

METAMORPHOSES DU ROMANESQUE, DE DENIER DU REVE A RENDRE A CESAR

par Jean-Pierre CASTELLANI (Tours)

Je voudrais commencer par la citation d'une réflexion provocatrice de Michel Tournier qui s'inscrit tout à fait dans la proposition de communication que j'ai faite sur "Métamorphoses du romanesque de *Denier du rêve* à *Rendre à César*". Une phrase très courte, une interrogation et une réponse qui sont les suivantes:

Pourquoi répéter sur une scène ce qui est déjà exprimé dans un roman ? A l'intention des analphabètes.

Cette remarque de Tournier part de l'observation de la multiplication des adaptations théâtrales de romans, de récits, de contes, de nouvelles, de textes narratifs. Dans le sens inverse, on peut observer d'ailleurs qu'il y a très peu de passages du théâtre au roman ; c'est dire que cela s'insère dans le problème très complexe du transfert des genres, de genre à genre : de roman au théâtre, en l'occurrence, de roman au cinéma, de théâtre au cinéma. Dans le cadre de cette réunion où l'on nous a demandé de réfléchir sur des problèmes scéniques, de théâtre, de dramaturgie centrés sur Yourcenar, je voudrais donner comme introduction trois raisons que je vois à cette vogue, ancienne à vrai dire, des adaptations théâtrales de textes narratifs ou romanesques : tout d'abord, cela prouve bien les riches possibilités du genre romanesque et aussi son ambiguïté car le roman peut être tout par la liberté qu'il implique. On sait qu'il y a eu de très nombreuses adaptations de *Jacques le Fataliste* de Diderot, des *Misérables*, de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, des *Trois Mousquetaires* de Dumas, et plus récemment de *La Peste* de Camus, textes narratifs représentatifs du genre romanesque. La deuxième raison, c'est peut-être la crise dans la création dramatique qui fait que dans les

dernières années, peu de dramaturges authentiques apparaissent et on sent le besoin de revenir aux grands classiques ou de chercher dans des histoires romanesques, des schémas d'histoires et dans ces textes des personnages, des crises riches de dramatisme ; et enfin troisième raison, des problèmes économiques et financiers qui font que les directeurs de théâtres hésitent à prendre des risques et il est plus facile de recourir à des schémas connus, traditionnels, de textes du domaine public même, pour présenter des œuvres de théâtre ; donc l'adaptation du roman au théâtre qui est une sorte de transfert, comme je disais, mais qui est aussi un vol, une annexion, n'est pas récente, puisqu'en France, elle se pratique depuis le XVII^e siècle. A la base, tout support textuel, tout discours écrit est adaptable au théâtre, passable à la scène : s'il y a plusieurs lieux, rupture temporelle ou chronologique, les possibilités de la mise en scène et de décors depuis très longtemps permettent toutes les adaptations ; d'autant plus que le spectateur actuel est moins sensible qu'auparavant à la notion de vraisemblance et qu'il est prêt à accepter toutes les licences. Seul peut-être le nombre de personnages impose une limite dans ces transferts au théâtre.

Les techniques d'adaptation vont de la technique que l'on pourrait appeler naturaliste ou de fidélité exacte, les dialogues romanesques deviennent des dialogues théâtraux, les descriptions se transforment en didascalies, les monologues intérieurs en tirades ; cela peut aussi donner lieu à des recherches allant vers la spécificité du théâtre et à ce moment-là, le transfert devient non seulement fidèle mais créateur. Marguerite Yourcenar a toujours considéré comme nécessaire, justifiée, en tous les cas, vitale pour sa création la reprise incessante, systématique, voire obsessionnelle, de ses textes, des histoires ou des personnages qu'elle a conçus très jeune et qui l'ont suivie, comme on le sait maintenant, toute son existence. En général, la création de Marguerite Yourcenar est une création lente, laborieuse, étalée dans le temps, souvent incertaine quant au choix du genre le mieux adapté à la communication et à l'expression de ses histoires et de ses personnages. On sait très bien maintenant que *Mémoires d'Hadrien* a connu par exemple plusieurs versions, dont une

Métamorphoses du romanesque

dialoguée, avant de prendre la forme définitive, dont on reparlera. Marguerite Yourcenar n'hésite pas tout au long de sa vie à republier des œuvres, en les remaniant, en les accompagnant de notes, d'explications diverses comme si elle n'était jamais satisfaite de la forme extérieure adoptée, alors qu'elle était tout à fait déterminée et de façon très précoce quant au choix de l'histoire et des protagonistes. Cela donne donc plus de valeur à l'affirmation orgueilleuse, péremptoire et remarquable qui clôt l'avant-propos des *Oeuvres romanesques* de la Pléiade :

Enfin, les formules, éditions définitives ou versions définitives qui figuraient sur certains de ces ouvrages fortement remaniés comme *Denier du rêve* ou simplement quelque peu retouchés au cours de publications successives ont disparu ici de leur page de titre, tout texte publié dans La Pléiade étant par définition un texte définitif.^[1]

Pourtant il est un exemple particulièrement complexe dans cette quête permanente de la perfection, c'est celui justement que j'ai choisi, de la triple version d'une même histoire avec *Denier du rêve*, première version publiée en 1934, deuxième version publiée bien plus tard en 1959, version qualifiée de définitive, et *Rendre à César*, pièce publiée en 1961.

Dans les deux premiers cas, il s'agit d'une nouvelle démonstration du goût yourcenarien de la correction, de la réimpression, de la nouvelle formulation d'une même histoire ; dans la préface à la deuxième version de *Denier du rêve*, l'auteur revendique d'ailleurs cela comme un droit absolu du créateur :

Qu'il me soit permis, du moins, de m'inscrire en faux contre l'opinion courante qui veut que se remettre à une œuvre ancienne, la retoucher, à plus forte raison la refaire en partie, est une entreprise inutile ou même néfaste, d'où l'élan et l'ardeur ne peuvent qu'être qu'absents. Bien au contraire, ç'a été pour moi à la fois une expérimentation et un privilège que de voir cette substance figée depuis si longtemps redevenir ductile, de revivre cette

[1] Marguerite YOURCENAR, *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade, 1986, p. XI.

aventure imaginée par moi dans des circonstances dont je ne me souviens même plus, de me retrouver enfin en présence de ces faits romanesques comme devant des situations autrefois vécues, qu'on peut explorer plus avant, interpréter mieux ou expliquer davantage, mais qu'il n'est pas dans notre pouvoir de changer. [2]

Cependant, si entre les deux premières versions il s'agit de la volonté de la romancière soucieuse de concentrer son histoire, tendance permanente, à mon sens, chez Marguerite Yourcenar, avec *Rendre à César*, nous nous trouvons en face d'un de ces transferts que condamnait ouvertement et vertement Michel Tournier et dont nous avons vu qu'ils étaient très pratiqués. L'originalité de *Rendre à César* vient de ce que la transformation plutôt que l'adaptation est le fait de l'auteur lui-même et non celui d'un autre, écrivain ou comédien ou metteur en scène ; cette métamorphose est donc à intégrer dans un itinéraire personnel de création ; elle n'est inspirée par aucune contrainte sauf dans ce cas-là, si l'on en croit ce que nous dit Yourcenar dans "Histoire et Examen d'une pièce", texte paru un peu plus tard, en 1970, à la demande amicale d'un directeur de théâtre désireux de lui voir, selon ses propres propos, "dramatiser un de ses livres". On peut remarquer au passage, sauf erreur, que cette expérience est unique dans l'œuvre de Yourcenar.

Alors trois questions fondamentales sont à poser : *Denier du rêve* peut-il être considéré comme un roman, avec l'ambiguïté bien connue du concept de romanesque dans l'esprit de Yourcenar, puisque dans les *Oeuvres romanesques* de La Pléiade elle intègre des textes qui ne sont pas des romans, à proprement parler, comme *Feux*, et en exclut d'autres qui pourraient s'en rapprocher comme *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* ; les remaniements successifs de cette œuvre attestent donc une longue quête mais sont-ils intégrés dès le départ dans un genre romanesque ? Par ailleurs *Rendre à César* peut-il être reçu comme une œuvre de théâtre, comme une pièce représentable ou une pièce à lire seulement ? Combien de fois a été joué *Rendre à César* ? Quel a été l'accueil du public ? Quelle a été l'attitude des metteurs en scène, des comédiens chargés de représenter de rares fois *Rendre à*

[2] *Ibid.*, p. 163.

Métamorphoses du romanesque

César? Et enfin qu'apporte la structure dramatique à la transmission de cette histoire ? En effet *Denier du rêve* peut être considéré, conçu et présenté comme un roman, d'une part il est intégré dans les œuvres romanesques par la volonté propre de l'auteur ; ce livre correspond bien à la définition classique du roman "récit en prose d'aventures imaginaires", récit long qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels et fait connaître leur psychologie et leur destin. Dans cette Rome imaginaire de la dictature, Yourcenar nous présente en effet l'entrecroisement de nombreux personnages : Paolo Farina, Lina Chiari, Giulo Lovisi, Giuseppa, Giovanna et Carlo Stevo, Rosalia di Credo, Miss Jones, Ruggero di Credo, Marcella Ardeati, Angiola Fidès, Alessandro Sarte, la mère Dida, le père Cicca, Clément Roux, Oreste Marinunzi. On comprend que Marguerite Yourcenar ait pu goûter, avec cette riche galerie d'êtres désespérés, solitaires, passionnés "le suprême privilège du romancier qui est de se perdre tout entier dans ses personnages ou de se laisser posséder par eux", [3] et qu'elle a goûté pour la première fois lors de la rédaction primitive de *Anna soror...* dans les années 25.

Le texte narratif de *Denier du rêve* se présente, dans sa version définitive, sous la forme de neuf blocs autonomes, non numérotés, non désignés comme chapitres, non plus que porteurs d'un titre indicatif, le lien entre eux étant le transfert d'une pièce de monnaie que les personnages se passent les uns aux autres, ce qui réunit à la fois les fragments et cette chaîne d'individus qui, par d'autres façons, établissent des liens entre eux dans ce lieu unique, Rome, le jour du discours d'un dictateur que l'on suppose être Mussolini bien qu'il ne soit jamais nommé, et à l'occasion d'un attentat organisé contre sa personne. L'importance de la partie 5 (qui représente 50 pages, selon l'édition Gallimard [4] alors que les autres oscillent entre 4 pages, pour la première partie et 28 pages, le chapitre le plus long si l'on excepte le cinquième) atteste le rôle capital de l'histoire personnelle de Marcella et de l'attentat manqué ; dans ce roman que je qualifierais de "choral", tout s'organise autour de l'acte décidé par Marcella, assassiner le

[3] *Ibid.*, p. 1028.

[4] Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, 1971.

dictateur, qui se situe en son centre, le reste n'étant qu'arabesques tissées autour. La romancière utilise par ailleurs les procédés techniques habituels, accoutumés du roman traditionnel, non pas le récit à la française à la première personne comme elle le fait dans d'autres cas, mais ici le récit avec un narrateur tout-puissant, omniscient, extérieur à l'action, qui raconte l'histoire, les histoires de chaque individu à la troisième personne ou au style indirect libre, qui en fait le portrait, en résume l'existence, les juge à plusieurs reprises par des adjectifs, des considérations tout à fait subjectives, déterminant par là même notre propre jugement, puisque nous, lecteurs, ne connaissant pas les personnages, sommes obligés d'adhérer à ce jugement, et qui les fait parler dans des dialogues directs et dans des monologues intérieurs. L'auteur, donc, connaît tout du passé d'Angiola, de Marcella, de Lina Chiari, de Rosalia di Credo ou de la mère Dida ; elle est maîtresse du jeu psychologique, anecdotique, dramatique.

Pourtant, à l'intérieur de ce réseau romanesque, dans la partie 5 en particulier, apparaît une fissure : une théâtralisation, porteuse de possibilités scéniques : on assiste à l'affrontement entre Marcella et Vanna, dans un dialogue dramatique, puis Massimo est caché dans la chambre voisine pendant qu'Alessandro Sarte survient, "jeu de scène de comédie qui fit ricaner Vanna", dit le texte ^[5] et on assiste à un règlement de comptes entre Marcella et Alessandro Sarte qui constitue dans la trame du roman une authentique scène théâtrale, "du mauvais théâtre", dit aussi le texte ^[6] dans l'esprit d'Alessandro, mais du théâtre tout de même, dans la mesure où le dialogue a plus la tonalité d'une œuvre dramatique que celle traditionnelle du roman ; les répliques fusent à mi-chemin entre un théâtre proche de Montherlant et des mots d'auteur dignes du théâtre de boulevard :

Quand j'y pense, vos femmes représentent dans votre vie la même chose que vos Bugatti. – Un transport, quoi ? ^[7] La question ne se pose pas. Vous auriez pu faire mieux que d'épouser votre infirmière. – Ma meilleure infirmière. Personne ne vous a encore remplacée,

[5] *Ibid.*, p. 94.

[6] *Ibid.*, p. 113.

[7] *Ibid.*, p. 98.

Métamorphoses du romanesque

Marcella. – Est-ce une offre d'emploi ? ^[8] Autre hommage, dit-il, reprenant son ton léger d'homme trop à son aise. Il y a peu de femmes légitimes qu'on soit si pressé de présenter à une maîtresse.^[9]

On les retrouvera d'ailleurs presque textuellement dans la pièce future et ce n'est pas un hasard si une des clefs de l'expression *Rendre à César*, titre nouveau de l'œuvre scénique, apparaît dans ce corps central.

En revanche, dans la longue conversation entre le vieux Clément Roux et Massimo dans le fragment ou chapitre 8, on trouve un mélange de dialogues directs et de pensées intérieures. *Denier du rêve* apparaît donc comme un authentique roman fondé sur une fable politique, et une réflexion morale sur la solitude humaine mais artificiel dans sa composition, "un mince roman, un court roman", dit Yourcenar. Et pourtant c'est de ce noyau narratif que va naître la pièce *Rendre à César* deux ans après la deuxième version définitive du roman. On peut s'interroger d'ailleurs sur le temps qui a passé entre 1934 et 1959-61.

L'examen du texte scénique montre à l'évidence que nous sommes en présence d'une œuvre de théâtre écrite pour la représentation scénique, porteuse d'un conflit dramatique, fondée sur un dialogue permanent entre les personnages susceptibles d'être incarnés par des acteurs, des protagonistes, des personnages secondaires voire des comparses, comme le prouve la typographie de la liste des personnages dans leur ordre d'entrée en scène qui est au début de ce texte, et comme l'indique également cette curieuse fiche d'état civil qui apparaît à la fin, document destiné dans ce cas plus à un lecteur qu'à un spectateur. Un conflit qui doit donc être forcément capté par le spectateur dans le cadre d'une représentation orale, publique, continue. La tendance à la concentration déjà remarquée dans la deuxième version de *Denier du rêve* se confirme : certains personnages disparaissent, comme le père Ruggero di Credo, ou apparaissent peu comme l'Anglaise Miss Jones ou moins comme la mère Dida... Le choix du titre *Rendre à*

[8] *Ibid.*, p. 101.

[9] *Ibid.*, p. 102.

César, le changement de titre de *Denier du rêve* à *Rendre à César*, l'équilibre de la composition en trois actes montrent bien l'importance accordée au personnage de Marcella et à son geste puisqu'elle va occuper l'acte II dans son entier. Les personnages parlent tout au long de la pièce, ce qui évacue tout naturellement l'instance narratrice du roman, le narrateur réduit, selon les vœux mêmes de Marguerite Yourcenar, au rôle de souffleur.

Dans son commentaire "Histoire et Examen d'une pièce", elle expose longuement la technique qu'elle a utilisée pour passer de la forme romanesque à la forme dramatique ; elle nous donne une sorte de catalogue, de trucs, parfois bien maladroits d'ailleurs, conventionnels, destinés à donner un rythme ou un aspect théâtral à l'action : entrées et sorties du plateau, procédé, plus accentué dans la pièce, du personnage caché derrière une porte et qui écoute, qui surprend, jeux de lumières ; parfois ces procédés la rapprochent même d'un langage cinématographique, dans une sorte de montage, de construction en séquences comme celles du café, de l'église, du cabinet du docteur, de la maison de Marcella ou même dans le suivi des personnages ; dans la conversation-promenade de Clément Roux et Massimo au III^e acte, on peut voir une sorte de travelling d'accompagnement, sans oublier bien sûr la séquence qui se déroule à l'intérieur même du cinéma, au cours de laquelle apparaît l'actrice donnée en représentation sur l'écran. L'acte II est un lieu unique – la maison de Marcella – et dans un temps limité (on retrouve donc là l'unité de lieu et de temps), du 21 avril 33 à midi au 21 6h du matin.

Cependant un examen plus attentif, comme pour le roman *Denier du rêve*, fait découvrir des fissures, des gaucheries, des maladresses, des tics qui permettent de nuancer cette théâtralisation ou, en tout cas, de la définir de façon un peu différente : à l'acte I par exemple, on s'aperçoit que le dialogue est en réalité très souvent un discours que les personnages s'adressent à eux-mêmes et l'expression "discours à soi-même" est remarquable, ce n'est pas l'aparté traditionnel du théâtre, ni le monologue : Paolo, Lina se parlent à eux-mêmes alors qu'ils devraient se parler l'un à l'autre. L'un s'adressant à l'autre fait le

Métamorphoses du romanesque

portrait de l'autre et c'est une façon un peu maladroite et artificielle d'introduire un portrait ; Alessandro, dans la scène III, se livre à des maximes générales qui l'éloignent du dialogue ; dans la scène IV, c'est un discours à soi-même et là on peut affirmer que cette pièce est un long "dialogue de sourds", une pièce sur l'incommunicabilité, élément central dans le théâtre de Yourcenar et très paradoxal puisque le théâtre est fait pour la communication entre les personnages et entre les personnages et le public. Il y a, de plus, ce procédé du tutoiement du personnage : le personnage, non seulement se parle à lui-même mais il se tutoie et, à ce propos, on pourrait penser que, la pièce ayant été remaniée en 59, Yourcenar est un peu influencée par *La Modification* de Michel Butor et qu'elle estime que le tutoiement intérieur du personnage est une façon de le dédoubler, de rendre plus intense son point de vue par rapport à lui-même, de rendre plus dramatique sa solitude par rapport aux autres et, dans la pièce, il y a autant de dialogues internes que de monologues. On peut cependant nuancer cette affirmation puisqu'il y a des dialogues internes et des monologues qui se justifient, comme par exemple celui de la mère Dida, dans la scène II de l'acte III, monologue qui a une fonction dans le drame, et il y a des dialogues de sourds qui sont des juxtapositions de monologues (entre Clément Roux et Massimo, scène III, acte III, ou dans le monologue de Marcella scène III, acte II, dans l'affrontement à l'acte II de Giovanna et de Marcella ou de Massimo et de Marcella). Finalement, la pièce est dominée par des monologues beaucoup plus que le roman : il y a une systématisation du procédé du discours à soi-même accentué par le tutoiement, par l'insertion d'un montage alterné qui débouche sur un faux dialogue, qui, certes, peut refléter l'angoisse ou la situation de déséquilibre des personnages, tous marqués par l'échec, par une obsession en même temps que par une profonde lucidité, puisqu'ils voient clair en eux, une lucidité qui les écrase et les enferme mais en même temps, cela aboutit à un langage anti-théâtral souvent artificiel qui gèle les situations ; l'auteur apparemment absent intervient sans cesse par le biais de maximes générales, morales et de commentaires, comme en particulier dans la scène IV de l'acte III, cette longue description de la nuit de Rome qui passe

Jean-Pierre Castellani

évidemment moins bien au théâtre que dans le roman bien que ce soit une reprise presque textuelle.

La structure dramatique, c'est-à-dire théâtrale, adoptée par Marguerite Yourcenar pour représenter la même histoire que dans *Denier du rêve*, se justifie dans quelques moments intenses, fulgurance dramatique comme l'affrontement du II^e acte, mais par ailleurs, elle donne un ton et un style tout à fait artificiels et conventionnels à la pièce, ce qui explique sans doute les difficultés à la représenter, à trouver un contact avec le public. En conclusion, je dirai que le paradoxe de cette métamorphose du romanesque en théâtre est une merveilleuse preuve de la difficulté de communiquer au théâtre et de l'incommunicabilité dans ce théâtre quand il refuse les lois du genre.