

MARIA MINOR, CAESAR MINIMUS EST PREMIÈRE PARTIE : LE PORTRAIT

par C. Frederick FARRELL, Jr. et Edith R. FARRELL
(Morris)

Bien que la parodie des mots et du style se retrouve dans *Denier du rêve*, nous voulons nous servir d'une définition plus large, où l'on peut considérer non seulement ceux-ci mais aussi d'autres phénomènes parodiques tels que cadres, actions, idéaux et personnages mêmes.

Nous considérons que *Denier du rêve* est, en gros et en détail, une parodie de deux d'entre nos plus chères institutions et, surtout, des illusions que nous nous en faisons, celles qui ont fait la gloire de Rome : l'Église et l'État. Il faut dire tout de suite que la parodie ne se porte ni sur Marie, ni sur César, mais sur l'image que leurs fidèles se font d'eux et sur les mots, les gestes, et les actes qui parodient la vie qu'ils croient mener.

Puisque Yourcenar elle-même compare ses personnages à des "échappés d'une *commedia* ou plutôt *tragedia dell'arte moderne*" (OR, p. 162)^[1], nous nous croyons autorisés à considérer *Denier du rêve* déjà comme une pièce de théâtre ; déjà, c'est-à-dire avant *Rendre à César* et toutes les paroles des parodies possibles de ce que ces personnages auraient dit s'ils étaient vraiment au niveau où ils s'imaginent être. Il ne faut pas oublier que dans la mesure où ces personnages sont "réels", ils ont une vie très active dans le monde des rêves qui colorent leur perspective sur la façon dont les autres les perçoivent et les apprécient.

Pour démontrer cette double perspective, on n'a qu'à réfléchir au caractère de Giulio. Sa femme "ne le voyait pas tel qu'il était vraiment : elle avait créé de toutes pièces, pour s'en faire souffrir, un

[1] Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

Giulio séducteur de filles qui l'intéressait plus que le Giulio réel" (*OR*, p. 180). Giulio lui-même croyait que Miss Jones emporterait "de lui l'image d'un homme trop bon", lui qui osait à peine faire "dans ses rêves" (*OR*, p. 189) ce que vraiment il voudrait faire. Si Piranèse "transposera dans l'irrationnel la substance de Rome" (*EM*, p. 76), Yourcenar la transposera dans l'onirique.

Tous les personnages de cette comédie se font des illusions, et c'est souvent en comparant leur personne rêvée et leur personne quotidienne qu'on peut se rendre compte de ce qu'ils parodient les pensées et la conduite exemplaires qu'ils croient être les leurs.

Considérons d'abord les paroles puisqu'elles sont le plus près possible de la définition traditionnelle de la parodie. Le Père Cicca se sert d'une scène de la sublime vision de Dante pour reprocher à Dida un menu péché, mais elle ne saisit pas l'allusion (*OR*, p. 236). La litanie de la Vierge paraît, cependant, la plus élaborée des parodies verbales du roman. L'assistance nous en dit long sur l'importance de la cérémonie, car, à part Giulio et "un étranger", elle ne comprend que "quelques femmes" (*OR*, p. 184) ; autrement dit, ce ne sont pas ceux d'entre les ouailles du Père Cicca qui comptent. En plus, ces gens, "sans cesse distancés" par le prêtre répondent "sans même chercher à en suivre le sens".

Les belles paroles dont la litanie se compose, "Tour d'ivoire", "Rose mystérieuse", "Vase insigne", laissent sentir l'amour mystique de leur auteur pour la Vierge. Ici, au contraire, elles ne représentent qu'une habitude ; les esprits de ceux qui prient flottent ailleurs. L'idée du flottement est en elle-même importante, car les réactions sollicitées par ces évocations ne sont que les petites misères qui sont les vraies préoccupations de nos personnages : la santé de sa petite-fille pour Giulio ; l'échec et la prison possibles pour Marcella ; ses modèles, donc son art, pour Clément Roux.

Ainsi, les vraies prières dans ce roman ne sont pas celles qui sont prévues pour la cérémonie dans Sainte-Marie-Mineure, mais, au contraire celles qui sont murmurées involontairement dans des moments de crise ou de peur : "*Tzarstvo tebe nebbesnoe*" conclut [Massimo], passant *sans s'en apercevoir* à la prière des morts en slavon d'église" (*OR*, p. 272)^[2]. Marcella est *surprise* de s'apercevoir qu'elle prie, réagissant à la "*Regina cæli*" de la litanie (*OR*, p. 185).

[2] C'est nous qui soulignons.

Dida se sent obligée de faire un geste quand on lui annonce la mort de Marcella :

Le cœur de Dida se serre un peu, *malgré elle*. [...] Furtivement, gênée comme si on la regardait, Dida fait un signe de croix pour la morte ; cela ne coûte rien, et, un jour, il sera bon que quelqu'un en fasse autant pour elle avec un bout de prière. (*OR*, p. 259)^[3]

L'idéal, la prière qui unit l'âme et Dieu, est, certes, celui du Père Cicca, qui, "comblé de joie" murmure "Dieu ... Dieu ..." (*OR*, p. 257).

Plus que les paroles, pourtant, c'est le portrait, quelquefois même la caricature, en tout cas une représentation visuelle, une façon de *voir* le monde, qui est le moyen de choix de Yourcenar pour soutenir la parodie de l'Église^[4]. Le portrait peut nous faire entrer dans un "domaine où les mots ne vont pas" (*OR*, p. 268). L'importance du visuel est soulignée dans ce roman par une explication de la nature du portrait donnée par Clément Roux. Massimo prétend reconnaître Roux d'après un autoportrait qu'il aurait vu dans une exposition (*OR*, p. 265). C'est faux, c'est une photo de journal qui lui a permis cette identification. Néanmoins, nous trouvons une belle explication de la nature du portrait. Selon Roux, les portraits sont difficiles. Il faut "[p]rendre un visage, le démolir, le reconstruire, faire la somme d'une série d'instantanés" (*OR*, p. 265). Comment mieux décrire le style qu'adopte Yourcenar pour nous représenter Rome ? Il ne faut pourtant pas aller trop loin dans ce sens. Il faut, devant tout portrait, laisser au spectateur l'espace du rêve. Ici Yourcenar souligne déjà dans ce roman que la ruine à Rome est "trop propre, [...] [t]rop démolie, trop reconstruite" (*OR*, p. 263) ; plus tard, dans *Archives du Nord*, elle critiquera l'Italie du vingtième siècle avec "ces spécimens d'architecture du passé restaurés, étiquetés, maquillés" (*EM*, p. 1029).

Des portraits de toutes sortes se trouvent en abondance dans *Denier du rêve*, surtout en ce qui concerne l'histoire de Clément Roux et l'exposition dans la dernière section où les belles statues nous rappellent les personnages du roman. Leur fonction est souvent de nous faire voir ces gens idéalisés, leur *quid divinum*, ce qui est un des buts de Yourcenar (*OR*, p. 162). Dans ce cas-là ce n'est pas le portrait

[3] C'est nous qui soulignons.

[4] Nous avons vu ailleurs, à plusieurs reprises, mais surtout dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, la confiance que Yourcenar met dans les portraits quand il s'agit d'analyser ses ancêtres.

qui propose une parodie de l'être humain, mais plutôt le contraire : l'être devient la parodie de son propre portrait. "[U]n enfant avec sa collerette blanche dans les tableaux de 1905 [...] maintenant vend des automobiles... Et la belle [...] vieillit [...]" (OR, p. 270). Alessandro trouve les "beaux traits banals [d'Angiola] infiniment moins expressifs que ceux de l'étonnante actrice [Angiola Fidès]" (OR, p. 246-7) qu'il a vue embellie et agrandie sur les affiches et l'écran du Cinéma Mondo^[5]. On a quelquefois du mal à distinguer entre l'être et la représentation, car, si les portraits peuvent être plus réels que leurs modèles, il est vrai aussi que les gens sont parfois des "statues de chair" (OR, p. 175, 192, 204). Ce même échange s'opère même au niveau des éléments naturels. Si la fontaine sculptée, "une folie baroque", redevient, avec le temps, "un grand monument naturel", l'eau, "des corps de femmes", peut devenir une statue, car "les jets d'eau [...] sont des obélisques vivants" (OR, p. 272-3).

Le nom même de l'église, Sainte-Marie-Mineure, nous signale que tout est en miniature par rapport à la gloire de Dieu, au nom duquel toute église est érigée, et à Saint Pierre, l'énorme basilique qui est le symbole même de la Rome chrétienne. Cette dernière a été construite pour être le signe visible de la grandeur et de la puissance de l'Église terrestre. À propos de ce monument Yourcenar a dit plus tard, dans *Les Yeux ouverts*, qu'il sera "admirable" en ruines alors qu'il n'est qu' "accablant, dans cette splendeur dorée qui est la sienne" (YO, p. 56)^[6].

Sainte-Marie-Mineure, par contre, malgré quelques représentations impressionnantes : "les ors de l'autel" (OR, p. 180) et "un tableau noirci" qu'on suppose d'un grand peintre puisque des étrangers viennent le voir (OR, p. 180), reste un lieu qui satisfait plutôt aux besoins quotidiens de sa clientèle qu'à l'élévation de l'âme vers Dieu. Pour Giulio, c'est son "café" où, tous les soirs, il vient en habitué de la maison, "savourer [...] une faible goutte de l'alcool de Dieu" (OR, p. 180). Il attribue à Dieu un pouvoir illimité, car ses misères à lui s'expliquent par Sa volonté, mais, d'autre part, il trouve Dieu "accueillant" et Sa maison un lieu où l'on peut prendre ses aises (OR, p. 180). Il se croit capable de gêner la Madonne en lui offrant des cierges (OR, p. 187) et de tromper ou de flatter Dieu (OR, p. 180). De

[5] Le "portail [du cinéma] [...] orné de têtes de femmes plus grandes et plus délicieuses que nature", et à l'écran on voit "[f]lardé de lumière comme la face éclairée du globe, l'immense visage d'Angiola Fidès" (OR, p. 239-240).

[6] Paris, Le Centurion, 1980.

toutes les activités possibles, la prière est la dernière mentionnée (*OR*, p. 180).

L'église est, donc, réduite au niveau de Giulio qui y apparaît comme un personnage important, connaissant le langage qu'on y parle, "une combinaison de mots, une de ces épithètes insolites comme on n'en entend qu'à l'église" (*OR*, p. 184). Un homme "insignifiant jusque dans ses malheurs" (*OR*, p. 180), il est pris "au sérieux" par ceux qui fréquentent Sainte-Marie-Mineure, "le seul endroit au monde où Giuseppa eût hésité à faire une scène" (*OR*, p. 181).

Parodiant les gestes respectueux de ceux qui viennent prier, Giulio et Rosalia parlent bas ; mais ils auraient fait de même dans des "chambres de malade, [ou] au théâtre" (*OR*, p. 181). Dans le même esprit d'ironie, Yourcenar dira dans *Archives du Nord* qu'elle ne peut pas entrer dans un casino avec un chien, car "les chiens ne sont pas admis dans les lieux saints, quels qu'ils soient" (*EM*, p. 1174).

Bien que Giulio parle de la religion chrétienne, de la foi et des coutumes de l'Église, en vrai conservateur, il exprime son "amicale intimité" avec Dieu par un blasphème, étouffé à peine, et doute de l'efficacité de ses prières (*OR*, p. 181)^[7]. Ses gestes, peut-être vains, se trouvent comparés à ceux de ses ancêtres qui offraient des cierges et "des gâteaux de miel à la grande bouche chaude de Vénus" et montrent qu'il n'y a ici, après tout, qu'une parodie de la prière désintéressée dont le Père Cicca, ou le Prieur des Cordeliers, auraient voulu qu'il soit capable.

Il y a d'autres "portraits" destinés à aider les fidèles à mieux comprendre Dieu, mais des personnages les détournent, eux aussi, du but auquel ils étaient destinés. "[L]a Madeleine de marbre", loin d'inspirer de la charité ou de la résignation chez Giulio, sert au contraire à le consoler de l'attitude de l'église – son "horreur [...] pour la chair" (*OR*, p. 209-210), car elle "ne s'offusqu[e] pas quand ce gros homme [...] s'arrang[e] en passant pour frôler nostalgiquement son pied nu" (*OR*, p. 181).

D'autres portraits se découvrent dans le monologue intérieur de la Mère Dida. Chez elle, il est nettement question d'une confusion entre la réalité et sa représentation, car, bien que Dida répète des articles de foi de l'Église et cite ou paraphrase la Bible, les détails concrets de

[7] Sur la question de la foi de Giulio, voir aussi *OR*, p. 187-9.

sa foi constituent une parodie des attitudes et des interprétations que l'Église, sans doute naïvement, s'attend à trouver chez ses fidèles.

Dida accepte sans hésitation l'existence de Dieu et la divinité du Christ en se disant qu'aucun être humain ne peut vivre "trente ans dans l'espace de douze semaines" ni ne peut se passer de père biologique (OR, p. 251). Elle distingue, par contre, entre "ces Jésus", c'est-à-dire entre les divers portraits-statues auxquels "les pauvres gens" font appel. Comme Giulio, elle semble partager les croyances d'un autre âge, où l'on acceptait plus d'un dieu. Elle est d'avis que les uns sont plus riches que les autres, que certains d'entre eux savent lire. Elle admet la possibilité d'une réponse favorable de la part de Dieu, mais elle met aussi des limites à Sa bonne volonté, car elle compare les réponses de Jésus aux phénomènes du monde naturel qui "n'est qu'un grand caprice" (OR, p. 251).

Nous croyons voir dans la vision du monde de la Mère Dida les croyances des gens simples qui ne comprennent très bien ni les dogmes de l'Église ni les lois de la nature. Si ses explications naïves sont représentatives, cependant, nous commençons à voir en elle un portrait, tout terrestre, tout quotidien, de Dieu comme le peuple Le conçoit. C'est un portrait qui constitue une parodie vivante des conceptions humaines de la divinité.

Les ressemblances entre Dida et Dieu sont et explicites et implicites. Dans sa vie symbolique celle-là appartient au règne végétal : "Jeune, [elle] avait ressemblé aux fleurs ; vieille elle ressemblait aux troncs d'arbres" (OR, p. 250). Elle a cela en commun avec son Dieu. À Noël "Jésus [était] frais comme une primevère ; à Pâques [...] il expirait sur l'arbre de la Croix" (OR, p. 251).

On comprend que Dida représente à la fois la Vierge et d'anciennes déesses puisque Yourcenar l'appelle "la Bonne Mère et l'impitoyable Parque" pour "des générations de créatures végétales" (OR, p. 255). Giulio a déjà appelé Marie "la Bonne Mère" (OR, p. 184) ; et Dida se compare à Marie en disant au Père Cicca, "Elle est plus riche que moi, ta Sainte Vierge" (OR, p. 256). Comme les Parques Dida crée et puis coupe la vie à ses fleurs pour satisfaire à ses propres besoins.

Elle a affaire non seulement avec des fleurs mais avec de mauvaises herbes aussi imitant ainsi pour ses peuples la vengeance de Dieu. Le Père Cicca la menace de "ressusc[ite] au Jugement

dernier le point fermé, comme tous les avares” (OR, p. 256), mais, à vrai dire, c’est ici-bas qu’elle craint une telle fin. “Peut-être qu’en ce moment [...] un rôdeur se glisse [dans la serre] pour y mettre le feu” ; et elle conclut en exprimant l’idée qu’on trouve dans l’*Évangile selon saint Matthieu* (XIII, 30-40) “Au Jugement dernier, Dieu brûlera toutes les mauvaises herbes” (OR, p. 260)^[8].

Elle manifeste plus d’un côté d’un Dieu. Elle se croit un devoir de “nourrir [les] agneaux du Bon Dieu” (OR, p. 252), acceptant ainsi le commandement du Christ à Simon-Pierre “Pais mes agneaux”^[9]. Le fait qu’elle “sommeille comme une poule entre ses deux paniers” de fleurs (OR, p. 278) nous rappelle l’image de l’*Évangile selon saint Luc* : “Combien de fois j’ai voulu rassembler tes enfants, comme une poule rassemble sa couvée sous ses ailes, et vous ne l’avez point voulu” (XIII, 34).

D’autre part, elle montre de la colère, une colère presque aussi capricieuse que celle de Dieu : “ces Jésus étaient gentils, ils vous écoutaient ; puis, ils devenaient sourds [comme Dida]^[10], ou se fâchaient sans qu’on sût pourquoi” (OR, p. 251). Si Dieu ou la fatalité faisait que “le soleil [...] chauffait quand on souhaitait la pluie, ou se cachait quand on avait tant besoin de ciel bleu, [...] c’est ainsi parce que c’est ainsi” (OR, p. 251). La Mère Dida croit ses bébés morts de petits anges (OR, p. 252), mais tape sur ses enfants vivants (OR, p. 252), exploite ses hommes (OR, p. 255), fait renvoyer son amant, et oppose des refus à ses enfants (OR, p. 253) parce que c’est sa volonté à elle et à elle de prendre la décision.

Les vrais dieux dans ce roman, et leurs rites, sont autres. Dida porte un “sac crasseux”, parodie d’un scapulaire, qui contient “comme de saintes espèces, les billets de banque de la famille [... C’est] son Jésus, son Bon Dieu, qui ne la laisser[a] jamais manquer (OR, p. 255-6). Elle “montr[e] le poing au tonnerre” (OR, p. 250), élevant ainsi

[8] “Comme donc on cueille l’ivraie, et on la brûle au feu, il en sera de même à la fin de ce monde” ((XIII, 40).

[9] *Évangile selon saint Jean*, XXI, 150.

[10] Pour la surdité de la Mère Dida, voir OR, p. 250 et l’anecdote OR, p. 258-9. Pour relier davantage les grands lignes du roman, notons que la surdité s’applique également à Angiola Fidès en tant qu’actrice, un autre métier qui demande que l’on parle devant des groupes et qui établit un lien entre ce thème et celui du théâtre : “Un spectateur applaudit, ne pouvant croire à la surdité de cette face éloquente” (OR, p. 241). Don Ruggero ne voulant pas entendre, et par là avoir à quitter ses rêves, se réfugie dans “la surdité de l’âme” (OR, p. 202).

cette force naturelle au niveau d'un être conscient. Bien que Dida se considère comme chrétienne (OR, p. 259), ce qu'elle craint vraiment c'est "cette foudre qui frapp[e] au hasard, comme si personne n'était innocent" (OR, p. 257). Ses réactions se résument par un acte de charité (OR, p. 261) qui la rend "quitte envers sa conscience et les puissances invisibles"^[11].

Rosalia a "un de ces cœurs que dévouent à la famille, au foyer, les rites d'une religion qui s'ignore" (OR, p. 197). Sa sœur, Angiola, au contraire, cherche "son idole" (OR, p. 239), Angiola Fidès, au théâtre^[12]. Marcella et la garçon tué en même temps qu'elles sont "victimes de dieux différents" (OR, p. 250).

On descend finalement de l'idéal chrétien en pleine superstition. Oreste Marinunzi "proféra en esprit quelque chose qui ressemblait à une prière aux divinités de l'enfantement" (OR, p. 280) malgré le fait qu'il "ne donnait pas dans [des] superstitions de femme" (OR, p. 281). Nous avons vu plus haut que Dida, Bonne Mère des créatures végétales, représente les "pauvres gens" qui conçoivent Dieu et Marie avec quelques-unes de leurs propres caractéristiques. Ils sont, comme nous avons essayé de démontrer, riches, mais aussi sourds (OR, p. 251), durs, capricieux, et facilement fâchés. Ce ne sera pas la dernière fois que Yourcenar attribuera à Dieu ou aux dieux des défauts de caractère. Dans *Feux*, de nouveau en comparant les dieux et les êtres humains, les deux sont caractérisés comme insensibles, rapaces, et cruels (OR, p. 1101). Est-il juste de prendre ces idées au sérieux ? Certes, car pour Yourcenar "Est Dieu [...] [l]a mort [...] et le monde, et l'idée de Dieu [...] Tu es Dieu [...]" (p. 1094).

Tout ce qui concerne Marie et l'Église se trouve dévalorisé dans *Denier du rêve* : les croyances, les bonnes actions, les rites, les prières, même l'image qu'on se fait de la divinité. Les croyances descendent vers la superstition, les bonnes actions deviennent ridicules^[13], et les prières traditionnelles perdent leur sens. Les qualités attribuées à Dieu ou à Marie se trouvent grossièrement transposées dans la personne de la Mère Dida.

[11] C'est nous qui soulignons.

[12] Le théâtre est assimilé à l'Église par la présence d'une sorte de veilleuse qui rappelle à Alessandro celle suspendue au chevet du lit de Marcella.

[13] Par exemple quand la Mère Dida prend Clément Roux pour un mendiant.