

D'UN ART PROTOROMANESQUE A UN ART ROMANESQUE : L'ETAPE *DENIER DU REVE.*

par François WASSERFALLEN (Université de Lausanne)

Denier du rêve [1] est le premier livre à recevoir de son auteur l'indication générique de roman. Avant 1934, Marguerite Yourcenar a publié des poésies, des récits et des essais : autant de formes "protoromanesques", donnant lieu à divers types de discours, chaque fois bien individués dans la détermination d'un ton particulier, loin de toute confusion polyphonique. Pendant que mûrissent les projets, entre autres cet "immense roman, *Remous*" [2], fabuleuse matrice des oeuvres à venir, Marguerite Yourcenar affine des voix narratrices et stylistiques particulières, qui plus tard enrichiront sa pratique du roman. C'est dans cette mesure que je propose ce parcours du protoromanesque au romanesque, notamment au travers du thème de la réfraction.

Le premier moment du protoromanesque yourcenarien semble illustrer l'image de la formation traditionnelle des écrivains : la poésie. Cependant, ce n'est pas la découverte du monde qui est chantée, mais les prismes poétiques qui nous rendent le monde. Les vers que nous lisons dans *Les Charités d'Alcippe* [3] reprennent les formes d'influences héritées, dans lesquelles parfois s'insèrent des fragments autobiographiques (comme dans les sonnets pétrarquisants "Sept poèmes pour une morte" [4]). Le poème "Sonnets" [5], évoquant Pétrarque, Michel-Ange, Vittoria Colonna, Ronsard, Shakespeare est le point culminant de cette réfraction intertextuelle : il enferme dans un miroitement

[1] *Denier du rêve*, première édition : éd. Bernard Grasset, Paris, 1934 et édition définitive in *Oeuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1982 (abr. Pléiade).

[2] "Chronologie" in *Pléiade*, p. XV.

[3] *Les Charités d'Alcippe*, nouvelle édition, Gallimard, Paris, 1984.

[4] *In op. cit.*, p. 28.

[5] *In op. cit.*, p. 55.

parfait entre sujet et forme cette réappropriation de l'écrit existant grâce à la pratique poétique personnelle. Ainsi, Marguerite Yourcenar s'inscrit dans une communauté de poètes par la réfraction emblématique de ces mêmes poètes.

Cette entrée dans l'écriture par l'écrit se poursuit : deux essais de l'année 1927, *Diagnostic de l'Europe* [6] et *La Symphonie héroïque* [7], confirment ce choix. Dans le premier, riche d'accents spengleriens (sans d'ailleurs qu'il ne soit jamais fait mention du philosophe allemand), la littérature contemporaine est le miroir d'une décadence de la société. Ainsi dans cette période décadente fleurissent "des romans d'analyse pour lesquels la finesse suffit, des romans d'aventures par lesquels l'ennui d'une existence trop calme est commodément compensé" [8]. Les grands prédécesseurs n'abandonnent que l'écume de leurs vagues écrasantes à cette génération vouée au désarroi du ressac : "Nietzsche, admirable miroir d'intelligence brisé par la folie, Rimbaud, vitrine défoncée d'une taverne dont les éclats diamantent la nuit, ont légué à leurs successeurs, l'un, le secret de sa démence moins celui de sa grandeur, l'autre le secret de son angoisse moins celui de son énergie" [9]. La démarche de la *Symphonie héroïque* amplifie cette structure interprétative : la culture est bien la réfraction de l'histoire du monde, et Marguerite Yourcenar va jusqu'à inféoder l'histoire aux héros mythiques.

La chronologie ouvrant le volume de la Pléiade nous apprend que c'est également dans ces années qu'il faut placer la rédaction de *Pindare* [10] paru en 1932 [11]. L'essai biographique est conçu pour nous amener à constater la pérennité de certaines valeurs à travers les siècles. L'analyse consacrée aux vers de Pindare recherche dans la poésie un langage atemporel, qui puisse se passer de la référence au temps de l'énonciation. La poésie apparaît alors comme un lieu privilégié d'atemporalité parce qu'elle réfracte les qualités de *continuité* (à travers l'idée de tradition poétique) et de *permanence* (on lit encore Pindare de nos jours). Stylistiquement, la maxime de ton

[6] In *La Revue de Genève*, 1929.

[7] *Ibid.*, 1930.

[8] *Diagnostic de l'Europe* p. 749.

[9] *Ibid.*, p. 750.

[10] "Chronologie", p. XVI.

[11] Editions Bernard Grasset, Paris, 1932.

sentencieux cherche à donner une valeur universalisante à l'analyse. Grâce à une pratique esthétique, on efface la distance des siècles, on justifie une éthique universelle, atemporelle, fondée sur la morale de la pratique poétique. Il conviendrait d'ailleurs de comprendre quels sont les rapports entre le vers et la maxime chez Marguerite Yourcenar.

Puis intervient la rédaction d'*Alexis ou le Traité du vain combat*[12]. Sans vouloir me lancer dans une analyse titrologique hors de propos, notons que l'appellation générique de traité, ensuite suivie de la précision auctoriale de récit nous replonge d'emblée dans la problématique universalisante de la morale. Nous avons donc affaire à une annonce d'éthique à force d'exemplification, dans laquelle la fiction individuelle d'un personnage prend valeur universelle.

Une lettre. Une lettre qui, dès le début, s'annonce très longue [13], parle de la difficulté d'écrire, de la vanité de vouloir s'expliquer par des mots. En passant au récit, Marguerite Yourcenar n'écrit plus sur l'écrit, mais propose une mise en abyme de l'écriture, avec ses réticences ("J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage"[14]), ses peines, ses difficultés stylistiques même, clairement énoncées ("Je voudrais éviter jusqu'au soupçon de rechercher un effet, surtout à la fin d'un phrase" [15]). L'écrit est aussi lecture : de nombreuses allusions au message écrit, à la littérature émaillent le texte, comme une réminiscence constante de la difficulté de l'écriture : allusion au manque de la poésie ("La vie est quelque chose de plus que la poésie" [16]), à l'imprécision des mots ("Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne" [17]), enfin, évocation des livres, de la lecture, de son inefficacité ("Chaque fois qu'on les ouvre (les livres), on s'attend à quelque révélation surprenante, mais chaque fois qu'on les ferme, on se sent plus découragé"[18]).

[12] *In* Pléiade.

[13] *Alexis*, p. 9.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*, p. 13.

[16] *Alexis*, p. 14.

[17] *Ibid.*, p. 19.

[18] *Ibid.*, p. 23.

Ces considérations sur l'écriture et la lecture ouvrent le texte : une fois énoncées, le récit à proprement parler peut commencer ; son pacte véridictionnel s'appuie justement sur ce doute, la réalité du narrateur émerge du fait même qu'il refuse les principes de sa qualité en insistant sur l'insignifiance de son entreprise. L'incarnation de l'écriture dans un personnage fictif, qui plus est, dans un premier personnage, nécessite donc pour Marguerite Yourcenar l'enrichissement de la réfraction intertextuelle par une réfraction intradiégétique à l'écriture du texte qui se lit.

Mais alors, comment vaincre l'aporie de cette méfiance, quelque peu convenue, vis-à-vis de l'écrit ? Comment gagner non seulement la réalité du personnage, mais également la réalité de son entreprise ? *Alexis* nous offre deux clefs, liées l'une à l'autre (mais non indissociables l'une de l'autre) : les rêves, et le rôle de l'artiste (En l'occurrence le musicien) à l'écoute de ces rêves, à la fois les rêves personnels et ceux que l'humanité reconnaît dans toute oeuvre. Les rêves occupent une place complexe dans le récit : ils sont les révélateurs de désirs enfouis[19], la connaissance des poètes [20], le monde dans lequel on plonge grâce à la musique [21]. Comme l'ont bien relevé Edith et Frederick Farrell [22], ils ont un rôle comparable à celui des miroirs. Ces thèmes subdivisent la réfraction en une annulation du temps, un grossissement fixe d'une réalité que, trop concernés par le devenir même de cette réalité, les personnages ne peuvent apercevoir en temps normal.

Rêves et musique donnent leur expression, dans *Alexis*, à la profondeur de l'âme, à la permanence d'un être intérieur que parfois l'on souhaite faire taire, au désir homosexuel que l'on croit pouvoir oublier : c'est ainsi que le temps de l'union d'*Alexis* et de Monique se situe entre deux périodes de musique. Le jeune homme abandonne son art dans cet intervalle, soucieux de ne plus retomber sous l'emprise de ses désirs rêvés.

[19] *Alexis*, p. 33.

[20] *Ibid.*, p. 18.

[21] *Ibid.*, p. 31.

[22] C. F. Farrell, E. R. Farrell, *Marguerite Yourcenar in Counterpoint*, University Press of America, Lanham.

La Nouvelle Eurydice, récit [23] paru en 1931 [24], va reprendre tous ces thèmes, y compris celui de l'intertextualité immédiatement annoncé par le titre. Ici encore, le rôle de l'artiste est primordial, puisque le narrateur, Stanislas Langelier, est écrivain, et les considérations sur l'écriture apparaissent en de nombreuses occurrences, même si, cette fois-ci, elles ne se rapportent pas au texte que nous lisons. Ces considérations vont jouer un rôle analogue à celui des rêves dans *Alexis*. Ce rapprochement nous est d'emblée suggéré : à propos de la première vision que le narrateur a de Thérèse, il nous est dit : "Cette vision, qui tenait du roman et du songe resta dans ma mémoire à la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans tain" [25]: le roman, le songe, la traversée du miroir, une trilogie de la réfraction qui ouvre la voie au récit des événements.

Tout le récit se concentre d'ailleurs sur la problématique du réel apparent, que les dires des autres ou les impressions de chacun, transforment irrémédiablement, créant ainsi une dynamique de la séparation d'avec les événements. Cette distance a sa propre autonomie par rapport aux sources réelles : Stanislas, après avoir écrit son premier livre, n'est plus lui-même capable de reconnaître Thérèse dans le portrait qu'il voulut en faire. Chacun s'enferme dans les éléments du drame patiemment élaboré qu'il a fait de sa vie.

Cette thématique de l'enfermement dans les dérives issues du réel va être développée dans *Le Dialogue dans le marécage*. Sur un prétexte tiré de Dante, Marguerite Yourcenar nous livre le dialogue impossible de la séparation, l'absence de communication poussée au point où même la rencontre de l'autre ne permet sa vision.

A travers ce rapide trajet dans le protoromanesque yourcenarien, dans ces traces publiées de la jeunesse de l'écrivain, nous voyons donc se dessiner une récurrence évidente de certains thèmes liés à la réfraction. L'écriture, tout d'abord, apparaît comme un thème porteur de la justification de l'instance narratrice, grâce à une réfraction à plusieurs niveaux entre écriture et lecture. La figure de l'artiste est le juste complément, l'illustration presque nécessaire de cette structure. Enfin, au niveau des personnages, se dessine une problématique de l'enfermement, dont les seules issues sont la pratique artistique

[23] L'édition originale porte la mention récit.

[24] Editions Bernard Grasset, Paris, 1931.

[25] *La Nouvelle Eurydice*, p. 13.

et/ou le rêve.

En 1933, Marguerite Yourcenar entreprend la première rédaction de *Denier du rêve*. Son écriture a expérimenté diverses formes, divers thèmes ; une fois déjà, elle a approché l'expressionnisme, dans un décor italianisant, avec la nouvelle *Maléfice* [26], courte description de la puissance des convenances dans la société paysanne contemporaine de Mussolini. Et c'est maintenant une lecture du monde contemporain au travers des techniques de réfraction développées jusqu'alors qui s'effectue.

Le prétexte d'un geste commun à tous va offrir le lien entre des personnages que rien ne semble rattacher les uns aux autres. Tous sont enfermés dans une solitude profonde. Le narrateur les saisit à l'occasion de cette possibilité qui leur est offerte de réaliser une mince parcelle de leurs rêves, dix lires engagées dans un geste qui raconte leurs vies. Au denier, qui offre une part de rêve, correspondent des lieux clos permettant aux personnages, par un effet de réfraction, un instant d'introspection où le réel n'est que la pauvre dérive des rêves inaccomplis.

Premier de ces lieux clos, l'église dans laquelle le parfumeur Giulio Lovisi s'arrête quotidiennement. Là se trouvent plusieurs protagonistes de ces quelques heures romaines ; peu se connaissent (de même que le lecteur ne les connaît pas encore). La prière est pour eux une sorte de miroir de l'âme, et les paroles de la messe annoncent une part de leur malheur : nostalgie éprouvante de Rosalia, martyre futur de Marcella, extrême solitude du peintre Clément Roux vis-à-vis de la beauté, désarroi de Miss Jones. Dans ce lieu clos se résume (ou se réfracte) toute la substance du livre, une annonce quasi programmatique en figure de point fixe, de noeud supposant un arrêt de la linéarité du récit.

Autre lieu clos, autre rupture de la linéarité : l'appartement de Marcella Sarte. Trois personnes ayant eu un fort rapport affectif à Carlo Stevo, écrivain condamné à l'exil par le dictateur, se retrouvent : ils n'ont en commun que ce nom, qui pour chacun a signifié quelque chose d'autre. Carlo Stevo absent n'est qu'un moment de réfraction suspendu au-dessus de ces trois têtes, un point de fuite, un miroir dans lequel ont cru pouvoir se fixer les images de trois destinées en

[26] *In Revue Bleue*, janvier 1934.

attente d'elles-mêmes.

Dans la même pièce se déroule l'entrevue de Marcella et de son mari, le docteur Sarte : la politique les sépare, et cette raison doit s'affermir afin que Marcella ne cède pas à son ancien amour encore vivant. Avec son cynique pragmatisme, qui lui a fait adhérer au parti de l'ordre pour des raisons de pur confort, Alessandro Sarte apparaît comme le représentant du réel : dès lors, il naît un dialogue impossible, dialogue de l'enfermement (comparable à celui de la pièce *Le Dialogue dans le marécage*), les seuls points de rencontre de la conversation se situent dans les souvenirs ou dans un hypothétique futur ; le présent n'a pas d'autre référence que ces moments passés ou à venir auxquels ni l'un ni l'autre ne croit plus. L'attentat projeté par Marcella n'a pas plus de réalité pour Alessandro que l'éventualité d'une nouvelle vie commune avec lui pour Marcella.

Mais le lieu clos par excellence, le lieu de toutes les réfractions, c'est le cinéma Mondo : là se rend Angiola Fidès, pour contempler sa propre image ; là par hasard la rencontre Alessandro Sarte, qui veut oublier ses pensées sur Marcella. Angiola, seule tout d'abord, s'exalte devant sa propre image, qui pour elle résume l'univers (n'oublions pas que nous sommes au cinéma Mondo ; de même, "l'immense visage d'Angiola Fidès" [27] est comparé à "la face éclairée du globe" [28]).

Dès le début de la projection, le narrateur décrit l'Angiola Fidès de l'écran par le registre de la monstruosité : "immense visage" [29] "l'énorme bouche"... "ce monstre d'elle-même"... "cette ombre gigantesque" [30]. Angiola Fidès devient pour Angiola le corps monstrueux de ses rêves, la femme à la sensualité débordante, accueillant tous les désirs. La fiction de cette volupté hypertrophiée est un passé plus acceptable que la pauvre réalité sicilienne pour Angiola. Et les réactions du public, dans la salle, la comblent : chacun projette sur cet écran ses espoirs, ses désirs, ses rêves ; le chaos des signes s'oublie dans d'insignifiantes images : "Tout n'était que duperie, plate gesticulation, déclamation creuse sur une surface sonore" [31].

[27] *Denier du rêve*, La Pléiade, p. 240. Voir également éd. B. Grasset, Paris, 1934, p. 158 et sq.

[28] *Ibid.*

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*, p. 241.

[31] *Ibid.*, p. 245.

C'est à ce moment que se réalise la rencontre entre Alessandro et Angiola. Guidés par les caresses échangées sur l'écran, l'un et l'autre s'oublient dans un plaisir où ils ne reconnaissent qu'eux-mêmes : le docteur Sarte reste le médecin dont la main tâte de la "docilité d'une patiente" [32] ; Angiola, quant à elle reste "dans son rôle en cédant au désir qu'avait éveillé sa chair d'ombre" [33]. Le reflet devient presque parfait : sur l'écran se joue la scène d'amour ; dans la loge, Angiola et Alessandro s'abandonnent à cette suggestion, tout en voulant refuser la duperie de cette situation. Les lumières à peine allumées, l'un et l'autre insisteront sur l'idiotie, la bêtise du film, Alessandro ne saura pas reconnaître l'actrice capable d'une telle émotion, et ne verra en Angiola que la femme qui s'essaie à l'imitation. Le narcissisme a atteint le point où l'image de l'autre est forcément dégradée. Mépris de la part d'Alessandro, méfiance de la part d'Angiola, la seule qualité que chacun sait reconnaître à l'autre, c'est sa beauté, c'est-à-dire ce qui flatte l'orgueil du désir assouvi.

La valeur symbolique de cette scène de réfraction est absolue : elle n'a pas de fonction dans la progression de l'intrigue (l'attentat de Marcella). Il est donc primordial de cerner son rôle dans le récit.

Nous le savons, le film projeté n'a pas de signification, pas de propos véritablement important : il encourage l'identification du public par le désir, dans un mouvement narcissique qu'illustrent aussi bien les ébats du couple que les réactions du public, ou même les larmes de Miss Jones. Or, le film est présenté dans l'époque de la gloire du fascisme (il est d'ailleurs précédé d'une bande d'actualités propagandistes du régime), c'est-à-dire le règne du narcissisme collectif affichant son affirmation dans un nationalisme totalitaire. Les personnages de *Denier du rêve* n'ont d'autres horizons qu'eux-mêmes, ce qui les conduit soit au suicide (Rosalia et Marcella) soit à la participation plus ou moins active au régime (Giulio Lovisi, Alessandro Sarte). [34]

Et l'artiste ? Trois personnages très différents représentent cette figure : tout d'abord Angiola, l'artiste narcissique, qui ne cherche pas la création mais veut proclamer au monde son existence, qu'elle considère comme la plus réussie des créations ; il y a Clément Roux,

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] A propos du narcissisme collectif, de sa liaison avec le nationalisme et le fascisme, voir Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, Payot, Paris, 1984.

engagé dans la poursuite du Beau, sans illusion sur le monde, sans clairvoyance non plus, et qui est confronté à une mort prochaine ; il y a enfin l'écrivain Carlo Stevo, mort en exil, victime d'une action à laquelle il s'est efforcé de croire, motivé par la vocation de Marcella. Trois figures tragiques donc, comparables en un certain sens à Alexis ou à Stanislas. Le tragique chez Marguerite Yourcenar (comme chez d'autres) c'est l'impossibilité des êtres à développer leurs qualités dans le temps où ils vivent : la vie s'écoule, et rien ne change, quand bien même l'existence propose ses bouleversements (gloire pour Clément Roux, célébrité pour Angiola Fidès, martyre de l'exil pour Carlo Stevo), jamais ces changements ne sont synonymes de rédemption.

Par la charge symbolique qu'elle représente et produit, la figure de l'artiste a un rôle de réfraction, cristallisant dans un individu les aspirations ou même les ambitions d'une époque. Dans le cas qui nous intéresse, le triomphe d'Angiola face aux morts de Clément Roux et de Carlo Stevo symbolise bien le vide créé par le dictateur qui veut refléter les ambitions les plus simples d'un peuple dans un ordre fortement réducteur. Mussolini, lui aussi figure réfractante, est décrit comme "un tambour creux sur lequel battent les peurs et la vanité d'un peuple" [35].

Ce que met donc en évidence la réfraction dans *Denier du rêve*, c'est un vide immense, un horizon absent, une béance hallucinatoire, laissant place à une survalorisation de l'ordre, tentative collective de fuir le chaos envahissant. Ce régime, qui se veut la renaissance de l'Empire romain, la réfraction d'un passé glorieux, n'est qu'un reflet vide, parce qu'il pervertit l'origine dont il se réclame.

La réfraction, présente dès les débuts de l'écrivain, d'abord citation et compréhension de notre culture, se densifie dans le roman par le très grand nombre d'éléments mis en série. La réfraction est donc chez Marguerite Yourcenar une activité de liaison fortement organisatrice, une logique narrative. Elle permet la valorisation de l'époque du récit, par les renvois constants d'un dialogue au-delà des siècles ; elle permet également la maîtrise de l'ellipse, deux mouvements primordiaux dans l'écriture des romans historiques : dans sa foulée s'annoncent en effet la mémoire récitante d'Hadrien et la lecture analogique du

[35] *Denier du rêve*, Pléiade, p. 230.

François Wasserfallen

monde que Zénon effectue grâce à l'alchimie. Elle ouvre grand au romanesque yourcenarien la porte de l'art, dans la mesure où, selon Mikhaïl Bakhtine, "dans l'art nous reconnaissons tout, nous nous rappelons tout" [36].

[36] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1987, p. 45.