

L'UNIVERSEL ET LE SINGULIER DANS *DENIER DU RÊVE ET RENDRE À CÉSAR* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Jean-Pierre CASTELLANI (Tours)

Permettez-moi de commencer cette communication par le rappel d'une anecdote personnelle exemplaire par sa signification exclusive : il y a trois ans j'ai eu l'occasion de donner une conférence sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar dans une ville de province en France, devant le public cultivé d'une société savante et, à la fin de l'exposé, un des assistants me posa la question suivante à propos des *Mémoires d'Hadrien* : "Pensez-vous qu'il s'agisse d'un livre d'histoire ou d'un traité philosophique ?". Sentant le piège, je répondis que dans ce livre je m'intéressais davantage à ce qui était existentiel qu'à ce qui était accidentel et que, à mon avis, le public d'aujourd'hui tirait plus de profit de la lecture des pages consacrées à la maladie, au plaisir, au corps ou au suicide qu'à la reconstitution historique de l'époque d'Hadrien. De fait, après la conférence, mon interlocuteur m'expliqua les raisons de sa question en me montrant quelque chose qui confirmait par ailleurs ma réponse : il s'agissait d'un exemplaire d'une première édition de *Mémoires d'Hadrien* dédicacé par Yourcenar elle-même au philosophe français Georges Bataille (à ce propos nous pouvons nous interroger sur la destinée de ces livres dédicacés qui terminent ainsi sur les devantures des bouquinistes après le décès de l'heureux destinataire). La dédicace signée par Yourcenar disait simplement mais fortement ceci : "À Georges Bataille, au philosophe et au critique, ce traité d'une certaine méthode". Ce traité d'une certaine méthode, voici comment Yourcenar définissait son œuvre la plus célèbre, et considérée comme la plus "historique".

Cette affirmation, inconnue jusqu'à maintenant, me paraît poser parfaitement le sujet qui nous réunit ici, dans ce colloque, c'est-à-dire l'universalité dans la création de Yourcenar, en comprenant bien dès le départ cette réflexion collective comme une recherche de l'universalité dans cette œuvre, à savoir la quête de ce qui est universel et non la possible universalité de Yourcenar, soit son

aptitude à tout comprendre. Nous devons essayer de déceler chaque fois que nous l'étudions ou tout simplement la lisons la méthode plus que la connaissance.

En effet, si les textes de Yourcenar en relation avec une circonstance précise de l'Histoire du passé (Rome antique, Renaissance, fascisme) sont nombreux, il n'en demeure pas moins qu'elle a affiché tout au long de son expérience vitale et de son itinéraire de création une volonté farouche de toucher l'universel, de ne jamais s'enfermer dans une culture singulière mais, au contraire, de les connaître toutes, bien au-delà de sa formation d'un humanisme occidental. Il ne fait pas de doute que, pour Yourcenar, même à propos des souvenirs personnels qui touchent sa propre famille, son enfance ou ses proches, la volonté de retrouver et donc de représenter, à partir de ces exemples singuliers, le réseau humain dans son ensemble est manifeste, revendiquée et très souvent atteinte.

Je voudrais, pour ma part, centrer ma réflexion sur les rapports entre ce que l'on peut appeler l'universel d'une part, et de l'autre, le local, dans deux œuvres qui semblent justement offrir une sorte de relation paradoxale entre un titre générique qui est du domaine de l'absolu et une matière anecdotique qui appartient au singulier. Je veux parler de *Denier du rêve*, qui se présente à nous d'abord sous deux formes romanesques, en 1934 et en 1959, et ensuite comme pièce de théâtre en 1961 sous le titre de *Rendre à César*. Dans tous les cas le noyau diégétique est un attentat manqué contre un Dictateur, dans l'Italie des années 30, qui constitue le matériau de base de l'histoire racontée ou mise en scène et s'il est possible de trouver, sans difficulté, des modèles vivants et des clés à l'anecdote historique, il faut aussi chercher un sens général à ces aventures individuelles, comme nous y incitent les deux titres choisis par l'auteur. Une fois encore il faudra donc, dans un texte de Yourcenar, rechercher la synecdoque plus que la métaphore.

À partir de la valeur des termes de cette dialectique universel/local, extension/réduction, totalité/limite, essayons de mesurer les différents aspects et la portée profonde de chacune de ces versions. Autrement dit, est-il possible de séparer des circonstances particulières chacune des histoires individuelles qui constituent le réseau compliqué des hommes et des femmes qui peuplent ces œuvres ? Dans la mesure où l'universel, qui fonde l'universalité, est relatif à un tout et à un ensemble, peut-on appliquer ce concept à

chacun des individus composant l'extension du sujet ? Les valeurs qu'ils représentent sont-elles indépendantes du lieu, de l'époque réels dans lesquels ils s'insèrent ? Ce qui les concerne peut-il toucher tous les hommes ? Faut-il réduire leur signification à leur cas individuel ou, au contraire, l'étendre à la totalité d'un groupe ?

Si l'on prend le cas de *Denier du rêve*, qui est présenté comme un texte romanesque, il est évident que les marques d'un réel local, c'est-à-dire ce qui peut se rattacher à un lieu particulier, à un espace, à des mœurs ou à des types humains, sont abondantes dans la mesure où, adoptant la forme du roman, ce texte est d'abord représentation d'une réalité, en l'occurrence celle de l'Italie fasciste des années d'avant la deuxième Guerre Mondiale. On y trouve une couleur locale, un vérisme, pour ne pas dire un exotisme qui oscillent entre la reconstitution authentique de la Rome et de l'Italie de cette époque et une vision stéréotypée et facile, pour ne pas dire superficielle, comme c'est souvent le cas dans la représentation des pays étrangers contemporains chez Yourcenar. L'auteur elle-même était consciente de ces lacunes ou défauts puisque dans l'avant-propos à *Rendre à César*, daté de 1970, elle avoue son irritation à la relecture de la version de *Denier du rêve* de 1934 en raison précisément de ses "transitions maladroitement entre lyrisme et vérisme"^[1]. La deuxième version, définitive, de 1959 était censée gommer ces imperfections de jeunesse. Yourcenar reconnaît, par ailleurs, que la plupart des personnages, nombreux, variés, éparpillés même dans *Denier du rêve*, ont un modèle vivant à la suite des séjours qu'elle fit en Italie, très jeune, de 1922 (où elle assista, à l'âge de 19 ans, à la Marche sur Rome) à 1933 quelques mois avant la première visite d'Hitler à Mussolini. Le premier texte, nous dit-elle, fut élaboré dans un hôtel de Ravenne. Plus nous avançons dans la connaissance des faits anecdotiques de la vie de Yourcenar et plus une certaine adéquation entre ses expériences existentielles, à savoir ce qu'elle vit, ce qu'elle observe ou écoute, et l'inspiration ou l'écriture de ses œuvres apparaît nettement. Cela ne lui est certes pas propre, mais on peut déceler à l'évidence un aspect de vécu, de réel, des touches italiennes dans *Denier du rêve*.

L'action présente se passe au cours d'une seule journée comprise entre le 20 avril 1933 vers midi et le 21 vers 6 heures du matin. Tour à tour apparaît au fil des pages, dans les rues, sur les places, dans les églises, les maisons, les cafés, les cinémas de Rome, une foule de

[1] Marguerite YOURCENAR, *Théâtre I*, "Histoire et Examen d'une pièce", Paris, Gallimard, p. 14.

personnages qui vont vivre, chacun à sa manière, cette soirée pluvieuse au cours de laquelle le Chef de l'État doit prononcer un discours. C'est ainsi que le jeune provincial Paolo Farina se trouve en voyage d'affaires dans la capitale, s'intéresse aux filles de café après que sa femme l'a abandonné et rencontre l'infortunée Lina Chiari qui se rend à une consultation médicale. Nous faisons aussi connaissance, dans cette soirée de cérémonie officielle, de quelques figures typiques de la vie quotidienne et sociale à Rome : Giulio Lovisi le propriétaire d'une boutique de parfums sur le Corso, Rosalia di Credo vendeuse de cierges pour l'église voisine, la Mère Dida qui offre des roses, le père Cicca, curé de Sainte Marie Mineure, tandis qu'un vieux peintre français Clément Roux déambule dans les rues, entre la Place des Saints Apôtres et la Via dell' Umilità, comme l'ouvrier du service des eaux Oreste Marinunzi. Le docteur Alessandro Sarte reçoit dans son cabinet, Angiola di Credo va au cinéma et Marcella Ardeati prépare un attentat contre le dictateur, mettant à profit son apparition publique Place Balbo. Tous ces êtres se croisent et s'entrecroisent, réunis et reliés dans une chaîne de passions et d'échecs par l'artifice d'une pièce de monnaie qui passe de main en main, mais de l'ensemble peut se dégager un portrait assez fidèle et relativement complet de la société romaine ce soir-là.

De plus cette représentation du présent s'enrichit d'un retour systématique au passé de ces personnages : pour chacun d'entre eux le narrateur fait un rappel de sa vie antérieure qui permet, bien entendu, d'expliquer sa situation présente mais aussi de broser un tableau encore plus complet de la société non seulement romaine mais italienne de l'époque : soit par petites touches rapides comme dans le cas du jeune Toscan Paolo Farina ou de la Florentine Lina Chiari, fille d'un cocher de fiacre, ou de la jeune fille anglaise au pair Miss Jones, soit par de véritables histoires dans l'histoire, romans dans le roman, comme des amorces d'un possible récit autonome, non développé mais présent cependant : c'est le cas, en particulier, de la famille de Rosalia di Credo et de sa sœur Angiola, d'origine sicilienne, dont la vie du père, Ruggero, est racontée assez longuement, significative du destin du Sicilien exilé à l'étranger et qui construit ensuite une belle maison sur sa terre à Gemara. L'enfance des deux jeunes filles est évoquée avec précision à travers leurs souvenirs de pain anisé, de figues fraîches, d'odeur d'oranges, de noisetiers, d'oliviers dans les soirs d'été. Les problèmes de l'éducation des filles dans les couvents religieux sont ébauchés ainsi que celui des rapports avec les paysans.

L'humble préposée aux cièrges Rosalia di Credo est issue de ce monde où un père devenu fou est enfermé à l'asile. La désespérée Angiola a connu un premier amant, tailleur de pierre à Palerme, puis un peintre français, un Marquis, s'est mariée avec Paolo Farina avant de s'enfuir avec un ténor d'opéra.

Au chapitre 7 d'un récit qui en comporte seulement neuf, à propos de la Mère Dida, la vendeuse de fleurs, le narrateur expose toute la vie antérieure de cette pauvre femme, depuis sa naissance à Ponte Pozzio, sur l'Anio, jusqu'à son mariage avec le marchand de fleurs qui meurt écrasé à un passage à niveau. Autour d'elle ses enfants, son fils Nanni exilé en Argentine, son frère Ilario qui s'occupe des serres près de Rome, sa fille Agnese mariée à un cocher de Florence, ou Attilia épouse de Marinunzi. Après l'échec de sa relation avec Luca, la voilà maintenant qui vend des roses entre le vieux Palais Conti et le cinéma Mondo, près du café Impereo où elle se réfugie avant de prendre le dernier autobus pour Ponte Bozzio.

On a un peu l'impression que la jeune romancière possède dans sa mémoire un matériau qu'elle ne maîtrise pas complètement et, qu'à être trop riches, ces histoires antérieures, en particulier de personnages somme toute secondaires, en arrivent à noyer l'histoire centrale qui est celle de Marcella Ardeati, mariée au Docteur Sarte et amante de l'intellectuel antifasciste Carlo Stevo pour lesquels les éléments de l'existence sont donnés assez rapidement, trop peut-être. Il en est de même pour Giovanna, fille de Guilio Lovisi et femme de Carlo Stevo, pourtant au cœur de l'histoire. Et en fin de récit, au chapitre 8, à nouveau, l'apparition du peintre Clément Roux dans les rues de Rome fait repartir la narration vers la vie passée de ce personnage haut en couleur.

Dans l'avant-propos qui précède la version scénique de 1961, Yourcenar avoue que tous ces personnages "avaient en bonne partie leurs modèles vivants"^[2] : Don Ruggero est un propriétaire ruiné aperçu vers 1925 près de Naples, Marcella la transposition d'une authentique femme de médecin connue à la même époque, l'histoire de Rosalia est puisée dans un fait divers du *Corriere della Sera*, Carlo Stevo naît de la pratique de réfugiés antifascistes installés en Suisse en 1930, etc... : tous ces éléments confirment donc l'importance de l'aspect local, en rapport direct avec les mœurs, la situation sociale et politique de l'Italie de cette époque bien précise et ancrée dans une

[2] *Ibid.*, p. 11.

réalité historique et socio-humaine tout à fait attestée, sans recours à la fiction, sauf dans le rassemblement artificiel de tous ces êtres ce soir choisi pour ce récit.

Pourtant il est un aspect qui frappe quand on analyse de plus près ce problème : le seul personnage qui est déconnecté de toute exactitude, de toute enveloppe charnelle, est celui qui devrait être précisément le plus chargé de réalisme, je veux parler du Dictateur qui n'apparaît à aucun moment désigné comme Mussolini mais seulement comme le Dictateur, ou le Chef de l'État, ou le César, c'est-à-dire au moyen de termes non singuliers mais absolus, volontairement dégagés de tout ancrage historique mais plutôt orientés vers un domaine universel, celui du Pouvoir totalitaire au-delà de tel ou tel personnage vivant ou connu. Alors que la finalité principale de ce livre est la mise en cause du fascisme qui pesait sur l'Europe de l'époque, pour la première version de 1934, et des régimes totalitaires qui dominent encore une partie de l'Europe des années 60, moment de la version définitive, il est significatif que le personnage le plus important de l'histoire soit une ombre, jamais directement décrite et que cette ombre participe de l'universel plus que du circonstantiel.

À vrai dire, si l'on reprend l'analyse des différents êtres qui apparaissent dans les rues de Rome, on constate qu'en profondeur, eux aussi, sont à rattacher à des valeurs qui les dépassent tout en les caractérisant : ainsi Lina Chiari incarne aux yeux de Paolo Farina l'illusion de ne pas désespérer, ainsi Massimo est assimilé à une statue d'Hermaphrodite, Marcella Ardeati est à la fois Marthe et Marie et, au cours de la dramatique séquence centrale dans l'appartement, elle est la Phèdre prolétarienne à côté d'un Massimo qui devient un Phèdre platonicien, et elle marche comme une Grecque dans l'Hadès, comme une chrétienne dans Ditéle ; le père Ruggero assume l'expression d'un Christ. Les très nombreuses analogies mythologiques, qui ont été déjà étudiées par d'autres, démontrent que ces personnages si intégrés à une réalité locale sont cependant sans cesse rapportés par le point de vue du narrateur à un universel qui dépend d'une culture au-delà des temps et qui les dépasse largement, les enferme et les asphyxie en tant qu'êtres singuliers. Une scène, un passage parmi d'autres, peuvent résumer ce mouvement double : au moment où Angiola entre dans le cinéma Mondo et qu'elle regarde l'écran : "La salle, comme un tunnel, ouvrit sur l'univers. Le dictateur inaugurerait une exposition d'art romain ; des juifs, coupables de leur

race, franchissaient à la dérobée la frontière du Reich ; des canons tonnaient dans le désert mongol. Angiola ferma les yeux, laissant passer ces résidus de gestes à demi digérés par le Temps, qui, durant quelques semaines, s'éparpilleraient encore par le monde, détachés de leurs causes, avant de pourrir comme des feuilles mortes. Elle n'était pas venue voir ces bouts de scène banals réalisés à grands frais par la firme Univers et Dieu"^[3]. Dans cette perspective le dictateur n'est plus qu'un "tambour creux"^[4], le tuer, tuer César est non seulement détruire la personnification actuelle et circonstancielle du pouvoir mais aussi une forme désespérée de "[flaire place nette... Sortir du cauchemar... Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule..."^[5]. À la fin, au chapitre 9, on retrouve cette galerie de personnages figés pour toujours dans leur situation, Paolo Farina, Guilio Lovisi, Alessandro, Don Ruggero, Miss Jones, Massimo, Clément Roux, Angiola, Dida, le César lui-même, tous enfermés dans leur terrible solitude. Et de ces êtres précis l'évocation s'élargit comme dans un lent travelling cinématographique aux musées, aux hôpitaux, aux imprimeries, aux rues, aux places de Rome. Dans cet univers endormi et, pour ainsi dire pétrifié, trône de façon dérisoire le partisan de l'ordre, Oreste Marinunzi, ivre mort, qui s'assimile finalement au dictateur, l'entraînant dans sa chute physique et morale.

La version scénique de la même histoire, sous le titre de *Rendre à César* est forcément différente des deux premières versions romanesques : d'abord par le genre choisi, ensuite par le contexte historique qui ne peut être le même aussi bien pour l'auteur que pour le public de 1961 et enfin par la volonté de Yourcenar de dépoussiérer son texte, de l'alléger d'un certain nombre de références mythologiques, voire de supprimer ou de réduire l'importance de quelques personnages comme le vieux Ruggero, l'Anglaise Miss Jones ou la Mère Dida. La concentration dramatique est évidente, qui ne permet plus ou ne rend plus souhaitable le rappel de la vie antérieure de chacun des personnages. Yourcenar a certes recours à l'artifice du discours à soi-même pour donner quelques indices de ce passé mais l'ensemble est plus réduit. Le réel romain continue à fournir un décor mais la couleur locale italienne est moins perçue dans la mesure où il n'y a plus guère ces histoires dans l'histoire. Le deuxième Acte qui marque l'affrontement du trio diabolique Marcella/Alessandro/

[3] Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*, dans *OR*, p. 240.

[4] *Ibid.*, p. 230.

[5] *Ibid.*, p. 229.

Giovanna est plus fort que le chapitre 5 du roman tout en reprenant les mêmes thèmes^[6].

Pour bien saisir la différence fondamentale entre le roman et la pièce, qu'il me soit permis de citer, un peu longuement, une lettre jamais publiée, de Yourcenar au metteur en scène français Jean-Pierre Andréani au moment où ce dernier essayait de monter *Rendre à César* entre 1985 et 1991. Yourcenar écrit le 16 septembre 1985 ces mots : "Cher Monsieur, [...] Le personnage de Giulio Lovisi me paraît devoir être réduit à l'extrême plutôt que supprimé. Le pauvre bonhomme est une des "voce populi". Je crois que Miss Jones, très réduite, devrait demeurer à l'état de silhouette avec une ou deux phrases à l'église, comme contraste avec les voix italiennes. Même remarque pour Marinunzi [...] il reste que le rôle de l'ouvrier ivre approuvateur du fascisme [...] est essentiel. Il est très important aussi (comme Miss Jones, mais bien plus) parce que c'est un rôle comique. Le grand danger en ne retenant que le groupe principal est d'avoir un mélodrame plutôt qu'une Tragedia dell' Arte [...] Le projet des voix intérieures me paraît particulièrement intéressant".^[7]

On voit que Yourcenar prononce les mots clés pour définir sinon son œuvre du moins le sens qu'elle entend lui donner. Elle désire d'une part établir un contraste entre un regard étranger et des voix italiennes et, de l'autre, elle revendique l'étiquette de Tragedia dell' Arte plutôt que celle de mélodrame. On sait que cette forme théâtrale repose sur un certain nombre de canevas interprétés par des personnages fixes portant des masques. Dans ce type de comédie le lieu théâtral est neutre. J.-P. Andréani devait s'en inspirer dans sa mise en scène présentée à Paris en janvier 1991 au Théâtre Paris Plaine. L'histoire de l'attentat contre Mussolini sert de centre à toute

[6] À cet égard on peut remarquer avec étonnement la présence à la fin du texte de *Rendre à César* d'une page curieuse intitulée par l'auteur lui-même *État Civil* (M. Yourcenar, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, p. 133-134). Dans cette sorte de fiche d'état civil qui devient d'ailleurs une sorte de pierre tombale, Yourcenar donne au lecteur (et au spectateur possible si ce texte est dit le jour de la représentation) non seulement les dates et lieux de naissance de chacun des protagonistes de la pièce, ce qui est plus ou moins dit au cours de celle-ci, mais aussi les dates et lieux de décès de chacun d'entre eux, ce qui correspond à un au-delà du texte. Comme si elle voulait enfermer et refermer ses personnages dans des limites chronologiques bien précises, dans une sorte de réalité anecdotique. Ce genre de précision chez un auteur dramatique est assez rare et participe de cette ambiguïté du texte de Yourcenar qui balance entre un réalisme pointilleux et une volonté d'universalité.

[7] Théâtre de la Plaine : M. Yourcenar, *Rendre à César*, Programme du 15 janvier au 17 février 1991, "Histoire d'une création", p. 3.

une série d'histoires individuelles vécues par des personnages de condition et d'origine différentes mais tous en rapport avec le pouvoir totalitaire. Certes on retrouve une certaine couleur locale romaine, un café, une église, une fontaine, des rues, un cinéma, tout cela sur fond de manifestation politique de la propagande du Chef de l'État, mais à vrai dire, ce qui domine ce sont les longs monologues de chacun des personnages sur leur condition humaine, sur la mort, la solitude, la passion, la jalousie, la jeunesse, etc...

Un seul exemple particulièrement significatif nous permettra de démontrer ce que l'on peut appeler un décollage de la réalité étroitement circonstancielle pour chercher une réalité supérieure, en un mot pour passer du singulier à l'universel. Ce qui dans le roman, à la fin du récit, était un long discours du narrateur sur la vision de Rome la nuit, se transforme dans la pièce en un double discours a-historique et historique : d'un côté la voix du poète prend en charge la description de la ville endormie, figée dans son éternité. Cette voix est anonyme, lointaine, froide. Elle est du ressort de l'universel. À côté d'elle, superposée à elle, en opposition, forcément vaincue et provisoire, la voix du dictateur qui, avant de s'endormir, martèle quelques slogans dérisoires, éphémères, prosaïques. Là aussi celui qui occupe le plateau est le pathétique Oreste Marinunzi, ridicule partisan de l'ordre qui s'endort à son tour, ivre mort.

On ne peut pas aller jusqu'à affirmer qu'il y a chez Yourcenar une expulsion des éléments locaux, ici des aspects italiens, ailleurs d'autres pays connus ou visités, mais au-delà d'une représentation qui se veut à ce point fidèle qu'elle tombe souvent dans le cliché mais qui est sauvée par cette volonté permanente de l'intégrer dans une réflexion qui vise l'universel. Le vérisme, le cosmopolitisme, voire le réalisme ne sont jamais un but en soi mais un moyen d'atteindre la vérité absolue, l'Universalité et la Totalité. Le choix des deux titres de chacune des versions de cette même histoire démontre à l'évidence que l'essence l'emporte sur l'existence. En décrivant une partie Yourcenar cherche à embrasser le Tout, indépendamment du lieu, du moment ou d'un réel particulier ; du concret elle cherche inlassablement à gagner l'affirmation pure et abstraite, faite de lucidité et de foi en un salut qui viendrait de l'homme face et contre les aberrations de ce même homme, comme en témoigne en politique la folie de la dictature, qui est au centre de la réflexion présentée dans les deux œuvres que nous avons prises comme significatives de cet axe essentiel dans la pensée de Yourcenar.