

《外國語文研究》第二十六期 抽印本  
2017年六月 61~92頁

瑪格莉特尤瑟娜的《九隻手中的一枚硬  
幣》：隨風飄逐的不定人生

**Marguerite Yourcenar's A Coin in Nine Hands:**

**The Lives Carried by the Wind**

舒卡夏

Katarzyna Stachura

# 瑪格莉特尤瑟娜的《九隻手中的一枚硬幣》 (又譯《默默無聞的人》)：隨風飄逐的不定人生

舒卡夏\*

## 摘要

《九隻手中的一枚硬幣》是否為尤瑟娜眾多小說中政治色彩最濃厚的一部呢？根據作者的自述，該小說是「半寫實、半象徵」的敘事，而此研究試圖探索《九隻手中的一枚硬幣》中具象徵性及其哲學意涵的面相。書中包含了許多不同人物的「人生片段」，其命運隨著書本頁面增加而相互交織，儘管如此，我們卻無法從中透澈瞭解任何一位人物。這份研究將聚焦在《九隻手中的一枚硬幣》一書中引用蒙田的部分，尤瑟娜與蒙田兩人在時空上相隔遙遠，其思想卻十分相近，這兩份文本的相似處有那些呢？無可規避的憂鬱、絕對悲觀主義、對世界感到空泛虛無、人性瘋狂的刻畫等；這份研究的第一部分將分析《九隻手中的一枚硬幣》中部分人物的詳細人生經歷，其中也包含了對義大利法西斯獨裁者的政治暗殺。而第二部分將嘗試證明瑪格莉特尤瑟娜並非全然專注於書中特定角色的生命存在形式，而是旨在利用象徵手法且跳脫時間框架來描繪所有人類的生命原型，我們可以帶著虛無且憂鬱的態度從《九隻手中的一枚硬幣》得出無論任何人事物皆無法改變這普世瘋狂。

關鍵字：《九隻手中的一枚硬幣》(又譯《默默無聞的人》)、漂泊不定、瘋狂、死亡、憂鬱

---

\* 國立政治大學歐洲語文學系法語副教授  
2016年11月8日投稿 2017年4月25日通過

# Marguerite Yourcenar's *A Coin in Nine Hands*: The Lives Carried by the Wind

Katarzyna Stachura\*

## Abstract

Is *A Coin in Nine Hands* the most political novel in Marguerite Yourcenar's fiction? According to the author's own account, it's a "half-realistic, half-symbolic" narrative. This work proposes to explore precisely the symbolic, even philosophical pendant of *A Coin in Nine Hands*. The book contains a series of vignettes of life of different characters, whose destinies are too much complicated with one another to know everything about them. The present contribution will focus on the quote from Montaigne underlined in *A Coin in Nine Hands*, emphasizing the very strong link between these two remote-in-time but close-in-spirit texts. What are the affinities between these two writers? An absolute melancholy, pessimism, the sentiment of vanity of things in this world, the painting of human insanity... The first part of this research analyzes some of the recounted individual journeys in *A Coin in Nine Hands*, including the history of the political attempt in assassination. The second part endeavors to demonstrate that fundamentally, Marguerite Yourcenar, far from sticking to particular existences of her characters, actually seeks to depict the archetype of human life in a symbolic and atemporal way. With a melancholic and nihilist sentiment, we derive from *A Coin in Nine Hands* a universal insanity that no one and nothing can remedy.

Keywords: *A Coin in Nine Hands*, vagrancy, insanity, death, melancholy

---

\* Associate professor of French, Department of European Languages and Cultures, National Chengchi University

## « *Denier du rêve* » de Marguerite Yourcenar : des vies au gré du vent

Katarzyna Stachura\*

### Résumé

*Denier du rêve* est-il le plus « politique » des romans de Marguerite Yourcenar ? De l'aveu même de l'auteur, il s'agit d'un récit « mi-réaliste, mi-symbolique ». Ce travail se propose d'explorer précisément ce pendant symbolique, et même philosophique, de *Denier du rêve*. Le livre contient de nombreux « tableaux de vie » de différents personnages, dont les destins se croisent au fil des pages, sans que l'on sache tout d'eux. La présente contribution fera la part belle à la citation de Montaigne mise en exergue à *Denier du rêve*, soulignant ainsi un lien très fort entre deux textes éloignés dans le temps mais très proches par leur esprit. Ces affinités entre les deux écrivains, quelles sont-elles ? Une mélancolie, un pessimisme certains, le sentiment de la vanité des choses de ce monde, la peinture de la folie humaine... La première partie de cette recherche analysera quelques-uns des parcours individuels relatés dans *Denier du rêve*, dont l'histoire de l'attentat politique. La deuxième partie s'efforcera à démontrer qu'au fond, Marguerite Yourcenar, loin de s'attacher aux existences particulières de ses personnages, cherche surtout à dépeindre l'archétype de la vie humaine, de façon symbolique et atemporelle. On sort de la lecture de *Denier du rêve* avec le sentiment, mélancolique et nihiliste, d'une folie universelle à laquelle rien ni personne ne peut remédier.

Mots-clés : *Denier du rêve*, vagabondage, folie, mort, mélancolie

---

\* Professeur associé de français, Département de Langues et Cultures Européennes, Université Nationale Chengchi

*Nous ne sommes que les balles du jeu de paume divin,  
que lancent et relancent les étoiles où bon leur  
semble.* John Webster (vers 1580-vers 1624)

## Introduction

*Denier du rêve* est-il le plus « politique » des romans de Marguerite Yourcenar ?<sup>1</sup> De l'aveu même de l'auteur, il s'agit d'un récit « mi-réaliste, mi-symbolique ». Ce travail se propose d'explorer précisément ce pendant symbolique, et philosophique, de *Denier du rêve*.

Le roman est composé de neuf chapitres, qui ne se présentent pas vraiment comme tels, ni d'un point de vue typographique, ni au regard d'une progression littéraire classique. Séparés les uns des autres par une étoile, ils sont autant de tableaux de vies – hors toute chronologie – de différents personnages qui se croisent, et dont les destins sont liés, sans que l'on sache pour autant tout d'eux. Ces tableaux elliptiques ne sont pas sans faire penser à une technique cinématographique, recourant à des flashbacks (analepses, en termes de littérature) ou des anticipations (prolepses). Les personnages donnent quelque part l'impression d'être ballotés d'un tableau à l'autre, de disparaître ou de ressurgir dans le texte de façon arbitraire. L'œuvre – et c'est crucial pour notre propos – est placée sous le signe de l'exergue tirée des *Essais* de Montaigne : « C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un

---

<sup>1</sup> Cet article est né d'une participation à un colloque, organisé par l'Université Nationale Centrale, le 5 décembre 2015. J'ai été amenée, dans le cadre de cette conférence, à commenter le travail d'une étudiante, En-Chieh Sun, intitulé : « *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar : un roman engagé ? » La contribution, très intéressante à bien des égards, a eu, entre autres, le mérite de rappeler les aspects essentiels de la notion de « littérature engagée » au XX<sup>e</sup> siècle, et de se pencher sur l'aspect politique et historique du livre, se traduisant par le récit d'un attentat antifasciste. Inspirée par cette œuvre singulière de Marguerite Yourcenar, je voudrais proposer ici ma propre lecture de *Denier du rêve*.

songe. » Nous avons le texte. Nous avons le paratexte. Voyons quel est, pour ce dernier, et en extrapolant, pour l'ensemble de ces éléments, le contexte.

La citation de Montaigne est extraite du chapitre IV, du livre III des *Essais*, intitulé « De la diversion ». A la fin du chapitre, en considérant la notion de « cause », Montaigne constate que l'âme n'en a pas besoin pour agir.

*Pourquoi une cause ? Il n'en faut pas pour pousser notre âme : une idée folle sans substance et sans objet la domine et la pousse. Que je me mette à faire des châteaux en Espagne, mon imagination m'y crée des agréments et des plaisirs par lesquels mon âme est réellement caressée et réjouie. Combien de fois nous embrouillons notre esprit de colère ou de chagrin par de pareils ombres et nous nous enfermons dans des souffrances imaginaires qui altèrent et notre âme et notre corps ! Quelles grimaces effrayées, gaies, mêlées la rêverie amène sur nos visages ! Quels élans et mouvements de nos membres, de notre voix ! Ne semble-t-il pas, en ce qui concerne cet homme qui est seul, qu'il ait des visions trompeuses d'une foule d'autres hommes avec qui il négocie, ou qu'il ait quelque démon interne qui le persécute ? Demandez-vous à vous-même où est l'objet (qui amène) ce changement : existe-t-il quelque chose, sauf nous, dans la nature que le néant nourrisse, sur quoi il ait pouvoir ?<sup>2</sup>*

Suit une énumération de gestes absurdes commis par des hommes pour des raisons fantasques, parmi lesquels le suicide de Midas qui se tue à cause d'un rêve. C'est l'exemple qui génère le commentaire cité par Marguerite Yourcenar, et, qui, dans l'adaptation en français moderne par André Lanly est : « C'est estimer sa vie à son juste prix que de l'abandonner à cause d'un rêve. » Montaigne poursuit en se référant à la noblesse de l'âme censée triompher de la misère du corps, en butte à toutes les atteintes et altérations, avant de conclure le chapitre avec une citation de Properce : « Ô première argile façonnée si malheureusement par Prométhée ! il apporta trop peu de sagesse à la confection de son ouvrage. Il ne vit que le corps dans son art, et non l'esprit ; c'est par lui, pour bien faire, qu'il aurait dû commencer. »<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, éd. Gallimard, 2009, coll. « Quarto », p. 1016.

<sup>3</sup> Properce, *Elégies*, III, 5, v. 7-10, suivie de la trad. française, cité par Montaigne.

Ce travail consistera à démontrer que *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar est une transposition littéraire de ce passage des *Essais* de Montaigne. Reprenons-en, pour cela, en les reformulant, les mots-clés qui structureront la présente lecture de *Denier du rêve* : l'âme humaine est poussée par des idées folles sans substance et sans objet ; l'imagination est une grande pourvoyeuse de chimères sur la base desquelles l'être humain se construit, dans ses peines, ou dans ses plaisirs ; la vie humaine n'est que rêverie et visions trompeuses, car elle est nourrie par le néant. C'est là, très exactement, comme je vais m'efforcer de le démontrer, les problématiques qui relient ces deux œuvres si éloignées dans le temps et si proches quant à leur esprit et leur langage.

### **1. Le prix du rêve : parcours des principaux personnages**

Le mot rêve est l'un des mots les plus riches mais aussi les plus ambigus de la langue française. Il signifie : sommeil, imagination, vision, désir, fantasme, chimère, utopie, illusion, méditation. D'ores et déjà on peut avancer que tous ces sens se retrouvent dans le roman de Marguerite Yourcenar. Alessandro Sarte est en train de faire un rêve hypnagogique au cinéma. Rosalia di Credo évolue constamment entre la réalité, le souvenir et l'imagination jusqu'à plonger dans la folie. Giulio Lovisi désire en cachette Miss Jones. Oreste Marinunzi phantasma de tuer sa belle-mère, pour ne citer que quelques personnages. Mais tous ces comportements relatifs à la polysémie du verbe « rêver », qui apparaissent dans notre roman, ne sont toujours qu'un épiphénomène qui a ses racines dans un sens ancien du mot « rêver », attesté dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Selon ce sens, rêver (« resver », terme d'origine incertaine, peut-être d'un verbe non attesté « esver »<sup>4</sup>) était synonyme de « vagabonder ». C'est dans

---

<sup>4</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique*, Paris, éd. Librairie Générale Française, 1996.

cette acception ancienne (pour nous) que le mot figure dans le chapitre cité des *Essais* de Montaigne. Et, c'est ce sens-là qui est, à mon avis, illustré dans *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar. « Vagabundus » signifie d'abord au sens concret du terme « errant », nomade, qui se déplace constamment ; puis, au sens figuré : instable, qui change sans cesse, désordonné, flottant ; enfin, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, il acquiert le sens spécifique de « sans domicile fixe ». Tels ne sont pas les personnages yourcenariens ? « Argiles » mal façonnées par Prométhée, mobiles à outrance, commutables à souhait, sans assise véritable, ils errent dans leurs vies inconsistantes, et paient le prix fort de cette fortune fondée sur le vagabondage. Reconstituons quelques-uns de ces parcours au gré du vent, afin d'en démontrer les erreurs, les mensonges, les illusions, les folies.

### 1.1 Autour d'Angiola di Credo

Difficile d'imaginer deux sœurs plus opposées que Rosalia et Angiola di Credo. Malgré une éducation rigoriste reçue dans son enfance et en dépit des efforts de sa sœur aînée pour la protéger des « dangers de la rue »<sup>5</sup>, Angiola suivra sa pente naturelle qui est celle d'une séductrice courant derrière les chimères. Si Rosalia ne vit que par sa fidélité au domaine familial de Gemara, la tendance profonde d'Angiola est de s'en échapper pour rejoindre un ailleurs imaginaire dont elle ressent, dès le plus jeune âge, un irrésistible appel. Il y a de l'Emma Bovary dans cette créature yourcenarienne, l'idéalisme en moins.

Aimée passionnément par Rosalia, elle ne cessera d'en faire le malheur par ses agissements fantasques dont le premier en date est d'abandonner son poste de demoiselle de compagnie chez la princesse de Trapani et de partir sans laisser d'adresse. La mère morte et le père entré dans un asile, Rosalia reste seule dans

---

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, in *Œuvres romanesques*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 199.

l'appartement vide qu'elle garde parce qu'Angiola en connaît l'adresse. Angiola refaisant surface, Rosalia lui pardonne sa disparition et redouble d'amour pour elle. S'ensuivront d'autres ingratitude, d'autres frasques de la cadette qui la mèneront à la prostitution. Elle en sera brièvement sauvée par le « lourdaud » de Paolo Farina, qu'elle quittera au bout de six mois de mariage, en s'enfuyant en Libye avec un ténor d'une troupe lyrique près duquel elle espérera être heureuse. La description de l'union avortée d'Angiola avec Farina ressemble étrangement à l'histoire d'Emma et de Charles Bovary. Heureuse, Angiola « ne l'avait guère été pendant six mois passés à tenir le ménage de Paolo Farina en recevant les aigres conseils d'une belle-mère, mais Paolo, aveuglément heureux de posséder cette jeune femme, et séparé d'elle par cet épais bonheur, ne s'était pas douté qu'elle souffrait. Quand elle partit, [...], il s'étonna de n'avoir pas su s'en faire aimer. »<sup>6</sup> Tout comme Emma, Angiola avait cherché à compenser l'insuffisance de son mariage par un goût démesuré des bibelots, dans lesquels Paolo s'empêtrait, après son départ, comme dans des souvenirs. Mais Farina n'est pas Charles, et, au lieu de mourir de chagrin après le départ de sa femme, il ira, endimanché, en chercher d'autres, fragiles de préférence, dans le même milieu dans lequel il avait rencontré Angiola.

Nous retrouverons cette dernière au chapitre VI du roman, quelques années plus tard, ayant, entretemps, changé à nouveau de compagnon, et devenue figurante dans un film. Perdue entre ses deux identités – celle de personne et celle de personnage – Angiola, de passage à Rome, entreprend un voyage intérieur à la recherche d'elle-même. « Devant les affiches où grimaçait, à chaque coin de rue, la bouche trop rouge d'Angiola Fidès, elle avait espéré retrouver la fillette amassant quelques sous pour le cinéma du soir. Elle s'était aventurée jusque dans la cour du triste immeuble qu'avait

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 167.

habité son idole, mais [...] la peur de rencontrer inopportunément son encombrante sœur aînée l'avait découragée de monter : elle s'était contentée de regarder la vitre où Angiola Fidès appuyait jadis sa tête de gamine dépeignée, rêvant à tout ce qu'elle n'avait pas. Des gouttes de pluie coulèrent sur la nuque d'Angiola, chaudes comme les larmes d'une enfant qui ne se serait pas consolée. »<sup>7</sup> La mauvaise conscience empêche à Angiola, pourtant nostalgique du passé, de franchir le seuil de la maison que sa sœur Rosalia s'impose de garder uniquement parce qu'Angiola, partie du jour au lendemain, en connaît l'adresse...

Déconcertée par le poids des souvenirs de sa vie d'avant, Angiola décide de se réfugier dans la peau de son personnage d'Angiola Fidès, dans un cinéma. Mais cet espoir de se raccrocher à quelque chose de solide débouche également sur la sensation d'abîme intérieur. Se voyant sur l'écran, « En un sens, elle n'apercevait qu'une morte. [...] Mais aussi, en un sens moins stupide que le sens ordinaire, elle avait devant elle un 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, gratifié par l'appareil de prises de vues d'une immortalité factice qui n'excluait pas la mort. »<sup>8</sup> Ressentant l'envie de se retrouver, Angiola ne retrouve qu'un vampire, une rivale pathétique, un monstre d'elle-même. La vérité de sa vie se résume à une ombre sans consistance, au sens montaignien du terme, que nous avons choisi comme perspective à cette interprétation de *Denier du rêve*. « Immobile, elle regardait vaguer son âme de muscles, son âme d'os, son âme de chair. Un segment d'épaules, des flancs à demi nus apparaissaient, puis disparaissaient dans le rectangle vide, tour à tour sombrant et soulevés sur l'ombre. »<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 241.

Dès son plus jeune âge, Angiola avait senti que son âme vagabonde était appelée à un mode d'existence cinématique. Ses rêves chimériques, ses nombreuses liaisons amoureuses, ses éclipses et ses apparitions au sein de la famille illustrent parfaitement ce parcours mouvementé. Et le choix par Yourcenar du cadre d'un cinéma pour livrer au lecteur la vérité sur cette âme poussée par des « idées folles sans substance et sans objet » (Montaigne) est tout sauf anodin : le cinéma n'est-il pas, étymologiquement, l'espace du mouvement ? Mais c'est aussi l'espace du rêve, de l'artifice et de l'illusion par excellence. Il séduit les sens mais ne garantit pas l'accès à la vérité de soi-même. N'est-ce pas l'expérience que fait Angiola ? D'une part, force est de reconnaître qu'Angiola a réussi à réaliser ses rêves d'évasion en devenant actrice. Mais d'autre part, à y regarder derrière les apparences, ne se sent-elle pas irrémédiablement perdue ? Une deuxième fois, dans ce chapitre, elle renonce à renouer avec sa vraie vie, en choisissant de s'enfermer dans son personnage fictif d'Algénib, qu'elle revoit à l'écran : « Le père d'Algénib se noyait, laissant sa fille sous la garde d'une Mauresque au cœur tendre. Il se pouvait au contraire que don Ruggero végétât encore au fond de son asile, et la terne Rosalia, qui à force d'aimer sa sœur lui avait appris à s'aimer, occupait peut-être toujours trois pièces et une cuisine au dernier étage de l'immeuble de Via Fosca, mais Angiola n'était pas femme à s'encombrer d'une famille dérangeant l'image embellie qu'elle présentait de son passé. »<sup>10</sup>

En effet, pendant ce temps-là, la terne et fidèle Rosalia non seulement occupait le trois-pièces de Via Fosca dans l'espoir qu'il soit rejoint un jour par la vagabonde Angiola, mais encore elle rôdait devant les hôtels de luxe que sa sœur, selon elle, était susceptible de fréquenter, dans l'espoir de l'apercevoir. Au lieu d'investir sa

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 242.

personne de chair et d'os, Angiola choisit d'être une ombre dans une salle obscure. Sa vie n'est que de la « peinture des ombres » que dans l'Antiquité, si proche au cœur de Yourcenar, on appelait d'un joli mot de « skiagraphie ».

## 1.2 Ruggero di Credo et Rosalia di Credo

Ruggero di Credo, père de Rosalia et d'Angiola, fait penser à ces personnages fantasques qui peuplent les romans de Flaubert et qui sont engendrés par la conjonction d'incurie, de goûts extravagants et de rêve<sup>11</sup>. Héritier d'un domaine familial en Sicile, Gemara, il est incapable d'empêcher ce bien de périliter avec le temps, plongé qu'il est dans ses délires. « Non que don Ruggero peinât beaucoup pour améliorer son domaine : il avait mieux à faire : il découvrait des trésors, ou du moins, il allait en découvrir. Le manque d'eau avait fait de lui un sourcier ; [...]. Puis, la recherche des sources dut céder à celle des trésors : ses ancêtres avaient sûrement caché dans les profondeurs du sol assez d'or pour compenser pour don Ruggero la mévente des agrumes le maigre rendement des fonds d'Etat. Enfin, la rencontre d'un archéologue le fit rêver statues [...]. »<sup>12</sup> Ruggero contemple, avant de se coucher, les minces trouvailles archéologiques de ces terres et injurie les autorités qui n'ont pas voulu subventionner ses fouilles : Bouvard et Pécuchet ne sont pas loin non plus... Peu lui importe que tout aille à vaux – l'eau dans le Gemara périssable, il en porte une image rêvée en lui qui l'emmure dans un univers bien à lui, avec une temporalité propre, où le présent, le passé et le futur se mélangent en une entité réversible. Si on a le droit de reprocher à Ruggero que son verger mal entretenu ne donne pas de fruits et que ses bœufs souffrent de ne pas servir au labour, on ne peut pas l'accuser de manquer de rêves et d'imagination : « Gemara restauré [dans la tête de Ruggero]

---

<sup>11</sup> Cf. : notamment Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1966.

<sup>12</sup> *Denier du rêve*, op. cit., p. 192.

retrouvait sa splendeur d'autrefois, que d'ailleurs il n'avait jamais perdue, puisque l'obstiné vieil homme n'avait pas cessé d'en rêver. »<sup>13</sup>

Ruggero, est néanmoins rappelé un jour à la réalité. Un villageois le rend responsable de plusieurs de ses malheurs en l'accusant de lui avoir jeté un sort. Une coalition d'ennemis du sourcier autoproclamé, – dont un curé ventru – se forme et finit en assaut nocturne contre Gemara, avec jets de pierres, éclats de vitres et une Rosalia blessée au visage. Ruggero réplique avec une balle en blessant le curé et se voit emmené en prison par les forces de l'ordre. Après sa sortie de prison, Ruggero se décide à se débarrasser de Gemara, en la louant à des étrangers. Mais sa folie n'a pas disparu pour autant, elle n'a fait que changer de forme : inspirée avant par cette propriété matérielle qu'était Gemara, elle l'est à présent par des délires de grandeur immatérielle : celle de sa lignée. Il se réclame parent de gens connus, leur extorque des aides financières qu'il dilapide aussitôt au loto. Face à cette nonchalance, ses protecteurs finissent par lui refuser tout secours et le font entrer dans un asile. La location de Gemara étant un échec, les créanciers de don Ruggero veulent la mettre en vente et construire une villa moderne à la place, ce que Rosalia cherche désespérément à éviter, en comptant sur son père. Mais celui-ci reste insensible à la requête de sa fille, en s'abritant lâchement derrière sa folie, qui, à y regarder de près, n'est qu'une sorte de vengeance puérile qu'il oppose aux humiliations de la vie et à tous ses rêves de grandeur avortés, uniquement à cause de son incurie protéiforme.

La folie de Rosalia, elle, est autrement plus sincère. C'est elle, en fait, qui va racheter, métaphoriquement, la perte de Gemara. Rosalia di Credo, qualifiée par Yourcenar de fille « gauche », « ingénue », ou encore « innocente », n'est pas sans rappeler Félicité du *Cœur simple* de Flaubert, alors que sa sœur Angiola serait, comme

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 194.

nous l'avons déjà dit, de la race d'Emma Bovary. Rosalia a toujours vécu dans l'abnégation d'elle-même, au service de son père et de sa sœur, attitude dont un voyage familial à Rome, pendant lequel tout le monde dort, sauf Rosalia, qui veille sur les dormeurs, pourrait être le symbole. Si elle rêve d'un beau mariage, ce n'est pas pour elle, mais pour sa sœur, dont elle cache les frasques devant la famille. Angiola partie avec le premier venu sans laisser d'adresse, Rosalia s'habille en noir en guise de deuil, tout en se persuadant que sa sœur bien-aimée est partie avec son amour de jeunesse, car, écrit Yourcenar, « ce cœur fidèle croyait en la fidélité ».<sup>14</sup>

En effet, la fidélité de Rosalia au passé est telle qu'elle embellit même les souvenirs les moins beaux, au point que Gemara est pour cette fille vieillie avant l'âge symbole de bonheur absolu. Tant que Gemara gardait sa forme matérielle telle que les di Credo l'ont connue, il suffisait à Rosalia, ayant déjà quitté cet endroit, de s'enfermer dans une nostalgie morbide du passé – une folie douce – pour l'habiter au quotidien dans sa tête, sans grand danger. Mais, c'est le jour où elle apprend la vente de Gemara en vue de sa prompte destruction que cette « déportée du bonheur »<sup>15</sup> basculera du côté de la vraie folie. Elle fait du feu, ferme les vitres de sa chambre, et s'enflamme petit à petit, dans une perception temporelle propre à sa folie : un mélange de souvenirs du passé et de données du présent. Traversant la chambre qui tanguait sous elle, elle s'imagine en pleine mer, comme le jour du voyage familial à Rome ; l'odeur de brûlé lui rappelle le siège de sa maison par les villageois et l'odeur de maïs qui flambait dans la grange de son enfance ; Rosalia s'inquiète que tout Gemara ne s'enflamme. Malgré les tentatives d'extinction de feu par les voisins, Rosalia s'est bel et bien transportée, – à sa façon – au pays du bonheur. « Tranquille, couchée sur

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 183.

sa courtepoinle roussie comme le cadavre de ses ancêtres sur le bûcher des funérailles, les yeux grands ouverts, Rosalia di Credo venait d'aborder au pied d'un monstrueux Gemara nocturne où l'attendait Angiola. »<sup>16</sup>

### 1.3 Le motif d'attentat antifasciste

L'aspect politique de l'œuvre s'articule autour de la montée du fascisme dans l'Italie des années trente. Il fédère quatre personnages : Marcella Ardeati – héroïne engagée, participant à des activités clandestines contre la dictature fasciste ; Carlo Stevo – intellectuel de gauche, condamné à la déportation pour propagande subversive, puis mort en prison ; Alessandro Sarte – médecin ambitieux et ex-mari de Marcella ; Massimo Iacovleff – un jeune Russe, au parcours ambigu. Parmi ces quatre protagonistes, c'est Carlo Stevo et Marcella qui occupent le plus de place.

Qui est Carlo Stevo ? Pour un prétendu héros de l'opposition, il a bien peu de consistance. Maladif, fragile, timide, homme des livres, éphémère mari d'une femme rendue à jamais malheureuse et père d'une fillette handicapée, son parcours de militant n'est pas plus brillant. Emprisonné pour son action politique aux côtés de Marcella Ardeati, devenu « très déprimé », il renie son engagement qu'il appelle ses « erreurs ». Il meurt en prison probablement des suites d'une maladie.

Bien que Carlo ait « fléchi » avant de mourir, Marcella s'obstine à poursuivre leur engagement commun, en allant jusqu'à vouloir tuer le duce. C'est son ex-mari, Alessandro Sarte, ressurgi dans sa vie après quatre ans d'absence, qui lui apprend la mort de Sarte et qui s'emploie à lui démontrer l'inanité de leur action politique. Pour Sarte, Stevo n'est qu'un « songe-creux »<sup>17</sup>, « un rêveur » ; « on ne fait pas un homme d'action d'un Stevo, pas plus qu'une espèce de cygne ne s'improvise oiseau de

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 221.

proie. »<sup>18</sup>, conclut-il. Ayant découvert chez Marcella le pistolet devant servir à perpétrer l'attentat, Sartre s'évertue à dissuader son ex-femme de ce projet macabre. De cette rencontre inopinée des ex-époux, il ressort clairement qu'ils s'aiment encore. Marcella est troublée par la proximité de Sandro, celui-ci, de son côté, met tout en œuvre pour lui prouver qu'il tient à elle. « [...] crois-moi, il n'y a pas de foi pour laquelle il vaille la peine de tuer, encore bien moins de mourir »<sup>19</sup>, lui dit-il en lui promettant d'être là pour elle, si cette « foi » venait à lui manquer au moment crucial.

Pourtant, après le départ de Sartre, Marcella est ébranlée dans ses convictions, si tant est que « convictions » au sens strict du terme, il y a, dans son cas. « Depuis que je lui ai parlé, j'y crois un peu moins moi-même »<sup>20</sup>, confie-t-elle à Massimo, qui, à son tour, cherche à l'empêcher de commettre l'irréparable. « Poussée » par une force, pour recourir au langage de Montaigne, Marcella, décide néanmoins de tirer sur le dictateur. Mais, regardons de plus près son état d'esprit, la motivation qu'elle s'efforce de retrouver pour commettre l'attentat peut surprendre : face à Massimo, elle dit qu'elle doit accomplir son acte, sinon toute sa vie deviendra « grotesque »<sup>21</sup>, si elle ne le fait pas. Plus que dans l'action politique basée sur des convictions fortes, Marcella est donc dans une sorte de représentation. En avançant vers la place où doit avoir lieu le discours du duce, elle a une pensée pour Sartre, qui habite tout près, et dont elle est toujours amoureuse. « Il ne tenait qu'à elle de monter l'escalier, de se faire ouvrir la porte, de rentrer dans cette chambre dont le lit connaissait son corps et le miroir sa forme. Au lieu de la heurter en pleine poitrine, cette image d'un désir déjà renoncé dévia, passa au large, sombra dans l'oubli »<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 237.

Marcella renonce à la vie et à l'amour et choisit la mort. Et Yourcenar d'écrire sur son héroïne : « Délestée de sa chair, elle n'était plus rien qu'une force. L'imminence de son acte repoussait dans l'ombre les motifs qui l'y avaient portée, ou ceux qui pouvaient peut-être l'en détourner encore : fatal, devenu inévitable, il pouvait se permettre d'être absurde comme les choses. »<sup>23</sup> Non seulement le geste prétendument héroïque de Marcella est qualifié d'absurde, mais encore ce geste absurde individuel s'inscrit tout naturellement dans l'absurdité du monde. Marcella voit celui qu'elle veut tuer, mais, écrit la narratrice : « [...] l'instant qu'elle vivait différait de ce qu'il avait été quand il était encore l'avenir. Au lieu d'un maître en uniforme, le menton levé, face au peuple, fascinant la foule, elle n'avait sous les yeux qu'un homme en habit de soirée baissant la tête pour regagner son automobile. Elle s'agrippa à l'idée de meurtre comme un naufragé au seul point fixe de son univers qui sombre, leva le bras, tira, et manqua son coup. »<sup>24</sup> Ce passage est capital pour nous. Que dénote-t-il ? Trois choses : 1) l'écart qu'il peut y avoir, chez l'être humain, entre l'imagination, le rêve et la réalité (1<sup>ère</sup> phrase) ; 2) la banalisation de la personne de dictateur qui, de son statut fantasmé de maître charismatique et dangereux est réduit (« ne... que ») à celui d'un quidam ; 3) le fléchissement ultime de Marcella en tant qu'un assassin sans doute bien trop humain et trop hésitant qui « s'agrippe » à son intention de tuer pour ne pas paraître grotesque et qui, ainsi, ne peut que manquer son coup.

Certes, l'attentat manqué de Marcella est un aspect important du livre, mais a-t-on pour autant l'intérêt à réduire ce dernier à cette histoire politique ? Elle est, à mes yeux, subordonnée à une autre problématique, qui englobe tous les destins relatés dans le roman : celle de vagabondages humains et d'actes absurdes que les êtres humains commettent poussés par une idée folle – Marcella « s'agrippe » à l'idée de

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 238.

tuer, au lieu de s'agripper à l'idée de vivre en montant chez Sartre... Cela dit, combien même elle l'aurait fait, elle ne l'aurait pas trouvé chez lui. Car, tout comme Marcella, son ex-mari agit de façon absurde. Après l'avoir attendue au palais Balbo, sûr que, honteuse de ne pas avoir accompli le geste prémédité, elle ne le cherchera pas, il se réfugie devant l'orage dans le cinéma Mundo. Là même où Angiola, elle, se réfugie devant le sentiment de son abîme intérieur. Victime d'un endormissement, au sortir de ses « hallucinations hypnagogiques », il « s'agrippe » à son tour « en naufragé » à l'épaule d'Angiola toute proche et les deux « noyés de la chair »<sup>25</sup> finissent par connaître un instant de passion, au moment même où Marcella tire sur le dictateur. A chacun son acte absurde. A moins que tout cela ne soit qu'un rêve...

## 2. Peinture de la condition humaine

Le rappel du « chassé-croisé » des personnages de *Denier du rêve* que nous avons effectué plus haut est loin d'être gratuit : il a pour but d'illustrer qu'ils sont plus « agis » qu'ils n'agissent en tant que sujets pensants. Mais il serait inutile de vouloir décrypter ces existences concrètes. Il semblerait en effet qu'avec ce roman, plus que l'objet singulier – la vie contingente de tel ou tel de ses personnages – Marguerite Yourcenar ait voulu dépeindre l'archétype des pérégrinations humaines. Cette vision davantage philosophique que romanesque se traduit notamment par un recours fréquent au pronom personnel indéfini « on » qui, vient de « homme » et qui englobe tous les êtres humains. Marguerite Yourcenar raconte les faits singuliers, et de temps en temps, livre des vérités objectives, qui sont comme des condensés de sagesse, d'admirables manifestations de lucidité philosophique. Il en est ainsi quand elle suggère la mauvaise foi de Paolo Farina qui, dans sa médiocrité, confond volontairement Lina Chiari, sa nouvelle compagne et Angiola, son ex-femme, car cela

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 246.

arrange sa médiocrité et son désir d' « amour » : « Et comme toutes les femmes ont à peu près le même corps, et sans doute la même âme, lorsque Lina parlait et que la lampe était éteinte, il oubliait que Lina n'était pas Angiola, et que son Angiola ne l'avait point aimé. On n'achète pas l'amour : les femmes qui se vendent ne font après tout que se louer aux hommes ; mais on achète du rêve ; cette denrée impalpable se débite sous bien des formes. Le peu d'argent que Paolo Farina donnait à Lina chaque semaine lui servait à payer une illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être la seule chose au monde qui ne trompe pas. »<sup>26</sup> Au cinéma, les images défilent devant le regard nostalgique d'Angiola : « un pitre venait de tomber, sans atteindre l'objet qu'il croyait saisir, ne faisant en somme que ce qu'on fait toute la vie. »<sup>27</sup> Le pronom indéfini « on » se transforme parfois en « nous », comme au chapitre III, où il est dit que l'indifférence est le sentiment dont « nous sommes le plus riches, puisque nous l'octroyons à quelque deux milliards d'hommes »<sup>28</sup>. Enfin, à la fin du roman, « on » devient « homme ». Lorsque tout tourne dans la tête ivre d'Oreste Marinunzi : « il se dit qu'en somme c'est comme ça, la tête en bas, que les hommes marchent sur cette grosse boule qui tourne. »<sup>29</sup> Après quoi, il roule sur le sol, inconscient, « heureux comme un mort. »<sup>30</sup>

## 2.1 L'écriture de la mélancolie

Si les morts sont heureux, qu'en est-il des vivants ? Le moins que l'on puisse dire, c'est que, dans l'univers yourcenarien, ceux-ci ont, invariablement, la vocation du malheur. Rêveurs vagabonds, atteints de toutes sortes de maux, ils sont tous, à l'instar de Rosalia di Credo, des « déportés du bonheur ». Cette mélancolie de *Denier*

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>30</sup> *Ibid.*

*du rêve* mériterait une étude à part. Dans ce court chapitre, je me limiterai à en souligner deux aspects : une vision « panoramique » de l'humanité et la pensée de la mort.

La première caractéristique, typique de la phénoménologie mélancolique, s'apparente à la notion de « collection ». Le regard mélancolique cherche à tout voir, à tout « posséder » par le savoir, en distinguant les éléments perçus les uns des autres dans la démarche d'une fascination philosophique par la riche variété au sein du réel. On peut relever trois occurrences explicites d'une telle lecture du monde dans *Denier du rêve*. Au début du livre, Giulio Lovisi, le vendeur de cosmétiques depuis trente ans, après la visite de Lina Chiari, une prostituée, venue pour acheter du rouge à lèvres, classe ses clientes en différentes catégories<sup>31</sup>. Au chapitre VII du roman, c'est Madame Dida, la vendeuse de fleurs devant le palais Balbo, qui semble tout savoir de ses acheteurs<sup>32</sup>. Mais, l'exemple le plus éloquent à cet égard est le dernier chapitre du livre, où Yourcenar ne parle plus par personnages interposés mais bien en tant qu'instance narratrice omnisciente. Le début de ce chapitre final se lit comme une fable : « Il faisait nuit sur les plaines, nuit sur la Ville, nuit sur les îles et nuit sur la mer. Une inondation de nuit couvrait la moitié du monde. »<sup>33</sup> Le chapitre passe ensuite en revue, sur trois pages, tous les personnages apparus dans le roman en train de dormir, cependant que d'autres humains – tels les malades dans les hôpitaux – sont frappés d'insomnie, que les bêtes dans les abattoirs attendent leur tour pour finir le

---

<sup>31</sup> Cf. : « Plus âgé, devenu perspicace, il soupesait d'un coup d'œil ces petites âmes presque impondérables : il devinait les arrogantes, qui ne demandent au fard qu'une sorte d'insolence de plus ; les amoureuses qui se maquillent pour garder quelqu'un ; les timides ou les laides, qui se servent d'onguents pour cacher leur visage ; et celles, comme la cliente qui venait d'acheter un bâton de rouge, pour qui le plaisir n'est qu'un métier, fastidieux comme ils le sont tous. » (*Ibid.*, p. 178)

<sup>32</sup> Cf. : « Elle savait qui achetait sa marchandise pour l'hôpital ou pour le cimetière, ou pour les parents, [...], ou pour une belle, ou par gaieté parce qu'il faisait beau, ou au contraire parce qu'il faisait triste, ou parfois même par amour des fleurs. » (*Ibid.*, p. 255).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 277.

lendemain dans les assiettes des consommateurs et que, dans les imprimeries, les rotatives tournent afin de livrer aux lecteurs le récit des événements de la veille... Et le passage s'achève par un bilan en forme d'une longue énumération de « vivants » à venir : « Le long des rues, de haut en bas des maisons noires, les dormeurs s'étagent comme des morts aux flancs des catacombes ; les époux dorment, portant dans leurs corps moites et chauds les vivants de l'avenir, les révoltés, les résignés, les violents et les habiles, les saints, les sots, les martyrs. »<sup>34</sup> Que dire sur ce passage si ce n'est ces mots des plus mélancoliques rencontrés plus tôt dans le roman : « c'est comme ça de la terre sous le ciel ». <sup>35</sup> Rien n'arrête les vivants, présentés ici non comme des individus concrets mais bien comme des catégories existentielles, une sorte de force brute universelle. Rien, si ce n'est la mort.

Celle-ci hante très tôt le roman avec la maladie (le cancer du sein) de Lina Chiari, la nouvelle compagne de Paolo Farina. Pauvre, isolée, pudique, Lina Chiari s'obstine d'abord à nier le mal mortel qui l'habite et se réfugie dans une automédication illusoire. Ce que Yourcenar raconte dans une splendide comparaison qui transpose ce cas particulier à l'humanité entière, avec un « nous » à valeur généralisante. « Comme les assiégés, surpris par la mort, se retournaient dans leur lit et essayaient de se rendormir, se persuadant que les flammes qui les menaçaient n'étaient que dans leurs cauchemars, elle avait usé des stupéfiants qui mettent le sommeil entre la terreur et nous. »<sup>36</sup> Lina Chiari réduit son mal mortel aux proportions d'un banal malaise, tout en ressentant de l'amertume que personne ne soit capable de découvrir sa terrible vérité. La pire épreuve dans sa maladie est peut-être non qu'il lui reste quelques jours à vivre mais qu'elle soit seule avec elle. Se décidant enfin à entendre le diagnostic

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 170.

sans appel du docteur Alessandro Sarte, elle se sent paradoxalement soulagée d'en finir avec ce que l'on pourrait appeler le *fastidium vitae*. « Pourtant, au fond de sa détresse, elle goûtait une consolation à se dire qu'elle n'aurait plus à se préoccuper de trouver de l'argent, à faire sa cuisine ou à blanchir son linge, et qu'elle n'avait, désormais, rien d'autre à faire qu'à souffrir. »<sup>37</sup>

A chacun ses pensées face à la mort. Celles de Clément Roux ne sont pas moins mélancoliques. Yourcenar croise le parcours de ce vieux cardiaque avec celui du jeune et beau Massimo, dans l'avant dernier chapitre du roman. C'est de nuit, dans les rues de Rome, que Massimo, peu de temps après la mort de Marcella, vient en aide au vieux peintre français, affaibli par une de ses crises dont chacune est susceptible de l'emporter. Mais ce ne sera pas encore pour cette fois-ci, ce qui n'empêche pas Clément Roux d'exprimer, lui aussi, sa lassitude de vivre dans cette espèce de sursis : « [...] à chaque faux départ... Préparé pour rien... Las de crever, de ne pas crever... Las de tout... Tu ne comprends pas ça... [...]»<sup>38</sup> Malgré ses vingt-deux années, Massimo lui aussi, a pourtant déjà l'expérience de la mort : celle, récente, de Carlo, celle, du soir même, de Marcella. Mais l'heure des réflexions ultimes n'a pas encore sonné pour le jeune homme, qui n'est qu'au début de son parcours de vivant, et qui se consolera de la mort de ses amis, à sa façon, dans son for intérieur : « Accepte qu'ils soient morts : tu mourras un jour. »<sup>39</sup> Clément Roux, lui, en revanche, peut se plonger dans son passé, avec la certitude de ne plus pouvoir y ajouter grand-chose. Mais, ce qu'il retient de son parcours, s'apparente à un vague à l'âme : une vie consacrée à la peinture, une gloire aussi rapide qu'éphémère, peu de souvenirs précis. « Au fond, je n'ai pas beaucoup vécu »<sup>40</sup>, conclut-t-il. « Personne qui comprenne...

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 270.

Et si vite l'oubli. »<sup>41</sup> Clément Roux, vieux peintre qui aime pourtant les formes et la beauté, avoue qu'il y a à présent en lui « quelqu'un qui dit oui ». Dit « oui à la mort... »<sup>42</sup>

Les exemples cités ne sont qu'un minuscule échantillon de références à la mort que l'on trouve dans *Denier du rêve*. En effet, il n'y pas de personnage qui ne génère la pensée sur la mort, que celle-ci fasse objet d'un récit plus élaboré ou qu'elle soit évoquée chemin faisant. Si la perception « panoramique », ou panoptique, de l'humanité vise à distinguer les vivants dans ce qu'ils ont d'unique, la pensée de la mort, dans l'univers impitoyablement lucide de Yourcenar, s'emploie à souligner ce qui relie toutes ces catégories distinctes d'humains : le fait d'être mortels. Mais la mort dans *Denier du rêve* n'est pas seulement un *memento mori* aussi cruel que naturel, valable pour la totalité du genre humain, elle apparaît aussi comme une délivrance par rapport à la fatigue de vivre.

## 2.2 Vanité et poursuite du vent

Les nombreux personnages aux identités concrètes n'effacent pas l'impression que l'humanité – « les vivants », voire « le vivant », pour recourir au plus haut degré d'abstraction – est perçue dans *Denier du rêve* comme un phénomène qui se déploie et se perpétue à la manière d'une force brute, selon des lois aussi immémoriales (la même perception de l'humanité de Properce à Yourcenar, en passant par Montaigne), que mystérieuses. Quoi de plus profondément philosophique – et de mélancolique – en effet que cette image des maisons noires dans lesquelles les dormeurs comparés aux morts portent dans leurs corps moites et chauds les « vivants » de l'avenir ?

Celui des Marinunzi vient justement de naître à la fin du livre, comme un symbole concret de cette continuité. Mais la façon dont est présentée cette histoire

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 274.

finale de *Denier du rêve* en dit long sur la « qualité » des géniteurs qui composent une humanité s'engendrant pour ainsi dire par la force des choses. Aigri par la vie, Oreste Marinunzi se soûle en effet dans une taverne au moment où sa femme accouche. « A vrai dire, ni Attilia ni lui n'avait besoin de ce quatrième, mais quand les enfants viennent, comment faire ? »<sup>43</sup> Plus tôt, c'est en parlant de la mère Dida, (d'abord « mère » avant l'âge de ses dix petits frères et sœurs orphelins, ensuite jeune mère biologique de ses nombreux propres enfants), que Yourcenar aura, ironiquement, recours à cette formule impersonnelle et passive : « Il était venu des enfants ». Le « quatrième » de Marinunzi – un garçon – sera repris par « ce » et « ça ». Le père ayant décidé de voir le bon côté de la chose, se consolera en ces termes, en regardant le portrait du duc : « [le garçon] c'est plus commode à élever que les filles ; ça sert son pays ; [...]. Des enfants, il en fallait pour faire un grand peuple. »<sup>44</sup>

Rien de plus ironique, mais surtout de plus abstrait sous la plume de Yourcenar que cette formule de « grand peuple ». La dimension d'abstraction est à tel point présente dans *Denier du rêve*, qu'elle en aboutit très souvent à poser en fait l'inexistence de tout. La vie est un songe et les humains, poussés par le vent de la folie sans cause et sans logique, poursuivent des buts qu'ils croient réels et pour lesquels ils sont prêts à mourir. Les exemples d'une telle vision nihiliste de la vie sont innombrables dans *Denier du rêve*, mais c'est l'histoire politique dont j'ai rappelé les grandes lignes qui est la plus éloquente à cet égard. Voulant dissuader Marcella de tirer sur le dictateur, Massimo invoque comme ultime argument des gens qui « n'existent pas ». « Est-ce qu'il existe, Lui, ce tambour creux sur lequel battent les peurs d'une classe et la vanité d'un peuple ? Est-ce que tu existes ? ... Tu vas tuer pour essayer d'exister... Et Carlo, qui a lutté, puis fléchi, [...], est-ce qu'il existait ?

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 281.

Nous sommes tous des morceaux d'étoffe déchirée, des loques déteintes, des mélanges de compromis... [...]. On rêve qu'on tue, ou qu'on est tué ; on tire, et c'est sur soi-même. Le bruit de la détonation te réveille, c'est sa façon de nous atteindre... »<sup>45</sup>

Très nombreuses sont, dans *Denier du rêve*, les occurrences de mots qui attestent la dimension onirique, voire nihiliste de la vision du monde de Yourcenar, notamment les mots « ombre », « fantôme » et « spectre ». Massimo et Marcella se dirigent vers le lieu du crime en croisant des passants affluant vers la place où a lieu le discours du dictateur : « spectres vains, bulles sans consistance, fétus de paille humaine aspirés par l'appel d'air d'une énorme voix. »<sup>46</sup> Pendant ce temps-là, au cinéma Mundo, échappée aux paparazzis, Angiola fuit elle-même en se réfugiant dans l'univers des ombres : « Le mur de la chambre magique s'écroula : des vents soufflèrent, sans apporter pourtant une bouffée d'air dans la caverne pleine de spectres, car ce n'était eux-mêmes que des fantômes de vents. »<sup>47</sup> Arrive ensuite Sartre, pour se réfugier de la pluie et aussi pour oublier le projet macabre de son ex-femme. A mi-chemin entre le rêve et la réalité, il regarde l'écran : « le grand geste des drapeaux passait et repassait sur une façade de pierre : un personnage trapu pêchait des enthousiasmes dans le plancton des foules ; Alessandro, à demi soulevé sur son siège, attendit de nouveau à chaque phrase la ponctuation d'un coup de feu, puis se souvint brusquement qu'on ne tire pas les fantômes. »<sup>48</sup> De tous ces extraits de *Denier du rêve* qui mettent en évidence le caractère fantomatique, irréel, de l'existence humaine,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 230. Cf.: « Nous sommes entièrement faits de lopins, et d'une contexture si informe et diverse que chaque pièce, chaque moment joue son jeu. Et il y a autant de différence de nous à nous-même que de nous à autrui. » (Montaigne, *Les Essais*, Livre II, chap. 1 : « Sur l'inconstance de nos actions », p. 417, *op. cit.*)

<sup>46</sup> *Denier du rêve*, *op.cit.*, p. 236.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 245.

une formule est particulièrement frappante au regard de la présente approche du roman : « plancton des foules ». Du grec *planktos*, le mot a le sens de « qui vogue au hasard »<sup>49</sup>, « errant », c'est-à-dire exactement le sens que je m'étais proposé d'explorer dans ce roman. Dans le domaine des sciences naturelles, le mot « plancton » se réfère à des espèces minuscules ballotées par le courant, souvent invisibles à l'œil nu. C'est un peu l'impression que donnent les personnages de *Denier du rêve* : ballotés d'un endroit à l'autre, sans une cohérence perceptible, sont-ils autre chose qu'une masse indistincte de vivants « poussés » ou « aspirés » par le vent de leurs multiples folies ?

Les humains de *Denier du rêve* sont des fantômes ambulants parce qu'ils vivent dans l'illusion, dans le manque de lucidité ou dans la mauvaise foi. Mais si cette faculté de se mentir à eux-mêmes ou de se nourrir d'illusions les empêche d'accéder à une forme supérieure d'existence, elle est en même temps ce qui les sauve, d'une certaine manière, de leur condition de mortels dans le triste monde d'ici-bas, tel que le voit l'œil mélancolique de Yourcenar. L'exemple le plus évident à cet égard est l'attitude de Lina Chiari face à sa maladie mortelle. S'étant rendue chez le médecin sans s'être maquillée, contrairement à ses habitudes, au retour, elle finit par acheter un rouge à lèvres chez Giulio Lovisi et se maquille avec. Et ce geste banal constitue une éphémère renaissance pour cette femme qui n'a que six jours à vivre. « Il ne lui importait guère que ce rouge hâtivement plaqué recouvrît des joues blêmes, que les joues elles-mêmes ne fussent qu'un voile de chair sur cette charpente osseuse un peu moins périssable que la fraîcheur d'une femme ; que le squelette à son tour dût tomber en poussière pour ne laisser subsister que ce néant qu'est presque toujours l'âme humaine. Complice d'une illusion qui la sauvait de l'horreur, une mince couche de

---

<sup>49</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, op. cit.

fard empêchait Lina Chiari de désespérer. »<sup>50</sup> Lina Chiari n'est pas la seule à vivre d'illusion. Tous les personnages de *Denier du rêve* en font autant. Même le vieux peintre Clément Roux, qui vit pourtant dans l'attente quotidienne de la mort, après avoir quitté Massimo, rentre à son hôtel, « repris par la rassurante routine des petites réalités. »<sup>51</sup>

### 2.3 La religion : l'opium des faibles

La religion occupe une place importante dans *Denier du rêve*. Au chapitre III, l'église de Sainte-Marie-Mineure, où Rosalia di Credo est préposée aux cierges, devient le point d'intersection dans le parcours de nombreux personnages du roman : Giulio Lovisi, Miss Jones, Marcella Ardeati, Clément Roux. Chacun y apporte son lot de souffrances dans l'espoir d'une consolation d'en haut. Mais ce qui est intéressant pour nous, c'est l'ironie et le cynisme avec lesquels la narratrice raconte ces démarches, deux caractéristiques qui font de *Denier du rêve* un excellent exemple de grotesque<sup>52</sup> dans la pure lignée de Flaubert.

La messe commence par une cacophonie générée d'une part par la musique de l'organiste aveugle, sons incertains auxquels personne ne comprend rien, et d'autre part le fracas de la rue. Ensuite, les fidèles, « sans cesse distancés par le débit net du prêtre », reprennent en chœur les appellations des litanies « sans même chercher à en suivre le sens [...] »<sup>53</sup>. Seuls ceux qui ne répètent pas, entendent les formules de la prière, mais au lieu d'en savourer le sens spirituel, n'y voient que la lettre. « Maison d'or... » : ne peut que renvoyer Rosalia di Credo au fantasme de sa maison familiale en Sicile. « Reine des martyrs ... » est le signal pour Marcella, sur le point de commettre l'attentat, de sa mort imminente. A l'évocation de la « Tour d'ivoire... »,

<sup>50</sup> *Denier du rêve*, op. cit., p. 177.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>52</sup> Cf. : « La religion est une bonne pourvoyeuse de grotesque » (Bernard Sarazin, *Le rire et le sacré*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1991, p. 45).

<sup>53</sup> *Denier du rêve*, op. cit., p. 184.

le peintre Clément Roux rêve du corps « doré, lisse et nu » d'une jeune fille sur la plage. « Rose mystérieuse... Vase insigne... » renvoient le parfumeur Giulio Lovisi à une vague histoire de flacons... Miss Jones, bien que pas catholique, « joint machinalement les mains, par esprit d'imitation ». Et Yourcenar de conclure : « *Orapronobis... Orapronobis... Orapronobis...* Les trois mots latins soudés les uns aux autres n'appartenaient plus à aucune langue, ne dépendaient plus d'aucune grammaire. Ils n'étaient plus qu'une formule incantatoire marmonnée à bouche close, une plainte, un confus appel à un vague quelqu'un. »<sup>54</sup>

Mais c'est, plus particulièrement, l'exemple de Giulio Lovisi qui lui servira à démontrer la faiblesse de l'homme et l'inanité de la prière. Si Giulio cumule les malheurs de la vie – une femme tyrannique, le quasi-veuvage de sa fille Vanna, séparée de Carlo Stevo ; la maladie de sa petite-fille Mimi – il excelle également dans la lâcheté, la bêtise et la mauvaise foi. N'étant pas pressé de retrouver son foyer après le travail, il vient à l'église pour savourer gratuitement une goutte d'alcool de Dieu, frôler nostalgiquement le pied de la Madeleine en marbre et remercier le ciel d'avoir octroyé à sa fille Vanna la petite mimi malade qui la distrait de penser à son compagnon emprisonné. Loin d'être un espace d'une transcendance, l'église est pour lui avant tout l'espace d'une totale liberté dans l'ordre de l'ici-bas – à l'abri des remontrances de sa femme – où Giulio peut faire preuve impunément de sa mauvaise foi en bavardant avec l'inoffensive Rosalia di Credo et exagérer ses malheurs devant l'hôte céleste qui, tout comme Rosalia, ne prend jamais la peine « de relever ses mensonges ».

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 187.

Depuis le temps qu'elles durent et depuis le temps qu'il prie, rien n'a changé dans les misères des Lovisi – la petite fille est toujours malade, Vanna toujours malheureuse – mais Giulio refuse de commettre le péché contre l'espérance et continue d'allumer des cierges à l'intention de ces pauvres créatures. Geste rituel que bien d'autres avant lui ont effectué et auquel Yourcenar trouve un sens bien à elle : « certains vœux avaient été repoussés, d'autres exaucés au contraire, car le malheur est que, parfois, des souhaits s'accomplissent, afin que se perpétue le supplice de l'espérance. »<sup>55</sup> Aussi, Giulio s'abandonne-t-il, à genoux, ses mains épaisses jointes, à l'espérance, en balbutiant des *Ave* « pour que tout [aille] mieux. »<sup>56</sup> Les lignes qui suivent sont une démonstration par Yourcenar de l'absurdité d'une telle attitude, contraire à la plus élémentaire intelligence. « Il savait (il aurait dû savoir) que rien ne pouvait aller mieux, que les choses suivraient leur pente à la fois insensible et sûre ; que les sentiments, les situations dont se composait sa vie iraient chaque jour se dégradant davantage à la façon d'objets qui ont trop servi. »<sup>57</sup>

Selon cette pente que l'on peut appeler fatale, et qui n'est rien d'autre que l'expression du pessimisme radical de Yourcenar, tel qu'a pu le pratiquer la Grèce antique, chère à son cœur, Giulio aurait donc dû savoir que Giuseppa ne s'adoucirait pas avec l'âge, que sa fille Vanna, aigrie par tant de malheurs, ne reformerait jamais un couple heureux avec Carlo, que la pauvre petite Mimi, même guérie, serait trop fragile pour affronter la dureté de l'existence, enfin que Miss Jones, qui le faisait fantasmer, ne se retrouverait plus jamais dans sa boutique, à ses côtés... Mais comment Giulio aurait-il pu savoir tout cela ? Puisqu'il n'est qu'une ombre qui vagabonde et qui, par routine ou par lâcheté, reproduit des gestes dont il ne saisit pas

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>57</sup> *Ibid.*

l'absurdité. « Le bonheur même, si le bonheur avait été possible, n'aurait rien pu changer à l'indigence de son sort, car cette indigence procédait de son âme. S'il avait été clairvoyant, Giulio Lovisi aurait donc convenu qu'il était vain de prier. Et cependant, les minces cierges de cire qui se consumaient devant lui sous l'œil fixe d'une Madone n'étaient pas inutiles : ils lui servaient à maintenir la fiction d'une espérance. »<sup>58</sup> Montaigne cité par Yourcenar, et Properce cité par Montaigne, ne disaient pas autre chose...

La religion revient en force, plus tard, dans le chapitre VII du roman, avec le personnage de la mère Dida, représentant l'incarnation de l'avarice. Que retenir de ce personnage haut en couleurs, à qui le père Cicca prédit d'ores et déjà l'enfer ? Faute de pouvoir effectuer une analyse plus complète, concentrons-nous sur quelques éléments qui contribuent efficacement à accentuer le côté grotesque de cette « chrétienne » très particulière. Incapable d'offrir quelques fleurs invendues à la Sainte Vierge, sous prétexte que celle-ci est « plus riche » qu'elle, la mère Dida n'est pas plus tendre avec ses propres enfants. Elle leur souhaite des apoplexies, car ils travaillent moins qu'elle, déconseille à l'un de ses fils de prendre femme pour économiser les dépenses, les accuse de convoiter son argent et de vouloir la tuer pour s'emparer de son trésor qu'elle porte dans un sac crasseux suspendu à son cou. Tout comme Giulio Lovisi, la mère Dida, dure et mauvaise, est, à coup sûr, l'excellent exemple de l'argile mal façonnée par Prométhée qui « apporta trop peu de sagesse à la confection de son ouvrage. » (Properce).

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 189.

## Conclusion

On sort de la lecture de ce livre curieux qu'est *Denier du rêve* avec un profond sentiment de folie humaine. Le pessimisme de Marguerite Yourcenar n'est pas une attitude littéraire gratuite, mais une vision du monde organique qui s'inscrit dans la lignée des plus grands textes fondateurs des idées sur l'humanité, sur la vie et sur la mort. Cette vision se revendique clairement de Montaigne, et nous avons essayé, autant qu'un article de cette taille le permettait, de démontrer cette parenté spirituelle. Mais il y a aussi du Shakespeare dans *Denier du rêve*, avec la conception du monde comme théâtre, ou encore d'innombrables occurrences du mot « rêve » ; et des baroques, avec la croyance que tout n'est que vanité et que la vie n'est qu'un songe<sup>59</sup>. Des Anciens aussi, avec de fréquentes références à la mythologie qui mériteraient une étude à part, tout comme les allusions au christianisme qui, elles non plus, n'ont pas pu être suffisamment exploitées dans ce travail. D'ailleurs, si on devait trouver une seule formule pour résumer tous les aspects de *Denier du rêve*, c'est peut-être dans la Bible, dans l'Ecclésiaste plus précisément, qu'il faudrait la chercher. Nos vagabondages effrénés en quête de sens ici-bas n'y changeront rien : « Tout s'en va vers un même lieu : tout vient de la poussière, tout s'en retourne à la poussière. »<sup>60</sup> Mais avant de « tomber en poussière »<sup>61</sup> ou de « pourrir comme des feuilles mortes »<sup>62</sup> pour citer Yourcenar, l'homme – car *Denier du rêve* dépeint l'archétype

<sup>59</sup> Les exemples de poèmes baroques pour appuyer cette thèse seraient pléthore. Citons, très rapidement, Claude Hupil : « [...] La vie est une nue exposée au soleil, / Qui soudain se dissout ; la vie est une éponge / Qui attire tous maux ; la vie est un cercueil, / Ou bien, si vous voulez, c'est l'image d'un songe. [...] » (*Stances chrétiennes*, in : *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, choix et présentation Jean Serroy, éd. Imprimerie nationale, 1999, p. 287). Ou encore Chassignet : « Est-il rien de plus vain qu'un songe mensonger, / Un songe passager vagabond et muable ? / La vie est toutefois au songe comparable, / Au songe vagabond, muable et passager ; [...] » (*Un songe passager*, in : *Anthologie de la poésie baroque française*, textes choisis et présentés par Jean Rousset, vol. II, Paris, éd. Armand Colin, 1961, p. 71.) Dans le domaine du théâtre baroque, *La vie est un songe* de Calderon (Paris, éd. Gallimard, 1996) est un modèle du genre, difficile à citer, tout y étant important...

<sup>60</sup> Ecclésiaste, 3-20.

<sup>61</sup> *Denier du rêve*, op. cit., p. 177.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 240.

de l'humanité – s'agitera comme une poussière ou comme une feuille morte que le vent d'automne ballote au gré de sa fantaisie. Avant qu'on lui accorde « le don sombre qui annule tous les autres dons »<sup>63</sup>, – la mort – il aura sa « quote-part »<sup>64</sup> de maux réels et de bonheurs illusoire. Mais, ombre vagabonde, lancée et relancée par une main invisible, cela ne l'empêchera pas d'engendrer d'autres vivants, c'est-à-dire d'autres mortels, car ... « c'est comme ça de la terre sous le ciel »<sup>65</sup>. En dépit de quelques tentatives de recourir au grotesque, le message, l'expression symbolique de *Denier du rêve* reste impitoyablement mélancolique et nihiliste. Rien ne vient illuminer véritablement la sombre destinée de la race humaine, dans ce singulier roman dont les derniers mots établissent une équation entre le bonheur et la mort.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 252. Cette formule, on ne peut plus mélancolique, utilisée dans le chapitre VII, s'inscrit évidemment en droite ligne dans l'Ecclésiaste. Cf. : « J'ai mis tout mon cœur à rechercher et à explorer par la sagesse tout ce qui se fait sous le ciel. C'est une mauvaise besogne que Dieu a donnée aux enfants des hommes pour qu'ils s'y emploient. J'ai regardé toutes les œuvres qui se font sous le soleil : Eh bien, tout est vanité et poursuite du vent ! [...]. J'ai mis tout mon cœur à comprendre la sagesse et le savoir, la sottise et la folie, et j'ai compris que tout cela aussi est la recherche de vent. [...] » (Ecclésiaste, 1, 12-14 ; 1, 17).

**Bibliographie :**

*Anthologie de la poésie baroque française*, textes choisis et présentés par Jean Rousset, vol. II, Paris, éd. Armand Colin, 1961.

Baumgartner, Emmanuèle, Ménard, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, éd. Librairie Générale Française, 1996.

Bible de Jérusalem (La), traduction française sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1999.

Calderon, *La vie est un songe*, préface de Marc Vitse, traduction et notes de Lucien Dupuis, Paris, éd. Gallimard, 1996.

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1966.

Montaigne, Michel de, *Essais*, adaptation en français moderne par André Lanly, Paris, éd. Gallimard, coll. « Quarto », 2009.

*Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, choix et présentation Jean Serroy, Paris, éd. Imprimerie nationale, 1999.

Sarrazin, Bernard, *Le rire et le sacré*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1991.

Yourcenar, Marguerite, *Denier du rêve*, in *Œuvres romanesques*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.