

LA PART DU REVE DANS *DENIER DU REVE* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Dolores JIMENEZ (Valencia)

Paolo Farina, Lina Chiari, Giulio Lovisi, Rosalia di Credo, Marcella, Alessandro Sarte, la mère Dida, Clément Roux, Oreste Marinunzi, se passant tour à tour une monnaie, sont autant de personnages qui peuplent l'univers clos de *Denier du rêve*. Acteurs d'une "comédie humaine" condensée dans plus d'une centaine de pages, ils deviennent, par le symbolisme que leur attribue le narrateur, autant de figures ou images qui, placées les unes à côté des autres, confèrent au roman une dimension allégorique ^[1]. C'est en ce sens que *Denier du rêve* suppose une étape importante de la pensée et la création romanesque de Marguerite Yourcenar. D'ailleurs, ce texte né d'une première version en 1934 connaît une seconde vie, sa forme définitive, en 1958-1959, c'est-à-dire huit ans après la naissance littéraire du personnage d'Hadrien. Cette réécriture, volonté de l'auteur de parfaire son œuvre à la lumière de l'expérience ^[2], peut être le signe évident de ce que *Denier du rêve* représente: une étape antérieure à *Mémoires d'Hadrien*.

De la préface du roman qui nous occupe, que l'auteur qualifie de "mi-réaliste, mi-symbolique", soulignons cette constatation partielle :

[1] Marguerite Yourcenar utilise elle-même le terme d'allégorie dans la préface du roman : "Le glissement vers le mythe ou allégorie...". Voir p. 162, préface à *Denier du rêve, Œuvres Romanesques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982. Le numéro des pages après chaque citation tout au long de ce travail renvoie à cette édition.

[2] Dans cette même préface, l'auteur précise cette notion d'expérience acquise : "Le sentiment que l'aventure humaine est plus tragique encore, s'il se peut, que nous ne le soupçonnions déjà il y a vingt-cinq ans [...]", *op. cit.*, p. 165 ; expérience de l'humain d'un côté et, d'un autre, expérience d'écrivain : "Ç'a été pour moi à la fois une expérimentation et un privilège que de voir cette substance figée depuis longtemps redevenir ductile", *op. cit.*, p. 163.

[...] à relire les parties nouvelles du livre comme s'il s'agissait de l'ouvrage d'un autre, je suis surtout sensible au fait [...] que les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, ont cessé d'y être séparés, à peu près inconciliables, pour s'y fondre davantage en un tout qui est la vie ^[3].

Voilà une affirmation qui pourrait faire obstacle à l'objet de cette étude, qui est de déceler dans le texte "la part du rêve". C'est ce que nous allons essayer de réaliser, et, pour ce faire, nous allons partir de la structure spatio-temporelle du roman.

Plusieurs personnages, constituant chacun un épisode plus ou moins bref selon leur importance, apparaissent tour à tour grâce à une monnaie de dix lires qui se trouve être non seulement un moyen d'échange mais aussi "un moyen volontairement stéréotypé [...] pour relier entre eux des épisodes"^[4]. Ces personnages, unis également par des rapports amicaux, de parenté ou amoureux – pour assurer ainsi leur réapparition –, se voient inscrits dans un temps et un espace communs : Rome, lors d'une journée *particulière*, celle de la réalisation d'un attentat manqué contre le dictateur à l'occasion d'un discours que celui-ci doit prononcer dans un théâtre de la ville. Niveau premier de la fiction ici : unité de temps et de lieu par lesquels l'attentat agit comme une force centripète autour de laquelle se meuvent les personnages sur le plan de la "réalité" de la fiction. Par ailleurs, l'apparition de chaque personnage, inséré dans l'aventure du quotidien, a une fonction bien spécifique. Tout d'abord, du point de vue du temps, nous rapprocher du "climax" du texte que signifie l'attentat, et du point de vue spatial ajouter une parcelle de plus de l'espace urbain de Rome. Ces personnages sont donc les éléments constitutifs d'un puzzle qui ne se complète qu'à la fin de la lecture, mais d'un puzzle qui n'a pas de relief, de perspective dans ce premier moment ^[5]. En second lieu, chaque personnage, situé dès le départ dans ce premier niveau spatio-temporel, est l'occasion d'une biographie, d'une exploration de son passé, passé vers lequel il tourne ses regards et où généralement se situe la source de son drame. Mais, ce même passé individuel est aussi à son tour l'élément d'un autre

[3] Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 164.

[4] Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 162.

[5] C'est, par exemple, le fait que nous ne puissions compléter la vision de l'attentat que progressivement. Marcella tire et nous sommes éloignés de ce qui se passe après son coup de feu par la scène qui a lieu au cinéma. Il faut attendre la sortie du cinéma pour suivre Alessandro au poste de police et connaître le sort de Marcella, etc...

puzzle, d'un second temps placé dans un second espace constitutif du personnage et, parallèlement, du passé "historique". Il s'agit dès lors d'un deuxième niveau spatio-temporel qui donne toute l'épaisseur, la perspective, au récit et vient s'imbriquer au premier niveau pour donner au roman toute sa profondeur circulaire. Ainsi le texte lui-même nous révèle que le temps "comme Janus, est un dieu à deux visages" (p. 190). Temps extérieur, celui de l'observation extérieure, temps intérieur ou "temps humain", celui qui seul est apte à nous faire comprendre, nous lecteurs, ce que signifie la nostalgie profonde qui pousse les personnages de cette histoire à "abandonner leur vie pour un songe" [6]. Deux visages du temps comme les deux faces d'une même monnaie et que le titre du roman véhicule dans sa formulation : *Denier du Rêve* [7].

Dans le premier épisode "embrayeur" du récit, – qui s'érige, avec la perspective finale, en point référentiel de cet univers clos –, pour Paolo Farina son présent de "provincial encore jeune, suffisamment riche" est d'avoir été abandonné par sa femme. L'absence de celle-ci est son *malheur* auquel s'oppose le *bonheur* de la présence aimée dans le passé. Mais, très tôt, il lui substitue la présence d'un autre être qui, dans l'obscurité, lui permet d'oublier "que Lina n'était pas Angiola, et que son Angiola ne l'avait point aimé" (p. 169). Cette substitution se module dans la même cécité que par le passé – (à l'obscurité de l'oubli dans la substitution correspond le bonheur aveugle dans lequel il vivait dans le passé) – et permet, sans aucun doute, au narrateur de formuler une notion générale du "rêve" :

[...] mais on achète du rêve cette denrée impalpable se débite sous bien des formes. Le peu d'argent que Paolo Farina donnait à Lina chaque semaine lui servait à payer une illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être, la seule chose au monde qui ne trompe pas (p. 169) [8].

[6] Voir l'épigraphie initiale du roman : "C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe". Montaigne, liv. III chap. IV, cf. Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 167.

[7] A ce propos Marguerite Yourcenar confie à Matthieu Galey dans ses entretiens "[...] la pièce de dix lires, a très vite représenté le monde extérieur, l'Etat, dans le sens de "rendre à César", [...] c'est-à-dire tout ce qui s'oppose à la vie secrète, à la vie intime des êtres". Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts* (Entretiens avec M. Galey), Paris, Le Centurion, 1980, p. 85.

[8] C'est nous qui soulignons.

De la sorte, par cette constatation qui clôt le premier drame du roman, le narrateur nous donne une des clefs de compréhension du texte : pour Paolo Farina, comme pour tous les autres personnages, le drame de sa vie est l'aveuglement. Aveuglement qui suppose soit le refus de voir, soit l'incapacité, l'impuissance de voir les choses et les êtres tels qu'ils sont. Les deux niveaux spatio-temporels du récit proposent une opposition bonheur passé/malheur présent ne connaissant qu'une seule alternative : l'illusion volontaire, la tromperie volontaire, l'achat du rêve. Illusion volontaire comme celle que vont chercher les spectateurs au cinéma : ce rêve de quelques heures. Cependant, comme le signale le texte, "Entre ce film et la vie, la seule différence, c'est que les spectateurs ici, savaient qu'on les trompait" (p. 245). Formulation qui complète le sens de la citation précédente et implique la constatation de cet aveuglement des personnages, où bonheur et malheur se rejoignent car ils ne sont qu'illusion, involontaire cette fois. En effet, Paolo Farina, croyant dans son passé qu'il était heureux, regrette "non la femme qu'il avait perdue, mais la maîtresse qu'elle n'avait jamais été pour lui" (p. 168). Lina Chiari, après la visite chez le médecin, se maquille et "ce masque éclatant, qu'elle venait d'aviver elle-même, lui bouchait la vue du gouffre où, quelques instants plus tôt, elle se sentait glisser" (p. 176). La femme de Giulio Lovisi "ne le voyait pas tel qu'il était vraiment" (p. 180), et il va tous les jours à l'église acheter des cierges pour "maintenir la fiction de l'espérance" (p. 189)...

De là l'importance du thème du miroir dans le roman (relié d'ailleurs à celui de la théâtralité). Les personnages commencent par ne pas vouloir se voir tels qu'ils sont. Lina refuse son image de femme malade comme elle ne voit pas derrière elle défiler "toute la vie de Rome" (p. 175). Elle y substitue une illusion, ce "masque éclatant" par lequel "Elle sourit de se voir sourire" (p. 176). Giulio Lovisi, trop absorbé par son drame, ne voit pas en Rosalia "une déportée du bonheur" (p. 183). Et Rosalia ne revoit que son passé : son père, sa demeure de Sicile, sa sœur. C'est pour cela que le "bout de glace brisée" dans sa chambre lui renvoie l'image d'une personne qui n'est pas elle : "une étrangère". Angiola Fidès ferme les yeux devant ce qui n'est pas son image de fiction sur l'écran. Enfin, la mère Dida devant la porte du bar "toute en miroirs" ne voit que la Dida qui "trente ans plus tôt avait fait tourner bien des têtes" (p. 258). De sorte que le "réel" pour ces personnages se noie dans la mer de leur souvenir constitué par une obsession de bonheur illusoire qu'ils ne pourront jamais atteindre. D'où l'image du pâtre tombant dans le cinéma –

“sans atteindre l’objet qu’il croyait saisir, ne faisant en somme que ce qu’on fait toute la vie” – qui devient une cruelle ironie. L’espace du rêve de tous ces “acteurs” est un espace imaginaire débordant sur le réel et leur présent qui les neutralisent, les paralysent et les empêchent d’agir. Seul l’argent, le “denier” comme valeur de change, leur permet de jouer le jeu, le rôle irréversible de leur vie faite de tromperie : la prostituée que l’on paie pour Paolo Farina, le maquillage pour Lina, les cierges à la Madone pour Giulio, la braise pour Rosalia, l’arme de l’attentat pour Marcella, les fleurs pour Alessandro, l’aumône pour la mère Dida, le possible “retour” pour Clément Roux, l’ivresse par le vin pour Oreste. Il s’agit de payer pour ne pas voir ou plutôt pour voir ce qu’on veut voir : créer l’illusion volontaire, ou comme l’exprime le peintre, Clément Roux, ajouter “des formes à ce monde plein de formes” (p. 274).

A cette cécité, dont le registre est constamment présent dans le texte, qui débouche sur l’illusion volontaire pour divertir l’esprit dans le sens de le détourner des objets et des êtres réels, s’oppose la vision, le regard pénétrant du narrateur. C’est celui-ci qui nous communique, par le continu “pivotement du point de vue” selon l’expression de Jean Rousset^[9], le savoir et la perspective suffisante pour apprécier ce que *rêver* veut dire pour chacun des personnages. La scène qui se passe chez Marcella, comme beaucoup d’autres d’ailleurs, est, à ce titre, une illustration intéressante. Vanna va voir Marcella pour lui parler de son mari déporté. Le narrateur, ici, adopte le point de vue de ce personnage et ne voit que ce qu’il voit. Ainsi, d’abord Vanna ne fait qu’entendre Marcella qui se trouve dans une autre pièce. Suivant le regard de Vanna, qui auparavant avait été perçue par les yeux de Massimo, nous ne voyons Marcella qu’avec les yeux de Vanna de la façon suivante : “Marcella s’arrêta sur le seuil. Comme elle était loin de la lampe, on voyait mal son visage” (p. 208). Chaque personnage ne nous apparaît vraiment que lorsqu’il apparaît dans le champ visuel de celui que le narrateur a choisi de pénétrer et ne commence à prendre vie et corps qu’à partir de ce moment-là. Tout au long du roman nous suivons une alternance de points de vue spécifiques, exploitation extrême ici de la technique flaubertienne de l’art de la modulation des points de vue^[10]. Cette technique permet de renforcer de la sorte la problématique de l’illusion : elle facilite la vision “avec

[9] Jean ROUSSET, “Madame Bovary ou le livre sur rien”, *Forme et Signification*, Paris, José Corti, 1984, p. 118.

[10] Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 119.

le personnage”, la plongée intérieure dans ce qu’il pense, voit, sent, désire, et, d’autre part, autorise le narrateur à mettre en relief la relativité du “réel” vu par différentes consciences. Car un même personnage voit les autres selon ses propres critères mais est vu ensuite par les autres de façon sensiblement différente. Le jeu de l’illusion est davantage souligné. A titre d’exemple, nous choisissons de nouveau la scène chez Marcella car elle met au centre de l’attention un personnage qui n’apparaît dans le roman que dans la conscience des différents personnages : c’est Carlo Stevo, véritable “fantôme” qui hante Giulio Lovisi, Vanna son épouse, Marcella sa compagne d’idéal, et Massimo. Cela permet au narrateur d’énoncer :

De tant de Carlos, l’un séparé d’eux par l’espace, les autres par le temps, c’était sans le savoir le premier qu’ils sacrifiaient, aucun d’eux n’imaginant complètement ce que pouvait être, au moment où ils parlaient, la vie de ce prisonnier. Et comme les fidèles, ne se contentant pas que leurs dieux soient vrais, ont besoin de les croire uniques, chacun des trois ignorait ou dédaignait le fantôme qui hantait les autres, et s’absorbait silencieusement dans la contemplation du sien (p. 209).

Par l’alternance de l’adoption du point de vue du personnage, sa vision subjective, Marguerite Yourcenar, comme Flaubert, préfère, au lieu de raconter directement les événements, raconter leur reflet dans la conscience, donnant une dimension plus grande à l’illusion. Mais elle ne renonce pas pour autant à sa présence permanente qui se dévoile à travers l’écriture. A l’instar d’Auerbach analysant Flaubert, nous pouvons constater que dans *Denier du rêve* le personnage est vu en tant qu’il voit “et ainsi jugé (e) par la caractérisation de son existence subjective”^[11]. Paolo Farina, mari ignorant que sa femme ne l’aime pas, ne peut pas se rendre compte de son aveuglement dans le passé : “mais Paolo Farina, aveuglément heureux de posséder cette jeune femme, et séparé d’elle par cet épais bonheur ne s’était pas douté qu’elle souffrait” (p. 167). De même, le père de Rosalia et Angiola, dans sa folie, ne peut pas être conscient de sa situation : “humilié par la vie qui l’un après l’autre avait soufflé ses rêves, il mettait la démence entre sa défaite et lui” (p. 203).

Cette volonté de ne pas renoncer à sa présence comme narrateur permet à Marguerite Yourcenar de créer, par l’écriture, l’illusion, l’espace du rêve de chaque personnage, celui qu’ils échangent contre

[11] Erich AUERBACH, “A l’hôtel de la Mole”, *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Tel, Gallimard, 1968, p. 480.

un “denier”, et à un autre niveau, l’espace du rêve du lecteur. Ainsi, se perçoivent deux niveaux différenciés dans l’écriture : celui de la fiction pure et simple, évoquant chacun des acteurs du drame, ses fantasmes qui l’emprisonnent dans l’univers clos de la solitude où il aime se plonger ; et, celui de la narration qui rompt cette clôture, faisant apparaître au niveau de l’écriture une série d’images qui se superposent ou émanent en parallèle, nous renvoyant au domaine d’une dimension allégorique d’où surgit toute une conception philosophique de l’auteur. C’est sur ce point que nous rejoignons le niveau spatio-temporel premier : celui d’un jour à Rome, celui d’un attentat contre le dictateur. A ce niveau, les personnages n’existent qu’en fonction des autres, malgré leurs fantasmes, prisonniers d’un même “voyage”, celui qui conduit vers la mort. Et ce sont essentiellement les images de l’eau inondant le texte, à travers lesquelles l’auteur “ajoute des formes à ce monde plein de formes”, comme les peintres, qui donnent une dimension allégorique au texte.

Les personnages de *Denier du rêve* symbolisent cette chaîne humaine vue par Lucrèce et citée par Montaigne :

Les mortels se prêtent la vie entre eux ; et, comme les coureurs, ils se passent le flambeau ^[12].

Ils se passent ce “flambeau” qu’est le denier. Paolo l’introduit dans Rome et le donne à Lina qu’il connaît “au bord d’une fontaine qui rabachait sans cesse les mêmes paroles de fraîcheur” (p. 169), telle les fontaines qui, dans les traditions orphiques, se trouvent aux portes de l’enfer ^[13]. Lina, à son tour, nous introduit par son mal et au moyen de l’ascenseur, en une “plongée verticale”, dans cet enfer romain du fascisme, dans son mal, tel le monstre, le poulpe, surgi des eaux de la mer de son enfance. Giulio nous conduit dans l’église comme vers une prière pour les morts. Et Rosalia achète son rêve, le denier métamorphosé en “obole à Caron sous forme de dix lires” (p. 205). Adoptant son point de vue, le narrateur peut, à travers les larmes du personnage, transfigurer l’espace de la chambre en images marines : “Elle s’assit sur son lit, dans cette chambre pleine de ruines, regardant, de ses yeux d’où déjà s’éloignaient les choses, le plancher où les meubles, comme des épaves, semblaient flotter” (p. 203). Son voyage imaginaire la conduit vers la mort : “les yeux grands ouverts, Rosalia

[12] Cf. Montaigne, *Essais*, Paris, Garnier Frères, 1962, t. 1, Livre I, chap. XX, p. 95.

[13] J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1973.

di Credo venait d'aborder au pied d'un monstrueux Gemara nocturne où l'attendait Angiola" (p. 206). Marcella assure, par la suite, l'ultime "descente". Les rues qui la mènent sous la pluie vers le lieu de l'attentat deviennent "le fleuve infernal" qui "roulait dans ses flots d'inertes noyés qui se croyaient vivants" (p. 236). Son dernier acte est le meurtre qu'elle réalise "comme un naufragé dans un "univers qui sombre" (p. 238). Le cinéma où Alessandro et Angiola vont assouvir l'illusion d'une passion, – "si proche de l'image platonicienne de la Caverne des Ombres", comme le précise Marguerite Yourcenar à propos de T. Mann ^[14] –, les convertit en "noyés de la chair" (p. 246). Enfin Oreste, tel un Dionysos infernal, se noie dans le vin pour ne plus voir, pour être "heureux comme un mort" (p. 284). Ces êtres qui ne vivent qu'une illusion de vie, tous naufragés ou épaves car submergés dans la solitude de leur moi frustré, – comme Carlo Stevo qui était aussi "l'homme qui sans espoir s'était débattu" entre deux femmes "comme un nageur entre un banc de sable et un rocher" (p.212) –, par le pouvoir de l'illusion, évitent de penser et de se confronter à leur propre destin. Et le peintre, ce créateur d'illusions, est peut-être le personnage le plus proche d'une certaine *vérité* :

C'est dur de s'en aller quand on commence à savoir, quand on a appris... [...] Seulement, quand ça flanche, il y a maintenant en moi quelqu'un qui dit oui. Dire oui à la mort... (p. 274)

Dire oui à la mort, seule réalité qui soit, est une des lignes de cette allégorie. Ce que presque tous les personnages de ce drame ne veulent pas voir ou penser, c'est que, comme le disait Montaigne :

Votre mort est une des pièces de l'ordre de l'univers ; c'est une pièce de la vie du monde, [...] c'est la condition de votre création, c'est une partie de vous que la mort ; vous vous fuyez vous mêmes ^[15].

La vie, continuuel voyage vers la mort, dialectique inéluctable, doit être un continuuel apprentissage de celle-ci. Il faut savoir la regarder en face, car toute autre chose n'est qu'illusion. La regarder ou l'apercevoir, comme Hadrien, sans peur :

[14] Marguerite Yourcenar, "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann", *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, coll. Idées, Gallimard, 1978, p. 291.

[15] Montaigne, *op. cit.*, p. 95.

La part du rêve dans Denier du rêve de Marguerite Yourcenar

Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort ^[16].

Attitude sereine, dans un voyage marin calme, s'opposant totalement à celle des personnages naufragés de *Denier du rêve* qui, pris au jeu de l'illusion dans l'enfer romain de l'An XI de la dictature, n'ont su découvrir la suprême et profonde sagesse selon laquelle "philosopher, c'est apprendre à mourir". Là se trouve peut-être pour Marguerite Yourcenar le sentiment tragique de l'aventure humaine^[17].

[16] Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien, Œuvres Complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1982, p. 289.

[17] Marguerite Yourcenar, Préface à *Denier du rêve, op. cit.*, p. 165.

