

ROME MYTHIQUE, ROME BAROQUE DANS *DENIER DU RÊVE*.

Françoise BONALI FIQUET
Université de Parme

Dans une remarquable étude qui a vu le jour dans un recueil qui se proposait d'approfondir la notion de voyage dans la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar, Yvan Leclerc souligne que "de même que sa biographie est une biogéographie, sa bibliographie est une bibliogéographie"¹. En effet, poursuit-il, "presque toutes les œuvres sont liées à un pays, à un paysage, à une rencontre de voyage, engagées par le génie d'un lieu" (*ibid.*). A propos d'*Anna, Soror...*, écrite en quelques semaines du printemps 1925, Marguerite Yourcenar précise que "jamais invention romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait"². On pourrait appliquer la même observation à *Denier du rêve*, commencé au cours d'une visite en Italie en 1932-33 selon la Chronologie qui figure dans le recueil des *Œuvres romanesques*³, et dont l'origine plus lointaine remonte au moment de la marche sur Rome en 1922 et aux années suivantes, qui lui permirent "d'amasser les impressions et les souvenirs dont sera faite, en 1934, la première version [du roman], dont la version définitive ne paraîtra qu'en 1959"⁴.

¹ Yvan Leclerc, "Notes de voyages", in *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, mélanges coordonnés par C. Biondi et C. Rosso, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, p. 142.

² Cf. "Postface d'Anna, Soror...", *OR* 1028.

³ *OR* XVIII. Dans "Histoire et examen d'une pièce", qui sert de préface à *Rendre à César*, l'adaptation théâtrale du roman, rédigée en 1961 et publiée dans *Théâtre I* en 1971 chez Gallimard, l'auteur précise que le roman fut écrit dans un hôtel de Ravenne. Nous utiliserons le sigle *HEP* pour la préface et *RC* pour la pièce.

⁴ *OR* XVI. Pour les deux éditions de *Denier du rêve*, auxquelles nous nous référons, nous utiliserons les sigles suivants: *DR34* = *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934 et *DR59* = *Denier du rêve*, édition définitive de 1959, citée d'après l'édition de la Pléiade.

En recréant par l'imagination l'histoire d'un attentat contre Mussolini, Marguerite Yourcenar ne voulut pas écrire un roman "engagé", mais plutôt tenter de restituer le climat qu'on respirait dans la capitale:

J'avais subodoré [précise-t-elle] l'atmosphère de lâcheté, de compromis ou de prudents silences, d'une part, de grossier abus de force, d'arrivisme mis en appétit, de platitudes démagogiques accolées aux réalités de l'arbitraire de l'autre, qui est, ou finit par être, l'air irrespirable de toutes les dictatures, avec toutefois je ne sais quel relent de conformisme bien-pensant et nanti plus sensible dans toute aventure de droite (*HEP* 15).

L'auteur imagine de suivre au cours d'une journée un certain nombre de personnages choisis dans différentes couches de population: une prostituée au cœur tendre, un parfumeur de la via del Corso, une vendeuse de bondieuseries, une star de cinéma, un chirurgien arriviste, un étudiant un peu louche, un vieux peintre célèbre, liés de près ou de loin à la protagoniste, Marcella Ardeati, auteur de l'attentat manqué contre le Dictateur.

Comme l'on sait, les épisodes apparemment fragmentaires (un chapitre est consacré à chaque personnage) sont reliés par un mince fil conducteur: une pièce d'argent de dix lires (le denier du titre), qui passe de main en main avant de finir dans la fontaine de Trevi où un ouvrier du service des eaux, Oreste Marinunzi, la repêche pour se payer à boire. Par le recours à ce moyen volontairement stéréotypé, l'auteur a voulu symboliser le "contact entre des êtres humains enfoncés chacun à sa manière dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude" (*Préface DR59* 162). Les différentes significations du "denier" ont été analysées de manière suffisamment approfondie pour qu'il nous soit permis de ne pas revenir sur sa valeur ici⁵. Pour notre part nous voudrions nous attacher à un aspect du livre assez négligé jusqu'à maintenant, le cadre du roman – Rome – qui, plus que la monnaie vagabonde, nous semble-t-il, amalgame et rend crédibles les personnages ambigus qui la parcourent. La Rome de *Denier du rêve* est une

⁵ Nous pensons en particulier aux substantielles études d'Evert van der Starre: "*Denier du rêve*" et "*Rendre à César*", in *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Henk Hillenaar, CRIN 8, Département de Français de l'Université de Groningue, 1983, pp. 50-79; de Frederick et Edith Farrell: "Les Mythes vivants de *Denier du rêve*" in *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, recueil coordonné par le Groupe Yourcenar d'Anvers et publié dans le n° 5 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, Tours, novembre 1989, pp. 15-25; et au remarquable article de Camillo Faverzani: "Dimensions mythologique et historique dans *Denier du rêve*" de 1934, qui a paru dans le Bulletin n° 6 de la SIEY, en mai 1990, pp. 63-79.

ville très concrète, celle de l'an XI de l'ère fasciste, mais c'est surtout une ville mythique, la Ville Eternelle invoquée par Clément Roux au chapitre VIII, une cité "faite de couches de terrain superposées où les différents aspects du passé" – des vestiges de l'antiquité aux fontaines baroques – "affleurent à chaque moment"⁶.

Réalisme de la description.

L'action de *Denier du rêve* se déroule dans un cadre très délimité, dans un quartier bien défini de la capitale. Les indications de rues et de monuments permettent de cerner un espace allant de Piazza del Popolo à Piazza Venezia, en suivant l'axe vertical de la fameuse via del Corso, la riche artère commerçante du centre qui se déroule sur quinze cents mètres environ en empruntant le parcours urbain de l'antique via Flaminia.

Alors qu'au premier chapitre nous ne trouvons qu'une allusion rapide à la fontaine d'un jardin public où Paolo Farina, un jeune provincial de Pietrasanta, en Toscane, a rencontré Lina Chiari pour la première fois, au chapitre suivant, nous avons une longue évocation de la via del Corso, point de contact de plusieurs personnages, d'abord dans le cabinet du docteur Alessandro Sarte où se rendent Lina Chiari et Clément Roux, et plus tard dans la parfumerie de Giulio Lovisi où Lina achète un baton de rouge à lèvres pour masquer son extrême pâleur due au cancer qui la dévore. C'est à travers le regard de Lina qu'est décrite l'agitation d'une des rues les plus animées de la capitale, l'écrivain utilisant le procédé qui lui est cher du miroir:

Troublant de son haleine la glace où, derrière elle, défilait toute la vie d'un soir de Rome, elle maquilla son visage (*DR59* 176).

L'écrivain suggère l'animation de la rue par le passage des voitures qui soulèvent la poussière et par les bruits. Elle est particulièrement sensible aux voix et aux cris, typiques à son avis de la réalité italienne. Nous en avons un exemple intéressant dans l'évocation des vendeurs de journaux, qui "annonçaient le résultat des courses", dans la version de 1934, remplacé plus tard par "qui criaient un beau crime", dans la version définitive de 1959, qui introduit un verbe plus suggestif: "criaient" à la place d'"annonçaient" (plus

⁶ Propos de la romancière, recueillis par Jean-C. Texier: "Rencontre avec Marguerite Yourcenar", *La Croix*, 19 et 20 septembre 1971, p. 14.

neutre) et souligne le caractère passionnel des Italiens, du moins tel qu'il apparaît à la "une" des journaux du soir.

Grâce à l'association d'indications temporelles et spatiales, l'écrivain parvient à suggérer l'atmosphère étouffante d'un après-midi de printemps romain, en suivant la démarche chancelante de Lina Chiari pour laquelle chaque pas est un effort:

Se sentant fatiguée, Lina Chiari s'appuya contre un mur et passa la main sur ses yeux (DR59 169),

suivi de

Il n'était pas encore trois heures; elle marchait du côté de l'ombre, le long du Corso dont les magasins commençaient à rouvrir. Quelques passants flânaient, alourdis par le repas et la sieste, regagnant leur bureau ou leur comptoir (DR59 170).

A l'évocation solaire de la bruyante via del Corso s'oppose, au chapitre III, l'atmosphère calfeutrée de la "modeste église de quartier" où se rend Giulio Lovisi pour prier avant de regagner sa villa d'Ostie. Il y retrouve la préposée aux cierges, Rosalia di Credo, qui s'adresse à lui en chuchotant discrètement, faisant preuve d'un intérêt charitable pour les problèmes familiaux qui accablent le commerçant.

Le chuchotement des conversations est interrompu par "le cri rauque de l'orgue", dont les accords d'un prélude finissent par recouvrir "le fracas assourdi des autobus et des taxis de Rome" (DR59 184), parvenant ainsi à isoler les fidèles du monde extérieur.

Le nom de Sainte-Marie-Mineure choisi par la romancière pour dénommer l'église ne figure sur aucun plan de Rome, si notre contrôle est exact. Toutefois, la mention d'une chapelle latérale contenant une œuvre du Caravage⁷, devrait permettre d'arriver à l'identification du lieu. Il s'agit probablement de Santa Maria del Popolo, au pied du Pincio, qui contient, dans la chapelle Cerasi, deux tableaux traitant deux scènes de l'histoire sainte, peintes en 1601, *La Conversion de saint Paul* où, comme dans toutes les œuvres du Caravage, la lumière joue un rôle primordial, et *La Crucifixion de saint Pierre*, dont la composition en diagonale met plus

⁷ "Le salut se poursuivait dans une chapelle latérale, distraitemment suivi par un étranger qu'avait attiré la célébrité d'une fresque du Caravage, et par quelques femmes parmi lesquelles Giulio Lovisi n'eut même pas l'idée d'identifier une personne en costume de voyage qui n'était autre que son émouvante Anglaise" (DR59 184).

l'accent sur les trois hommes aux fortes musculatures qui soulèvent la croix que sur le saint.

La référence au Caravage, qui ne figurait pas dans le *Denier du rêve* de 1934, est reprise de manière plus explicite dans le troisième remaniement du texte, l'adaptation théâtrale de 1961, *Rendre à César*, dans un monologue de Clément Roux qui regrette qu'il fasse trop noir pour

revoir dans la chapelle à droite la fresque du Caravage: celle où il y a une belle fille appétissante et un beau garçon en chapeau emplumé, tellement plus importants tous les deux que le pauvre vieux saint Pierre (RC 50).

La mention de saint Pierre va dans le sens d'une identification de l'église avec Santa Maria del Popolo, mais quelques détails sont pour le moins surprenants. En particulier, le fait que le texte parle de fresque alors qu'il s'agit d'une toile, et l'allusion à des personnages qui font partie de tableaux situés à d'autres endroits, le "beau garçon au chapeau emplumé" étant très probablement le personnage qui figure dans *La Vocation de saint Matthieu* qui se trouve dans la chapelle Contarelli – la cinquième à gauche – de Saint-Louis-des-Français. La confusion des personnages est-elle à attribuer à la mémoire défectueuse du vieux Clément Roux? C'est possible, à moins que l'auteur ne cherche volontairement à dérouter le lecteur. N'oublions pas sa volonté déclarée d'écrire un "récit mi-réaliste, mi-symbolique"(DR59, "Préface" 161).

Tandis que l'organiste joue un prélude (un morceau de Bach précisait le texte de 1934), dans une chapelle latérale, on récite les litanies de la Vierge. Cette prière est suivie par plusieurs personnages du roman qui se retrouvent dans le petit groupe des fidèles: Rosalia di Credo, Giulio Lovisi, Miss Jones, Clément Roux et Marcella Ardeati. Cette coïncidence a quelque chose d'excessif mais l'écrivain, qui croit en la bonté du hasard, n'a pas hésité à justifier leur présence dans ce lieu de prière: Miss Jones est venue à Sainte-Marie-Mineure pour écouter un peu de musique avant son départ (elle doit repartir le soir même pour l'Angleterre) et Marcella est entrée dans l'église pour s'abriter d'une pluie d'orage.

Miss Jones s'émeut en entendant la scansion des formules des litanies et même Marcella qui n'a que mépris pour la religion finit par se mettre à prier. Ce moment de recueillement collectif est un morceau de bravoure du roman, l'auteur passant constamment des litanies elles-mêmes aux échos qu'elles suscitent dans ses personnages et suggérant la force poétique des

invocations répétées machinalement: "*Orapronobis... Orapronobis... Orapronobis...* Les trois mots latins soudés les uns aux autres n'appartenaient plus à aucune langue, ne dépendaient plus d'aucune grammaire. Ils n'étaient plus qu'une formule incantatoire marmonnée à bouche close, une plainte, un confus appel à un vague quelqu'un" (*DR59* 186-187). Marguerite Yourcenar a voulu rendre ici l'émotion que suscitent en elle les rites religieux, dans lesquels les êtres se sentent solidaires pendant un temps limité, les cérémonies constituant à ses yeux, comme elle l'a confié des années plus tard à Matthieu Galey, "comme une forme de vie plus fervente" (*YO* 38).

Non loin de Sainte-Marie-Mineure, via Fosca, une rue latérale du Corso, habitent Rosalia di Credo et Marcella Ardeati, l'anarchiste qui tient un petit magasin de graines. A l'animation du Corso s'oppose le calme de via Fosca, une rue "peu passante", sortie de l'imagination de l'écrivain. Nous n'avons pas retrouvé via Fosca sur la liste des rues de Rome. Il s'agit d'un nom de fantaisie qui provient probablement de la contamination d'un nom réel, via Fossa, située environ à mi-chemin entre Piazza Navona et la Chiesa Nuova, et de l'adjectif "fosco", qui signifie "sombre" en italien et qui s'accorde bien avec le caractère ténébreux de Rosalia di Credo, enfermée dans sa solitude.

La romancière décrit via Fosca d'un trait rapide. Les allusions aux voisines de Rosalia, des femmes en bigoudis et en camisoles qui arrosent distraitemment les maigres jardinets de leurs balcons, et au panier utilisé par la vieille fille pour remonter du rez-de-chaussée au troisième étage le plat de braises qui lui sert de chauffage suffisent à indiquer le caractère populaire de la petite rue à l'écart de la grande artère commerçante.

En rentrant chez elle, Rosalia trouve une lettre de son beau-frère lui annonçant la vente sur saisie du domaine familial de Gemara en Sicile. Tandis qu'elle lit le message de Paolo Farina, on entend les cloches de l'église voisine, qui ont pour elle, ce soir-là, le son du glas.

Rosalia ferme la fenêtre comme tous les soirs, mais ce geste familier assume alors une valeur funeste. Par ce geste elle se coupe définitivement du monde extérieur, qui lui est devenu hostile, pour se réfugier dans son rêve de retour en Sicile, rendu possible uniquement par l'approche de la mort:

Elle ferma les vitres, les volets, les rideaux. Dans la chambre soigneusement calfatée contre l'air du dehors, le bruit de Rome ne fut plus que l'incertaine rumeur de vagues, l'imperceptible trépidation de machines qu'on devine quand même dans une cabine bien close. Rosalia s'assit sur sa malle qu'il ne serait plus jamais question d'expédier nulle

part, penchée sur le réchaud qu'elle éventait à l'aide des documents du notaire (DR59 205).

Nous avons un autre aperçu de la Rome populaire avec l'évocation de la mère Dida, qui vient chaque jour de sa banlieue de Ponte Porzio pour vendre ses fleurs au cœur de Rome. Grâce à l'argent amassé au cours de trente-cinq ans de labeur, elle pourrait s'en dispenser, mais elle aime le centre de la capitale et l'emplacement où chaque matin son fils Ilario la dépose

à l'entrée du vieux Palais Conti, entre le cinéma qui occupait depuis dix ans le rez-de-chaussée à gauche et le café Impero sur la droite dans la rue transversale (DR59 254).

Le portrait de la mère Dida oscille entre le réalisme et le mythe, comme celui de tous les personnages du roman mais, "en analysant les variantes de l'édition définitive", on observe une tendance de la romancière à atténuer la portée mythique du texte et une volonté d'arriver à une plus grande vérité des personnages, un effort constant pour trouver le ton juste. Les modifications apportées au texte de la discussion de la fleuriste avec le père Cicca, le curé de Sainte-Marie-Mineure, qui lui reproche son avarice lorsqu'elle lui refuse les quelques roses dont il avait envie pour la chapelle de la Vierge, sont significatives à cet égard. Les deux personnages laissent parler leur tempérament passionné. Au père Cicca qui la menace de l'enfer, Dida répond "Pourceau chien! Elle est plus riche que moi, ta sainte Vierge", dans le texte de 1934 (pp. 193-194), modifié successivement par: "Accident! grommelait mère Dida. Elle est plus riche que moi, ta Sainte Vierge!", dans la version de 1959 (p. 256), l'exclamation rendant le très efficace "Accidenti!" italien.

La mère Dida, de la même manière que Giulio Lovisi, est un témoin des transformations du centre de Rome depuis trente ans. Si le commerçant est conscient des changements de la via del Corso, de l'embellissement des vitrines et de l'accroissement de la circulation, Dida a pu observer avec une certaine résignation le développement industriel des environs de la capitale:

Et tout autour de Rome, il y avait de mauvaises terres où croît tout juste de l'herbe à moutons, mais aussi des routes avec des camions et de la poussière, parce que c'est le progrès, et des fabriques qui viennent tous les ans plus nombreuses, et des curiosités avec des restaurants où vont les gens qui ont de quoi (DR59 252).

Ce développement, qui ne figurait pas dans la version de 1934, nous offre un exemple ultérieur du souci qu'a eu Marguerite Yourcenar, au moment de remanier un texte ancien, "d'apporter à l'expression d'idées ou d'émotions

[...] le profit d'une expérience humaine, et surtout artisanale, plus longue"(DR59, "Préface" 163).

Glissement vers le mythe

A partir du chapitre V, consacré à Marcella, le plus long du roman, l'action se déroule de nuit et, de ville concrète, Rome se transforme en un immense décor de théâtre d'où les couleurs disparaissent au profit des contrastes d'un "faux jour lunaire"(DR59 233).

Lorsque Marcella sort pour accomplir l'attentat qu'elle a projeté, moins par conviction que pour obéir à sa vocation au malheur⁸, les quelques passants qu'elle rencontre sous la pluie battante lui apparaissent comme des "spectres vains", des "bulles sans consistance, fétus de paille humaine aspirés par l'appel d'air d'une énorme voix" (DR59 236), comparaisons et métaphores que l'on rencontre fréquemment dans les vers des poètes baroques fascinés par les thèmes de l'éphémère, du passage et de la précarité de l'être.

L'exploration progressive de l'espace accomplie dans les premiers chapitres aboutit à une mise en mouvement du décor au chapitre VIII, consacré à Clément Roux. Le vieux peintre a préféré rester à l'écart tandis que le dictateur haranguait la foule du balcon du Palais Balbo (en réalité Palazzo Venezia⁹) et se promener dans les rues étroites du centre qu'il redécouvre avec plaisir après une absence de la capitale de plus de trente ans. L'évocation de sa promenade correspond à un moment de répit après l'orage évoqué à la fin du chapitre V:

Une lune limpide emplissait le ciel pur, neuf, lavé de frais par l'orage. Un calme enchanté régnait dans les rues vides: des brèches pâles, des corridors d'ombre ouvraient dans les points de vue célèbres des échappées sur un autre monde; les monuments acquéraient une jeunesse ou une vétusté sans âge (DR59 261).

Clément Roux contemple les vestiges de la Rome antique accoudé à la balustrade du Forum de Trajan, le plus grandiose des Forums impériaux et

⁸ Il est significatif à cet égard que la romancière ait choisi d'intituler la place d'où Marcella tire sur le Dictateur Saint-Jean-Martyr (il doit s'agir en réalité de la petite place San Marco).

⁹ Le nom de Balbo choisi pour indiquer le Palais du Dictateur provient probablement d'une déformation du nom de celui qui fit ériger l'édifice au XVe siècle, Pietro Barbo, qui devint plus tard le pape Paul II.

le mieux conservé. Loin de s'abandonner à une évocation romantique des ruines, l'auteur prête au peintre, qui n'a guère de sympathie "pour ces travaux qui au profit d'un passé plus ancien dévastaient un passé plus proche" (*DR59* 262), des observations lucides sur les aménagements par trop sophistiqués des restes de l'antiquité romaine:

Ce n'est plus si beau, se dit-il, essayant de détourner sa pensée de l'oppression qui grandit, atteint la limite où elle devient peu à peu souffrance. La ruine trop propre, tirée au cordeau... Trop démolie, trop reconstruite... De mon temps, ces petites rues zigzaguant en plein passé qui vous amenaient au monument par surprise... Ils ont remplacé tout ça par des belles artères pour autobus et, le cas échéant, pour chars blindés. Le Paris d'Haussmann... Le champ de foire des ruines, l'exposition permanente de la Romanité... *Laudator temporis acti*? Non, c'est laid, et puis, de toute façon, trop fatigant... (*DR59* 262-263)

Ce passage a été entièrement réécrit au moment de l'établissement de l'édition définitive du roman et il peut être opportunément rapproché des observations qui figurent à la fin des "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", rédigées à l'occasion d'une nouvelle visite à la Villa Adriana en 1958:

Rien à changer en 1958 aux lignes qui précèdent [...]. Mais la Villa a pourtant subi un insidieux changement. Point complet, certes: on n'altère pas si vite un ensemble que des siècles ont doucement détruit et formé. Mais par une erreur rare en Italie, des "embellissements" dangereux sont venus s'ajouter aux recherches et aux consolidations nécessaires [...]. Rien de plus fragile que l'équilibre des beaux lieux. Nos fantaisies d'interprétation laissent intacts les textes eux-mêmes, qui survivent à nos commentaires; mais la moindre restauration imprudente infligée aux pierres, la moindre route macadamisée entamant un champ où l'herbe croissait en paix depuis des siècles, créent à jamais l'irréparable. La beauté s'éloigne; l'authenticité aussi (*OR* 539-540).

Le désenchantement de Clément Roux qui trouve Rome "changée en laid, comme toute la terre" (*DR59* 264), est passager et peu après, au cours de sa promenade aux côtés du jeune Massimo, il renoue avec plaisir avec une réalité connue trente ans plus tôt:

Retrouver des coins, des balcons, des portes, des choses qu'on ne se rappelait pas, parce que ça n'en valait pas la peine, et que pourtant on se rappelle, puisque quand on les revoit, on les reconnaît. . . Et l'on pose les pieds sur les dalles, un peu plus doucement qu'autrefois, tu comprends, et l'on sent mieux leur inégalité, leur usure (*DR59* 265)

L'évocation de la déambulation nocturne des deux hommes est parsemée de quelques noms de places et de rues (Place des Saints-Apôtres, Piazza

Colonna, via dell'Umiltà, via Stamperia), qui permettent au lecteur de se faire une idée de l'itinéraire qu'ils suivent. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que leur parcours labyrinthique traverse le cœur de la Rome baroque, avec ses palais aux lignes courbes et ses fontaines surprenantes. Le texte mentionne la fontaine du Triton, près du Palais Barberini auquel travaillèrent les deux architectes les plus représentatifs de l'âge baroque, Bernini et Borromini, mais c'est sur la fontaine de Trevi que la romancière s'attarde le plus. Alors que le texte de 1934 se limitait à une description succincte faisant essentiellement allusion à la masse du monument, qualifié d'"énorme", le texte de 1959, beaucoup plus ample (douze lignes serrées dans l'édition de la Pléiade), évoque le mouvement de l'eau ("tourbillons, remous, petites flaques tranquilles") sur les statues de marbre qui animent la fontaine définie comme "une folie baroque, un décor d'opéra mythologique" (*DR59 272*).

Les profondes modifications et l'enrichissement de la version de 1959 traduisent sans aucun doute l'affinement de la sensibilité de l'écrivain, fruit d'un parcours culturel qui n'est pas resté insensible à la réévaluation du baroque et tout particulièrement du baroque romain auquel a profondément contribué Jean Rousset dans un livre qui a marqué la culture contemporaine: *Circé et le paon*¹⁰, où il montre bien – pour nous limiter à notre propos – comment le Baroque transforme en œuvre d'art l'eau en mouvement. "La grande parade hydraulique de Trevi" (c'est ainsi qu'il qualifie la fontaine) continue l'esprit du Bernin au début du XVIIIe siècle. En contemplant le monument on ne peut pas, selon la critique genevois,

ne pas penser à lui [au Bernin], tant son génie souffle ici avec véhémence: le puissant Neptune tourbillonnant sur son char de coquilles, les chevaux ailés à crinières volantes cabrés sous la main de dieux marins, la végétation de pierre, les roches irrégulières qu'on dirait soulevées par un tremblement de terre, le déferlement des eaux qui cascaded et écument de toutes parts [...], les vagues des crinières et des coquilles; c'est bien l'esprit berninien, qui, d'un même mouvement tumultueux, disperse et rassemble les danseurs de ce ballet de pierre (*ibid.* 163-164).

On ne peut manquer d'observer des analogies dans les termes employés par la critique ("ballet de pierre") et par la romancière ("décor d'opéra mythologique"). Ce langage emprunté au monde du spectacle suggère bien quelle

¹⁰ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

transformation étonnante ont subie les éléments naturels (l'eau, la roche) pour traduire la créativité d'un artiste pour qui la vie est avant tout théâtre. A travers l'émotion de Clément Roux devant cet extraordinaire monument de pierre: "Nom de Dieu! c'est beau, dit Clément Roux" (*DR59* 272), on sent toute la participation humaine de l'écrivain, elle-même fascinée par le spectacle qu'elle décrit.

Dans "Histoire et examen d'une pièce" rédigé en décembre 1970 au moment de la préparation du premier tome de ses œuvres théâtrales, Marguerite Yourcenar a précisé que dans le roman comme dans son adaptation théâtrale

Rome est à la fois la Rome de l'An XI du fascisme et la Ville Éternelle, ce qui revient à dire n'importe quelle grande ville aussi bien que Rome" (*Th I* 10).

Nous ne sommes pas vraiment convaincue que la Rome de *Denier du rêve* puisse s'assimiler à n'importe quelle autre grande ville. En effet, si l'image de Mussolini reste suffisamment floue (le dictateur n'est jamais nommé directement) pour incarner celle de tous les dictateurs de la terre, la Rome de *Denier du rêve* ne se confond avec aucune autre ville. Il y a certes au dernier chapitre, dans la version remaniée de 1959, une tentative d'élargir le champ par l'évocation d'une réalité commune à toutes les métropoles (allusion aux abattoirs, aux hôpitaux, aux imprimeries où tournent les rotatives qui "produisent pour les lecteurs du matin une version arrangée des incidents de la veille" (*DR59* 279), mais le maintien des références au mythe, d'ailleurs précisées¹¹, fait que Rome reste pour la romancière cette ville unique où le présent est profondément enraciné dans un passé qui ressort à tout instant. Ce n'est certes pas un hasard si la romancière mentionne au dernier chapitre l'emblème de Rome, la louve qui "hurle à la nuit" sur les pentes du Capitole, et les chefs-d'œuvre des musées romains: *La Furie endormie*, *L'Hermaphrodite* et *La Vénus anadyomène* du Musée des Thermes ou *Le Gladiateur mourant* du Musée Capitolin, dont la fonction est de relier le présent au passé. En mettant un masque de pierre sur les gestes des frères

¹¹ Le rapprochement des personnages avec des figures mythiques (Massimo est assimilé à Hermaphrodite: *DR34*, 134, Angiola à Vénus: *DR34*, 170; Marcella est, entre autres, la Méduse à la tête tranchée par Persée: *DR34*, 182) était beaucoup plus insistant dans la première version du roman.

silhouettes qui évoluent dans le roman comme des fantômes¹², elle les situe dans un monde placé hors du temps, la Rome Eternelle.

¹² A ce propos nous renvoyons à l'étude d'Enrica Restori: *Statues et fantômes dans "Denier du rêve"*, in *Marguerite Yourcenar et l'art; l'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international tenu en novembre 1988 à l'Université de Tours, S.I.E.Y., pp. 121-127.