

ROMA, AMOR
MARGUERITE YOURCENAR
ET ALEXIS CURVERS

par Maurice DELCROIX (Anvers)

De Marguerite Yourcenar, Alexis Curvers publie en 1956, sur sa petite presse artisanale de *La Flûte enchantée, Les Charités d'Alcippe*. L'initiative qui aurait dû sceller leur amitié la détruit : elle corrige à la main, sur les exemplaires de presse, les rares éléments contestables que l'absence d'épreuves a laissé subsister. C'est la brouille ; définitive.

L'une et l'autre ont pourtant leur roman romain : *Amor*, si l'on veut, mais de *Rome*. Le premier *Denier du rêve* paraît en 1934. Son remaniement suit de peu la publication en 1957 et le rapide succès de *Tempo di Roma* et paraît lui-même en juin 1959¹. La querelle de Marguerite Yourcenar et d'Alexis Curvers n'est pas notre propos, mais elle incite à interroger les deux œuvres – faut-il dire les trois ?² – sur leurs prises de position idéologiques. *Denier du rêve* baigne dans le fascisme, dont sa première version est contemporaine (1934)³. *Tempo di Roma* (1957) lui est postérieur, mais se souvient de Mussolini.

¹ La rédaction de *Tempo di Roma* est datée en dernière page de l'édition originale de 1949-1956 ; Catherine GRAVET, qui prépare une thèse sur Alexis Curvers, confirme que l'écrivain liégeois peaufinait longtemps ses écrits. On sait peu de chose de la genèse du premier *Denier du rêve*, sinon que Marguerite Yourcenar en fait remonter la première inspiration à la marche sur Rome (octobre 1922) et à ses séjours romains de 1925 ou 1926, « peu après ou au moment de l'assassinat de Matteoti » le 1^{er} juin 1924 (YO, éd. de poche, p. 80). Mais elle date sa rédaction de 1933 (ER, p. 21) « dans un hôtel de Ravenne » (TH I, p. 11) ou de 1932-1933 (Chronologie de OR), une lettre à André Fraigneau du 27 janvier 1933 disant la « partie centrale » en voie d'achèvement. Quant au projet de réécriture, selon la correspondance de l'écrivain, il est attesté en septembre 1957 et sa réalisation a occupé notamment tout l'hiver 1958-1959, à Fayence (lettres inédites à Sonia Ohlon du 6 mai, à Elsa Thulin du 3 juin, à Élie Grekoff du 27 août 1959).

² Sans compter *Rendre à César* (1961), l'adaptation pour la scène du second *Denier du rêve*

³ Nos références au premier *Denier du rêve* vont à l'édition Bernard Grasset (achevé d'imprimer le 10 février ; au second, à l'édition des *Oeuvres romanesques*, impression de 1995 ; précédées en italique des sigles DR 34 ou DR 59 quand il y a risque de confusion. Pour *Tempo di Roma*, à l'édition Labor, 1991 (sigle TR).

Pour l'un comme pour l'autre, le génie du lieu a joué, autant que celui du temps. Dix ans après avoir assisté à la marche sur Rome (octobre 1922), c'est encore en Italie, sinon à Rome, que Marguerite Yourcenar rédigea la première version de *Denier du rêve*. Alexis Curvers et l'éminente latiniste Marie Delcourt, sa femme, connaissaient l'Italie de longue date, mais l'avaient revue avec le peintre Scaufflaire en 1946. Je n'aurai pas la présomption de refaire ici, pour Marguerite Yourcenar, le travail que de bien meilleurs spécialistes de ce roman et de l'histoire italienne ont fourni⁴. Je rappellerai seulement quelques banalités, ne prenant à mon compte que la façon de les énoncer, à savoir que d'une version à l'autre, l'intrigue est restée la même, ce qui signifie en particulier que sur l'arrière-fond d'un dictateur universalisé sous le nom de César, l'indifférence ou la soumission moutonnaire de la plupart n'empêche pas un petit groupe formé au moins d'un penseur de gauche et d'une fille d'anarchiste, voire d'un agent double, de représenter sa contestation et cela, pour la seule femme du groupe, jusqu'à la tentative d'assassinat. Ainsi résumées, les choses n'attestent peut-être, de la part de Marguerite Yourcenar, que la volonté d'élargir dramatiquement l'échantillonnage social de ce roman à tiroirs qu'est *Denier du rêve*. À moins que...

Il y a de multiples degrés à ce qu'on appelle, parfois abusivement, l'engagement. Celui de l'écrivain, particulièrement, a souvent les limites que Fernand Hallyn attribuait au discours préfaciel du *Gargantua* : « *crux interpretum* » pour les rabelaisiens, « l'injonction à chercher une substantifique moelle » étant aussitôt suivie de sa contradiction⁵. Universaliser le dictateur de *Denier du rêve* sous un prénom romain et par avance emblématique, mais dans un lieu et un temps qui ne le sont pas, est sans doute le moyen le plus innocent de désengager un récit engagé – qu'après coup Marguerite aura considéré comme un des premiers à dénoncer le fascisme en France⁶.

⁴ Voir notamment Laura BRIGNOLI, "*Denier du rêve*" di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo, la mistica*, Firenze, Le Lettere, 1999 et Maria Rosa CHIAPPARO, « *Denier du rêve* et la démythification de la Rome fasciste », *Bulletin de la SIEY*, n° 24 (décembre 2003), p. 29-47.

⁵ Fernand HALLYN, « Aspects du paratexte », dans M. DELCROIX et F. HALLYN (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris/Gembloux, Éd. Duculot, 1987, p. 212.

⁶ Paul GUTH, en décembre 1956 (mais l'entretien ne paraîtra qu'en 1959), transposait ainsi le propos recueilli : « Elle est assez fière d'avoir été un pionnier politique dans *Denier du rêve* (1934) » (PV, p. 48). La « Chronologie » sera plus réservée : « Le principal mérite de cette première rédaction était d'avoir pris date, à l'époque, parmi les très rares ouvrages n'acceptant pas l'image que la propagande officielle faisait de l'Italie » (OR, p. XVIII).

Regardons de plus près cette *littéralité* du texte qu'il m'est arrivé autrefois, au temps des engagements méthodologiques, de dire *profonde*. Contrairement à ce qui se répète généralement, je n'ai pas constaté que la part de l'histoire soit moins importante que celle du mythe dans la première version du roman, ni que le mythe soit moins courtisé dans la seconde⁷. En 1934, l'enflure mythique apparaît surtout dans les références culturelles, dont le narrateur partage le prétentieux ridicule avec un Massimo – lequel a du moins pour excuse le cliché de l'exaltation slave – et n'atteint un Carlo Stevo que par ricochet⁸. En 1959 elle marque davantage la personne du dictateur, notamment par l'envahissement de ce bruit de fond qu'entretiennent les allusions répétées à son discours, attestant chez l'auteur la conscience de la dimension mythique qu'Emilio Gentile a montrée spécifique du fascisme mussolinien⁹. Touchant l'arrière-plan historique, la préface de 1959 insiste sur le fait que dès la première version le roman était « exactement daté » (p. 163). S'il n'offrait pas alors la multiplicité d'attestations que le remaniement de 59 apportera, sa portée idéologique n'en était pas moins arrêtée. Les personnages favorables au dictateur étaient déjà présentés comme peu lucides, sans que cela implique leur totale adhésion. Ainsi, le parfumeur Giulio Lovisi, du « parti de l'ordre » par profession comme par médiocrité, « supportait patiemment les inconvénients d'un régime garantissant la sécurité des rues » (p. 38-39). Il connaissait déjà « les sévérités du Code » – ce Code que 1959 dira « nouveau » comme le fut *l'ordre nouveau* – et regrettait déjà les « droits de douane de plus en plus élevés sur les produits français » (34, p. 39 ; 59, p. 179). De leur côté, les opposants étaient déjà des opprimés. Le père de Marcella, instituteur anarchiste, s'était trouvé « destitué par ordre de celui qui avait été son ami d'enfance » (34, p. 102), la seconde version n'y ajoutant que la dénomination de « despote » (59, p. 109)

⁷ La préface de 1959 est à cet égard parfaitement égalitaire, du moins pour ce qu'elle appelle le « centre » du récit : « Le roman a toujours pour centre le récit mi-réaliste, mi-symbolique d'un attentat anti-fasciste à Rome en l'an XI de la dictature » (p. 161). En 34, « le glissement vers le mythe et l'allégorie était à peu près semblable » (DR 59, p. 162). Récrivant le roman, « j'ai tenté d'accroître en maint endroit la part de réalisme, ailleurs, celle de la poésie, ce qui finalement est ou devrait être la même chose » (*ibid.*).

⁸ En disant son beau-père « ironiquement lié au destin de Prométhée » (DR 34, p. 49). Concédonsons qu'il n'en reste en 59, dans les confidences de Lovisi à Rosalia, qu'un « Monsieur [qui] s'est mêlé de politique et se morfond sur un rocher » où seul un lecteur sagace percevra un écho du mythe plus ironique encore (DR 59, p. 183).

⁹ Emilio GENTILE, *Fascismo, Storia e interpretazione*, Rome/Bari, Giuseppe Laterza & Figli, 2002, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT sous le titre *Qu'est-ce que le fascisme ? Histoire et interprétation*, Gallimard, 2004, coll. Folio Histoire ; particulièrement aux chapitres 7 et 8.

dont 1934 offrait déjà l'équivalent en l'appelant ailleurs « le maître *nouveau* où s'incarnait la Raison d'État » (34, p. 104 ; je souligne). Carlo Stevo dans sa prison était, on le comprend, « très déprimé » et Massimo avouait déjà à Marcella : « Il paraît qu'il Lui a écrit... pour se justifier » (34, p. 109), 1959 se contentant d'aggraver la démission : « Il vient d'écrire à l'Autre pour rétracter ce qu'il appelle des erreurs » (59, p. 214)¹⁰. Tout au plus un rallié du régime, rallié par intérêt, comme Alessandro Sarte, poussait-il plus loin en 34 qu'en 59 son admiration du « maçon » parvenu, déclarant à Marcella que « réussir, dans un peuple, à enrégimenter jusqu'aux fantômes, c'est assez beau », si même on ne saurait affirmer, sans toutefois l'exclure, qu'il ait été en cela le porte-parole de l'écrivain (34, p. 121)¹¹. Inversement, un agent double comme Massimo pouvait entonner, en 34, un couplet emphatique, morceau de bravoure d'un lâche : « Cet homme, (ce pantin de chair), tu vas le gonfler de ta haine, comme les autres, les milliers d'autres, qui le boursoufflent de leur ferveur » (34, p. 138), dont 59 n'offre plus que l'équivalent dispersé : « Cet homme, ce faux dieu », n'est que « tambour creux sur lequel battent les peurs d'une classe et la vanité d'un peuple » (59, p. 230)¹².

En fait, la véritable différence entre les deux versions est à cet égard un « *pathos* » beaucoup plus qu'un « *muthos* », appelé en 34, lorsque le dialogue artificieux¹³ l'emporte sur la narration omnisciente, à auréoler plus que tout autre l'opposante dite centrale, si même il ne lui est pas réservé¹⁴. Si engagement il y a, il est d'ordre affectif, et non sans complaisance à la dramatisation maladroitement littéraire : Marcella, « la rebelle aux yeux fixes » (p. 106), cachant un paquet qui contient « peut-être sa gloire et à coup sûr sa mort » (p. 51), ou tournant vers Massimo « son beau masque dont un côté plongeait dans l'ombre » (p. 109), serrant l'objet caché sous son châle, puis

¹⁰ Dans les deux cas, la majuscule identificatrice a valeur de mythification.

¹¹ Pour identifier quelque peu ces fantômes, que le nouveau maître ira rejoindre un jour, Alessandro les nomme en 34 « ces grands vaincus de l'histoire qui sont somme toute les vainqueurs » – comprenez qui pourra (p. 121). En 59, il se borne à dire que son admiration pour l'« ancien maçon » ne fait que « devancer le temps où cet homme fera dans l'Histoire figure de grand vaincu, comme tous les vainqueurs... » (p. 220).

¹² À noter que le sème de *boursoufflure* disparaît en 59 de ce passage du roman au profit de celui de *creux* (« *tambour creux* »), mais que la préface récupère le premier en l'associant précisément au second : « *Denier du rêve* fut en son temps l'un des premiers romans français (le premier peut-être) à regarder en face la *creuse* réalité cachée derrière la façade *boursoufflée* du fascisme » (p. 164 ; je souligne).

¹³ « [...] du mauvais théâtre », dira Alessandro en 59 (p. 227).

¹⁴ Influx de réalité dans la fiction ? Marcelle est dite, dans la préface de *Rendre à César* (TH I, p. 11) et à Matthieu Galley (YO, p. 80), avoir eu un modèle réel. Sa place centrale et le pathétique qui la rehausse suggèrent qu'elle ait été pour l'auteur un modèle d'identification.

pressant d'un doigt une seconde « une détente invisible » (p. 110 et déjà 107), Marcella qui rêve d'aider « à mettre l'avenir au monde » (p. 142)¹⁵ et pour qui, après la visite de son mari, « il n'était que temps de prendre l'habitude de la nuit » (p. 133) est presque une figure de roman-photo d'aujourd'hui – son mari lui reprochant d'ailleurs, mais en 59 seulement, « ces accès de vertu d'héroïne de roman populaire » (59, p. 220). Non qu'il ne reste quelque chose de ce lyrisme naïf dans la version remaniée : en 59 comme en 34, Marcella vivante ou morte est pour Alessandro une « Méduse » (34, p. 128 et 192 ; 59, p. 224 et 250), ici comme là, à la faveur de la clarté lunaire, elle prend l'apparence de cette consécration sculpturale qui a figé tant de figures mythiques, femme changée « en statue » (34, p. 140), le visage baigné « d'une blancheur de marbre » (59, p. 233)¹⁶, bien que là comme ici le réel concurrence le mythe, lui restituant explicitement un visage « non plus marmoréen, mais humain : un visage de femme » (34, p. 145 ; 59, p. 235)¹⁷. En 59, le revolver qu'elle cache « changerait peut-être le destin d'une peuple » (p. 185). À l'occasion, la même exaltation atteint Carlo Stevo : en 59 comme en 34, il est « cet homme de génie consumé par on ne sait quelle flamme » – et c'est cette fois le narrateur qui parle (34, p. 47 ; 59, p. 182). Ajoutons que la formule ne conviendrait pas mal au Zénon de *L'Œuvre au Noir*¹⁸. On ne devient pas en un jour,

¹⁵ Le passage inclut le désir bien féminin d'enfanter, mais le dépasse politiquement.

¹⁶ Cf. déjà : « Son beau visage, pesant comme du marbre, n'exprimait que du calme » – où la comparaison n'était pas nécessairement flatteuse (DR 34, p. 92 ; DR 59, p. 205). Massimo bénéficiera du même avatar lunaire, comparable à « une statue d'Hermaphrodite » (DR 34, p. 134 et 127 ; DR 59, p. 228 et 233), son contact communiquant à Marcella « la contagion du marbre » (DR 34, p. 137 ; supprimé en 59).

¹⁷ On peut se demander dans quelle mesure Marguerite Yourcenar ne s'offre pas en Marcella, qu'elle a toujours prétendue inspirée par une personne réelle, un modèle d'identification qui lui permette passagèrement et à peu de frais un héroïsme de fiction, sa mort et l'inefficacité de son geste la libérant en quelque sorte de ce double gênant. Mais c'est au psychocritique de le dire. Est-ce simple coïncidence si Michèle Sarde écrit dans sa biographie : « Après Thérèse en 1930, vous éliminez par mort violente deux figures féminines dans votre œuvre, Marcella en 1934, et en 1938 Sophie, plus proche [au singulier] de vous qu'aucun personnage de vos roman » (*Vous, Marguerite Yourcenar*, Robert Laffont, 1995, p. 92). Il est curieux, en tout cas, que Marcella, morte les yeux ouverts – « fixes, mais aveugles », plongeant dans le néant (DR, p. 250) –, apparaisse alors comme une figure de cette « Méduse » (*ibid.*) dont la tête décapitée entourée de serpents hante sous différentes formes les *Nouvelles orientales* (voir notre « Les *Nouvelles orientales* : construction d'un recueil », dans *Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international València 1984*, Université de València, 1986, p. 61-71) ; ou encore que la transfiguration sculpturale du personnage le rapproche de cette autre statue qui marche, dans *Quoi ? L'Éternité* : Jeanne de Reval ou, si l'on préfère, de Vietinghoff (EM, p. 1326), autre modèle d'identification et de projection.

¹⁸ On connaît « le feu de ses prunelles sombres » (ON, p. 577). Autre avant-goût de *L'Œuvre au Noir* : les « conciliabules où couvait, sous cette ville redevenue romaine, tout

ni totalement, l'esprit froid qui entend ne s'illusionner sur rien. Et ce n'est pas seulement la relative jeunesse qui explique ces débordements chez l'écrivain de 1934, mais peut-être le reste des fréquentations qui lui auront fait publier, dès 1926 et dans *L'Humanité*, un article ou « L'Homme » jette dans le fleuve tous les dieux qui l'opprimaient¹⁹

L'intrigue de *Tempo di Roma* est simple et suffirait presque à l'éloigner de notre sujet : à la veille de l'Année sainte de 1950, le personnage narrateur, un jeune esthète liégeois sans ressources, s'improvise guide touristique à Rome. Persécuté par l'agence officielle qui voit en lui un concurrent dangereux, soutenu par son amour pour une jeune Romaine, Geronima, et par des amitiés disparates au premier rang desquelles un baron anglais fervent fumeur surnommé pour cette raison Sir Craven mais aussi une marquise demi-mondaine, nommée familièrement « Lala » – auxquels s'ajouteront par la suite un escroc, une *contessa* pieuse et un évêque *in partibus* –, il réussit néanmoins son examen d'agrégation touristique dans des conditions rocambolesques, le jour même où une grande fête populaire organisée par ses amis s'achève, dans un climat de manifestation politique, par la mort accidentelle de Sir Craven. Les circonstances suspectes de cette mort lui valent de séjourner quelque temps en prison, le temps d'apprendre que Sir Craven a fait de lui son légataire universel et donc, qu'il l'aimait.

L'écart avec *Denier du rêve* est considérable. Le récit d'un dilettante, des personnages cosmopolites, un parti pris de légèreté jusque dans le grave, rien là qui permette d'espérer un reflet de réalité idéologique. Et pourtant les allusions ne manquent pas. Enterré, le fascisme n'est pas mort pour autant, en cela du moins qu'il a ses nostalgiques, pire encore qu'il marque secrètement le désengagement du héros. De la ville, de la vie romaine, on ne verra guère que ses monuments pour touristes, une trattoria populaire, la maison de Geronima et de Pia sa mère, une réception à l'ambassade, un salon aristocratique, une scène d'amour dans un jardin et l'examen d'habilitation touristique – avec çà et là, néanmoins, le peuple romain. Mais c'est au hasard des rencontres de toutes sortes que le passé fasciste fait résurgence, et le plus souvent de façon paradoxale. On

le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées » (*DR 34*, p. 104), repris lui aussi dans la seconde version avec, comme seule variante, « cette Rome redevenue impériale » (*DR 59*, p. 185).

¹⁹ « L'Homme couvert de dieux », paru le 13 juin à l'intervention d'Henri Barbusse et avec le titre écourté que l'on sait. C'est aussi l'année où « Marg Yourcenar » signait le 20 novembre, dans le même journal, un poème enthousiaste intitulé « La Faucille et le Marteau ».

commence par nous dire que dans l'Italie qu'on montre aux étrangers, Mussolini fait l'objet d'« un des plus audacieux escamotages de l'histoire » : il « n'était pas seulement mort, il n'avait jamais existé » (p. 70). « Le nom de Mussolini était devenu imprononçable comme celui d'un général chinois » (p. 174) Mais un énigmatique bâtisseur transparait. Le stade est récent, dit-on, « comme tout ce qu'il y a de bien en Italie [...] – Et comment l'appelle-t-on ? – Comme tout ce qu'il y a de bien en Italie, on n'ose plus l'appeler par son nom » – lequel, en l'occurrence, n'est pas Mussolini (p. 95). À la question : « Qui donc a bâti ce quartier neuf ? », on répond diplomatiquement : « Il date des années trente » (p. 99). En revanche, les *stranieri* ne se gênent pas pour le nommer, cet anonyme, pour le juger entre eux. Le narrateur évoque cette ville éclatante « que Mussolini avait érigée parmi les brouillards des marais Pontins » (p. 317). S'il rappelle qu'« on s'était beaucoup moqué de Mussolini quand il avait supprimé les bancs dans les jardins publics », chers aux amoureux, c'est pour constater que « la république pudibonde ne les avait pas remplacés » (p. 60). En quoi la pirouette n'exclut par l'ironie critique, quel que soit le régime visé. Légèreté et appropriation : pour vendre plus cher sa toile de Chirico – la toile qui a donné son titre au roman et avec lui sa complaisance au rêve –, Lala n'hésite pas à prétendre qu'elle lui a été offerte par « Benito » (p. 219). Reste que la mère de Geronima, qui ne s'embarrasse pas de logique, étant « du parti de la loi la plus forte, et du parti de son cœur à défaut d'autre loi » (p. 190), a perdu son mari à la guerre, comme tel patricien y a perdu son fils. Et elle se souvient de ce journaliste de gauche venu interviewer avant la guerre un antifasciste du quartier avec pour résultat que l'interviewé meurt quelques années après, comme d'autres, aux îles Lipari.

En fait, c'est la guerre et ses suites qui constituent pour le narrateur le grief le plus insistant à l'égard de l'ancien régime, ou du moins la source de sa compassion pour ses victimes. À côté de ces « pères de famille invalides de guerre » et gardiens de musée (p. 131) où des « anciens combattants guignant un vague poste de *cicerone* municipal » (p. 375), il n'ignore pas le grand nombre de ceux qui « souffraient sans répit » de la faim (p. 130), ni ces hordes d'émigrés, certains en Belgique, où sa mère accueille l'un ou l'autre comme des messagers de son fils et finit par en apprendre plus que lui sur la misère que la guerre a provoquée et les « phalanstère[s] » de l'exil (p. 250). Car en Italie même, « le parti le plus simple était d'imputer indifféremment à quelque fatalité imprécise tout ce qui était arrivé *durante la guerra* » (p. 175). « Les Allemands seuls avaient [...] bon dos » (*ibid.*). Là encore, la verve du narrateur ne choisit pas son

camp : « On célébrait la glorieuse mémoire des partisans que les Allemands avaient fusillés, mais des dizaines de milliers de fascistes ou prétendus tels étaient morts assassinés sans laisser apparemment la moindre trace [...] » (p. 174).

Compassion, fatalisme. *Tempo di Roma* est l'histoire d'un très jeune homme, on dirait parfois d'un enfant, et de son initiation. « C'est peut-être l'Italie », dit-il vers la fin, qui m'a maintenu trop longtemps dans l'enfance, en m'excitant à agir surtout par l'imagination » (p. 423). À rapprocher d'une des sentences de Sir Craven, penseur désabusé de la décomposition romaine, considérant que dans ce pays voué au spectacle « l'erreur de Mussolini [...] était d'avoir voulu changer le spectacle en réalité » (p. 129). Initié ou non, l'ultime rencontre du prisonnier avec le commandant de la prison est significative : chargé de mettre le suspect « sur la sellette » (p. 440), cet « ancien dignitaire du fascisme » (p. 404) qui s'est voué « non sans une certaine grandeur » à la défense « moins des formes successives de l'ordre que de son principe éternel et sacré », et cela « sous la monarchie, sous le fascisme puis sous la république comme demain sous d'autres régimes possibles » est, nous dit-on, « loin d'être un imbécile » (p. 410). Conscient des travers d'un état policier, sinon de ce que les démocraties ont volontiers hérité des dictatures l'habitude « de mettre les gens préventivement à l'ombre », il reproche aux marginaux comme son client de ne pas remplir les tâches de régénération dont la police est par nature incapable. Il lui reproche, en somme, son non-engagement, et ses mains « indignes » parce que « trop faibles même pour s'être vraiment souillées » (p. 410). Certes, à la suggestion du commandant que, pour mâter ce « règne de la canaille » qu'il dit proche, il faudrait des blindés dans les rues de Rome et qu'on n'aurait pas vu un tel désordre « du temps de Mussolini », le narrateur se dit *in petto* : « Il oubliait qu'on en avait vu d'autres » (p. 420). Mais il semble bien que son propre avis sur la démocratie rejoigne celui de Sir Craven (on n'est pas « Sir » pour rien) : « La démocratie n'est que la forme la moins désagréable de l'esclavage, encore que la plus insidieuse », la « vertu » démocratique consistant « à faire comme tout le monde » (p. 450-451). On n'est pas loin d'un discours de droite, si même Alexis Curvers, à ma connaissance, n'avait rien d'un aristocrate, et moins en tout cas que Marguerite Yourcenar elle-même, qui n'en contestait pas moins à Edmond Jaloux, dédicataire du premier *Denier du rêve*, la capacité de « comprendre [...] la pensée de gauche »²⁰.

²⁰ Lettre à Jean Lambert du 9 mai 1974, citée par Josyane SAVIGNEAU dans sa biographie, p. 274.

En regard de *Tempo di Roma*, l'importance que dès sa première version *Denier du rêve* donne au personnage de Marcella renforce sa valeur d'engagement, fût-il seulement d'ordre affectif. Dans le roman d'Alexis Curvers au contraire, les confessions de lassitude de Sir Craven ou de son disciple devant l'universalité du médiocre montrent en effet un niveau plus grave de désaffection de la révolte. Avant de quitter Rome définitivement, frappé d'interdit par le commandant en dépit du non-lieu du jugement, le cicérone improvisé a tenu des propos si j'ose dire sans équivoque : « une certaine stupidité m'a toujours paru inséparable de l'autorité, corrélativement à l'autre forme de stupidité qui est liée à la révolte » (p. 422). Son mentor Sir Craven a pour règle « d'ignorer l'actualité politique et ce qui s'y rattache » (p. 301). Lui-même va plus loin encore : « ne dirait-on pas que l'inexistant seul existe pour moi » (p. 424). À noter qu'il ne s'agit pas seulement ici d'allégeance à l'imaginaire : le refus de réalité touche aussi les capacités d'écriture de l'imaginatif : « Il m'est indifférent de créer une œuvre d'art, puisque je n'ai pas réussi à donner un style à ma vie » (p. 424). Qu'en aurait pensé Marguerite Yourcenar ? Certes, il serait abusif d'assimiler Alexis Curvers à son personnage. Je considère *Tempo di Roma* comme un bijou²¹, mais il est vrai que l'écrivain liégeois publia relativement peu, par perfectionnisme, sans doute, mais aussi comme d'autres écrivains belges faut-il le dire en mal d'éditeur.

Et pourtant, que de points de rencontre entre ces fraternels ennemis : outre l'amour de Rome, le scepticisme de Curvers sur l'avenir du monde vaut celui de son aînée, comme vaut la sienne son ironie, qui fait par exemple du Pape et de ses « spadassins » un substitut de l'impérialisme évanoui (p. 369). Il est comme Michel : « un étranger partout » (p. 286)²². Comme Zénon entre le oui et le non, il considère, devant les événements qui le sollicitent, que « le tout est de passer au travers » (p. 301). Il arrive à cet imaginatif de faire profession de dure lucidité : même atroce, « le réel seul est supportable » (p. 278). Tout comme, inversement, d'aimer le rêve, au point de sortir de sa prison elle-même comme d'un « rêve inconsistant » (p. 426). Lui-même se définit par rapport à ce désir de Sir Craven : « Il rêvait de sculpter dans mon argile une statue de prix,

²¹ Autre bijou : le court récit symbolique intitulé *Le Monastère des deux saints Jean* (publié pour la première fois dans *Prénoms*, Plon, 1967 ; réédité chez Actes Sud en 1988, en attendant de l'être prochainement j'espère par l'Académie royale). Je remercie Christian LIBENS, Phillipe CURVERS et Catherine GRAVET de m'avoir fait connaître davantage l'homme et l'œuvre.

²² Et il ajoute, car on n'est pas à un paradoxe près : sauf à Rome, précisément, « quand m'y était restituée » une image de sa patrie liégeoise (*ibid.*).

et il m'a communiqué ce rêve » (p. 456). En l'occurrence avec un certain nombre de deniers. Ajoutons quelques coïncidences : pour la fête projetée, Lala jouerait les Eurydices (p. 272), et déjà son amant Orfeo danse la mort, cette mort qui marque en profondeur ce livre enjoué (p. 268) Et que penser de cette question d'un comparse, et de la réponse : quelle histoire es-tu en train d'écrire, demande Ambrosio ? « L'histoire des anciens empereurs ? Celle du fascisme ? [...] – Eh non ! seulement la mienne. [...] L'histoire de mes histoires » (p. 402).

L'engagement le plus commun aux deux auteurs tient sans doute à leur compassion pour les animaux. Paradoxe, certes, chez Curvers, puisque sa marquise Lala commence par tuer les siens pour suivre un amant, avant de fonder une œuvre pour leur sauvegarde et de profiter de l'ouverture de la *Porta sancta* pour glisser à ce sujet une supplique au Pape – bien décidée à embrasser désormais, à l'exemple explicite de l'Inde, « une morale fondée sur le respect sacré de toutes les formes de la vie, tant animale qu'humaine » (p. 300). Mais la scène la plus impressionnante, la plus noire de *Tempo di Roma* est sans doute, à travers la fête nocturne, la cavalcade des chevaux conduits aux abattoirs par ces braves gens leurs maîtres, et la mort de l'un d'eux éventré par une voiture de luxe, et que seule Lala a le courage d'achever. On croit lire un des rêves les plus sombres de *Les Songes et les Sorts*.

Faits pour s'entendre, nos deux écrivains, la vulnérabilité de l'un ne demandant qu'à se soumettre à l'autorité de l'autre. Mais la susceptibilité l'emporta. Quant à l'influence que *Denier du rêve* aurait pu avoir sur *Tempo di Roma*, ou inversement le livre de Curvers sur la seconde version du roman de Marguerite Yourcenar, je déclare quasi forfait : aucun indice, sinon que l'écrivain liégeois, au temps de l'amitié, lisait et admirait Yourcenar, lui envoyait tel de ses livres, lui confiait ses démêlés avec les éditeurs. Tout au plus, quand il lui annonce que Gallimard, qui avait publié ses deux précédents romans²³, a refusé *Tempo di Roma*, lui répond-elle, le 17 juillet 1956, ne pas s'en étonner, cette maison ne publiant, selon elle, que les « amis-des amis-des amis ».

Après la brouille, il va de soi qu'aucune influence ne risquait d'être reconnue. Marguerite a-t-elle pensé à Curvers, bousculant toute chronologie, quand elle déclare, dans sa préface de 1959, que *Denier du rêve* dénonça le fascisme « au moment où tant d'écrivains en visite dans la péninsule se contentaient encore de s'enchanter une fois de

²³ *Bourg-le-Rond* (en collaboration avec Jean SARRAZIN (= Jean HUBAUX), en 1937 ; *Printemps chez les ombres*, en 1939.

plus du traditionnel pittoresque italien » et particulièrement « s'applaudissaient de voir les trains partir à l'heure (en théorie du moins), sans songer à se demander vers quel terminus les trains partent » (p. 164). Certes, les régularités horaires au temps du régime ne sont qu'un lieu commun, mais Curvers le relaie en des termes, précisément, qui intriguent, quand son héros est expulsé de Rome : « Aux Termini, le train déjà formé avait une heure de retard prévue, c'est-à-dire deux ou trois. – Comme d'habitude depuis la fin du fascisme » grommela le commandant (p. 467).

Veut-on plus substantiel? les deux romans thématissent chez ses personnages le sentiment de l'inexistence. On l'a vu pour Curvers, aux dépens du narrateur lui-même et comme un aveu de sa faiblesse²⁴. Marguerite Yourcenar, dès 1934, utilise Massimo à discourir à ce propos en nouveau philosophe : « Combien d'hommes existent ? Ils agissent, pour faire semblant d'exister » (p. 139)²⁵. Mais Massimo n'est-il pas précisément le plus falot des personnages ? Détail qui mérite d'être noté : une image de 59, absente en 34 – : « Nous sommes tous des morceaux d'étoffe déchirée » (p. 230) – a son correspondant chez Curvers, mais à propos de la fête qui se défait, « comme un tissu déchiré » (*TR*, p. 269)

Reste les bêtes. Marguerite Yourcenar écrit à Philippe Hériat, le 26 octobre 1968, à propos de son *Temps d'aimer* – au titre évocateur ! –, qu'elle apprécie qu'il ait fait de son héros « un défenseur des espèces animales menacées », ajoutant : « je crois bien qu'il est le premier personnage du roman français » à être tel. Où d'aucuns verraient la preuve qu'elle n'a jamais lu *Tempo di Roma*, ce qui est plausible, ou que Curvers ne lui a jamais parlé de cet aspect de son livre – ou qu'un Belge n'est pas un Français. Ce pourrait être tout aussi bien que, consciemment ou non, elle en occultât jusqu'au souvenir. Tant qu'à fouiller dans les lieux communs, seul le développement, dans le second *Denier du rêve*, de l'épisode où le vieux peintre français Clément Roux cherche inutilement les chats du forum, avant de se rappeler qu'on les a exterminés au moment des fouilles, rappelle celui de *Tempo di Roma* où une touriste âgée, mais suisse, qui les avait nourris au temps lointain de son voyage de noces, les cherche elle aussi en vain. Le chat n'est pas fasciste ; même « exterminé », son espèce n'est pas menacée ; pas de quoi fouetter un chat.

²⁴ ... ou de Mussolini, mais ironiquement, comme un effet du refoulement populaire.

²⁵ À en croire ce faible, César n'existe pas, Carlo non plus, ni Marcella elle-même... sauf avec Alessandro, au moment de la montée entre eux du désir (*DR 34*, p. 138-139) – indice de jeunesse pour cette première version ?