

DÉPOSSESSIONS ET STRATÉGIES ALTERNATIVES DANS *DENIER DU RÊVE*

par Nicolas DI MEO (Bordeaux)

Exposés à un jeu complexe d'instances contraignantes, dont la dictature fasciste n'est sans doute qu'une composante parmi d'autres, les héros de *Denier du rêve* doivent faire face à ce que Paul Ricoeur, dans une étude consacrée à *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, appelle des « figures d'autorité ». Par cette expression, le philosophe entend tout ce qui, se rapportant à un ordre extérieur aux personnages, entre en conflit avec leur vie intérieure¹. La dimension politique du phénomène n'est donc pas seule concernée : l'autorité s'incarne également dans les discours à portée normative (discours médical, scientifique ou moral), dans le temps des horloges, différent du temps vécu, dans le décor des grandes capitales, autrement dit dans l'ensemble des manifestations d'une « histoire monumentale » menaçant « l'expérience vive » des protagonistes. Confrontés à un risque de dépossession², ceux-ci sont donc condamnés soit à étouffer la richesse et la complexité de leur existence intérieure, soit à réagir pour essayer d'échapper à l'aliénation.

Ainsi, notre étude aura pour objet les réponses que les héros de *Denier du rêve*, sous forme de stratégies souvent inconscientes et vouées à l'échec, tentent d'apporter à l'autorité et aux discours faisant autorité dont ils sont les récepteurs plus ou moins actifs. Cependant, la dépossession ne se réduit pas aux seuls effets d'une autorité subie, face à laquelle il s'agirait de céder, de se révolter ou de recourir à la ruse. Le schéma stimulus-réponse paraît insuffisant pour rendre compte des interactions complexes entre facteurs de dépossession et stratégies des personnages : en particulier, il néglige les réappropriations fréquentes par lesquelles les héros du roman se font

¹ Voir Paul RICOEUR, *Temps et récit (2. La configuration dans le récit de fiction)*, Paris, Seuil, 1984, p. 189-212.

² C'est nous qui proposons le terme. Que ce phénomène soit par ailleurs la conséquence de processus corporels, comme le cancer de Lina Chiari ou le vieillissement de Clément Roux, cela ne fait aucun doute. Mais nous nous bornerons ici à l'étude de ses formes politiques et sociales.

les artisans de leur propre aliénation, en produisant des discours, des représentations ou des mythes qui, s'ils créent du sens et sont à l'origine d'une cohérence, voire d'une cohésion indispensable à la vie sociale, creusent le fossé entre l'expérience vécue et ses modèles.

La forme de dépossession qui paraît à la fois la plus évidente et la plus nettement politique est celle qui est le fruit d'une autorité contraignante, dictatoriale, s'exerçant sur des individus qui, chacun à son échelle, en subissent la pression. Or si le pouvoir fasciste, dans *Denier du rêve*, apparaît comme une instance de dépossession, ce n'est pas seulement parce qu'il cherche à priver les Italiens de leurs droits et de leurs libertés : c'est aussi parce que sa stratégie consiste à saccager, à corrompre tout ce qui l'entoure. Marcella en prend conscience lorsqu'elle apprend que Carlo Stevo, dans sa prison, a fini par écrire une lettre de rétractation : « Leur pire crime : nous salir, trouver moyen de nous forcer à plier ou à paraître l'avoir fait, s'arranger pour que plus personne ne soit pur » (*OR* 1998, p. 215). Du coup, son geste revêt une dimension nouvelle et devient une tentative d'« expiation ». La stratégie de l'héroïne consiste à faire glisser la lutte du plan politique au plan des représentations : l'enjeu, pour Marcella, est moins d'apporter une réponse politique au fascisme en tuant le dictateur que de sauver une pureté souillée par toutes sortes de compromissions. Acte de protestation qui est aussi une façon de s'affirmer, de revendiquer une place, un rôle, un statut, en d'autres termes de créer du sens dans un contexte de dégradation des valeurs. D'où l'admiration – et même l'envie – que son sacrifice suscite chez Alessandro.

Toutefois, l'acte de Marcella reste avant tout un acte de désespoir. C'est la raison pour laquelle il s'inscrit au moins autant dans une stratégie de fuite et de renonciation que dans une stratégie d'affirmation, même symbolique ou mystique. Il est donc difficile, malgré certaines similitudes, de le comparer à un autre refus, essentiel dans l'œuvre de Yourcenar : le refus de Zénon à la fin de *L'Œuvre au noir*. Là où le philosophe-alchimiste, en renonçant à se rétracter pour sauver sa vie, accède à une liberté nouvelle, Marcella, elle, accomplit un destin tragique sur lequel elle n'a aucune prise. Dans *Denier du rêve*, c'est un sentiment d'impuissance qui prédomine et qui guide le comportement de la majorité des personnages. Dès lors, si la fatalité prend le pas sur la liberté, peut-on encore parler de « stratégies » ? C'est tout le problème que pose le roman. Les nombreuses références aux figures de la tragédie et aux mythes antiques contribuent à créer une atmosphère où les actes importants deviennent inévitables et où les protagonistes semblent incapables

d'échapper à une forme de prédestination. La dépossession concerne alors autant la liberté politique que la liberté ontologique, c'est-à-dire la capacité prométhéenne à agir, à résister à la nécessité, à proposer des alternatives à l'oppression.

Or cette impuissance face à l'autorité n'est pas liée qu'à la contrainte, pourtant réelle, que le fascisme exerce sur la société italienne. Elle n'est pas le simple résultat d'une force ou d'une pression faisant plier les individus, mais dépend également d'une autre configuration propre au pouvoir fasciste. Dans *Denier du rêve*, le dictateur n'offre aucune prise à la lutte et paraît toujours se dérober ; sa présence est surtout une absence. Yourcenar l'affirme dans la préface à l'édition de 1959, lorsqu'elle le compare à « une énorme ombre portée », ou encore lorsqu'elle évoque « la creuse réalité cachée derrière la façade boursoufflée du fascisme » (OR, p. 164). Maria-Rosa Chiapparo, dans sa thèse³, a clairement insisté sur le décalage entre l'apparence et la réalité du fascisme. Or Mussolini, dans *Denier du rêve*, est souvent associé à la notion de vide. Un exemple parmi d'autres : la foule qui se rend place Balbo pour entendre le discours et qui paraît « aspiré[e] par l'appel d'air d'une énorme voix » (OR, p. 236). En effet, qu'est-ce qui peut provoquer un pareil « appel d'air », si ce n'est, justement, un vide qui demande à être comblé, et qui ne peut l'être que par l'adhésion de la foule ? Marcella elle-même n'échappe pas au phénomène : juste avant le coup de feu, le rythme du texte s'accélère, afin de montrer que la jeune femme est comme emportée par un tourbillon.

Ainsi, l'autorité fasciste semble tout à fait déséquilibrée : répressive à l'excès, elle ne structure en rien le peuple et la société qu'elle prétend organiser. Or Yourcenar, entre les deux versions de *Denier du rêve*, a livré avec *Mémoires d'Hadrien* une réflexion approfondie sur la notion d'autorité. Bien sûr, comparer l'autorité d'Hadrien à celle de Mussolini peut paraître anachronique : la Rome fasciste a beau jouer sur la mythologie impériale, elle n'a plus grand-chose de commun avec la Rome du deuxième siècle. Mais la mise en parallèle des deux figures fait tout de même apparaître un élément important. Si le personnage d'Hadrien reste profondément humaniste, c'est parce que son but est d'organiser l'empire cosmopolite selon quelques principes universels, donc de lui donner une cohésion et une structure. La répression n'est qu'un outil au service d'une autorité cherchant à façonner le monde. Chez Mussolini, au contraire,

³ Voir Maria-Rosa CHIAPPARO, *Marguerite Yourcenar et la culture italienne de son temps (1920-1940)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Louis Backès, Tours, 2002.

l'autorité tout entière se confond avec la répression et la menace : la dimension structurante, organisatrice du pouvoir politique paraît inexistante et laisse la place à un vide déstructurant. Du coup, si l'on peut s'opposer à Hadrien au nom de valeurs différentes (c'est ce que fait le peuple juif, qui revendique sa spécificité), en revanche il est impossible de lutter efficacement contre le fascisme, puisque celui-ci, dont il ne s'agit cependant pas de minimiser la violence et la présence sur le terrain, n'est guère qu'une ombre, un creux, et n'offre pas de réelle prise. Il est difficile, en effet, de lutter contre des mythes et des images, si ce n'est en démontant leur mécanisme, mais c'est là le rôle du narrateur bien plus que des personnages. Aux yeux de Yourcenar, la ruse du fascisme, qui est celle de tous les populismes modernes, est de se dissimuler derrière des masques et des représentations idéalisées, derrière une propagande qui brouille les pistes et trouve toujours le moyen de tourner les choses à son avantage. Comme le rappelle Alessandro, même les attentats sont récupérés et exploités (*OR*, p. 225). Sur le plan politique, les stratégies des protagonistes sont donc le plus souvent vouées à l'échec : Carlo et Marcella semblent à peu près aussi démunis face au « mal politique » que Lina Chiari et Clément Roux face au mal physique.

Mais la dépossession n'est pas le seul fait du régime et de la contrainte qu'il exerce : divergence douloureuse entre un ordre des choses idéal et une réalité en contradiction presque permanente avec ce que l'on peut appeler, au sens de Barthes, des mythes, elle trouve aussi son origine dans le poids des conventions, dans le décalage entre les modèles plus ou moins admis par tous et l'expérience vive des protagonistes. Or l'étude de ces mythes peut partir de la fin du roman et de la scène du café de la gare, où Oreste Marinunzi essaie d'oublier dans l'ivresse ses diverses frustrations. Levant les yeux, il contemple le mur et y découvre deux photographies : l'une représente le dictateur et l'autre une « belle fille d'Amalfi » ramassant des oranges (*OR*, p. 281). Ces deux images constituent un résumé de la propagande fasciste, mais évoquent également un ensemble de clichés et de conventions bien plus universels, qui servent de fondement imaginaire à la vie sociale : pouvoir fort, joie et santé associées au travail, sensualité épanouie, autant de mythes qui ne sont pas propres à l'Italie fasciste et qui entretiennent la fiction d'une stabilité, d'un ordre rassurants, gages de tranquillité, de réussite et de sécurité. Mythes ambigus, pourtant : car s'ils instaurent des normes et possèdent ainsi un indéfectible pouvoir structurant, ils ne cessent de faire apparaître le décalage entre l'expérience vécue des protagonistes et les images qu'ils véhiculent. Figures d'autorité, en somme, qui en

tant que modèles s'offrent à l'imitation, mais qui, par comparaison, soulignent le caractère inabouti et dégradé de ce que vivent les personnages.

D'ailleurs, même ceux qui donnent l'impression d'avoir réussi (ou, en d'autres termes, qui semblent conformes à un modèle particulier) connaissent cette frustration, ce sentiment de perte et de dépossession dont l'origine se trouve dans l'impossibilité de coïncider jamais avec le modèle, et surtout avec les attentes et les fantasmes dont il est porteur. Alessandro, qui a patiemment construit sa carrière et possède une position enviable, n'en est pas moins fasciné par la promesse de destruction que représente l'attentat de Marcella. Le modèle une fois atteint ne remplit pas l'existence : au contraire, il semble se substituer à l'expérience vive, au point, parfois, de l'assécher. Du coup, dans le cas d'Alessandro, il ouvre une faille qui est une sorte d'échappatoire et qui laisse entrevoir une fascination pour la violence, l'effondrement, la remise en cause du statu quo politique.

Mais celle qui exprime le plus le décalage entre les modèles de réussite et l'expérience vive reste Angiola. Dans la scène du cinéma *Mondo*, la non-coïncidence entre le stéréotype (la vedette mondialement connue, la femme fatale) et l'Angiola de chair et d'os, assise dans la salle, est totale. Et le décalage devient une source de frustration, de dépossession même, quand on se rend compte qu'Angiola Fidès s'est construite aux dépens de l'autre Angiola, la vivante : « elle avait devant elle un vampire : ce pâle monstre avait bu tout le sang d'Angiola. [...]. Elle avait tout sacrifié à ce fantôme [...]. Rien, ou presque rien, ne lui revenait des désirs soulevés dans l'ombre vers cette femme vraiment fatale [...] » (*OR*, p. 240-241). Dépossession au sens le plus fort du mot, puisque la jeune femme a sacrifié sa substance pour donner naissance à ce qui n'est qu'un archétype de la réussite, une figure conventionnelle, un modèle idéal mais froid qu'elle s'est efforcé d'atteindre. La fascination pour ce « monstre d'elle-même » (*OR*, p. 241) est réelle, le plaisir de la gloire aussi, mais ils ne parviennent pas à masquer le caractère profondément frustrant de l'expérience.

Pourtant, si les figures de convention apparaissent comme des sources de dépossession, c'est aussi parce que la plupart des personnages se complaisent dans les rôles stéréotypés qu'ils sont amenés à jouer. Ainsi, Giulio Lovisi se réclamant du parti de l'ordre par crainte des changements brutaux n'est guère plus conventionnel que Carlo Stevo ou que Marcella se réfugiant dans un statut de martyrs dont le tragique n'est jamais exempt de théâtralité : selon

Alessandro, « [Carlo] s'obligeait à être le héros que vous [Marcella] souhaitiez qu'il fût » (OR, p. 221). L'héroïsme, comme le reste, est avant tout la volonté de se conformer à un modèle. Chacun choisit sa place sur l'échiquier politique et social, mais ces places sont déterminées par avance, autant par la configuration et les rapports de force propres à une époque donnée que par un certain nombre de constantes inscrivant la Rome fasciste et ses protagonistes dans une puissante continuité temporelle : le groupuscule anarchiste est comparé aux « jeunes sectes persécutées » sous l'empire romain (OR, p. 210) ; Angiola Fidès n'est qu'une nouvelle idole, encore plus vaine et fugitive que les anciennes ; Dida incarne le peuple immémorial, dont elle répète les antiques superstitions ; quant au dictateur, sans doute n'occupe-t-il pas dans l'histoire une place entièrement originale, puisque viendra « le temps où cet homme fera dans l'Histoire figure de grand vaincu, comme tous les vainqueurs... » (OR, p. 220). Les références aux héros tragiques et aux mythes antiques donnent l'impression que malgré les différences de surface, ce sont toujours les mêmes forces, les mêmes passions qui s'affrontent. Dans sa vision de l'histoire, Yourcenar n'a d'ailleurs jamais cessé de maintenir un équilibre tendu entre la prise en compte des spécificités de chaque époque et la conviction que tout est destiné à se répéter : on retrouve cette conception jusque dans les dernières pages de *Mémoires d'Hadrien*, où l'empereur prévoit une succession de périodes de bonheur et de périodes de crise, de siècles bâtisseurs et de siècles destructeurs, condamnant son œuvre de mise en forme du monde à une « intermittente immortalité » (OR, p. 514). Une fois de plus, quelle est la place de la liberté, si rien de vraiment neuf ne peut survenir ? Face à l'autorité des modèles et au poids de l'éternel retour, la seule stratégie semble être de se conformer au rôle qu'on s'est choisi et de le jouer jusqu'au bout, qui dans le cas de Marcella et de Carlo est la mort. Les stratégies des protagonistes deviennent elles-mêmes des sources de dépossession, car elles reproduisent les schémas préexistants, les catégories *a priori* menaçant la spécificité de l'expérience vive. Mais là encore, on ne peut parler de dépossession qu'en tenant compte du rapport complexe entre le caractère structurant de ces figures d'autorité, qui garantissent une forme de cohésion sociale en répartissant et en différenciant les positions de chacun, et leur effet aliénant, qui empêche les protagonistes d'inventer de nouvelles stratégies, donc de renouveler les termes du jeu politique et social.

Pourtant, l'édifice n'est pas aussi clos qu'on pourrait le croire. Si l'on revient aux deux figures du dictateur et de la belle fille,

métaphores de l'ordre et de la sensualité épanouie, on se rend compte que ces modèles peuvent aussi, parfois, être contournés. Derrière le concept d'ordre se cache en effet l'idée que chacun doit rester à sa place et que les opposants doivent être supprimés, ou tout au moins isolés, marginalisés. Or si l'on examine la perception de la tentative d'assassinat commise par Marcella, on se rend compte que les choses ne sont pas aussi simples : non seulement son geste est admiré par Alessandro, mais il bénéficie aussi du respect de deux figures inattendues, le peintre Clément Roux et la vieille Dida. Comme dans *Mrs Dalloway*, les personnages, même étrangers les uns aux autres, peuvent se rejoindre grâce à une compréhension intuitive de leurs actes et de leurs mobiles : leurs trajectoires convergent par moments, pour se séparer en général aussitôt, mais ces rencontres fortuites permettent au narrateur d'inscrire les stratégies de chacun dans un espace partagé et de leur donner ainsi une cohérence non plus seulement individuelle, mais collective, une signification dans le cadre de la collectivité. Toutefois, la compréhension intuitive à l'œuvre dans *Denier du rêve* n'est jamais que partielle : dans le signe de croix que fait Dida en pensant à Marcella, il entre beaucoup de crainte superstitieuse et de respect des morts. On est loin de la compréhension profonde du suicide de Septimus par Clarissa Dalloway, qui établit un lien essentiel, presque indestructible, entre les deux héros du roman de Woolf. Sur ce point, la tonalité de *Denier du rêve* reste sombre, et les dialogues de sourds, tel celui de Giulio Lovisi et de Rosalia di Credo dans l'église Sainte-Marie-Mineure, sont plus fréquents que les rapprochements inattendus et les compréhensions fulgurantes.

La sexualité, quant à elle, se vit sur un mode complexe, sur un répertoire varié, allant du refus au fantasme, de l'expérience furtive à la convoitise inavouée – autant de démentis infligés à la belle ramasseuse d'oranges d'Amalfi, et à travers elle au modèle d'une sensualité d'autant plus épanouie qu'elle apparaît extrêmement conventionnelle. Il serait sans doute trop long et trop fastidieux d'énumérer toutes les formes que prend le rapport des personnages à la sexualité. Nous nous contenterons de deux cas précis : la scène entre Alessandro et Angiola pendant la projection du film et le trio Carlo-Marcella-Massimo. L'épisode du cinéma Mondo repose sur un jeu d'antithèses et de contrastes qui font de cette scène l'exact opposé de la passion convenue représentée à l'écran, dans un film « conçu pour satisfaire toutes les censures du monde » (*OR*, p. 242). Le film raconte une banale histoire d'amour aux accents romantiques et répond ainsi aux attentes du public, tandis que la rencontre d'Angiola

et d'Alessandro est imprévue et sans lendemain. Sur l'écran, la sensualité semble théâtrale et exagérée ; dans la loge le plaisir est réel. Enfin, alors qu'Algenib et Lord Southsea, figures stéréotypées, n'ont aucun mystère et aucune profondeur, Alessandro se méprend sur l'identité de sa partenaire, puisqu'il la croit américaine et ne reconnaît pas l'actrice dans la personne de chair et d'os. Le contraste est frappant : la scène, qui se déroule dans un lieu public mais reste à l'abri des regards, et qui de plus est peut-être stimulée par les images défilant sur l'écran, constitue un démenti aux images officielles associées à la sensualité. Bien sûr, il ne s'agit pas là d'une stratégie consciente destinée à s'opposer au pouvoir. Mais on peut voir dans cet épisode une manière furtive et ponctuelle d'échapper à l'emprise étouffante des conventions et des figures d'autorité. Quant au trio Carlo-Marcella-Massimo, il est l'occasion d'une redistribution des rôles, au moins par rapport aux attentes conventionnelles, qu'illustrent les idées préconçues de Vanna. Marcella n'a été la maîtresse d'aucun des deux hommes, mais Carlo et Massimo ont entretenu une relation homosexuelle. Comme souvent chez Yourcenar, l'homosexualité n'est pas nommée⁴. Pourtant, elle a permis à Massimo de comprendre Carlo beaucoup mieux que ne l'ont fait les autres personnages, d'approcher aussi près que possible de son expérience vive, dans une zone où les catégories du langage ne sont plus tout à fait opérantes et où les modèles qu'elles imposent d'ordinaire n'ont plus beaucoup de pertinence : « Et si cela a compté davantage, c'est dans un domaine où les mots ne vont pas... » (OR, p. 268).

Le roman met donc en scène des stratégies alternatives, des moyens de contourner les figures d'autorité et le poids des conventions, même s'il est vrai que ces tentatives restent le plus souvent ponctuelles, inabouties, et tiennent parfois davantage de l'échappatoire ou de l'occasion saisie, comme dans la scène du cinéma Mondo, que de la stratégie à proprement parler. Il semble en effet difficile de leur reconnaître le même pouvoir de subversion que les « ruses » ou les « bricolages », en un mot les « procédures minuscules de la créativité quotidienne » analysées par des penseurs comme le sociologue Michel de Certeau et alimentant en permanence, dans la vie de tous les jours, les réseaux d'une « antidiscipline » qui permet de lutter contre l'aliénation et le caractère étouffant des figures d'autorité⁵. La vision de Yourcenar reste nettement plus sombre : entre pessimisme historique et sentiment tragique, la marge de manœuvre de ses personnages demeure faible.

⁴ Voir à ce propos Anne-Marie PRÉVOT, *Dire sans nommer : analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris/ Budapest/Turin, L'Harmattan, 2003.

⁵ Armand MATTELART et Erik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, La Découverte, 2003, p. 65.