

Maria Rosa Chiapparo

DENIER DU REVE DE M. YOURCENAR : lecture pirandellienne d'une critique politique des années trente

Les essais yourcenariens publiés autour des années 1920-30 constituent un véritable laboratoire d'idées où l'auteur a puisé pour la création de ses œuvres. Le bref renvoi à Pirandello présent dans "Diagnostic de l'Europe" atteste notre hypothèse nous permettant de procéder à une relecture intéressante de *Denier du rêve*. Partant des propos de Pirandello sur le cinéma, nous avons pu saisir un autre aspect du roman, tout en éclaircissant la critique du fascisme que Yourcenar y élabore, à savoir : le rôle de la culture de l'image dans la mise en place d'un régime totalitaire comme le fut le fascisme italien.

RELIEF 2 (2), 2008 – ISSN: 1873-5045. P275-288

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100011

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

On tourne. Le cinématographe a enseigné la décomposition du mouvement : les romanciers l'imitent ; la vie, tournée par l'un au ralenti, s'accélère entre les mains d'un autre opérateur. Les langues étrangères, connaissances qui ne font que juxtaposer et interchanger des mots, finissent par user la valeur propre de chaque idée. L'esprit règle son rythme sur celui d'une vie de plus en plus agitée ; il travaille au millième de second. L'art, jadis lent élaborateur, se spécialise dans l'instantané. On peut dire que l'esprit européen acquit, dans les dernières années du XIX^e siècle, la sensibilité d'une pellicule photographique. (EM, 1654)

C'est avec cette considération sur le rôle qu'eut le cinéma naissant dans la transformation de la perception de la réalité que Marguerite Yourcenar clôt « Diagnostic de l'Europe », un de ses premiers essais sur la décadence de la modernité, publié en 1929 dans une revue suisse. Après avoir cherché les

raisons de la crise de la civilisation occidentale dans le principe spenglerien et organiciste de la corruptibilité des civilisations, Yourcenar utilise une image tirée de la réalité contemporaine, l'œil de la caméra, pour symboliser le sens profond du désarroi de sa génération. Ce choix est d'autant plus intéressant qu'il suggère un élargissement des perspectives d'analyse : dans la vision mécaniciste dominante, notre auteur introduit l'idée de responsabilité de l'homme, acteur fondamental de cette destruction en cours, justement parce qu'il a voué une foi incontestable et aveugle au progrès technique.

Le passage cité nous propose un intéressant écho pirandellien¹. L'incipit *On tourne*, volontairement isolé, absolutisé par rapport au reste du discours, est en effet la traduction de l'italien *Si gira*, titre d'un roman que Pirandello publia en 1916, puis réédita en 1925 sous un autre nom, *I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. L'édition française du roman sortit la même année sous le titre originel. Dans ce roman le dramaturge italien exprime sa profonde résistance, sinon méfiance à l'égard du cinéma, qu'il considère comme une nouvelle source d'aliénation. Au cinéma il préfère le théâtre, malgré son imparfaite reproduction de la réalité, auquel il se consacre donnant vie à sa formule novatrice du 'théâtre dans le théâtre'.

Ce clin d'œil à l'œuvre de Pirandello n'est ni involontaire ni anodin, attestant l'intérêt précoce de notre auteur pour les arts et les pratiques du spectacle². Il nous offre de surcroît une nouvelle clé de lecture des œuvres de jeunesse de Yourcenar qui conforte notre hypothèse selon laquelle on peut considérer « Diagnostic de l'Europe », de même que les autres essais des années 1920-30, comme une sorte de travail préparatoire à l'élaboration de *Denier du rêve*. Œuvre qui plus que toute autre est animée par l'inquiétude de l'auteur à l'égard du monde contemporain, *Denier du rêve* se nourrit en effet de ces bribes d'investigations et de questionnements que sont les essais de jeunesse. Partant de cette idée, la dimension dramatique du récit, fondement à notre avis de la critique du régime fasciste que Yourcenar y élabore, serait une tentative de transcrire l'esthétisation de la politique propre au fascisme, et aux modernes régimes totalitaires en général³, et elle trouverait sa source d'inspiration dans le dualisme entre forme et vie à la base de la réflexion du dramaturge italien⁴. Le thème du cinéma s'inscrirait alors dans le sillon de la critique de 'l'art reproductible', ébauchée par Pirandello et définie dans ces mêmes années par Walter

Benjamin, qui par ailleurs avait trouvé lui aussi son inspiration dans l'œuvre de l'auteur italien⁵.

Le roman de Pirandello n'a pas une véritable dimension politique, du moins explicite, ni encore moins il n'affiche de critiques du régime mussolinien, se présentant essentiellement comme une réflexion sur la valeur artistique de la reproduction cinématographique, une observation minutieuse du rapport ambigu qui s'instaure entre l'opérateur, la caméra, les acteurs et la vie. L'auteur y suggère la déstabilisation du principe de vérité due à la falsification de la perception de la réalité que l'usage de la photographie et la diffusion du cinéma ont entraînée. L'homme moderne, privé de toutes certitudes, est affaibli et déshumanisé par le rôle prépondérant que la technique a acquis dans la société contemporaine. L'introduction du cinéma, avec sa prétention de véridicité, a contribué à la dégradation du concept de vrai. Il constitue une puissante illusion qui perturbe l'homme et fausse sa perception du monde, car sa prétendue fidélité cache de manière sournoise l'impossibilité de réaliser une reproduction objective, universellement valable et intelligible de la réalité. Bien au contraire, l'effet de réel propre au cinéma empêche de voir, de distinguer et définir le monde vrai de la fiction, entraînant aliénation et confusion. Dans le roman de Pirandello, cette déshumanisation est exemplifiée par la rigueur et l'impassibilité avec lesquelles l'opérateur, Serafino Gubbio, face à la mort absurde des acteurs, se limite à filmer. Incapable de réagir, médusé par la puissance de la technique, il se laisse prendre totalement par le jeu et par son rôle d'opérateur, devenant juste un appendice de sa caméra, l'œil de la caméra, et pour cela dépossédé de son humanité⁶.

Yourcenar se montre particulièrement affectée par ces réflexions sur ce nouveau langage artistique, s'intéressant à l'œuvre de Pirandello pour sa vision lucide et désabusée du monde moderne⁷ et en l'indiquant comme l'un des auteurs contemporains qui ont le mieux su la reproduire à travers leurs ouvrages. Comme elle le dit toujours dans « Diagnostic de l'Europe », en parlant du roman moderne : « Un Rilke, un Pirandello, un Gide représentent assez bien [un] point d'aboutissement » (EM, 1655).

À la manière de Pirandello, dans la fresque de Rome ébauchée dans *Denier du rêve*, elle utilise le cinéma en tant que métaphore de la désintégration des rapports humains, outre que comme véritable modèle narratif. On pourrait même dire que l'esthétique cinématographique et la

dichotomie pirandellienne entre être et paraître, personnes et personnages⁸, constituent les fondements de l'échafaudage de l'œuvre : elles influencent à la fois la structure du récit, la définition des personnages et donnent corps à une critique subtile de la dictature.

Comme on le sait, le roman est constitué par neuf épisodes différents, liés les uns aux autres de manière arbitraire : grâce à l'expédient de la circulation d'une pièce de monnaie⁹, mais surtout à travers un usage habile d'analepses et prolepses, Yourcenar met en scène une série de vies, de portraits différents juxtaposés, construits comme autant de séquences, de plans qui enregistrent une succession d'instantanés, se focalisant sur des personnages qui sont le reflet de la société de l'époque. Elle ne se préoccupe pas de composer une histoire linéaire, mais se servant de ces sortes de flash-back, elle dérègle son récit, attribuant à la parole le pouvoir visionnaire du cinéma¹⁰. *Denier du rêve* se présente ainsi comme une sorte de promenade dans Rome, qui occupe l'arc d'une journée, une mosaïque narrative au rythme discontinu, évoquant le caractère aléatoire de toute existence et la liberté de narration propre au cinéma. L'histoire respecte les unités aristotéliennes de temps et de lieu, mais surtout elle est organisée suivant le principe cinématographique du fractionnement que Yourcenar avait énoncé dans son essai. Les différents épisodes se présentent comme autant de focalisations sur un détail infime qui détermine non pas une focalisation de l'objet observé, mais plutôt sa défiguration, justement parce qu'on en fait ressortir les limites et les contours en les amplifiant, comme dans un processus de création expressionniste¹¹. Bien qu'insérés dans un contexte défini, ces portraits n'ont rien de réaliste ni de mimétique ; se rapprochant plus du mythe que de la réalité, ils nous proposent des êtres perdus en quête d'identité.

Le style du récit aussi se ressent des techniques de la mise en scène, cinématographique ou théâtrale : en effet, le passage du discours indirect au discours direct est assez régulier, dans la première comme dans la seconde édition du roman¹². Dans la plupart des cas, les différents portraits des personnages sont esquissés à travers les dialogues qui ont la fonction de véritables répliques, où sont intercalées par des commentaires ou des détails qui pourraient servir de didascalies, comme si les personnages se racontaient eux-mêmes¹³. C'est bien cette dimension dramatique à justifier l'adaptation théâtrale de l'œuvre, comme Yourcenar elle-même le dit dans la préface de *Rendre à César*¹⁴.

De la même manière, la construction des décors répond au principe de l'économie de la narration à la base des textes théâtraux. Par des processus métonymique fondés sur l'usage de l'ellipse, les personnages évoquent des lieux ou des situations lointains dans le temps et dans l'espace, autrement impossibles à représenter ou ne répondant pas aux règles de la bienséance. Yourcenar laisse imaginer, elle laisse affleurer dans les mailles du récit des fragments du passé des personnages, sans besoin de tout dévoiler¹⁵.

Par ailleurs, la construction des personnages répond à l'idée de cinéma en tant qu'instrument d'aliénation proposée par Pirandello. En effet, Yourcenar dessine des personnages qui agissent toujours dans une dimension de mise en scène, se présentant à la fois pour ce qu'ils croient être et en tant que projection du regard d'autrui¹⁶. De même que le cinéma, le regard des personnages constitue une sorte de miroir visant à capter la réalité comme elle apparaît et à la proposer aux possibles spectateurs, cachant de manière sournoise l'optique subjective qui sous-tend la prise d'images.

Tous les personnages du roman existent par l'intermédiaire des autres, dans le regard des autres, en fonction de l'image qu'ils désirent afficher et du rôle qu'ils croient interpréter. Bref, dans une dimension de représentation. Que l'on pense à Giulio Lovisi, enfermé dans son image de petit bourgeois bienséant, ou à Lina Chiari, cachée derrière son masque de maquillage. Tous se donnent à voir et vivent dans un heurt constant entre image extérieure et intériorité, tous vivent une lutte insoluble entre être et paraître, lutte où le paraître prend le dessus.

Sans doute peut-on indiquer le passage concernant la rencontre entre Angiola et Alessandro comme l'épisode qui exemplifie le mieux cette désintégration des identités. Yourcenar le situe dans une salle de cinéma qui s'appelle, de manière rhétorique et redondante, 'Mondo'. Ce nom charge la salle d'une lourde valeur métaphorique car il évoque non seulement le mythe platonicien de la caverne, mais aussi l'idée du monde comme représentation, un immense espace scénique où chaque personnage est appelé à incarner un rôle, comme dans un jeu des parties pirandellien.

Dans l'épisode en question, les deux personnages se trouvent assister à une projection cinématographique comme s'il s'agissait du spectacle de leur vie. Angiola, ex-femme du petit bourgeois Paolo Farina et sœur de Rosalia Di Credo, est devenue une actrice célèbre ; concrètement, dans la vie jouer la comédie est son métier. Néanmoins, la frénésie et l'envie de

rendre parfait son rêve l'éloignent considérablement de la réalité pour l'envelopper dans la silhouette du personnage qu'elle a confectionné à sa mesure, devenant son idole. Le nom d'Angiola Fides n'est pas seulement son nom d'art, mais surtout son alter ego, le fantôme auquel elle a sacrifié sa vie et voué sa foi. Angiola et Angiola Fides constituent le premier degré de la réfraction du personnage : la rencontre d'Alessandro à l'intérieur du cinéma lui donne l'occasion de multiplier sa quête d'identité, d'assouvir son besoin de se mettre en scène. La duperie du jeu scénique est suggérée par l'attitude de cette femme qui 'ne se trouve plus'¹⁷. L'écran cinématographique se révèle un miroir grossissant sur lequel le personnage voit reproduit son propre alter ego, créé par ses rêves et par ses désirs, ce même fantôme qui a pris possession d'elle, « pâle monstre [qui] avait bu tout le sang d'Angiola, sans pourtant réussir à s'envelopper de chair » (OR, 240). Non seulement Angiola se confond avec Angiola Fides, l'actrice qu'elle est devenue, mais aussi avec Algenib, le personnage du film qu'elle est en train de voir et dont elle est l'interprète. Nous sommes face à un jeu de miroir où le personnage n'arrête pas de se réfléchir, jusqu'au délire. Paroxysme du paraître, cette mise en abyme du personnage incarne emblématiquement l'écroulement de toute certitude et la recherche désespérée d'une identité. Personnage protéiforme qui sait « singer la vie » (OR, 248), Angiola n'arrive pas à se fixer dans une image, dans une identité, et sa réfraction continue encore face à cet inconnu rencontré à l'intérieur du cinéma et avec lequel elle joue le rôle de l'étrangère. Dans sa désintégration, elle devient 'une, personne, cent mille'¹⁸ : elle existe pour ce qu'elle est, pour son image extérieure, pour l'idée que les autres se sont fabriquée d'elle. Elle dévoile les mille masques que tout être humain peut porter dans la quotidienneté, dans la comédie de la vie, et qui l'obligent à paraître, à jouer un rôle, à s'adapter aux circonstances, étant dans l'impossibilité d'atteindre des vérités absolues.

Dans l'obscurité de la salle de cinéma, Alessandro Sarte aussi est envahi par les « hallucinations hypnagogiques » (OR, 245). De même qu'Angiola, il rivalise avec le fantôme qui domine sur l'écran et avec lequel il s'identifie. Cet abandon au rêve, à l'illusion que les deux personnages sont en train de vivre face à la projection cinématographique est le symbole d'une sorte de schizophrénie qui affecte tous ces êtres perdus dans leur quotidienneté opprimée. Le cinéma, ce cinéma *Mondo* constitue le lieu magique où l'on met en scène la précarité de l'être humain, l'endroit où les

personnages, comme dans la caverne platonicienne, sont les spectateurs des ombres de leur vie, le lieu où l'aliénation de l'homme moderne arrive au paroxysme.

À travers une structure en abyme, Yourcenar crée un moment de théâtre dans le théâtre qui exemplifie l'idée de fond de l'œuvre. La confusion vécue par Angiola entre son ego et son alter ego, entre le concret et les ombres, la suprématie de l'imaginaire sur le réel constituent l'hyperbole d'une situation vécue par tous les personnages du roman et générée par la grave crise de valeurs qui avait traversé la société moderne. Elle avait jailli de la déstabilisation de tout système de savoir codifié, du désaveu de toute vérité révélée, et notamment de la situation politique dans laquelle Yourcenar avait situé son récit.

Dans le roman, tous les personnages semblent répondre au besoin d'évasion de la réalité, de transfiguration dans le rêve qui anime Angiola e Alessandro. Tous affichent une identité précaire, se présentant comme dépossédés de leur âme, cherchant à s'identifier au rôle qu'ils interprètent dans la vie quotidienne, tout en respectant la logique du régime. La figure du dictateur lui-même n'échappe pas à ce processus de dégradation de l'humain, lui aussi il est représenté en train d'interpréter un rôle :

César dormait, oubliant qu'il était César. Il se réveilla, rentra à l'intérieur de sa personne et de sa gloire, regarda l'heure, exulta d'avoir montré au cours de l'incident de la veille le sang-froid qui convient à un homme d'État. [...] Et il se retourne sur l'oreiller, l'âme en paix, sûr d'avoir en tout l'approbation des gens d'ordre. (DR '59, OR, 277)

La scission entre être et paraître est confirmée par ces images d'abandon au sommeil. Le corps, et donc la réalité, devient un contenant dont on se débarrasse pour se livrer à ses propres chimères. Le *duce* est saisi dans un moment de solitude permettant de dévoiler la faille qui parcourt toute existence : Mussolini est à la fois l'être humain et César, l'homme de pouvoir par excellence qu'il incarne dans sa mise en scène politique. Dans cette tendance à vêtir ou dévêtir les costumes propres au rôle interprété, Yourcenar repère le caractère 'dramatique' et liturgique du régime, qu'elle vise à déconstruire en en dévoilant le langage.

Ainsi, insiste-elle sur la distinction entre l'homme et le rôle interprété, afin de stigmatiser la duperie d'un régime qui fondait sa communication sur la représentation et l'autoréférentialité. Dans l'épisode

de la tentative de tyrannicide, par exemple, Marcella montre tout son étonnement face au *duce* dépouillé de son habit de dictateur et sa déception face à la banalité de l'être humain :

La porte enfin s'ouvrit brusquement ; un moteur luttait contre les détonations de l'orage : au milieu d'une petite escorte de dignitaires prenant congé avec des saluts et des sourires, elle reconnut sans peine celui qu'elle avait élu pour cible. Mais 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. (DR '59, OR, 238)

La difficulté de Marcella à reconnaître Mussolini est un nouvel exemple de la dichotomie entre l'homme et le rôle, une preuve du processus de 'déification' qu'avait subi le *duce*. La création du mythe de Mussolini avait creusé un profond décalage entre la réalité et la mise en scène du fascisme. Mussolini était plus un héros, un mythe du régime, le nouveau dieu qu'il fallait apprendre à vénérer qu'un homme, et l'homme Mussolini ne correspondait pas à son image publique¹⁹. Dans le regard de Marcella, le *duce* perd son humanité de la même manière que son régime pousse à l'aliénation et à la déshumanisation de la société. Comme Angiola Fidès, il n'est qu'un simulacre, une idole vers lequel aspire le peuple assujéti en quête de rédempteurs et de protecteurs.

On s'aperçoit alors que la présentation du dictateur comme une sorte de masque de la *Commedia dell'Arte*²⁰ est une véritable métaphore filée que notre auteur développe tout au long de son roman : présenté d'abord comme une menace dans les discours de Giulio Lovisi ou de Rosalia di Credo, il se matérialise en tant que cible de l'acharnement politique de Marcella, pour se transformer en un modèle à reproduire. L'épisode conclusif montre bien la volonté critique de Yourcenar. Elle résume le fascisme et l'histoire la plus récente dans le rêve enivré d'Oreste Marinunzi, simple ouvrier romain, se croyant le dictateur : « [...] il y eut une guerre ; il la gagna : après quoi, on fut bien tranquille ; et Oreste, gesticulant dans un coin de la salle, sur sa chaise transformée en trône, fut heureux comme un roi, ou peut-être comme un dictateur » (OR, 284).

La transfiguration d'Oreste Marinunzi dans la figure du *duce* se réalise tant dans les traits extérieurs du personnage – Oreste est représenté en pleine gesticulation, en train d'imiter une attitude typique de Mussolini – que dans ses aspirations qui se révèlent des velléités de pouvoir. Il incarne le double grotesque et caricatural du dictateur.

La volonté critique de notre auteur vis-à-vis du fascisme paraît évidente : rapprocher Oreste, complètement ivre, de Mussolini signifie tourner en dérision le dictateur et stigmatiser les boursoufflures du régime. La grandeur exhibée du nouveau César se perd dans les vapeurs de l'ivresse du dernier de ses sujets. Yourcenar assimile le fascisme à un état de mystification où la population, à cause d'un enivrement général, vit dans une situation d'autosatisfaction et d'autosuffisance, qui l'empêche de voir la réalité comme elle est, perdurant dans le mensonge. Cet état d'enivrement serait alors une des raisons fondamentales de l'engouement des masses pour le *duce* et sa politique : l'embrigadement d'un pays entier grâce à des lois sévères tendant à diminuer la liberté personnelle et à tarir l'esprit critique, accompagnée par une constante autocélébration du nouvel État fasciste et de son chef, avaient suscité une forte volonté d'émulation et d'identification de la population avec un chef, le *duce* qui ne montrait aucun signe extérieur de faiblesse ni de doute, et qui, au contraire, ne faisait qu'afficher une image d'omnipotence et de grandeur, atteinte grâce à sa politique. Or, le cinéma était devenu un moyen d'évasion de la réalité quotidienne et en même temps un instrument de contrôle social à travers lequel proposer au grand public des situations idéales, avec lesquelles s'identifier dans une sorte de processus de transfert de masse. Pour cela, il devient le moyen privilégié du processus d'esthétisation du discours politique fasciste.

La dictature est présentée comme un régime visant au contrôle des esprits, un mécanisme de mystification de la réalité et d'aliénation des identités. Insistant sur l'idée de l'autoréférentialité et exploitant les principes du jeu dramatique, Yourcenar détruit et ridiculise le langage du régime, vide le dictateur de tous ses attributs politiques pour en faire un pantin, une ombre, un homme de fumée qui se matérialise à travers les caractéristiques conventionnellement attribuées au pouvoir, par lesquelles le régime a choisi de communiquer.

Réduire la figure du dictateur à une simple silhouette, à un masque bien codifié²¹, correspond au dévoilement des mécanismes aliénants

adoptés par le régime pour assujettir ce peuple béat qui n'a pas conscience de participer à une mise en scène. Par sa simplicité ce même peuple s'est trouvé mêlé, absorbé dans la fiction, devenant une composante de ce spectacle, perdant la perception de la réalité, de même que Serafino Gubbio devenu l'œil de sa caméra. Le bref renvoi à l'œuvre de Pirandello nous dit alors qu'il faut voir du côté de la théâtralité et du cinéma – que Yourcenar définit « théâtre d'ombres » (DR '59, OR, 248) – pour comprendre pleinement la portée de la critique du fascisme ébauchée dans *Denier du rêve*. Cette critique il faut la chercher dans la composante théâtrale et dans l'esthétique cinématographique de l'œuvre qui en régissent la structure et qui en conforte l'idée de fond.

Maria Rosa Chiapparo, Université de Tours

Notes

1. La critique yourcenarienne a déjà repéré des possibles renvois à Pirandello dans *Denier du rêve* dans la reconstruction du portrait du personnage de Ruggero di Credo. Les essais en question renvoient à la production romanesque de Pirandello, et notamment au roman historique *I Vecchi e i Giovani* (1913) (Faverzani 2001, 88-89 ; Faverzani, 2003, 88). Nous croyons que le questionnement sur l'homme et la quête du sens de la vérité qui animent le théâtre de Pirandello sont tout aussi importants pour comprendre la dimension théâtrale de *Denier du rêve* et le caractère 'baroque' et 'dramatique' de l'Italie fasciste que Yourcenar y représente.
2. « *Parce que le théâtre n'est pour vous qu'une occupation secondaire ?* Quantitativement, oui. Qualitativement, ce serait à voir. [...] On a jusqu'ici très peu noté les rapports de ce théâtre avec mes autres ouvrages, plus répandus. Ils n'en diffèrent pourtant que par la forme, et non par la substance [...] » (YO, 185-187).
3. Sur le "totalitarisme" en tant que catégorie politique précise mise en place par certains régimes nés en Europe après la Première Guerre mondiale, voir Hannah Arendt (1995) et Enzo Traverso (1997).
4. Sur l'importance du principe 'forme et vie' dans l'élaboration du théâtre de Pirandello, nous renvoyons à l'analyse classique, mais pourtant fondamentale d'Adriano Tilgher (1923).
5. Dans son étude sur l'œuvre d'art reproductible, Benjamin cite le roman de Pirandello, *Si gira*, en tant qu'exemple de l'aliénation et du dépaysement intérieur provoqués par le cinéma naissant : « Les acteurs de cinéma – écrit Pirandello – se sentent en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Ils remarquent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et même de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, de sa voix, du bruit qu'il

produit en se remuant, pour devenir une image muette qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence [...]. La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres, et eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle » (Luigi Pirandello, *On tourne*, cité dans Benjamin 2000, 291).

6. L'histoire porte sur l'actrice Nestoroff, tuée par l'un de ses amants, Aldo Nuti, qui, pendant le tournage d'une scène de chasse, tire sur elle au lieu de tirer sur une tigresse. Il meurt, lui aussi, pendant la réalisation du film, dévoré par la tigresse, sous les yeux, ou sous la caméra implacable de Serafino Gubbio, l'opérateur qui continue à filmer, sans jamais s'arrêter même pas face au meurtre.

7. Yourcenar connaissait bien Pirandello, comme l'atteste la présence dans sa bibliothèque personnelle de deux volumes du théâtre de l'auteur italien, dont l'un en langue italienne (*Inventaire de la Bibliothèque de Petite Plaisance*, 2004, 555). Il s'agit notamment d'un des volumes du théâtre complet de Pirandello (*Maschere Nude*, 1935) et d'une des premières traductions françaises de son théâtre (*Henri IV – Vêtir ceux qui sont nus*, 1928).

8. Comme elle le dira plus tard, dans la préface de *Rendre à César*, dans l'ébauche de ses personnages, elle s'applique à révéler « derrière le personnage la personne, et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe caché auxquels à son tour la personne correspond » (*Th I*, 9-10)

9. « [Le] thème de l'argent passant de main en main, introduit d'abord [...] pour lier entre eux des épisodes plus éparpillés qu'ils ne le sont aujourd'hui, [est] bientôt devenu pour l'auteur le perpétuel rappel des échanges quasi mécaniques dans lesquels s'use une partie de nos vies » (*Th I*, 23).

10. Comme le suggère Joan Howard, l'apparent désordre et la discontinuité du récit de *Denier du rêve* pourraient aussi être lus comme une critique du principe du 'retour à l'ordre' sur lequel le fascisme se fondait. Joan Howard parle à ce propos d'une "esthétique subversive" (Howard 1990, 319-27). Laura Brignoli souligne la fonction de rupture qu'eut ce roman de jeunesse par rapport aux modèles littéraires qui avaient inspiré Yourcenar : « Si l'on peut dire, en effet, que *Denier du rêve* introduit une rupture dans l'évolution romanesque de notre auteur, c'est d'abord par son sujet, fragmentaire au possible [...] » (Brignoli 1997, 163).

11. Les personnages qui défilent dans le roman sont autant de portraits intimes qui n'ont rien à voir avec l'adhésion au réel propre à l'écriture réaliste et se dessinent à travers les discours selon le principe de l'« azione parlata » proposé par Pirandello. Il ne s'agit pas de reconstruire avec fidélité le contexte où vont agir les personnages, mais de suggérer à travers la parole, qui devient 'azione parlata' (Pirandello 1977⁴, 1015-16).

12. La première version de *Denier du rêve* a été ébauchée autour de 1932 en Italie, en plein régime mussolinien, mais les premiers jalons de l'œuvre remontent à 1922, lors du premier voyage en Italie de Yourcenar, pendant lequel elle eut l'occasion d'assister à la marche sur Rome. L'ouvrage fut publié pour la première fois en 1934 par la maison d'édition Grasset ; ensuite, il fut revu et réédité en 1959 chez Plon, émondé de la dimension mythique qui avait caractérisé la première ébauche. En 1971, elle adapte le roman pour le théâtre, adaptation qui sort chez Gallimard, avec le titre de *Rendre à César*.

13. Est emblématique à ce propos l'épisode central du tyrannicide, où Marcella, avant d'accomplir son destin, rencontre dans la pénombre de sa chambre à la fois Massimo, Vanna et Alessandro. Cet épisode est construit essentiellement avec des dialogues et il aboutit au coup de théâtre final, raconté avec un savant dosage d'atermoiements et d'accélération conférant au récit un goût de suspense.

14. « À cet acte défait en succède un autre bouclé sur soi-même, étroitement enclos à l'intérieur du mesquin logis de Marcella. Paradoxalement, tandis que les scènes du premier acte ont été, ou créées de toutes pièces, ou recomposées à partir d'épisodes presque imperceptibles dans le roman ou filant sur d'autres lignes, les quatre ou cinq scènes qui constituent l'acte central, beaucoup plus fidèles aux conventions du théâtre, sont prises presque textuellement à la partie médiane du roman lui-même. C'est d'ailleurs cette présence dans *Denier du rêve* d'une sorte de noyau dramatique qui m'avait incitée à en tirer *Rendre à César*. Cet engrenage de scènes dont les entrées et les sorties tombent au moment voulu, ces affrontements ou ces duos dans la haine ou les sous-entendus de l'amour, ces secrets soudain révélés, changeant la face d'une situation, et jusqu'à la vieille astuce qui consiste à cacher quelqu'un derrière une porte close, appartiennent à coup sûr aux procédés les plus défraîchis du théâtre » (*Th I*, 17).

15. Tous les personnages de *Denier du rêve* ont tendance à se raconter par ellipses, en évoquant à travers leurs souvenirs des images, des êtres et des lieux du passé. On peut citer comme exemple l'épisode concernant Ruggero di Credo et la reconstruction généalogique de sa famille, de même que l'évocation de Gemara, l'ancienne maison familiale de Sicile.

16. Ils sont à la fois l'objet d'un rêve, offrant aux autres le moyen pour s'évader de la réalité, et les rêveurs car eux-mêmes ils cherchent dans le monde qui les entoure le moyen de fuir la réalité, de s'échapper.

17. Là aussi on renvoie au théâtre de Pirandello, peuplé d'être en éternelle quête d'identité et de vérité. Nous pensons notamment au personnage principale de l'acte unique *Trovarsi* (1932) qui met en scène le drame d'une actrice qui ne sait plus qui elle est, perdue dans les milliers de vie qu'elle a représentées. De même que Donata Genzi, protagoniste de la pièce de Pirandello, Angiola n'arrive pas à 'se trouver', à trouver sa véritable identité. Comme le dit Pirandello, une véritable actrice ne peut pas être une seule femme, mais plutôt « innumerevoli donne [...]. E per se stessa nessuna », théorisant l'exil intérieur de l'acteur. Cet écart entre personne et personnage, entre être et forme pousse Angiola à jouer constamment la comédie, à se tromper dans l'espoir de se trouver, de trouver les limites qui séparent la réalité de la fiction.

18. On reprend ici une formule pirandellienne, tirée du titre d'un de ses plus célèbres romans où il est question justement de quête d'identité, à savoir : *Uno, nessuno e centomila*, 1926.

19. Erin G. Carlston voit dans ce portrait ambigu du *duce* une sorte de rédemption de l'homme Mussolini et donc la preuve d'une hypothétique influence indirecte sur Yourcenar de la pensée conservatrice et proche du fascisme (Carlston 1998, 108). S'il est vrai que Yourcenar met au même niveau les fascistes et les résistants, comme des pourchasseurs de rêves, néanmoins dans sa méfiance à l'égard de toute idée préconçue,

dans son refus d'adhésion aveugle à un mouvement ou à un courant de pensée, elle montre une grande liberté d'esprit qui lui a permis de saisir le côté théâtral du fascisme, de démanteler son appareil extérieur et superficiel, en présentant le régime dans son aspect le plus mesquin, celui du mensonge et de la fiction. Elle se présente comme apolitique, mais elle n'est pas pour cela proche du fascisme. Bien qu'on puisse reprocher à Yourcenar ses jugements à l'égard de ces groupes d'idéalistes qui combattirent la dictature, elle ne fait que reproduire dans son roman la situation existant en Italie dans les années trente, montrant ces groupes dans toutes leurs contradictions. Par ailleurs, elle ne cache pas le véritable but de ses réflexions : son centre d'intérêt est au-dessus de toutes prises de position rigides, ce n'est que l'être humain lui-même et son histoire.

20. Yourcenar parle plutôt de « *tragedia dell'arte moderne* », en se référant à *Denier du rêve* (OR, 162).

21. Dans l'ensemble du roman, les références au théâtre sont nombreuses, elles contribuent, à notre avis, à rendre l'atmosphère boursouflée du fascisme que Yourcenar évoque dans la préface.

Ouvrages cités

Œuvres de Marguerite Yourcenar:

« Diagnostic de l'Europe », *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, juin 1929, 745-52.

Denier du rêve, Paris, Grasset, 1934.

Denier du rêve, Paris, Gallimard, 1959.

Théâtre I, Paris, Gallimard, 1971.

Œuvres romanesques, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

Essais et Mémoires, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

Œuvres de Luigi Pirandello:

« L'azione parlata », *Il Marzocco*, 7 maggio 1899.

I Vecchi e i Giovani, Milano, Fratelli Treves, 1913.

Si gira...., Milano, Treves, 1916.

I Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Firenze, R. Bemporad & F., 1925a.

On tourne, trad. par C. de Lavérière (Mme Claudius Jacquet), Paris, Éditions du Sagittaire, S. Kra, 1925b.

Uno, nessuno e centomila, Firenze, Bemporad, 1926.

Henri IV – Vêtir ceux qui sont nus, trad. de B. Crémieux, Paris, Librairie Gallimard / Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1928.

Trovarsi, Milano, Mondadori, 1932.

Maschere Nude : L'Uomo dal Fiore in Bocca_ Il Giuoco delle Parti – Il Piacere dell'Onestà – L'imbecille - L'Uomo, la Bestia e la virtù, Milano, A. Mondadori, 1935.

Saggi, Poesie, Scritti Varii, Milano, Mondadori, 1977⁴.

Autres ouvrages:

- Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire* (1951), trad. par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Seuil, 1995.
- Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), trad. par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 2000, t. III, 286-316.
- Yvon Bernier (éd.), *Inventaire de la Bibliothèque de Petite Plaisance*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.
- Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pisa, Pacini Editore, 1997, 163.
- Erin C. Carlston, *Thinking Fascism. Sapphic Modernism and Fascist Modernity*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998.
- Maria Rosa Chiapparo, « Osmose entre passé et présent : histoire métaphysique dans l'œuvre yourcenarienne », in *Marguerite Yourcenar essayiste : parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, C. Biondi, F. Bonali-Fiquet, M. Cavazzuti et E. Pessini (éds), Tours, SIEY, 2000, 223-235.
- « Retour à l'ordre ou réhabilitation du mythe : sur quelques essais yourcenariens des années trente », *Bulletin SIEY*, n° 23, décembre 2002, 37-69.
- « Héros et Héroïnes dans des œuvres de jeunesse de Yourcenar », in *Marguerite Yourcenar : la femme, les femmes, une écriture-femme ?*, M. Ledesma-Pedra et R. Poignault (éds), Clermont-Ferrand, SIEY, 2005, 201-18.
- « 'Le Changeur d'or' de M. Yourcenar : analyse de la figure de l'*homo viator* dans l'histoire culturelle de l'Europe bourgeoise », *M. Yourcenar citoyenne du monde*, M. Voda Capusan, M. Delcroix et R. Poignault (éds), Clermont-Ferrand, SIEY, 2006, 97-125.
- Camillo Faverzani, *L'Ariane retrouvée ou le théâtre de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris VIII / Vincennes / Saint-Denis, 12/2001.
- *Visages d'Ausonie. Sources italiennes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Université de Paris VIII / Vincennes / Saint-Denis, 20/2003.
- Joan Howard, « Denier du rêve : une esthétique subversive », in *Marguerite Yourcenar et l'art L'art et Marguerite Yourcenar*, J.P. Castellani et R. Poignault (éds), Tours, S.I.E.Y, 1990, 319-327.
- Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- André Malraux, *Essai d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienza e lettere, 1923.
- Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997.
- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre* (1981), Paris, Belin, 1996.