

# LES CIERGES, LES ÉGLISES ET LA FIGURATION DE LA DIVINITÉ DANS *DENIER DU RÊVE* ET *LES SONGES ET LES SORTS*

par Cristiana TESCULA (Cluj-Napoca)

Nous nous proposons de déceler une nouvelle facette de la part d'onirisme du *Denier du rêve* à travers un motif redécouvert et enrichi dans *Les Songes et les Sorts*. Il s'agit d'un ingrédient onirique parmi les plus complexes dans le roman de '34 : le cierge, élément constitutif d'un topos privilégié, l'église, et adjuvant d'une rêverie de substance biographique ou religieuse. Associé au même topos, mais pas exclusivement, et à une vision particulière du divin, ce motif fera fortune dans quelques textes des *Songes*, dont nous retiendrons les deux suivants – « Les Cierges de la cathédrale » et « La Jeune fille qui pleure ».

Remarquons dès le début que dans ces deux livres des années trente la part d'onirisme commence à se préciser dès les suggestions titulaires. Apparemment Yourcenar cultive la distinction rêve/songe de façon discriminatoire, peut-être en raison de leurs connotations différentes : quotidiennes, psychologiques et psychanalytiques pour le rêve, divinatoires, poétiques et prophétiques pour le songe. Comme dans le roman de l'attentat antifasciste manqué il n'a pas été question de convoquer des associations littéraires ou philosophiques, le terme « rêve », plus attaché au quotidien, a collé davantage à la problématique abordée. Pour le recueil onirique l'autre terme a été préféré, plus ambigu, muni d'un sens caché et incitant au décryptage, en raison du contexte à partager avec un autre terme incitant, le sort. En tant que synonyme plus grave de lot ou destin, le sort exerce son action transformatrice sur la matière des songes. Ainsi les songes deviennent-ils des « sorts » ou du moins des manifestations des sorts, porteurs d'un message à déchiffrer, comme les cailloux, les dés et les petites baguettes des antiques. Mais le titre précédent, à y regarder de plus près, convoque lui aussi la combinaison lot-sort-destin, à travers l'association du rêve à la fortune, dans son double sens de hasard et de richesse, l'argent y étant relié au passage de main en main et le rêve à ce que l'argent achète pour ses détenteurs

temporaires, un sort-lot-destin meilleur<sup>1</sup>. La distinction rêve/songe suggérée par les deux titres n'est pas adoptée explicitement dans les textes proprement dits. Au contraire, les termes semblent être interchangeables. Mais derrière ce flou terminologique se cache une distinction bien précise, liée à la catégorie de l'onirique désignée par « rêve » dans le titre du roman et par « songe » dans le titre du recueil de '38. Chez les personnages de *Denier du rêve* n'opère que le régime diurne de l'imagination, sous deux formes : l'illusion volontaire, en tant que mécanisme de défense devant une réalité insoutenable, et la rêverie, alimentée par un souvenir paradisiaque, par un désir impossible à atteindre dans la réalité, par une situation immédiate de crise. Cette faculté de l'imagination diurne que ces personnages possèdent à un degré plus ou moins élevé est la force qu'ils opposent soit à leur sort marqué par la solitude, par la perte de l'amour ou de la santé ou par les mécomptes matrimoniaux et parentaux, soit à un décevant ordre des choses imputable à la politique. Il y en a qui souffrent d'une impossibilité chronique de voir à cause de l'écran qu'ils mettent constamment entre eux et la réalité, d'autres sont des aristocrates de l'imagination diurne, qui donnent au monde la forme de leur cœur, à travers la fantaisie créatrice ou à travers les convictions politiques devenues révolte. Et il y a bien sûr des « bègues »<sup>2</sup> de la fantaisie (*EM*, p. 1535), dont l'existence médiocre ne permet que des évasions médiocres dans l'imaginaire. Dans chacun de ces fabricants d'illusions une force égale et de sens contraire agit de temps en temps : le désenchantement, qui rend inutile l'écran protecteur d'entre eux et la vie, l'espoir et la prière.

Donnons maintenant la parole à la préfacière du volume de 1938 qui nous offre une visite guidée au « pays mystérieux » des « yeux fermés » (*ibid.*). Selon elle, les provinces-songes sont organisées thématiquement autour d'idées-obsessions (la mort, l'orgueil, l'ambition), de souvenirs pathétiques liés à la figure du père ou à celle de l'homme « plus aimé que Dieu » (*EM*, p. 1603), d'émotions fortes ou en sourdine ou de lieux oniriques privilégiés. Le songe, comme la rêverie à laquelle se livrent les personnages du *Denier*, connaît la différenciation des niveaux de qualités, selon la part du quotidien et

---

<sup>1</sup> Nous partageons le point de vue de C.A. PONT sur ces choix titulaires et sur leurs implications – « *Les Songes et les Sorts* : le titre » dans *Yeux ouverts, yeux fermés: la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, GA 1994, p. 24-28.

<sup>2</sup> *EM*, p. 1535 (où nous corrigeons « ex-votos »). Toutes nos références vont au volume des *Essais et Mémoires*. Bien que la préface de 1938 y ait été quelque peu modifiée en prévision d'une réédition de *Les Songes et les Sorts*, les conceptions que nous évoquons ici n'ont pas changé.

du physiologique qui subsiste en lui et selon la présence ou l'absence des motifs classiques qui pourraient l'assimiler à des « routes nationales » ou des « jardins publics » sur la carte de la nuit (*EM*, p. 1534) ou au contraire l'ériger en précieux témoignage de vie intérieure. La hiérarchie des rêveurs double la hiérarchie des fabricants d'illusions, en rassemblant, pour les opposer, les génies du monde des yeux fermés et les « sourds-muets » qui dorment, mais ne rêvent pas (*EM*, p. 1535). La rêveuse se range du côté de ceux qui « reçoivent quelquefois la grâce d'un beau songe » (*ibid.*), comme sans doute les vingt-deux qu'elle a choisi de raconter. Ces rêves ou songes appartiennent à la catégorie des « rêves lyriques » ou « hallucinés » (*EM*, p. 1539), mystérieuses structures cohérentes dont on ne peut enlever le moindre détail sans les compromettre, porteuses de signification et de clarté pour celle qui dort – malgré la trame absurde, soutenue par une chronotopie vague et le plus souvent sans conclusion –, richement colorées, chargées affectivement et gravitant autour de quelques souvenirs et sentiments. Le songe est une apparition fortuite, une émanation d'une région – « pays des yeux fermés » – extérieure à la réalité et proche du monde de la mort, d'où ses attaches faibles au réel. C'est grâce au songe, fils du sommeil, qu'on peut dresser des ponts vers l'au-delà et accéder à une connaissance d'ordre supérieur, voire à l'extase, mais aussi se retourner vers son univers intérieur et reconstruire une image plus cohérente de soi. La rêverie en revanche est une construction délibérée, investie d'une valeur compensatrice, voire thérapeutique. La visite guidée au pays du songe révèle dès lors le caractère créateur de l'activité onirique nocturne, située, selon Marguerite Yourcenar, à mi-distance entre la création poétique et l'expérience du Narcisse de la mythologie. Dans une telle perspective le songe devient un agencement d'images similaire à l'agencement de mots ou de rimes dans un poème, et l'image onirique une surface réfléchissante qui corrige, déforme ou renverse son matériau-source. Mais la rêverie agit elle aussi de manière créatrice sur sa source, même si les transformations sont moins radicales en raison des attaches au réel qui ne se délient jamais complètement.

On pourrait conclure que l'horizon d'attente créé par la confrontation des deux titres ne déçoit pas si l'on entre dans l'intimité du texte par la médiation de la préfacière. Le « songe » et le « rêve » appartiennent à deux registres différents de l'imaginaire, même s'ils mobilisent les mêmes stratégies créatrices et puisent aux mêmes sources. À ces sources communes nous nous proposons de puiser en ce

qui suit, à la lumière d'un des ingrédients oniriques que le monde de la nuit dispute au monde du jour : le cierge.

Nous essayerons de montrer comment cet objet familier, modelé par une personnalité particulière, peut devenir un objet onirisant, créateur ou adjuvant de productions de l'imagination nocturne ou diurne. Pièce obligatoire des décors religieux et rival traditionnel de la lampe dans les espaces de l'intimité, le cierge n'en est pas moins l'objet d'un commerce, déroulé d'habitude à l'intérieur des espaces de culte, et en tant que tel, il est l'affaire d'un « personnel » spécialisé, chaisières ou sacristains. Dans le songe intitulé « Les Cierges dans la cathédrale » (*EM*, p. 1570-1572), « les cierges s'étagent le long du mur » de l'édifice – « des millions » – (*EM*, p. 1571), véritable « étalage de flammes » (*EM*, p. 1572). Lorsque ce commerce quitte l'église, il se choisit un espace qui ressemble de manière surprenante aux étals fragiles et bigarrés des foires – en l'occurrence le pavillon vert en bois, adossé à la cathédrale onirique, où le personnage narrateur va s'approvisionner. Le transfert est presque parfait, vu le fait qu'il touche à la fois au vendeur et à la marchandise : une ancienne marchande de beurre et de poulets du quartier, figure familière semble-t-il à la rêveuse, offre avec une jovialité de foire le travail des abeilles sous toutes ses formes : « des cierges, des *ex-voto* de cire, et des cœurs de pain d'épices » – ces gâteaux au miel qu'on ne rencontre que dans les fêtes foraines (*EM*, p. 1572)<sup>3</sup>.

Comme tout objet à vendre, le cierge a une valeur marchande (clairement spécifiée dans *Denier* où l'un des personnages, Giulio Lovisi, en achète cinq pour 10 lires) et une valeur sociale, parce qu'il transmet aux autres un message précis sur la personnalité de l'acheteur : un cierge trop mince indiquerait l'avarice, un cierge gros, une attitude ostentatoire. Acheter un cierge crée donc l'obligation de faire bonne figure devant les habitués de l'église et permet en même temps de marchander avec la divinité au sujet des vœux à exaucer et du manque d'assiduité dans les prières. Mais tous les acheteurs de cierges n'appartiennent pas à la catégorie des habitués de l'oraison. Il y en a aussi qui achètent accidentellement, comme la visiteuse nocturne de cathédrales et d'églises, fascinée par leur spectacle. Ce qui l'incite à l'achat n'est pas quelque automatisme de la foi, mais une sorte de superstition renversée, qui l'oblige à se conformer à une tradition des offrandes à la divinité : « Je me sens obligée d'ajouter un

---

<sup>3</sup> On trouve une image du même ordre au début du texte, dans la description de la cathédrale elle-même : « certains aspects de ses clochetons [...] évoquent irrésistiblement l'image de sculptures en sucre savourées dans des foires de village » (*EM*, p. 1570).

cierge à cet étalage de flammes ; bien plus, je comprends qu'y manquer serait pis qu'un sacrilège : ce serait un crime qui me porterait malheur » (*EM*, p. 1752).

C'est à la même visiteuse nocturne que l'on doit une classification des cierges, avec comme critères l'épaisseur, la texture et l'utilité. L'épaisseur détermine une certaine disposition dans l'étagement qui rappelle la hiérarchie des « chœurs des anges » (*EM*, p. 1571) : les plus frêles et à la fois les plus humbles occupent les premières rangées, tandis que les plus gros, dont la valeur croit avec leur tour de taille, sont placés contre le mur. L'épaisseur permet également à la rêveuse-visiteuse d'identifier leur provenance et leur utilité, ne serait-ce que sur le mode de l'hypothétique, en raison des associations suscitées par un certain détail de forme ou de texture. Plus les cierges sont gros, plus leur symbolisme devient solennel, voire sombre ; les cierges minces des étalages sont comme ceux qu'on achète pour quelques sous dans les églises, d'autres, déjà plus gros, font penser à des événements religieux qui touchent la collectivité – cérémonies de prise de voile, premières communions, célébrations pénitentielles. Les superlatifs relatifs de l'épaisseur ont quelque chose de monstrueux et renvoient aux interventions divines et aux offrandes des rescapés, le contexte supposé étant les désastres sur mer, à cause du diamètre de mât qu'un tel type de cierge atteint. Les superlatifs absolus rappellent le règne végétal, qui prête à la cire la blancheur et la surface lisse d'arbres écorcés et à la flamme le privilège de brûler haut, comme une lampe suspendue ou comme un phare. Le cierge-arbre devient ainsi une sorte de symbole totalisant, une synthèse des valorisations de substance religieuse ou naturelle attribuées au cierge dans le monde de la nuit. À quoi servent donc les millions de cierges oniriques qui font, du transept de droite de la cathédrale où ils sont soigneusement localisés, une véritable « chambre ardente » (*EM*, p. 1571)? À « éclairer Dieu », le faiseur de miracles, comme le suggère la rêveuse (*ibid.*). Car cette infinité de cierges allumés ne peut rien contre l'obscurité et le froid qui règnent dans la cathédrale, même dans la chambre ardente. Ce n'est donc pas par hasard que les cierges sont placés dans le voisinage immédiat des images du divin – statues mystérieuses de divinités féminines, mi-païennes, mi-chrétiennes dans « Les Cierges

dans la cathédrale »<sup>4</sup>, ou statues de saints indifférents aux fidèles qui échouent dans l'église de quartier de *Denier du rêve*<sup>5</sup>.

Retenons pour l'instant que le sens physique du verbe « éclairer » semble complètement effacé dans le monde des *Songes*. Pourtant, le cierge est porteur de feu et en tant que tel il devrait avoir la force et le comportement ambivalent de cet élément créateur et destructeur à la fois. À l'intérieur de la cathédrale onirique il est incapable d'agir comme feu parce que sa flamme est dévitalisée<sup>6</sup> et ne peut que briller, en créant un effet décoratif. Il y a du solennel dans cette flamme dénaturée qui brille aussi pour rappeler au corps de cire qui la porte son origine céleste, ce qui fait du cierge onirique une étoile et de la voûte de la cathédrale une copie de la nuit mythique d'avant le « *Fiat lux* ».

La flamme du cierge s'exprimera dans toute sa vitalité destructrice et créatrice à la fois dans un espace clos onirique dépourvu de connotations religieuses, le grand salon démeublé de « La Jeune fille qui pleure » (*EM*, p. 1598-1601). Le cierge, plus précisément son double féminisé, la bougie, est convoqué pour accompagner la danse de la folie et de la mort à laquelle se livre la protagoniste ; tout d'abord en tant que lueur qui en embellit les premiers mouvements, puis en tant que « flamme égale et pure » (*EM*, p. 1600), élément dynamisant d'une chorégraphie dramatique et agent d'une mort-transsubstantiation (les cierges en effet embrasent la pleureuse, changeant sa danse en tourbillon de flammes et en feu cette eau qui était son attribut)<sup>7</sup> et d'une renaissance (les flammes des cierges s'élèvent vers le ciel en spiritualisant la flamme de la passion non partagée). L'allégorie de la danse sacrificielle valorise la nature ambivalente du cierge, corps de cire et âme de feu, traduite dans un comportement ambivalent : à travers ses larmes de cire le cierge souffre d'être dévoré par son propre devenir, à travers sa flamme il

---

<sup>4</sup> Dans une cathédrale sans cierges (« Les Visions dans la cathédrale », *EM*, p. 1543-1546), on trouve une toile qui représente une jeune femme allaitant son nourrisson et qui ressemble « aux Madones des primitifs flamands » (*EM*, p. 1545).

<sup>5</sup> Une rivale du cierge, la veilleuse, est placée elle aussi à côté de l'image pieuse qui veille en quelque sorte sur la couche de Marcella, dans le même roman.

<sup>6</sup> La dévitalisation peut aller jusqu'à l'extinction, qui semble être irréversible. Dans le songe intitulé « *La Flaque dans l'église* » (*EM*, p. 1581-1583), il n'est pas question de cierges, mais des lampes que « personne ne rallumera [...], car tous les sacristains sont morts », ce qui rend « inutile », sur le pavement, « la grande flaque moelleuse pâlement dorée comme l'huile essentielle qui sort du cœur des palmes », à laquelle « il suffirait de puiser » pour ressusciter leurs flammes (*EM*, p. 1583).

<sup>7</sup> « [L]a jeune fille tourbillonn[e] dans la flamme », accomplissant sa « danse de mort, de feu et de cristal » ; « ses larmes s'éparpillent autour d'elle, avec les gouttes de la cire ardente » (*EM*, p. 1600).

prend sa revanche, en dévorant le devenir d'autrui, mais surtout il affirme sa vocation de purificateur. À travers le passage par la flamme, les impuretés liées ou étrangères au corps de cire accèdent à une condition qualitativement supérieure, la pureté qui leur permettra d'engendrer la lumière.

La flamme du cierge porteuse de lumière porte en elle une véritable leçon morale. Elle se fait champ de la confrontation entre le pur et l'impur, le bien et le mal, la valeur et l'antivaleur. En brûlant toujours plus haut, dans « La Jeune fille qui pleure », elle génère une lévitation purificatrice: la danseuse se dématérialise, ses volants de mousseline s'ouvrent au vol au fur et à mesure que les pirouettes deviennent plus tourbillonnantes.

Dans « *Les Cierges dans la cathédrale* » c'est la visiteuse nocturne qui subit la fascination des flammes et s'envole « avec la démarche incertaine et courte des papillons de nuit » (EM, p. 1571). Faut-il croire qu'il s'agisse de deux manifestations parallèles du complexe d'Empédocle?<sup>8</sup> La réponse peut être affirmative, au moins dans le cas de la jeune fille qui danse, où le besoin profond de spiritualisation de la souffrance s'assouvit par la dissolution dans le feu. On ne dépasse pas, devant les flammes, le stade de la fascination. La quête du divin, amorcée dans le lieu sanctifié et dans la proximité des grandes figures féminines de la maternité sacrée, s'égare sans possible retour à la recherche de ces instruments de l'offrande.

Il semble bien que, chez Marguerite Yourcenar, la flamme fascine parce qu'elle renvoie le plus souvent à une transcendance habitée soit par les valeurs morales, auquel cas un sacrifice est exigé, soit par une divinité, moins exigeante ou tout simplement indifférente, qui se laisse explorer à une condition moins radicale, l'élévation ou le vol. Suivre la flamme du cierge suppose devenir à son tour une verticale fragile, curieuse et courageuse ou se métamorphoser en torche à la gloire de la pureté. Lorsque le cierge entraîne à la mort il s'agit paradoxalement d'une mort facile, en quelque sorte passive, comme nonchalante et sans douleur, justement à cause de la dimension spirituelle du feu et quelle que soit l'apparence que cet élément revêt.

On ne peut pas parler de la mort par le feu sans évoquer une autre femme-cierge (ou plutôt torche) de la création yourcenarienne, Rosalia di Credo de *Denier du rêve*, dont la jeune danseuse qui pleure en brûlant et brûle en pleurant est le double onirique. C'est un magnifique exemple de prédestination que celui de la vieille fille déposée aux cierges dans l'église de Sainte-Marie-Mineure, à laquelle

---

<sup>8</sup> Voir Gaston BACHELARD, « Feu et rêverie : le complexe d'Empédocle », *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949.

le voisinage des cierges prête un air de cierge et une fin de cierge, sereine et discrète. Chez elle il y a une vocation de la souffrance tellement profonde qu'elle semble n'exister que pour épauler la souffrance des autres et pour incarner la biographie de sa demeure natale jusque dans la mort. Elle meurt de la mort des martyres chrétiennes qui se jetaient dans le feu pour s'unir à l'objet de leur foi. Le « credo » de Rosalia n'a rien à voir avec le ciel – c'est le passé paradisiaque incarné dans la vieille maison de Sicile qu'elle veut substituer au présent gris.

Nous avons parlé des connotations à la fois tragiques et glorieuses du cierge, mais sans mentionner la solitude<sup>9</sup>, condition nécessaire et suffisante pour que son destin puisse s'accomplir, dans un sens ou dans l'autre. Car un cierge ne peut brûler que seul, même lorsque des millions d'autres, identiques ou différents, brûlent dans le même étalage. Jamais sa flamme ne s'unit à une autre, jamais son élégante verticale de cire ne se fait corrompre par une autre. Pareils aux cierges oniriques dans leur étalage, les personnages de *Denier du rêve* sont isolés chacun dans sa rêverie qui rarement déborde les limites étroites du biographique. Isolés, parce que la rêverie, comme tout jeu de l'imagination, ne peut se dérouler qu'en solitude, éventuellement en présence d'un objet muni de pouvoirs oniriques – tel le fard qui donne l'illusion de la santé et empêche une malade du cancer de désespérer, ou la monnaie dont on achète l'amour et l'illusion d'un sentiment partagé, ou le pistolet qui fait exister l'illusion de la justice ou de la dignité.

C'est parmi ces objets déclencheurs ou adjuvants de constructions imaginaires qu'il faut ranger le cierge solitaire, tant dans le monde des yeux ouverts que dans celui des songes. Il exerce progressivement une sorte de pouvoir onirisant sur ceux qui le pensent, l'achètent ou le contemplent et qui finissent par les plonger dans une rêverie de substance biographique ou religieuse.

Pour Giulio Lovisi, l'habitué de l'église de quartier qui s'efforce de croire à la valeur propitiatoire des cierges, le voisinage des cierges surtout de taille moyenne est adjuvant d'une rêverie de substance biographique. Le chemin solitaire vers l'église n'est qu'un prétexte pour déterrer les trente ans passés dans les difficultés familiales et le commerce de la beauté féminine. Il découvre avec amertume que les mécomptes de jadis sont les mécomptes du présent, assaisonnés de complications toutes récentes – le double drame de Vanna, la dernière scène provoquée par Giuseppa, les rigueurs économiques imposées par

---

<sup>9</sup> Voir Gaston BACHELARD, « La verticalité des flammes », *La Flamme d'une chandelle*, PUF 1986.

le pouvoir. Cela déclenche chez l'acheteur de cierges une sorte de révolte qui le pousse à réécrire sa biographie sur le mode du « ce qui aurait dû être ». Victime innocente d'une Giuseppa aigre et jalouse et témoin impuissant devant le sort injuste de sa fille et de la petite Mimi, faisant figure, malgré lui, de potentiel ennemi du régime, il aurait pu et aurait dû s'offrir une idylle romanesque avec le dernier prétexte de scandale de Giuseppa, une implication plus ferme dans le choix matrimonial de sa fille et même une révolte contre les convictions politiques malsaines de son gendre. À la version corrigée de son roman personnel Giulio ajoute un épisode compensateur, rédigé sur le mode du « ce qui peut encore être avec la compassion des autres ». Devant la vendeuse de cierges il joue la comédie de l'espoir justifié au sujet de la guérison de Mimi alors qu'il n'en est pas du tout convaincu (au contraire, il y voit un mal nécessaire) et la comédie de l'indignation quant au sort prévisible et mérité de son gendre. Il est trop simple pour se rendre compte que la sympathie de l'autre n'est qu'illusoire – Rosalia s'est enfermée dans son univers de « déportée du bonheur » (*OR*, p. 183) – et que c'est par habitude (« déformation professionnelle » ou reste d'une foi effacée depuis longtemps) qu'elle lui conseille de recourir à la source de la compassion par excellence, « la Bonne mère » (*OR*, p. 184) et du coup aux cierges comme offrande traditionnelle et comme garantie pour l'exaucement des vœux.

En dépit de l'incapacité de ce personnage à voir plus loin que son chagrin et au-delà des repères du réel, l'achat des cierges suscite en lui une forme rudimentaire de rêverie religieuse, centrée sur ses doutes quant au pouvoir de la Madone en matière de miracles. Cette attitude docilement contestataire est parfaitement motivée par l'évidence même : la « Santé des Infirmes » (*OR*, p. 186) n'a rien pu contre la maladie de la petite Mimi, ni le « Vase insigne » (*OR*, p. 185) contre l'augmentation du prix des flacons de parfum ! Mais il trouve vite des circonstances atténuantes – il n'a peut-être pas assez prié - et renouvelle l'offrande en cierges, pour se permettre d'espérer encore. Cette dialectique accusation/excuse domine le rapport du personnage avec Dieu, l'autre grande figure qui habite le ciel et l'église de quartier. Le Dieu-ami qu'il interpelle pour lui mettre en charge tantôt ses chagrins, tantôt sa lâcheté n'est qu'une forme vide, pareille aux ombres que Giulio croise dans la rue ou à l'église. Il est interchangeable avec n'importe quel mortel disponible à écouter, parce qu'il n'offre pas d'aide, seulement un peu d'attention. Le fidèle plus ou moins convaincu reconnaît en lui un maître, mais un maître vaniteux et ennuyé, qu'il faut flatter en lui montrant une obéissance infinie et qui digère n'importe quelle confession, sans se donner la

peine de la vérifier. Derrière l'ennui du maître on soupçonne aussi la décrépitude, d'où l'obligation de le traiter avec les précautions dues à un malade – c'est peut-être pour cela qu'à l'intérieur de l'église on parle tout bas. Le désenchantement de ce personnage à l'égard du divin n'est pas isolé. Dans le monde du *Denier* – le père Cicca excepté – on assiste à une déstabilisation de la foi généralisée. Ceux qui vivent l'an XI de la Dictature ont remplacé la religion par la politique et l'abandon insouciant à la toute-puissance de Dieu par le passage à l'acte (comme c'est le cas de Marcella et de Carlo Stevo), quand ils n'ont pas choisi le refuge dans l'art (la musique de Bach pour l'organiste aveugle de Sainte-Marie-Mineure) ou dans la beauté terrestre (dont le corps humain est le meilleur exemple pour le vieux peintre Clément Roux).

Dès que la contextualisation biographique et historique s'efface, la rêverie religieuse acquiert une profondeur généralement humaine, parce que la flamme du cierge peut réactiver chez le rêveur non seulement la mémoire biographique, mais aussi une mémoire archaïque, dépositaire du passé des premiers feux allumés sur terre en l'honneur de la divinité<sup>10</sup>. Le cierge résume ainsi l'histoire de l'humanité dans son rapport avec le transcendant et le rêveur peut partager ses inquiétudes et ses superstitions à l'égard du divin avec les allumeurs de cierges qui l'ont précédé. Comme on a déjà vu, l'offrande de la visiteuse nocturne de cathédrales et celle du vieux parfumeur tiennent plutôt de la superstition (réminiscence d'une éducation religieuse?) que de l'acte rituel de soumission au pouvoir divin. Rien d'étonnant, vu le fait que le divin est presque complètement dévitalisé, tant qu'il est lié à une tradition religieuse et à un moment historique précis. L'attitude ambiguë qu'il suscite, alternant critique et condescendance, fait écho à l'attitude du citoyen à l'égard du Dictateur dont il supporte patiemment les décisions, en lui trouvant des circonstances atténuantes. Il y a aussi de la peur dans le rapport avec le ciel, une peur d'enfant face à l'obscurité et une peur de citoyen face aux délateurs qui se cachent partout, même dans la maison de Dieu, se mêlant de tout, même des confessions. La peur du fidèle devant l'inévitable châtement divin n'existe pas, ni dans le monde des songes, ni sous la dictature. Au fond, on croit plutôt au *Sort-Fatum* implacable qu'au pouvoir justicier ou compensateur de la religion

Un point de vue transhistorique sur la divinité nous est offert par la rêveuse-conteuse des *Songes*, ainsi que par l'auteur omniscient du *Denier* quand il insère son personnage Giulio Lovisi dans la chaîne

---

<sup>10</sup> Voir Gaston BACHELARD, « La verticalité des flammes », *op. cit.*

humaine de l'expérience religieuse. À remarquer le fait que dans les deux contextes les images du divin sont exclusivement féminines, centrées sur le syncrétisme de deux traditions – chrétienne et païenne. Un même appellatif, légèrement modifié, « mère »/« Bonne mère », est appliqué à la mystérieuse divinité féminine de la cathédrale onirique et à celle qui donne son nom à l'église du *Denier*. On dirait que l'image hautement spiritualisée de la Vierge chrétienne se nourrit des images païennes de déesses-mères, qui ont intercédé, protégé et exaucé les vœux des mortels, depuis la création du monde. Ce n'est pas par hasard que la divinité féminine onirique, désignée non pas par le singulier, mais par le pluriel « mères », est représentée comme une vierge en majesté, emboîtée dans une autre figure féminine colossale, dont « les genoux gigantesques dépassent la voûte de l'église et se perdent de toutes parts dans la nuit » (*EM*, p. 1572). À la Vierge-mère, personnification de l'amour spiritualisé et protecteur qui la rend presque humaine sans lui diminuer la gloire, s'oppose dans *Denier du Rêve* la Vénus grecque – Angiola –, qui incarne le désir irrépressible, le plaisir des sens, la joie de vivre et dont on retient un détail fortement érotisé – « la grande bouche chaude » (*OR*, p. 187), à laquelle fait écho le « baiser gigantesque » (*OR*, p. 246) de cette « vaine Vénus » de cinéma (*OR*, p. 245). Deux produits distincts « du travail des abeilles » (*OR*, p. 187) sont transformés en offrande : pour la divinité des pulsions vitales, le miel qui rappelle le côté hédoniste de la vie, et pour la Mater Dolorosa, la cire, corps souffrant du cierge.

Avant de mettre le point final à notre recherche, focalisons notre attention sur l'espace réservé au culte de la divinité, qui devrait reproduire l'organisation rigoureuse du temple, image du monde et image de Dieu, lieu privilégié où se manifeste le transcendant. Dans le monde contemporain à la Dictature, l'humble église du quartier porte en vain le nom de la Vierge, mère de l'église, parce qu'elle n'est plus reconnue comme espace du sacré, même si le service divin s'y déroule, en présence du public habituel et des visiteurs occasionnels. C'est un simple lieu de passage, un abri contre les attaques de jalousie matrimoniale ou contre la pluie, un passe-temps comme le cinéma ou comme le bar de quartier, un espace sinon sécurisant, parce que dominé par l'œil indiscret et punitif du Dictateur, mais du moins accessible à tous. Il suffit de pousser « une porte de cuir gras, moelleux, doucement encrassée par le passage du temps » (*OR*, p. 180), comme le fait Giulio Lovisi. Si la porte est l'unique détail (ajouté au nom) qui fait sortir de l'anonymat l'église du *Denier*, la cathédrale onirique bénéficie d'une double description. Elle échappe

au traitement corrosif appliqué à sa sœur du monde des yeux ouverts, mais subit la déformation inhérente à la perspective onirique qui déforme, renverse ou efface. Vue de l'extérieur, c'est une structure architecturale qui allie l'élégance baroque et le kitsch de foire, mais il lui manque un détail obligatoire – la porte, contradiction esthétique, mais surtout fonctionnelle. En effet, l'accès dans un tel édifice peut être difficile même lorsque les portes existent et se sont déjà ouvertes pour d'autres pèlerins<sup>11</sup> et devient impossible pour ceux qui osent le quitter ne serait-ce que pour quelques instants. La visiteuse sortie pour acheter des cierges ne peut que constater la disparition de la « sombre ouverture » (*EM*, p. 1572) qui servait de porte. Refus symbolique de l'offrande ou simple conséquence de la loi des transformations qui gouverne les espaces oniriques, y compris les espaces sacrés?

Le paradoxe continue à l'intérieur : l'accès à la nef se fait par une trappe sculptée comme une tombe, les statues du décor semblent presque humanisées, l'une d'elles mine l'intégrité de l'ensemble. Un mouvement ascensionnel domine le décor, de la disposition hiérarchique des cierges à la verticalité des statues, et se communique à l'édifice entier, étrangement dématérialisé, ce qui lui permet l'évanescence. On dirait qu'au moins dans le monde des songes, si le divin refuse de descendre dans sa création, c'est sa création qui vient le rejoindre, par le biais d'un objet hautement spiritualisé : le cierge.

---

<sup>11</sup> Voir la porte capricieuse du songe intitulé « *Les Clefs de l'église* » (*EM*, p. 1556-1558) qui s'ouvre devant les uns et se bloque devant les autres, rendant obligatoire l'intervention du sacristain.