

PERSONNAGE, ESPACE ET TEMPS DANS LE ROMAN
HISTORIQUE DE M. YOURCENAR: *DENIER DU REVE*

Jean-Pierre CASTELLANI

Université François-Rabelais, Tours

Tout le monde lit, reçoit et assume *Denier du Rêve* de Marguerite Yourcenar comme un roman historique, beaucoup plus même que la pièce *Rendre à César* qui, malgré son titre plus ancré dans une tradition historique ou politique par sa référence à un personnage intégré à la mémoire collective, est perçue comme une création esthétique. Chacun, à son niveau d'information, de formation, de culture historique et de rapprochement plus ou moins immédiat ou personnel vis-à-vis des événements référés, ressent un effet de réel lié à ce type de textes à partir d'images connues, de clés, de références et même de sur-références qui se fondent sur un pacte de lecture d'un roman historique, encore que les informations données par celle que l'on peut appeler dans ce cas la romancière soient souvent incohérentes par l'éparpillement des éléments, l'imprécision des données chronologiques, géographiques ou humaines. Mais Yourcenar donne comme historiques des indications qui ne le sont pas toujours et il semble qu'elle établit dans ce livre une double stratégie à la fois romanesque et historique.

Dans un roman qui fait de l'Histoire contemporaine (ici le fascisme italien des années 30) un élément constitutif, spectaculaire et inhérent de sa propre substance, le personnage trouve forcément un statut particulier, ambigu et complexe. La question très simple qui se pose est donc la suivante: quel rapport le romanesque entretient-il avec l'historique du point de vue du personnage? Dans cette perspective, les relations toujours subtiles entre narrateur, personnage et fiction connaissent-elles des mutations significatives? Le roman historique ou plus exactement le roman d'Histoire doit-il être conçu comme un champ qui élargit et enrichit l'imaginaire romanesque ou, au contraire, comme une fiction tissée d'histoire?

A propos de la terminologie "roman historique" Philippe Lejeune a posé, une fois de plus, la bonne question: "Ces deux mots vont-ils ensemble?". Ne faut-il pas considérer cette figure rhétorique comme un oxymoron, c'est-à-

dire comme une figure qui allie deux mots de sens incompatibles pour leur donner plus de force expressive? A la base, le mélange d'histoire et de fiction n'est pas le propre exclusif du roman, genre relativement récent par ailleurs. Homère, Virgile, Racine et Corneille, entre autres, l'ont pratiqué bien avant Balzac, Dumas, Tolstoï, Galdos, ou Yourcenar. Pour s'en tenir au genre romanesque, il ne faut pas confondre le roman historique, qui a toujours été à la mode, et la biographie romancée. Dans le roman historique la charge romanesque repose sur des personnages fictifs, inventés donc et avec lesquels l'auteur établit des rapports de totale liberté pour lui et de complète dépendance pour eux. Comme le dit Hubert Monteilhet "un bon roman historique sera le confrontation d'un attachant héros imaginaire à une époque bien étudiée"¹. Le problème est finalement, à partir d'une documentation nécessaire, de fondre histoire et fiction avec le souci permanent que la fiction s'intègre à l'histoire sans la fausser, la déformer ou la pervertir. L'Histoire, dans ce cas, est toujours première et source de référence. C'est par rapport à elle que s'organise le récit fictif, et non le contraire.

On sait que dans *Denier du Rêve* une pièce de dix lires passe de main en main selon un procédé assez artificiel du point de vue de la vraisemblance mais efficace dans la mesure où il a pour finalité de composer une chaîne de personnages liés les uns aux autres de cette manière (à l'exception de Massimo, agent ambigu, responsable de l'arrestation de l'écrivain antifasciste Carlo Stevo, à l'exception aussi du père Cicca, personnage de second plan). Giovanna Stevo est la fille de Giulio Lovisi, elle épouse Carlo Stevo, ami de Massimo, dont est amoureuse Lina Chiavari, et amant de Marcella qui est la femme du docteur Sarte, lequel soigne Lina Chiavari et qui est consulté par Clément Roux qui se promène dans les rues de Rome en compagnie de Massimo, amant par ailleurs de Marcella. De plus, la fillette entrevue par le peintre Clément Roux sur une plage de Sicile pourrait bien être Angela Fidès qui, dans le film projeté au cinéma Mondo a une liaison avec un peintre français. A cet égard il est intéressant de comparer la structure de *Denier du Rêve* et celle de *Rendre à César* à partir de deux points de vue significatifs: espace romanesque/espace scénique, temps individuel/temps historique.

¹ Hubert Monteilhet, *Le Débat*, Mars/Avril 1989, numéro 54, p. 161.

Espace romanesque Denier du Rêve	Espace Scénique Rendre à César
<p>Chapitre 1 4 pages: Rome Chapitre 2 12 pages: Rues Chapitre 3 20 pages: Le Corso Chapitre 4 28 pages: Sicile Chapitre 5 50 pages: Maison de Marcella Chapitre 6 20 pages: Cinéma Mondo Chapitre 7 18 pages: Rues Chapitre 8 24 pages: Rues Chapitre 9 12 pages: Rues</p>	<p>Acte I Scène 1: Terrasse de café Scène 2: Cabinet médical Scène 3: Rue Scène 4: Eglise Scène 5: Rue</p> <p>Acte II Appartement de Marcella: Rue (scène 4)</p> <p>Acte III Scène 1: Cinéma Mondo Scène 2: Rue Scène 3: Rue Scène 4: Rue/Chambre</p>
Temps individuel Denier du Rêve	Temps individuel Rendre à César
<p>I) Paolo Farina/Lina Chiari II) Lina Chiari III) Famille de Giulio Livisi et de Giovanna IV) Famille Rosalia V) Histoire de Marcella et Vanna VI) Angiola VII) Mère Dida/Père Cicca VIII) Clément Roux/Massimo IX) Oreste Marinunzi</p>	<p>Acte I Scène 1) Lina Chiari/Paolo Scène 2) Lina Chiavari Scène 3) Monologue de Lina Chiavari et de Alessandro Sarte Scène 4) Monologues/Eglise Scène 5) Rosalia</p> <p>Acte II Scène 1) Giovanna/Marcella Scène 2) Alessandro/Marcella Scène 4) Marcella/Massimo</p> <p>Acte III Scène 1) Alessandro/Angiola Scène 2) Mère Dida Scène 3) Clément Roux/Massi Scène 4) Oreste Marinunzi</p>

Temps historique Denier du Rêve	Temps historique Rendre à César
Chap. 2: Discours du chef de l'Etat Chap. 3: C. Stevo déporté Discours du dictateur Projet d'attentat Chap. 5: Trahison de C. Stevo Attentat projeté Raisons de l'acte de Marcella Attentat manqué Chap. 6: Mort de Marcella après l'attentat Chap. 8: Discussion sur l'attentat manqué entre Clément Roux et Massimo Chap. 9: Chaos final: individualités juxtaposées.	Acte I Scène 2: Mort de C. Stevo Scène 3: Actualité Politique Scène 4: Attentat projeté Acte II Scène 1: Rétractations de Carlo Stevo, l'intellectuel Scène 2: Mort dramatique de Carlo Stevo, allusions à l'attentat de Marcella Scène 3: Raisons de Marcella Scène 4: Discours du dictateur
	ACTE III Scène 1: Attentat manqué Scène 2: Allusions à l'attentat/monologue Mère Dida Scène 3: Massimo et la trahison. Références à l'attentat manqué dans le dialogue Clément Roux/Massimo Scène 4: Voix du dictateur et voix du poète

Pour certains personnages, il apparaît évident qu'en eux domine un problème personnel: c'est le cas de Lina Chiari, en proie à la maladie, du Père Cicca face à la difficulté d'expliquer Dieu, de la Mère Dida devant sa jeunesse perdue, de Rosalia di Credo consciente de sa solitude chaque jour plus forte, d'Angiola obsédée par ses souvenirs, de Clément Roux rêvant à sa gloire passée, et d'Oreste Marinunzi en plein délire d'ivrogne.

En revanche, il en est d'autres pour lesquels la crise personnelle, qui est également intense, déséquilibrante et source d'aliénation, est intimement et presque structurellement mêlée à la crise historique: c'est le cas, par exemple de Giovanna, qui pose le problème de la possible trahison du maître à penser à travers son lien avec l'écrivain Carlo Stevo. C'est certainement la situation de Marcella qui a un amour commun avec Giovanna, l'intellectuel Carlo Stevo, mais qui est aussi mariée au docteur Sarte. On assiste, dans ce

cas, à un double drame, qui procède, d'un côté, d'un affrontement idéologique, parce que Carlo Stevo est, par son engagement et son destin, intimement associé à l'Histoire, et que Marcella a pris la décision d'assassiner le dictateur, et, de l'autre, d'un règlement de comptes passionnel à l'intérieur des couples, et entre deux femmes qui se disputent le même homme: Giovanna et Marcella se déchirent, de la même façon que Marcella et Alessandro Sarte ou Marcella et Massimo. Dans ces moments dramatiques, se mêlent, sans que l'on puisse dire quel est l'élément dominateur, le problème du meurtre du dictateur, de ce César qui les écrase et qu'ils veulent tous détruire, chacun à sa manière, celui de la forme que doit prendre la révolte politique, mais aussi celui de la responsabilité de l'intellectuel dans les actes des autres, de son courage face aux bourreaux, les pauvres compromis des hommes, et, par ailleurs, celui de l'usure de l'amour, du temps qui détruit tout, à commencer par les couples qui alternent alors intimité sensuelle et indifférence.

Un exemple aussi significatif est fourni par le dialogue pathétique entre Clément Roux et Massimo dans les rues de Rome aussi bien à la fin du roman qu'au dénouement de la pièce. Dans les deux cas, l'attentat manqué contre le Dictateur sert de toile de fond à un échange de confidences désabusées non seulement sur la politique mais aussi et surtout sur la vie, la gloire, les femmes. Massimo pense à Marcella et Clément Roux à son passé au moment où il sent la mort le gagner. L'Histoire apparaît comme le prétexte ou, à tout le moins, comme la base de méditations qui la transcendent. D'ailleurs, dans la dernière scène de *Rendre à César*, il est remarquable que la voix du Dictateur soit accompagnée, en contre-point, de la voix du poète qui dit la même plainte sur la nuit romaine que celle que donnait la narratrice de *Denier du Rêve*. Et, chaque fois, c'est le grotesque Oreste Marinunzi, personnage non caractérisé par un engagement idéologique prononcé, qui occupe l'espace du récit ou du théâtre avec un discours délirant dans lequel l'universel et l'éternel humain l'emportent sur l'accidentel historique. L'attentat contre Mussolini apparaît comme une péripétie supplémentaire, dramatique certes mais intégrée dans un courant beaucoup plus vaste et plus profond. Ces personnages constituent une chaîne qui les fait glisser sans cesse du fictif à l'historique, du personnel au collectif, mélangeant problématique individuelle et anecdote historique, qui en arrivent à se contaminer réciproquement. Ils sont au croisement de la

Nature humaine et de l'Histoire, ils nous intéressent autant par la première que par la seconde.

Bien sûr la chronologie des événements rapportés, qui va du 20 au 21 avril 1933, est cohérente, elle ponctue le commencement et la fin du récit ou de la pièce, et elle marque une réelle continuité dramatique. Pourtant, on ne peut pas dire qu'apparaisse une volonté de représentation totalisatrice, l'anecdote est courte, intense, elliptique, et elle est plus proche du cri de révolte que du tableau historique. La plupart des aspects historiques sont tenus pour connus par le lecteur ou le spectateur. Ils s'agit d'un rassemblement d'éléments apparemment hétérogènes qui ne trouvent leur cohésion que dans un réseau plus humain qu'idéologique. Plusieurs de ces êtres sont même hors de l'Histoire, ils sont, pour ainsi dire, a-historiques, uniquement plongés dans une crise très individuelle ou tellement symbolique qu'elle les rattache davantage à des mythes qu'à des figures historiques. Leur essence même est du domaine de la fable et du récit poétique plutôt que de celui de l'Histoire. Quand Massimo, dans *Rendre à César*, veut définir dans un discours à soi-même la personnalité de son compagnon d'infortune, le peintre Clément Roux, il dit: "Ce Narcisse vieilli qui ne peut pas s'empêcher de regarder dans la vitre des vitrines si par hasard s'approche le visage d'une aventure" (*Th I* 119). Ce même Massimo, dans *Denier du Rêve*, au moment où il apparaît, après avoir surpris l'affrontement entre Marcella et Alessandro, est comparé à "une statue d'Hermaphrodite qui s'efforcerait de quitter son socle" (*DR¹* 115) et, quand il s'adresse à Marcella, il la traite de Némésis tandis que la narratrice du récit a recours aux personnages de Phèdre prolétarienne et de Phèdre platonicien pour décrire les deux amants qui marchent dans la rue et elle ajoute aussitôt, enrichissant et alourdissant aussi les références: "Elle marchait, comme une Grecque dans Hadès, comme une chrétienne dans Dité, lourde d'un faix aussi vieux que l'Histoire [...]" (*DR¹* 127).

Dans ces cas, qui sont nombreux, le mythe l'emporte sur l'Histoire, dans la mesure où les références adoptées par Yourcenar pour décrire ses personnages sont prises dans le monde des essences, qui est celui inhérent au mythe, plus que dans l'accidentel, qui est celui de l'Histoire. Narcisse, Hermaphrodite, Phèdre, Némésis font partie de l'imaginaire collectif et sont plus proches de la poésie que de l'Histoire. Dans son étymologie même le terme de mythe implique une relation avec l'univers de la fable et de la légende, de l'allégorie, de l'interprétation plutôt que de la représentation.

Mussolini lui-même est appelé César comme pour lui enlever une partie de sa réalité historique et pour le transporter dans une réalité mythique, qui est la figure organique du dictateur. Mussolini est le grand absent des deux textes, il n'est qu'une ombre, à la limite une voix, certes pesante, oppressante, destructrice mais les personnages historiques sont absents du roman comme de la pièce. Les personnages romanesques ou dramatiques deviennent ici de pseudo-personnages historiques, aucun n'est pur, ils se situent entre fiction et réalité, se nourrissant de l'une et de l'autre.

L'importance du pronom réfléchi de la troisième personne "soi" qui revient comme un leit-motiv dans la pièce, au point de rendre difficile parfois sa représentation sur une scène, car il ne s'agit pas du traditionnel aparté ou du simple monologue, que l'on peut trouver certes, comme celui de Lina Chiari à la scène 1 de l'Acte I ou celui d'Alessandro Sarte à la scène 3 de ce même Acte I, mais d'une introspection systématique du personnage qui se prend lui-même comme sujet, objet et but de sa propre quête: c'est le cas, à la scène 4 de l'Acte I, au cours de laquelle, tour à tour, Clément Roux, Giulio Lovisi, Rosalia et Marcella se parlent à eux-mêmes alors qu'ils sont ensemble, établissant ainsi entre eux un véritable dialogue de sourds, ou à la scène 1 de l'Acte III, quand, face à l'écran de cinéma, assis côte à côte, Alessandro et Angiola se parlent à eux-mêmes, plongés dans leur passé personnel. Clément Roux et Massimo auront le même comportement, un peu plus tard, dans les rues de Rome. Ce dédoublement permanent est moins une analyse de l'histoire qu'une prise de conscience individuelle, narcissique même parfois, excluant l'autre et les autres. En tout cas, Yourcenar, dans ces moments-là, aboutit au collectif en partant de l'individuel et non le contraire.

On arrive de cette façon à une Vérité Historique supérieure qui ne trouve son expression que sous la forme romanesque de *Denier du Rêve* et, plus tard, dans la structure dramatique de *Rendre à César*, qui sont forcément ambiguës. Il n'y a pas de reconstitution historique, comme dans *Mémoires d'Hadrien*, mais un sens historique qu'il faut chercher dans le présent de la réécriture du roman, avec la deuxième édition de 1959, et dans la recherche d'une nouvelle forme de "dire" cette aventure avec *Rendre à César* en 1961. On peut y déceler une volonté de révélation plus que de représentation, par la mise en place et en scène de destinées individuelles intégrées dans le réseau collectif de la Société autant que dans celui de l'Histoire.

La trajectoire des personnages est parallèle à celle que trace à côté et en dehors d'eux l'Histoire, mais si le final fait se rencontrer les individus et l'Histoire, il n'y a pas, à vrai dire, d'avancée de l'Histoire car ces pantins sont replongés malgré eux dans l'effervescence chaotique des événements qui continuent leur chemin avec la victoire et le triomphe du Dictateur. L'Histoire est bien un désenchantement chez Yourcenar, ainsi que le prouvent dans les années 50 les réflexions de l'Empereur Hadrien au soir de sa vie.

Consciente de ses limites dans le discours explicatif, qui est le propre de l'historien scientifique, Yourcenar nous offre, pour compenser ou pour enrichir sa vision, un travail de plus en plus élaboré sur la forme narrative, c'est-à-dire que cette dernière est fondée sur une perception de l'intérieur des personnages. Dans cette perspective, la forme romanesque lui permet d'atteindre des zones de l'inconscient qui sont interdites à l'historien et que celui-ci s'interdit d'ailleurs spontanément. Dans ce que l'on pourrait appeler la mise en roman du matériau historique, dans ce traitement romanesque du passé, elle prouve que, comme l'a démontré Paul Ricœur, toute reconstitution est une création de quelque chose, et que la narration neutre n'est pas possible, constituant de la sorte ce temps raconté qui fait que toute narrativité comprend un récit historique et un récit romanesque. Si le mythe l'emportait sur l'histoire dans la première version de *Denier du Rêve*, en 1934, on peut dire que dans la version définitive, en 1959, au-delà de toute prétention à l'on ne sait quelle historiographie, qui reposerait sur l'histoire économique-sociale non narrative, le romanesque l'emporte sur l'historique sans qu'il y ait pour autant fuite de la réalité et, encore moins, déformation de cette réalité. Yourcenar instaure, par là même, une stratégie de la Mémoire dans le roman historique et atteste que, comme l'a dit l'écrivain portugais José Saramago, toute reconstitution du passé est aussi œuvre de l'imagination, avec deux exigences fondamentales cependant: l'adéquation aux documents et la cohérence narrative. Il n'y a pas désorganisation de la matière historique, ni dans *Denier du Rêve* ni dans *Rendre à César*, mais, au contraire, réorganisation de ce matériau à travers sa dispersion à l'intérieur de la matière fictive, qu'elle soit romanesque ou qu'elle soit dramatique.