

DENIER DU REVE : UNE ESTHETIQUE SUBVERSIVE

par Joan HOWARD (Université du New Hampshire)

Bien des critiques ont commenté la singularité de *Denier du rêve* dans l'ensemble de la création littéraire de Yourcenar [1]. Peu, cependant, se sont adressés aux implications de cette singularité. J'ai à proposer que *Denier du rêve* représente autant par certains aspects de sa forme narrative que par une révélation presque constante de sa propre nature fictive une subversion du même genre romanesque dont c'est un exemple si réussi.

Denier du rêve est en effet au moins doublement singulier. Il est d'abord unique dans l'oeuvre fictive yourcenarienne en ce que sa matière brute — les personnages et les événements que ce roman met en scène — étaient ceux de la réalité au moment de la composition de l'oeuvre. Deuxièmement, ce roman se distingue non seulement du reste de l'oeuvre de Yourcenar mais aussi de ses semblables génériques en vertu de sa curieuse forme. Il consiste en neuf récits variant depuis quatre jusqu'à peu près cinquante pages de longueur dont chacun se concentre sur un personnage précis ou sur un groupe de personnages. Les récits sont joints les uns aux autres par ce que Yourcenar, dans sa préface, appelle le "moyen volontairement stéréotypé" d'une pièce de monnaie qui passe depuis une main à une autre [2].

Jean Blot commente ce procédé structural dans le passage qui suit:

-
- [1] Georgia Hooks Shurr, par exemple, commente cette singularité dans son *Marguerite Yourcenar : A Reader's Guide*, Lanham, MD, University Press of America, 1987, pp. 26, 33.
- [2] Mavis Gallant, dans son "Limpid Pessimist", *New York Review of Books*, 5 Dec. 1985, pp. 19-24, note la similarité entre *Denier du rêve* et la pièce d'Arthur Schnitzler intitulée *Reigen* où dix personnages stéréotypés (la prostituée, le jeune homme, la jeune femme, etc.) se rencontrent successivement pour former des couples temporaires jusqu'au point où le dixième se trouve face à face au premier pour fermer la ronde. Rien, pourtant, ici ne joue le rôle de la pièce de monnaie dont la circulation structure *Denier du rêve*.

La forme donnée au roman l'écarte encore une fois de tout ce que nous avons pu comprendre ou appris à aimer sous le nom de Yourcenar. Il convient de souligner qu'elle est en contradiction avec le thème politique. On ne s'engage pas dans les complots et les attentats vêtu de ce mince filet si évidemment gracieux, si parfaitement arbitraire et dont les mailles, qui sont celles du livre, sont tissées par une pièce de dix lires (le denier) qui passe de l'un à l'autre des personnages sans que s'établissent entre eux d'autres liens que celui, bien fragile, de cette monnaie. Or, c'est ici la seule fois que Yourcenar "invente" une forme. (p. 110)

La question que soulève Blot ici est celle de la consonance de la forme et du contenu dans *Denier du rêve*. Sa réponse à cette question, comme on vient de le voir, est carrément négative. Il y a pourtant, je crois, de bonnes raisons pour examiner cette question de plus près.

Blot écrit que la forme de *Denier du rêve* effectue une rupture totale avec tout ce que nous avons l'habitude de rencontrer sous le nom de Yourcenar. Mais il n'a, à mon avis, que partiellement raison. Il est certainement vérifiable que la distribution linéaire des récits a quelque chose d'arbitraire. Mais il faut noter aussi que la montée et la descente dramatiques de l'action qui se déroule dans *Denier du rêve* épousent elles-mêmes une forme qui, si elle n'est pas celle du genre romanesque, est tout à fait typique du drame.

Ceci ne devrait pas surprendre, car plusieurs autres aspects de *Denier du rêve* collaborent pour apparenter ce roman au domaine du théâtre : la rigoureuse unité de temps et d'espace ; la profusion de dialogues et de monologues intérieurs ; et la constitution intentionnellement conventionnelle des personnages. Yourcenar elle-même décrit ceux-ci comme ayant l'air d'être "échappés d'une *Commedia* ou plutôt *Tragedia dell'Arte* moderne..." (p. 8). Le texte insiste sur le caractère souvent plus théâtral que "réel" des personnages depuis son début jusqu'à sa fin : le narrateur décrit Paolo Farini, par exemple, comme étant "le principal acteur" dans le drame de la vie de son épouse absente ; Giulio Lovisi porte "un masque d'esclave de comédie antique" ; Marcella Ardeati parle "comme en scène", etc. Le texte se réfère aussi à maintes reprises à ces décalages entre l'apparence et la réalité qui, sans contenir d'allusion directe au théâtre, participent à l'essentiel de ce genre littéraire en ce qu'ils mettent en lumière les différences entre la réalité et l'illusion : Giulio Lovisi s'arrête souvent à l'église du quartier pour une variété de raisons qui n'ont que très peu à voir avec sa

foi en Dieu, mais "Le curé, l'organiste, le sacristain en livrée rouge, tous prenaient au sérieux cet habitué du soir" (p. 39) ; et Marcella Ardeati, en s'approchant du Palais Balbo où elle tentera le geste qui ferait d'elle un héros parmi les victimes de la politique répressive du dictateur, donne l'apparence de n'être qu'une "médiocre passante" (p.128).

Cette incorporation d'éléments empruntés à ce genre plus ouvertement et plus rigide conventionnel qui est le théâtre dans une forme, notamment romanesque, dont les frontières ont été traditionnellement définies de façon bien moins restreinte attire l'attention du lecteur sur le caractère artificiel des procédés mis en oeuvre. [3] Des changements de ton abrupts, comme ceux qu'on peut constater aussi dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, depuis le niveau mythique du discours jusqu'au quotidien, du satirique au lyrique, abondent. Au deuxième paragraphe du quatrième récit, par exemple, l'on se trouve transporté depuis la description réaliste de Rosalia di Credo qui précède jusque dans une narration soutenue au niveau mythique du discours qui raconte la lointaine gloire perdue du domaine familial de Gemara et de son châtelain. Cette transition de ton soudaine est accompagnée d'une rupture tout aussi fracturante d'avec le continuum temporel de l'histoire que l'on suivait jusque-là. Dans les pages qui précèdent ce changement de vitesse, n'ont été racontés que de brefs fragments de la journée que vit chaque personnage. Dans le passage sur Gemara, pourtant, le temps ne se mesure plus en minutes mais plutôt en années ou même en siècles. Les allusions au dieu du Temps, à Janus, aux déesses de marbre et à Ismène et Antigone contribuent davantage à l'élévation de ce passage au domaine du mythique. [4] On n'invite pas le lecteur ici à se perdre dans le type d'illusion soutenue qui caractérise d'habitude la fiction réaliste classique. On le rend plutôt constamment conscient de ce qu'on est tenté d'appeler les différentes substances matérielles que sont ces éléments hétérogènes des domaines générique, tonal, et stylistique. C'est un peu comme si

[3] J'ai analysé la mise au premier plan de la textualité de *Qui n'a pas son Minotaure ?* dans mon *Marguerite Yourcenar : The Dialectic of Ritual Sacrifice*.

[4] L'on peut trouver d'autres exemples notables de ce même phénomène vers la fin de *Denier du rêve* où Yourcenar juxtapose l'évocation lyrique d'une Rome nocturne à une description platement prosaïque du parcours en taxi de la même ville par Clément Roux comme dans la contiguïté similairement discordante du poétique et du quotidien au moment où Massimo se prépare pour s'échapper de Rome.

des morceaux de velours, de métal, de plastique, et de pierre, par exemple, avaient été soudés de quelque façon les uns aux autres dans une drôle de sculpture. Dans le roman, les rapprochements répétés de ces diverses textures résultent en une certaine fragmentation rhétorique que l'on remarque en lisant.

Cette fragmentation rhétorique a son corrélatif structural dans la disposition l'un après l'autre des différents épisodes qui constituent la narration. Le roman réaliste traditionnel est structuré de façon syntactique, les diverses parties du récit étant liées de façon hiérarchique. *Denier du rêve* nous offre, par contre, une série de récits souvent lâchement liés les uns aux autres, qui se succèdent pour une raison aussi délibérément arbitraire que la fiction réaliste prétendrait ne pas être, la circulation du denier [5]. Il est assez clair que le type de vraisemblance auquel le romancier traditionnel aspire n'est pas de première importance ici [6]. Le lecteur ne se sent peut-être pas tout à fait dans son assiette, par exemple, devant la transition depuis le deuxième récit, qui se concentre sur la découverte de Lina Chiari qu'elle va bientôt perdre un sein à cause du cancer, jusqu'au troisième, où nous suivons le marchand Giulio Lovisi à l'église du quartier. Car ici, dans le sens le plus pur, se trouve une transition qui n'est motivée que par la transaction du denier. Qu'est-ce que ce Giulio Lovisi peut bien venir faire dans ce texte ? Au début du troisième récit, c'est comme si le lecteur devait recommencer à zéro au lieu de suivre les fils narratifs tissés dans ce qui précède en l'ébauche d'un dessin. Il fait ainsi l'expérience d'une sorte de frustration qui ressemble en miniature à la substance de la vie des personnages

[5] Gérard Genette aborde la question de la nature arbitraire du roman comme genre dans sa discussion, tirée de "La littérature comme telle" (*Figures I*, pp. 253-265), des pensées de Paul Valéry à ce sujet : "Ce qui le rebute dans la littérature, c'est, comme il l'a souvent expliqué, le sentiment de l'*arbitraire*... Un énoncé comme "La marquise sortit à cinq heures" lui apparaît *aussitôt* comme une agrégation contingente d'unités toutes substituables : *La marquise (ou tout autre sujet) sortit (ou tout autre verbe) à cinq heures (ou tout autre complément)*. La narrateur ne peut arrêter ce vertige de possibles que par une décision arbitraire, c'est-à-dire par une convention. Mais cette convention est inconsciente, ou pour le moins inavouée : toute l'imposture littéraire est dans cette dissimulation." (p. 255)

[6] Voici les commentaires de Stephen Heath sur le rapport entre le réel et sa représentation dans le roman traditionnel tirés de *The Nouveau Roman : A Study in the Practice of Writing*, Philadelphia, Temple University Press, 1972 : "[C]e qu'on prend pour "réaliste" n'est pas substantiel mais formel (un processus de "fictions" signifiantes), et, pour ce qui est du roman, il peut être décrit par la notion

Denier du rêve : une esthétique subversive

déployés dans *Denier du rêve*. Pour le lecteur, pourtant, cette frustration a son côté salutaire. Elle le tient à cette distance du texte qui lui permet de faire lui-même ces évaluations critiques du rapport entre ce qu'il lit et le vrai monde que le roman classique a déjà faites.

Le processus de révélation de soi auquel les caractéristiques textuelles et structurales dont nous avons parlé participent culmine dans la construction *en abyme* au centre du sixième récit. Comme André Gide, qui a pratiqué et promulgué cette technique narrative, Yourcenar place très près du milieu de son roman une sorte de miroir, dans ce cas un écran de cinéma, qui renvoie leurs images aux personnages du sixième récit [7]. Pendant cette scène, qui a lieu dans le Cinéma Mondo (!), nous, comme lecteurs, regardons Alessandro Sarte et Angiola Fidès, pendant que ces deux personnages regardent le film le plus récent de celle-ci. C'est une scène qui sonde la question des rapports entre le réel et le fictif. D'abord, le film fait figurer des personnages et événements qui ne sont que des transpositions très transparentes de ceux du monde diégétique de ce roman : Lord Southsea, par exemple, rappelle Sir Junius Stein ; un peintre français arrive sur la scène qui fait penser à Clément Roux ; et le meurtre politique d'Algénib ne peut manquer d'évoquer la tentative d'assassinat de Marcella. Les événements, en plus, qui se déroulent sur l'écran ou bien précipitent ou bien réfléchissent ce qui se passe entre un Alessandro et une Angiola assis côte à côte dans la salle. Au moment, par exemple, où Algénib sent la main d'un étranger se poser sur son épaule, Angiola répond de même au toucher d'Alessandro. Ce geste a été suscité par l'action qui se déroule dans le film : "Imitant sans le vouloir l'audace de l'acteur dont il n'était ainsi que la doublure opaque, il posa la main sur ce délicat rocher de chair..." (p. 142). Plus loin dans le récit, les deux personnages font l'amour l'un à l'autre, si l'on peut dire, de nouveau en réponse à ce qui se passe sur l'écran.

du *vraisemblable* d'une société quelconque, la vue généralement acceptée de ce que l'on peut regarder comme "réaliste" ; un tel *vraisemblable* étant fondé dans notre propre culture sur, parmi autres choses, le roman lui-même. Evidemment, ce *vraisemblable* n'est pas reconnu comme tel, mais plutôt comme, précisément, "la Réalité" ; sa fonction est la naturalisation de cette réalité articulée par une société comme "la Réalité" et son succès est le degré auquel il reste inconnu comme forme." (p. 20) (Ma traduction)

[7] Frederick et Edith Farrell ont discuté la fonction des miroirs et des masques dans ce roman dans "Mirrors and Masks in *Denier du rêve*", *Marguerite Yourcenar in Counterpoint*, Lanham, MD, University Press of America, 1984, pp. 29-44.

Le texte attire à maintes reprises dans cette scène l'attention du lecteur sur le décalage entre les quelques renseignements qu'il a déjà appris à l'égard d'Angiola Fidès, le personnage central de cet épisode, ou ceux que le narrateur fait connaître au fur et à mesure, et la persona glorieuse projetée sur l'écran. Une série de comparaisons faites par le narrateur au moment où le film commence fait contraster l'indigence et même la sordidité du passé d'Angiola avec cette image de grande star qu'elle a prise comme sienne. Alessandro, pour sa part, n'est pas sûr au moment de s'asseoir si ce qu'il voit devant lui sur l'écran — des actualités vieilles d'une semaine — n'est pas une reprise du cauchemar qu'il vient de vivre au Palais Balbo. Le réel et l'imaginaire, les personnages et événements diégétiques et leurs doubles filmiques, se heurtent si furieusement et à tant de reprises dans cette scène que la distinction entre les deux risque enfin de se dissoudre. Au niveau le plus évident, cette scène a deux fonctions : elle révèle l'anxiété presque traumatique avec laquelle Alessandro confronte, ou manque de confronter, ses émotions non résolues pour son ex-femme Marcella, et elle nous apprend tout ce que nous pouvons avoir envie de savoir sur le caractère douteux d'Angiola. On aurait sûrement pu, pourtant, communiquer ces significations-ci de manière bien plus économique s'il n'y avait eu que cela à signifier. Que Yourcenar qualifie ce théâtre du nom "Cinéma Mondo" semble suggérer qu'il y a quelque chose d'autre à l'oeuvre ici.

Denier du rêve insiste à maintes reprises sur la qualité tout à fait illusoire des histoires que ses personnages se racontent à la fois à eux-mêmes et aux autres. Il accuse de même la creuse rhétorique fasciste. Dans la scène du Cinéma Mondo, ce qui est dramatisé, et de manière très vive, est justement la capacité de la représentation d'opérer une déformation systématique du réel. Ce dont il s'agit ici c'est de démasquer la nature construite du fictif. Comme les fragmentations rhétorique et structurale qu'on a discutées plus haut, ce procédé fonctionne de façon à décoller le lecteur de cette situation transcendante d'où il a l'habitude de consommer si placidement ces textes qui prétendent mettre sur la table une pure tranche de réalité, et d'où d'ailleurs, si la (non-) réaction du monde au phénomène fasciste des années 30 peut être prise comme exemple, il s'approprie aussi le monde où il vit.

Il semble donc que l'on puisse dire, à la différence de Jean Blot, que

la forme et le contenu de *Denier du rêve* sont effectivement en excellente harmonie. Comme Walter Benjamin, parmi d'autres, l'a affirmé, le rôle de la forme artistique n'est pas moins digne de considération que celui du contenu ou du message dans la communication de signification [8]. En juxtaposant sur l'axe syntagmatique une série de récits liés au moins à un niveau par la transaction arbitraire du denier éponyme, Yourcenar mine l'intégrité de la logique narrative conventionnelle. Des critiques marxistes comme Lucien Goldmann ont soutenu que les rapports de subordination qui caractérisent le roman traditionnel sont analogues à ceux des hiérarchies socio-politiques qui fonctionnent conjointement avec le capitalisme [9]. J'ai montré dans mon *Marguerite Yourcenar : The Dialectic of Ritual Sacrifice* comment l'auteur de *Qui n'a pas son Minotaure ?* révèle les côtés plutôt sinistres de cette même complicité dans cette pièce. Dans un roman dont la toile de fond politique est inspirée par la dictature fasciste de Mussolini, il semble donc beaucoup plus que plausible que l'utilisation par Yourcenar d'un procédé structural qui dévoile à chaque tournant sa qualité arbitraire représente une répudiation muette de cette même hiérarchisation. D'ailleurs, si l'on pense aux rapports entre le capitalisme et le fascisme [10], il n'est pas non plus indifférent de noter que ce soit précisément une pièce de monnaie qu'elle choisit pour lier les uns aux autres les différents récits qui constituent *Denier du rêve*. Car comment vivent les personnages qu'on y rencontre ? Ils sont isolés sans exception de leurs semblables et aliénés d'eux-mêmes. Leur vie consiste en la même fragmentation et en le même manque de sens que les théoriciens marxistes attribuent à la structure de l'économie

[8] Voir "The Author as Producer," qui se trouve dans *Understanding Brecht*, London, NLB, 1977, de Walter Benjamin, surtout les pp. 93-4, 99-100.

[9] Selon Goldmann dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964 : "La forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. Il existe une homologie rigoureuse entre la forme littéraire du roman, telle que nous venons de la définir à la suite de Lukacs et de Girard, et la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension, des hommes avec les autres hommes, dans une société productrice pour le marché." (p. 36) Voir aussi le commentaire de Goldmann à la p. 22 du même texte.

[10] Terry Eagleton décrit de la manière suivante le rapport entre le capitalisme et le fascisme dans son *Literary Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 : " Le fascisme est une ultime tentative désespérée de la part du capitalisme monopoleur d'abolir des contradictions qui sont devenues intolérables ; et il fait

capitaliste [11].

C'est Marcella qui essaie de frapper un coup contre le sort si déplorable des personnages de *Denier du rêve*. Vous savez tous qu'elle ne réussit pas. Et pourtant, en disant non à un monde inhabitable, elle ressemble beaucoup à l'Ariane de *Qui n'a pas son Minotaure ?* qui, elle, se fond joyeusement à la fin de cette pièce avec l'infini. Si la destinée de Marcella n'est pas si heureuse, c'est que son geste meurtrier fait preuve de la même violence que celle du système qu'elle détruirait. Et son acte et sa victime éventuelle, que ce soit le dictateur ou son régime, sont coupés de la même étoffe ensanglantée. C'est donc, plutôt, Massimo qui exprime le point de vue que nous ne pouvons pas manquer de reconnaître comme celui de l'auteur. Le monde qu'il invite Marcella à créer avec lui en est un qui serait "si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans revendications, sans brutalité, surtout sans mensonges... Mais ce serait un monde où l'on ne tuerait pas" (p. 122).

Il pourrait paraître inexplicable que Yourcenar choisisse Massimo comme porte-parole. Ce personnage s'est insinué sous des prétextes plus ou moins faux dans le groupe de dissidents qui sont les figures centrales de *Denier du rêve*, et il semble, d'ailleurs, avoir été au moins indirectement responsable de l'arrestation et de la condamnation de Carlo Stevo. Il ne faut pas oublier, pourtant, que dans le monde dégradé de ce roman, où des mensonges se font régulièrement circuler en guise de vérités, Massimo, un agent double, est le seul être qui vit lucidement sa duplicité. Quand Paolo Farini donne son denier à Lina Chiari à la fin du premier récit, le narrateur dit qu'il s'achète "une illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être, la seule chose au monde qui ne trompe pas." Massimo Iakovleff est une "illusion volontaire." Il peut donc être vu comme ayant le même rapport à l'univers fictif où il agit que les personnages si ouvertement fictifs de Yourcenar ont au vrai monde au-delà des pages de ce roman. C'est-à-dire que, comme ceux-ci n'ont pas la prétention classique de se faire passer pour la "vérité," ils sont "la seule chose au monde qui ne trompe pas."

Ce n'est pas sans douleur que le lecteur regarde ces personnages

ceci, en partie, par l'offre de toute une histoire alternative, une narration du sang, de la terre, de la race "authentique," de la sublimité de la mort et de l'abnégation, du Reich qui durera mille ans." (p. 66) (Ma traduction)

[11] Le titre de la pièce basée sur *Denier du rêve*, *Rendre à César*, rend le rapport entre le capitalisme et le fascisme encore plus évident.

Denier du rêve : une esthétique subversive

qui l'un après l'autre s'efforcent d'atteindre leurs buts mais n'y accèdent jamais. Comme lecteurs de ce roman, notre propre expérience ressemble beaucoup à celle des personnages dont les vaines luttes font la substance de cette oeuvre. Peter Brooks a écrit dans son "Freud's Masterplot" que les plaisirs habituels de la narration sont la satisfaction de voir le héros surmonter tous les obstacles pour gagner l'objet de son désir, et le soulagement que l'on sent quand ce qui était perdu est récupéré. On nous prive de ces plaisirs dans *Denier du rêve*. Personne ne gagne ici, et ce qu'on a perdu, si vraiment on l'a jamais possédé, ne se retrouve jamais. On peut bien commencer à soupçonner, comme un commentaire d'Alessandro Sarte nous invite de le faire, que nous aussi nous sommes peut-être des personnages dans un drame aussi morne que celui qui se déroule sur ces pages : "Entre ce film et la vie," réfléchit Sarte au Cinéma Mondo, "la seule différence, c'est que les spectateurs, ici, savaient qu'on les trompait" (p. 141) [12].

C'est qui alors qui écrit notre texte ? Ceci est peut-être la question que *Denier du rêve* nous invite à nous poser. Nous savons déjà vers quel terminus dévalaient les êtres sur qui Yourcenar a basé les personnages de ce roman. La réalité historique du fascisme européen pour le lecteur de nos jours est une confirmation extra-textuelle bien trop évidente de l'identité fondamentale des personnages de *Denier du rêve* et des victimes sacrificielles de *Qui n'a pas son Minotaure ?*. Marcella, assurément, n'a pas détruit le monstre, ni ne l'aurait fait si elle avait été meilleur tireur. Se peut-il qu'il rôde encore parmi nous ?

[12] Cf. ce que dit Jorge Luis Borges dans ses *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957: "Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une nuits* ? Que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs." (p. 85)

