

STATUES ET FANTOMES DANS *DENIER DU REVE*

par Enrica RESTORI (Université de Parme)

“Vies éphémères ! -Qu'est l'homme ?
Que n'est pas l'homme ? -L'homme est le rêve d'une ombre ...”
(*Pindare*, p. 265)

Ce qui nous a toujours frappé, parfois même irrité, dans *Denier du rêve* est le sentiment contrastant de lourde opacité presque insoutenable ainsi que d'inconsistance extrême qu'il suscite en nous à chaque lecture, “sa lumière à la fois oppressante et transparente, un peu semblable à celle d'un orage qui couve...” [1].

Les statues et les fantômes qui hantent, d'une façon assez obsédante, le roman comme autant de “doubles” inquiétants des personnages réels, évoquent à tous moments la dimension mythique et onirique qui sous-tend la banalité de la vie quotidienne. Dans cette atmosphère baroque et pirandellienne chaque personnage, enfermé dans ses propres obsessions ainsi que le dormeur dans ses rêves, peuple son univers halluciné de fantômes (ou fantasmés, au sens psychologique du mot) qui, loin de correspondre, du moins en surface, à la réalité intime des êtres réels, réfléchissent ses désirs inassouvis et ses angoisses. Les rapports entre les personnages sont donc toujours “faussés” par l'interposition de cette espèce de double, le succédané fantasmatique d'une réalité qu'ils ne possèdent pas.

Paolo Farina trouve en Lina Chiari la femme qu'il a perdue ou même qu'il n'a jamais eue. Giulio Lovisi, sa fille Vanna, Marcella et Massimo, en parlant de Carlo Stevo (le revenant réel puisqu'il est mort, même s'ils ne le savent pas encore au moment où ils l'évoquent) sont tous hantés par un Carlo différent, on dirait presque à la mesure de chacun. Rosalia di

[1] P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 146.

Credo, incapable de reconnaître Angiola sur les affiches de cinéma qui couvrent les murs de la ville, rêve d'une soeur enfant éternellement tributaire de son aide, qui depuis longtemps n'existe plus. Alessandro Sarte fait l'amour avec Angiola Fidès sans reconnaître en elle la protagoniste du film qu'il a pourtant sous les yeux. La vieille vendeuse de fleurs Dida prend le fameux peintre Clément Roux pour un mendiant. Clément Roux se demande, pendant sa promenade avec Massimo si celui-ci n'est pas un banal voleur. Certains personnages sont même incapables de reconnaître leur propre image. Lina Chiari, la tendre prostituée qui va mourir d'un cancer, n'arrive pas à se reconnaître dans la glace d'une vitrine de parfumerie parce qu'elle est sans le maquillage habituel. Rosalia di Credo, avant de s'apercevoir qu'elle a envie de mourir, voit une étrangère dans le bout de glace brisée - symbole concret de sa définitive scission psychique - suspendu dans sa chambre. Angiola au cinéma, malgré tous ses efforts, n'arrive pas à faire coïncider sa jeunesse avec celle d'Algénib, la protagoniste du film qui lui renvoie une image idéale et comme purifiée d'elle-même.

Il est assez évident que la communication entre ces personnages hallucinés ne peut acquérir de sens si on s'arrête à la surface conventionnelle de leurs gestes et de leur langage car ils restent muets et opaques sur ce plan. C'est un mode de communication symbolique et "transpersonnelle" qu'ils adoptent sans en avoir conscience et que seul le lecteur peut apercevoir et déchiffrer ; ils apparaissent les médiums d'eux-mêmes. C'est à ce niveau alors que leur totale incompréhension de surface se transforme en intuition profonde et inconsciente. C'est dans cette dimension "renversée", pourrait-on dire, que la cécité superficielle des personnages signifie leur réciproque vérité profonde et paradoxale.

Si Rosalia di Credo continue à rêver d'une fillette malheureuse, devenue entre-temps une vedette de cinéma, c'est qu'en effet Angiola, malgré son succès de surface, n'arrive pas au fond d'elle-même à racheter son passé malheureux que rien, pas même l'énorme Algénib qui remplit l'écran de son visage impalpable, ne pourra empêcher d'avoir été. Il devient tout à fait compréhensible alors qu'Alessandro, le chirurgien lucide, perçoive tout le factice de cette femme qui s'efforce vainement de paraître ce qu'elle n'est pas. L'Angiola di Credo de la 'via Fosca' s'épuise à ressembler à l'Angiola Fidès du film dont elle ne parvient à être qu'une mauvaise copie. La Mère Dida reconnaît en Clément Roux un "pauvre honteux" dont "les grands yeux pâles", la maigre barbe et les cheveux trop

Statues et fantômes dans Denier du rêve

longs lui donnent l'aspect d'un "Bon Dieu pauvre" [2] venu à sa rencontre pour donner à l'avare vendeuse de fleurs la possibilité de s'acheter le paradis. Et un "bon dieu pauvre" le riche et fameux peintre l'est vraiment en tant que vieux créateur de formes déçu par la gloire. L'inquiétude que Clément Roux éprouve à côté de Massimo pendant leur promenade nocturne, sa peur banale qu'il s'agisse d'un voleur sont expliquées et justifiées symboliquement par le rôle que Massimo joue dans le roman en tant qu'"ange des dernières heures" (p. 265). Pas un voleur d'argent donc, mais de vie.

Nous avons parlé de fantômes ou fantasmes en nous référant à la dimension onirique et changeante du roman, il nous faut parler de statues pour en souligner la dimension mythique et figée. Ce n'est pas à notre avis un hasard que seuls les personnages dont le caractère atteint une dignité tragique, soient si souvent rapprochés du marbre et de la statuaire classique ou d'église, comme dans le cas de Rosalia [3], même si la dimension mythique est aussi souvent évoquée ou sous-entendue par l'auteur à l'aide d'autres métaphores que celle du marbre.

Si dans le roman de 1959 la dimension symbolique a été atténuée par rapport à celui de 1934, au profit du réalisme historique et d'une caractérisation psychologique plus poussée des personnages, elle est toutefois restée active et peut-être plus vivante du fait même qu'elle est plus cachée. Marguerite Yourcenar avoue que dans sa reconstruction le nouveau et l'ancien s'imbriquent à tel point qu'il est presque impossible, même à l'auteur, de discerner à quel moment l'un commence et l'autre finit (p. 161).

Et elle ajoute :

"Presque toujours, en réécrivant partiellement *Denier du rêve*, il m'est arrivé de dire en termes parfois très différents, *presque exactement la même chose*" (p.162).

[2] Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 261. Nos citations de ce texte seront désormais suivies seulement de l'indication de la page.

[3] "La fatigue, et non l'âge, avait soumis ses traits à cette lente usure qui finit par rendre humaines jusqu'aux statues d'églises" (*Ibid.*, p. 190). Au mythe classique se superpose parfois le mythe chrétien, on pense en particulier à la scène qui se passe à l'intérieur de l'église de Sainte-Marie-Mineure où les pensées des personnages sont scandées par la progression des litanies (*Ibid.*, pp. 184-86) et où la Vierge est explicitement rapprochée par le narrateur des "antiques bonnes déesses" et de la Vénus à laquelle les ancêtres tendaient "des gâteaux de miel" (*Ibid.*, p. 187).

Si le “gauche hiératisme” [4] du roman de 1934 ne contribue pas à la réusite littéraire de l'oeuvre, il a de toutes façons le mérite de nous montrer plus visiblement des ‘lignes de forces’ qui sont encore à la base de la version définitive. Bien que beaucoup moins souligné le symbolisme du marbre y apparaît encore avec toute sa force de suggestion dans le chapitre central et, comme autrefois, étroitement lié aux personnages de Marcella et de Massimo. Déjà dans le chapitre précédent, Marcella, en se tournant vers Rosalia qui l'appelle, montre pour la première fois au lecteur “son beau visage, pesant comme du marbre” (p. 205). La scène de son dialogue avec Massimo est scandée par la progression de la lune au ciel éclairant la chambre plongée dans une obscurité de catacombe :

“La pièce où elle venait d'entrer était complètement noire. Tout au fond, pourtant, une fenêtre sans rideaux découpait un carré de lumière blanche provenant du réverbère et des vitrines de la rue, brutalement mêlé à un début de clair de lune” (p. 228).

Dans la zone sombre de la pièce, Massimo, étendu sur le matelas, “se souleva sur les coudes, comme une statue d'Hermaphrodite qui s'efforceraient de quitter son socle” (p. 228).

La lune mesure les derniers moments de Marcella avant son acte fatal : “Un mince rayon de lune avançait dans la chambre” (p. 231) et confère aux personnages la froide pâleur du marbre :

“Un peu haletant, il se redressa. Dans le faux jour lunaire ses cheveux et sa face semblaient faits d'une même matière délicate et pâle. Marcella tourna vers lui son visage baigné aussi d'une blancheur de marbre” (p. 233).

Dans la version de 1934 les passages de ce genre sont plus nombreux, deux en particulier, disparus dans la version définitive, nous semblent significatifs :

“La lame blanche du clair de lune, se déplaçant dans la chambre, atteignit le visage et le buste de la femme assise. Cette lumière, sous laquelle les statues se changent en fantômes, semblait, par un sortilège contraire, changer cette femme en statue”. [5] «La froide lumière éclaira faiblement les douze signes du zodiaque de l'heure» [6].

[4] Marguerite Yourcenar, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 23.

[5] Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934, p. 139.

[6] *Ibid.*, p. 143.

Statues et fantômes dans Denier du rêve

Tous ces passages soulignent symboliquement ce qu'il y a d'inexorablement fatal - dans le sens d'inscrit aux cours des astres depuis toujours - dans le personnage de Marcella et dans le geste qu'elle va accomplir. Sortie de sa chambre, elle s'était plongée "comme un nageur" dans la rue où flottaient des passants "spectres vains, bulles sans consistance, fétus de paille humaine" (p. 236), dans le "fleuve infernal" roulant "d'inertes noyés qui se croyaient des vivants" (p.236). La métaphore du fleuve est doublée par l'eau réelle de l'orage qui inonde la ville : "Les torrents de pluie noyaient pêle-mêle place Balbo" (p. 237).

Au moment de réaliser son attentat Marcella "sauta sur un piédestal, se colla au dos d'une statue, dans l'étroit interstice où la nuit faisait la soudure entre la muraille et le marbre" (p. 238).

Ce geste de sauter sur un piédestal et de s'incorporer à la statue jusqu'à se rendre invisible aux yeux des vivants est une métaphore de son définitif changement d'état :

La pluie, sans la toucher, rebondissait autour d'elle (p. 238). En accomplissant son destin Marcella sort à jamais de l'écoulement informe de la vie pour rejoindre la fixité éternelle du mythe, ce que Marguerite Yourcenar dans les "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" appelle : "(la) survivance immobile des statues (...) à l'intérieur de 'ce temps mort'" (p. 520).

La vie est un cauchemar insensé auquel la mort seulement, sombre sculpteur, saura donner une forme et un poids définitifs. Le meurtre mythique devient pour Marcella le "seul point fixe de son univers qui sombre" (p. 238). "Tu vas tuer pour essayer d'exister..." (p. 230). "Tuer, c'est seulement ton moyen de mourir..." (p. 230), dit Massimo à Marcella avant qu'elle sorte et les deux phrases résonnent d'une même vérité : mourir en héros pour Marcella est la seule façon de s'accomplir. La mort héroïque est un accomplissement non une dissolution. Rappelons la mort de Patrocle dans l'épisode "Patrocle ou le destin" de *Feux* ainsi qu'elle apparaît aux yeux d'Achille :

"la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes : beaucoup d'hommes se défont, peu d'hommes meurent" (p.1070).

La “densité de pierre” que Patrocle acquérait dans son sommeil de jeune héros n’avait fait de lui vivant “qu’une ébauche de cadavre” (p. 1070). Achille “enviait Hector d’avoir achevé ce chef-d’oeuvre” [7]. La mort héroïque se sculpte donc dans le marbre.

“Ma mort à moi sera de pierre” [8] affirme non sans une certaine arrogance en 1935 l’auteur des fragments de journal intime de *Feux*.

Fantômes et statues, aspect onirique et mythique d’un seul phénomène, le “double” en tant qu’il se manifeste dans le roman, échappent à la progression inexorable et linéaire du temps et de l’espace, ou pour employer les mots de Marguerite Yourcenar :

“(ils) échappent au compartimentage de l’espace, au principe de contradiction qui oppose l’être au devenir, au sectionnement du siècle par l’aiguille de l’horloge” [9].

[7] *Ibid.*, Les traits figés par la mort héroïque opposent leur fixité absolue à l’écoulement inconsistant de la vie : “depuis qu’Achille s’enfermait dans ce mort, les vivants ne se montraient à lui que sous forme de fantômes” (*Ibid.*), “c’étaient les morts maintenant qui lui paraissaient submergés par l’immonde déluge des vivants. Contre l’eau mouvante, animée, informe, Achille défendait les pierres et le ciment qui servent à faire des tombes” (*Ibid.*).

[8] *Ibid.*, p. 1058. On ne peut s’empêcher de remarquer une fois de plus une certaine évolution de l’écrivain à travers les différentes façons de concevoir et de représenter la mort de ses personnages. On pense par exemple à la mort de Nathanaël qui est une lente dissolution par la maladie. En ce qui concerne le thème de la mort dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar il faut rappeler l’étude de Maurice Delcroix, “La mort dans l’oeuvre narrative de Marguerite Yourcenar”, dans *La Mort en toutes lettres*, Nancy, Presses Universitaires, 1980, et celle de Carminella Biondi, *Morire ad occhi aperti : l’iniziazione alla morte degli eroi yourcenariani*, dans *Il confronto letterario*, Pavia, Schena Editore, 1986.

[9] Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, Paris, Grasset, 1938, p. 24. Dans le personnage de don Ruggero - où le tragique tourne décidément au grotesque - les statues repêchées à Gemara coexistent et même coïncident avec les fantômes de sa folie : “Il les avait exhumées, ces statues ; elles s’étaient levées pour venir à lui comme des femmes” (*Oeuvres complètes*, p. 203). Mythe et rêve ne font qu’un dans l’“eau noire” de son cerveau (*ibid.*) ; “roi détrôné d’un royaume de folie”, traîné par les carabiniers vers le cachot, il “ne se doutait pas, et cette cécité ne faisait que parfaire sa ressemblance tragique, qu’il traînait après lui son Ismène et son Antigone” (*Ibid.*, p. 197). Ce vieux gâteux, qui avait rêvé statues et pour qui les femmes n’avaient été que des “statues de chair” (*ibid.*, p. 192), était sorti, à sa façon, de l’écoulement du temps : “Sa fille Angiola ne s’était pas enfuie avec le second ténor d’une compagnie de province : elle était toujours là, intacte comme les statues sorties grâce à lui du ventre de la terre” (*ibid.*, p. 203). Par la folie, non par la mort, “don Ruggero, figé dans une complète torpeur, devenait inaccessible comme les morts et comme les dieux” (*ibid.*, p. 202). La démente totale est son accomplissement, son intronisation définitive : “Et ce fauteuil d’osier (ha ! ha !) était un siège tout en marbre, qu’il ne se lassait pas de caresser.” (*ibid.*, p. 203).

Statues et fantômes dans Denier du rêve

Les personnages de *Denier du rêve* “se présentent tour à tour ou simultanément comme cet agglomérat transitoire, et, (par une contradiction inexplicable), comme cette espèce de noyau inaltérable et éternel” [10] dont elle parle dans ses entretiens avec Patrick de Rosbo. Dans la mort de Marcella tout aspect transitoire et fluide du personnage se condense progressivement dans le ‘dur noyau’ de l’archétype. Rosalia aussi, l’autre héroïne tragique du roman, devient progressivement essentielle mais par une sorte de consommation interne de tout ce qu’elle n’est pas :

“Rosalia di Credo était belle, de cette maigre beauté que n’a besoin pour se manifester, que du moins de chair possible (...) elle était avare comme tous ceux qui n’ont assez d’argent que pour une seule dépense et assez de flamme que pour un seul amour” (p. 190).

Le bûcher où elle trouve la mort n’apparaît ainsi qu’un dernier degré de sa réduction à l’essentiel. En Rosalia l’archétype se condense par la flamme.

Entre les deux pôles extrêmes de l’esthétique yourcenarienne le “dur noyau inaltérable et éternel” dont Rosalia et Marcella représentent l’expression la plus accomplie, et “l’agglomérat transitoire” de sensations et de souvenirs essentiellement inconsistants, se meuvent et agissent - à des niveaux différents - tous les personnages du roman.

[10] P. de Rosbo, *op. cit.*, p. 72.

