

DENIER DU RÊVE
DE MARGUERITE YOURCENAR
Comparaison des versions de 1934 et de 1959

par Marie-Hélène PROUTEAU (Nantes)

Denier du rêve a été publié par Marguerite Yourcenar en 1934 aux éditions Grasset. Le roman qui figure parmi les premières œuvres de l'écrivain représente un moment de révolte contre le fascisme italien.

L'œuvre a été remaniée en 1959 et la seconde version, aux éditions Plon, nous livre un contenu et une analyse quelque peu différents des événements historiques et des personnages.

Notre premier travail a consisté à établir les variantes entre le premier et le second état du texte. Cela nous a permis de toucher du doigt le fait que la romancière ne s'est pas contentée d'établir quelques corrections ou retouches et que *Denier du rêve* de 1959 est autre chose qu'une simple réimpression revue et corrigée. En effet, délimiter telle ou telle variante n'a pas été chose aisée, tant le travail de réécriture a été considérable, tant "le nouveau et l'ancien s'imbriquent", écrit Marguerite Yourcenar dans la "Préface" de 1959^[1].

Cette reprise-réécriture donne lieu, comme souvent chez Marguerite Yourcenar, à des analyses qui éclairent les grandes lignes de sa démarche. Des explications nous en sont fournies dans cette "Préface" de 1959, aide précieuse qui peut guider le travail d'élucidation et de critique. Nous avons pris appui sur ces explications, en les saisissant comme des hypothèses à vérifier, à dépasser ou même à critiquer. Au centre de la préface, se trouve l'idée, retenue comme point de départ de notre travail, que le "roman, tel qu'il se présente aujourd'hui, est pour près d'une moitié une reconstruction des années 1958-1959"^[2].

[1] *Denier du rêve*, Paris, Plon, 1959, p. I, "Préface". Nous utilisons l'expression "Préface" pour y renvoyer.

[2] *Ibid.* Dans "Histoire et examen d'une pièce", préface à *Rendre à César*, Paris,

Ce point de départ a donc orienté le plan de notre travail. Le premier temps de notre démarche s'est attaché à cerner la part identique ou presque inchangée des deux versions. *Denier du rêve* dans ses deux versions se présente comme une fiction romanesque qui raconte l'histoire d'un attentat antifasciste un soir de 1933 à Rome par Marcella Ardeati. Rappelons les grandes lignes de l'intrigue. Après l'échec de son mariage avec Alessandro Sarte, médecin réputé, trop conciliant avec le régime, elle s'est rapprochée de l'intellectuel Carlo Stevo condamné à la déportation. Celui-ci, qui a cessé toute relation avec sa femme Vanna, sa fille infirme et son beau-père favorable au régime, a été trahi par l'un de ses amis, le jeune émigré russe Massimo Iacovleff. Par ce geste qu'elle est sur le point d'accomplir, Marcella exprime une révolte individuelle et teintée d'anarchisme en même temps qu'elle renvoie à un examen d'eux-mêmes Sarte et Massimo à qui elle se confie.

Après la mise en lumière des éléments, qui, d'une version à l'autre, n'ont pas changé, notre travail consistera à analyser la part de reconstruction, d'élaboration nouvelle, présente dans la version récente. Quelle est son importance ? Est-elle aussi considérable que le souligne la romancière dans la "Préface" ? Sur quels éléments porte la réécriture et surtout quelle en est la portée ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre dans cette étude qui, loin d'être complète, se contente de tracer de grandes lignes.

I - La part demeurée identique

Afin de mesurer la part de modification et de reconstruction dans l'œuvre de 1959, il nous semble éclairant de cerner

Gallimard, 1971, p. 13-14, adaptation théâtrale de *Denier du rêve*, Marguerite Yourcenar analyse avec lucidité les limites inhérentes aux choix esthétiques qui furent les siens dans la version de 1933 : expressionnisme et lyrisme. "Dans *Denier du rêve*, ce parti pris lyrique aggrava au contraire les insuffisances du romancier placé pour la première fois, sans écran aucun, en face de l'actualité, non seulement du siècle, mais du millésime. Ce *bel canto* si proche de l'opéra italien et des courbes véhémentes du baroque romain, il eût fallu, pour l'associer aux allées et venues des personnages dans la Ville Éternelle de 1933, des habiletés techniques que je ne possédais pas. Relu des années plus tard, le roman m'irrita par ses transitions maladroites entre lyrisme et vérisme, par la gaucherie du dialogue ou sa stylisation excessive, par le commentaire poétique trop souvent mis indiscrètement à la place du détail convaincant et juste."

Denier du rêve. *Comparaison des versions de 1934 et 1959*

précisément les éléments demeurés inchangés ou peu modifiés dans cette seconde version.

Notre analyse se situera à trois niveaux :

Tout d'abord, des ressemblances sont à noter dans les éléments qui constituent la présentation de l'édition : même format, caractère presque semblable des lettres du titre et du texte lui-même. Même découpage également en neuf chapitres (non numérotés), présentés de la même manière dans les deux versions, chacun s'ouvrant sur une demi-page blanche.

En réalité, il est surtout intéressant de relever cette similitude d'éléments de portée secondaire parce qu'elle est révélatrice d'une fidélité plus profonde, celle qui touche au cadre, à la structure d'un côté, aux personnages et à leurs relations de l'autre, enfin aux thèmes. Nous allons voir que, d'une version à l'autre, ceux-ci ne changent pas.

Le cadre de l'action reste le même : l'épisode central se passe à Rome, en différents lieux de la ville, le Corso, l'église Sainte-Marie-Mineure, le cinéma Mondo, le palais Balbo, les abords du palais Conti, la place de Trevi, le forum de Trajan.

La structure de l'œuvre reste inchangée d'une version à l'autre. L'épisode central demeure en effet un attentat fictif contre Mussolini en 1933, raconté au chapitre 5, auquel se trouvent rattachées sept séquences secondaires insérées dans une composition en étoile (mis à part le chapitre 1 qui constitue essentiellement un retour en arrière). Cette figure exprime en effet dans sa forme l'idée de convergence vers la scène 5 et aussi la complexité des relations entre les personnages, qu'il s'agisse de relations ponctuelles symbolisées par l'échange de la pièce ou son substitut le bouquet offert ou bien des liens plus profonds, familiaux ou amoureux.

L'action qui démarre un après-midi de 1933 vers 15 heures se termine environ 12 heures plus tard dans la nuit. Unité de lieu, unité de temps, unité de l'action : comment ne pas être frappé par cette tentation théâtrale présente dans les deux versions ?

(D'ailleurs, la romancière la reconnaît implicitement lorsque, dans la "Préface", elle parle de "Tragedia dell'Arte moderne" (p.II)^[3].

Les huit scènes ont une ordonnance qui, d'une version à l'autre, ne varie guère, sinon de façon mineure. Il est intéressant de remarquer que jusqu'à la grande scène centrale du chapitre 5, très peu de changements interviennent. Ces quatre premiers chapitres présentent ainsi de "grands blocs de la version de 1934" pour reprendre l'expression de la romancière dans la "Préface" (p. I). (Nous verrons dans la seconde partie que le travail de reconstruction touche essentiellement à l'attentat et à ses répercussions. Il n'est pas étonnant alors que le chapitre 5 subisse les répercussions des variations du thème politique).

Quels changements secondaires voyons-nous intervenir quant à la structure de l'œuvre ? Le premier apparaît dans la mise en valeur d'une des séquences du chapitre 4 : la scène en l'église Sainte-Marie-Mineure présente des contours plus appuyés dans la version de 1959 parce qu'elle rassemble explicitement des personnages comme Marcella ou Miss Jones, réduites à des ombres dans la version de 1934. Des expressions comme "cette nuit changerait peut-être le destin d'un peuple" donnent une tonalité plus dramatique à une scène qui devient, pour Marcella, une sorte de veillée d'armes.

La trame de la grande scène du chapitre 5 ne varie guère mais subit pourtant un léger remaniement puisqu'un élément, l'annonce de la mort de Carlo Stevo, se voit agencé différemment : celle-ci que le docteur Sarte préfère laisser deviner à Marcella dans la version de 1934 est annoncée de façon directe et sans ménagement dans la version de 1959.

Autre modification qui touche cette fois à l'ordre de la narration : le passage du docteur Sarte au palais Balbo ne faisait l'objet que d'une mention brève dans la version de 1934 tandis que la version de 1959 s'y arrête plus longuement au point de susciter une scène indépendante où le discours de Mussolini prend une ampleur nouvelle.

[3] Sur cette question, cf. J.-P. CASTELLANI, "Métamorphoses du romanesque, de *Denier du rêve* à *Rendre à César*", *Bulletin de la SIEY*, 9, nov. 1991, p. 87-96.

Enfin, les transitions entre des passages de tonalité différente apparaissent plus marquées : ainsi, dans la courte scène où le milicien rencontre le docteur Sarte, nous sommes sous le coup du drame de l'attentat mais, tout à coup, changement de ton avec les réflexions calculatrices et cyniques de Sarte, la satire l'emporte. Un autre exemple nous est fourni dans le chapitre final : le mélange des tons est plus accentué dans la version de 1959 où l'on passe sans transition de l'évocation de la grandeur de Rome et de César endormis aux préoccupations quotidiennes et mercantiles de Giulio Lovisi.

Si l'on s'attache maintenant aux personnages, il apparaît que dans les deux versions, chacun des principaux personnages se trouve au centre d'un chapitre où se joue symboliquement ce qui fait la substance de son existence : chapitre 2, Lina Chiari la prostituée confrontée à un cancer du sein ; Giulio Lovisi bourgeois partisan de l'ordre face à sa vie de raté ; au chapitre 3, Rosalia la femme qui s'est sacrifiée toute sa vie pour sa famille et qui, devant la perte des biens (Gemara) et des êtres (sa sœur Angiola) qui lui sont chers, n'a plus de raison de vivre (chapitre 4) ; chapitre 5, le docteur Sarte pris entre sa volonté de conciliation avec le régime et l'amour pour sa femme Marcella bien que tout les sépare ; Massimo l'émigré russe qui a trahi son ami Carlo Stevo en échange de la complaisance de la police, l'ombre de Carlo Stevo mort dans la solitude en déportation ; chapitre 6, Angiola l'actrice déchirée entre les valeurs factices du show-business et une enfance qu'elle ne parvient pas à oublier ; chapitre 7, la vieille marchande de fleurs dominée par son avarice mais tourmentée aussi par la peur de l'enfer ; chapitre 8, le peintre Clément Roux vieillard cardiaque talonné par la mort ; chapitre 9, l'ouvrier misérable qui cherche dans l'alcool une consolation à sa vie de malheurs.

L'économie générale demeure donc inchangée avec trois ou quatre protagonistes entourés d'une dizaine de personnages, eux-mêmes reliés à d'autres plus secondaires (comme, par exemple, Don Ruggero le père de Rosalia et Angiola ; la femme de Giulio Lovisi ; la princesse de Trapani ou l'amante russe de C. Roux, Sabine Bagration). Les noms des personnages sont les mêmes, à quelques variations près : ainsi Massimo Iacovloff s'appelle Iacovleff dans la version de 1959. Les diminutifs des prénoms – Cella, Simo, Sandro, ne sont plus utilisés dans la nouvelle édition

et les parents de Marcella sont dotés d'un nom de famille : "Giacomo Ardeati" et "la mère Ardeati".

La distribution des personnages subit pourtant un changement avec l'introduction de deux comparses nouveaux dans la version de 1959 : la dame du café et le dictateur qui cependant n'est guère individualisé et se réduit à l'évocation de ses rêves.

Les relations des personnages entre eux ne changent guère, sauf, là aussi, sur des aspects mineurs : dans la version de 1959, la relation entre Lina Chiari et son ami Massimo est présentée dès le début du chapitre, mais pour faire ressortir la solitude de cette femme qui n'a que lui à qui se confier. De même, dans la version plus ancienne, Miss Jones a une relation directe avec Don Ruggero et Rosalia dont elle loue le grand domaine de Gemara alors qu'elle est seulement embauchée au pair dans la version de 1959. Enfin, le personnage du dictateur, intégré dans la fiction, se trouve par là même en relation avec d'autres personnages dans la version de 1959 : ami de Giacomo Ardeati et de sa femme du temps de ses engagements socialistes, il rêve dans son sommeil à leur fille Marcella qui vient de tenter de l'abattre. Les relations entre les personnages sont symbolisées par l'échange de la pièce de dix lires, procédé présent dans les deux versions. Paolo Farina paie Lina Chiari. Celle-ci achète un tube de rouge à lèvres à Giulio Lovisi. Giulio Lovisi achète un cierge à Rosalia. Celle-ci achète des braises à Marcella. Marcella paie le prix du pistolet à Alessandro Sarte. Le docteur achète des fleurs pour Angiola à la vieille Dida qui donne une pièce à Clément Roux. Celui-ci la laisse tomber dans la fontaine où Oreste Marinunzi la récupère. Et dans les deux versions également, cette pièce est pour chaque personnage une valeur d'échange contre une part d'illusion qui l'aide à vivre : "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. 5) : en réalité, cette réflexion pourrait s'appliquer à chaque personnage^[4].

Une autre donnée rapproche les deux versions : la présence de thèmes identiques. L'un des thèmes principaux qui traverse les deux livres est l'idée que la vie est un rêve et qu'elle s'apparente à

[4] Dans la préface à *Rendre à César* déjà citée, Marguerite Yourcenar analyse l'échange de cette pièce comme "le perpétuel rappel des échanges quasi mécaniques dans lesquels s'use une partie de nos vies." (*Théâtre I*, p. 23)

Denier du rêve. *Comparaison des versions de 1934 et 1959*

une sorte de représentation théâtrale ou cinématographique. Plusieurs références (p. 127, 128, 140, 157, 158) viennent illustrer ce motif de même que l'exergue consacré à Montaigne présent dans les deux versions : "C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe".

Une autre préoccupation largement présente dans l'œuvre de 1934 comme dans celle de 1959 tient à l'intérêt pour le passé et en particulier pour l'Antiquité qui se manifeste par de multiples allusions à l'histoire et un emploi quasi naturel de comparaisons mythologiques : ainsi le Temps avec ses deux visages évoque le dieu Janus (p. 51) et le jeune Massimo qui incarne une sorte de fusion entre le masculin et le féminin – thème cher à Marguerite Yourcenar – une statue d'Hermaphrodite.

À la croisée d'éléments intertextuels très puissants, certains personnages semblent sortis de la pièce *Œdipe-Roi* (Ismène et Antigone, p. 64) ou d'un poème de Pindare (Don Ruggero, p. 52).

On peut repérer un autre thème – plus secondaire certes mais qui a connu un large écho dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar – le thème de l'opacité des sentiments, en particulier amoureux. Ainsi, Marcella qui se veut indifférente à tout ce qui n'est pas sa révolte, ne parvient pas à refouler les souvenirs de passion sensuelle qu'elle éprouve pour A. Sarte et a du mal à s'avouer clairement son attirance amoureuse et maternelle à la fois pour Massimo. Ce thème se retrouve sous la forme de l'intimité homosexuelle entre Stevo et Massimo, évoquée de façon allusive dans la version de 1934 mais plus marquée dans celle de 1959.

Après l'analyse de ce qui demeure inchangé dans la structure de l'œuvre, le second aspect auquel nous nous attacherons est la part de réalisme présente dans les deux œuvres. Les indications de la romancière dans la préface de 1959 fournissent au lecteur une approche très claire : "C'est surtout l'atmosphère politique du livre qui d'une version à l'autre n'a pas varié et ne devait pas le faire, ce roman situé dans la Rome de l'an XI ayant avant tout à rester exactement daté" (p. V-VI). L'insistance de Marguerite Yourcenar à conserver dans son roman l'atmosphère de l'année 1933 correspond à un aspect essentiel de toute son œuvre, le respect du sens de l'histoire, ce qui dégage une même exigence pour l'écrivain et pour le lecteur : ne pas projeter sur notre vision du fascisme

italien de 1933 notre connaissance de l'histoire ultérieure et du désastre de la Seconde Guerre Mondiale.

Le souci de "laisser [...] au régime lui-même l'aspect dit positif et dit triomphant qui fit si longtemps illusion, non pas tant peut-être au peuple italien lui-même qu'à l'opinion de l'étranger" ("Préface", p. VI- VII), se vérifie dans la présentation des personnages qui sont favorables au régime : Giulio Lovisi, représentant de la petite bourgeoisie commerçante, est poussé par l'amour de l'ordre, Sartre le professeur de grande renommée s'y rallie surtout par cynisme. Une telle apparence de consensus autour du régime, sensible dans les deux versions, explique les difficultés de la contestation qui ne dépasse pas chez Marcella et C. Stevo la révolte individuelle et n'a rien à voir avec ce que sera la résistance des partisans pendant la Seconde Guerre Mondiale. Influence des doctrines anarchistes, idéalisme politique alimentent une même veine présente dans les deux versions. Et la romancière s'applique, d'une version à l'autre, à présenter Marcella comme une "femme vouée à la révolte" (p. 89).

Ce n'est pas la moindre réussite de *Denier du rêve*, dans ses deux versions, que de parvenir à camper ce climat politique tout en dénonçant dans le même mouvement "la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme" ("Préface", p. VII). Comment ne pas mesurer la dérision féroce qui entoure l'évocation du dictateur, qui atteint la stature de Prométhée à côté du misérable "masque de comédie" qu'est Giulio Lovisi apeuré d'avoir un gendre aussi compromettant que Carlo Stevo. La romancière s'emploie à dégonfler le personnage, à en diminuer les prétentions : "César dormait, oubliant qu'il était César" dans une phrase saisissante présente dans les deux textes. Même force de la parodie du discours politico-théâtral de l'ivrogne Marinunzi qui se clôt sur un point d'orgue : "il se rassit heureux comme un roi ou plutôt comme un dictateur".

Le dernier élément commun aux deux versions touche à la dimension mythique de l'œuvre qui saisit dans la Rome de la dictature fasciste "la ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine", ("Préface", p. III). La portée de chacune des séquences du roman tient, nous l'avons vu, dans cette confrontation de chaque être avec lui-même, qui sa maladie (Lina Chiari ou Clément Roux), qui sa charge de souffrances (Rosalia,

Denier du rêve. *Comparaison des versions de 1934 et 1959*

Angiola ou Vanna), qui sa révolte (Carlo ou Marcella), qui son impossible relation à l'autre (Sarte ou Massimo), qui sa passion aliénante (Dida ou Oreste). Par là même, l'intérêt se porte vers ce que ces existences présentent d'intemporel, vers ce "*quid divinum*" plus essentiel qu'eux-mêmes", selon l'expression de la romancière ("Préface", p. II) : la mort imminente ou retardée, la vie dégradée ou devenue impossible, le passé difficile à oublier ou à assumer.

Il nous reste, au point où nous en sommes de notre analyse, à mesurer la portée des modifications partielles que nous avons relevées.

Ce travail minutieux qui tient plus de la retouche et de la correction, est guidé par un souci de précision, ou de recherche comme en témoigne l'usage soutenu du subjonctif imparfait au lieu du temps présent. Dans la nouvelle version la présentation du mal de Lina Chiari gagne en précision, de même que le lieu de déportation de Carlo Stevo est davantage particularisé par l'expression "les Îles Lipari".

Par ailleurs, dans la présentation de Miss Jones, il est certain qu'entre le passage écrit en 1934 et celui de 1959, la réécriture gagne en clarté et efface la présentation antérieure trop allusive. Autre modification bénéfique : la suppression de deux passages de 1934 trop elliptiques : la référence aux maisons de Sicile, à Manfred et à la lutte contre Charles d'Anjou. Une variante fait apparaître, sur un passage mal venu, le travail d'"élagage" auquel s'est livrée Marguerite Yourcenar en supprimant la référence à cette prostituée qui n'était autre dans la version de 1934 que Lina Chiari.

Ces changements, nous le voyons, ne dépassent guère le détail et correspondent à la recherche d'une expression plus concise et plus forte de la romancière.

II - La part de reconstruction

Nous allons maintenant essayer d'analyser et de mesurer la part de reconstruction dans l'œuvre de 1959. Peut-on suivre la réflexion de la romancière lorsque, dans la Préface, elle parle de "reconstruction si considérable" (p. III) ?

A - Analyse des éléments reconstruits

Les variations que nous appelons importantes sont celles qui dépassent quelques mots ou quelques lignes et atteignent au moins la dimension d'un paragraphe. Si l'on tente d'avoir une idée globale de ces changements, il ressort que peu de suppressions interviennent de la version de 1934 à celle de 1959. Nous avons relevé les deux pages où le docteur Sarte évoque son mariage et sa femme, la demi-page consacrée aux malédictions du curé.

Par contre, plusieurs rajouts, parfois longs s'intègrent dans la version de 1959 : ainsi les pages 40 et 41 explicitent le sens de la présence à Rome et l'histoire de Miss Jones, contrairement à la présentation de 1934. La page 55 est rajoutée et développe le caractère de Don Ruggero. Les pages 196 à 202 sont presque totalement rajoutées et insistent sur les réflexions solitaires que poursuivent Massimo et Clément Roux dans la scène qui les réunit. Rajoutée aussi l'évocation des pages 223 à 227 consacrée à la Rome nocturne et à ses habitants. Enfin, les pages 183 à 188 sont nouvelles et développent le caractère de la vieille marchande de fleurs, son commentaire de l'attentat ainsi que celui de la patronne du café.

Un autre aspect de la reconstruction tient au gros travail de réécriture qui touche certains passages au point que la limite entre "l'ancien et le nouveau", dit la romancière, est difficilement repérable. Notre analyse portera tout d'abord sur l'agencement d'une scène : ainsi la très belle scène entre le peintre Clément Roux et Massimo est réécrite sur une vingtaine de pages. Clément Roux se promène dans les ruines du forum de Trajan lorsqu'il est pris d'une crise cardiaque. Un passant, Massimo, lui vient en aide. Ils marchent aux côtés l'un de l'autre, et parlent ; mais chacun, enfoncé dans sa solitude, soliloque. La trame est la même que dans la scène écrite en 1934, mais des éléments nouveaux interviennent : les réflexions désabusées de C. Roux sur la politique (p. 202, 203), la nouvelle de l'attentat et de la mort de Marcella (p. 200), les paroles en slavon de Massimo saisi d'émotion au souvenir de son ami Carlo (p. 211), l'association d'idées de Massimo entre l'eau de la fontaine, les privations d'eau de Carlo aux Îles Lipari et l'eau du fleuve natal (p. 212), la description de la place à la fontaine (p. 212), la seconde attaque cardiaque de Clément Roux (p. 218). D'une façon générale, ces changements

renforcent la tonalité tragique par la présence obsédante de la mort (de Marcella, de Carlo, de Clément Roux) et de la souffrance physique (le peintre) ou morale que provoque le dégoût de lui-même chez Massimo.

La présentation des personnages est, elle aussi, affectée par d'importantes réécritures : ainsi on va dans le sens d'un approfondissement psychologique du personnage de Dida. Les quatre pages réécrites enrichissent l'histoire de la vieille marchande, de sa famille, ses habitudes à Rome et affinent ses traits de caractère : être quasi animal, attachée seulement à la terre et à l'argent, Dida apparaît encore plus fruste dans la nouvelle version.

B - La portée de la réécriture

Il est donc incontestable que le travail auquel s'est livrée Marguerite Yourcenar a conduit à une part de reconstruction très importante qui se solde par des rajouts et de longues réécritures dont l'effet est d'aboutir à une version plus longue que celle de 1934. Nous allons maintenant essayer de dégager la portée de cette entreprise de réécriture.

a) Le thème politique

Les plus grandes variations, qui interviennent à partir du chapitre 5, ont trait au thème politique, à l'attentat, à sa préparation, à son déroulement, à ses répercussions sur les autres personnages. Mais le thème politique est avant tout fortement rattaché au personnage dont l'ombre plane sur l'œuvre : Carlo Stevo. "L'aventure de Carlo Stevo y occupe un plus grand nombre de pages", ("Préface", p. VII), et nous pouvons vérifier le propos de la romancière à partir des observations suivantes :

- rajout de variantes sur les activités antifascistes de Carlo vues par son beau-père ;
- rajout de variantes sur les activités clandestines de Carlo et de Marcella ;
- dans une variante, un aspect nouveau apparaît : "Sa rencontre avec Carlo Stevo s'était faite au moment où tous deux désespéraient le plus de l'état de leur pays et du monde" (p. 89) ;
- une variante, fait apparaître une idée nouvelle : "tu n'es toi

que l'homme des livres" (p. 94) ;

- une variante retrace son portrait par les soins de Sartre (p. 111-112). D'autres variantes peuvent être analysées qui vont dans le même sens.

Le personnage de Carlo Stevo apparaît nettement plus dessiné, particularisé dans la nouvelle version. Toutes les modifications concourent à approfondir l'image de l'intellectuel opposant : son incapacité à être l'homme d'action qu'attendait Marcella, sa mort dans la solitude et le doute (comme le montre sa rétractation p. 210) et finalement sa défaite, due autant à la maladie qu'à son idéalisme (de "songe-creux" selon l'expression de Sartre).

L'approfondissement du thème politique se manifeste par l'énorme travail de réécriture autour de l'épisode central de l'attentat, ce qui aboutit à une quasi reconstruction de l'ensemble du chapitre 5. Avant l'attentat, d'importants rajouts interviennent dans les pages 118, 119 puis 126, 127 où, respectivement, Sartre puis Massimo essaient de dissuader Marcella. Quant aux préparatifs de l'attentat, les passages en sont plus longuement présentés avec le jeu des illuminations et des vivats officiels et l'évocation des salles d'apparat, des uniformes et des dignitaires. L'atmosphère de somnambulisme et d'irréalisme qui entoure la scène est marquée davantage dans la nouvelle version.

Les répercussions de l'attentat sur les autres personnages apparaissent plus fouillées dans la nouvelle version. "Alessandro et Massimo, chacun à sa manière, se sont affermis dans leur fonction de témoins" ("Préface", p. VIII). Nous avons vu, dans l'analyse de la scène entre Clément Roux et Massimo, que l'état d'esprit de celui-ci après l'attentat fait l'objet d'importantes variantes où se trouvent accentués le jeu du souvenir de ses deux amis et le poids de sa propre trahison. La fonction de témoin d'Alessandro Sartre est, elle aussi, mise en valeur dans la version de 1959 parce que le personnage se trouve davantage rattaché au thème politique, par une série de relations qui n'existaient pas dans la version antérieure : ainsi son amitié pour Carlo Stevo, la protection discrète qu'il exerce, grâce à ses bonnes relations, pour éviter à sa femme la prison. Dans la nouvelle version, il se trouve inséré dans le drame de plus près puisque, averti de la mort de Carlo Stevo, il décide de venir l'annoncer à Marcella, mais aussi parce qu'il s'emploie longuement à la dissuader de commettre cet attentat

(long rajout des pages 118 et 119). Enfin, il est nettement plus présent dans la nouvelle version après l'attentat : ses réflexions nous sont rapportées, davantage centrées sur la peur de la compromission, et il apparaît lors d'une nouvelle scène dans les locaux du parti fasciste où il se défend des soupçons que les agissements de sa femme font peser sur lui. Lié au drame, ce spectateur ne manque pas de nous livrer ses réflexions, et il est certain que ses commentaires sur l'idéalisme politique de Carlo Stevo ont été enrichis dans l'œuvre de 1959 puisqu'il ne cesse de voir en lui en "perdant", un "martyr", un "rêveur"(p. 110, 111).

D'autres personnages nous livrent leurs commentaires sur l'attentat, Dida et la patronne du café, ce qui n'était pas le cas dans la version première. Les pages 185 et 186, nouvellement introduites, font ainsi apparaître une sorte de version à sensation du drame. La dame du café, témoin bien pensant, nous livre des propos dont l'aspect décousu traduit le côté fait divers rapporté (p. 185). Nouvel élément aussi, la peur de Dida, qui exprime l'écho d'une conscience hébétée en même temps qu'un respect terrifié pour celle qui a osé un tel geste (p. 186).

Un autre aspect significatif de ce renforcement du thème politique ressort de la version de 1959, c'est le fait que chacun des principaux personnages se trouve confronté au dictateur, nouveauté par rapport au texte de 1934. Ainsi Lina Chiari préfère ne pas s'intéresser au discours du dictateur, Giulio Lovisi au contraire trouve là une bonne excuse pour traîner en ville. Don Ruggero, fidèle à ses convictions monarchistes, n'est guère impressionné par la Marche sur Rome. Marcella et Carlo réfugiés à Vienne entendent à la radio la voix du dictateur, tandis que le docteur Sarte a ses entrées dans le Faisceau Médical An X. Dida éprouve pour le dictateur l'obéissance servile que certains vouent à la force. Pour Clément Roux, que la mort de Marcella n'atteint guère, le discours place Balbo n'est pas autre chose que l'occasion de "voir des gens qui braillent acclamer un homme qui hurle", et la politique se réduit à un grotesque bruitage de théâtre. Enfin le personnage d'Oreste Marinunzi représente les couches déshéritées ralliées au fascisme : "dans sa jeunesse, il avait payé régulièrement sa cotisation à un parti socialiste [...] Maintenant [il] en tenait pour le parti de l'ordre" (p. 230).

Enfin un dernier élément, certes moins long que les précédents, vient renforcer le thème politique : la présentation des rêves du dictateur devenu une figure intégrée dans la fiction (p. 221). Nul doute que cela ne renforce la dimension satirique que nous avons déjà soulignée, en insistant sur l'autosatisfaction du personnage.

Ainsi nous pouvons souscrire au propos de la romancière "Personne sans doute ne s'étonnera que la notion de mal politique ne joue dans la présente version un rôle plus considérable que dans celle d'autrefois", ("Préface", p. VIII). En ce sens, sa réflexion sur le fascisme est incontestablement empreinte d'un pessimisme auquel l'expérience historique n'est pas étrangère. Deux phrases-clés nous semblent marquer les points d'ancrage de cette réflexion, l'une tient à la caractérisation de cette période située entre 1922 et 1933, "moment où tous deux désespéraient le plus de l'état de leur pays et du monde", l'autre, comme un écho cynique et amer, peut s'appliquer à l'impuissance des démocraties face à la montée du fascisme : "L'une des leçons de l'expérience est que les perdants méritent leur défaite" (p. 110).

b) Le tragique de l'existence humaine

L'autre dimension particulièrement remaniée de l'œuvre de 1959 tient au sentiment du tragique de l'existence humaine, plus profond que dans la version de 1934. L'impression que chaque être, confronté à sa propre aventure, est encore plus emmuré dans sa solitude, ressort avec netteté. C'est par un effort pour affiner et particulariser la psychologie et l'histoire de chaque personnage que cela se réalise. Ainsi la solitude de Lina Chiari pour supporter le fardeau de son cancer est d'autant plus soulignée qu'elle n'a pu en parler qu'à Massimo, "le seul être à qui elle se fût à demi confiée". Dans la nouvelle version, Giulio Lovisi, dans son malheur, pressent que rien n'est à espérer de son passé heureux, et il apparaît encore plus conformiste et résigné, n'attendant plus d'espoir que de ses prières.

Rosalia di Credo est un personnage plus travaillé dans la nouvelle version, sa psychologie est plus fouillée avec l'accent mis sur son dévouement, l'abandon de sa sœur Angiola et son désespoir final. Le caractère plus tragique d'êtres comme Alessandro Sarte ou Massimo tient au fait que leur aventure est plus complexe dans le texte de 1959. Pris entre deux camps, ballottés entre leur amitié

Denier du rêve. *Comparaison des versions de 1934 et 1959*

pour des opposants au fascisme et des idées fascistes qui ne sont pas les leurs, ils se rangent pourtant du côté du régime. La nouveauté tient à ces monologues ou ces dialogues où ils se débattent avec eux-mêmes, pour, en fin de compte, accomplir des actes qui vont exactement à l'encontre de ce qu'ils pensent vraiment : la trahison de Massimo, la veulerie de Sarte.

Même un personnage mineur comme Vanna, confrontée à la charge d'une enfant infirme, en vient dans la version de 1959 à vouloir la tuer. Cette tonalité plus tragique apparaît dans le renforcement du thème de la solitude et de l'impossibilité des êtres à comprendre autrui. Alessandro Sarte se rend compte que Marcella lui est devenue étrangère ; "Comme je suis seule", s'écrie Marcella avant d'aller jusqu'au bout de son acte.

Monades emmurées, mues par d'émouvants efforts pour sortir de leur solitude ou s'y enfoncer, tels apparaissent les êtres de cette version plus pessimiste. S'il est vrai que la vie est un rêve, un mauvais rêve, "marionnette[s]", "fantômes", "morceaux d'étoffe déchirée", "spectres vains, bulles sans consistance, fétus de paille humaine" défilent dans la nouvelle version, parant cette métaphore d'une portée et d'une profondeur gagnée sur le temps et la tragédie de ce quart de siècle écoulé.

Avec ces multiples références, la portée de *Denier du rêve*, qui dépasse l'épisode romain, glisse vers une métaphysique de l'existence que traduit parfaitement ce passage de la nouvelle version : "On rêve qu'on tue, ou qu'on est tué ; on tire, et c'est sur soi-même. Le bruit de la détonation te réveille : c'est ça, la mort" (p. 128).

Conclusion

Avec la réécriture un quart de siècle plus tard de *Denier du rêve*, le travail de Marguerite Yourcenar illustre tout d'abord ce souci quasi obsessionnel chez elle de la perfection. La recherche est permanente, les variantes en témoignent, d'une expression clarifiée et épurée, depuis la prédilection pour l'imparfait du subjonctif jusqu'au choix d'une présentation enrichie de tel personnage ou de tel épisode.

Il y a quelque chose de passionné dans le dynamisme de cette entreprise qui n'a rien à voir avec une activité desséchante et besogneuse sur l'écriture. Cette matière qu'elle revoit, retouche, retravaille, est comme douée d'une énergie nouvelle, et l'on comprend la romancière lorsqu'elle souligne que cette tâche suscite "l'élan et l'ardeur", contrairement aux idées reçues.

"Il n'y a pas de correction de pure forme", nous livre l'auteur dans la "Préface" (p. IX), et cela est plus que jamais vrai avec *Denier du rêve*. L'œuvre de 1959 en effet est placée sous le signe de l'identité et de la différence. Identité des composantes de l'œuvre : personnages, schéma de la narration, thèmes. Mais la différence éclate aussi dans l'ampleur du travail de réécriture et dans son contenu qui dégage une compréhension plus affinée de l'histoire récente et un sens exacerbé du tragique de l'existence. Par là même, ce travail prend la dimension d'une seconde élaboration, d'une recreation.

Et au-delà, ce retour sur son propre passé d'écriture ne rejoint-il pas l'amour passionné du passé qui nourrit toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar dans un mouvement dialectique de l'ancien et du nouveau : le passé, qu'il dorme dans les livres ou sommeille dans les êtres, n'est jamais figé et clos, il est point de départ vers un nouveau qui s'enracine profondément dans l'ancien.

L'œuvre ne dit pas autre chose : la forme achevée s'atteint dans le mouvement : "Presque toujours, en ré-écrivant partiellement *Denier du rêve*, il m'est arrivé de dire, en termes parfois très différents, exactement la même chose", ("Préface" p. III)^[5].

[5] L'édition définitive donne : "presque exactement", Paris, Gallimard, 1971, p. 9.