

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 saisiserait 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.

La théâtralité du "Dialogue"

change pas et dont la fixité n'est pas dépourvue d'ironie, puisque dans ce manoir qui a fonction de prison le maître ne parvient pas à entrer, tandis que la séquestrée se présente librement au-dehors^[3]. Mais, paradoxalement, dans les conditions de la communication, puisque le nombre des personnages en scène ne cesse d'augmenter, les visiteurs, d'abord laissés à eux-mêmes, étant rejoints par les servantes et enfin par Pia. La formule retenue emprunte à la tradition classique l'usage du confident, qui précède ou accompagne le protagoniste pour l'évoquer avant qu'il ne paraisse ou l'aider lui-même à se dire. Toutefois, la facticité utilitaire de cet emploi se marquait le plus souvent par son silence dès que les protagonistes étaient face à face. Comme on l'a vu, ce n'est pas le cas ici. De sorte que la structure générale de la pièce, qui met en valeur la rencontre des protagonistes en la retardant et en l'annonçant l'espace de deux scènes, la perturbe néanmoins par le biais de ceux-là mêmes qui l'ont préparée et lors même qu'ils s'efforcent de la servir.

Pia, notons-le, a été présentée dans les deux premières scènes de manière à la faire connaître, et désirer son apparition, mais aussi de telle sorte qu'on hésite à la reconnaître tout à fait quand elle paraît, sauf à la reconnaître pour une énigme. En quoi elle relève d'une option plus générale de la pièce, qui choisit de mettre en scène ses protagonistes au moment où ils ont changé ou croient l'avoir fait et peuvent changer encore – c'est le cas de Sire Laurent, le juge pénitent –, ou différent de ce qu'on les croit devenus – c'est le cas de Pia, la séquestrée heureuse, l'un et l'autre disant par ailleurs approcher de ce moment de la vie où l'être se défait pour la dernière fois, dans la retraite religieuse ou dans la mort. Entre les deux scènes introductives, la différence majeure est à cet égard que l'information fournie sur Pia vient dans la première de son mari, et donc du passé, et dans la seconde de ses servantes, et donc du présent. L'ambiguïté du personnage féminin est dès lors programmée dès avant son entrée en scène : pour l'un, Pia est

[3] Ne s'agissait-il que de simplifier la mise en scène, comme le donne à croire l'astuce cousue de gros fil qui fait dire à Frère Candide, à la scène deux : "Femmes, votre maîtresse descendra-t-elle ? Mon compagnon est malade" (p.187) ? Cela ne nous dispense pas d'évaluer les effets non nécessairement concertés de cette unité de lieu maladroitement acquise.

mortellement triste d'avoir été séparée de son amant, et les miasmes du marécage l'empoisonnent ; pour les autres, elle est "fraîche comme une rose" (p. 187), et les roses, nous disent-elles, ne pleurent pas (p. 188). C'est de se trouver aux prises avec cette femme qui n'offre pas de prise que Sire Laurent vacillera jusque dans son repentir. Ainsi l'atteste la gestuelle inscrite dans le texte, qui se borne, pour Sire Laurent, à plier le genou devant Pia au début de la scène (p. 191), pour bientôt se relever (p. 192), et vers la fin, à porter sur elle une main qui se veut meurtrière, un instant seulement (p. 200), avant de s'en aller chancelant.

Comment fonctionne dès lors le dialogue annoncé ? Pour analyser cette troisième scène et quitter, pour gagner du temps, à paraphraser de temps à autre, nous allons nous plier à ce que la critique le plus souvent dédaigne aujourd'hui : suivre la production du sens dans cette progression du texte qui est le premier de ses sens – vieille consigne de l'analyse textuelle liégeoise ^[4] –, mais en nous bornant aux signes principaux qui permettent de caractériser la théâtralité du dialogue et en l'occurrence son dialogisme, c'est-à-dire la concurrence en lui de l'échange et du soliloque, l'un et l'autre inscrits dans le discours du personnage comme volontaires ou involontaires, conscients ou inconscients.

Le premier mot de Pia a été pour saluer les arrivants : "Messieurs", où l'on aurait plutôt attendu "Messires", encore que le mot convienne mal à un jeune moine, mais Marguerite Yourcenar à ses débuts n'a pas encore au même degré que par la suite le scrupule de l'historicité. Mais passé ce salut, elle cesse de leur parler pour parler d'eux, à la troisième personne : "Ce sont des mendiants". Et ce sont les deux servantes qui la relaient pour identifier, comme elles l'ont tenté déjà à la scène deux, ce que sont ou ne sont pas les visiteurs. Il n'est pas sans importance que les indices relevés oscillent entre deux domaines très manifestes : celui de l'amour et celui du sacré. Ainsi, Frère Candide sera vu comme un vrai moine bénisseur ou comme un faux moine

[4] Je renvoie à SERVAIS Etienne, *Défense de la philologie et autres écrits*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965 (première édition de *Défense de la philologie* en 1933) et aux *Cahiers d'Analyse Textuelle* fondés par Louis Remacle et animés de 1959 à 1978 par Paul Delbouille.

La théâtralité du "Dialogue"

séducteur, Sire Laurent comme un prêtre, parce qu'il ne regarde pas les femmes et qu'on ne comprend pas ce qu'il dit (p. 190). Les thèmes mis en jeu provoquent d'ailleurs l'intervention de Frère Candide, puis de Sire Laurent et, entre eux, une altercation sur la collusion possible ou non de l'amour et du sacré, leur querelle n'ayant pour effet que de les faire considérer à nouveau comme des mendiants. On notera que ce début fait intervenir chacun des cinq personnages présents, mais en prenant soin que Pia se taise dès la troisième réplique, et qu'à partir de la sixième, les sept suivantes se détournent de sa personne. Le spectateur doit éprouver le sentiment que l'entrée en scène de Pia n'a rien changé aux rapports des personnages et que nous assistons à un prolongement de la scène deux, à cette réserve près que les répliques s'y font sensiblement plus courtes qu'à la fin de celle-ci, où Sire Laurent, à mots couverts, a beaucoup parlé de lui. Nouvelle façon, donc, de différer le dialogue proprement dit, mais en thématissant sur le mode rapide ce qui se révélera plus tard être l'enjeu de la rencontre: la reconnaissance véritable des êtres, avec, en arrière-fond, la dialectique de l'amour et du sacré, de leur concurrence et de leur conjonction.

Quand Pia reprend la parole – et ce sera le premier échange direct entre elle et Sire Laurent –, c'est pour soupçonner en ces mendiants des délateurs possibles, mais révéler du même coup ce qu'elle-même recommande de cacher : "Il ne faut pas qu'on sache que je suis heureuse ici". Celle qui parle ainsi montre pour le moins sa naïveté, où la suite fera voir plutôt une faiblesse de l'esprit. A nouveau, ce bonheur qu'on saura plus tard lié à l'amour est interprété, par Sire Laurent comme par Frère Candide, comme lié à l'amour de Dieu : être heureuse, c'est louer Dieu, et il faut être sainte pour être heureuse ici.

C'est alors que Sire Laurent trahit son identité en appelant Pia par son nom, plus encore en la disant sienne. De sorte que les longues répliques qui suivent – comparables, par leur complaisance à évoquer un passé douloureux, à celles qu'il avait adressées aux servantes à la fin de la scène deux, et d'ailleurs à Frère Candide tout au long de la scène I –, répliques où il rappelle

à Pia la justice sévère qu'il a exercée contre elle, lui fait part de son désir de retraite et finit par lui dévoiler la liaison qu'il eut avec une voisine morte aujourd'hui, s'inscrivent toutes dans ce comportement d'humilité et de pardon étayé par l'illusion qu'une recluse heureuse ne peut être que sainte. On ne sera que plus sensible à la préoccupation équivoque dont le vieillard fait preuve devant la chair, combinant dans sa profession de dépouillement "le souvenir du soir où [Pia fut] nue sous les roses" (p. 192), la perspective, pour lui, d'aller "mourir sur la terre nue" d'Assise et de s'y débarrasser de son corps pour être "de plus en plus nu" (*ibid.*) et d'autre part le souvenir de sa maîtresse "nue, [qui] semblait vêtue de son âme" (p. 193). Parmi les rares interventions qui s'intercalent dans ce qui est en fait un long monologue *in presentia*, celles des servantes, celle de Frère Candide, que Sire Laurent ne semble pas entendre, apparaissent comme de faible utilité : les servantes demandent que le pèlerin d'Assise prie pour elles, Frère Candide se préoccupe de la discrétion due à la maîtresse morte. En quoi s'illustre le souci du dramaturge de justifier en quelque sorte la présence en scène des personnages secondaires, mais aussi parcimonieusement que possible, pour faire ressortir cette parole de solitude qui semble chercher longuement son interlocutrice – ou une interlocutrice de surcroît. Car la maîtresse perdue, obsédante à ce moment dans le souvenir, est pour Sire Laurent l'équivalent structural, pour Pia, de l'amant d'autrefois, ce Simon dont Sire Laurent apprendra bientôt à sa femme qu'il est mort lui aussi. Un autre quadrilogue, plus essentiel, mais illusoire, s'esquisse ainsi, à l'arrière-fond de la scène, comme une possibilité avortée du système des personnages mis en œuvre, mais ne laissant place pour l'heure qu'à l'interminable rabâchage du vieillard ^[5].

Des quatre répliques de Pia qui s'intercalent elles aussi dans le monologue de son mari, la première survient assez tôt, avant celles des servantes ou de Frère Candide, quand Sire Laurent se relève

[5] Un indice de cette tendance aux équivalences parallèles peut être trouvé dans ce nom de Simone donné, non à la maîtresse morte, mais à cette servante de Pia "qui était belle" (p. 192), que Sire Laurent lui a enlevée parce qu'elle lui "eût fait penser à Simon" (*ibid.*) et qu'il est maintenant disposé à lui rendre, si elle revient à Sienne (p. 198).

La théâtralité du "Dialogue"

de son agenouillement. Elle marque bien, dans l'esprit de la jeune femme, le degré de l'incompréhension. Non qu'elle n'ait perçu tout ce que son mari vient de lui dire, et notamment cette demande de pardon qui achevait le discours de Sire Laurent. Mais au lieu d'y voir le signe en lui d'une régénération de l'âme, elle conclut à une altérité de la personne, voire de la nature : "Ce n'est pas mon mari. C'est peut-être un fantôme. Et moi, qui ai si peur des fantômes" (p. 192). Nouvelle naïveté, de celle que ne convainc pas l'évidence de la présence, et qui préfère croire à l'imaginaire qu'elle craint, plutôt qu'au repentir de l'homme qui l'a punie. Sire Laurent reprenant la parole montre à son tour qu'il a bien entendu les paroles de sa femme, puisqu'il feint de la justifier dans ses visions morbides ; "Votre mari est mort." (*ibid.*) Entendez : "Je me suis dépouillé de tout." (*ibid.*) Mais la concession ne fait que l'évincer davantage, l'absenter comme interlocuteur.

Après quoi Pia se tait longuement, sans que rien laisse transparaître qu'elle ait ou non accepté de reconnaître son mari, et de le reconnaître pour autre chose qu'un fantôme. C'est à Frère Candido et aux servantes qu'il est donné de placer un mot dans ce soliloque qui n'en finit pas. Mais Pia intervient à nouveau, et par trois fois, lorsque son mari évoque cette maîtresse dont la mort a réveillé en lui le souvenir de sa femme. Ses trois répliques relèvent d'un même modèle, encore que la seconde et la troisième, cette dernière séparée des deux autres par une longue reprise du monologue méditatif de Sire Laurent, s'apparentent également à la série suivante, dans la mesure où leur seconde partie introduit une opposition à l'égard de l'interlocuteur ("Mais" ..., p. 194). Dans chacune, Pia tourne son attention vers celle qui l'a remplacée auprès de son mari. En reconnaissant l'avoir connue, en l'identifiant par deux fois pour une voisine – mais la reprise presque identique de cette même information, "C'était notre voisine", "C'était une voisine", encadrant quelques phrases de Sire Laurent, ne manque pas de suggérer que la jeune femme, plongée dans ce souvenir précis, n'a pas prêté la même oreille à la réplique intermédiaire –, enfin en adhérant par un double "Oui..." à l'analogie que Sire Laurent croit déceler entre les deux femmes, elle apparaît comme une auditrice plus attentive, voire conciliante.

Au début de ces répliques, du moins, car aussitôt elle s'éloigne des préoccupations de son mari : la première fois, c'est en s'attardant aux atours et affiquets de la disparue – “elle portait une robe blanche avec un petit mantelet brodé de perles” (*ibid.*) –, sujets frivoles qui importent peu à Sire Laurent : “Je ne me souviens pas de sa robe” (*ibid.*). La seconde fois, c'est en revenant sur une affirmation antérieure de son interlocuteur – “Elle était plus belle [que vous]” (p. 193) –, pour la mettre en doute : “je ne me rappelais pas qu'elle fût si belle” (p. 194). Certes, ce genre d'affirmation virile, même venant d'un époux peu prisé, aurait pu éveiller en elle une poussée de rivalité féminine, et sa dénégation tardive du propos attester un secret cheminement de cette virtualité dans son esprit. Mais en attribuant au seul état de sa mémoire, voire à l'insuffisance de celle-ci, la mise en doute, non de la beauté de l'autre, mais du haut degré de cette beauté, et sans pour autant la comparer à elle-même, elle maintient ce soupçon de rivalité à un niveau si ténu qu'il en devient une marque d'indifférence. Quant à sa troisième intervention, elle s'attaque certes à un sujet plus grave, qui n'est rien moins que cette problématique de la faute où, selon Sire Laurent, l'épouse et la maîtresse se confondent au point qu'il lui semble punir la première pour les fautes de la seconde. Mais à nouveau la séquestrée se retranche derrière une incapacité de sa nature : tout à l'heure elle ne se “rappelai[t] pas”, maintenant elle ne comprend pas : “je ne comprends pas quelles fautes” (*ibid.*).

Faux dialogue, donc, jusqu'ici, où prédominent, du chef de Sire Laurent, le monologue monocorde et replié sur soi, quelque préoccupé qu'il soit de sa destinatrice, mais aussi la réminiscence du passé sur le présent de la rencontre. A quoi il faut ajouter que les premiers signes, chez Pia, d'une sorte de déficience mentale, entre naïveté, distraction et déraison, font pressentir la difficulté d'engager plus avant le contact.

C'est alors que Sire Laurent prononce le nom de Simon, pour annoncer bientôt, dans l'ordre inverse des événements, la mort et le mariage de l'ancien amant de Pia. Mais le nom a suffi pour que

La théâtralité du "Dialogue"

le dialogue dramatique prenne une autre tournure. En même temps que les répliques de Sire Laurent commencent de se raccourcir, celles de Pia, toujours aussi brèves au début, pour exprimer sa crainte de voir son mari se souvenir de Simon, ou pour marquer de l'incrédulité devant les nouvelles qu'on lui apporte, prennent çà et là de l'ampleur dès le moment où, sûre intérieurement de la vie de Simon et de sa fidélité, elle les atteste par des évocations provocantes de la force de leur amour, voire de leur intimité physique. Un autre dialogue se programme d'ailleurs en elle à cette occasion, avec Simon cette fois, et qui ne serait pas fait seulement de mots : "je lui raconterai tout ceci, et nous en rirons ensemble" (p. 196) – le rire, on le verra, aura sa part dans la suite de la scène. Deux brèves interventions des comparses, de Frère Candide auprès de Sire Laurent, des servantes auprès de Pia, pour leur recommander la prudence, s'ajoutent au chassé-croisé des répliques des protagonistes pour attester l'animation de ce moment de la scène, l'effet de vivacité étant encore accentué par l'interruption ou le rétablissement de la communication directe entre Pia et son mari, suivant qu'ils s'adressent l'un à l'autre, ou parlent de l'autre à la troisième personne ^[6]. Dans ce contexte, les ruptures mêmes du dialogue contribuent à en révéler l'intensité. Pourtant, au fur et à mesure que Pia, renonçant à toute prudence, rejette du même coup celui qui s'humilie devant elle et conquiert par son assurance même une manière de royale autonomie, l'alternance des répliques perd sa valeur de communication : même lorsque la séquestrée reprend dans son propos l'un des derniers mots blessants prononcés devant elle – que ce soit par Sire Laurent, Frère Candide ou les servantes ^[7] – et même lorsqu'elle

[6] Pia : "Il ne faut pas qu'il pense à Simon", "Je ne vous crois pas" (p. 195). Sire Laurent : "Vous l'avez revu!", "Ils se sont revus" (*ibid.*). Pia : "J'en ai assez, de son pardon", "Vous venez ici pour essayer de nous désunir..." (p. 196).

[7] Sire Laurent : "Il s'y était marié", Pia : "Simon marié ? Je ne vous crois pas..." (p. 195) ; Sire Laurent : "Il vous écrivait ?", Pia : "Pourquoi m'aurait-il écrit ?" (*ibid.*) ; la première servante : "Elle délire à cause du soleil", Pia : "Ce n'est pas le soleil..." (*ibid.*) ; l'autre servante : "Elle tremble de fièvre", et Pia : "Ce n'est pas la fièvre" (*ibid.*) ; Frère Candide : "Ce n'est jamais que du délire", et Pia : "Ce n'est pas du délire..." (pp. 196-197). Le procédé est en puissance dès la première réplique de Pia aux nouvelles apportées, comme le montre son rebondissement ultérieur : Sire Laurent : "j'ai appris sa mort...", Pia : "la mort de qui ?" (p. 195), et, beaucoup plus tard : "Serais-je vivante s'il était mort ?" (p.

va chercher ce mot à distance, attestant qu'il est resté en elle depuis le moment où il lui fut asséné^[8], elle ne l'utilise que comme une sorte d'obstacle où faire rebondir sa dénégation et que surpasse ensuite l'élan de son témoignage amoureux. Un lyrisme de l'image saisonnière de l'amour et d'une conception cyclique du temps suggestive, à travers l'éternelle attente, d'un éternel retour marque au passage ce chant libéré de la circonstance et des personnages présents : "L'été, je l'attends dans le jardin, sous les arbres, et la nuit tombe sur nous comme un manteau sombre. L'hiver, je l'attends près du feu, et le reflet des flammes tombe sur nous comme un manteau rouge" (p. 196).

Dans la suite de ce mouvement, les interventions de Frère Candide et des servantes se font plus nombreuses, préoccupées de donner à l'exaltation croissante de la jeune femme une explication qui l'innocente, mais en la privant de sa raison : *délire, fièvre, délire* encore (pp. 196-197), tels sont les termes appliqués à Pia, tout comme celui de *fantôme* est appliqué par Sire Laurent à ce Simon dont lui est imposée la survivance. Et c'est une dernière occasion, pour Pia, de rendre à son amant des lèvres, des mains caressantes, un cœur qui bat même dans le sommeil, mais aussi et à nouveau le rire, avec, moins innocente qu'il ne paraît malgré l'insistance sur l'avidité nourricière, cette bouche qui a faim, qui sait mordre le pain et boire le rouge vin (p. 197). Après quoi, Frère Candide peut s'efforcer en vain d'affermir son maître dans sa première interprétation : "Ce sont toujours des fantômes".

Marguerite Yourcenar, en effet, se dispose à introduire dans la structure de la scène, par l'intermédiaire de Sire Laurent, l'explication rationalisante du bonheur de Pia : d'autres hommes ont remplacé l'amant disparu. Mises en cause pour avoir fermé les yeux, les servantes, en s'excusant sur leur âge, confirment à leur manière les faits. Bouleversante pour Sire Laurent, la révélation reste inexistante pour Pia, dont l'unique intervention à ce moment

196), Sire Laurent revenant alors à la charge : "Mais il est mort", et Pia rétorquant : "Il n'est pas mort" (*ibid.*).

[8] C'est le cas pour l'état de "mort" attribué à Simon (voir note précédente), et pour la localisation "en France" (p. 195), également rapportée à Simon, à laquelle Pia ne réagit que onze répliques plus loin.

La théâtralité du "Dialogue"

se conforme au modèle antérieur de ses répliques courtes : à l'affirmation de son mari, selon laquelle, son amant, – "ce n'est pas Simon" –, elle répond en reprenant interrogativement la même phrase, mais termine par une autre question à valeur d'affirmation: "Est-ce qu'il y a quelqu'un d'autre au monde ?" (*ibid.*). Rien, dans le contexte, qui trahisse que Pia ait pris un instant en considération l'explication proposée. Au contraire : "Je ne comprends pas " (*ibid.*). Les conditions, en fait, sont rassemblées pour que reprenne le monologue de Sire Laurent et cette obsession d'un pardon qui ne trouve pas à se faire accepter, à ceci près que le vieillard, déjà, n'a plus grand-chose à dire.

Il suffit pourtant de cette obsession du pardon, exprimée par trois fois au terme d'une réplique qui sollicite à nouveau une réponse – "j'étais venu plein de pardon... Je pouvais vous pardonner Simon [...]. Dites-moi que ce n'est pas vrai [que vous cédez à d'autres], et je pourrai tout pardonner" – pour que Pia formule, non certes la parole demandée, mais la plus inattendue des réponses : une caractérisation pénétrante de son mari ^[9] :

Vous m'auriez pardonné si vous m'aviez su [*sic*] malheureuse. Vous ne pardonnez pas au bonheur. (p. 198)

La réplique doit sa force à la surprise qu'elle provoque et, pour le spectateur dont la sympathie pencherait en faveur de Pia – le plus fréquent sans doute –, au renversement qu'elle opère dans le rapport des forces : voilà bien le juge jugé et, comme on va le voir, sans réplique. Le style n'est pas étranger à l'effet produit : des deux phrases qui mettent en rapport la capacité de pardon de Sire Laurent avec le paradigme bonheur-malheur, la seconde s'oppose à la première précisément comme le bonheur au malheur, mais aussi comme la phrase simple à la phrase complexe, le court au long, le négatif au positif, le présent intemporel à l'irréel du passé et, pour ce qui est de l'objet considéré, l'abstraction généralisante (le bonheur) à la mise en cause de soi (une possible malheureuse). La

[9] Pia a déjà évalué défavorablement le comportement ou les intentions de Sire Laurent : "J'en ai assez de ses mensonges" (p. 190), "Vous venez ici pour essayer de nous désunir" (*ibid.*) ; mais jamais avec cette profondeur qui arrache les masques, révèle au scrupuleux son hypocrisie.

densité du contenu et la qualité de l'expression ont pour effet probable de rendre juste, aux yeux du public, le jugement exprimé. Juste, et d'autant plus profond, que sa logique apparaît comme irracionnelle : ce n'est pas le bonheur qu'on pardonne dans l'usage courant, c'est une faute. La construction indirecte – pardonner au bonheur –, dans la mesure où elle ne s'emploie d'habitude que pour introduire le bénéficiaire du pardon, introduit généralement une personne, comme dans la première des deux phrases de Pia – “vous m'auriez pardonné” –, non une abstraction : liée à l'objet habituel de cette action, elle en est ici la trace et marque la violence faite à l'habitude, par souci d'expressivité, dans ce passage à l'abstraction généralisante. Or cette réplique est la seule, venant de Pia, à prendre en considération son mari ; la seule, en quelque sorte, qui pourrait relever du dialogue cœur à cœur, si cœur il y avait. Pia ouvre les yeux sur Sire Laurent. Mais c'est pour le condamner.

Jugement sans réplique, avons-nous dit. Non que Sire Laurent ne reprenne la parole. Mais cette parole, même si elle commence par contester, et juger à son tour – “Mais ce n'est pas du bonheur... C'est ignoble...” (*ibid.*) –, c'est pour suspendre aussitôt son élan, glisser à la concession elle aussi la plus inattendue, puisque la force de pensée et d'expression que Pia vient de manifester pour la première fois amène son mari à cautionner l'hypothèse de son délire :

Pia, je ne vous demande aucun aveu. Il y aurait pour vous de l'infamie à être sincère. J'aime mieux croire que c'est du délire, qu'on a abusé de ce délire. (*ibid.*)

Réplique qui n'en est pas une. On ne peut davantage refuser que le dialogue soit possible et le vocabulaire dramaturgique perd ici sa justification.

La presque fin de la scène s'organise autour de deux propositions de Sire Laurent : ramener sa femme à Sienna, ou rester avec elle dans le manoir du marécage. A la première, Pia et ses servantes se dérobent l'une après l'autre. C'est l'occasion, pour la jeune femme, de montrer à nouveau, à l'égard de son mari, cette lucidité implacable :

La théâtralité du "Dialogue"

Vous avez envie que je remplace votre maîtresse morte. Vous vous êtes tout à coup aperçu que vous m'aimez. (*ibid.*)

Cette fois, l'approbation de Sire Laurent lui-même confirme la perspicacité de Pia et manifeste d'autant plus l'autorité de ce jugement qu'il reconnaît agir sur la force d'un sentiment dont il a refusé, au début de la scène, qu'on prononce seulement le nom, trop lié au péché^[10], mais dont il a depuis avoué l'expérience avec celle qui fut sa maîtresse, et qu'il reconnaît maintenant commander sa venue auprès de Pia :

Vous avez raison, Pia, ce n'est que de l'amour (*ibid.*).

Si l'on note que dans la dissémination de leurs arguments, ils viennent à l'occasion de s'opposer par dénégation pure – Sire Laurent commençant par nier que le bonheur de Pia soit du bonheur, et Pia niant à son tour que la pitié de Sire Laurent soit de la pitié –, ce dernier reniement du juge à l'égard de l'amour trahit l'efficacité – à sens unique – de ce faux dialogue, si par efficacité on entend, non que chaque mot soit entendu et compris, mais que l'ensemble de ces échanges sans logique entraîne l'un des interlocuteurs – le maître – à renoncer à leurs prémisses, à s'humilier devant la coupable. Il apportait le pardon, il le demande. Il venait malgré l'amour, il vient pour lui.

La seconde proposition de Sire Laurent – à savoir de rester ici avec sa femme – contraste fortement avec la première en ce qu'elle ne suscite aucune réponse : Pia se contente de greffer sur le dernier mot de son mari – "Vous me garderez parmi vos *pauvres*" (p. 199 ; nous soulignons) – un raisonnement pour une part implicite qu'elle ne destine qu'aux servantes et qui nous ramène au début de la scène, lorsque la jeune femme, sans reconnaître son mari, l'assimilait à un mendiant :

[10] "Ah ! Pas ce mot ! Pas ce mot obscène, qui cache toujours l'amour de nous-mêmes. Ne me dites pas que peut-être je suis venu ici par amour, car alors ce serait un péché (p. 191).

Maurice Delcroix

Vous voyez, servantes ? Ce n'est pas mon mari... Je vous avais bien dit que ce n'était qu'un pauvre. (*ibid.*)

Mais surtout, elle rit. Ce rire – inanalysable puisque par nature sans mot –, on ne peut que le supposer partagé entre l'impudence du bonheur et le soulagement d'être quitte d'un inquiétant visiteur-inquisiteur. On se souvient qu'il a été en quelque sorte préparé par deux mentions antérieures dans la bouche de Pia (pp. 196 et 197). En ce moment, il est ressenti par Sire Laurent comme un avant-goût de la dérision collective – “Ah ! comme on rira dans Sienne” (*ibid.*) – à l'égard de l'agenouillement du juge devant l'impure et du pardon demandé. Provoquant une résurgence de la problématique de l'amour et de la faute, il entraîne, de la part du pénitent, une violence qui est le paroxysme de ce dialogue sans échange – “Demandez pardon avant que je ne vous envoie chez Dieu” (p. 200) –, violence que les servantes et Frère Candide, et plus encore Sire Laurent lui-même, par l'effet d'une subite lassitude, font aussitôt retomber : “Je suis trop vieux pour la vengeance” (*ibid.*).

La fin de la scène traîne volontairement en longueur : partagé entre Frère Candide, qui cherche à l'entraîner sur le chemin d'Assise, et le désir de dire encore “quelque chose [...] à cette femme” (*ibid.*) et à ces servantes – quelque chose qui n'est autre que de les avertir que ce château miné par le marécage s'effondrera sur elles –, Sire Laurent n'a plus devant lui qu'une figure équivoque de la bénignité : cette Pia accueillante aux mendiants, mais que l'on sait maintenant accueillante aux mendiants d'amour évoqués par elle-même au début de la scène (p.191), et qui ne voit pas qu'elle en a un devant elle. Du moins reconnaît-elle en lui un pauvre, au point de presque reconnaître en lui son mari, ou du moins de lui accorder une dernière fois une pensée :

Ce n'est vraiment qu'un pauvre homme... J'aurais pitié de mon mari, si je savais qu'il était si pauvre. (*ibid.*)

Pourtant, proposer qu'on lui donne une rose – et ce sera son dernier mot, et le dernier mot de la pièce – réveille toute

La théâtralité du "Dialogue"

l'ambiguïté de cette fleur dans le *Dialogue* : tantôt assimilée à Pia elle-même – "notre rose", disent les servantes (*ibid.*)^[11] –, tantôt associée par Sire Laurent aux amours coupables de la jeune femme "nue sous les roses" (p. 192 ; cf. pp. 185-186), la voici donc ultime à celui dont on a tout refusé. L'inconscience de Pia frôle ici la cruauté dans la compassion.

Tout dialogue est difficile. Tout dialogue dramatique est, de par la règle du genre, conflictuel. Mais *Le Dialogue dans le marécage* n'est pas un dialogue. Sa théâtralité est dans l'incompatibilité des niveaux de discours possibles entre la conscience torturée du juge pénitent, et cette transe passionnelle qui fait de Pia une figure mythique à sa manière. On ne s'étonnera pas que le thème de la folie joue à cet égard un rôle majeur : la folie, en littérature, est un des couronnements de la fiction. Liberté de l'imaginaire traversée de lucidité intermittente, l'inconscience de Pia l'enlève au Purgatoire danteste, mais pour la livrer à un autre sacré, propre à lui rendre son innocence. Martyre de l'amour, la séquestrée échappe, par l'égarément, à cette humanité dont sa chair est cependant pétrie. Pia nous parle alors comme elle parle à Sire Laurent : de haut et de loin. Or, on ne dialogue pas avec le mythe – sauf en le récrivant : mais c'est l'affaire de l'auteur.

Pia, pourtant, n'est pas une figure triomphale de la passion – chose impossible, pour Marguerite Yourcenar, au temps d'*Alexis ou le Traité du Vain Combat* et de *La Nouvelle Eurydice*, où la mort est trop voisine de l'amour, et trop douloureuse l'expression d'une conscience marquée encore par une religiosité chrétienne. Pia n'est ni sainte, ni saine. Tout au plus incarne-t-elle, dans l'indépendance de la chair, une manière d'absolu morbide. Au marécage, le mythe se dit heureux, mais il meurt. "Mi difece Maremma"^[12].

[11] Cf. "A-t-on jamais vu pleurer une rose ?" (p. 188).

[12] On aura reconnu un extrait des paroles que Dante prête à sa Pia, sous la forme où Marguerite Yourcenar les cite au début de sa "Note" préliminaire au *Dialogue*.

