

**« LEUR SALE ARGENT » :
UNE LECTURE ÉCONOMIQUE
DE *DENIER DU RÊVE***

par Luc RASSON (Anvers)

*L'argent !...
Toujours l'argent !
Balzac, La cousine
Bette*

« Le roman m'irrita », voilà ce qu'affirme Marguerite Yourcenar elle-même en 1971 à propos de la première version de *Denier du rêve*. Irritation suscitée, affirme-t-elle, par les maladresses stylistiques qui émailleraient le roman : « transitions maladroitement entre lyrisme et vérisme », « gaucherie du dialogue », « stylisation excessive », etc. Le roman serait une « œuvre de genre non-tranché » (p. 24) et il est significatif que l'auteur n'a jamais parlé de son roman qu'en termes composés : « mi-réaliste, mi-symbolique » en 1959, « mi-réaliste, mi-allégorique » en 1971¹. Cela dit, le malaise n'est pas que stylistique. A lire ces deux préfaces, on ne peut se défaire de l'impression qu'un autre défaut du roman taraude son auteur. Relisons la préface de 1959. D'entrée de jeu le ton est mis, la bonne lecture est désignée : « Le roman a [...] pour centre le récit mi-réaliste, mi-symbolique d'un attentat antifasciste à Rome ». Il ne saurait y avoir de doute : voici bien un roman politique, réécrit, signale-t-elle déjà, pour des raisons de style. Ces modifications stylistiques ont-elles changé la teneur politique du roman ? La réponse n'est pas claire : d'une part, « l'atmosphère politique [...] n'a pas varié » (*OR*, p. 163) et Yourcenar de rappeler qu'en 1933 le fascisme avait encore un aspect débonnaire qu'il a perdu après l'invasion de l'Éthiopie et la participation italienne à la guerre civile espagnole. Mais d'autre part, nous lisons : « le thème politique se retrouve renforcé et développé », et surtout « La notion du mal politique [...] joue dans la présente version un rôle plus considérable » (p. 164).

¹ Voir la préface, datée de 1959, à la version définitive de *Denier du rêve*, *OR*, impression de 1982, p. 161-165 ; ainsi que « Histoire et examen d'une pièce », *Th I*, p. 9-25.

Qu'est-ce qui a causé l'irritation de Marguerite Yourcenar ? La préface de *Rendre à César* permet de le préciser : il y avait, nous dit l'écrivain, dans la première version de *Denier du rêve* un décalage entre d'une part le « parti pris lyrique » et d'autre part la situation du romancier placé « pour la première fois, sans écran aucun, en face de l'actualité » (RC, p. 13) – c'est-à-dire d'une configuration politique précise. Il aurait fallu, afin de mener à bon terme ce projet romanesque, « des habiletés techniques que je ne possédais pas » (p. 14). Aussi la dimension politique du roman ne perçait-elle que « confusément » dans la version de 1934, couverte qu'elle était par « un épais vernis romanesque et littéraire » (p. 15). Bref, roman raté, voilà ce que nous dit Yourcenar elle-même : ni roman d'actualité – lisez « politique » –, ni roman « lyrique », poétique. Et Yourcenar d'ajouter qu'en fait elle avait un « esprit peu politisé » à l'époque, ce qu'elle confirme d'ailleurs dans *Les Yeux ouverts* où elle revendique, dans les années trente, une attitude d'« indifférence » à l'égard de la chose politique².

Ces ambiguïtés n'empêchent pas Marguerite Yourcenar de considérer en 1959, non sans fierté, que son roman était « l'un des premiers romans français (le premier peut-être) à regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme » (OR, p. 164). Roman manqué, donc, mais qui a son mérite et qui est précisément politique car cette dimension est bien revendiquée par la romancière, fût-ce sur un mode minimal : « regarder en face », ce qui suggère une forme de défi. Ailleurs, Yourcenar affirme : « un écrivain peut contribuer à la lutte politique en disant simplement ce qu'il a vu »³. Ce qui est visé ici, et en dépit de toutes les considérations sur le ratage d'un roman tirillé, c'est un degré zéro de la critique – le témoignage. La question se pose donc de savoir où se situe l'éventuelle pertinence politique revendiquée confusément par l'auteur, et, si elle existe, il s'agit de s'interroger sur son éventuel effet critique. Cependant, comme mon titre l'annonce, j'essaierai de montrer que la pertinence du roman est peut-être moins politique qu'économique : comment en effet refuser de prendre au sérieux la dimension économique d'un roman qui porte le mot *denier* dans son titre et qui fait de la circulation d'une pièce de monnaie son principe structurant ? Une telle lecture s'impose d'autant plus que la question économique

² YO, édition du Livre de poche n° 5577, p. 114.

³ YO, p. 87. Henri Béraud, dans le reportage qu'il publia en 1929 d'un voyage dans l'Italie fasciste, et qui fut probablement une source d'inspiration de Yourcenar, revendique lui aussi l'objectivité du regard : « Allons regarder. Interrogeons la vie » (p. 9 ; italique de l'auteur) et se propose d'avoir « les yeux bien ouverts » (p. 7). Voir *Ce que j'ai vu à Rome*, Paris, Les éditions de France, 1929.

n'est pas absente des articles que publie Yourcenar aux alentours de 1930. *Diagnostic de l'Europe*, qui date de 1929, analyse les conséquences culturelles du « désastre financier » et constate « la fabuleuse inflation de toutes les valeurs fiduciaires » (*EM*, p. 1651). De façon plus explicite encore, *Le changeur d'or*, publié en 1932, se veut une mise en garde contre « l'homme d'argent » qui serait le « nouveau maître des peuples » (*EM*, p. 1674).

Un roman politique ?

Denier du rêve est-il un témoignage sur l'Italie fasciste⁴ ? À évaluer l'évidence du texte, les faits narrés, cela ne me paraît pas s'imposer. Certes, Yourcenar suggère pour le moins que le fascisme ne rend pas heureux, qu'il ne met pas fin à la médiocrité de la vie quotidienne, au mal d'être. Mais cette analyse ne reçoit jamais un véritable soubassement politique. On ne peut pas se défaire de l'impression qu'elle aurait pu situer ses personnages à la dérive dans un autre contexte socio-politique déprimé. Assurément, il y a des indices qu'on pourrait taxer de « politiques », comme la référence, dès la première page, à l'Erythrée, ou la qualification de « parti de l'ordre » ou encore la notation anodine à première vue – « Elle habitait loin du centre » – qui serait une allusion à la politique d'urbanisation de la périphérie mise en œuvre par le régime⁵, etc. Mais dans tous ces cas la limite entre l'indice politique et l'effet de réel historique me paraît fort ténue.

Bien sûr, il y a l'épisode de l'attentat, épisode politique par excellence. Cela suffit-il à faire de ce roman un roman politique ? A peine, la scène de l'attentat ne se distinguant pas formellement, qualitativement des autres épisodes qui sont tous délibérément non-politiques. En effet, le roman suggère à l'envi que l'assassinat politique est une illusion au même titre que la consolation religieuse, le suicide, le cinéma ou l'amour vénal. La structure du récit n'offre pas de prééminence à la scène de l'attentat, si ce n'est, éventuellement, par sa localisation centrale et par ses dimensions⁶.

⁴ Je ne soumetts à l'analyse que la première version du roman, publiée en 1934 chez Grasset.

⁵ Voir Maria Rosa CHIAPPARO, « *Denier du rêve* et la démystification de la Rome fasciste » dans le *Bulletin de la S.I.E.Y.*, n° 24, décembre 2003, p. 41.

⁶ L'hypothèse, proposée par Joan Howard, de la structure « pyramidale » du roman ne me paraît pas convaincante, à cause de la dynamique d'égalisation qui travaille ce roman et dont il sera question plus loin. Voir *From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992, p. 178.

Il faut donc affiner l'analyse et évaluer la stratégie narrative globale. Prenons acte du fait que Yourcenar ne s'intéresse jamais au discours officiel du régime : le lecteur n'entend pas parler le dictateur, il n'est à aucun moment confronté à un discours d'auto-légitimation idéologique de la part d'un militant fanatique. Cette façon d'ignorer le discours du régime peut sans doute être vue comme une critique, là encore, minimale, car elle peut également être interprétée comme un indice d'indifférence. Face à cette absence du discours officiel, il y a, corollaire obligé, le choix de mettre en scène le point de vue des petits, des sans-grade, du peuple ou encore de la bourgeoisie opportuniste. Nul « homme nouveau », nul *uomo fascista* dans le personnel romanesque de *Denier du rêve* : voilà encore, sans doute, un choix qui n'est pas indifférent. Il y a donc, sans aucun doute, un refus d'entrer dans les vues du régime. Cela suffit-il à faire de *Denier* un roman politique ou, plus encore, un roman engagé contre le fascisme⁷ ? L'absence réelle de complaisance dans la description de la société italienne du début des années trente ne relève pas d'une attitude critique soutenue. D'ailleurs, les adversaires du régime non plus ne sont décrits avec complaisance : ces opposants politiques qui prennent des « précautions romanesques » et commettent « des imprudences enfantines » (p. 101) ne brillent guère par leur professionnalisme militant.

La charge politique du roman paraît donc relative, et cela pour une raison extra-textuelle aussi. La décennie des années trente fut l'âge d'or du roman politique. Mais si on passe en revue la littérature politique de ces années-là, on ne peut qu'être frappé par le fait que *Denier du rêve*, par son allure générale, par sa dimension mythique et onirique s'insère mal dans une série qui va, par exemple, des *Conquérants* (1929) aux *Sept couleurs* et à *Gilles* publiés dix ans plus tard, en passant par les romans d'Aragon, de Paul Nizan et bien d'autres. Certes, il n'existe pas de roman politique pur, aux contours nettement définis et certains affirmeront – ils ne sont plus très nombreux, il est vrai – que tout roman est politique. Il ne suffit pas, pourtant, qu'un roman thématise un événement de la vie politique, comme un attentat par exemple, pour conclure à sa qualité politique. Il faut plus : *il faut un cadre de référence interne au roman qui permette d'interpréter les événements narrés en termes politiques*, faute

⁷ Le qualificatif de « roman engagé » ne saurait s'appliquer à *Denier du rêve* dans la mesure où ne s'y manifeste pas le sens de l'urgence et de la participation caractéristique de l'engagement. Voir Benoît DENIS, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. Points-Essais, 2000.

de quoi la politique dans le roman ne sera que le fameux coup de pistolet au milieu d'un concert. Pour donner deux exemples, *L'Espoir* est sans aucun doute un roman politique car le lecteur y est confronté à un espace dialogique dans lequel s'affrontent deux discours – communisme et anarchisme – visant, chacun, à imposer leur propre pertinence. *Le Zéro et l'Infini* est un roman politique dans la mesure où il explore les limites d'un discours et d'une pratique politiques – du stalinisme en l'occurrence – pour désigner le point où ils basculent dans la barbarie.

Un tel cadre de références ou une telle grille interne de lecture politique, on ne les trouve pas dans *Denier du rêve*. On voit d'autres cadres, d'autres discours internes permettant d'interpréter les événements narrés. Ainsi il y a la dimension *mythique*, chère à Yourcenar, et qui a déjà fait l'objet de nombreux commentaires. Lire l'actualité à la lumière du mythe, c'est une façon de l'inscrire dans la très longue durée et dès lors de la relativiser, car les comportements humains sont immuables – c'est le présupposé yourcenarien par excellence. Comment, à cet égard, comprendre le fait que le personnage le plus mythifié est précisément Marcella, celle qui commettra l'acte politique, comparée lourdement à Electre, Charlotte, Déborah, Perpétue, Némésis, la Méduse (deux fois) et j'en passe? Distinguons ensuite un cadre *moraliste*, mis en place dès l'exergue emprunté à Montaigne. Cadre moraliste qui dans son ambition de décrire une nature humaine éternelle rejoint l'efficacité du mythe, mais qui, par ses vertus critiques, corrosives, tend, comme le disait Montaigne, à « mettre l'homme en chemise » : les maximes des moralistes, c'est bien connu, nous mettent à nu. Or, ce n'est pas un hasard, si le motif du déshabillage et de la nudité traverse ce roman, dès les premières pages où Lina Chiari se maquillant fait l'objet d'une mise à nu impitoyable et cela jusqu'à la « charpente osseuse » et au-delà jusqu'à la « poussière » (p. 33-34). Il faut signaler d'ailleurs, dans la même perspective, la tendance occasionnelle de l'écriture yourcenarienne à la maxime. Le cadre de référence est aussi *métaphysique* au sens large, pointant là encore une généralité des actions humaines dégagée de toute inscription dans une histoire concrète, comme dans l'analyse que fait Clément Roux en fin de roman – j'y reviendrai. Il faudrait aussi citer, enfin, les réflexions d'ordre *psychologique* proposées par Massimo afin de comprendre des motivations qui poussent Marcella à commettre l'attentat (p. 138-139). Bref, la condition humaine telle qu'elle est présentée dans *Denier* est inauthentique, mais cette inauthenticité n'est jamais

présentée comme la conséquence d'une circonstance politique concrète⁸.

Argent et illusion

Cela dit, il est un cadre de référence interne au roman bien plus important encore que les précédents car il affecte la structure même du récit. Il s'agit bien sûr de la circulation de la pièce de dix lires qui constitue le lien ténu entre les différents personnages. Ce qui est frappant, quand on lit la critique consacrée à ce roman, c'est l'indifférence quasi générale envers ce qui apparaît comme l'évidence structurale première du texte, à savoir la *monétarisation de la syntaxe narrative*. Cette dimension, un critique au moins, à ma connaissance, s'y est intéressé, à savoir Joan Howard⁹ : l'égalisation et la fragmentation des valeurs, des personnes induites par la valeur d'échange, seraient la contestation de l'organisation fasciste basée, au contraire, sur des hiérarchies fortes. Lecture séduisant mais qui ne convainc pas, pour la raison que Laura Brignoli¹⁰ a donnée dans son ouvrage consacré à *Denier*, à savoir que si cette hypothèse était vraie, la version définitive de *Denier*, que Yourcenar voulait plus critique à l'égard du régime, aurait dû être plus fragmentée encore. Or, elle ne l'est pas, bien au contraire.

Procédons à une lecture rapide du motif de l'argent dans le roman qui nous occupe. Il faut commencer par distinguer sa fonction *structurale* et son inscription dans des réseaux *thématiques*. Au niveau de la syntaxe narrative, la pièce de dix lires exerce une fonction métonymique : elle lie les personnages et les épisodes. Trouvaille formelle intéressante, la circulation nécessairement aléatoire de la pièce se présentant comme la matérialisation économique de cette grande loi du hasard qui régit l'univers du roman ou encore du phénomène de la contingence qui est un lieu commun du roman des années trente, du *Voyage au bout de la nuit* jusqu'à *La Nausée*. Ce hasard, à l'occasion, bascule dans son contraire, car il peut être le masque porté par la nécessité. Cette réversibilité, Yourcenar ne manque pas de la confirmer, d'ailleurs, en mettant en place, dès la

⁸ « Assimilating all of the novel's characters and events to the mythological, the 'unreal' or oneiric, she [Yourcenar] undermines her own attempt to formulate a topical political critique ». Erin G. CARLSTON, *Thinking Fascism. Sapphic Modernism and Fascist Modernity*, Stanford : Stanford University Press, 1998, p. 111.

⁹ Voir « *Denier du rêve* : une esthétique subversive », dans *Marguerite Yourcenar et l'art ; l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1990, p. 319-327.

¹⁰ Laura BRIGNOLI, « *Denier du rêve* » di Marguerite Yourcenar. *La politica, il tempo, la mistica*, Firenze, Le lettere, 1999, p. 47.

version de 1934, un réseau complexe de rapports entre les différents personnages¹¹, ce qui ne paraît pas tout à fait cohérent : la trouvaille formelle eût été pertinente, si le récit avait pleinement respecté la dimension aléatoire impliquée par la circulation de la pièce. Mais quelle est, dans une métropole comme Rome, la probabilité qu'une pièce de monnaie reste confinée à l'intérieur d'un groupe restreint composé d'une quinzaine de personnes qui se révèlent toutes liées entre elles ? En d'autres termes, ce récit se donne une règle formelle qu'il bat aussitôt en brèche. C'est peut-être une façon de suggérer que ce monde n'est pas si contingent que cela, qu'une œuvre d'art, qu'un roman est susceptible de l'injecter de sens. Hypothèse que confirme d'ailleurs le rôle échu au peintre Clément Roux – j'y reviendrai.

Qu'en est-il au niveau thématique ? Distinguons deux réseaux de sens. En premier lieu, l'argent a une action corrosive sur les valeurs. C'est ce qu'on pourrait appeler de façon un peu provocatrice « Yourcenar avec Marx » : l'argent liquide le passé, la tradition, l'héritage familial. C'est ce qu'illustre l'épisode de Gemara. Ce domaine situé « hors du siècle » (p. 64) est happé par les flux économiques du 20^e siècle, vendu, démoli, sauf ses quatre murs, pour être remplacé par une « villa moderne » (p. 86). La description du passage forcé de la féodalité à la modernité capitaliste pourrait servir d'illustration aux analyses du *Manifeste communiste* concernant l'action destructrice de la bourgeoisie sur les « rapports féodaux, patriarcaux, idylliques », action qui, affirme Marx, ne laisse « subsister d'autre lien entre l'homme et l'homme que l'intérêt tout nu, le dur "paiement comptant" »¹². D'ailleurs, la préface de *Rendre à César* suggère une piste de lecture qui va dans un sens sociocritique. On y apprend que la pièce est « l'équivalent » des « échanges verbaux quasi automatiques de la vie journalière » (*Th I*, p. 21). Ce qui est visé ici, c'est la dévalorisation du langage que suscite la valeur d'échange, un langage qui, se réduisant au cliché, au poncif, au lieu commun, ne fait plus qu'effleurer la surface des choses. Or, cet embryon d'analyse sociolinguistique, Yourcenar le transpose aux rapports interpersonnels, la pièce de monnaie figurant les « échanges quasi mécaniques dans lesquels s'use une partie de nos vies [...] sans qu'aucun rapport authentique ne s'établisse entre les deux êtres ainsi rapprochés » (p. 23). Bref, de même qu'une lecture marxiste de Balzac

¹¹ Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, Angiola Fidès, introduite dès le début, en tant qu'épouse insatisfaite de Paolo Farina, se révèle être la sœur de Rosa di Credo et aura un rapport sexuel avec le docteur Sarte qui, pour sa part, est le chirurgien de Lina Chiari dont Paolo Farina est un des clients, etc.

¹² Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Flammarion, 1998, Collection GF, p. 76.

est possible, Yourcenar, écrivain conservateur – dans les années trente du moins – peut illustrer la crise des valeurs suscitée par la société de marché.

Dans une société où tout est soumis à la valeur d'échange, on assiste à *l'égalisation* des valeurs et des personnes et, en dernière instance, à leur *échangeabilité*. En effet, tout s'achète : la même pièce d'argent permet de se procurer du sexe, du fard, un cierge, de la braise, un revolver, des fleurs, du vin et on peut même en faire l'aumône. Tout se situe sur un même plan, ce qui n'est pas sans incidence sur les valeurs qui sont en cause. Car comment peut-on suggérer une équivalence entre un emploi frivole de la monnaie – l'achat d'une passe ou d'un litre de rouge –, un usage philanthropique, même raté, ou encore l'usage tragique qu'en fait Rosa di Credo et enfin son usage politique ? La monétarisation de la structure narrative suggère qu'il n'est plus de *différence qualitative* entre la jouissance personnelle, une conviction religieuse, la philanthropie ou encore un projet politique radical dirigé contre un dictateur. L'idéalisme politique est résorbé et dépassé par le champ économique¹³. La subversion politique n'est qu'une échappatoire parmi d'autres. Tout s'égalise et tout se vaut : le motif de l'échangeabilité traverse d'ailleurs tout le roman, dès les premières pages où l'on apprend que « toutes les femmes ont à peu près le même corps » (p. 14) jusque dans la dernière section où tous les personnages – dictateur inclus – sont soumis à la même loi nocturne du sommeil¹⁴.

Le deuxième réseau thématique qu'il faut commenter concerne le rapport entre l'argent et l'illusion. C'est Yourcenar avec Montaigne, couple mieux assorti que le premier. La diversion, dans l'essai du même nom, relève soit de la tactique – quand il s'agit de consoler quelqu'un ou de conquérir une ville –, soit de l'hygiène morale personnelle – lorsqu'on ressent par exemple un « puissant déplaisir » à la mort d'un ami cher – ou encore de la condition humaine même – « Nous pensons toujours ailleurs ». De ces trois modes, Yourcenar privilégie le dernier : aucun de ses personnages n'a la force d'assumer

¹³ Certes, il est possible d'argumenter que « l'achat » du pistolet par Marcella n'est que la parodie d'un achat, car en fait l'arme est volée et c'est par dérision que la protagoniste lance la pièce à Alessandro Sarte. Toujours est-il que formellement la transaction a lieu. De même, les mots « Rendre à César... » que Marcella prononce au même moment peuvent être compris dans le sens ironique de « rendre à César la violence qu'il a déclenchée dans le pays... ».

¹⁴ Voir aussi, à propos de Giulio Lovisi : « dans cette existence aussi tristement bornée que le sont presque toutes les autres » (p. 58) ; ou encore, à propos du rapport furtif entre Sarte et Angiola Fidès : « cette amoureuse interchangeable avec tant d'autres » (p. 178).

la réalité, ils ne survivent – s'ils survivent – que dans la mesure où ils trouvent un refuge dans un monde illusoire. *Denier du rêve* peut se lire comme un éloge de la fuite. Or, cette fuite, c'est l'argent qui la favorise. L'illusion s'achète et c'est même la seule denrée que la pièce de dix lires permet de se procurer, ce qui n'est pas étonnant : il existe en effet, depuis au moins *Illusions Perdues*, un lien formel entre l'argent et l'illusion : les deux tiennent lieu de réalité. Ce sont des *truchements* et c'est bien un processus d'échange que désigne l'exergue emprunté à l'essai *De la diversion* : abandonnons la vie pour un songe, nous gagnerons au change. Bénéfice qui, dans le texte de Montaigne, n'est autre que la mort...

S'il est vrai que *Denier du rêve* peut être lu comme un éloge de la fuite, qu'est-ce que cela signifie pour le thème du *passage à l'acte* qui traverse le roman ? Thème par lequel *Denier* s'inscrit parfaitement dans son temps, les Céline, Malraux, Nizan et autres Drieu la Rochelle s'interrogeant volontiers sur les possibilités d'agir dans des sociétés bloquées. Le roman qui nous occupe dresse de façon systématique un constat d'impuissance¹⁵ : ces anarchistes livresques prétendant pouvoir changer la réalité sont autant de cygnes, nous dit-on, dont on ne fera jamais d'oiseaux de proie (p. 122). Faut-il s'étonner si la leçon est assenée à deux reprises sur le mode moraliste, d'abord dans les mots du narrateur omniscient, par l'image du pitre croyant saisir un objet qui se dérobe toujours – situation soumise à la généralisation par le pronom indéfini¹⁶ – et ensuite dans l'analyse finale proposée par Clément Roux lorsqu'il affirme de façon péremptoire, et sur le mode de la maxime, que « [l]'action est à la pensée ce que le somnambulisme est au rêve » (p. 220). L'action ne procurant qu'une illusion de maîtrise, on ne saurait mieux suggérer la vanité de tout volontarisme politique.

Si la réalité est rétive à tout projet de remodelage, c'est que la notion même est problématique. Dans *Denier du rêve*, la réalité n'est pas *une*, elle est plurielle, éclatée en fonction de la perception de chaque personnage. Elle est un ensemble de représentations individuelles. Pour ne donner qu'un exemple, le domaine de Gemara peut être détruit, mais cette catastrophe n'est pas vue de la même façon par les personnages concernés : le père, trop vieux, ne s'en rend pas compte ; Angiola est indifférente et Rosa n'en prend pas tout à fait

¹⁵ Evert Van der Starre l'avait remarqué dès 1983 dans son article stimulant « Du roman au théâtre : *Denier du rêve* et *Rendre à César* », dans Henk HILLENAAR, *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Cahier des CRIN, 1983, p. 50-79.

¹⁶ « 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 » (p. 159). Constat à rapprocher de la phrase où il est question de Marcella : « Ses mains se serrèrent sur un objet invisible » (p. 107).

la mesure car un Gemara de rêve a remplacé le domaine réel (p. 90-91). C'est dans cette perspective, d'ailleurs, qu'il faudrait lire l'épisode du cinéma Mondo : les allusions à la caverne platonicienne sont manifestes et confirment que nous sommes les prisonniers d'une perception faussée des choses. Il n'y a pas de réalité objective : comment penser l'action politique en fonction d'un tel constat ?

La figure de l'artiste

Qui est le protagoniste du roman ? Si l'on veut bien voir dans *Denier du rêve* un roman critique du fascisme, on désignera bien sûr Marcella, l'auteur de l'attentat manqué. Pourtant, formellement, elle fonctionne comme les autres personnages pris dans la circulation de la pièce d'argent. Comme eux, elle achète de l'illusion, quelque chose qui lui permet de fuir la banalité de sa vie : l'acte de « l'achat » du revolver qui doit servir à tuer le tyran ne se distingue en rien de l'achat des médicaments, de fleurs, de braises, de vin : nous butons là encore sur l'égalisation induite par la valeur d'échange.

Mais il est un personnage qui échappe à cette échangeabilité et c'est lui que je propose de promouvoir au statut de protagoniste, même si, dans la première version du roman, il ne surgit que vers la fin : Clément Roux. Il jette la pièce dans la fontaine de Trevi mais dans l'intention de ne pas revenir à Rome : il est *donc le seul personnage à rompre la chaîne de l'illusion et de la valeur d'échange*. Il n'achète rien. C'est une dépense en pure perte, il refuse la contrepartie (revenir à Rome). Or, il est aussi l'artiste, figure donc de la romancière qui met en scène la valeur d'échange en la contestant. Et qu'il soit originaire de Hazebrouck, qui se situe à une vingtaine de kilomètres du Mont Noir, n'est sans doute pas tout à fait une coïncidence¹⁷.

Lors de sa conversation avec Massimo, Clément Roux formule son art poétique. Allant contre l'idée reçue, il affirme que les peintres ne se contentent pas de rester à la surface des choses : « C'est le dedans qu'ils montrent » (p. 208) et c'est encore une fois l'image moraliste de la mise à nu qui s'impose : « Le corps sous l'habit, l'âme sous le corps » et Angiola nue sur une plage sicilienne, « [ç]a expliquait tout » (p. 215). Mais qu'est-ce qui fait l'objet de la mise à nu ? La condition humaine dans sa dimension d'échec, car « tout est plein de détresse ou bien de fragilité » (p. 208). L'être humain est perpétuellement

¹⁷ Notons encore que dans la perception de la mère Dida, il « ressemblait au Créateur » (p. 198).

insatisfait – « on aime ce qu'on n'a pas » (p. 210)¹⁸ et cela indépendamment des structures politiques de la société dans laquelle on vit. La politique d'ailleurs ne joue aucun rôle dans la conception que se fait le peintre de la vie et de l'art. Le fascisme ne l'intéresse pas. Sa seule indignation concerne les fouilles archéologiques, mais, là encore, pour des raisons étrangères à la politique : c'est le massacre des chats sur le site du Forum de Trajan qui le scandalise. Résumons : Clément Roux, l'artiste qui échappe à la valeur d'échange, se propose comme la mise en abyme de la figure de la romancière¹⁹ et résume, en tant que tel, la double leçon du roman : l'argent est « sale » et l'action n'est que du « somnambulisme » (p. 220). Cela dit, l'impact de l'artiste est négligeable : d'une part il a le cœur faible – « Je suis foutu » (p. 203) –, d'autre part la toute dernière section du roman suggère qu'il est vain de vouloir rompre le cercle de l'argent et de l'illusion, car la pièce est réintroduite dans le circuit de l'échange et de l'illusion grâce aux bons soins d'Oreste Marinunzi.

Humaniser le capitalisme ?

Denier du rêve politique et social. Voilà le sous-titre de ce colloque. Disons plutôt : *Denier du rêve* économique et social. Prenons au sérieux l'explicite du texte et sa forme, l'argent jouant un rôle capital à la fois dans la syntaxe narrative et au niveau thématique. Une lecture économique permet de situer ce roman dans la lignée de ces textes littéraires qui, au moins depuis *Illusions perdues* ou *La Cousine Bette*, s'insurgent contre l'emprise grandissante de la valeur d'échange et prétendent opposer à la logique marchande une spécificité esthétique, dont, on vient de le voir, Clément Roux est le porte-parole privilégié. Ce qui trouverait à se dire, dès lors, plus qu'une opposition somme toute mitigée au fascisme, c'est une réticence à l'encontre de l'argent. Réticence que partagent un grand nombre d'intellectuels et d'écrivains des années trente, de quelque bord politique qu'ils soient. En 1936, Emmanuel Mounier parla de l'anticapitalisme comme du « lieu commun le plus fortuné des années 1930 »²⁰. Anticapitalisme moral, spirituel, plus qu'économique ou politique, qui constitue une

¹⁸ Constat repris par le narrateur même quelques pages plus loin : « on rêve de tout ce qu'on n'a pas » (p. 228).

¹⁹ Clément Roux n'est pas le seul personnage d'artiste valorisé : « l'organiste aveugle » qui appartient, avec le père Chica, aux « deux hommes les plus heureux de Rome » (p. 194) se définit lui aussi par un rapport exclusif à l'art, quelque fragile que soit ce rapport, l'organiste étant menacé par la surdité.

²⁰ Cité par Jean-Louis LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30*, Paris, Seuil, 1969, p. 217.

Pierre de touche de « l'esprit des années trente » décrit par Jean-Louis Loubet del Bayle dans un ouvrage qui a fait date. Je n'ai pas l'intention de faire de Yourcenar une « non-conformiste » des années trente – encore que ce qualificatif lui aille bien – mais sa critique de l'argent ne relève pas d'une idiosyncrasie.

Cela dit, il faut aller plus loin. Car le fascisme exprima lui aussi le refus d'un ordre social fondé sur l'argent. L'historien Zeev Sternhell²¹ affirme que l'essence du fascisme se situe dans la synthèse entre nationalisme organique et socialisme antimatérialiste, analyse que dès 1927 Georges Valois résuma dans la formule *fascisme = nationalisme + socialisme*. François Furet, pour sa part, signale que le fascisme « veut restaurer l'unité du peuple et de la nation contre la désagrégation de la société par l'argent »²². Quant à la thèse communiste selon laquelle le fascisme fut un instrument au service du grand capital, on peut l'écarter : Emilio Gentile signale qu'elle relève du « préjugé idéologique » et de la propagande²³. L'historien affirme en revanche qu'« À l'origine de maintes idéologies fascistes, on retrouve le besoin d'*humaniser* le capitalisme [...] en appelant aux valeurs supérieures, "spirituelles", qu'il convient d'affirmer contre les mythes productivistes de l'efficacité et le culte de la machine » (p. 133).

Or, le fait que le fascisme soit aussi une contestation de la société marchande jette une nouvelle lumière sur le roman qui nous occupe. Car si ce roman critique la valeur d'échange plus que le fascisme, comme nous l'avons vu, comment penser cela par rapport à la critique d'une société fondée sur l'argent que le fascisme lui aussi actualise ? La thèse de *Denier du rêve* critique du fascisme, faut-il donc la récupérer *in extremis* ? Ce roman montrerait alors que le fascisme, en dépit de sa volonté de créer un homme nouveau, ne réussit pas à humaniser le capitalisme ; il ne peut pas mettre fin à la l'aliénation et à la réification de l'homme en régime capitaliste. Si *Denier du rêve* est donc d'abord la critique des effets néfastes induits par la valeur d'échange, dans la droite ligne d'une dénonciation éminemment littéraire, il affirmerait ensuite, mais *par ricochet*, que le fascisme n'a pas été à la hauteur de ses ambitions. En cela, *Denier du rêve* apparaît comme le doublet romanesque de l'article de 1932 auquel j'ai déjà référé, *Le Changeur d'or*. Car à la fin de cet essai Yourcenar

²¹ Voir *La droite révolutionnaire 1885-1914. Les origines françaises du fascisme*, Paris, Seuil, 1978, ainsi que *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en France*, Paris, Seuil, 1983.

²² *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au 20^{ème} siècle*, Paris, Robert Laffont/Calmann Lévy, 1995, p. 211.

²³ Emilio GENTILE, *Qu'est-ce que le fascisme ? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard, Folio histoire n° 128, p. 401.

« *Leur sale argent* » : une lecture économique de Denier du rêve

établit un lien entre le culte de l'enrichissement et ce qu'elle appelle une « morale *travailliste* », distincte des conceptions classique et chrétienne du travail. Cette morale, axée sur l'augmentation de la prospérité, est dangereuse, dans la mesure où elle tend à sacrifier l'homme individuel à l'idéal d'un « bonheur collectif ». Or, le bonheur collectif imposé à tous, affirme Yourcenar, c'est le programme des « tyrannies nouvelles » qui, approuvant le « travail forcé » finissent par rétablir « l'esclavage ».

Voilà le tour de force yourcenarien, la critique de la société de l'argent débouchant sur la dénonciation des totalitarismes. Tour de force qui apparaît toutefois comme un tour de passe passe, car passer de la frénésie de l'enrichissement en régime capitaliste à l'univers concentrationnaire du fascisme (et éventuellement du communisme) témoigne, pour le moins, d'une vue cavalière de la spécificité politique des régimes en question. Ce refus de toutes les alternatives politiques, de la société moderne dans son ensemble, n'est-ce pas, pour l'esthète désabusée, une façon de retirer son épingle du jeu ?