

LA THEATRALITE DU *DIALOGUE*

par Maurice DELCROIX (Anvers)

Le dialogue visé est ce *Dialogue dans le marécage*, "pièce en un acte" – et en trois scènes –, premier essai dramatique de Marguerite Yourcenar, composé "au plus tard en 1931, peut-être même dès 1929", s'il faut en croire la note introductive de l'édition de 1969 ^[1]. Il met en scène deux personnages empruntés au *Purgatoire* de Dante, Pia et son mari, ainsi que le lieu où la première est censée devoir finir ses jours : le marécage de la Maremme. Marguerite Yourcenar a donné au mari le nom de Sire Laurent et la triste fonction de vieillard, jusqu'ici gouverneur de Sienne, mais en marche pour Assise, où il compte faire retraite. L'action se réduit à la première et dernière visite de Sire Laurent à une trop jeune épouse dont il a puni l'infidélité, douze ans plus tôt, en la séquestrant en ce lieu putride et à laquelle il vient peut-être donner – ou demander ? – le pardon.

Il est sans doute légitime de s'interroger sur la théâtralité d'une pièce de théâtre, quitte à n'interroger pour cela que ses mots, quand il s'agit d'un théâtre de mots. C'est donc une question de spécificité générique que nous voudrions aborder, et si nous avons choisi, pour la poser, le terme de *théâtralité* plutôt que celui de *dramaturgie*, c'est pour ne pas l'enfermer d'entrée de jeu dans la seule technicité du genre, lequel, en effet, ne se définit pas

[1] *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177. Sauf indication contraire, tous nos chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition. *Le Dialogue dans le marécage* a fait l'objet de deux études de Loredana PRIMOZICH ("La Pia de Dante ou les nuances musicales d'une pièce yourcenarienne" dans *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y, 1990, pp.249-256 ; "Pia, femme ou fantôme ?", dans *Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar, Bulletin de la S.I.E.Y. n° 7*, 1990, pp. 29-39) et d'une troisième de Camillo FAVERZANI ("*Le Dialogue dans le marécage* : Oeuvre poétique ou œuvre dramatique ?", *ibid.*, pp. 41-59).

seulement par ses règles, à supposer qu'il en ait, pas plus que la littérature ne se définit seulement par sa forme.

La particularité du *Dialogue dans le marécage*, si l'on n'en croit que le titre, ou tel commentaire de la note introductive rédigée quelque quarante ans plus tard et qui le désigne encore comme un "dialogue dramatique", serait de mettre l'accent principal sur l'échange dialogué, voire même, pour autant qu'on prenne ces indications de l'écrivain à la lettre, sur un dialogue unique entre deux personnages qui ne pourraient être, dès lors, que des protagonistes [2]. Mais Sire Laurent est accompagné d'un jeune moine, Frère Candide, qui est d'ailleurs son seul interlocuteur dans ce qui constitue la première scène. A la seconde, deux servantes viennent au-devant des visiteurs. A la scène troisième et définitive où Pia paraît devant Sire Laurent, non seulement ces trois comparses restent présents et continuent d'intervenir, mais encore l'échange entre les protagonistes a bien de la peine à se nouer, la rencontre longtemps différée frôlant jusqu'au bout le dialogue de sourds. Posons dès lors, en guise de préalable, que les termes utilisés dans le titre et la note introductive n'ont pas l'autorité générique qu'il paraît et formulons comme hypothèse que le *marécage* titulaire désigne moins le lieu géographique de l'action que l'enlisement du *dialogue* : moins la Maremme qu'un certain marasme de la communication.

Telle que nous l'avons résumée, la subdivision en trois scènes implique pourtant une progressivité. Non dans le lieu, qui ne

[2] Un metteur en scène d'aujourd'hui saisirait sans doute l'opportunité d'exploiter dans la pièce le traitement du lieu et sa répercussion sur la nature des personnages. Le monde de Dante et la part volcanique de l'Italie ont certes leurs fumerolles, mais le marécage yourcenarien, ses roses mises à part (pp.185-186) – "A quoi bon des roses dans un marécage ?" (p. 185) – et ses routes au soleil (p. 185) et la nécessité de chercher l'ombre pour la sieste (p.181), s'apparente davantage aux arrière-fonds brumeux de Maeterlinck – auquel Marguerite Yourcenar elle-même réfère dans son introduction – et notamment par sa capacité de transformer les personnages en fantômes (p.192; voir à ce propos une curieuse page des *Nouvelles orientales* qui prétend distinguer les fantômes du Nord de ceux du Sud, *Oeuvres romanesques*, La Pléiade, impression de 1982, p. 1180). Mais ce n'est pas cet aspect de la pièce que nous avons choisi d'étudier.