

DU COMIQUE AU COSMIQUE ET VICE VERSA:  
CONSTRUCTIONS ET DÉCONSTRUCTIONS  
MYTHOLOGIQUES DANS *DENIER DU RÊVE* DE  
MARGUERITE YOURCENAR .

Paul JORET  
H.I.V.T., Anvers

Pour être reconnue ressort essentiel de la palette yourcenarienne, la tendance à la caricature devrait faire l'objet d'un examen étendu à tout l'œuvre, ce qui dépasserait le cadre de notre propos. La part faite à la charge caustique dans un des premiers écrits majeurs de l'écrivain attire cependant l'attention sur la possibilité d'une dimension moins remarquée de cette écriture dont la catégorie la plus reconnue demeure le sérieux. Un exemple tranché de développement caricatural est l'évocation, sur laquelle se clôt *Denier du rêve*, d'Oreste Marinunzi, médiocre employé du Service des Eaux romain, qui s'enivre au cours de la nuit où naît son fils et qui, au fil de son délire, s'identifie progressivement à son idole, Mussolini (OR 283-284). Sur le point d'être éjecté par le tenancier, Oreste tombe de sa chaise, portant à son terme une identification burlesque qui finit néanmoins par le mener à l'assomption d'une bienheureuse désintégration cosmique:

[...] Une lampée de plus, et ses yeux se fermèrent comme si la nuit, malgré tout, valait mieux que le spectacle d'une salle d'auberge; [...] il roula sur le sol sans s'apercevoir qu'il tombait, et il fut heureux comme un mort (OR 284).

Un autre exemple, où le comique côtoie plus explicitement le tragique – mais sans que la dimension cosmique n'entre directement en ligne de compte –, est don Ruggero di Credo, père d'Angiola et de Rosalia, les deux sœurs censées réincarner dans le récit yourcenarien Ismène et Antigone. Tout comme dans le cas de Marinunzi, nous assistons chez ce "dernier fils de la famille, ce Ruggero di Credo qui n'en était qu'un héritier" (OR 191), à une véritable *kénosis* à la fois mystique et tragi-comique, évidemment progressif par quoi, en l'occurrence, l'individu se creuse à la faveur de ce qui constituait, de longue date déjà, une vision des choses, et même si cette dernière s'avoue fausse – troc d'une existence réelle et falote contre un ennoblissement situé

au niveau d'un imaginaire déprécié mais jugé malgré tout préférable au réel:

[...] pareil aux sorciers vendant leur âme pour la possession des choses, ce gâteux n'avait fait que troquer sa raison contre son univers (OR 203).

Pareille dégradation du dénouement fatal est loin de constituer un phénomène isolé dans la constellation des personnages du roman. Un bref commentaire d'auteur à propos de l'épisode d'un film auquel assiste Angiola di Credo situait incidemment dans toute son universalité le statut du *pitre* qui était apparu un instant à l'écran:

Un clapotis de rire court sur l'indistincte masse humaine; un pitre venait de tomber, sans atteindre l'objet qu'il croyait saisir, ne faisant en somme que ce qu'on fait toute la vie (OR 240).

C'est en tant que telle que la "vie" se voit ici définir en regard d'une scission opposant deux points de vue: celui d'un individu insignifiant pris au vif d'une 'action' qui, assez littéralement, *tombe à l'eau*; puis celui, ici décisif, d'un 'dehors' où l'expérience subjective se désamorce face à une instance collective qui la dépasse et qui, s'affirmant réalité, s'instaure aussi juge et témoin de l'échec.

Dans le cas du clown, le caractère théâtralement codé de sa conduite réduit toute dimension intérieure au pur épiphénomène d'une distribution de rôles socialement consacrée: celle des avanies propres à un métier. Or non seulement la référence à des rôles dramatiques (le plus souvent dépréciés<sup>1</sup>) représente une constante dans le roman, mais – c'est plus qu'un détail – le symbolique pitre chute pour les mêmes raisons que tel autre personnage, Lina Chiari, fait l'amour: pour l'argent. Les rôles sociaux qui modèlent les schémas d'action comme les motifs les plus intimes ont, ainsi que l'annonce d'ailleurs le titre de l'ouvrage, pour mobile principal – but ou cause –, le numéraire. Ce sont les pièces récoltées dans la fontaine dont il réparait le mécanisme qui donnent à Oreste l'occasion de son rêve d'ivrogne. C'est, au niveau de ce qui détermine une vocation artistique ou religieuse, la pauvreté qui aura décidé avant tout que les deux compagnons de fortune (ou d'infortune), l'organiste aveugle et son curé le père Cicca, deviendraient respectivement musicien et prêtre.

---

<sup>1</sup> Cf. les noms empruntés à la tragédie grecque au bénéfice de personnages à première vue hors proportions; cf. également les nombreuses allusions à l'opéra de province, à l'opérette, aux productions cinématographiques commerciales.

Par le biais du code et de l'argent, l'effort personnel se nourrit ainsi de l'impersonnel où, souvent, il finira par retomber: boucle par laquelle l'individu, dans la mesure où il envisage une action, se verra confronté tôt ou tard à une inertie finale qui l'emportera tel un noyé. Car les flux monétaires ont comme correspondant imaginaire l'eau, omniprésente dans le roman. Et il semble bien qu'il faille prendre à la lettre la morphologie qui attribue à ces courants un statut de *matière première* (terme aristotélicien utilisé par l'auteur, mais à un autre propos). Ces dénominateurs communs sont les indissociables ingrédients du jeu – tragédie et/ou comédie – de la valorisation et de la dévalorisation réciproques de l'Un par le Multiple. La monnaie reflète, en milliers d'exemplaires, la figure de César dont elle propage partout le profil mythifiant; ainsi de même l'eau, réelle ou de rêve, aura eu initialement (pour Angiola ou pour l'artiste peintre Clément Roux) la complicité d'un miroir de Narcisse. Mais après les avoir adoptés, les flux trahiront ces profils autolâtres, et manifesteront leur duplicité: adjuvante complaisante de la vie aussi bien que facteur de mort, objet d'endettement servile aussi bien qu'instrument de liberté. S'associant au besoin un opposé apparent, le feu, les liquides s'infiltreront partout, pénétreront les repères les plus secrets et les îles les plus reculées où avaient cru pouvoir se retrancher les individus traqués par une dissolution finale dans l'impersonnel.

L'hylémorphisme à l'oeuvre dans *Denier du Rêve* témoigne d'une stratification hiérarchique aux caractéristiques décalages. L'eau fait croître les fleurs de la mère Dida, la fleuriste de Ponte Porzio, végétaux qui ne sont pour Dida, explicitement cette fois, qu'une "matière première" (OR 255) à pétrir selon sa volonté; il en est de même de sa famille sous sa main autoritaire; mais aussi, la perspective s'inversant, de la mère Dida elle-même: "Bonne Mère et [...] impitoyable Parque" (*ibid.*) certes, mais, tout aussi indissociablement, pion dérisoire à l'échiquier de la conjoncture citadine, la grosse femme constitue une plaisante projection microcosmique du tyran qui, lui aussi, selon Massimo, "croit en frappant du poing pétrir l'avenir" (OR 233). Il serait imprudent de simplifier le déterminisme: le hasard (ou la nécessité: les deux sont identiques dans *Denier du rêve*) fait bien les choses: "[...] l'aveugle avait du don pour la musique et [...] le père Cicca aimait Dieu..." (OR 257).

La petite scène centrale du clown est marquée d'un essentiel caractère de mise en abyme. Le commentaire d'auteur lui conférant la dimension univer-

selle qu'on a vue, la chute du drôle renvoie tout d'abord à l'aventure des deux personnages qu'une coïncidence aura faits, au cours de la projection du film, partenaires d'une furtive aventure érotique: Angiola, spectatrice et actrice de son propre film, et le séduisant docteur Alessandro Sarte, mari de la révolutionnaire Marcella Ardeati sur le point de commettre son attentat contre Mussolini. Par delà, la scénette du clown, que la suite du texte reprendra en la mettant, explicitement, en rapport avec l'expérience intime d'Alessandro ("Un clown tomba, butant contre le vide, comme Alessandro contre une absente", *OR* 245), pourra s'appliquer à l'ensemble des autres personnages qui, eux aussi, manquent le plus souvent leur objet, mais devra s'interpréter également en fonction d'un niveau de discours plus fondamental relevant d'une *Weltanschauung* qui mettra en cause l'auteur implicite, et concernera non seulement ses vues sur la destinée humaine mais une vision métaphysique sur la vie interprétée comme dialogue malheureux – lutte ou quiproquo – entre les lois et essences générales que secrètent les codes (naturels autant qu'humains), et les existences que leur oppose la destinée. Que Yourcenar ait fait se dérouler le flirt d'Alessandro et d'Angiola dans une loge du cinéma *Mondo* pendant que s'y projette le film, par la suite qualifié non sans insistance de "bête comme tout" (*OR* 247), des aventures d'Algénib jouée par Angiola Fidès alias di Credo, précédées d'un montage de faits divers "réalis[é] à grand frais par la firme Univers et Dieu" (*OR* 240) et où prend place l'épisode du clown, suggère une expansion proprement cosmique et métaphysique de la problématique en cause: l'univers vu comme jeu polyphonique de langages dont les points d'intersection aléatoires s'établissent dans le plus parfait décalage par rapport aux aspirations conscientes des falots qui s'y débattent. Dans cet univers de *Denier du rêve*, les monades que sont les sujets n'ont pas de fenêtres; ce qui ne les empêche pas d'épouser la cadence des mouvements de la grande société, mais aussi celle des astres ou des organismes microscopiques: pendant que le faux couple Angiola/Alessandro se livre à son jeu mi-amoureux mi-masturbatoire, se déroule le film des amours à l'eau de rose d'Algénib, se poursuit la danse des atomes qui constituent la chair enamorée qui les ignore, et s'accomplit l'amour des astres qu'Angiola s'imagine reconnaître dans les titillations du sang visibles dans les veinules de ses paupières closes; à chaque niveau s'actualise un même devenir dont la *nécessité arbitraire* s'attribue, dénigrant, le même substantif de *scénario* (*OR*

246). Le repli sur la subjectivité mène ainsi à une expérience d'intégration à un Réel qu'assume l'imaginaire.

*Les monades n'ont point de fenêtres...* L'aventure effective des personnages s'établit, dans *Denier du Rêve*, en discordance quasi systématique avec la qualité d'aspirations posées a priori. Le rêve, dont la poursuite inaugure un avenir passionnément poursuivi, plonge en effet ses racines dans un passé – proche ou lointain, personnel ou collectif – demeuré déterminant. Relevant d'une *mythologie* ancienne ou moderne, prestigieuse ou de pacotille, purement personnelle ou consacrée par une tradition séculaire, ce sont ces archétypes oniriques et non leurs titulaires occasionnels, les figurants de la vie 'réelle', que poursuivra le désir; en dehors de l'identification archétypique, on ne rencontre qu'un être *quelconque*, sans qualités, à la limite un néant, ou le moyen terme d'une caricature: ainsi du gros notaire Paolo Farina qui ne réussit à se faire, pour son épisodique épouse Angiola, l'écran d'aucune épiphane mythologique. C'est dans ce même état d'esprit que Giulio Lovisi, le parfumeur, s'apprête, une fois fermée sa boutique, à affronter à son retour de travail un désert de l'amour familial dont, à l'opposé d'Angiola, il aura su, lui, tant bien que mal se faire une raison...

Une rémanence passéiste, impérieuse interférence de rêve dans l'expérience du réel, provoque en effet chez les personnages un aveuglement caractéristique. Ce qui sera retenu de l'Autre n'est pas une personne, mais soit un dieu soit un clown, et la disjonction n'est pas exclusive. Les sens des personnages ne semblent pas tant s'ouvrir sur le réel que sur les a priori de sa conception, en dehors de quoi on ne perçoit qu'un quasi-néant. A ce titre, l'aveuglement et la surdité, moraux mais aussi parfois physiques, sont des attributs significatifs. La mère Dida est menacée de surdité, comme l'est aussi l'organiste aveugle dont l'enthousiasme artistique est entrecoupé d'inquiétants "moments de vacuité et de dégoût où Bach n'était qu'un bruit compliqué" (*OR* 257). Passivement subie, la surdité ou la cécité morales peuvent être en même temps volontaires, comme dans le cas de Ruggero, gâteaux mais dont l'imperméabilité aux propos que lui tient Rosalia tient d'une cruauté (*OR* 202). Plus élégant est sans doute le mensonge qu'opposera Alessandro à Marcella pour réaliser un but néanmoins identique: mettre à couvert un quant-à-soi qu'autrui menaçait. "Mentir, couper les ponts entre

l'autre et soi, s'enfoncer dans le mensonge comme à l'intérieur d'une île" (OR 248).

Passive ou active, la fidélité au rêve intérieur et l'indifférence qu'elle entraîne à tout ce qui n'est pas lui, pourra – et à ce titre même –, mener aux pires inconséquences morales par quoi le sujet aveuglé se fera la marionnette des circonstances les plus scabreusement imprévisibles. L'activité et la passivité constituent dans *Denier du Rêve* des catégories bien perméables... Non seulement l'inconséquence d'Alessandro le fait tomber dans les bras d'une inconnue (Angiola) presque immédiatement après avoir promis à Marcella, son ex-femme dont il n'a paradoxalement pas cessé d'être amoureux, de l'aider dans les circonstances dramatiques où celle-ci va s'engager; mais une fois le flirt avec Angiola et le film terminés, Alessandro ne sera même pas capable de reconnaître en celle qui fut sa partenaire d'une heure plus qu'une femme quelconque qui tâchait "de se faire un visage et une âme à la mode d'Hollywood" et qui, à cet effet, "faisait de son mieux pour ressembler à Angiola Fidès" (OR 246). L'ironie de son sort le rend impuissant à reconnaître, au travers des catégories collectives, le bien fondé de sa propre intuition. Pour Angiola, interprète de la belle Algénib se donnant à un amiral d'opérette, "cet inconnu quelconque est moins réel que lord Southsea" (OR 247).

Le miroir – ou ses analogues: l'écran de projection du cinéma Mondo ou l'intérieur de l'église de Sainte-Marie-Mineure où chaque passant se façonne à son gré un culte ou un tout autre motif de présence, ou encore la place publique où la foule écoute le discours de l'homme fort –, constituent ainsi, du point de vue de la subjectivité qui s'y cherche, l'avatar ultime d'une altérité appauvrie au point d'en être évanescence: l'Autre s'y conçoit ouvertement comme pure transposition d'une signification intérieure. A plusieurs reprises le roman nous fait assister à la réduction autocentrique d'une apparition spéculaire qu'on s'était imaginée à tort révélatrice d'un Autre: ainsi, sur le mode anecdotique, dans le cas de Lina Chiari, malade, se découvrant dans le miroir d'une vitrine. De même Angiola Fidès, *objet* de la quête amoureuse d'Angiola di Credo, se révèle progressivement transposition de la même Angiola di Credo. Le Duce, significativement appelé "l'Autre" par les conspirateurs (OR 214), n'est que la transposition du rêve de ses milliers de sectateurs... ou de ses adversaires apparents, comme se le dira complaisamment le tyran, fier d'avoir survécu dignement à l'attentat, et se

vantant d'avoir "amalgamé à son programme" tout ce qu'il y avait d'utilisable dans les doctrines des "bavards" Marx et Engels (*OR* 277).

La réduction équivoque d'une telle altérité s'accompagnera donc sans trop de peine d'une réversibilité tout aussi effective: la ville même – dans ce qu'elle a d'actuel –, n'est que le rêve du dictateur. Que penser alors du dilemme éthique qui s'imposerait aux humains; et que choisir d'une attitude consistant à accréditer les phénomènes (la *foi* poussant à l'action) ou de la négation du phénomène à l'avantage d'une prise de conscience des mécanismes censés lui être fondamentaux? La différence décisive entre l'interprétation que donneront du dictateur Marcella, la révolutionnaire, et son mari Alessandro, partisan brillant mais désabusé de l'Ordre, était que ce dernier ne voyait en Mussolini que le résultat final, celui de l'"*homme qui est parvenu*" (*OR* 220), tandis que son épouse, fille d'un ancien camarade du futur grand homme que ce dernier avait fait évincer, avait, elle, "vu parvenir" (*ibid.*) le futur dictateur. C'est la prise de conscience des moyens utilisés pour opérer sa réussite qui rendait impossible de prendre au sérieux l'idole, c'est-à-dire d'assumer pleinement l'identification du concret en termes de mythologie déifiante. L'incompatibilité qui s'établit entre l'assomption archétypique et les modalités trop concrètes de la production du phénomène était doublement une dialectique non aboutie: l'aspect de discontinuité fonde la dimension tragique propre à l'univers du roman, tandis que le maintien du prédicat inadéquat imposé malgré tout au phénomène décalé instaure une continuité génératrice potentielle de comique.

Les points de rencontre du réel et du mythe modulent de manière variable dans *Denier du rêve* la conjonction et la disjonction. Tantôt se superposera à une réalité donnée une lecture mythologique s'inscrivant en faux contre la désignation banalisante communément acceptée: opposition qu'introduit, par exemple, en pleine diégèse, le commentaire d'auteur glosant, à propos de don Ruggero sortant de sa villa prise d'assaut par la foule, l'aveuglement du *pater familias* comme impuissance à interpréter sa propre situation dans les termes d'archétypes mythologiques que l'auteur y reconnaît: la cécité de Ruggero ne rendrait que plus dramatique l'assimilation yourcenarienne de Rosalia et d'Angiola aux figures d'Antigone et d'Ismène (*OR* 197). Tantôt, au contraire, une identification mythologique mise au compte d'un personnage indigne se voit ébranler au nom d'un principe de réalité qui en fait

implicitement ressortir le caractère illusoire. Notons à cet égard que lorsque est mis en cause le legs de la mythologie classique, l'usage yourcenarien opère à chaque fois une réinterprétation par quoi l'accent sera mis sur le deuxième composant du mot *mythologie*: la mythologie se (re)fera langage, c'est-à-dire combinatoire. Une atomisation de l'attirail mythologique traditionnel en dissémine les attributs sur différents actants modernes. Une même identification mythique pourra passer aussi d'un personnage à un autre: ainsi cette transition, frisant la métempsycose, par quoi le rôle d'Antigone la révoltée se transmet de Rosalie la croyante à Marcella la révolutionnaire, après le suicide de la première (OR 206-207).

L'onomastique mise en œuvre mène ainsi à des quiproquos partiels dont ressortent les similitudes – superficielles ou profondes – avec les programmes anciens. Tout comme l'Oreste classique tue Clytemnestre, Oreste Marinunzi rêve d'assassiner la mère Dida, sa belle-mère. La fin de son aventure d'ivrogne est toutefois bien différente de celle du héros eschylien. Si Angiola constitue une Ismène acceptable, un certain nombre de différences opposent Rosalia (et son héritière inconsciente Marcella) à l'original antique. Amalgame mythologique caractéristique et amusant, la mère Dida, dont le veuvage ne semble pas immédiatement assimilable à celui d'une Clytemnestre, apparaît comme archétype de la mère; mais – à propos de cet autre versant de la féminité que n'incarne plus cette Dida passée de l'état de fleur à celui de tronc (OR 250) –, l'*infelix Dido* virgilienne dont Dida porte le nom ne trouve évidemment qu'un assez malheureux phénotype dans la personne de cette pesante fleuriste dirigeant d'une main de fer sa petite entreprise familiale en voie de modernisation. Le caractère du personnage témoigne d'une même complexité, un peu baroque. La commère ne se révèle pas aussi rassurante, ni aussi méchante, qu'il aurait pu y paraître d'abord (OR 255). Dida ne conçoit, disions-nous, sa famille, son entreprise, ses fleurs que dans le prolongement le plus exclusif de son appétit vital ou plutôt de l'appétit qu'elle représente: cela vaut en particulier pour ses "hommes", ses deux maris dont le premier se voit écraser par le train pendant qu'il conduisait l'attelage de son négoce. Le deuxième, moins dévoué, se fait éjecter brutalement par les fils de Dida qui leur fait ainsi exécuter en sous-main sa propre volonté, pendant qu'elle-même y va en public de ses larmes de crocodile. Dida a également réussi à dégoûter son fils Ilario des femmes, pour qu'il se consacre mieux à l'entreprise maternelle. Ce qui finirait donc

par réintroduire, mais à un niveau d'application utilitairement contemporain, le tempérament d'une Clytemnestre...

Apparemment désamorcée par l'abîme opposant l'illustre prédicat antique et son *designatum* moderne, la mythologie se réaccrédite toutefois en partie au niveau d'une interprétation nouvelle, rendant possible de l'appliquer de nouveau à une réalité ayant imposé au modèle sa relecture. On pourrait dire, qu'à force de se refuser à l'identification de Mussolini à César, on en vient à identifier ce dernier à Mussolini. Bien que toute *laudatio temporis acti* se voie dénoncer (OR 263) selon le témoignage du peintre Clément Roux qui s'insurge contre le principe de fouilles archéologiques sacrifiant un passé récent à un passé plus ancien, le roman établissait, il est vrai, une équation entre une banalisation des symboles – allant jusqu'à oblitérer leur sens le plus propre – et une prolifération de l'image liée à une massification bien contemporaine. Et si les Romains sont qualifiés, à propos des goûts muséophiliques de Sir Junius Stein, mari potentiel d'Angiola, comme "précurseurs" des Britanniques dans l'exploitation du monde (OR 238), la filiation César-Mussolini semble moins évidente: la qualification du Duce comme "homme à qui tout réussit" ne se retrouve que dans la bouche de certains personnages, jamais au compte du plus prudent auteur. N'empêche que la dialectique du sublime et du trivial apparaît être de tous les temps.

Le caractère somme toute assez bergsonnien du comique à l'œuvre dans *Denier du rêve* réside dans une tension entre le caractère unique de l'expérience individuelle et la répétitivité mécanique propre aux processus qui l'engendrent. Le sérieux et le comique ont comme essentiel moyen terme le sériel. Si la modernité apparaît à Yourcenar comme génératrice préférentielle de ce malaise plus général qui à tout instant risque de déclencher la réaction du rire, c'est qu'elle lui paraît caractérisée par une prolifération sans précédent des moyens de reproduction, de transmission, d'amplification de l'information: c'est cette prolifération qui menace l'unicité de l'expérience individuelle, comme la qualité de tout commerce intersubjectif. Notons à cet égard, outre l'importance déjà remarquée des médias, l'attention que porte le roman aux moyens de locomotion, et à leur condition nécessaire, les voies ferroviaires et les rues qui – avec éloquent – ne recouvrent leur antique noblesse que la nuit, c'est-à-dire lorsqu'elle se seront vidées de leur *trafic* (OR 235). D'autres lieux de passage se voient également surdéterminer: auberges, hôtels, salles de cinéma, salles d'attente.

Donnant l'occasion d'un de ces rares mais d'autant plus symptomatiques jeux de mots que renferme l'œuvre de l'auteur, Alessandro Sarte, le Don Juan aux multiples visages (OR 217), avouera ne voir dans ses nombreuses maîtresses qu'un *moyen de transport*, comparables à ses *Bugatti* auxquelles les avait tout d'abord comparées son épouse. La répétitivité dérange ce dandy rompu aux jeux de rôles sociaux lorsqu'elle menacera de ridicule son propre ego d'ailleurs sans cesse surveillé sur ce point. Indiscutablement exaspéré par la modernité, le conflit entre l'unicité et le multiple, entre l'expérience et son langage, est toutefois, comme le fleuve d'Héraclite, éternel dans sa progression même. Les événements que fait subir, après tant d'autres, à l'antique cité la furie urbanistique du dictateur seront interprétés par Yourcenar dans les termes d'une nécessité historique qui domine l'histoire collective autant que l'individuelle ou la familiale: la manie architecturale du Duce correspond dans son ordre de grandeur aux transformations, tout aussi fondamentalement "destructrices", qu'avait imposées don Ruggero au site de Gemara: destructions qui constituent autant de touches par quoi s'effectuera le passage de l'expérience humaine au final *rébus* (OR 190) archéologique aux strates multiples, ou à ces "ruines très humaines" qu'admira Massimo Iacovleff dans telle toile de Clément Roux (OR 265).

Dans le conflit qui oppose l'expérience humaine aux lois qui la régissent, Yourcenar se refuse à adopter en définitive quelque parti que ce soit. Car si l'Autre se réduit au Même par l'intermédiaire des images mythifiantes qu'il projette sur le réel, le Même se voit lui aussi en dernière instance déposséder par la vaste altérité impersonnelle dans laquelle il baigne. L'aliénation constitue le début comme la fin de l'aventure subjective. C'est d'ailleurs sur ce mode précaire que l'univers de *Denier du Rêve* est cosmos: il s'y établit, doublant leur antinomie, une analogie entre les codes et mythes humains, et les lois et objets de la physique. C'est la loi de la pesanteur qui ébranle les vieux édifices. Le mythe personnel et familial de don Ruggero était depuis longtemps, comme d'ailleurs sa fortune et son statut social, "en porte-à-faux" (OR 194); il est normal qu'il s'écroulât en temps voulu. C'est la même loi qui fera tomber l'ivrogne de sa chaise, ou chuter tragiquement le pitre dans les eaux du rire cosmique de l'impersonnel. Telle est la leçon des choses, même si le sens de ce message est sans doute, finalement, un absurde. Mais ce qui constitue l'essence de cet absurde est interprétable dans les termes d'une *morale*: l'absurde de l'un, étant signifiant pour l'autre, cela réintroduit

même la possibilité d'une providence *sui generis* conçue comme justice distributive imaginaire: à chacun, dans *Denier du rêve*, son Dieu, sa vérité et son mensonge. Chacun des personnages présents dans l'église, interprète à sa façon les paroles de l'ancienne litanie à la Vierge (OR 185). Chacun des trois anciens amis de Carlo Stevo, l'écrivain conspirateur, qui évoquent sa mémoire parlent, à propos d'un même individu, d'un autre homme (OR 209). Les rôdeurs que côtoie Marcella en route vers le lieu du crime projeté – chacun pour soi centre d'univers – ne lui sont que de quelconques passants qui lui retournent son indifférence (OR 237).

Dans ce moment où "sa foi se transformait en acte" (OR 237), la fidèle Marcella, l'héritière d'Antigone-Rosalia di Credo, n'a que faire du souvenir de son père ou de Carlo Stevo; "il devenait inutile de s'encombrer de ces fidélités" (OR 237). La fidélité, cette durée éthique de la subjectivité, s'altère quand celle-ci passe à l'accomplissement de soi qu'est l'action. Une divine (ou infernale) indifférence nous semble ainsi avoir le dernier mot dans *Denier du rêve*. L'opposition du phénomène et de son prédicat mythologique y rejoignait, avons-nous vu, leur fusion voire leur confusion. La distance est nulle aussi entre l'aboutissement de l'aventure d'Oreste Marinunzi qui, ivre-mort et n'y voyant plus, s'abîme dans une nuit intérieure qui est aussi cosmos intériorisé, et le sort de Rosalia ou de Marcella qu'on retrouvera les yeux ouverts il est vrai, mais insensibles désormais à quoi que ce soit. Une opposition apparente s'était établie, dans le chef de plus d'un personnage, entre la foi et la connaissance, entre *vivre (heureux)* et *voir*. C'est la connaissance médicale qu'a le docteur Sarte de la physiologie du corps féminin qui menaçait le plaisir amoureux d'Alessandro. La cécité ultime d'Oreste, le vivant et le jouisseur, mènera toutefois au même résultat que la voyance de Rosalia/Marcella. L'inertie de la chose constitue l'aboutissement, comme elle en était le point de départ, de l'action subjective. La *fin* de la subjectivité sera son parfait contraire: la chose inerte, le cadavre, la statue. Ou le pitre, dont l'évocation, formellement, clôt le roman.

A moins que le dernier mot, à un niveau où le respect de la linéarité littérale le céderait aux soucis d'une analyse se voulant davantage sensible aux structures, ne revienne à l'écrivain, homme d'action manqué dans un univers où toute action s'avérait d'ailleurs impossible (comme Massimo essayait en vain d'en persuader Marcella, OR 230). Ce qui restera de l'œuvre et de la vie de Carlo Stevo – l'écrivain que dans son délire Clément Roux

affirmait "bien connaître" (OR 271) –, sera sans doute comparable en définitive à ce que le peintre lui-même prévoyait comme destinée pour ses tableaux (OR 270): le néant que représentent dès à présent ces quelques livres emmenés dans sa fuite par l'ami qui l'a trahi pour quelques deniers. Carlo Stevo, le "cygne" qui voulut "s'improviser oiseau de proie" (OR 221), nul en amours comme en politique, apparaît, de façon exemplaire et beaucoup plus encore que les autres personnages de *Denier du rêve*, n'être que ce que les autres auront rêvé de lui. Grand homme ou malade misérable, lui que sa sexualité ambiguë faisait en plus lieu d'inscription privilégié de prédicats mythiques, il ne laissera de lui que ces livres qui prendront place entre ceux qui l'avaient lui-même inspiré, livres qu'emmène Massimo Iacovleff, l'ami qui l'ayant trahi dans l'ordre de la vie, devient ainsi celui par qui l'aventure expressive continue à défaut de s'accomplir.

L'homme qu'Alessandro surnommait en présence de Marcella "le petit Iacovleff" (OR 219), deviendrait ainsi, et selon son propre commentaire proféré devant la même Marcella à propos des réprouvés de l'existence, le Juif "par qui le salut arrive" (OR 233). Si l'éternelle passagère, la gracieuse miss Jones, n'aura fait quant à elle que traverser les eaux (de *Denier du rêve*, "nymphé" (OR 282) aussi passagère qu'en définitive inexistante, c'est à son Judas que le cygne devra d'accéder malgré tout, comme l'organiste aveugle montait tout à coup au ciel "sur les ailes d'une fugue" (OR 257), à la demeure éternelle, même s'il n'est d'éternel qu'un éternel changement. Le mythe de l'intégration cosmique se sera réalisé ici par le détour même de ce qui fut appropriation banalisante (le troc d'une amitié un peu louche pour de l'argent). La différence avec le sort de miss Jones est dans la transposition que subit ici un *passage* tout aussi aléatoire: du vécu à l'œuvre, de la conception individuelle à l'infinie réinterprétation collective, même si celle-ci doit mener à l'épuisement progressif de celle-là. A l'opposé de la nymphé muette dont la vie n'entama pas la fraîcheur, le salut de l'écrivain s'aurait indissociable d'un désaveu, d'un sacrifice: celui d'une vie qui, ne s'appartenant plus, se ferait désormais le miroir de sa condition nécessaire, c'est-à-dire la lecture que s'arroge sur elle la subjectivité du commun des mortels.