

L'ESTHETIQUE DE LA SCENE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR

Par Gianni POLI (critique dramatique, essayiste, Gênes)

L'oeuvre de Marguerite Yourcenar est souvent précédée d'observations de méthode et de poétique (les fameuses *Préfaces*) qui en facilitent la compréhension, en offrant les plus profondes et pertinentes clés de lecture. Les pièces de théâtre aussi en sont pourvues. Il n'est cependant pas si aisé de tirer de telles réflexions - si précises sur les sources culturelles et sur les personnages - l'idée de théâtre poursuivie par l'auteur d'*Electre*. Une fois la tâche du poète dramatique terminée (l'oeuvre dans l'attente de sa représentation), l'art du théâtre pour Marguerite Yourcenar semble renfermer ses résultats et chercher ses finalités, presque indépendamment de la conscience de son indispensable achèvement scénique. De là, la difficulté de cerner une esthétique de la scène valable en général. Faute de textes théoriques spécifiques (tels ceux qui au contraire sont disponibles pour le roman, avec *Ton et langage dans le roman historique*), une vision idéale du théâtre, de ses moyens et de ses fonctions, devra être recherchée outre dans les *Préfaces*, dans les pièces elles-mêmes. Paradoxalement, certains principes et certains concepts sont contenus dans son oeuvre narrative. Il arrive en effet quelquefois que l'on accède au monde du théâtre précisément à travers le récit.

Une belle matinée offre dans le personnage de Lazare l'exemple d'un apprentissage spontané et passionné, qui se réalise dans la fréquentation de l'acteur anglais Herbert Mortimer ; jusqu'au moment où l'aspirant acteur sera engagé comme interprète de rôles féminins dans une compagnie de bohémiens. Eh bien, l'expérience théâtrale naît chez le jeune homme de la merveilleuse intimité qui s'établit entre l'élève et le maître. Voilà comment la réalité des gestes les plus communs se transforme en valeur représentative de la scène. Ainsi, le théâtre est la vie même, métamorphosée par une convention spéciale à régime fantastique :

Ils mangeaient maintenant presque toujours ensemble et le repas se passait souvent à prétendre que le couteau était une dague (...) et la fourchette une fleur qu'on offrait à une dame, ou, selon les cas, un sceptre [1].

A la métaphore par laquelle le théâtre est la vie, correspond l'inverse : la vie, donc, est théâtre. En Lazare, en attendant, agit le pouvoir de l'imagination tournée en spectacle : sa mère pendue en public "lui semblait morte sur un grand théâtre" [2].

Et la conséquence de la profonde, terrible force du théâtre, est ressentie par le jeune homme comme une acquisition qui enrichit et bouleverse la vie, en lui conférant un sens nouveau, infini :

Une fièvre de joie s'emparait de lui au sentiment d'être à la fois tant de personnes vivant tant d'aventures (...) il était sans forme : il avait mille formes [3].

Un autre exemple nous est fourni par *Denier du rêve*, où la "théâtralité" de la vie tend à se révéler et à se déchaîner presque naturellement, inévitablement :

Ton père - dit Massimo à Marcella - (c'est drôle qu'on ne puisse parler de venger son père mort sans avoir l'air de jouer un vieux mélodrame (...). Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule[4].

Théâtralité signalée ici comme superficielle, de mauvais goût, telle qu'elle sera relevée dans *Electre*, dans l'attitude d'Oreste à qui Pylade fait des reproches.

Et encore, dans *Archives du Nord*, l'espace théâtral et ses fonctions se rapportent à des situations miroir de la vie et de la mort :

"On meurt derrière les coulisses"... [5].

En somme, Marguerite Yourcenar, femme de lettres et non de théâtre, évitera l'Impromptu, [6] genre avec lequel tant d'auteurs (de

[1] *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p. 214.

[2] *Ibid.*, p. 221.

[3] *Ibid.*, p. 231.

[4] *Denier du rêve*, Paris, Plon, 1959, pp. 126-27.

[5] *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977.

[6] G. Marchi, "L' "Impromptu" da Molière a Cocteau", in *L'immaginazione in libertà*,

Molière à Copeau ; de Giraudoux à Ionesco, à Cocteau) ont soutenu les thèses et les poétiques de leurs oeuvres d'une manière ouverte et polémique.

Le théâtre de Yourcenar a connu une fortune plutôt réduite.

Peu représenté, il constitue l'aspect le moins étudié de son oeuvre. Un épisode particulier est lié à la création parisienne d'*Electre* en 1954 au Théâtre des Mathurins par la mise en scène de Jean Marchat. Conclu par un procès judiciaire intenté par l'auteur contre le directeur, cet épisode est encore aujourd'hui enveloppé dans un halo de réticence : le Théâtre des Mathurins que j'ai moi-même consulté a déclaré ne posséder aucune documentation. Par conséquent, il est impossible de comprendre, à partir des sujets de la querelle, si et pourquoi l'auteur voyait sous-estimées les raisons de son oeuvre, ou sur la base de quels critères l'interprétation était pour elle nuisible.

L'attention distraite des gens de théâtre aux pièces de Marguerite Yourcenar peut dériver de leur qualité de littérature dramatique non expressément destinée à la scène. Leur principale limite apparaît précisément dans une potentialité scénique réduite. C'est le problème de tout texte qui, rédigé dans une forme dialoguée, vise avant tout à une poéticité autonome, presque jalouse. La haute dignité formelle, à laquelle Marguerite Yourcenar ne peut renoncer, tend à prévaloir sur les raisons et les exigences de la mise en scène [7]. Ayant toujours fréquenté en "amateur" le monde du théâtre, l'auteur manifeste un soin beaucoup plus grand dans la réalisation de ses dialogues (ou monologues adjoints, parallèles) à la lumière des raisons et des mythes qui l'inspirent, plutôt que dans l'effort de rendre sa parole souple au travail de la scène et à la prononciation active de l'acteur. Il s'agissait de s'engager dans le théâtre, vu davantage comme un labyrinthe de monologues ou de dialogues à l'état pur, que comme un spectacle que l'on voudrait voir réalisé sur scène [8].

La mesure à laquelle semble le plus souvent s'en tenir l'auteur de *Qui n'a pas son Minotaure ?* est celle du "drame vocal", dont la destination logique serait le "radiodrame". Et précisément dans les vicissi-

Napoli, Liguori, 1985.

[7] Problèmes déjà affrontés par Pirandello en 1918. Pour la primauté entre *texte et représentation*, voir A. Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1968 (2).

[8] Sur l'approche du théâtre "en amateur", voir les Entretiens avec Matthieu Galey, *Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980.

tudes de Thésée, les problématiques de l'illusoire accessibilité du réel et du difficile discernement de ses limites sont exposées dans un enchevêtrement de voix. On retrouve l'état de drame essentiel, agi tout d'abord dans l'esprit, puisque la partie intense se joue dans le moi intime du héros. Que l'on examine la Scène VI. Ayant pénétré dans les méandres du mythique édifice, Thésée connaît un étrange phénomène de dédoublement, de multiplication qui est suivi d'une convergence sur lui-même. De l'extérieur, on entend le héros s'exprimer avec la voix du Minotaure. Au centre de l'événement sonore, Thésée ; autour de lui, les représentants personnifiés (sinon les allégories) de ses problèmes, de ses complexes. L'utilisation des voix soutient l'épisode clairement rituel. A travers ce concert de "voix" se produit la prise de conscience de Thésée qui découvre le Minotaure presque comme une projection de lui-même. Une donnée esthétique primordiale, donc, de la dramaturgie yourcenarienne, me semble résider dans le but de son expression : rendre dans un langage tantôt conceptuel tantôt métaphorique un équivalent problématique prélevé de sa constante inspiration existentielle sollicitée par l'humanisme classique. Son art, éminent dans la forme-roman, trouve plusieurs modèles auxquels s'appliquer : la critique, la poésie, le théâtre. Et de même que dans la poésie cet art renonçait à l'invention d'un langage autonome, ainsi, avec le théâtre il n'aspirait pas à la nouveauté dans l'utilisation de ses instruments. Ces réserves concernent naturellement l'effet dramaturgique et non l'humanité ou la culture de l'auteur. Comme c'est le cas, du reste, de Sartre ou de Camus, pour qui le théâtre est une arène de débat d'idées, de conflictualités typiques confiées aux personnages. On ne peut exclure cependant des résultats de pure jouissance spectaculaire pour certains épisodes des pièces yourcenariennes : comme dans la "chorégraphie" de *La Petite Sirène*, comme dans la Scène IV du *Mystère d'Alceste* entre Admète et l'Entrepreneur des pompes funèbres ou la Scène V, avec Admète, son père et sa mère. Ironique saveur dans une fable tragique qui connaît des airs d'opérette comique ou de guignol.

Et pourtant, la dramaturgie idéale de Yourcenar ne manque pas de sensibilité au problème de la représentation : on peut rappeler la citation, tirée du moraliste du dix-huitième siècle Joseph Joubert, placée en ouverture du *Mystère d'Alceste* :

L'esthétique de la scène chez M. Yourcenar

L'art théâtral n'a pour objet que la représentation. Un acteur doit donc avoir l'air demi-ombre et demi-réalité. Ses larmes, ses cris, son langage, ses gestes doivent sembler demi-feints et demi-vrais. Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe [9].

Evidente est la référence à l'imagination comme collaboratrice essentielle dans le rapport qui se développe au théâtre ; remarquable l'importance du "rêve" en tant qu'élément d'intégration de la réalité, pour la rendre plus réelle que le réel. D'autre part, l'effet de rêve est attendu de la mise en scène, puisque l'auteur du *Mystère d'Alceste*, observant l'utilisation des costumes, propose :

Réalisés avec art, ils peuvent aussi lui donner l'aspect d'un rêve, et c'est d'ailleurs, précisément, parce que son atmosphère est analogue à celle du rêve que le poètes continueront toujours à se retourner vers le mythe grec, avec ce que son emploi comporte au théâtre de mystérieux effets de *déjà vu* et de contradictions insolites acceptées sans difficulté comme en songe [10].

Nous n'en sommes peut-être pas encore à la reconnaissance centrale et profonde donnée au rêve par le surréalisme. Mais on peut considérer bien fondée cette disposition yourcenarienne à une création qui exploite la parole au-delà de sa valeur conceptuelle, ouvrant ainsi d'intéressantes perspectives sur la dramatisation de composantes fabuleuses. C'est un moment de convergence vers les poétiques théâtrales d'un vingtième siècle qui s'approprie outre la dimension conceptuelle et morale, la dimension plastico-visuelle, de l'action scénique. L'autre moment d'affinité potentielle avec le côté surréaliste, se manifeste dans l'utilisation de la rêverie spéciale (il ne s'agit pas d'écriture automatique) adoptée par l'auteur. Processus utilisé sans doute pour *Hadrien* et décrit pour *Un homme obscur* ; qui dans le cas de l'adaptation du roman *Denier du rêve* intéresse à nouveau la zone imaginaire, l'"espace" mental. Selon cette utilisation de l'espace entrevu et élaboré dans l'imagination, on passerait à une sorte d'élaboration seconde (au deuxième niveau) reportée sur la page de l'écriture dramaturgique [11]. L'auteur en parle, en se référant à l'hypothèse valable

[9] "Examen d'Alceste", *Théâtre II*, Paris, Gallimard 1971, p. 82.

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

[11] Dans les années Vingt, l'exemple le plus extraordinaire surgit chez Antonin Ar-

pour *Rendre à César* :

Quelles règles de jeu l'auteur a-t-il adoptées, ou a-t-il décidé d'enfreindre ? De quelle sémantique, personnelle ou non, relève le langage qu'il a voulu ou dû employer ? Comment s'est passée, enfin, puisqu'il s'agit d'une pièce, cette représentation à bureaux fermés que l'auteur se donne à lui-même, et qui ne sera peut-être jamais suivie d'aucune autre [12].

L'on déduit de ce passage que la vision yourcenarienne admet la possibilité d'un événement, accompli en lui-même, dont la conception si intensément concentrée et définitive, en rendrait même superflues tant la transcription que la représentation. Antithèse au "matérialisme" d'une scène qui depuis l'âge de l'avènement de la mise en scène aux théoriciens les plus extrémistes a souhaité et provoqué la concrétisation croissante du fait théâtral.

Vis-à-vis des auteurs et des théoriciens qui lui étaient contemporains, Yourcenar est singulièrement "anachronique". J'évoquais à peine des comparaisons avec le théâtre de la mise en scène qui progressait ; avec des théories qui de Appia à Craig, de Copeau à Artaud ont influé sur la matérialisation de l'acte théâtral, désormais largement constatable au temps où l'auteur débute au théâtre. Les charmes suscités par Maeterlinck et par D'Annunzio étaient vite épuisés dans l'atmosphère "symboliste" créée autour du *Dialogue dans le marécage* (qui renvoie au Nô japonais) ou dans *La Petite Sirène*. L'authentique et important ascendant dramaturgique de Marguerite Yourcenar se rattache, comme on le sait, à l'antique classicisme de la tragédie, à travers sans doute la médiation de Racine. Dans cette optique on comprend l'effort pour réactualiser le mythe, en partant de sa pérennité, pour le revivre et le restituer sous des formes adéquates à la sensibilité contemporaine. La relation contemporanéité/tradition, le sens à attribuer à l'Histoire - notable dans l'oeuvre entière - se représente dans *Rendre à César*, unique sujet tiré du présent, mais investi à son tour des catégories du mythe.

taud ; cf. *Paul les oiseaux ou La place de l'amour, O. C.*, I, Paris, Gallimard, 1970. Une analyse, du côté du Symbolisme et de l'Alchimie, dans U. Artioli-F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978.

[12] "Histoire et examen d'une pièce", *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

L'esthétique de la scène chez M. Yourcenar

L'auteur s'est donné pour règle de partir de silhouettes minces et banales comme le seraient celles d'une *Commedia* ou *Tragedia dell'Arte* moderne pour (...) tenter d'aboutir à montrer dans ces créatures une réalité beaucoup plus complexe que l'étiquetage du premier coup d'oeil (...) révélant derrière le personnage la personne, et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe caché auxquels à son tour la personne correspond [13].

Le travail caractéristique de l'auteur en qualité de dramaturge consiste précisément à s'en remettre à la valeur éternelle du mythe, et à en redécouvrir les analogies les plus efficaces pour l'actualité. Ainsi les constantes tragiques des relations personnelles sont marquées par des modules spécifiques, tels que l'anachronisme, la satire, l'ironie, la dégradation. Modalité de traitement de la noble matière d'origine, soumise à un processus d'adéquation. Il en était de même dans *Feux*, lorsque la réalité récente faisait irruption sur le fond des antiques conflits dont les personnages se faisaient l'emblème.

Dans "Examen d'Alceste" il s'agit de décalage temporel entre le mythe d'origine et sa transcription : il s'agit du "degré d'anachronisme" que l'auteur ("le poète moderne traitant pour le théâtre un sujet mythologique") va s'autoriser" [14].

Domage qu'on ne puisse mettre ponctuellement et textuellement en évidence les cas où ce procédé se réalise. La satire est une autre façon de mettre à l'écart le personnage ou l'événement protagonistes. Même l'ironie devient une arme polémique pour détourner l'éventuel lecteur/spectateur du préjugé qui s'est déposé sur les vieux modèles. Elle s'ajoute à la contradiction d'une tradition affirmée, sans rejoindre la désacralisation.

"Aborder les grands thèmes traditionnels sans leur faire subir une sorte de totale désintégration" [15].

Sous la perfection et la pureté apparente de la parole yourcenarienne, s'insinue un caractère discordant : des pièces grinçantes pour reprendre le mot d'Anouilh. L'ironie qui côtoie le scandale de certaines situations propose une contestation de l'évidence et du banal : voir *Le Dialogue dans le marécage* où le scandale réside dans la réaction de la condamnée, qui cultive la roseraie et distribue ses grâces d'amour

[13] *Ibid.*, pp. 9-10.

[14] "Examen d'Alceste", *cit.*, p. 100.

[15] *Ibid.*, p. 99.

sensible aux voyageurs.

Une variante encore utilisée dans la recherche d'actualisation se trouve dans la démystification des apparences, pour laquelle dévoiler les mobiles les plus secrets comporte une baisse du ton "sublime" du langage, indice d'inadéquation à la condition tragique authentique : et pas seulement de Maeterlinck à D'Annunzio ; mais avec Rosso di San Secondo, avec Pirandello ; avec Ghelderode ou Gide ou Coteau ou Anouilh, se manifeste la soi-disant "impossibilité" de la tragédie. L'abaissement antihéroïque est d'ailleurs témoigné par Joyce dans le roman, par Eliot dans la poésie.

La solution yourcenarienne, aussi volontaire ou inconsciente, fait appel à la contamination des genres, en manifestant dans ses pièces un esprit d'adaptation à des exigences de communication inéluctables. Avec le *Dialogue* cité, le ton familier, ouvert cependant à l'oratoire, obtient la poursuite et la juxtaposition des voix. Cette forme se révèle déjà disponible à un rapprochement avec la musique, d'autant plus que plus tard le martyr par amour de la petite sirène s'exprimera dans une action chorégraphiée (avec des séquences de pantomime) riche d'accents ironiques et comiques là où le cœur de l'auteur se révèle souffrant d'une grave blessure de solitude et de déracinement[16]. L'affinité avec l'expression musicale devient plus manifeste dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, "dont le genre est situé à mi-chemin entre l'opéra sérieux et l'opéra bouffe" [17], tout en maintenant le sous-titre "divertissement sacré en dix scènes". Le changement du rôle du protagoniste, tout au long des remaniements, confère à la pièce un sens nouveau et définitif : "Le divertissement avec lui tourne à la farce noire". De ces "sujets mythologiques" qui "nous permettent de mêler librement la parole et le chant", on peut rejoindre une "comique désintégration" [18] particulière. Le résultat consiste dans la violation consciente des règles jusqu'alors en vigueur, pour lesquelles la hauteur du thème traité devait produire un langage et une atmosphère nobles et sérieux.

Dans le *Mystère d'Alceste*, donc, qui se réfère au sens propre au caractère de mystère dans son acception médiévale, tout en partant de

[16] "Moi... dans un autre monde... sans identité et sans voix", "A propos d'un divertissement", *Théâtre I, cit.*, p. 146.

[17] "Aspects d'une légende", *Théâtre II, cit.*, p. 178.

[18] *Ibid.*, p. 179.

la condition de la sacralité des événements représentés (la reconnaissance constante de la sacralité de la vie reflète l'aspect rituel sur la scène), on intervient pour déconcerter la rigueur classique des références. Précisément sur le plan représentatif, Yourcenar prête attention aux personnages de l'Entrepreneur, du Maire et des Parents d'Admète ; les deux premiers sont "accoutrés à la moderne, de façon caricaturale" ; l'auteur fournit jusqu'aux indications pour l'actrice qui doit jouer le rôle d'Alceste. Elle a la perception du danger de tomber dans "notre petit réalisme psychologique" [19], alors qu'elle souligne le déroulement de "ballet tragi-comique" [20] de son oeuvre. Pour la mise en scène elle imagine un "décor très simple, sans le moindre détail archéologique" [21].

Enfin, un aperçu du procédé de l'allégorie, qui revient fréquemment dans le théâtre yourcenarien. "L'allégorie étant par définition un genre des plus simples", affirme l'auteur ; ce qui pourrait équivaloir à lui reconnaître la faculté d'aborder directement et au plus haut degré de tension les problématiques choisies, suivant l'usage expressionniste. En rendant les personnages emblématiques jusqu'à l'allégorie, l'art expressionniste visait à l'absolu et à l'unicité. Marguerite Yourcenar agit d'une manière semblable, même si elle ne reconnaît pas à son activité la ferveur polémique de cette avant-garde.

La cas d'*Electre* ou *la Chute des Masques* est particulièrement significatif d'une esthétique sous-entendue, d'une action dramatique jaillie directement du pouvoir évocatoire de la parole, laquelle cependant est confiée d'une façon décisive à la présence de l'acteur. La plus complexe, sévère et belle oeuvre de Marguerite Yourcenar est celle qui est plus fidèle au modèle antique. Elle emploie le facteur du sarcasme en contraste au sublime, en introduisant d'immanquables anachronismes ; mais le choix est motivé par la richesse, par "le crédit inépuisable que nous ouvre le drame grec..." [22]. Et outre la fidélité, la nécessité semble obliger l'auteur à la forme-tragédie.

Le texte théâtral d'*Electre* est l'issue d'un débat intellectuel, qui s'est passé dans l'esprit de Yourcenar : "L'essai projeté devint

[19] "Examen d'Alceste", *cit.*, p. 103.

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

[21] *Ibid.*, p. 107.

[22] "Avant-propos" à *Electre*, *Théâtre II.*, *cit.*, p. 19.

dialogue, et le dialogue tragédie" [23]. Par rapport aux contemporains qui l'ont précédée, au lieu d'un "triomphe de l'absurde", l'auteur se propose "une sorte de nettoyage par le vide" [24].

Le texte d'*Electre* est intéressant surtout parce qu'il porte à l'examen de son "fonctionnement", à l'analyse de l'art yourcenarien en acte; outre la méditation sur les moyens, outre l'exploitation du tréteau, le mécanisme du drame révèle une conception compacte et unitaire de la vie et du monde. Sa représentation (ou mieux, son expression parlée des personnages), venant au compromis de la formulation linguistique conventionnelle, constitue une première perte d'amplitude. Puisque la vérité des êtres représentés et de leur dispute est antérieure à n'importe quelle recherche tant d'effets scéniques (coups de théâtre) que de techniques pour la mise en scène, la parole se révèle la plus haute, sinon l'unique, médiatrice du drame. Non poussée à la "métaphysique", mais quand même fortement analogique, fréquemment et profondément symbolique.

Paradoxalement, sans avoir recours aux artifices de la mise en abîme et du jeu du théâtre dans le théâtre, la conscience du jeu et de la fiction (les masques, jamais indiqués dans le texte, sont dissimulés dans l'Introduction de même que d'autres clés de la psychologie des profondeurs) est bien présente. A la Scène IV, Pylade utilise l'allusion au jeu du théâtre à propos du comportement d'Oreste : "Tu ne vas pas nous parler des liens du sang, comme un héros du théâtre" [25]. L'allusion renvoie au négatif ; il s'adresse à la théâtralité emphatique, rhétorique, signe de communication inauthentique. Au contraire, le vrai, l'authentique théâtre provient de la parole véritable proférée par des personnages vrais (pas nécessairement purs ou sincères : au contraire !) capable de se faire action, non pas réaliste mais adhérent jusqu'aux plus profonds replis de l'inconscient, à l'ambiguë complexité humaine. Un autre moment significatif du pouvoir de l'illusion théâtrale se trouve à la Deuxième partie, Scène I, lorsque *Electre*, dans l'attente de sa mère, se livre à son monologue à haute voix.

Le monologue intérieur, si exubérant et envahissant d'abord dans *Denier du rêve*, puis dans *Rendre à César*, est ici mis en scène dans un rapport provocatoire avec le spectateur : "Qu'est-ce que vous dites ?".

[23] *Ibid.*, p. 19.

[24] *Ibid.*, p. 19.

[25] *Electre*, p. 66.

L'esthétique de la scène chez M. Yourcenar

Peu après, Scène IV - la première exécution ayant eu lieu - c'est Pylade qui propose la qualité théâtrale aux actions qui se sont déroulées et qui vont se terminer : "La pièce n'est que commencée" [26]. C'est toujours la vie, facilement interprétable comme théâtralisation spontanée, qui devient objet de l'art et le justifie. La métaphore, dans cet épisode animé, se répète avec insistance. Montrant la fonction souveraine de la vie et de ses exigences vis-à-vis de l'art du théâtre, Electre répond en effet : "Je ne pourrai plus. J'ai fini mon rôle". Et Pylade de répliquer : "En effet, c'est le tour des hommes, et ton rôle se réduit aux trois pas d'une figurante" [27]. Remarquable, à ce moment-là, le rôle joué à son tour par Pylade, quasi-metteur en scène de la conclusion tragique préparée : PYLADE "Les acteurs sont-ils à leur place ? Tout est-il bien compris ?..." [28]. Il nous vient à l'esprit l'avertissement de Jean Genet : "La tragédie il faut la vivre, pas la jouer".

Bien que le dernier texte, *Rendre à César*, ne constitue pas un exemple probant de l'art théâtral yourcenarien, l'ouvrage devrait être examiné en tant que passage significatif de la prose au dialogue théâtral : une étude a été faite par Evert Van Der Starre, exhaustive dans la mise en évidence des variations entre les deux oeuvres. Le critique hollandais aussi finissait par établir la faible intensité dramatique de l'ouvrage, car "l'auteur n'a pas voulu abuser de toutes les richesses du potentiel scénique" [29].

Des éléments ainsi recueillis et considérés, encore que d'une manière quelque peu superficielle, on tire l'impression que l'intention de Marguerite Yourcenar, attentive à la représentation fidèle de sa conception du monde, construit sa parole (l'écoute et la répète) en dehors de toute scène réelle. Le hasard qui jusqu'ici lui est échu, d'en rester à peu près mise à l'écart, pourrait, toutefois, être modifié par les prochaines aventures tentées par les acteurs et les metteurs en scène. Pour ma part, pour conclure cette communication, je souhaite qu'elle puisse être intéressante tout au moins dans la mesure où elle saura montrer aux chercheurs et aux hommes de théâtre le côté encore inexploré de cet important domaine yourcenarien.

[26] *Ibid.*, p. 64.

[27] *Ibid.*, p. 64.

[28] *Ibid.*, p.64.

[29] E. van der Starre, "Du roman au théâtre : *Denier du rêve et Rendre à César*," Groningue, C. R. I. N., 8, 1983, pp.50-79.

