

FIGURES DE FEMME DANS *DENIER DU RÊVE*

par Elena REAL (Université de València)

Comment se construisent, dans *Denier du rêve* les différents portraits de femmes qui apparaissent dans le récit ? Quelle place occupent-ils dans la structure du texte ? Quels sont les moyens utilisés par le discours pour construire un *analogon* textuel de l'image d'une femme ? Jusqu'à quel point peut-on parler d'individualité à propos de ces différents personnages féminins ? Voilà les questions que je me suis posées et auxquelles je tâcherai de répondre dans les pages qui suivent. Le choix de ce récit m'a paru intéressant, non seulement du fait que de nombreux personnages féminins y apparaissent (ce qui n'est pas habituel dans l'œuvre de la romancière), mais aussi parce qu'il ne s'agit pas d'un récit à la première personne où le point de vue relève uniquement du personnage narrateur. Ici, contrairement à son habitude, l'auteur utilise tour à tour tous les procédés de son art : technique du point de vue et divergence des optiques, bribes de monologue intérieur, présentation directe des personnages dans des scènes narratives où domine le dialogue, etc.¹

Une construction par paliers

Dans *Denier du rêve* les portraits de femmes apparaissent scindés en plusieurs parties, le physique et le caractère du personnage se dégageant au fur et à mesure d'une succession d'images dynamiques qui montrent le personnage en situation, et souvent en mouvement. Ce dynamisme dans la présentation du personnage renforce davantage la théâtralité de ce roman dont le caractère dramatique a souvent été souligné par la critique yourcenarienne. Nous découvrons Lina Chiari, après la première évocation de Paolo Farina, en mouvement, s'appuyant contre un mur lorsqu'elle descend de l'autobus, puis marchant vite dans la rue pour se rendre chez le docteur ; nous la retrouvons après la visite sur le Corso, près du magasin de parfumerie, lorsqu'elle se regarde dans la glace du

¹ Marguerite YOURCENAR, *Denier du rêve*, Gallimard, "L'Imaginaire", 1971. Toutes les citations renvoient aux *Œuvres Romanesques*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1982.

magasin, et finalement lorsqu'elle maquille son visage. Le portrait se construit ainsi progressivement à partir d'images en mouvement présentées avec des focalisations différentes.²

Il en va de même de Rosalia di Credo, qui presque littéralement entre en scène dans l'épisode de l'église où elle dialogue avec Giulio Lovisi. Dans cette première image le récit présente les mouvements, les gestes, le ton de la voix du personnage, associant explicitement la séquence à une scène de théâtre : "Rosalia di Credo, la préposée aux cierges, se levant sans bruit de derrière son éventaire, se faufila vers Giulio le long de la rangée de chaises, et, avec le chuchotement discret qui est de rigueur dans les chambres de malade, au théâtre, et dans la maison de Dieu". Le portrait se complète au chapitre suivant dans la longue rétrospection sur le passé de Rosalia, qui se clôt par la très brève scène narrative où dialoguent Rosalia et Marcella. Mais même dans la longue évocation de l'histoire de Rosalia, le récit la présente, ainsi que sa sœur, en une série d'images dynamiques : c'est la séquence de l'assaut à Gemara où l'on trouve : "les deux enfants enlacées répondaient par des hullements aux abois de la meute. Rosalia, la plus intrépide, sentait trembler contre elle le corps de sa jeune sœur". C'est l'évocation des deux sœurs, "belles, familières, irritantes, aperçues sans cesse à la source, au magasin, à l'église" ; c'est le départ de Gemara, qui présente la famille en marche vers l'exil : "Mais si Angiola prenait pour suivre le petit cortège l'air dédaigneux d'une héroïne de tragédie, Rosalia seule en avait l'âme. Cette gauche fille fagotée d'une robe noire usée aux entourures [...]".

Cette même technique par paliers successifs est utilisée pour le portrait de Marcella Ardeati, qui est toujours perçue en mouvement et à travers une multiplicité de focalisations différentes : elle est présentée par le narrateur, entrant dans l'église, "remontant son châle sur sa nuque, en lissant les plis". Le monologue intérieur qui suit cette première apparition du personnage accentue le caractère théâtral de la scène. C'est de nouveau en mouvement qu'elle apparaît à la fin du chapitre suivant, où Rosalia l'aperçoit dans la cour en train de nourrir des pigeons. La critique yourcenarienne a suffisamment souligné la construction théâtrale du long chapitre central qui lui est consacré, et dans lequel les jeux d'ombres et de lumière, les entrées et sorties des personnages, leurs gestes, les mouvements et leurs paroles

² Au premier chapitre à partir d'un focalisateur interne, Paolo Farina, et au deuxième chapitre l'on trouve une présentation en triptyque, Lina étant focalisée tout d'abord par le narrateur, puis, après la visite au docteur, par elle-même dans la séquence où elle se regarde dans la glace et qui correspond pratiquement à un autoportrait, puis finalement par le narrateur.

font de cette partie presque une pièce de théâtre. Je ne reviendrai donc pas là dessus. Il m'intéresse cependant de rappeler la démultiplication de points de vue sur le personnage, focalisé par Giovanna, par Alessandro, par Massimo, et par le narrateur.

La figure d'Angiola s'ébauche progressivement dans la longue rétrospection sur le passé de Rosalia où le narrateur présente les deux sœurs en diptyque, opposant en contrepoint les deux personnages ; le portrait se complète en plusieurs temps dans le chapitre qui lui est presque entièrement consacré : dans la première partie de la scène elle est perçue alternativement par le narrateur et par elle-même dans une sorte de portrait en miroir ou d'autoportrait où Angiola regarde les images cinématographiques, – et donc en mouvement – d'Angiola Fidès sur l'écran. Après l'épisode érotique avec Alessandro, elle est vue par celui-ci, et une fois encore d'une manière dynamique, le récit s'attachant à montrer les gestes du personnage³.

Le personnage de la mère Dida, est traité avec la même technique. Elle apparaît à l'ouverture du chapitre en mouvement : “ [elle] se rassit sous un porche [...] ramena son mouchoir sur ses cheveux, qui, lavés, eussent été blancs, coucha ses pieds sous elle pour le préserver des flaques, et montra le poing au tonnerre ”. Le portrait se précise plus loin dans deux images en contrepoint, celle qui correspond au présent du récit, la vieillesse de Dida, et celle de la jeunesse, dans la rétrospection sur le passé du personnage. Finalement on trouve un rapide “autoportrait” de Dida, encore une fois en mouvement, lorsque la vieille femme se regarde dans la glace du Café Impero : “Le lieu avait un charme à lui qu'on éprouvait dès qu'on s'approchait de sa porte toute en miroirs, vers laquelle s'avavançait une vieille femme dont Dida savait que trente ans plus tôt elle avait fait tourner bien des têtes”.

Isotopies sémantiques des portraits féminins

Portraits donc dynamiques et par paliers, mais qui ne s'attardent jamais aux détails secondaires qui pourraient disperser l'attention du lecteur. Yourcenar s'intéresse peu aux particularités physiques de ces figures féminines. Quelques traits essentiels lui suffisent pour esquisser ces portraits où prévaut le code esthétique sur ce que l'on pourrait appeler le code anatomique. Mais le code esthétique est lui-même vague et imprécis, le narrateur se limitant presque exclusivement à deux notions abstraites et générales, la beauté et la

³ “les gestes un peu secs” (p. 145) “répondit-elle tout en continuant à se peindre les lèvres”. “Elle fait signe que oui”. (p. 145) “elle doit se courber pour entrer”.

jeunesse. Lina Chiari “n’était ni plus belle ni plus jeune que d’autres”, Rosalia di Credo “était belle, de cette maigre beauté qui n’a besoin, pour se manifester, que du moins de chair possible”, Marcella est “une jeune femme” au “beau visage pesant comme du marbre” Angiola est “une femme aux beaux traits banals”, la mère Dida une “vieille femme”. En dehors de ces qualifications, le récit donne très peu de précisions sur le physique des personnages : “les yeux las et tristes” de Lina, “les grandes mains harassées, et les seins à l’abandon” de Marcella”, “les grandes mains noueuses et les pieds lents à se mouvoir” de Dida.

Quant au code vestimentaire, il est intéressant de remarquer qu’il est très vague dans le portrait de Rosalia, de Marcella et de la mère Dida. Le récit présente au lecteur une Rosalia toujours habillée en noir, Marcella avec une robe noire et un châle, et la mère Dida, “un mouchoir sur ses cheveux blancs” et un châle. Au contraire, les deux autres personnages féminins sont présentés avec plus de détails : Lina “continuait à porter, malgré la chaleur d’une fin de printemps romain, un manteau d’hiver dont le col de fourrure était usé par places”, des vêtements usés, [...] des souliers déformés par la marche, son manteau acheté un jour de soldes [...] son petit chapeau neuf, d’une élégance voyante”. Les vêtements d’Angiola retiennent également l’attention du narrateur : les longs gants de peau qu’elle enlève au début de la séance de cinéma, “le collier, les visons, les souliers lamés d’or”. Cette présence ou cette absence de détails dans la description des vêtements selon le personnage n’est pas gratuite, comme on verra par la suite. Contentons-nous pour l’instant de constater que le roman n’accorde pas la même importance à ce que portent les différentes figures féminines de l’histoire.

Le récit s’intéresse donc peu aux particularités physiques des personnages, et pas toujours à leurs habits. Mais qu’en est-il de leur caractère? L’analyse du roman permet de montrer que ce n’est pas vraiment la psychologie du personnage féminin qui retient Yourcenar, si on entend par psychologie la mobilité du caractère, les facettes différentes et parfois même contradictoires d’un être, l’ambiguïté de ses actions et de ses réactions, de ses sentiments et de ses désirs, ni l’évolution du personnage dans le temps. Ce que le roman présente c’est, plus que la psychologie du personnage féminin, son attitude devant la vie. Il ne s’agit pas pour Yourcenar de dévoiler les conflits de la conscience ou de l’inconscient, les tensions des pulsions et des désirs, la mobilité de l’être, mais au contraire, de montrer une attitude du personnage par rapport aux autres, à la vie et à soi même. Et une seule. Les différentes figures féminines, fortement typisées,

apparaissent réduites à une passion maîtresse ou à un trait de caractère essentiel.

De sorte que si la présentation de cette galerie de femmes par paliers successifs paraissait annoncer un approfondissement progressif dans la connaissance de l'intériorité du personnage, la lecture du roman montre en quelque sorte le contraire, c'est-à-dire que les différentes séquences de l'histoire, la diversité de points de vue utilisés pour le présenter, et même la rétrospection sur le passé du personnage, ne font que renforcer, répéter, insister, accentuer le trait de caractère dominant de chaque figure féminine.

Les différents portraits de Lina Chiari reviennent incessamment sur les sèmes de la banalité, de la pauvreté, de la solitude et de la maladie : déjà, focalisée par Paolo Farina, elle "n'était ni plus belle ni plus jeune que d'autres [...] elle ne fut pas exigeante, précisément parce qu'elle était pauvre." Au début du chapitre suivant le narrateur reprend l'isotopie sémantique de la pauvreté qui s'accompagne cette fois-ci de celle de la maladie ; puis finalement l'autoportrait ou portrait en miroir après la visite chez le docteur reprend et regroupe les mêmes sèmes, l'usure du corps apparaissant associée à celle des vêtements, lesquels par cette comparaison, perdent leur valeur singularisante pour prendre des connotations symboliques. Les vêtements n'intéressent que comme symbole de l'archétype que Lina Chiari représente : celui de la maladie.

C'était une femme plus très jeune aux grands yeux las et tristes, n'essayant même pas de poser, sur son visage défait, le mensonge d'un sourire. Une femme si banalement pareille à cent autres que Lina l'eût croisée avec indifférence dans la cohue des promeneurs du soir. Pourtant, elle se reconnut à ces vêtements usés, dont elle avait, comme de son corps, une sorte de connaissance organique, et dont les moindres accrocs [...] lui étaient aussi sensibles qu'à un malade les points menacés de sa chair [...]. (DR, p. 175)

L'on peut faire la même remarque à propos du personnage d'Angiola : dès le chapitre 5 elle apparaît caractérisée par la beauté mais aussi et surtout par le sème de la séduction : "elle savait déjà provoquer les hommes rien qu'en passant la langue sur les lèvres ou en baissant brusquement les yeux". Séduire c'est faire dévier l'autre du droit chemin ; c'est aussi l'attirer, le fasciner de façon irrésistible par la feinte et par le leurre. Les figures de Satan, d'Ève, de Dom Juan, de la Femme Fatale, de la Star incarnent, avec certaines variantes, ce thème de la séduction que Jean Baudrillard a analysé dans une étude lumineuse. "Pour la religion, elle fut la stratégie du

diabole, qu'elle fût sorcière ou amoureuse. La séduction est toujours celle du mal. Ou celle du monde. C'est *l'artifice* du monde..." "elle est une stratégie de la parure". Et dans un chapitre consacré à la femme séductrice, il ne cesse d'associer la séduction au mythe de Narcisse, à l'artifice et au leurre. "Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre"⁴.

L'Angiola de Marguerite Yourcenar apparaît comme l'incarnation de tous les aspects qui se rattachent à la séduction, et peut-être surtout à la séduction féminine.⁵ Les sèmes qui dominent presque exclusivement pour tracer son portrait sont précisément ceux de la parure, de l'artifice, qui est leurre, apparence. De nouveau ici les vêtements, les colliers, les visons, les souliers lamés d'or, prennent une valeur symbolique. Ils connotent l'artifice et le leurre qui caractérisent la séduction et la séductrice.

Tout le chapitre consacré à Angiola développe du début à la fin de la séquence le thème de l'artifice et du masque. Dès *l'incipit* l'image des longs gants de peau d'Angiola met en place le système descriptif utilisé ici et qui met en parallèle, dans une structure en miroir, le néant intérieur qui se cache sous l'artifice extérieur : "Angiola ôta ses longs gants de peau qui pendirent à ses côtés comme deux mains mortes, laissa glisser son manteau sur le dossier de sa chaise, et s'accouda pour regarder Angiola Fidès".

"Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre. C'est se prendre à son propre leurre et se mouvoir dans un monde enchanté. Telle est la puissance de la femme séductrice, qui se prend à son propre désir, et s'enchant elle-même d'être leurre [...]. Narcisse lui aussi se perd dans son image leurre"⁶. Angiola regardant l'Angiola Fidès sur l'écran se prend à son propre leurre et "s'enchant elle-même d'être leurre". Double néant du personnage, vidé de sa substance par une créature artificielle, cette Angiola Fidès d'invention, qui n'existe que sur l'écran, qui n'est que vaine illusion. Le récit ne cesse de présenter en miroir l'image illusoire de l'Angiola Fidès cinématographique et l'image artificielle d'Angiola qui "fait de

⁴ Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Denoël, "Folio. Essais", 1979, p. 98. Dans cette étude l'auteur analyse de manière très détaillée la figure de la Star de cinéma, qui est selon lui "la seule grande constellation collective de séduction qu'aient produite les temps modernes" p. 130.

⁵ Dans la séduction masculine la parole mensongère joue un rôle essentiel, comme on le voit dans le mythe de Don Juan. (cf. *Dictionnaire de Don Juan* sous la direction de Pierre BRUNEL, Paris, Bouquins Laffont, 1999.) La séduction féminine, comme le montre Jean Baudrillard, est davantage une séduction du corps. "Le corps est le premier grand support de cette gigantesque entreprise de séduction" (*op. cit.*, p. 125).

⁶ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 98.

son mieux pour ressembler” à l’actrice. Les références au vide, à l’aliénation, à la mort sont constantes dans ce double portrait d’Angiola, où les deux figures ne sont qu’un reflet d’un reflet : “En un sens, elle n’apercevait qu’une morte. [...] Mais aussi, en un sens moins stupide que le sens ordinaire, elle avait devant elle une vampire : ce pâle monstre avait bu tout le sang d’Angiola, sans pourtant réussir à s’envelopper de chair. Elle avait tout sacrifié à ce fantôme doué d’ubiquité [...] un reflet”. “Ce pâle monstre” : l’artifice et l’aliénation prennent dans le récit un caractère monstrueux. Constamment présentée par le récit à travers des gros plans cinématographiques, le portrait de l’actrice, centré prioritairement sur le visage, développe les sèmes associés à la figure du monstre dévorateur : cette bouche trop rouge des affiches qui l’apparente à un vampire gigantesque “où grimaçait, à chaque coin de rue, la bouche trop rouge d’Angiola”, “l’énorme bouche s’ouvrit comme celle des masques antiques”, “ce pâle monstre avait bu tout le sang d’Angiola”, “ce monstre d’elle-même”, “le corps de cette ombre gigantesque”.

Mais si l’Angiola cinématographique et illusoire est le vampire monstrueux qui a absorbé l’image d’Angiola, la femme réelle n’est que le pâle reflet de cette figure illusoire et factice. C’est ainsi que la voit Alessandro, dans le second portrait que nous présente le récit, à la fin de la séance cinématographique. Le motif du fard, et du rouge à lèvres, que l’on trouvait déjà dans le portrait de Lina Chiari, revient ici avec la même signification, celle du déguisement et du masque, incapables cependant de cacher la banalité et la mort, incapables de recouvrir le néant d’un être (“abîme intérieur”) qui n’est qu’apparence extérieure et factice : “il ne vit plus qu’une femme trop fardée [...] qui se regardait avant de partir dans sa petite glace de poche [...] elle faisait de son mieux pour ressembler à Angiola Fidès. Mais ses beaux traits banals étaient infiniment moins expressifs...cette facile passante [...]”.

Le personnage se dissout ainsi dans un jeu de miroirs narcissique (la référence à Narcisse est explicite dans le texte) où Angiola, “pâle décalque de l’idole impalpable”, prisonnière de l’amour de soi, est la victime de son propre reflet.

C’est au chapitre 3 qu’apparaît esquissé le premier portrait de Rosalia. Le texte ne donne que quelques détails mais qui sont tout à fait essentiels et sur lesquels ne cessera de revenir le récit au chapitre suivant, à travers ce système de renforcement, de ressassement des mêmes sèmes. Elle est, nous dit le narrateur, une “déportée du bonheur” aux “petits gestes de marionnette au bord de son étal de cire”, et elle est associée à travers les litanies à la Vierge à une

“Maison d’Or”. Déjà le terme même de déportation renvoie à la thématique de l’exil, de la séparation de l’espace des origines, de cette “Maison d’Or” de Sicile que Rosalia évoque mentalement et qui représente pour elle le bonheur, comme on l’apprend en détail au chapitre suivant. Rosalia est l’incarnation dans ce roman de la figure de l’Exilée. Dès son apparition domine dans la présentation de ce personnage l’isotopie sémantique de l’exil, qui est, comme Jankélévitch l’a bien montré, une nostalgie d’un ailleurs, “une mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d’autre, conscience d’un ailleurs, conscience d’un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. [...] Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent...l’exilé est le citoyen d’une autre partie, d’une ville invisible, [...] d’un Ailleurs atmosphérique et vaporeux [...]. L’image de la patrie lointaine fait de notre présence au monde une présence distraite, une présence absente [...]”⁷. D’où ces gestes de marionnette de Rosalia, présentée dès son entrée en scène comme un être sans consistance propre, justement parce que Rosalia, l’exilée, est comme une somnambule, qualifiée “d’ombre” et de “fantôme” par le récit.

Et c’est cette nostalgie du bonheur, cette mélancolie d’un ailleurs – la Sicile – et d’un passé perdu qu’explicite tout le chapitre suivant, dans le très long retour en arrière sur l’histoire du personnage. En effet toute la rétrospection qui occupe une place considérable dans le récit (c’est de loin la plus longue et la plus détaillée) esquisse progressivement le portrait de Rosalia, évoquant son enfance, son adolescence, l’amour pour sa sœur, le dévouement à la famille, puis la perte graduelle de tout ce qu’est pour elle le bonheur : l’attaque à Gemara, le départ de Sicile, l’arrivée à Rome, le départ d’Angiola, la folie du père et finalement la fugue définitive d’Angiola. C’est alors que le portrait se fige, presque de manière définitive. À trente ans, Rosalia devient définitivement une ombre, un fantôme :

Ce fut vers cette époque que Rosalia di Credo, toujours vêtue de noir, prit l’aspect endeuillé sous lequel ses voisins se souvinrent plus tard de ce fantôme. Elle aidait sa logeuse dans son commerce d’objets de piété : son visage, exposé à la froide pénombre des églises, acquit les teintes rances de la cire qui, jadis, fut pourtant sœur du miel. [...] Elle n’avait pas trente ans ; elle était déjà vieille, tant vivre usait cette fille qui croyait n’avoir pas vécu. (DR, p. 200-1)

⁷ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L’irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 346.

Dans le long entretien entre Alessandro Sarte et Marcella, lorsque celle-ci lui dit "Vous avez vieilli", le docteur répond : "Je me suis usé. Croyez-moi, ceux qui vieillissent ne s'usent plus ; ils se conservent. S'user, c'est le contraire de vieillir". La distinction, quelque peu forcée, il est vrai, est cependant intéressante car elle permet de distinguer dans les personnages féminins (mais également dans les personnages masculins), ceux qui sont vieux, et ceux qui sont usés. Marcella est usée – les sèmes de la détérioration sont utilisés dans son portrait ("visage usé par la vie, mains harassées"), Rosalia aussi ("Elle n'avait pas trente ans; elle était déjà vieille, tant vivre usait cette fille qui croyait n'avoir pas vécu"). Dida est simplement vieille. Dans son portrait initial, assumé par le narrateur, le récit développe, à partir de la comparaison de la marchande de fleurs aux troncs d'arbre, l'isotopie sémantique de la solidité, de la force, de la résistance : "elle était dure d'oreille [...] grandes mains noueuses [...] pieds collés au sol comme s'ils y étaient plantés". De nouveau ici, la longue rétrospection sur le passé de Dida établit un lien entre son portrait et son histoire, assumé en quelque sorte indirectement par le personnage lui-même, qui évoquant son passé utilise fréquemment des images et des comparaisons associées à la végétation et à la nature. ("Quand le Seigneur donne l'agneau il donne aussi l'herbe [...] des seins ronds comme des pommes d'amour", "les larmes lui coulaient des yeux comme l'eau des rigoles", images naturelles que reprend ensuite le narrateur omniscient pour décrire le caractère de Dida qui apparaît incarnant la force et la violence de la Nature : "On la disait mauvaise : elle était dure comme la terre, avide comme la racine qui cherche sa subsistance, étranglant dans l'ombre les racines plus faibles, violente comme l'eau et sournoise comme elle" (*DR*, p. 255).

Assimilée à la nature, à la terre, aux arbres, aux animaux, elle est la seule qui vit dans l'immédiateté du présent, agissant et réagissant toujours, comme la nature, d'une manière instinctive : "Elle avait geint et mugit sur ses absents et sur ses morts, puis les avait oubliés comme une bête oubliée ses compagnons d'étable disparus et la portée qu'on lui a prise" (*DR*, p. 255).

Même le personnage principal du roman, Marcella Ardeati, apparaît fortement typisé en dépit de la démultiplication de points de vue, de sorte que les différents angles de présentation conduisent à la même image, annoncée symboliquement par le vers litanique "Reine des Martyrs", et par la présence de ce revolver que le narrateur, d'une manière quelque peu forcée, perçoit sous le châle, enveloppé dans du papier. Les sèmes de l'autosacrifice et de la vengeance apparaissent déjà ici, explicités et renforcés tout de suite après dans le monologue

intérieur de Marcella, et surtout dans la prière finale : "Faites, mon Dieu, que je meure tout de suite. Faites que ma mort ne soit pas inutile. Faites que ma main ne tremble pas, faites qu'il meure".

Marcella⁸ incarne ainsi les figures antagoniques mais complémentaires du Martyr et du Justicier. La rétrospection sur le passé du personnage essaie, d'une manière quelque peu rudimentaire, d'expliquer l'origine de sa révolte et de son dévouement pour tous ceux qui comme elle, ont été victimes de l'injustice : "elle élargit sa soif de justice à tous les humiliés, à tous les opprimés, à tous les vaincus."; "cette femme, fraternelle envers tous les vaincus". Les sèmes du dévouement à une cause et de la soif de justice s'associent sans cesse dans son portrait, que ce soit à travers les commentaires du narrateur ou des différents personnages qui entrent en scène dans le chapitre qui lui est consacré. Par son autosacrifice au nom de la justice, Marcella apparaît en un sens comme l'incarnation du *pharmakos*, selon la terminologie de René Girard⁹ : elle est celle qui se sacrifiera pour les autres, au nom des autres, celle qui volontairement fera l'offrande de sa vie, se posant et se proposant comme bouc émissaire : "Quand j'étais infirmière à Bologne, c'était toujours moi qui faisais les sales ouvrages dont ne voulait personne. Il faut bien que ce que les gens n'ont pas le courage de faire soit fait par quelqu'un".

La présence du narrateur omniscient

Ainsi, chacune de ces cinq figures féminines apparaît réduite à une catégorie humaine, à une passion maîtresse, en quelque sorte à un archétype. D'où une certaine raideur de ces personnages qui ne présentent pas de contradictions, qui n'évoluent pas dans le temps, comme le montrent d'ailleurs les rétrospections que le récit fait de leur passé et qui révèlent que le personnage est toujours le même, que le temps ne fait qu'accentuer le trait de caractère dominant. Fortement typisé, le personnage féminin apparaît ainsi en quelque sorte sans mystère.

Cette cohérence du personnage tient, au moins en partie, aux modalités par lesquelles nous l'appréhendons dans le récit. L'on a vu que dans ce roman Marguerite Yourcenar utilise, contrairement à son habitude, toute une variété de techniques narratives pour construire

⁸ C'est le personnage féminin qui a davantage retenu l'attention des critiques. Cf. C. Frederick FARRELL, Jr, et Edith R. FARRELL, "Les mythes vivants de *Denier du rêve*", *Bulletin de la SIEY*, n° 5, nov. 1989, p. 15-26, et Camillo FAVERZANI, "Dimensions mythologique et historique dans *Denier du rêve* de 1934", *Bulletin de la SIEY*, n° 6, mai 1990, p. 63-80.

⁹ René GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

l'histoire et pour présenter les personnages : récit, scène narrative ou dramatique, monologue intérieur, discours indirect libre, etc. Mais derrière cette multiplicité de modalités narratives et de focalisations, il y a constamment la présence d'un narrateur omniscient, chargé de dévoiler avec une ferme lucidité les clefs du caractère du personnage. C'est lui, le narrateur, qui se charge en fin de compte de guider le lecteur dans l'interprétation correcte et ultime de ce que son personnage doit signifier. Quelques exemples suffiront pour montrer cette toute-puissance interprétative du narrateur omniscient.

Dans la partie consacrée à Rosalia, la première présentation du personnage se fait par l'intermédiaire d'un focalisateur interne, les voisines de Rosalia :

Si on avait demandé à ses voisines des renseignements sur Rosalia di Credo, ces femmes se seraient accordées pour répondre que cette vieille fille était laide, qu'elle était avare, qu'elle avait soigné tendrement sa mère impotente, mais qu'elle avait sans un mot laissé son vieux père partir pour l'Asile, et qu'elle s'était brouillée avec sa sœur Angiola [...] enfin, qu'elle habitait telle rue, tel numéro, dans telle maison de Rome." (*DR*, p. 189-90)

Or, immédiatement après ce premier portrait où Rosalia est qualifiée de vieille fille, laide, avare, injuste, dénuée de sentiments, le narrateur omniscient, le seul digne de confiance, corrige d'une main ferme ce portrait le qualifiant explicitement de faux :

Toutes ces affirmations étaient fausses : Rosalia di Credo était belle, de cette maigre beauté qui n'a besoin, pour se manifester, que du moins de chair possible. La fatigue, et non l'âge, avait soumis ses traits à cette lente usure qui finit par rendre humaines jusqu'aux statues d'église ; elle était avare, comme tous ceux qui n'ont assez d'argent que pour une seule dépense et assez de flamme que pour un seul amour. Elle détestait, non sa sœur, mais le mari qui lui avait pris sa sœur ; son père, et non sa mère, avait été la grande passion de son enfance ; et elle habitait Gemara. (*DR*, p. 190)

Cette correction du portrait par le narrateur met en évidence une des caractéristiques de la pensée et de l'écriture Yourcenar. Imbue des *Essais* de Montaigne qui le premier a su insister sur la nécessité de distinguer "la peau de la chemise", l'écrivain ne cesse de montrer la distance infinie qui sépare l'apparence de la réalité, le paraître et l'être, l'extérieur et l'intérieur, le corps et l'âme. D'où la nécessité éprouvée par la romancière d'explicitier, de guider le lecteur pour qu'aucune erreur d'interprétation ne soit possible. Cette tendance à

corriger l'image apparente, considérée fautive et superficielle, en lui opposant explicitement la vision vraie du narrateur est fréquente dans le récit et on la retrouve sans peine tout le long de l'œuvre. Yourcenar procède ainsi à plusieurs reprises, présentant souvent le personnage, ou même certains objets, perçus par un autre personnage ou par la collectivité, puis corrigeant cette première interprétation et imposant l'image vraie, la réalité qui se cache sous les apparences. Il en va ainsi de la description de Gemara : "Bien des gens auraient cru décrire Gemara en disant : une vieille maison de Sicile. Parler ainsi, ç'eût été recouvrir sous une définition trop simple pour n'être pas fautive ce qu'a d'infiniment singulier toute demeure humaine [...]" (*DR*, p. 190) ; il en est ainsi également dans le portrait de Dida, où sont opposées l'opinion généralisée, fautive naturellement, et la vérité, que seul le narrateur connaît : "On la disait mauvaise : elle était dure comme la terre, avide comme la racine qui cherche sa subsistance [...]" (*DR*, p. 255).

Même dans le chapitre le plus théâtral de tout le roman, celui qui est centré sur Marcella et dans lequel les dialogues jouent un rôle essentiel, le narrateur s'immisce pour bien expliquer le caractère de Marcella non seulement dans la rétrospection qu'il fait sur son passé et sur sa relation avec Carlo Stevo, mais aussi tout au long du dialogue, avec des comparaisons ou des commentaires qui détruisent, au moins partiellement, la théâtralité de tout cet épisode.

Séparées par la table, les mains sur la toile cirée luisante, les deux femmes s'affrontaient furieusement, symboles presque grossiers du destin de l'homme qui sans espoir s'était débattu entre elles comme un nageur entre un banc de sable et un rocher. Et (car la haine est la plus théâtrale des passions), la petite bourgeoise s'exprimait comme un femme de la rue, et la femme du peuple parlait comme en scène. (*DR*, p. 212)¹⁰

La portée mythique des personnages féminins

Et c'est également le narrateur omniscient qui se charge de montrer la portée mythique de ses personnages, ce "quid divinum"

¹⁰ Il en va de même au début du chapitre, avec la réflexion du narrateur à propos de la lumière. On sait, et on l'a déjà dit que les jeux de clair obscur, justifiés par la présence de la lampe dans la chambre de l'appartement, accentuent tout le long de cette partie la théâtralité de la séquence. Or le commentaire du narrateur, qui s'immisce par une réflexion typiquement yourcenarienne, rompt en quelque sorte l'immédiateté que suppose la scène narrative ; "Il faisait déjà sombre. Il tourna le commutateur, du geste précis qu'on a chez soi. La force venue des cascades de Terni pour se changer en lumière mit en valeur le visage [...]" (*DR*, p. 207).

dont parle Yourcenar dans sa Préface. La réduction de chacune de ces figures à un trait de caractère essentiel, à un archétype, permet très facilement le passage au mythe, ou au moins son association à un personnage mythique. Rosalia, l'exilée, devient tout naturellement Antigone, cette Antigone qui accompagne son père Œdipe en exil. Angiola est l'incarnation de toutes les figures mythiques de la séduction : la femme fatale, Narcisse, et dans une image saisissante elle apparaît réunissant les deux premières figures bibliques de la séduction : Ève et le serpent. ("Une Ève qui se serait amalgamé son serpent.") Dida est Gaia, la Terre, la Mère Universelle. Quant à Marcella, le personnage le plus surchargé de connotations mythiques, elle est avant tout Némésis, La Juste Colère¹¹. La plupart des figures mythiques évoquées par le narrateur ou par d'autres personnages pour qualifier Marcella renvoient à cette double figure du Justicier et du Martyr qu'incarne l'héroïne. Elle est Judith, Charlotte, Némésis, une jeune Sibylle, une Marthe violente, une mystique Marie, personnages mythiques (qu'ils soient grecs ou chrétiens) qui d'une manière ou d'une autre et plus ou moins directement sont associés au martyr et à la justice vengeresse. Il en va de même de Méduse qui figure, pour les Grecs, comme Jean-Pierre Vernant l'a montré dans *La Mort dans les yeux* (1985), le visage du combattant en proie à la fureur guerrière. Marguerite Yourcenar, l'associe également à Phèdre, dans le récit et dans les *Yeux ouverts*. Il me semble que le rapprochement est quelque peu forcé, et que c'est un peu pour établir une relation de parallélisme et d'opposition entre "le Phèdre platonicien et la Phèdre prolétarienne" que le récit essaie d'évoquer le mythe de Phèdre. Rien, ou presque rien dans l'histoire ne permet d'associer Marcella à Phèdre si ce n'est ce baiser à Massimo, qualifié par le narrateur de "presque incestueux", sans doute pour justifier le rapprochement. Mais il manque à l'histoire de Marcella Ardeati telle que la présente le récit, la plupart des motifs, d'ailleurs très fortement codés, qui constituent le mythe de Phèdre : le sentiment d'amour incestueux et de passion coupable, la souffrance ou la honte de se sentir rejetée, ainsi que la calomnie qui a pour conséquence la mort d'Hippolyte, sont absents dans le roman de Yourcenar. De même, le suicide de l'héroïne grecque a des motivations tout autres que celles qui amènent Marcella à son immolation sacrificielle.

Au terme de ce parcours autour des figures féminines dans *Denier du rêve* il convient, au moins rapidement, de les comparer avec les

¹¹ émotion personnifiée dans la mythologie grecque qu'Hésiode et Homère disent être un des deux sentiments les plus élevés

personnages masculins du roman pour voir s'ils reçoivent tous le même traitement. Quelques remarques s'imposent : la présentation par paliers successifs qui est utilisée pour peindre les personnages féminins est également employée pour présenter la plupart des personnages masculins, à l'exception de Giulio Lovisi. Cependant, certaines différences sont frappantes. Tout d'abord, il n'y a pas dans le récit de rétrospections importantes sur le passé des personnages masculins. À l'exception de Massimo, qui donne lui-même quelques détails épars sur son passé, nous ne savons rien de l'histoire d'Alessandro Sarte avant son mariage, rien de Carlo Svevo avant sa rencontre avec Marcella, ni de Giulio Lovisi, ni de Marinuzzi, et nous avons très peu de renseignements sur la vie du vieux peintre Clément Roux. En fait la structure théâtrale du roman qui rassemble l'action en un seul jour fait que ces personnages masculins, sans histoire et sans passé assumé par le narrateur, n'ont qu'un seul jour, ou un seul moment pour manifester leur caractère. Tandis que les figures féminines ont toutes (à l'exception de Lina) une épaisseur temporelle¹² qui vient donnée par leur histoire, les personnages masculins apparaissent plus inconsistants. À la fermeté, à la netteté, monolithique il est vrai, des personnages féminins, s'oppose en quelque sorte le manque de contours de ces figures masculines que le lecteur saisit beaucoup plus difficilement.

Et c'est sans doute ce manque de netteté qui rend plus difficile l'association des différents personnages masculins avec un archétype ou avec une figure mythique. Ni Giulio Lovisi, ni Alessandro Sarte, ni Carlo Svevo ne peuvent être assimilés à une figure mythique ou à une légende qui les dépasserait. Marinuzzi, affirme Yourcenar dans *Les Yeux ouverts est Dionysos*¹³. Il me semble qu'associer la soulerie de Marinuzzi à la symbologie complexe de l'ivresse bachique est une réduction par trop simpliste, et que Dionysos, dieu chtonien, est une figure mythique beaucoup plus mystérieuse, contradictoire et protéiforme, associée à d'obscurs rites initiatiques bien plus complexes que la formidable ivresse du personnage yourcenarien.

Massimo est peut-être le seul personnage masculin qui pourrait être rattaché au mythe. Le récit l'associe explicitement au Phèdre platonicien et à l'Hermaphrodite. Mais c'est peut-être surtout le commentaire de Yourcenar qui donne la clef d'interprétation

¹² Mais même Lina Chiari, évoque deux souvenirs de son passé, et tous deux sont rattachés à la maladie et à la mort : celui du poulpe qui s'agrippe à sa chair (p. 27), et celui de la maladie et de la mort du cheval Buono (p. 28).

¹³ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 82.

Figures de femme dans Denier du rêve

symbolique du personnage lorsque la romancière affirme qu'il "est naturellement Thanatos, l'ange de la mort, et aussi l'Arlequin de la *Commedia dell'Arte* et des légendes du Moyen Âge"¹⁴. Cette référence à la figure d'Arlequin suffit à elle seule pour mettre en évidence toutes les connotations apparemment contradictoires et ambiguës qu'incarne la figure de Massimo. Car si l'Arlequin de la comédie italienne incarne le jeune drôle, malicieux et au caractère instable, comme l'indique clairement son vêtement fait de pièces disposées en damier, par contre son ancêtre l'Arlequin médiéval a des connotations funèbres très claires : "aux origines, selon les premiers documents médiévaux qui nous parlent de lui, Arlequin (sous le nom d'Hellekin) est un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa mesnie hurlante de trépassés. L'Arlequin primitif du Moyen Âge est une figure diabolique, associée à la mort. Au cours des siècles, la représentation théâtrale et la parodie conjureront son maléfice [...] on fera une figure comique, dont le caractère essentiel de transgression se reportera sur les tabous de l'ordre social et de la discipline des mœurs"¹⁵. Le Massimo de Marguerite Yourcenar, hermaphrodite instable et malicieux, changeant et capricieux, mais en même temps dramatique et ténébreux incarne parfaitement le double visage, sinistre et enjoué, d'Arlequin. Il est, me semble-t-il le seul personnage masculin ayant une véritable portée mythique.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1970, p. 124-125. Par ailleurs, dans cette très belle étude sur le symbolisme des variantes de la figure du clown-saltimbanque, Arlequin, etc. Starobinski remarque également l'association du saltimbanque ou de l'arlequin à l'androgynie, ce qui rapproche également cette figure de celle de l'Hermaphrodite, p. 41 sq.