

DIMENSIONS MYTHOLOGIQUE ET HISTORIQUE DANS *DENIER DU REVE DE 1934.*

par Camillo FAVERZANI (Clermont-Ferrand)

Après l'expérience du récit intimiste (*Alexis ou le Traité du vain combat*, 1929) et de la nouvelle historique (*La Mort conduit l'attelage*, 1933), *Denier du rêve* est le premier véritable roman de Marguerite Yourcenar [1]. L'Histoire qui avait envahi le recueil paru l'année précédente devient ici actualité car l'auteur choisit de reprendre un fait divers qui s'était produit quelque dix années auparavant, l'aménage à l'aide de l'écriture romanesque et déguise chaque rôle, soit-il réel ou imaginaire, par une ou plusieurs références au mythe.

Eperdus de désespoir, dégoûtés par l'obligation d'un sens historique imposé et réducteur, les personnages ont donc leur écho tragique dans les figures mythiques de la tradition antique, rompue à parler à l'homme en termes de condition humaine immanente. Ils ne font que répéter des actions mille fois commises, même s'ils l'ignorent, et le narrateur, par ses rapprochements vers les mythes fondateurs, sans cesse ramène le présent à sa valeur éternisante. Les événements, certes, sont atroces, mais leur atrocité est le révélateur ultime d'un tragique indépassable. Le mythe est peut-être le lieu de l'atemporalité, dans une forme qui n'est ni celle du discours historique, ni celle de la mise en intrigue, mais existe dans la fixité de sa tradition.

Ici il s'agit de cerner le rôle que joue le mythe face à la narration, c'est-à-dire la symbolique temporelle qui s'exprime par le mythe. Un rapport longue durée (mythe) - courte durée (événementialité) se construit ainsi, voulant apporter des éléments de réponse dans le désarroi de l'appréhension du temps. Nous nous proposons ainsi d'analyser la double dimension, mythologique et historique, de *Denier du rêve* de 1934 et pour ce faire nous aborderons les personnages de même que quelques situations bien précises, ayant recours aussi bien aux faits

[1] Cf. F. Wasserfallen, "D'un art 'protoromanesque' à un art romanesque : l'étape *Denier du rêve*", in *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, colloque international (Tours, 16-19 novembre 1988), Tours, 1990, pp. 309-318.

réels qu'aux œuvres que l'auteur a écrites à la même époque. En outre, nous ne manquerons pas de faire allusion à la survie de la dimension mythologique dans la version définitive du roman (1959) et dans *Rendre à César* (1961), quand ce procédé d'écriture s'est révélé nécessaire.

M. Delcroix a déjà mis en évidence comment "les années trente n'en sont pas moins celles de l'envahissement du mythe [2]". Marguerite Yourcenar a souvent souligné la dimension mythologique de l'édition de 1934 [3] et a parfois donné des clés de lecture. Elle tient aussi à préciser que "datant d'une époque où les anciens mythes grecs [...] étaient pour [elle] des fréquentations journalières, le premier *Denier du rêve* témoignait [...] de l'obsédant besoin de mettre sur tout geste ou tout visage son analogue mythologique" (HE, 22).

Cependant, au moment de la transcription du roman en 1959, elle ne semble pas être très fière du premier procédé d'écriture. Elle va même jusqu'à s'en justifier. En faisant allusion à la survie de cette caractéristique dans la version définitive et dans la pièce de théâtre, elle a un regard critique sur le côté peut-être facile de la dimension mythologique du premier texte et souligne que le *Denier du rêve* de 1934 appartient à "une période de production chaotique [...] basée sur un sentiment très poétique de la vie" (MG, 87). Dans la préface de *Rendre à César*, elle critique davantage cet aspect et arrive presque jusqu'à nier une survie quelconque dans les textes qui ont suivi : elle met l'accent sur le fait que "ces rapprochements [qui] tendaient à immobiliser le récit en une sorte de gauche hiératisme [...] ont à peu près complètement disparu du *Denier du rêve* de 1959. A plus forte raison sont-ils absents de *Rendre à César*" (HE, 23).

Quant à la présence de l'Histoire, *Denier du rêve* étant aussi un roman politique, l'auteur a également indiqué ses "modèles vivants"

[2] M. Delcroix, "Parcours d'une œuvre : Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël", in *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar* (Pavia, 8 novembre 1985), suppl. a *Il confronto letterario*, 5, Fasano, Schena, 1986, p. 32.

[3] Cf. à ce propos la préface de *Rendre à César*, surtout aux endroits suivants : Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 13, 22-23 ; ainsi que P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 145-147, 156-157 ; et M. Galey, *Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, "Le livre de poche", p. 81-82 ; nous nous référerons à ces trois textes respectivement par les sigles HE, PR et MG, suivis de l'indication des pages.

(HE, 11), surtout pour Marcella, don Ruggero, Rosalia di Credo, la mère Dida et Luca, et en partie pour Carlo Stevo. Du reste, elle cite aussi son expérience personnelle face à la montée de la dictature (HE, 15) et l'épisode historique d'"une Anglaise un peu insensée" [4] qui avait tiré sur Mussolini.

Tout d'abord, il est intéressant de faire le point sur deux aspects extérieurs servant d'amalgame au roman qui sont à l'origine du réseau de liens entre les personnages, en constituent la toile de fond et caractérisent l'action : le 'denier du rêve' et la Ville. Dans la *Préface* de 1959, l'auteur semble vouloir justifier "le choix d'un moyen volontairement stéréotypé", cette pièce de dix lires qui devient comme "le symbole du contact entre des êtres humains [5]". Cette fonction symbolique de la pièce de monnaie, à la fois réelle et fictive, a très bien été étudiée par E. et F. Farrell qui ont mis en évidence l'importance du denier pour les personnages afin d'acheter leurs rêves [6].

Nous pouvons toutefois observer encore l'aspect qu'elle prend d'"obole à Caron" [7], au cours de la scène où Rosalia di Credo achète à Marcella "des pommes de pin des forêts vivantes et du charbon des forêts mortes" (DR34, 93), en payant en réalité son obole pour traverser le Styx, ayant choisi de faire de ces produits de la nature d'aujourd'hui et de la nature d'autrefois le moyen de se donner la mort. De la même façon, le sens mythique de la pièce de monnaie devient-il de plus en plus important lors du rachat du revolver d'Alessandro à qui Marcella répond : " J'ai toujours eu l'intention de te payer [...]. Rendre à César" (DR34, 130). Dans le choix de la réplique évangélique, nous ressentons davantage la volonté de sacrifice de l'héroïne qui sait que, quoi qu'il arrive, elle ne sera plus en vie quelques heures après. Le ton un peu solennel de la réponse qu'elle adresse à son mari montre, d'une certaine manière, qu'elle est consciente de tomber devant César et qu'elle choisit de succomber dans un but humanitaire, pour un avenir meilleur, donnant à son geste une allure sacrée.

[4] Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, présenté par Marguerite Yourcenar, lu par D. Sanda, Paris, Auvidis, 1987, Z 119 AD 803, cassette n° 1. 1. (sigle DRlu).

[5] Marguerite Yourcenar, *Préface, Denier du rêve*, in *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 162 ; (sigle P).

[6] Cf. C. F. Farrell, E. R. Farrell, *Marguerite Yourcenar in counterpoint*, Lanham-New York-London, University Press of America, 1983, pp. 30-31 (sigle FF).

[7] Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934, p. 93 (sigle DR34).

Quant à Rome, J. Blot a voulu souligner le rôle que la Ville aurait de "lieu où le présent apparaît à la manière d'une métamorphose", de façon "à manifester la permanence et l'essence" de l'action politique, à savoir le tyrannicide, la mise à mort de César [8]. De sa part, E. Van Der Starre ajoute à cette rencontre du présent et du passé une troisième dimension du temps, celle de la "Cité de Dieu" et de "la fin des temps" [9]. Dans cette perspective, il semble aller dans la direction indiquée par Marguerite Yourcenar qui parle d'abord de Rome en tant que "Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine" (P, 162), "ce qui revient à dire n'importe quelle grande ville aussi bien que Rome" (HE, 10) et ajoute ensuite qu'à "la "ville éternelle" des hommes, avec ses perpétuels et piètres recommencements, s'oppose vaguement dans l'esprit de Roux [...] l'image de la Cité de Dieu" (PR, 157).

Or, il est assez intéressant de constater comment la Ville du tyrannicide peut facilement coïncider avec la Cité de Dieu de Clément Roux, de Rosalia di Credo et peut-être de Marcella aussi. Pour le premier, c'est également la Rome de l'art qu'il admire en tant que peintre: "La Ville... Le jet des obélisques, et celui des fontaines, qui sont des obélisques vivants... Et la croûte creuse du Colisée, cuite par le temps, servie à Néron toute pleine au-dedans de gladiateurs..." (DR34, 207). Mais l'art des monuments est déjà un moyen pour observer le temps qui passe : Rome est aussi la ville où tout coule depuis des siècles comme elle est vue par le regard de Massimo au cours d'un monologue intérieur ajouté en 1959 qui conserve à ce passage toute son impression mythologique : "L'eau qui lave [...], l'eau qu'on boit, l'eau qui prend et perd toutes les formes" [10], pense-t-il, à côté de la Fontaine de Trevi, "l'eau et la roche si merveilleuses [...] substances insensibles" (DR59, 275) qui ne peuvent aider Clément Roux, saisi d'une attaque. Alors l'endroit de songe "où les hommes rêvent de puissance, [...] de Dieu, [...] de gloire [...] et d'argent" (DR34, 219) devient vraiment la ville "sise au bord du Léthé" (DR34, 227) ou la "Cité de Dieu", selon les goûts, lieu de passage où les morts et, le cas échéant, ceux qui s'approchent de la mort, boivent pour oublier leur vie terrestre,

[8] Cf. J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980, p. 113.

[9] E. Van Der Starre, "Du roman au théâtre : *Denier du rêve et Rendre à César*", *C. R. I. N.*, 8 (1983), p. 64 (sigle, VDS).

[10] Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, in *Œuvres...*, cit., p. 272 (sigle DR59).

Dimensions mythologique et historique

comme dans le cas du vieil artiste.

De même pour Rosalia di Credo. Rome-Source d'Oubli assiste aussi sa mort : juste avant d'appeler Marcella, c'est-à-dire le commencement de l'action qui la mène au suicide, "le bruit de Rome, fait d'agitations invisibles [...], déferla sur elle comme une vague" (DR34, 91-92). Ainsi pour Marcella. Massimo annonce le futur immédiat de l'héroïne à l'appui de quelques considérations sur l'avenir et d'une comparaison avec Rome (DR34, 142).

Quant à la double dimension, mythologique et historique, des personnages, Marcella Ardeati, Carlo Stevo et Benito Mussolini sont sans doute les trois rôles qui voient le plus se mélanger histoire et mythe. Nous nous arrêtons plus longuement sur l'héroïne du roman car elle illustre mieux cette caractéristique.

Marguerite Yourcenar a souligné qu'elle "portraiturait la femme [...] d'un jeune médecin du parti" (HE, 11) qui rêvait d'assassiner Mussolini (DRlu). Cette aspiration rejoint l'évocation de la tentative d'attentat réelle, effectuée quelques mois avant qu'elle eût l'idée de rédiger *Denier du rêve* (DRlu). En ce qui concerne l'entreprise de Violet Gibson, la noble dame anglo-irlandaise qui a tiré sur le visage de Mussolini, le 7 avril 1926, nous remarquons en outre que sa biographie révèle des points de contact non seulement avec Marcella mais aussi avec d'autres personnages du roman : ici elle peut, elle aussi, être considérée comme une sorte de figure mythique d'où dérivent plusieurs rôles.

Pour ce qui est de la véritable dimension mythologique, l'auteur compare Marcella tantôt à Némésis (HE, 23), tantôt à Phèdre MG, 82), tantôt à "la Furie ou [à] la Méduse endormie du Musée des Thermes" (PR, 156) et en effet elle est un peu de tout cela.

Mais avant tout Marcella est aussi V. Gibson. Si l'héroïne de Marguerite Yourcenar et l'aristocrate irlandaise ne sont pas issues de la même société, trois caractéristiques nous permettent de mettre les deux femmes en parallèle. Tout d'abord, elles sont toutes les deux en rupture avec le milieu auquel elles appartiennent. Dans l'étude que R. O. Collin a effectuée autour de V. Gibson, nous lisons, à plusieurs reprises, sa réaction contre ses origines, et en particulier contre les idées de son père [11], ce qui la mène d'abord à choisir le catholicisme (RC,

[11] Cf. R. O. Collin, *The Irish Baron's Daughter and Mussolini's Nose*, R. O. Collin, 1985 ; nous utilisons la traduction italienne de cette œuvre : R. O. Collin, *La donna*

25) et ensuite à embrasser la foi socialiste (RC, 29). Chez Marcella, en revanche, la rupture se produit avec le milieu auquel elle appartient depuis son mariage (DR34, 102). Dans la version définitive, cette caractéristique est davantage soulignée par opposition à sa classe sociale d'origine : "Peu à peu, cette solidarité avec le malheur des siens s'était élargie, l'associait désormais à tous les humiliés, à tous les opprimés, à tous les punis" (DR59, 210).

Ensuite, leurs deux personnalités révèlent un état de quasi-folie. L'infirmité mentale de V. Gibson apparaît sans arrêt dans l'essai de R. O. Collin, surtout après l'attentat, étant donné que cette explication arrange bien tout le monde : la dictature italienne, le gouvernement britannique, la presse et la famille de la dame irlandaise (RC, 75, 99, 101, 115-116, 135-137). Quant à Marcella, c'est au narrateur de décrire son attitude proche de la folie par l'intermédiaire d'un monologue intérieur d'Alessandro qui voit dans son sourire l'expression des fous et des fauves (DR34, 129).

Enfin, en ce qui concerne l'action contre le dictateur, nous pouvons relever, dans la conduite de V. Gibson, des tendances suicidaires qui aboutissent, avant l'attentat, à une tentative de se donner la mort, le 17 février 1925 : l'échec de cet acte est un des indices qui lui font croire en sa prédestination à accomplir un grand geste (RC, 47-48). Il est donc possible que cette nouvelle entreprise ait été considérée par V. Gibson comme une fin, un sacrifice d'elle-même pour une cause plus noble. Cela la rapproche davantage de l'héroïne yourcenarienne pour qui Massimo joue le rôle de la conscience en lui dénonçant sa volonté de s'anéantir (DR34, 132). D'ailleurs, quelques pages plus loin, elle lui confirme elle-même cette sensation : "Mais tu ne vois donc pas que je n'ai plus rien d'autre au monde ? Est-ce que toute ma vie [...] ne perd pas son sens, si je ne le fais pas ?" (DR34, 144).

Par cette idée de sacrifice, nous entrons déjà dans le mythe. En effet, à cause de sa résolution, nous pouvons aussi reconnaître chez Marcella l'Ariane de *Qui n'a pas son Minotaure ?* (pièce publiée en 1963 mais rédigée dès 1932-34) qui, dans l'entretien de la huitième scène face à Thésée, reproduit en partie la Marcella du dialogue avec Alessandro, puis avec Massimo : "Si vous aviez tué le Minotaure, serais-je ici à souhaiter la mort de Phèdre, et la vôtre, et ma mort à

che sparò a Mussolini, trad. di V. Villarosa, Milano, Rusconi, 1988, pp. 13, 15 (sigle RC).

moi?" [12]. Le Minotaure étant sans doute l'équivalent de Mussolini ou, de toute manière, le symbole du tyran et de la dictature et Phèdre son incarnation. La libération d'Ariane passe par son propre sacrifice et elle laisse alors que Thésée aille vers sa soeur, la Phèdre-dictature, comme Marcella ne retient pas Alessandro qui se rend à la réception du Palais Balbo. De même que Marcella choisit de faire corps avec son geste, Ariane accepte de succomber : "J'arrête, pendant qu'il en est temps encore, ce qui fut pour moi l'aventure humaine ; je ne triompherai pas de Phèdre en devenant Phèdre" (QM, 222). Ainsi, au cours du dialogue avec Bacchus-Dieu, nous ressentons dans l'explication que donne Ariane de son sacrifice, la solidarité de classe que l'on a constatée chez Marcella (QM, 228).

Mais Marcella est aussi Phèdre, comme le dit Marguerite Yourcenar. La Phèdre qui se pend, accablée de remords et de désespoir après avoir été amoureuse d'Hippolyte d'un amour coupable, comme Marcella se sacrifie après avoir aimé Alessandro, elle aussi d'un amour qui pour elle ne peut être que coupable car ce mariage va dans le sens opposé de sa vocation de victime et de porte-parole des opprimés. Ainsi l'auteur n'omet-elle pas de rappeler cette comparaison dans la dernière scène qui dépeint l'héroïne à côté de Massimo, avant leur séparation : "la Phèdre prolétarienne au beau visage tragique et le Phèdre platonicien des restaurants de Vienne marchèrent en se tenant par la main" (DR34, 148).

C'est aussi dans cette perspective de sacrifice que se justifie sans doute l'appellation de Méduse car, si la femme résolue à la vengeance que voit Alessandro est plutôt la Gorgone à la chevelure de serpents, aux yeux étincelants et au regard meurtrier (DR34, 128), la comparaison subsiste aussi grâce à la Méduse à la tête tranchée, tuée par Persée pendant son sommeil, pour qu'elle ne puisse plus nuire (DR34, 182). De même, elle devient "Némésis, vraie déesse, iconoclaste et sanctificatrice" (DR34, 141), personnification de la vengeance divine, chargée de châtier le crime de Mussolini qui, comme Crésus, a passé la mesure de son orgueil, bouleversant l'ordre du monde et l'équilibre universel, supprimant la liberté de son peuple à ses propres fins de puissance.

[12] Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 222 (sigle QM).

Dans sa haine, Marcella est aussi "Electre" (DR34, 138), révolutionnaire comme l'Electre de *La Chute des Masques* (pièce publiée en 1954 mais écrite en 1944) qui, dans son orgueil de classe, dénonce la lâcheté de Théodore [13] et, se vouant au malheur (EC, 39), excitée pour l'action prochaine, se propose non seulement de libérer un peuple, mais aussi de venger son père (EC, 43), tout comme l'héroïne du roman.

Outre les correspondances directes auxquelles fait allusion le récit lui-même, nous pouvons encore remarquer, avec Marguerite Yourcenar, que Marcella est une "Furie", à savoir l'équivalent latin des Eri-nyes grecques, autres déesses violentes, destinées à venger le crime contre l'ordre social, bien que le rôle de la jeune femme puisse se confondre aussi avec celui des victimes de ces divinités qui punissent tout meurtrier, catégorie à laquelle le personnage de *Denier du rêve* a failli appartenir.

A part le sacrifice qui caractérise sa volonté de s'opposer au mal, la dimension que Marcella acquiert avant l'accomplissement de son geste va même au delà du mythe païen pour atteindre la religion chrétienne. Pour Carlo Stevo, lui aussi victime, elle est à la fois l'image de leur vérité ("L'attente de l'avenir avait donné à cette femme, vouée à la révolte, les larges yeux des jeunes Sibylles", DR34, 102) et du dévouement, aussi bien actif qu'idéal, à leur religion ("Cet homme exaspéré [...] avait acquis en elle une Marthe violente en même temps qu'une mystique Marie", DR34, 103).

Et cette prédisposition à la dévotion revient aussi dans les mots de Massimo au cours de leur dernier dialogue, grâce à une autre allusion tirée du monde des Evangiles. Essayant de la détourner de sa résolution à l'attentat, le jeune homme l'appelle d'abord "Madeleine", en lui montrant comment son "dévouement, c'est [sa] débauche" (DR34, 138). Ensuite, il puise aussi chez les personnages de la Bible et alors Marcella devient une "Judith" (DR34, 135) qui va tuer son Holoferne, à savoir Mussolini, dans l'espoir de libérer un peuple.

Dans le roman de 1959, ce qui reste de la dimension mythologique de Marcella concerne surtout l'issue de son geste et ses implications avec la figure du tyran. Le choix du vocabulaire nous fait passer de l'allusion assez neutre de Massimo concernant "l'investiture de César"

[13] Marguerite Yourcenar, *Electre ou la Chute des Masques*, in *Théâtre II*, cit., p. 29 (sigle EC).

(DR34, 140) à la sensation de triomphe et d'apothéose de ce "faux dieu", s'il tombe sous la main de cette Némésis résolue (DR59, 230).

Quant à Mussolini, nous avons souligné l'aura mythique que lui donne la décision de Marcella de tuer Jules César, dans la réplique "Rendre à César" (DR34, 130 ; cf. aussi VDS, 62). Du reste, Marguerite Yourcenar elle-même a mis l'accent sur l'élargissement de la mythologie à quelques "personnages historiques que leur costume assimile aux héros et aux dieux" dont "César, fils de Vénus, presque autant qu'Alexandre" [14]. Et la dimension mythologique du dictateur reste dans le roman de 1959 où c'est Marcella elle-même qui désigne son action prochaine comme une tentative "d'abattre Jules César" (DR59, 225) et dans la pièce de 1961 où Mussolini devient presque mythe en tant que lui-même plus encore qu'en tant que César, quand le public entend sa voix de loin, avant l'attentat de Marcella [15] et quand sa voix extérieure fait le bilan de son courage d'aujourd'hui et de sa politique de toujours (R, 127).

D'autre part, Mussolini est aussi l'Egisthe d'*Electre ou la Chute des Masques* car c'est contre lui que s'acharne la haine d'Electre-Marcella ("Haïr Egisthe est l'unique privilège que le malheur ne m'ait pas ôté", EC, 29) et d'Oreste-peuple ("Je m'étais habitué à l'idée de tuer une femme couchée dans le lit royal avec l'assassin de mon père, [...] avec le tyran qui supplicie nos amis...", EC, 46). Et c'est aussi l'Hipparque de *Léna ou le Secret dans Feux* (1936), victime d'Harmodios-Némésis [16], tyran irréductible qui "blessé à mort continue à hurler des ordres" (F, 1087), exigeant des noms, des aveux (F, 1088).

De même, entre Marcella et Mussolini s'instaure une relation qui relève du mythe, surtout dans les instants qui précèdent l'accomplissement de l'attentat. Le parcours de l'héroïne, du magasin de grains au lieu de son sacrifice, révèle aussi une dimension mythologique. Dans le roman, nous lisons qu' "elle marchait, comme une Grecque dans Hadès, comme une chrétienne dans Dité, lourde d'un faix aussi vieux que l'histoire" (DR34, 149). Les rues de Rome deviennent pour elle "d'infinis méandres, roulant dans [les] flots, comme autant de noyés, des morts qui, tous, se croyaient vivants" (DR34, 149), dans ce

[14] Marguerite Yourcenar, "Mythologie", *Lettres françaises*, III, 11 (1er janvier 1944), p. 42.

[15] Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, in *Théâtre I, cit.*, pp. 90-91 (sigle R).

[16] Marguerite Yourcenar, *Feux*, in *Oeuvres ... , cit.*, p. 1086 (sigle F).

fleuve infernal qui est la Ville. Et sur son chemin de mort, au moment d'agir, elle choisit d'oublier Alessandro et son passé et, nouvel Orphée, "elle ne se retourna pas pour regarder fuir derrière elle la silhouette renversée d'une Marcella nue" (DR34, 151), Eurydice des vaincus.

Carlo Stevo est aussi un personnage doublement chargé d'histoire et de mythe, sinon de religion. D'une part, le témoignage de l'auteur nous apprend que "Carlo Stevo et son milieu étaient esquissés d'après un groupe de réfugiés antifascistes installés en Suisse dans les années 30" (HE, 11). D'autre part, une certaine critique, par moments un peu maladroite, a voulu identifier l'épisode de Carlo Stevo avec la biographie de quelques écrivains italiens, célèbres exilés : "Curzio Malaparte décédé aux îles Lipari, Cesare Pavese, [...] Carlo Levi" [17]. En réalité, il y a chez Carlo Stevo un peu de ces trois intellectuels : le *confino* des deux derniers, décidément opposés au régime, en 1935, C. Pavese en Calabre, C. Levi en Basilicate ; l'éloignement du premier, d'abord aux îles Lipari (bien qu'il n'y mourût point !), ensuite à Ischia et à Forte dei Marmi, malgré ses accommodements avec la dictature et l'ambiguïté de certaines de ses actions [18]. En outre, nous pouvons aussi ajouter la consonance du nom Stevo avec celui d'Italo Svevo, auteur qui a aussi la même origine triestine (DR34, 103 et surtout DR59, 210) que le personnage du roman, bien que l'on ne puisse pousser davantage la comparaison entre les deux.

E. et F. Farrell ont déjà observé le rôle différent que joue Carlo Stevo pour les trois personnages de la première scène du magasin de grains : un grand homme malade pour sa femme, Giovanna, un héros romantique pour Marcella, un fugitif pour Massimo, un fantôme pour tous (FF, 36 ; cf. aussi DR34, 100-101). A cela nous pouvons encore ajouter une certaine correspondance entre la Marcella de cette scène qui "avait cru trouver en Carlo Stevo ce Sauveur qui ne peut être qu'un faible, car la justice est le privilège des vaincus" (DR34, 103) et le Massimo de la promenade avec Clément Roux qui évoque comme

[17] R. Hamel, "Entre La condition humaine et L'espoir, le... Denier du rêve", in *Les adieux du Québec à Marguerite Yourcenar*, Québec, Les presses Laurentiennes, 1988, p. 76.

[18] Envoyé au *confino* pour propagande antifasciste à l'étranger, à cause de la publication en France de la *Technique du coup d'Etat*, en 1931 (Paris, Grasset, dans la traduction de J. Bertrand), il connaît quand même une très grande liberté dès qu'il est transféré en Toscane (cf. L. Martellini, *Invito alla lettura di Curzio Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 50).

son "rôle près de Carlo n'est devenu monstrueux que [lorsqu'il a] deviné qu'il [l'] aimait... Pour être Judas, il faut avoir cru au Messie... Et quand Judas ressemble à Jean..." (DR34, 211). En effet, pour cette Marcella-Marthe-Marie et pour ce Massimo-Judas-Jean, Carlo a longtemps joué le rôle de guide supérieur et infaillible. Cependant son éloignement physique devient aussi spirituel ; alors Carlo, envoyé aux îles Lipari, "dieu, séparé de ses disciples", ne devient qu'un homme "assez faible pour souffrir" (DR34, 105), sorte d'Oreste dont il faut sans cesse s'occuper, "excuse aux yeux du peuple" (EC, 43) et bientôt nouveau Patrocle qui "n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre" (F, 1070).

En remarquant ce double rôle de Judas et de Jean chez Massimo, nous entrons dans le domaine des personnages qui tournent autour de l'action principale sans être eux-mêmes directement impliqués. Dans le rôle de Massimo, à la fois ami de Carlo Stevo et agent provocateur, nous apercevons la beauté et la jeunesse de Jean et la trahison de Judas. Du premier, il a l'âge, comme Arlequin, suivant la définition de Marguerite Yourcenar, "le sombre Hölle-König des légendes du Moyen-Age" (HE, 23), ou comme "le Phèdre platonicien" dont il a déjà été question. Il en a la beauté, comme le constate Clément Roux (DR34, 202 et DR59, 273) : il est à la fois le Narcisse et l'Hélios du *Catalogue des idoles*. Et de ces deux mythes, il a aussi le masque. De l'un, il a la 'nature indéterminée', reflétée par les "parois convexes, concaves ou rectilignes" du globe de verre, dans lequel il s'est placé : elles lui renvoient des images qui parfois "l'embellissent, la plupart le déforment", multipliant "son dégoût, son étonnement, ou son désir" [19]. De l'autre, il a la vocation au mensonge, cachant, par sa splendeur, les ténèbres constantes : "Comme tous les enthousiastes, il ne s'aperçoit pas qu'il ment. Il nous cache qu'il fait toujours nuit" (CI,97).

Ainsi ce double aspect de Massimo fait-il de lui la "statue d'Hermaphrodite" (DR34, 134) que voit Marcella après les révélations d'Alessandro sur son compte. Alors cet Hermaphrodite devient un peu l'Achille de *Feux*, "transfuge du camp des mâles" qui appartient "à la race asexuée des maîtres" (F, 1060). Mais il est surtout le Pylade d'*Electre* qui mène un double jeu face à Oreste (EC, 69), innovation

[19] Marguerite Yourcenar, "Le catalogue des idoles", *Le Manuscrit autographe*, V, 30 (novembre-décembre 1930), p. 96 (sigle CI).

fertile du mythe, comme l'auteur tient à la préciser [20].

En outre, Marguerite Yourcenar a voulu le présenter aussi dans le rôle de "conducteur des Ombres" (HE, 23) ou encore dans celui de Thanatos, "ange de la mort" (MG, 82), au cours de la promenade mythique à côté de Clément Roux. A propos du vieux peintre, G. Jacquemin a déjà remarqué la correspondance entre le nom de ce personnage et celui du propriétaire de la clinique où est mort le père de l'auteur [21] : ce n'est donc pas un hasard si cet homme qui crée, qui donne la vie à des oeuvres d'art, est d'un âge avancé, à quelques mois de sa fin (cf. son "Etat Civil", R, 133) et s'il incarne un moment qui a aussi représenté une conclusion dans la biographie de l'écrivain.

A côté de "l'ombre démesurée" (DR34, 222) de Massimo-Hermès, il est aussi un peu Socrate comme le jeune homme a quelque chose de Phédon, au cours de leur "descente aux enfers" (HE, 19). Comme le Phédon de *Feux*, poursuivant son chemin tout seul, après la mort de son maître, Massimo donne à la description qu'il fait de son voyage prochain vers son pays, une allure très proche de celle des images choisies par le disciple du philosophe. Les conclusions de celui-ci préparent le chemin vers l'au-delà (F, 1112). Le voyage imaginaire de Massimo donne aussi une sensation d'itinéraire initiatique vers un autre monde, grâce à la présence puissante de l'eau (DR34, 218-219). D'autre part, ce retour de Massimo lui donne une dimension mythologique encore plus grande, quand on connaît, à la fin de *Rendre à César*, son dernier sort de victime, sacrifié *in extremis* : "Auschwitz, 1er mai 1945" (R, 134).

Nous relevons le même genre de correspondance à une mort mythique chez Alessandro Sarte, mort aux "Fosse Ardeatine, 24 mars 1944" (R, 133), tombé lui aussi sous les coups des dernières affres de la guerre civile en Italie.

Dans le roman, Alessandro Sarte apparaît comme un saint, aux yeux de Lina Chiari (DR34, 22), surtout après la visite médicale, quand elle constate que "le professeur s'était montré plein de bonté" (DR34, 26). Dans ses relations avec Marcella et avec la société, il est lui aussi, comme Massimo, un peu le Narcisse ou le Hélios du *Catalogue des idoles*, qui se cachent une grande partie de la réalité, ou qui la

[20] Marguerite Yourcenar, "Avant-propos", in *Théâtre II, cit.*, p. 21.

[21] Cf. G. Jacquemin, *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 56 ; cf. aussi la "Chronologie", in *Oeuvres..., cit.*, p. XVIII.

voient déformée, à leur convenance. En outre, dans son ambition de médecin, Alessandro est aussi le Ganymède du même texte qui veut "monter, mais grâce à l'instinct" (CI, 96), que ce soit vers l'Olympe païen ou vers l'Olympe du succès et de la reconnaissance sociale.

Toutefois, c'est au cours de l'épisode du cinéma, avec Angiola Fidès, que l'on reconnaît le véritable équivalent de ce Vulcain qui s'unit à la beauté d'Aphrodite (CI, 97). Marguerite Yourcenar a déjà souligné la dimension mythologique de ce passage, le cinéma étant symboliquement "la caverne des ombres" (HE, 19). Dans ce lieu, l'actrice aussi est un peu Narcisse car elle y retrouve le passé de "son idole" (DR34, 157): cette Angiola Fidès mythe moderne et son mythe intérieur dont elle voit "l'immense visage", "fardé de lumière" (DR34, 159) et entend la voix "comme un écho, répercutée par le mur de toile blanche" (DR34, 159). Alors les appellations mythiques autour de ce "grand narcissé féminin" (DR34, 161) se multiplient car "l'idole impalpable" de l'écran est à la fois "monstre d'elle-même" (DR34, 161) et "Eve" (DR34, 162), "reptile" (DR34, 161) et "vaine Vénus" (DR34, 170). Et cette descente dans "la chambre magique", "dans la caverne pleine de spectres" (DR34, 158) n'est qu'une entrée dans son "abîme intérieur" (DR34, 159). A peu près comme pour la "caverne creusée au plus profond de [soi]-même" (F, 1097) de *Marie-Madeleine ou le Salut*, dans *Feux*, car l'arrivée d'Alessandro correspond aussi à celle du Dieu-jardinier de ce texte, qui apparaît, le temps de quelques instants, pour s'effacer aussitôt "comme un reflet sur la vitre du matin" (F, 1098) et laisser Marie-Madeleine "plus vide qu'une veuve, plus seule qu'une femme quittée" (F, 1098). Mais cette descente dans "la caverne des ombres", où elle revoit son passé mélangé à la fiction du film (DR34, 162-166), et la promenade rapide dans les rues de la Rome de son enfance (DR34, 156-157) constituent, pour cette nouvelle "Eve", une sorte de retour aux sources.

En effet, la dimension mythologique d'Angiola Fidès remonte plus loin que son mythe moderne d'Hollywood. Dès son enfance, si l'Angiola petite fille, dont se souvient Clément Roux, lui correspond, elle a les traits de la légende, par sa nudité discrète, sa communion avec l'eau de la mer et le vent et surtout par son allure (DR34, 214-215). Cependant, c'est dans la relation avec sa soeur, Rosalia, et son père, Ruggero di Credo, au moment de quitter un autre lieu mythique, la maison de Gemara, qu'elle joue "le principal rôle d'un drame grec" (DR34,

75), fille d'un Oedipe-Roi détrôné, Ismène, à côté d'Antigone.

C'est en lisant *Antigone ou le Choix*, dans *Feux*, que nous percevons à laquelle des deux filles du roi de Thèbes elle ressemble davantage. Nous inclinons plutôt à la rapprocher de la première car, si son caractère ambitieux de future comédienne lui donne un plus grand éclat par comparaison à sa soeur, c'est cette dernière qui, comme Antigone, suit et assiste son père, un don Ruggero fou, comme Oedipe est aveugle, "le long des routes de l'exil" (F, 1075). Et Rosalia est aussi Marthe, près de cette autre Marie-Madeleine qui laisse sa soeur "trimmer à [sa] place le jour du repas de Béthanie" (F, 1096). Alors elle est aussi Sappho qui recherche inutilement l'amour d'un Phaon-Angiola, "substitut de la belle nymphe absente" (F, 1132). Et comme la poétesse grecque, Rosalia, déçue par une vie sans couleur, vouée à la folie du père, au rachat impossible d'une maison en Sicile et à l'attente d'une soeur partie à jamais, choisit de quitter "ce spectre de chair qui ne pourra lui donner que les mêmes tristes baisers" (F, 1132), le fantôme de Phaon, mais aussi celui d'Angiola et le sien : par le suicide, "elle fuit en hauteur la dérision d'avoir pu croire qu'un jeune homme existait" (F, 1132) et, comme Sappho, Rosalia, étouffant, s'avoue qu'elle avait été "folle d'avoir compté ici sur le retour d'Angiola" (DR34, 94).

Et cette fin de Rosalia, tout comme le revers de fortune de son père, a aussi une dimension historique, telle que nous le témoigne l'auteur dans la préface de *Rendre à César*, l'une sortant "d'un fait divers déjà ancien du *Corriere della Sera*" (HE, 11), l'autre évoquant "la silhouette un peu hagarde d'un propriétaire ruiné aperçu vers 1925 dans la campagne napolitaine" (HE, 11).

Quant à Ruggero di Credo et à la maison de Gemara, étroitement liés l'un à l'autre (DR34, 63), la critique a déjà souligné le 'pouvoir magique' de la seconde (FF, 40-41), tandis que la dimension mythologique du premier dépasse sa folie d'Oedipe et nous révèle sa vieillesse comme état naturel de l' "aboutissement d'un passé" qui va de Pindare à Biskra, en passant par "le règne de Charles d'Anjou" et les "figures de la Renaissance" (DR34, 63-64).

En ce qui concerne la mère Dida, son personnage est proche de celui de don Ruggero, bien qu'elle soit issue d'un milieu tout à fait différent. En effet, la relation du vieillard avec le passé correspond bien à l'enracinement de la vieille femme dans la terre. Marguerite

Dimensions mythologique et historique

Yourcenar a expliqué comment elle est la "Mère Terre" (HE, 23), la Gaia grecque, proche de Perséphone, déesse des enfers, telle qu'elle apparaît dans *Le catalogue des idoles* (CI, 97). La première description détaillée que l'auteur lui consacre dans *Denier du rêve*, met fortement en évidence cette communion de Dida avec la terre, toute sa vie durant (DR34, 183). Sa religion est un culte élémentaire, très proche du paganisme, car ses "Jésus" sont le soleil, le vent, la lune, le feu, la mer, la campagne (DR34, 184-185).

Dans son attitude de soeur, d'abord, de femme et de mère, ensuite, elle est la Diane d'Ephèse du *Catalogue* : "Femelle du scorpion, reine abeille. De toi sortent les êtres ; tu les dévores [...]. Tu es sourde, mais rugissante, affamée, mais insatiable. Tu es dure, insensée, joyeuse, mais tes yeux froids jugent les vivants" (CI, 97) : en effet, c'est elle qui se charge d'élever, toute seule, ses frères et soeurs, orphelins de leur mère, et plus tard ses enfants, orphelins de Fruttuoso, son mari (DR34, 186-187). Mais "comme la terre" (DR34, 191) elle est aussi avare et va jusqu'à tout nier à ses enfants et à elle-même (DR34, 196), femme insensible devant l'indigence de Luca ou de son beau-fils, Oreste Marinunzi. Aussi, dans le rêve de ce dernier, ivre, se figurant la mort de Dida, nous retrouvons son destin de 'mère génératrice' qui leur laisserait tout "ce qu'elle avait de biens" (DR34, 233). Alors la pensée naïve de l'homme grisé s'associe aussitôt à la terre à nouveau fécondée qui "ferait pousser des potirons pour la soupe, des tomates pour la sauce, des artichauts pour la friture" (DR34, 233).

Cependant, cette "Parque chargée du destin des fleurs" (DR34, 191), cette "immémoriale Sibylle" (HE, 23) qui "ne s'était jamais lassée d'exiger de ses hommes le travail et le plaisir [jusqu'à ce qu'ils se soient] usés à lui engendrer et à lui nourrir des fils" (DR34, 191), ne peut toujours déterminer le destin des autres et, comme Gaia victime d'Ouranos, vengée par son fils Cronos, au moment où Dida voudrait se libérer de Luca, elle doit avoir recours à l'aide de Nanni, son fils aîné, craintive qu'elle est du couteau de son amant (DR34, 188). C'est cet épisode qui lui donne aussi une dimension 'historique' ou du moins réaliste (HE, 11).

Quant à l'importance de la fécondité qui ressort dans le *Denier du rêve* de 1934, Marguerite Yourcenar l'a soulignée elle-même, à propos de la semence intellectuelle et politique que l'on retrouve chez Marcel-la, au cours des trois entretiens qui précèdent son geste, dans la bouti-

que d'un marchand de grains (HE, 19 et DR34, 103).

En ce qui concerne Oreste Marinunzi, sa résolution au meurtre (DR59, 283) ne va pas jusqu'à le rendre l'égal de son homonyme de la mythologie : sa dimension se limite à le faire ressembler à un nouveau Dionysos, comme le dit l'auteur (MG, 82), lui aussi 'né deux fois', grâce au pouvoir enivrant du vin qui lui permet de se créer une nouvelle existence, quoique brève et vaine (DR34, 229-235). Il fait partie d'un groupe de personnages du roman que l'on pourrait considérer comme mineurs. Il peut se ranger à côté des trois rôles les plus conventionnels de *Denier du rêve*, à savoir Giulio Lovisi, sa fille Giovanna Stevo et le mari d'Angiola Fidès, Paolo Farina. Le premier est représenté en Prométhée, lui aussi enchaîné à un rocher (l'insomnie de Giovanna), homme bien et innocent qui paie sa part (DR34, 49) en supportant une sorte de supplice de l'aigle (l'idéologie politique de Carlo Stevo) qui lui dévore le foie (représenté par sa colère contre l'écrivain) (DR34, 45). La deuxième est "une petite bourgeoise en deuil" (DR34, 98) aux yeux de Marcella et de Massimo qui "la jugeaient toute simple pour des raisons opposées aux siennes, aussi à l'aise dans leur sincérité tragique, dont ils ne voyaient pas le convenu, que Vanna parmi des conventions dont elle ignorait tout le tragique" (DR34, 99). Mais elle est aussi l'éternelle Pénélope, en attente du retour de Carlo. Elle est une autre Phèdre de *Feux* qui "reconstruit au fond de soi-même un Labyrinthe où elle ne peut que se retrouver [...]. Elle devient veuve ; elle peut enfin pleurer sans qu'on lui demande pourquoi" (F, 1054). Elle est aussi la Clytemnestre du même recueil car, après le meurtre, celle-ci n'arrête pas de rêver d'un disparu : "Mon éternité à moi se perdra à attendre son retour" (F, 1121). Paolo Farina, "aide d'un jeune notaire de province qui [...] cachait l'âme de Don Quichotte dans un corps de Pança" (DR34, 83) est idéaliste comme le premier, grâce aux souvenirs de sa vie heureuse de jadis avec Angiola (DR34, 11, 83), et fataliste comme le second, dans son comportement auprès de sa femme (DR34, 12). Son "insuffisance [de] principal acteur" (DR34, 12) rappelle aussi le Jean de *Marie-Madeleine ou le Salut*, dans *Feux*, car aucune communication ne peut s'établir entre les deux époux (F, 1093).

Lina Chiari se détache un peu de ce groupe de 'mythes mineurs' car, comme pour les rôles principaux, nous voyons, chez elle, histoire et mythe se mélanger à nouveau. En effet, cette femme est un peu V. Gibson, elle aussi, car nous remarquons que l'aristocrate irlandaise

Dimensions mythologique et historique

avait subi le même genre d'opération au sein (RC, 32) vers laquelle s'achemine le personnage du roman. Du reste, cette Aphrodite mutilée, "femme qui sans doute remplaçait l'absente" (DR34, 85), à savoir Angiola Fidès, à côté de Paolo Farina, est aussi Penthésilée, remplaçante d'Hector, qui, nouvelle victime d'Achille, "seule d'entre ses compagnes, [...] avait consenti à se faire couper le sein" (F, 1071).

Le mythe l'emporte donc largement sur l'Histoire dans cette œuvre sur le fascisme rédigée durant les années de dictature. On n'a pas assez souligné que *Denier du rêve* est le seul roman que Marguerite Yourcenar ait écrit au présent, avec à peine quelques années de recul par rapport aux événements réels. Elle a donc dû sentir le besoin d'asseoir son récit sur un fond dont les racines pouvaient lui permettre de donner à un fait divers quotidien la dimension de l'histoire universelle. L'héroïne du roman, dans sa soif de vengeance, est avant tout la Némésis de la mythologie et toute héroïne qui se sacrifie pour la liberté. Carlo Stevo est aussi le Messie, fondateur d'une nouvelle religion, autre victime du pouvoir et en partie de ses disciples. Le dictateur a également sa dimension de César, positif pour lui-même, négatif pour tous les opprimés.

Cependant, nous avons également remarqué que *Denier du rêve* constitue une nouvelle étape dans l'écriture romanesque de l'auteur, surtout grâce à ces trois personnages qui apparaissent aussi sous un aspect véritablement historique : le dictateur est avant tout le Mussolini de 1934 ; la tentative d'attentat de V. Gibson a servi de moule à quelques moments de l'action de Marcella ; la biographie de certains écrivains a donné à l'auteur l'idée d'insérer des détails dans celle de Carlo Stevo. D'ailleurs, H. Hillenaar a déjà bien observé qu' "au fil des années et des ouvrages l'histoire s'est peu à peu substituée à la mythologie, qui avait passionné Marguerite Yourcenar pendant ses jeunes années [22]". *Denier du rêve*, après les expériences d'*Alexis* et de *La Nouvelle Eurydice* (1931) et peu avant *Feux* et la publication en volume des *Nouvelles orientales* (1938), semble déjà aller dans la direction du *Coup de grâce* (1939) où le mythe, de moins en moins présent, laisse une place plus importante à l'Histoire, se projetant ainsi vers les grands romans d'après-guerre.

[22] H. Hillenaar, "L'oeuvre d'une femme forte", *C. R. I. N.*, 8 (1983), p. 4.