

THE UNIVERSITY OF CALGARY

DENIER DU RÊVE: ROMAN ÉCLATÉ, SOCIÉTÉ DISLOQUÉE

BY

ALIX CARREL

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 1991

© ALIX CARREL 1991



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.


L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-71052-7

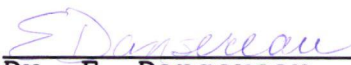
Canada

THE UNIVERSITY OF CALGARY
FACULTY OF GRADUATE STUDIES


The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Denier du rêve: roman éclaté, société disloquée" submitted by Alix Carrel, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.



Dr. B. Gill, Supervisor
Department of French, Italian
and Spanish



Dr. E. Dansereau
Department of French, Italian
and Spanish



Dr. J. Kertzer
Department of English

Date: 13 Sept 91

RÉSUMÉ

L'objectif de cette étude est de montrer comment Denier du rêve (version définitive) de Marguerite Yourcenar représente ce moment critique dans toute oeuvre où l'auteur s'écarte le plus de lui-même. Allant volontairement à l'encontre des conventions romanesques traditionnelles dans Denier du rêve, Yourcenar invente pour la première fois une forme qui exprime une vision nouvelle de la société, du monde et du moi.

Nous verrons comment, par une habile manipulation de la structure, et par l'usage de styles d'écriture divergents, Yourcenar parvient, en effet, à créer une forme originale que nous qualifierons d'éclatée. Nous nous inspirerons également du carré sémiotique de Greimas afin de montrer comment l'auteure a volontairement créé une opposition entre deux univers sémiotiques signifiants: le rêve et la réalité. Nous démontrerons que cette opposition fait fortement écho à la forme éclatée dans la mesure où elle se traduit par un dédoublement systématique des personnages féminins, qui résulte dans la destruction de leurs univers respectifs.

Nous montrerons enfin comment l'éclatement, en plus de laisser transparaître une profonde dégénérescence sociale, finit de parfaire l'isolement de l'individu dans la société moderne.

Remerciements

Un bon travail ne s'accomplit que rarement dans la solitude.

Je tiens donc à remercier vivement Brian Gill pour un support soutenu tout au long de ce travail.

Ce projet aurait été autrement plus difficile sans la participation de mes amis qui ont tous été formidables. Je pense notamment à Monique et à Andrew qui ont patiemment partagé ma souffrance (le soir, souvent très tard, devant l'ordinateur).

Je pense particulièrement à mes parents qui ont été tous deux remarquables: papa, pour ses nombreuses idées et la source d'inspiration qu'il a été pour moi: maman, pour sa patience et sa générosité.

Je n'oublie pas Estelle Dansereau enfin, qui s'est privée de sommeil pendant toute une semaine afin de lire mon travail.

Merci à tous.

ALIX

Table des matières

Approval Page	ii
Résumé	iii
Remerciements	iv
Table des matières	v
Introduction	1
Chapitre 1	11
<u>Denier du rêve: divorce avec le roman traditionnel</u>	
A. Le Denier: son rôle et son sens	12
B. Les Personnages de <u>Denier du rêve</u> : personnages ou types?	17
C. Réalité de <u>Denier du rêve</u> : réalité de la narratrice?	22
D. Une Forme éclatée:	29
a. Inconsistance des techniques narratives	30
b. Diversité générique	37
c. Inconsistance des temps grammaticaux ..	46
Chapitre 2	55
<u>Sémantique et pragmatique divergentes dans Denier du rêve</u>	
A. Le Signe direct (transparent) et la figure rhétorique	59
B. Une Sémantique divergente de deux textes ...	63
C. Une Pragmatique divergente de deux textes ..	71

Chapitre 3	85
<u>Rêve et réalité: des personnages partagés</u>	
A. Lina Chiari	90
B. Rosalia di Credo	98
C. Marcella Ardeati	113
D. Mère Dida	129
E. Qui est Angiola?	142
Conclusion	158
Bibliographie	168

Introduction

Avec la réédition de Denier du rêve, roman paru en 1934 et puis en 1959 dans sa version définitive, suivi en 1961 d'une troisième version, celle-ci, théâtrale intitulée Rendre à César, voici que de nouvelles portes s'ouvrent sur l'univers de M. Yourcenar. Cette obstination de l'auteure à vouloir remanier une même oeuvre pendant tant d'années et de tant de façons ne fait que traduire un besoin profond de s'interroger elle-même sur le sens de sa création.

Traductrice de Pindare et des Negros spirituals, helléniste imprégnée de philosophie orientale, Yourcenar a remonté treize siècles d'histoire familiale dans Souvenirs pieux (1974) et Archives du nord (1977) afin d'y "découvrir le secret de son propre visage" (Rolin 1971: 13-14). Ces deux oeuvres autobiographiques lui ont permis de répondre à une question de la pensée Zen qui lui tient à coeur: «comment étais-tu avant que ton père et ta mère ne se soient rencontrés?»

Nous ne serons donc pas surpris si l'auteure des Mémoires d'Hadrien (1951) et de l'Oeuvre au noir (1968) fait figure de "conservatrice" ou de "restauratrice du passé" dans son écriture. Mais se limiter à cette perception de M. Yourcenar ce n'est ni lui faire justice ni bien la connaître. En effet, dans la remanipulation de Denier du rêve (1959), nous allons découvrir cette volonté

implacable, non de reconstituer ce qui n'est plus, mais plutôt d'en dégager la face éternellement présente. Comme le dit Rolin, elle sait y réconcilier hier, aujourd'hui et demain, découvrant ainsi "la ruine future dans la pierre neuve et le squelette sous la chair" (1971: 13-14).

Denier du rêve se distingue immédiatement par la singularité de sa composition qui en rend l'analyse difficile. Le roman est constitué de neuf parties séparées les unes des autres par un espace. Chaque chapitre, parfois très long, a pour personnage central celui ou celle qui reçoit un denier (une pièce de dix lires) et qui la passe au personnage suivant. Cet itinéraire de la pièce de monnaie fait en sorte que ces chapitres successifs sont en fait reliés par un mince fil non seulement romanesque mais aussi symbolique. On pense à la composition de La Ronde d'Arthur Schnitzler (1926).

Le rôle critique du denier dans le récit apparaît déjà dans le titre, Denier du rêve dont il nous faudra déterminer la signification profonde. Selon Starre (1983: 51), le denier aurait trois résonnances possibles: Les deniers de Judas, le denier du culte et le denier de la veuve. Les deniers de Judas se justifieraient par la présence dans le roman d'un personnage, Massimo Iacovleff, agent double qui serait responsable de l'arrestation de l'écrivain révolutionnaire Carlo Stevo dont il était l'ami. Massimo est-il payé pour avoir trahi un complice et ami? Une reconstitution du circuit du denier (Paolo

Farina - Lina Chiari- Giulio Lovisi - Rosalia di Credo - Marcella Sarte -Alessandro Sarte - la mère Dida -Clément Roux - Oreste Marinunzi) démontre cependant que la pièce de dix lires passe à plusieurs reprises à proximité du traître sans que celui-ci ne reçoive son dû.

D'autre part, il n'est question dans le récit ni du denier du culte qui désigne la somme d'argent versée par les fidèles pour subvenir au besoin du culte, ni du denier de la veuve qui est l'aumône versée par un pauvre.

Comment faut-il donc interpréter le titre Denier du rêve? Dans la préface du roman l'auteure nous apprend qu'en plus de déterminer la structure du roman par son itinéraire, le denier représente "le symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude" (1971: 9). Le denier symbolise donc "le monde extérieur, l'Etat [...] tout ce qui s'oppose à la vie secrète, à la vie intime des êtres (Yourcenar 1980, 85).

Quelle est alors la part du rêve dans ce récit? Si le denier représente le monde extérieur et donc implique des contacts, le rêve est justement ce qui représente la "vie secrète" de ces êtres "enfoncés dans leurs passions et leur intrinsèque solitude". Mais pourquoi l'auteure a-t-elle ainsi cherché à créer une telle opposition entre les deux substantifs qui composent le titre? C'est que le denier est le tribut à payer pour ceux qui s'adonnent au rêve (mot qu'il nous faudra préciser au cours de

l'analyse). Les personnages de Denier du rêve ont un prix à payer! Lequel? C'est ce qu'il conviendra également de déterminer.

Mais qui sont ces personnages? Au premier abord ils semblent tous bien banals. Nous sommes premièrement confrontés à **Paolo Farina**, insignifiant petit notaire de province, abandonné par sa femme, **Angiola**, et qui vient chercher chaque semaine auprès de **Lina Chiari** un peu de consolation. Cette dernière s'inquiétant d'un mal qui la menace va voir un médecin, **Alessandro Sartre**. Elle voudrait se confier à son ami, le beau **Massimo Iacovleff**. Elle achète enfin un tube de rouge à lèvres au parfumeur **Giulio Lovisi** qui est tracassé par son épouse acariâtre et par sa fille **Giovanna**, femme du grand écrivain révolutionnaire, **Carlo Stevo**, actuellement exilé par les autorités pour ses actions contre l'Etat. Le parfumeur achète un cierge à **Rosalia di Credo** qui se trouve être la soeur de l'Angiola qui a fui Paolo. Cette dernière achète des cendres à **Marcella Sarte**, épouse séparée de Sarte et amie de Massimo, qui planifie de tirer sur le dictateur le soir même. Il ne faut pas oublier le vieux prêtre **Cicca** de la paroisse de Sainte-Marie-Mineure qui reproche à la mère **Dida**, la vendeuse de fleurs, son avarice. Dida est la belle mère d'**Oreste Marinunzi**, le dernier personnage de Denier du rêve, qui s'enivre grâce au denier qu'il a repêché dans la fontaine de Trevi où l'avait jeté **Clément Roux**. Roux n'est que de passage à Rome tout comme la

belle Miss Jones qui, elle, était venue dans la capitale dans l'espoir de travailler.

Le roman contient une peinture authentique de milieux antifascistes de la Rome de l'An XI mussolinien. Il s'agit de l'époque où les lois d'exception contre les ennemis du régime furent renforcées; d'où la présence dans le récit d'un mouvement révolutionnaire opprimé par l'Etat.

Cette oeuvre serait alors pour Yourcenar une tentative de s'engager dans le siècle, faisant de Denier du rêve un "des premiers romans français à regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme" (Denier du rêve: 11-12). Comme le remarque Blot "Yourcenar veut observer directement, voir sans intermédiaire et prendre parti dans les affaires du temps" (1971: 121). Ceci étant dit, il importe de ne pas se méprendre sur les intentions profondes de l'auteure. Car c'est son attitude esthétique plus que sa "prescience politique" qui prête à Denier du rêve son intérêt et sa raison d'être.

Denier du rêve représente ce moment critique et révélateur dans une oeuvre où l'auteur s'écarte le plus de lui-même, et ceci volontairement. Nous serons ainsi amenés à constater que c'est dans la forme plus que dans le contenu que le roman s'éloigne considérablement de tout ce que nous avons, jusqu'ici, pris pour acquis chez Yourcenar: sa rigueur et surtout sa constance dans

l'écriture. C'est, en effet, la première et seule fois que l'auteure «invente» une forme. Alexis est une lettre; Stanislas raconte l'histoire de La Nouvelle Euripide; Eric en fait autant dans Le Coup de grâce; Hadrien écrit à son successeur (Mémoires d'Hadrien), etc. Comme le remarque justement Blot, dans tous les autres ouvrages, la forme est celle-ci même qui est définie par le genre et se confond avec lui (1971: 122). Il n'est pas exclu cependant que Denier du rêve ait subi l'influence du Minotaure, pièce composée par Yourcenar à la même époque.

En effet, c'est l'abondance des dialogues et des monologues que l'on ne retrouve que dans cette oeuvre qui fait que la forme en est particulièrement dramatique. Elle l'est surtout dans la façon dont elle traite avec vigueur l'unité de lieu: Rome, et celle de temps: une journée de printemps de l'année 1933, celles-ci compensant la diversité des nombreux acteurs. L'unité d'action se situe sur deux plans: celui de l'action, une tentative d'assassinat contre le dictateur et sur le plan de la signification, le denier (le denier du rêve).

L'influence du théâtre sur le roman s'exerce également sur les personnages qui, pour citer Yourcenar "pourraient sembler échappés d'une Comedia ou plutôt d'une Tragedia dell'Arte" (Denier du rêve: 8). Nous nous pencherons donc sur le rôle des personnages dans Denier du rêve.

Ce sont cependant les nombreuses variations

stylistiques découvertes dans le récit qui attireront particulièrement notre attention. Il est impossible, en effet, de ne pas remarquer les brusques et inexplicables changements de ton, de temps et de genre qui font sans cesse passer le lecteur "du noble au commun", "de la satire au mythe", "du réalisme à l'allégorie" (Blot 1971: 123), de "la narration directe et indirecte au dialogue dramatique et parfois même à l'aria lyrique" (Denier du rêve: 9), du passé au présent et de retour au passé. Cette instabilité dans la forme est également accompagnée par de nombreux changements de perspective allant du récit au monologue intérieur; le tout faisant de Denier du rêve "sinon le pastiche au moins l'expérimentation de styles constitués et étrangers déjà "découverts chez Virginia Woolf et, en particulier, chez Faulkner" (Blot 1971: 124).

Comment donc expliquer cette rupture volontaire de l'auteure d'abord avec la tradition romanesque, et ensuite avec soi-même? Pourrait-on l'expliquer par le fait que Yourcenar appartient à cette génération d'écrivains pour qui la forme même du roman reflète une vision? Il s'agit d'une tradition moderne qui a commencé avec les surréalistes pour qui la forme éclatée de l'écriture représentait explicitement un univers déchu. Suivant la même voie dans les Faux-Monnayeurs (1926), Gide a décrit la tentative désespérée d'un romancier (Edouard) pour enserrer dans son oeuvre la réalité telle qu'il la vit, à mesure qu'il la vit, se forçant, par conséquent, à

s'interroger sur la validité même d'un genre dont il met en doute les moyens et la fin. C'est Alain Robbe-Grillet, dans son oeuvre critique Pour un nouveau roman qui établit enfin que c'est surtout dans la forme, et ensuite dans le contenu qui en découle que l'on déduit non seulement la réalité du roman mais son sens profond (1963: 49).

Or, dans la mesure où il va à l'encontre des lois d'unité du roman traditionnel, Denier du rêve a en quelque sorte ses propres lois dont l'application brutale et arbitraire se révèle dans la fragmentation et plus encore dans l'éclatement des formes qui le constituent.

L'objectif de cette étude sera, par conséquent, de montrer que Denier du rêve est un roman éclaté. Il importera ainsi dans la première partie de déterminer en quoi consiste le concept d'éclatement tel qu'il se manifeste dans le récit. Nous accomplirons cette tâche en établissant un contraste important entre l'histoire, les personnages et la forme (structure, temps...) de Denier du rêve et le roman traditionnel.

Les deuxième et troisième parties consisteront à montrer le "comment" de l'éclatement à l'intérieur de l'oeuvre. Une étude sémantique, c'est-à-dire, une étude du langage considérée du point de vue du sens établira comment l'usage, mais aussi le traitement des mots constituant le texte, contribuent à faire de Denier du rêve une oeuvre éclatée. Il restera ensuite à déterminer la façon dont cet éclatement dans le domaine de l'écriture

peut affecter le lecteur dans son interprétation de l'oeuvre. Nous considérerons ainsi certains aspects de la pragmatique, c'est-à-dire, de la situation du discours, de son énonciation.

Dans la troisième partie, en plus de l'analyse des structures événementielles, narratives et actantielles, nous nous inspirerons du carré sémiotique proposé par Greimas (1970) pour rendre compte de l'éclatement tel qu'il se manifeste dans les récits féminins de Denier du rêve. Dans la mesure où le carré sémiotique a pour fonction de faire apparaître l'opposition entre deux univers sémiotiques signifiants, il nous permettra d'établir avec rigueur comment a été réalisée dans le récit cette association ou plutôt la fusion entre états vécus (la réalité) et états rêvés (le rêve) à laquelle l'auteure fait allusion dans sa préface (Denier du rêve: 13). Il nous permettra en plus d'établir de façon objective comment cette opposition, si l'on peut dire situationnelle, est vécue par chaque personnage féminin à un niveau existentiel, résultant dans la destruction de leurs univers respectifs.

Dans la conclusion, il s'agira enfin d'établir le "pourquoi" de l'éclatement qui correspondrait ainsi à une volonté dissimulée d'exprimer, par l'intermédiaire de l'écriture, une vision nouvelle de la société, du monde et du moi. Il nous faudra enfin répondre à la question suivante: l'éclatement des formes correspond-il à

l'éclatement de l'univers que l'auteure, dans un élan créateur et critique, a entrepris de dépeindre?

Partons donc à la conquête de cet univers encore mystérieux de Denier du rêve.

Chapitre 1

Denier du rêve: Divorce avec le roman traditionnel

Nous avons avancé dans l'introduction que Denier du rêve n'était pas un roman traditionnel mais éclaté. En effet, loin de se présenter dans une forme naturelle, ressemblante, spontanée et sans limite (Robbe-Grillet 1963: 36), le récit de Denier du rêve n'est qu'une succession d'épisodes éparpillés et, par conséquent, il ne contient pas d'intrigue linéaire propre au récit traditionnel. Ceci revient à dire qu'un lecteur, même averti, ne parviendra pas à y découvrir de noeuds stratégiques qui font qu'une action dramatique s'intensifie pour atteindre un point culminant qui sera systématiquement suivi d'un dénouement final.

C'est dans cette optique que nous utiliserons les définitions proposées par Alain Robbe-Grillet (1963) pour démontrer que Denier du rêve ne répond pas aux critères romanesques traditionnels. Pour un nouveau roman présente l'avantage de contraster la forme et le contenu du roman traditionnel à ceux du nouveau roman; ce qui nous permettra, par conséquent, de montrer comment la disparité dans la composition structurale (organisation externe) ainsi que dans la composition même du récit (techniques narratives et temps grammaticaux) sans oublier le caractère stéréotypé des personnages, contribuent à faire

de cette oeuvre une oeuvre éclatée.

A. Le Denier: son rôle et son sens

Comme le dit justement Robbe-Grillet, un roman pour la plupart des lecteurs, c'est avant tout une "histoire" (1963: 35). Or, dans Denier du rêve, le lecteur devra se contenter d'une suite de petits drames individuels qui, au premier abord, ne semblent avoir aucun rapport direct les uns avec les autres, si ce n'est pour ce denier qui passe entre les mains de tous les personnages principaux assurant ainsi la succession arbitraire de ces récits . Cette pièce de dix lires détermine donc la structure du roman. C'est ainsi que le timide **Paola Farina** qui vient d'être abandonné par sa jeune femme, **Angiola**, donne la pièce à une prostituée, **Lina Chiari**, auprès de laquelle il vient se consoler. Lina, atteinte d'une maladie fatale, l'utilise à son tour pour payer un bâton de rouge à lèvres chez le marchand de parfum, **Giulio Louisi**. Ce dernier, qui trouve en fin de journée un instant de paix dans l'église de Sainte-Marie-Mineure, achète par dévotion superstitieuse, cinq cierges auprès de la préposée aux chandelles, **Rosalia di Credo**. Rosalia donne la pièce à **Marcella Sarte** pour prix d'un petit service que celle-ci lui rend: lui procurer les braises qui lui permettront de mettre le feu à sa chambre. Marcella offre le denier à son mari, le docteur **Sarte** en échange d'un revolver

qu'elle lui avait dérobé, celui qu'elle utilisera pour tirer sur le dictateur. Le docteur achète avec la pièce des fleurs qu'il offre à une femme de rencontre, la même Angiola qui était l'épouse de Farina. La marchande de fleurs, la mère Dida, fait don de la pièce à un homme en apparence pauvre. Il s'agit cependant d'un vieux peintre célèbre, Clément Roux, qui lui, dans un geste d'exorcisme, jette la pièce dans la fontaine de Trévi d'où un employé des eaux, Oreste Marinunzi, la retire pour finir la nuit à boire grâce à l'aubaine qu'elle représente.

Le denier joue donc un rôle essentiel dans l'organisation structurale du texte dans la mesure où, comme le dit Yourcenar, "la pièce de monnaie (en) passant de main en main représente un moyen volontairement stéréotypé [...] pour relier entre eux des épisodes déjà apparentés par la réapparition des mêmes personnages et des mêmes thèmes" (Denier du rêve: 8). Sur ce point, sans contredire l'auteure, il est important de remarquer que, même s'il est exact que certains personnages tels que Massimo et Sarte réapparaissent à plusieurs reprises, ce n'est certainement pas pour donner au récit une apparence de continuité logique ou de progression dramatique. Ces apparitions successives des personnages qui, souvent se limitent à la réapparition d'un nom et non d'une présence physique, ne sont en fait que le résultat d'un réseau complexe de relations diverses tissé volontairement par l'auteure. Sans ces rapports entre les personnages, le

roman ne pourrait avoir aucune cohérence possible dans certains cas. C'est ainsi que l'on peut établir entre ces personnages, des "chaînes" (Starre 1971: 74) parfois simples ou plus subtiles que celles constituées par le passage du denier.

Ainsi, Paolo Farina (premier personnage) est le mari d'Angiola Fidès, l'actrice, qui est également la soeur de Rosalia di Credo. Giulio Lovisi est, lui, le père de Giovanna Stevo, épouse de Carlo Stevo, qui est le complice révolutionnaire de Marcella et de Massimo. Il arrive même que ces liens forment un cercle: Lina Chiari est amoureuse de Massimo, complice de Marcella, celle-ci étant la femme du docteur Sarte qui soigne Lina. Le hasard joue à plusieurs reprises un rôle invraisemblable dans Denier du rêve. En effet, Oreste Marinunzi repêche la pièce de dix lires dont sa belle mère, la mère Dida, avait fait l'aumône au peintre Clément Roux, qui l'avait ensuite jetée dans la Fontaine de Trévi. Avant d'accomplir ce geste, Roux rencontre par hasard Massimo dans une rue de Rome alors que ce dernier vient de quitter Marcella.

Ces rapports entre les personnages ne veulent pas dire cependant que ces derniers communiquent entre eux. Au contraire, l'auteure se montera catégorique à ce sujet en faisant volontairement du denier "le symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude" (Denier du rêve: 9). Dans une entrevue avec Matthieu

Galey, elle explique, en effet, que "la pièce de dix lires a très vite représenté le monde extérieur, l'Etat, dans le sens de "rendre à César" [...] tout ce qui s'oppose à la vie intime des êtres [...] tant de rapports humains sont basés simplement sur le fait qu'on donne une pièce de monnaie ou une coupure à quelqu'un en échange d'un timbre ou d'un journal du soir, sans rien connaître de cette personne" (1980: 85).

Ces rapports se limitent donc bien souvent à de simples échanges automatiques, d'où la rareté du discours direct dans Denier du rêve. La solitude dont souffrent les personnages est davantage ressentie, lorsque leurs points de vue apparaissent dans le texte. Alors que Lina vient de quitter le bureau du médecin, elle est prise par l'envie "de rentrer chez soi tout raconter à sa logeuse, mais celle-ci la sachant malade, se hâterait de lui réclamer son dû. Paolo Farina reviendrait lundi à l'heure accoutumée; il était inutile de le dégoûter en lui parlant de son mal" (28-29). Elle "s'arrangerait pour revoir Massimo le soir-même; trompé par la fausse fraîcheur qu'elle venait de demander au fard, ce garçon distrait, égoïste et câlin, qu'assombrissait la moindre allusion à la douleur physique, ne s'apercevrait pas qu'elle souffrait" (31). Lina est donc tout à fait seule face à la mort.

Or, ce sont surtout les paroles et les pensées directes des personnages qui rendent plus évident encore

le fossé qui existe entre ceux-ci. Nous en avons un exemple parfait dans le parallélisme des deux phrases dans lesquelles Alessandro Sarte et Angiola Fidès portent l'un sur l'autre un jugement après avoir fait l'amour dans une salle de cinéma: "Encore une de ces femmes qui prétendent trouver en chaque homme, sinon leur premier amour, du moins leur premier amour". "Encore un homme qui s'autoriserait d'une intimité d'un quart d'heure pour se montrer insolent, grossier, ou lourdement tendre" (145). Le fait que ces deux personnages communiquent entre eux en anglais sans remarquer que tous deux sont en fait italiens, représente le comble de l'aliénation.

La conversation entre Massimo et Roux à la fin du roman finit de confirmer le manque d'intérêt que les personnages ont à communiquer. Après une longue interruption par Massimo qui parle de ses amis récemment morts, Roux se contente de répéter des paroles aussi vides qu'inutiles: "tout ça...dit Clément Roux. tout ça..." (185), des paroles qui indiquent clairement qu'il n'écoutait guère et que ces propos tragiques n'ont pour lui que très peu d'importance.

Cette absence de communication telle que symbolisée par le denier est significative dans la mesure où elle explique le fait que le roman soit dénué d'anecdote qui ait un sens. En effet, les événements, aussi bien que les actions et les motivations des personnages sont aussi vides qu'incertains dans l'univers de Denier du rêve.

Cette impuissance à agir ou à réagir face à une situation se traduit par une passivité des plus frappantes qui nous fait inévitablement sombrer dans le vide. Ainsi, à la suite du départ de sa femme, Paolo "n'espérait pas la retrouver (il s'agit d'Angiola), [...] il ne souhaitait même plus qu'elle revînt: il savait trop qu'il resterait toujours pour elle le ridicule mari qui se plaignait, au souper, que les pâtes ne fussent jamais assez cuites" (19). Il en est de même pour Lina qui, ayant compris qu'elle était condamnée "goûtait une consolation à se dire qu'elle n'aurait plus à se préoccuper de trouver de l'argent, à faire sa cuisine où à blanchir son linge, et qu'elle n'avait, désormais, rien d'autre à faire qu'à souffrir" (28). Giulio Lovisi, lui, "devenait lentement incapable d'autre chose que de cette routine détestée, mais facile, celle de sa vie quotidienne, qui du moins le dispensait de tout effort." (52). Cette absence d'anecdote contribue également à écarter Denier du rêve de la tradition romanesque.

B. Les Personnages de Denier du rêve: personnages ou types?

Le fait que Denier du rêve ne soit qu'une succession d'épisodes éparpillés sans intrigue linéaire, ni anecdote, nous amène fatalement à considérer de près la question des personnages qui peuplent cet univers. Sont-ils des

personnages dans le sens traditionnel du terme avec un nom, une hérédité précise, une profession et un caractère surtout? Ont-ils des visages qui reflètent les passés qui les ont modelés? Leurs caractères dictent-ils leurs actions et les font-ils réagir de façon déterminée face à l'adversité? Ces personnages ont-ils, enfin, assez de particularité et d'individualité pour demeurer irremplaçables? (Robbe-Grillet 1963: 31).

Il semblerait, au premier abord, que l'auteure ait volontairement présenté les différents prototypes d'individus constituant une société. C'est ainsi que se succèdent dans un ordre tout-à-fait arbitraire, le petit notaire de village, la prostituée, le commerçant bourgeois, la démunie, la révolutionnaire, l'intellectuel, le médecin, l'actrice, la paysanne, l'artiste, le curé et enfin le travailleur, sans oublier le dictateur. Tous les ordres sociaux (religieux, politique, artistique et scientifique) aussi bien qu'antisociaux (prostituée et révolutionnaire) y sont présents.

Nous avons parlé de l'influence du théâtre sur les personnages de Denier du rêve. Or, pour Yourcenar, un acteur est celui qui "doit avoir l'air demi-ombre et demi-réalité" (Le Mystère d'Alceste 1963: 7); conception qui fait écho aux paroles prononcées par l'auteure dans la préface de Denier du rêve, nous assurant que "les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, ont cessé d'y être séparés" (Denier du rêve: 13). Ainsi,

comme le perçoit Blot, "si les personnages manquent d'épaisseur ou de réalité, c'est qu'ils sont issus du théâtre plus que de la vie" (1971: 123). D'ailleurs, le problème du temps et de l'espace ne se pose pas pour eux puisqu'ils n'ont qu'une journée "pour manifester leur caractère, leurs vices et leurs vertus" (Blot 1971: 123), et ceci dans un lieu unique. Il semblerait enfin qu'ils aient été créés par l'auteure pour leur exemplarité, de telle sorte qu'ils "pourraient sembler échappés d'une comédia ou plutôt d'une Tragedia dell'Arte" (Denier du rêve:8).

Il serait juste d'avancer, d'autre part, que les personnages de Denier du rêve sont des personnages fragmentés, et ceci dans la mesure où tous sont systématiquement associés à des mythes historiques ou légendaires dont ils seraient les avatars; un mythe étant lui-même l'expression d'un univers mental où, comme l'explique Jean Blot, "subsiste la fragmentation" et qui aboutit "non à un système organisé, mais à une collection hétéroclite" (1971: 79). L'auteure déclare elle-même à ce sujet que "ces rapprochements par trop soulignés [...] tendaient à immobiliser le récit en une sorte de gauche hiératisme. Ils ont à peu près complètement disparu du Denier du rêve de 1959" (1980: 23).

En dépit de ce que dit l'auteure, cette deuxième version en contient cependant un nombre assez considérable. C'est ainsi que Marcella est successivement

nommée Némésis (118), Méduse (108), Phèdre (127), Judith (115); l'attente de l'avenir avait donné à cette femme vouée à la révolte les larges yeux des Sibylles (86); pour Carlo Stevo, elle avait représenté une "Marthe violente en même temps qu'une mystique Marie" (86); elle marche "comme une Grecque dans Hadès, comme une chrétienne dans Dité, lourde d'un faix aussi vieux que l'Histoire" (127); morte enfin, elle ressemble à une "Méduse" (150). Massimo, lui, est Phèdre (127) et Narcisse (183); Carlo Stevo est Prométhée (43); Rosalia et sa soeur Angiola sont Antigone et Ismène (65). Angiola est également associée à Narcisse (135); Dida est "la mère terre ou l'impitoyable Parque" (158); Paolo cache "l'âme de Don Quichotte dans un corps de Pança" (71); Mussolini représente Jules César (109). Tous ces personnages se présenteraient donc comme des abstractions mi-réelles, mi-mythiques. Ils ne seraient que des fragments de la vision que l'auteure a de l'univers donnant à l'oeuvre un aspect de diversité mais aussi d'impersonnalité.

Se pourrait-il que les personnages de Denier du rêve soient des types plutôt que des personnages dans le sens traditionnel du terme? Qu'entendons-nous par type? Selon Henri Goutier, le type se définit non par l'absence d'individualité mais par la disparition de la personnalité engagée dans une histoire (1980: 141). Or, il n'y a pas d'histoire dans Denier du rêve. La présence de types serait également confirmée lorsque ce que Goutier appelle

«la biographie» qui fait du personnage une personne unique, est "vidée" (1980: 139). Ce n'est pas un hasard si tous les prénoms de la famille Lovisi, par exemple, commencent par la lettre G: Giulio, Giuseppa et Giovanna. En plus de resserrer les liens familiaux, l'auteure crée entre ces personnages un lien encore plus indestructible dans le sens où par leur médiocrité, ils demeurent inséparables les uns des autres. Elle les prive consciemment de leur individualité. Même le nom de Marcella est représentatif d'un certain type qui prive systématiquement le personnage, non plus de son individualité mais de sa liberté. En effet, dans sa forme abrégée, Marcella devient "Cella". C'est "Madame Cella" (77) qu'appelle Rosalia par la fenêtre afin que cette voisine lui envoie les braises qui allumeront l'incendie. Mais "Cella" dans la langue italienne veut dire "cellule de prison" et même "cellule disciplinaire" et plus encore, "chambre mortuaire". La pauvre Marcella porte donc son nom comme son destin. L'auteure la condamne à représenter le type de la martyre.

L'absence d'historicité est l'autre élément qui contribue à transformer les personnages en type, en les emprisonnant dans le temps, les condamnant ainsi à une sorte de dérive le long du calendrier. Ils n'ont ni date de naissance, ni âge (Goutier 1980: 141). Ceci est le cas pour tous les personnages du roman et plus particulièrement pour le personnage de Dida pour laquelle

la narratrice prend soin de mentionner que lorsqu'on "lui demandait où et quand elle était née, Dida répondait que c'était à Bagnani, sur l'Anio, il y avait bien longtemps" (153-4). Cette imprécision temporelle semble être volontaire dans la mesure où elle crée autour de ces êtres une zone de vague qui suffit à leur nier le privilège d'une identité certaine.

Denier du rêve est un univers dans lequel nous assistons à l'effacement de l'individualité. Il s'agit d'un monde où l'être a disparu pour faire place non seulement à des types mais à des ombres, à des entités vides qui poursuivent leurs chemins sans conviction d'un lendemain.

C. Réalité de Denier du rêve: réalité de la narratrice?

Bien raconter, nous dit Robbe-Grillet, c'est aussi répondre à l'idée toute faite que le lecteur a de la réalité (1963: 35). Le récit de Denier du rêve s'écoulet-il donc sans heurts, produisant ainsi une réalité stable et unifiante telle qu'attendue par le lecteur traditionnel? De plus, cette réalité, si elle existe, coïncide-t-elle à celle des personnages ou, au contraire, à celle de l'entité extérieure qui mène le jeu et qui n'est autre que la narratrice elle-même?

Il est difficile, en effet, de parler de Denier du rêve sans se pencher sur le rôle central de la narratrice

dont la présence se fait sentir à chaque page du récit. Dans la mesure où c'est elle qui raconte l'histoire, il est juste d'avancer que cette dernière a le contrôle absolu sur le monde narré. C'est ainsi que par l'intermédiaire de déclarations et d'assertions incessantes, la voix narrative maintient une subjectivité des plus déconcertante pour nous présenter, ou nous imposer même, les jugements parfois sévères qu'elle porte sur les personnages.

Comme le remarque Starre, une des constatations les plus frappantes dans Denier du rêve est que l'attitude de certains personnages est clairement "valorisée" par rapport à celle des autres. Or, cette valorisation est traduite par une disparition momentanée des commentaires. C'est le cas, par exemple, pour ceux qui entretiennent une vision "eschatologique" du monde (Starre 1983: 58). Pour Massimo, il s'agit d'un "monde si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans revendications, sans brutalité surtout sans mensonges...Mais ce serait un monde où l'on ne tuerait pas" (122). Le père Cicca, lui, est sujet à un émerveillement qui se traduit par une perpétuelle redécouverte du divin. En effet, la nuit il "se réveillait comblé de joie et murmurait: «Dieu...Dieu»" (161). Pour le vieux peintre, Clément Roux, cette vision d'un autre monde se traduit par l'espoir que tout "ne commence peut-être que le lendemain de la Résurrection"

(150). C'est peut-être parce que ces trois personnages sont les porteurs d'une vision supérieure de ce que pourrait être ce monde que la narratrice leur épargne ses commentaires cyniques et mesquins. Elle épargne de même le personnage de Rosalia, dont le profond attachement pour le domaine familial de Sicile semble susciter chez elle une certaine admiration à l'égard de cet être qui "n'avait eu de flamme que pour un seul amour" (53). Elle s'abstient ainsi de faire des réflexions ironiques. Il en est de même pour Marcella, la révolutionnaire, dont l'idéalisme et la souffrance l'avait unie "désormais à tous les humiliés, à tous les opprimés, à tous les punis" (86).

Les autres personnages sont, eux, au contraire, jugés sévèrement. La narratrice ne cesse, par exemple, de couvrir de blâme et de ridicule le pauvre Paolo, dont seule "l'insuffisance" (19), expliquait le départ de sa jeune femme. Il en va de même pour le parfumeur Giulio "ce vieil homme parcimonieux et casanier" (36), "ce bourgeois rangé" (38), "ce Giulio insignifiant jusque dans ses malheurs" (39) pour lequel il ne convient pas de ressentir la moindre pitié puisque pour "ce vieil homme" (40) "rien ne pouvait aller mieux" (50). Ce ton ironique s'étend jusqu'au docteur Sarte dont la "figure véritable" apparaît comme étant un "visage dur, amer et froidement désolé" (98).

Les passages ci-dessus indiquent très clairement que

la narratrice n'hésite en aucune façon à envelopper ces personnages de son omniscience qui se présente souvent dans la forme d'une narration pure. Cette attitude lui donne, par conséquent, la liberté de raisonner à leur sujet, de les juger, de les moquer et surtout, de situer leur capacité dans la hiérarchie des valeurs humaines. Comme le fait justement remarquer Starre "cette omniscience lui permet de corriger les illusions et les erreurs de ces personnages" (1983: 59). Ainsi, Paolo "ne s'était pas douté qu'elle (Angiola) souffrait" (17); le sourire de Lina est "factice" (32); les propos de Giulio sont "faux" (41); les opinions des voisines de Rosalia sont "fausses" (53); "Pareil aux sorciers vendant leur âme pour la possession des choses", don Ruggero, lui "n'avait fait que troquer sa raison contre son univers" (74). Sarte "ne s'aperçut pas qu'elle (Angiola) le parlait (l'anglais) presque aussi mal que lui" (145); quant à elle, Angiola, "près de ce nouveau venu, [elle] n'aurait pu que singer l'amour" (146). La voix narrative va jusqu'à s'abattre sur Marcella et Massimo qui, eux, sont "à l'aise dans leur sincérité tragique" dont ils manquent "tout le convenu" (83). Il importe de considérer enfin la façon dont la voix narrative intervient avec force à la fin des premiers chapitres, dans un présent gnomique pour résumer l'idée principale des pages antérieures. Au sujet de Paolo qui avait trouvé refuge dans les bras d'une prostituée à la suite du départ de sa femme, la narratrice

nous déclare froidement: "on achète du rêve, cette denrée impalpable se débite sous bien des formes. Le peu d'argent que Paolo Farina donnait à Lina lui servait à payer une illusion volontaire"(20). La narratrice utilise donc le denier comme un objet-prétexte pour un commentaire désabusé. Le denier est ici le prix fixe d'une consolation. C'est cette même pièce qui va servir à la prostituée menacée par la maladie pour s'acheter le maquillage nécessaire à lui redonner un semblant de santé et donc de vie. Mais la narratrice fait s'éteindre la lueur d'espoir qui est apparue. En effet, en sombrant dans "ce néant qu'est presque toujours l'âme humaine" Lina se rendait "complice d'une illusion qui la sauvait de l'horreur [grâce à] une mince couche de fard [qui] l'empêchait [...] de désespérer"(32). Ici, le denier sert donc à faire oublier à Lina la réalité de la mort qui la guète.

Le cynisme de la narratrice s'abat particulièrement sur le personnage de Giulio qui chaque jour vient offrir à la Vierge cinq cierges dans l'espoir que cette dernière allègera ses malheurs quotidiens, c'est-à-dire, les scènes continuelles d'une épouse acariâtre, le désespoir de sa fille dont le mari a été déporté par le régime fasciste et la maladie de sa petite fille, sans oublier le départ de la belle Anglaise qui travaillait dans son magasin. Le verdict est sévère: "il était vain de prier. Et, cependant, les minces cierges de cire qui se consumaient

devant lui sous l'oeil d'une Madone n'étaient pas inutiles: ils lui servaient à maintenir la fiction d'une "espérance" (52).

En plus de laisser transparaître une vision de l'existence propre à la narratrice, ces phrases terminales remplissent la fonction de faire apparaître la signification de l'échange du denier pour ces personnages qui ne peuvent ou ne veulent pas affronter leur réalité individuelle. Chacun troque ainsi la pièce contre du rêve. Paolo: pour remplacer l'amour conjugal par l'amour vénal; Lina: pour redonner à son visage un semblant de santé; Giulio: pour espérer que ses misères conjugales prendront fin; Rosalia: pour revoir Gemara où sa soeur bien-aimée l'attend; Marcella: pour crier sa haine au nom de tous les opprimés; Alessandro: pour rendre hommage à sa femme; Dida: pour se tranquilliser la conscience tout en gardant ses sous; Clément: pour voir la "Ville Eternelle"; Oreste: pour se noyer dans le vin de l'oubli. La narratrice a, à présent, bien établi ce rôle du denier: d'acheter du rêve. Il remplit ainsi la fonction de subvertir la réalité. Des mots tels que "illusions" (20 et 32), "fantôme" (42), "fiction" (52), "vie en porte à faux" (61), "hallucinations hypnagogiques" (141), ne font que renforcer l'idée d'oubli volontaire et de vide.

Il serait juste, à présent, de se demander si les commentaires, et ils sont nombreux, dont la narratrice parsème le texte, se limitent à attirer l'attention sur

cette subversion de la réalité par le symbole de l'argent. Ne représenteraient-ils pas également une sorte de défi ou de mise en garde lancée au lecteur, faisant ainsi de Denier du rêve un roman à portée non seulement morale mais aussi sociale et politique? Denier du rêve serait donc un roman engagé.

Il est vrai qu'en plus de dénoncer une lâcheté individuelle, Denier du rêve pourrait être considéré comme un roman engagé dans le sens où il rend compte d'une certaine atmosphère politique que l'auteure qualifie elle-même "d'angoisse politique" (Rendre à César: 16), d'"indéfinissable malaise" (Rendre à César: 17) causée par la montée du fascisme dans l'Italie de 1934. Cette volonté de dénonciation des effets de toute doctrine totalitaire est fortement exprimée dans les images déformantes attribuée à la personne du dictateur: "Est-ce qu'il existe, lui, ce tambour creux sur lequel battent les peurs d'une classe et la vanité d'un peuple?" (117) demande Massimo à Marcella. Or, même s'il est juste de voir dans Denier du rêve une tentative de "regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme" (Denier du rêve: 12), il n'en serait pas moins démesuré de percevoir ce roman comme étant principalement à portée politique. En effet, le langage et non l'engagement politique représente la vraie préoccupation de l'écrivain, d'où l'importance, à présent, de nous pencher activement sur la forme de Denier du rêve.

D. Une Forme éclatée:

Dans Pour un nouveau roman, Robbe-Grillet déclare au sujet du nouveau roman que c'est dans la forme du roman que réside non seulement sa réalité mais aussi son sens et sa signification profonde (1963: 49). C'est, en effet, à partir de la forme de l'oeuvre que va se dessiner le monde particulier de l'écrivain, et plus encore, sa vision. Robbe-Grillet insiste sur le fait que parler d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme est un non sens car le roman, comme toute forme d'art "n'exprime que lui-même" (1963: 49). Il crée lui-même son propre sens. Nous inspirant de cette théorie, nous montrerons donc que c'est d'une part dans la forme du roman, c'est-à-dire dans l'écriture, et d'autre part, dans le contenu que se situe non seulement la réalité mais le sens véritable de Denier du rêve.

Le choix des mots et leur ordonnance méritent une attention particulière. C'est pour cette raison que nous nous pencherons particulièrement sur certains aspects sémantiques et pragmatiques dans la deuxième partie de cette étude. Ce qui importe dans cette première partie est de montrer comment la structure du roman s'écarte de la structure romanesque traditionnelle qui recherche l'unité et non la diversité. Comme nous l'avons déjà montré, la structure de Denier du rêve est inhabituelle en ce sens que le roman se présente comme une suite de

récits, placés les uns à la suite des autres de façon arbitraire si ce n'était pour le denier qui est passé de main en main. Nous remarquerons également que la longueur de chaque partie, chacune consacrée à un personnage, est irrégulière; si bien que certains personnages ne font qu'apparaître brièvement (Paolo et Oreste) alors que d'autres sont présentés sur une quarantaine de pages (Marcella et Rosalia). Mais ce qui est plus surprenant encore est l'organisation interne, c'est-à-dire l'emploi que fait la narratrice des techniques narratives. Nous allons voir, en effet, que l'usage irrégulier des techniques narratives ainsi que des temps grammaticaux contribuent à faire de Denier du rêve un roman éclaté.

a. Inconsistance des techniques narratives

Nous avons déjà constaté que l'omniscience de la voix narrative n'est pas toujours présente avec la même intensité. Il arrive, en effet, que la narratrice adopte, même si ce n'est que pour un court instant, le point de vue des personnages. Cette tâche peut être accomplie par l'intermédiaire de diverses techniques narratives qu'il nous faut à présent considérer en détails.

Par exemple, lorsque celle-ci nous déclare au sujet de Giulio que ce dernier "s'efforçait de croire que son lot était enviable" (35), elle nous fait signe que ce qu'elle va dire provient, presque à l'état brut, du

personnage lui-même. Ce signe, c'est le "s'efforçait de croire" qu'elle place en tête de la confession. Cette locution verbale tient sa force du verbe mental, ici croire, qui ne peut être que relié directement au psychisme du personnage. Celui-ci est important dans la mesure où il est un signe infaillible de la manifestation certaine et sincère du personnage. Il est le signal d'un effort de mimésis accrue de la part de la voix narrative qui fait apparaître l'événement intérieur presque directement. La narratrice ne va donc pas parler de lui comme dans la narration pure mais pour lui. Ce qu'elle énonce, c'est en fait le discours qu'il tiendrait s'il était en mesure de s'exprimer lui-même. Il s'agit d'un discours que Genette qualifie de "transposé" (1972). Mais, comme il s'agit plus précisément de la projection vers l'extérieur d'un état de conscience interne dont le contenu est intrinsèquement psychologique, certains critiques tels que Doritt Cohn (1978) préfèrent l'appeler "psycho-récit", terme que nous préférons au premier.

Dans le psycho-récit yourcenarien, le verbe mental (ici croire) est souvent précédé d'un premier verbe (ici s'efforçait) dont la fonction est de traduire l'hésitation ou peut-être la volonté inconsciente de se leurrer qui sont dans le caractère même du personnage. Si le verbe mental est un signe de vitalité provenant du personnage lui-même, le verbe qui le précède est au contraire, le signe d'un manque de volonté et de sincérité. Nous ne

serons donc pas surpris de constater que dans Denier du rêve, la narratrice fait souvent appel au psycho-récit afin d'articuler les pensées de ses personnages quand celles-ci sont confuses, troubles, ou encore mal formulées. Ainsi, Paolo "regrettait, non la femme qu'il avait perdue, mais la maîtresse qu'elle n'avait jamais été pour lui" (18). Lina, tout comme Giulio, elle aussi "s'efforçait de croire que c'était mieux ainsi: elle aurait eu plus de peine à mourir si Massimo l'avait aimée" (29). Juste avant de se donner la mort, Rosalia "comprendait, enfin, vaguement, comme comprennent ceux qui pensent avec leur coeur, que ce domaine ne se serait plus situé à quelques centaines de lieu, mais à quelques années de distance" (75).

On trouve également dans Denier du rêve certains exemples de style indirect libre. Ce style se distingue grâce à l'absence de verbes mentaux, qui le sépare du psycho-récit, alors que le temps et la personne le séparent du discours direct que nous considérerons dans la partie suivante. Le style indirect libre est la technique par laquelle la manière de parler du personnage s'incorpore dans le texte du narrateur. Il s'agit de reproduire le plus exactement possible le ton, l'inflexion de la voix, ainsi qu'un vocabulaire propre au personnage lui-même. Dans le passage où Massimo reçoit Vanna Carlo qu'il reconnaît immédiatement, certains indices (que nous soulignons) indiquent clairement que nous sommes en

présence du style indirect libre: "Il l'avait deviné, bien qu'elle n'eût pas dit son nom. Cette personne pas trop correctement vêtue n'était probablement pas une affiliée du groupe. D'ailleurs, depuis quelques semaines, les membres du groupe se terraient. Et une cliente serait entrée par la porte de la boutique. Oui, c'était bien cette femme dont Carlo un jour lui avait montré la photographie" (81). Cette technique permet également, par l'intermédiaire d'analepses, de remonter dans la mémoire du personnage dans un langage prêté à ce dernier. Une scène de la rue provoque chez Lina un mouvement mnémonique dans lequel elle se souvient brusquement de son père qui "était cocher de fiacre; il avait deux chevaux [...]. L'un deux était tombé malade; il avait fallu l'abattre" (28).

Le style indirect libre pose cependant un problème dans le sens où il est parfois difficile d'attribuer son contenu à l'un ou à l'autre du personnage ou de la narratrice. Dans le passage où Lina vient de constater les effets de la maladie sur son visage, des pensées spontanées apparaissent: "Elle s'arrangerait pour revoir Massimo le soir même; trompé par la fausse fraîcheur qu'elle venait de demander au fard, ce garçon distrait, égoïste et câlin, qu'assombrissait la moindre allusion à la douleur physique, ne s'apercevrait pas qu'elle souffrait" (31). Même s'il est certain qu'il s'agit bien des pensées successives du personnage ("elle s'arrangerait" est une transposition de "je m'arrangerai")

il n'en reste pas moins que certains adjectifs tels que "distrain", "câlin" et "égoïste" ne peuvent être attribués qu'à la narratrice.

Il arrive que l'usage du style indirect libre conduise à une focalisation multiple. Cette variabilité dans la focalisation est particulièrement évidente dans les scènes de dédoublement où, par un curieux jeu de miroir, le personnage devient le spectateur détaché de lui-même avant de revenir à lui pour se redécouvrir dans sa véritable situation dramatique. Considérons, par exemple, le passage dans lequel Lina s'aperçoit dans la glace d'un magasin: "Elle aperçut en face d'elle, dans la glace d'un magasin de parfumerie, une femme qui venait à sa rencontre" (25). N'y a-t-il pas là une double focalisation? Il s'agirait, en effet, de ce que Genette appelle une focalisation interne (1972: 206) parce que c'est bien le personnage lui-même qui voit. Mais il s'agirait également d'une focalisation externe (Genette 1972: 206-207) et ceci dans la mesure où le personnage est lui-même vu depuis l'extérieur. La narratrice nous déclare en effet qu'il s'agit d'"une femme si banalement pareille à cent autres que Lina l'eût croisée avec indifférence" (29). La femme est vue et décrite, toujours depuis l'extérieur dans toute sa méconnaissance et son ignorance apparentes. Le dédoublement fait s'ouvrir une perception aussi profonde que la détresse du personnage.

La technique par laquelle la narratrice feint de

céder la parole à un personnage est le "discours direct". Par discours direct, nous entendons discours parlé et discours pensé (dialogues et monologues intérieurs). Le discours parlé ne se distingue guère structurellement du discours pensé, partageant par exemple la même déictique de l'immédiateté: leur contenu est typiquement au présent et à la première personne. Tous deux sont intégrés au narratif par des signes graphiques précis, ainsi que par des propositions d'introduction telles que "dit-il", "pensa-t-elle", "cria silencieusement Massimo". La seule différence entre les deux langages est que le monologue intérieur énonce les pensées plutôt que les paroles des personnages. Seuls ces deux types d'énoncés font véritablement taire la voix de la narratrice et ceci même si le contexte narratif d'un discours parlé ou pensé est aussi important que son contenu (Cohn 1978: 66). Il est vrai que la façon dont la narratrice parsème les discours directs de ses jugements affecte inévitablement la façon dont le lecteur interprétera un passage ainsi que le jugement qu'il portera lui-même.

Le discours direct n'apparaît que très rarement dans Denier du rêve, à l'exception du drame central dans lequel nous assistons à une succession d'affrontements entre les personnages. Il réapparaît également lors de la longue promenade nocturne pendant laquelle Clément Roux se lance dans une conversation tout-à-fait particulière avec Massimo qu'il rencontre par hasard. Cette rareté du

discours direct, M. Yourcenar nous en donne elle-même la raison lorsqu'elle parle de "la forme romanesque, dans laquelle l'auteur n'accorde que ça et là à ses personnages l'aubaine d'un monologue ou d'un dialogue" (Rendre à César: 16). Le mot "aubaine" est tout-à-fait significatif et représentatif de la mentalité de l'auteure à l'égard de sa création romanesque.

Le texte de Denier du rêve présente donc un mélange de diverses techniques narratives propres au grand roman français. Ce qui est déconcertant cependant n'est pas l'usage, mais plus particulièrement la répartition irrégulière de ces divers procédés à l'intérieur des parties successives du texte. C'est ainsi que le discours direct est complètement absent de certains chapitres, si bien que des personnages tels que Paolo, Lina et Oreste n'auront pour ainsi dire pas accès à la parole. Les personnages tels que Giulio, Mère Dida et Angiola n'y ont accès que de façon très limitée. Il semblerait que les monologues intérieurs et les dialogues soient réservés, en effet, aux personnages doués d'une certaine intelligence et qui sont aptes à s'exprimer sans l'intervention continue de la narratrice. Marcella et Massimo sont effectivement des intellectuels, Sarte est un médecin cultivé et connu pour ses exploits dans le domaine de la science et Roux est un artiste célèbre. Ces personnages sont manifestement tous capables d'articuler et d'exprimer leurs pensées dans un langage concis et élaboré sans

passer par l'intermédiaire de la voix narrative.

Nous remarquerons, par conséquent, que la narratrice n'éprouve en aucune façon le besoin ni le désir de traiter ses personnages de façon égale. Elle se détache de certains en les laissant exprimer leurs idées, et ceci qu'elles soient prononcées ou silencieuses. Elle n'attribue pas cette même liberté à d'autres qu'elle estime incapables de s'exprimer sans l'intervention d'un médiateur. Il n'est pas irraisonnable d'avancer, par conséquent, que la voix narrative dans Denier du rêve se veut volontairement élitiste dans la mesure où elle accorde à l'intellectuel et à l'artiste des privilèges ainsi qu'une liberté d'expression qu'elle refuse aux personnages sans éducation.

b. Diversité générique

Cet usage inconsistant des techniques narratives est significatif dans le sens où il a pour effet de créer des genres divergents à l'intérieur d'une oeuvre qui se définit comme romanesque (Denier du rêve 10). Cette présence de récits hétérogènes à l'intérieur d'un même texte appuie notre hypothèse que Denier du rêve est effectivement une oeuvre éclatée.

En effet, de quoi peut-on qualifier "l'épisode Gemara", cette analyse prolongée qui raconte une histoire se déroulant pendant des siècles, et simplement intercalée

sans transition ni d'entrée, ni de sortie entre deux tranches du présent du récit? Il s'agirait d'une "histoire dans l'histoire" à la fois lyrique et émouvante, mais aussi introduite comme un corps étranger dans cette journée dérisoire et désespérée vécue dans la Rome de 1934. Le style de cette histoire est lyrique et uniforme. Il correspond au type même de la narration historique faite par une narratrice omnisciente qui impose systématiquement son point de vue sur les siècles et les êtres qui se sont succédés sur ce domaine de Gemara. Ainsi elle nous déclare: "De même qu'une série de maîtres des lieux avaient remodelé Gemara à l'instar de leurs besoins ou de leurs manies, de leur folie des grandeurs ou de leur avarice paysanne, cette maison décrépète avait formé à son image le dernier fils de la famille, ce Ruggero di Credo qui n'était qu'un héritier" (55).

Cette façon de percevoir cette histoire dans l'histoire va vite s'avérer trop simple cependant. Car le lecteur est immédiatement amené à constater que Rosalia, le personnage de Rome qui constitue le lien entre le récit de Gemara et le récit présent n'a en fait jamais quitté, par l'imagination, le domaine de son enfance. Il est justifié alors de se demander si ce n'est pas le personnage lui-même qui nous raconte cette histoire. L'annonce inattendue de la destruction de Gemara est d'ailleurs suivie par la disparition tout aussi brutale du personnage lui-même. L'identification entre l'histoire de

Gemara et Rosalia est si évidente qu'on doit se demander si la narratrice ne cède pas momentanément sa place au personnage lui-même. Ce serait alors Rosalia qui raconte son histoire par la voix de la narratrice. La focalisation ici ne change pas, mais "l'histoire dans l'histoire" pose un problème que Genette appelle le problème de la "voix" (1972: 225); problème qui se résout en établissant une identification puissante entre la narratrice et ce personnage fictif.

Si le récit consacré au personnage de Rosalia est de nature lyrique, la concentration élevée du discours direct présent dans le chapitre suivant (consacré à Marcella) signale explicitement la présence d'un récit de nature théâtrale. Avant d'étudier en détails la nature des dialogues et les monologues intérieurs qui dominent trois scènes successives, nous allons d'abord nous pencher sur les autres éléments qui contribuent à faire de ce récit central un drame théâtral.

Tout d'abord, nous remarquerons que les trois unités ont été respectées. L'appartement de Marcella constitue un lieu unique pour le déroulement des trois scènes principales suivies de la marche mortuaire dans les rues de la ville jusqu'au lieu du crime, la petite place de Saint-Jean-Martyr. Toute l'action se passe à Rome. Et l'unité de temps? Les trois scènes ainsi que l'acte final se produisent dans la même soirée. Certaines indications par la narratrice nous le confirme. Lorsque Vanna est

reçue par Massimo au tout début de la première scène, "il faisait déjà sombre" (81). A la fin de la troisième scène, Marcella et Massimo quittent l'appartement pour voir s'étendre devant eux "une rivière de nuit contenue par les digues des maisons" (126). Marcella ne commettra son acte que quelques instants plus tard. Quant à l'unité d'action, il est clair que tout ce drame tourne autour d'une question centrale: Marcella commettra-t-elle l'acte fatal?

Une suite d'événements inattendus viennent compliquer le drame. L'annonce de la rétraction de Carlo Stevo, et puis de sa mort, suivies par la découverte de la trahison de Massimo qui s'avère être un agent dénonciateur, devraient amener la révolutionnaire à remettre son projet en question et pourtant....

Les jeux de scène confirment aussi qu'il s'agit bien de théâtre. Dans la deuxième scène, Sartre remarque les mégots de cigarette encore chauds que Massimo a laissés, indiquant qu'il est probablement caché, en train d'écouter la conversation. Les personnages sont eux-mêmes conscients qu'ils jouent: "jouons le jeu" (110) se dit Sartre en ramassant la pièce de monnaie que Marcella vient de lui donner en échange du revolver qui va servir à tirer sur César. Plus tard, Massimo accuse Marcella de se livrer, elle-même, à un "double jeu" (124).

Les jeux de lumière viennent également s'ajouter au reste pour donner à ce récit un aspect théâtral. Les

nombreuses références à la lumière sont significatives. La pièce dans laquelle s'introduit Vanna est "sombre" (81). Massimo éclaire, ce qui nous permet de découvrir l'expression "troublée" sur son visage. Marcella lui demande "pourquoi as - tu allumé la lampe? J'ai encore tant de choses à te dire. C'est bien mieux quand il fait nuit" (82). Mais comme celle-ci se tient loin de la lampe "on voyait mal son visage" (82). Lors de la discussion avec Sartre, Marcella repousse brusquement la chaise qui tombe "détachant le fil de la lampe" (107). C'est dans le noir alors qu'elle peut avouer à Sartre: "Je t'aime encore" (107).

Nous remarquerons que si ce n'était pour l'intrusion de Vanna suivie par celle de Sartre, les deux autres personnages seraient restés dans la nuit. Ils appartiennent tous deux aux ténèbres. La troisième scène nous le confirme lorsque la pièce dans laquelle Marcella va rejoindre Massimo est "complètement noire" (114). Ce n'est pas un hasard non plus, si seule la lumière du "clair de lune" (114) continue à se déplacer dans la pièce au cours de cette dernière conversation: "un mince rayon de lune avançait dans la chambre" (117); un mince rayon de clareté rendant "à peine visibles l'un pour l'autre" (115) ces deux personnages qui "dialoguaient avec la nuit" (116). Il s'agit d'un "faux jour lunaire" (121) cependant qui baigne le visage de Marcella "d'une blancheur de marbre" (122). Le même visage, cette fois "humain" (125),

réapparaît plus loin grâce à la lueur du briquet. C'est finalement dans les rues sombres et désertes que Marcella se dirige vers la place de Saint-Jean-Martyr où elle se colle enfin "au dos d'une statue, dans l'étroit interstice où la nuit faisait la soudure entre la muraille et le marbre" (129).

Des références directes au théâtre enfin, nous apportent une confirmation finale. Ainsi, Marcella, la femme du peuple, "parlait comme en scène" (90). Lorsque Marcella ordonne à Massimo de se cacher à la suite d'un coup de sonnette "ce jeu de scène de comédie fit ricaner Vanna" (94); Sarte possède "moins un visage qu'une succession de masques" (97-8); "du mauvais théâtre" se dit Sarte immédiatement après avoir quitté Marcella.

Ce récit central se détache particulièrement du reste du texte dans la mesure où, à l'opposé des récits qui le précèdent et le succèdent, les dialogues qui le constituent sont ce qu'on pourrait appeler de vrais dialogues. En effet, ceux-ci traduisent d'abord une grande lucidité de la part des personnages: "Jamais" (85) réplique avec violence Marcella à Vanna qui vient d'exprimer l'espoir que peut-être Carlo Stevo serait relâché par les autorités. De plus, lorsque ces derniers prennent la parole, ils le font clairement dans l'intention d'influencer ou d'affecter leurs interlocuteurs, et ceci même s'ils n'y parviennent pas. Nous pourrions constater l'effet de la parole sur autrui

dans les trois conflits qui se succèdent.

Dans le premier, initié par la démarche de Vanna Stevo auprès de Marcella, les deux femmes ne vont cesser de s'accabler et de se dégrader mutuellement dans leur intimité ainsi que dans leur intégrité morale respective. C'est ainsi que Marcella déclare à Vanna: "Carlo me disait bien que son mariage avec vous était une des pires suites de sa pneumonie". Ce à quoi Vanna répond "il vous le disait? A vous?". "Et qui d'autre s'intéresse au ménage de Carlo Stevo" (89) répond enfin Marcella. Plus tard, dans des mots accusateurs, Vanna déclare: "Et quand j'arrive, ce soir, je vous trouve là, avec votre amant" (91) se référant à Massimo qui est présent.

Dans les deuxième et troisième conflits, ultime rencontre entre Marcella et son mari, Sarte, suivie d'une dernière conversation avec Massimo, l'importance de la parole est particulièrement soulignée lorsque les deux hommes tentent en vain de dissuader Marcella de commettre son attentat. Les citations suivantes soulignent, en premier lieu, la tactique de Sarte qui entreprend de convaincre cette dernière sans "la pousser à bout" (109). Faisant intervenir le personnage de Carlo Stevo, il demande à Marcella: "Crois-tu que Carlo Stevo t'aurait approuvée?" (109) Or, cette dernière s'empresse de répondre "Oui" (110). Sa dernière tentative consiste enfin à faire dévier la volonté de Marcella: "on m'offre une position en Angleterre....Si peut-être..." dit-il,

mais Marcella l'interrompt avec un "Non" (112) catégorique.

Massimo, lui, se lance dans une longue tirade philosophique mais Marcella ne se laisse pas duper par la ruse du jeune homme. Se référant à l'acte qu'elle prépare, elle déclare simplement: "Ne divague pas pour me faire oublier ce à quoi je pense" (119), "N'insiste pas. Tu as fait de ton mieux pour faire tout manquer" (124).

Les répliques citées ci-dessus sont bien adressées chaque fois à l'autre et, par conséquent, ces parties dialoguées représenteraient une tentative de communiquer de la part des personnages. Nous partagerons cependant l'opinion de Starre qui remarque que ces conversations traduisent, en fait, non une absence d'échanges véritables mais une impuissance des personnages à s'influencer véritablement. Il est vrai que toutes ces tentatives de communication se traduisent par un échec et ceci dans la mesure où la parole ne change pas les personnages. Après s'être exprimés "ils ne sont pas différents de ce qu'ils étaient déjà" (Starre 1983: 73). En effet, Marcella va commettre sa tentative d'assassinat malgré la suite d'affronts qu'elle subit au cours de ces trois scènes. Vanna, elle, sort en claquant la porte (95). Sarte, lui, "sitôt dehors, [...] redevint incrédule" (113) et Massimo ne va "nulle part, comme d'habitude" (127).

La présence des monologues intérieurs qui ne sont pas destinés à être entendus, ne ferait que confirmer le fait

que les personnages sont en fait dans l'incapacité d'exprimer leur souffrance la plus profonde. Ils représentent pour l'individu une tentative ultime et désespérée d'expression devant l'impasse qu'il rencontre dans ses rapports avec autrui. Devant l'adversité, Marcella a souvent recours au monologue intérieur qui lui permet de ne pas perdre de vue l'objectif qu'elle s'est fixé: "Vivant ou mort, Carlo, il y a entre nous un secret qui ferait pâlir cette petite femme (Vanna), ce que tu osais à peine souhaiter qu'on fît, je l'accomplirai:" (90); "Raison de plus pour que j'agisse sans délai. Par revanche, par expiation...Pour le Parti, pour toi, pour moi-même" (94). L'ironie dans ces deux monologues provient du fait que Marcella s'adresse volontairement à un être absent (Carlo Stevo). Elle constatera, elle-même: "Comme je suis seule!" (126). Comme le remarque justement Starre, l'acte manqué de Marcella symbolise cette impuissance des êtres à se faire entendre (1983: 74). Massimo lui dit d'ailleurs: "Tu n'as que ce moyen de crier non quand tous disent oui" (118). Le drame se termine par une sorte d'épilogue où le discours direct redisparaît pour faire place à un mélange de psycho-récit, de style indirect libre et de narration pure. Il se dilue donc en roman ce qui est une façon de le rattacher au reste du récit. Nous n'aurons pas d'échos de l'attentat jusqu'aux chapitres suivants lorsque Sarte apercevra, allongée sur le sol du poste de police, "cette

méduse morte" (150). C'est la patronne du Café qui fournit à Dida les détails de l'incident, plongeant cette dernière dans une peur incontrôlée: "Et la femme? Bien sûr qu'elle est morte. On a été bien forcé... Elle se débattait, elle s'accrochait....Il paraît qu'il y a du sang par terre à l'entrée de Saint-Jean-Martyr" (164). Il s'agit, ici, d'un deuxième écho amorti ou plutôt, amortisseur de la tension dramatique dans la mesure où toute l'horreur de ce drame est filtrée par Dida. Dans le chapitre suivant, Massimo protestera contre la disparition de Marcella et de Carlo: "personne qui comprenne....Et si vite l'oublie" (184). Clément Roux, lui même au seuil de la mort, prononcera quelques paroles de restitution et de résurrection: "Qui l'a vue, la Ville Eternelle? La vie, petit, ça ne commence peut-être que le lendemain de la Résurrection" (150). Ces trois personnages se partagent le rôle du chœur antique: la résonance (Dida), la mémoire (Massimo) et enfin, la sagesse (Roux).

c. Inconsistance des temps grammaticaux

La disparité voulue dans la forme est également confirmée par l'inconsistance dans l'usage des temps grammaticaux. Denier du rêve est raconté au passé, au passé simple et à l'imparfait qui sont, selon Weinrich, des temps narratifs (1973: 30), c'est-à-dire, des temps du monde raconté. Or, à deux reprises successives, les temps

du passé s'interrompent dans le texte pour être brutalement remplacés par le présent qui appartient au groupe des temps commentatifs (Weinrich 1973: 30). Remarquons qu'il ne s'agit pas du présent gnomique que nous trouvons souvent dans les commentaires de la narratrice mais bien d'un présent utilisé pour raconter le récit lui-même.

Ces deux interruptions temporelles sont aussi brutales qu'inexplicables. La première se produit exactement au milieu de la courte conversation entre Sarte et Angiola qui fait suite à leur aventure amoureuse dans le salle de cinéma. Regardons de plus près le passage du passé au présent:

Il ne s'aperçut pas qu'elle le (l'anglais) parlait presque aussi mal que lui.

-Américaine?

Elle fait signe que oui. Elle ment à peine...(145)

Le temps du présent demeure jusqu'à la fin de ce récit où Sarte aperçoit Marcella morte dont "les yeux fixes, mais aveugles, plongent dans ce néant qui pour elle est tout l'avenir". (150).

Le second glissement temporel se produit dans le dernier chapitre du roman dont les deux premières parties consistent à faire défiler devant nous les personnages rencontrés dans les chapitres précédents puis à donner une description panoramique de la ville endormie. Ce chapitre débute au passé jusqu'à ce que soit mentionné le personnage du dictateur: "César dormait, oubliant qu'il était César. Il se réveilla, rentra à l'intérieur de sa

personne et de sa gloire, regarda l'heure et exulta d'avoir montré au cours de l'incident de la veille le sang-froid qui convient à une homme d'état. «Ardeati, née Ardéati», pense-t-il, ruminant le nom qu'il s'est fait épeler quelques heures plutôt, «la fille du vieux Giacomo..» et il revoit..." (193). Le texte continue. Ainsi: "Giulio Lovisi ne dort pas" (194). Giuseppa et Giovanna "discutent fiévreusement" (194); Alessandro Sarte, lui "ne dort pas non plus" (194). Le temps du présent persiste dans ce long paragraphe énumératif. Le passé réapparaît cependant sur l'espace de quelques lignes: "Don Ruggero dormait dans son Asile, et ses rêves ne se distinguaient pas de ceux des gens sains d'esprit. Lina Chiari couchait avec son cancer; elle rêvait de Massimo, qui ne rêvait pas d'elle. Les morts dormaient, mais personne ne savait leurs rêves. Dans une chambre du César Palace, Clément Roux se repose.." (194-96), pour être interrompu à nouveau par le présent qui persiste cette fois jusqu'à la fin de la deuxième partie. L'énumération continue: "Angiola sommeille", "Miss Jones [...] dort mal...", "Dida somnole...", "sa Julia et sa Maria [...] profitent de leur reste de sommeil", "Ilario se demande sans grande inquiétude ce qu'a bien pu devenir la vieille" (195). Tout le paragraphe suivant est consacré au personnage de Massimo qui "dort à demi-vêtu [...], se réveille [...], se prépare au départ [...], et, foudroyé par le sommeil, se rendort assis devant la table la tête

dans les mains" (195-96).

La partie qui suit se détache complètement des personnages du récit. Elle se limite à une rétrospective spatiale de la Rome endormie qui est présentée au présent (196-98) jusqu'au personnage d'Oreste dont l'apparition à la fin de cette rétrospection correspond à la réapparition des temps du passé.

Ces changements temporels qui consistent à passer d'un groupe de temps, les temps narratifs, à l'autre, les temps commentatifs constituent ce que Weinrich nomme des "transitions hétérogènes" (1973: 202). Au contraire des transitions homogènes qui impliquent le passage d'un temps à l'autre à l'intérieur du même groupe (passé simple, imparfait) et, par conséquent, assurent la consistance d'un texte (sa textualité), les transitions temporelles hétérogènes modifient le niveau d'information du lecteur dans la mesure où elles créent une interruption à l'intérieur même du texte. Ces interruptions auraient alors pour effet de donner du relief à certaines parties du texte repoussant ainsi momentanément le reste du récit dans l'ombre de l'arrière-plan. Les temps du passé désignent surtout le contenu du roman dans son événementialité en plus de créer un écart temporel suffisant pour permettre au lecteur de se distancier par rapport au récit. Le présent, par contre, rend le moment actuel et ne permet pas le détachement. Ainsi ce recours spontané, dans ces trois parties, au présent

représenterait pour la narratrice un moyen efficace de réduire la distance qui sépare le lecteur du texte. Cette tactique trahirait ainsi une volonté de communiquer une vérité plus profonde encore que celle qui apparaît directement dans les lignes du texte. Il s'agit d'un défi lancé au lecteur qui doit déceler cette vérité cachée.

Comment expliquer donc que la narratrice ait voulu mettre en relief cette partie de dialogue entre Sarte et Angiola? L'apparition subite du présent ferait ressortir la vivacité avec laquelle les deux personnages ont simultanément recours au mensonge pour dissimuler leur identité véritable. Ils deviennent le symbole d'une société dans laquelle les êtres ont perdu non seulement la capacité mais le désir même de communiquer et de créer des liens avec autrui. Certaines assertions telles que "Mentir, couper les ponts entre l'autre et soi, s'enfoncer dans le mensonge comme à l'intérieur d'une île" (146), ou encore, "il (Sarte) n'insiste pas. Chacun, de son côté ne désire plus qu'être seul" (147), ne font que confirmer cette séparation voulue entre les êtres. Dans la scène qui suit, au poste de police, le présent met en relief le détachement absolu dont fait preuve Sarte alors qu'il aperçoit non sa femme (Marcella) morte sur le sol, mais juste "une femme assommée" (149), "une robe noire [...] donnant à cette morte l'apparence d'une noyée", "une mèche humaine [qui] serpente le long de la joue de cette Méduse Morte" (150).

Qu'il s'agisse de la scène de séduction entre Sarte et Angiola ou de la vue d'une femme morte, ces passages sont absolument vides de toute émotion. C'est précisément cette inertie, cette passivité et ce vide qui ont atteint les individus au plus profond d'eux-mêmes que cette apparition subite du présent dénonce avec force.

Doit-on interpréter la brève rétrospection sur les personnages et l'exploration panoramique sur Rome dans la même optique? Nous remarquerons premièrement que ces deux passages sont systématiquement associés à la nuit. Le premier débute ainsi: "Il faisait nuit sur les plaines, sur les collines, nuit sur la ville, nuit sur les îles et nuit sur la mer. Une inondation de nuit couvrait la moitié du monde. Il faisait nuit sur le pont des secondes du bateau de Palerme où Paolo Farina, laissant glisser sa serviette de cuir, mêlait son ronflement aux murmures de la mer de Sicile. Rome, anesthésiée par la nuit, semblait sise au bord du Léthé" (193).

La rétrospective spatiale débute également par une référence à la nuit: "Dans les musées de Rome, la nuit remplit les salles où les chefs-d'oeuvres: [...]. Les ruines des monuments antiques font corps avec la nuit [...]. La Louve sur les pentes du Capitole hurle la nuit" (197) [...] des rails luisants dessinent dans la nuit la figure des départs [...]. Tout ceci est une nuit végétale ..." (198).

La nuit, dans ces deux passages, est contrastée avec

la "lumière jaune appropriée aux allées et venues des vivants" (144) de la salle de cinéma, et l'"impitoyable lumière blanche" (149) du poste de police, celle qui laisse apparaître la mort. Cette insistance sur le mot nuit ne peut être un hasard.

C'est également dans la nuit, en partant de la plus grande forme de communication (les chefs-d'oeuvres historiques) pour en arriver à la forme la plus basse (la prostitution et la presse) que la narratrice choisit de faire apparaître les entités invisibles, vivantes ou inertes qui constituent l'essence d'une société. Nous remarquerons que les fous (Don Ruggero), les condamnés (Lina) et les morts (Marcella et Rosalia) en sont exclus et ceci dans la mesure où les temps du passé réapparaissent très brièvement pour les mentionner, créant ainsi une séparation définitive entre eux et la société.

La nuit aurait donc dans Denier du rêve un aspect purificateur et ceci parce qu'elle rend invisible les êtres et les choses. C'est précisément dans le sens où ceux-ci ne font plus qu'un avec les ténèbres que leur est restituée toute leur authenticité. Il s'agit du seul moment dans le récit où les personnages peuvent être surpris sans leurs multiples masques quotidiens. Mais ceci ne demeure qu'une circonspection brève car le temps du passé réapparaît avec le personnage d'Oreste pour nous réintroduire brusquement dans la réalité du récit. Cette transition hétérogène entre temps commentatifs et temps

narratifs à l'intérieur d'une même phrase (198) pourrait s'expliquer par le fait que la narratrice veuille commenter avec son lecteur l'histoire d'une société, de l'humanité, tout en reprenant le fil de son récit qu'elle doit à présent achever.

Nous avons montré dans cette partie comment l'éclatement se manifeste premièrement par une dislocation volontaire de la forme du récit qui se traduit par un emploi systématiquement irrégulier des structures narratives, ayant pour effet de créer une diversité générique à l'intérieur de l'oeuvre. C'est ainsi qu'apparaît au centre du roman un épisode lyrique suivi d'un épisode dramatique.

Nous avons constaté que ce type de composition structurelle et stylistique ne permet ni la construction ni l'élaboration d'un univers fictif stable et cohérent. Le déroulement d'une histoire dans le sens traditionnel devient alors inconcevable, et c'est ainsi qu'apparaît une suite arbitraire de petits drames individuels, donnant à Denier du rêve l'apparence d'un univers éclaté.

Plus encore, nous avons vu que la forme éclatée de Denier du rêve a pour effet d'accentuer le fossé existentiel qui s'est créé entre les êtres dont les seuls contacts concrets se limitent à l'échange d'une pièce de dix lires contre un service ou un objet significatif correspondant au rêve de chacun.

L'éclatement dans la forme est accentué davantage par

les variations temporelles. Or, nous avons vu que cette indisciplinisme de l'auteure à l'égard du temps fait plus que trahir, chez Yourcenar, un désir profond d'explorer sans cesse les diverses dimensions temporelles. Elle a surtout pour effet de laisser transparaître subtilement mais avec efficacité l'inertie, le vide et la déchéance morale dont est atteinte la société romaine de l'an XI de l'Ere fasciste. Cette vision pessimiste de la société moderne serait fortement renforcée par le fait que les personnages de Denier du rêve sont tous des êtres fragmentés.

L'auteure semble les avoir volontairement réduits à un état d'ombres sans forme précise qui se profilent dans le temps et dans l'espace de cet univers en décomposition. Le contenu de Denier du rêve serait alors aussi tragique que la forme dont il découle. Ils se font écho dans l'expression de cette vision désespérée que l'auteure a de notre monde.

Il s'agit à présent de déterminer si l'éclatement décelé dans la forme se manifeste également dans l'écriture, c'est-à-dire, dans le choix des mots et de leur ordonnance dans Denier du rêve.

Chapitre 2

Sémantique et pragmatique divergentes dans Denier du rêve

Le deuxième chapitre offre pour objectif de dépasser l'étude de la structure même afin de se pencher davantage sur l'écriture et plus précisément, sur l'usage et le traitement des mots à l'intérieur même du texte. Il va donc s'agir d'une étude sémantique, c'est-à-dire, d'une étude du langage considéré du point de vue du sens, qui nous permettra de démontrer comment des phénomènes signifiants dans le langage contribuent de façon significative à faire de Denier du rêve une oeuvre éclatée. Il restera ensuite à montrer l'effet que cet éclatement dans le domaine de l'écriture peut avoir sur le lecteur et sur son interprétation de l'oeuvre. Ceci nous amènera, par conséquent, à voir comment le lecteur interprétera le récit. Cette interprétation est sous la dépendance de l'expérience et de la culture acquises par ce dernier. C'est donc de la pragmatique qu'il s'agit dans la mesure où ce domaine traite principalement des facteurs extérieurs à l'écriture au sens strict. Il nous restera enfin à déterminer si cette disparité sur le plan sémantique affecte, ou plutôt renforce le sens inhérent à l'oeuvre.

Pour mener cette analyse de nature sémantique, nous

avons volontairement sélectionné deux chapitres de Denier du rêve, le premier se rapportant au personnage de Lina et le second au personnage de Dida. Cette sélection s'explique par le fait qu'en plus de se trouver diamétralement opposés dans le texte, l'un étant situé au début et l'autre à la fin, les deux récits contiennent des éléments constitutifs qui contribuent à créer un parallèle significatif entre ces deux personnages.

En effet, Lina est le premier personnage féminin à être introduit dans l'oeuvre, Dida est le dernier. La première est jeune et livrée à la mort, la seconde est vieille et également livrée à la mort. Toutes deux gagnent leur vie dans la rue, l'une en vendant son corps, l'autre en vendant des fleurs. Les deux récits s'achèvent, enfin, sur une illusion de vie et de paix qui, pour ces deux femmes, masque systématiquement la peur de la mort qui les avait toutes deux envahies. Lina, en se fardant se fait «complice d'une illusion qui la sauvait de l'horreur, [...et l'] empêchait [...] de désespérer» (32). Dida, elle, dans un geste d'exorcisme, donne dix lires à un pauvre, "rassurée constatant qu'il ne tonnait plus, quitte envers sa conscience et les puissances invisibles [et] s'en alla faire un petit somme dans la cour du palais Conti" (168). Ce sort identique des deux personnages annonce une certaine unité thématique de l'oeuvre: l'illusion volontaire de vie face à la mort et au néant. Pourtant, une étude sémantique comparée des deux récits

nous conduit, au contraire, à la découverte de deux écritures de nature opposée, l'une réaliste et l'autre poétique. Le résultat sera la création d'un univers éclaté dans lequel cette rencontre des personnages avec la mort et le néant est telle que chaque destin est celui d'une solitude intrinsèque.

Le récit racontant la journée de Lina est réaliste. L'épopée populaire telle que vécue par Dida est elle, poétique. Bien que les deux femmes entrent dans le roman en accomplissant le même geste, celui de manifester la fatigue ("Lina s'appuya contre le mur" (21), "Dida se rassit" (151)), les destins littéraires qu'elles vont vivre au travers des mots écrits vont diverger immédiatement. Considérons les deux textes dans le choix des mots qui en sont la substance.

C'est parce qu'elle se sent fatiguée "que Lina s'appuya contre le mur" (21). Le geste explique une situation. Il traduit une relation simple, si simple qu'elle est connue universellement. La mère Dida est fatiguée, elle aussi, mais d'une fatigue qui s'exprime autrement. Son geste de s'asseoir accompli, elle se trouve "entre ses deux paniers encore à demi pleins de fleurs invendues et fatiguées" (151). Les fleurs, si elles n'ont pas servi à gagner quelque argent, remplissent un autre rôle: un rôle souvent dévolu aux fleurs, celui d'être l'expression de la beauté, de la fragilité et enfin, ici, ultime invention de la littérature, de la

fatigue! Ces fleurs sont non seulement en représentation pour les passants qui peuvent les contempler mais aussi pour le lecteur. Elles sont métaphoriques.

Deux destinées vont alors suivre des trajectoires différentes. Lina se livre à une introspection. En effet, avant d'aborder la nouvelle épreuve de monter l'escalier qui la conduira chez le médecin, elle se récite le chapelet des raisons qui l'ont fait arriver là dans un tel état de fatigue. Les raisons qui suivent donnent au texte un aspect réaliste: les secousses de l'autobus parce qu'elle a renoncé à prendre un taxi plus coûteux; parce qu'elle doit faire des économies; parce qu'elle est en retard pour payer sa logeuse. La chaîne des rapports élémentaires de cause à effet où chaque conséquent implique à son tour un autre conséquent, s'étirera jusqu'à la fin du récit (ce qui ne veut pas dire qu'en écrivant ce texte l'auteure n'ait pas eu recours incidemment à des procédés qui relèvent du style poétique).

Dida, elle, s'adresse au ciel. A peine sur son séant, "elle montra le poing au tonnerre" (151) car ce sont les éléments déchaînés, le vent, la pluie, l'orage qui ont dérangé la vente de ses fleurs. Dida cesse d'être une simple paysanne venant à Rome chaque jour pour son petit commerce de fleurs. Les mots qui la dépeignent, au contraire, font en sorte que ce personnage devient littéralement déterminé par le monde qui l'absorbe. Femme de la nature, être symbolique, ce sont les forces

cosmiques toutes entières qui gouvernent la destinée ambivalente de Dida. Les éléments, eux aussi, assument un double rôle, celui de leur existence et celui de représenter également les pensées et les fantasmes de la bonne femme.

Deux sémantiques peuvent alors être comparées. Selon la terminologie proposée par Todorov, la première répondrait à un critère de transparence (1980: 42), l'autre serait celle du langage symbolique (1980: 33). Les mots employés sont les mêmes; ce sont, pour la plupart, des mots familiers, mais les uns, ceux du premier récit, sont perçus par le lecteur directement et simplement, alors que les autres, ceux du deuxième récit, sollicitent l'imagination. Dans ce jeu de l'imaginaire, les mots expriment quelque chose de plus ou de différent de ce qu'ils expriment habituellement. Ces mots deviennent des "figures" ou, quand ils ne peuvent le faire par eux-mêmes, ils s'associent à plusieurs autres pour composer des figures. La première partie de ce chapitre consistera, par conséquent, à présenter en quoi se différencient et même s'opposent le langage direct et le langage symbolique.

A. Le Signe direct (ou transparent) et la figure rhétorique

L'histoire de Lina pourrait être résumée en une seule

phrase: une femme malade va consulter un médecin et après sa visite, se retrouve dans la rue avec son désespoir. Le récit dévoile une situation dramatique. En effet, le diagnostic rendu par le médecin est sévère. Lina est condamnée dans un court terme malgré les soins qu'on lui prodiguera. Sur le chemin du retour, se trouvant face à une devanture de magasin qui lui renvoie son image, elle se découvre livide et elle désespère. Elle se précipite alors dans une boutique pour y acheter un bâton de rouge qui va servir à lui redonner les couleurs factices de la santé et de l'espoir.

Le texte est aussi simple et aussi rigoureux dans sa précision que la réalité biologique et implacable qu'il doit traduire. Les objets qui sont le décor de la scène comme les êtres qui les animent sont ceux d'un univers familier: le mur, le côté de l'ombre où l'on marche (il fait chaud), l'heure après la sieste, des gens qui ouvrent leurs boutiques, l'escalier que Lina entreprend de gravir....les prédicats appellent des comportements simples, vécus quotidiennement par une multitude de personnes semblables à Lina. La véracité de ces descriptions, leur "réalisme", est renforcé par une accumulation de verbes modalisants, évaluatifs et émotifs (Ducrot et Todorov 1972: 406) tels que "elle regrettait", "elle devait", "elle s'était promise", "elle n'attirait pas l'attention" qui traduit à la fois la solitude telle que vécue par le personnage et la charge émotive au

travers de la description d'un monde intérieur vers lequel le texte nous reconduit sans cesse.

Dans un style indirect libre, le récit rapporte les pensées à la fois dispersées, mais simples et directes de la femme tout en imposant son réalisme minutieux. Lina s'engage "dans la grande cage d'escalier tout en panneaux de marbre blanc. Il y faisait presque froid [....]. Au second étage, elle se retrouve devant une plaque portant le même nom" (24). Cette scène de l'arrivée chez le médecin sera d'ailleurs certainement vécue de façon intense par un lecteur soumis à un processus d'identification. Ce même lecteur ne courra pas cependant un tel risque à suivre une autre aventure, celle de Dida.

Comment le contraste entre les deux récits se présente-t-il? Pourtant tout comme Lina, Dida pénètre de plein-pied dans le texte; en effet, ce qui sollicite le lecteur est bien une image de femme, précise, commune, reconstituée en imagination à partir d'une expérience acquise par n'importe quel individu. Plus encore, les deux scènes se font écho "se sentant fatiguée, Lina s'appuya contre un mur" (21), "La mère Dida se rassit sous un porche, entre ses deux paniers [...] de fleurs invendues et fatiguées par ce temps d'orage" (151). Mais, dès cette première affirmation, le texte de Dida demande autre chose au lecteur; il le sollicite autrement. La rupture se produit immédiatement: Lina "se passa la main sur les yeux" (21), Dida "montra le poing au tonnerre"

(151). Comme Lina se replie sur elle-même, Dida éclate vers l'univers. Nous allons voir que la vision proposée de Dida ne va plus être celle d'un personnage aux contours physiques nettement définis dans un décor donné, mais d'un personnage associé à d'autres objets tels une fleur ou un tronc d'arbre. Le récit n'est plus réaliste, il est poétique.

Ainsi les fleurs fatiguées prêtent leur fatigue à Dida et celle-ci ne la refuse pas car elle "se rassit". La contiguïté des bouquets et du geste de la femme semble suffire à expliquer la relation apparaissant entre une entité et une autre entité. L'association est d'autant plus compréhensible que "jeune, la mère Dida avait ressemblé aux fleurs" (151). Quoi donc d'étonnant alors, à ce que, à présent, on retrouve chez l'une et chez l'autre un même caractère: la fatigue, mais aussi, la vieillesse. Le récit enchaîne: "vieille, elle ressemblait aux troncs d'arbre. Elle était dure d'oreilles" (151). Les troncs se durcissent comme la faculté auditive de Dida. Le texte se développe en suivant deux axes parallèles, la femme et la plante, et il s'établit un va et vient continu entre les points successifs de chacun de ces axes.

Le procédé de métaphore qui se déploie dans le texte ci-dessus use de mécanismes infiniment variés. La relation métaphorique peut être d'ordre causal quand un effet, celui de la dureté, est substitué à sa cause, celle

du vieillissement. Ainsi la surdité de la vieille et la consistance de l'arbre s'associent naturellement dans le texte. La contiguïté produit, si l'on peut dire, un effet de contagion. Une image prépare la suivante alors que celle-ci redonne une force nouvelle à une impression métaphorique déjà dépassée dans la lecture. Ainsi la relation femme-fleur fondée sur la fatigue prépare incidemment d'autres relations telle la surdité de la femme et la dureté de l'arbre.

Nous reviendrons sur cet effet de contagion causé par la contiguïté des images dans le texte de Dida.

B. Une Sémantique divergente de deux textes

Il nous faut revenir au pied de ce mur où nous avons abandonné Lina. Ce mur est douloureux, métaphoriquement, mais il est sans problème. Il est vu par le lecteur comme certainement il serait vu par n'importe quel passant qui parcourait la rue dont il ne marque qu'une bordure. Le "mur" désigné par le texte "signifiant" fait apparaître dans l'esprit du lecteur, par une "relation de signification" un "signifié", image ou représentation mentale, qui par une autre relation dite de "dénotation" renvoie à une chose bien précise, un "r f rent". A la suite de Pierce et de ses disciples, cette relation est représentée par un triangle, image devenue classique. Le "signifiant" (le mot écrit, la parole dite) est un point

de la base de la figure. La "signification" est la relation entre ce point et le sommet "signifié" (projection mentale du mot ou de la parole) qui renvoie à l'autre point de base, le "réfèrent" (l'objet réel ou imaginaire). Pour les linguistes qui ne s'intéressent qu'à la relation d'identité entre "signifiant" et "signifié", le triangle se réduit à un point qui est le "sens" du mot. C'est ainsi que nous employerons le mot "sens" (Corneille 1976: 142).

Ainsi, le mur de Lina, "signifié" direct, correspond bien à une définition telle qu'elle est donnée par le dictionnaire. Le mur n'est pas une image catachrésique comme le serait le "mur du son" ou le "mur d'indifférence" rencontré dans les romans de mœurs. Il n'est donc pas une image symbole. Le contexte joue d'ailleurs de façon impérative son rôle d'endiguement des incertitudes et des erreurs qui pourraient troubler cette relation entre le "signifié" et le "réfèrent" auquel il renvoie. Il agit de façon plus contraignante encore quand il fait s'exclure toute autre possibilité que celle pour ce "mur" d'être situé au centre de Rome. Les phrases "elle habitait loin du centre" et "elle regrettait de n'avoir pas pris un taxi" (21) impliquent tout simplement un déplacement vers un immeuble au centre de la ville. Les nombreuses figures qui animent le texte de Dida ne permettent pas une telle facilité d'interprétation cependant. Admettons, par exemple, que "les fleurs fatiguées", qui représentent le

signifiant-signifié, dénotent effectivement une fatigue, référent de celle-ci. Bien que cet état, à la fois physique et subjectif soit plus un caractère de l'humanité que du monde végétal on peut en attribuer les symptômes à ces fleurs flétries après une journée sous l'orage. Mais à ce sens dénoté, nous ajoutons sans hésiter un sens second qui est la fatigue de Dida, connoté par l'expression même de "fleurs fatiguées". Le référent se dissocie alors en un double, dénoté et connoté.

Nous remarquons également que l'environnement contextuel vient fortement renforcer cette connotation avec Dida qui se rassoit et Dida qui avait ressemblé aux fleurs dans sa jeunesse. Le résultat de cette connotation est que le référent connoté tend à canaliser l'essentiel de cet influx intellectuel qui va du signifié au référent et ainsi, à s'affirmer comme dans une fonction d'exclusion. Autrement dit, nous pensons surtout à la fatigue de Dida et un peu seulement à des fleurs qui servent à exprimer cette fatigue.

Dans le premier récit, celui de Lina, la dénotation renvoie à la substance même de l'objet (le mur) parce que le contexte interdit qu'un objet conduise vers une chose qui ne serait plus cet objet même. Dans le deuxième récit, la connotation-dénotation constitue, au contraire, ce lien distendu qui permettra le déploiement du récit en établissant des correspondances plausibles entre un concept et un autre concept.

En effet, les figures qui parcourent le texte de Dida libèrent le texte du lien de causalité rigide qui fait se succéder linéairement les mots aux mots. Elles font se rompre un rapport qui serait imposé par une logique événementielle, et ainsi, permettent d'échapper à cette règle de transitivité qui domine le texte linéaire de Lina. C'est ainsi que la construction littéraire du texte de Dida conserve sa rigueur grâce à un procédé que Riffaterre nomme "métaphore filée" et qui correspond à "une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe...et par le sens: chacune exprim(ant) un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore d'une série" (1979: 218).

Ainsi dès la première phrase du récit: "Dans sa jeunesse, Dida avait ressemblé aux fleurs, vieille, elle ressemblait aux troncs d'arbre" (151), les fleurs représentent, par une relation de dénotation-connotation, Dida (Dida avait été une fleur). Le signifiant-signifié fleur renvoie à un référent qui est la femme sans, toutefois, cesser d'être une fleur. Dans la deuxième relation (Dida était maintenant un tronc d'arbre), c'est le signifiant-signifié tronc d'arbre qui renvoie à la femme toujours référent.

Le référent "Dida" tel qu'associé aux troncs d'arbre devient à son tour signifiant-signifié et permet ainsi de faire apparaître, toujours par une relation de dénotation-connotation, d'autres images: "ses grandes mains noueuses

ramaient autour d'elle comme des branches..." (151). Et puis, Dida a eu des enfants comme l'arbre produit des feuilles; "les enfants morts de Dida pourrissaient au cimetière comme les feuilles de novembre" (151). La relation de dénotation-connotation dont est issue cette nouvelle figure est double, se rattachant à la fois à la femme et à l'arbre. Le prédicat permettant l'extension du texte est, ici, cette qualité des êtres vivants d'engendrer d'autres êtres eux aussi vivants (les enfants et les feuilles) et qui meurent.

La phrase suivante: "Ses Bons Dieux eux-mêmes étaient des espèces de grandes fleurs" (151) semble rompre cette chaîne signifiant-signifié-référent qui s'était déroulée jusqu'à ce point. Il n'en est rien cependant. L'évocation de la mort provoque une tension qui, dans une certaine tradition culturelle, conduit à Dieu ou aux Dieux. C'est donc une relation de contiguïté psychique qui répond ici de la cohérence du texte. De plus, cette relation est renforcée par le procédé métaphorique qui soumet les Dieux aux destins des êtres, femme et enfants, celui d'être associés à des fleurs.

"Le petit bout de Jésus" est un dieu parmi les autres. La relation qui l'unit aux Dieux précédents est donc une synecdoque. D'une primevère qu'il est à sa naissance, il meurt à Pâques en devenant un homme adulte expirant "sur l'arbre de la croix". Comment vivre trois mois (c'est le cycle de la primevère) et mourir à trente

ans? L'accumulation des figures végétales, "Primevère", "arbre", "fruit", "couronne d'épine" ne suffisent pas à réunir en une seule destinée les aventures du petit Jésus et du Dieu mourant. A cette difficulté, Dida n'y trouve qu'une explication: "C'est parce qu'il était Dieu" (152).

La femme poursuit cette brillante démonstration. Une autre relation causale va la convaincre qu'elle se trouve bien là en présence d'un mystère divin: "L'autre preuve que c'était le Bon Dieu c'est que Marie l'avait fait toute seule" (152). Dida renverse l'ordre causal qui voudrait que Dieu dans son mystère et sa puissance explique l'immaculée conception et non son contraire. La suite du récit n'est plus que le débordement de la même fantaisie didaïenne. Les petits Jésus se multiplient, riches, pauvres, méfiants ou généreux. Ils sont comme tous les êtres et les choses qui nous entourent: le ciel qui donne la pluie quand il n'en faut pas; le soleil qui chauffe trop ou pas assez; la terre qui est bonne ou mauvaise... Dans une suite de relations de contiguïté, éclatées dans toutes les directions, Dida monothéïste, polythéïste, enfin panthéïste va reconstituer l'unité d'un monde s'étendant jusqu'aux confins de son imagination.

Le schéma suivant rend compte des procédés décrits ci-dessus en établissant une liaison entre les relations 1, 2, 3, 4 et 5, et le point de départ textuel (fleur).

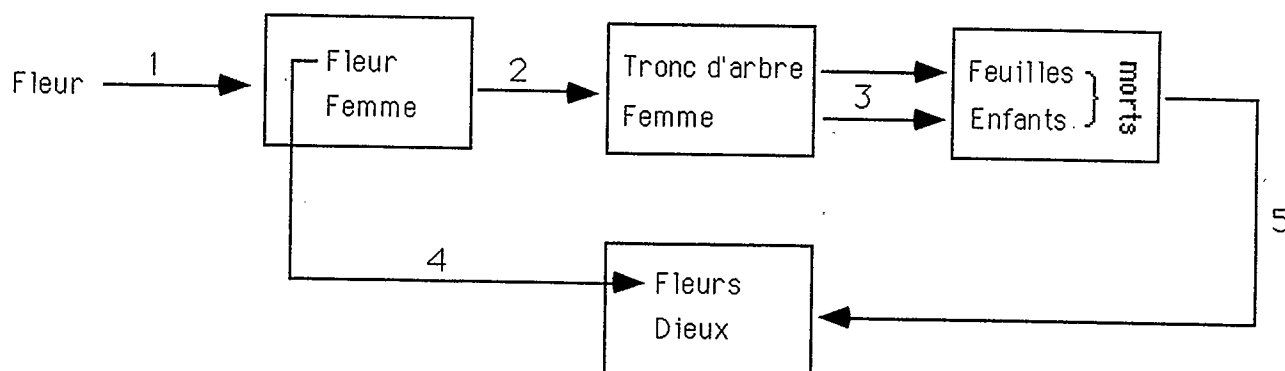


Schéma 1

On remarque que le point de départ est le point d'arrivée de la relation de signification. La relation 3 du graphique serait un cas de sélection réciproque. La "superposition" d'un système (végétal) à l'autre (humain-divin) met en relief ce qu'ils ont de commun (Riffaterre 1979: 220)). La liaison 4 est une sorte de "feedback" qui rend davantage "acceptable" la métaphore (Riffaterre 1979: 219).

Le texte de Lina se développe donc dans la plus grande simplicité et de façon aussi implacable que peut l'être le destin de la pauvre fille. Dida, elle, échappe aux impératifs de cette causalité situationnelle. Lina vit une journée. Dida n'a pas d'âge et son aventure n'a pas de durée. On doit rechercher dans ces orientations si opposées cette différence d'aspect de chacun des textes.

L'un d'eux, le premier, par la simplicité de ses phrases fait apparaître la primauté des rapports

syntagmatiques qui en constituent le support. Ici, chaque mot porte la charge d'un signifié à la mesure de la douleur ou de la mort. Le mot occupe la place et la seule à laquelle il puisse prétendre; et les propositions se succèdent en excluant toute autre proposition qui ne serait pas enserrée dans cette contrainte relationnelle imposée par le récit. L'autre texte s'ouvre, par contre, à toutes les échappées métaphoriques permises par les doubles significations, les confusions causales et les juxtapositions référentielles. Il permet une "débauche" de paradigmes. Dans le texte de Lina, le mot dans son isolement, se suffit à lui-même. Il est fait de rapports syntagmatiques. Le texte de Dida, au contraire, invite le lecteur à accéder à une lecture sans cesse partagée entre une réalité et une image opposée en contre point de cette réalité. Un texte exige tout d'abord une connaissance de la réalité. L'autre texte suppose du lecteur une aptitude à se prêter à ce jeu littéraire du double sens des mots, "dénoté-connoté" ou "littéral-figuré". Cette opposition dans les deux textes ne compromet-elle pas alors la finalité de tout texte écrit, celle d'être lu de la première page à la dernière par le lecteur? Que doit connaître ce lecteur de Denier du rêve pour apprécier cette oeuvre disparate?

C. Une Pragmatique divergente de deux textes

La pragmatique se préoccupe de la dépendance de la communication entre locuteur et auditeur à l'égard du contexte linguistique et du contexte extralinguistique, des fonds de connaissances dont dispose l'auditeur et de la bonne volonté de celui-ci à participer à l'acte de communication (Eco 1988: 74).

En quoi ce contenu de connaissances extratextuelles est-il différent selon qu'on lit l'un ou l'autre des deux textes? C'est que la réponse apportée à cette question dépendra précisément de cette bonne volonté de coopération du lecteur à cet acte de communiquer que représente Denier du rêve.

La pragmatique d'un texte narratif linéaire (texte de Lina) est faite de cette connaissance des objets, concrets ou abstraits et des comportements vitaux ou sociaux que le lecteur redécouvrira à parcourir le monde du récit. La rigueur selon laquelle s'organise le texte narratif correspond à une exigence fondamentale de l'interprétation: celle d'établir une correspondance. Il faut que le récit, dans son déroulement causal, permette au lecteur de redécouvrir une expérience qu'il a acquise lui-même, ou de vérifier que le texte ne contredit pas des connaissances qu'il tient pour certaines.

Or, le texte de Lina contient effectivement tout ce qu'il faut de signifié lexical pour que l'acte

communicatif soit réalisé sans peine. Le texte semble établir entre signifiant et signifié une correspondance qui frise l'identification comme dans un système sémiotique primaire. Ceci s'explique par le fait que le sujet émetteur et le sujet récepteur ont à leur disposition le même fichier de représentations préfabriquées: le destinataire choisit l'une de ces "possibilités préconçues" et le destinataire est supposé faire un choix identique parmi le même assemblage des "possibilités déjà prévues et préparées". Tout le monde sait, en effet, ce qu'est un mur, une sensation de fatigue, un col de manteau, un autobus...

En poursuivant la lecture, nous pourrions découvrir d'autres parties de ce "fond de connaissances", présentes implicitement à l'esprit du lecteur. En effet, s'il fait chaud à Rome, en juin, c'est que la ville est située à une certaine latitude. Dans les régions méridionales, on interrompt son travail entre midi et deux heures pour faire un repas et s'octroyer une sieste. De plus, ce lecteur averti qu'un certain métier se pratique à partir de la rue sera en mesure de savourer cet humour noir et irrespectueux consacré aux "succès de rue [qui], pour une femme, sont proportionnés à la lenteur de sa marche et à l'état de son maquillage" (22). Ce lecteur comprendra que Lina "ignorant par humilité l'ascenseur s'engagea [...] dans la grande cage d'escalier tout en panneaux de marbre" (24).

Constatons que les connaissances de ce fond nécessaire à une interprétation facile du texte ont été acquises probablement en même temps que le langage lui-même par ceux vivant dans une société donnée. Le contexte extralinguistique et le contexte linguistique vont de pair. En effet, pour un lecteur contemporain, l'interprétation de syntagmes tels que "prendre l'autobus", "monter les étages d'un immeuble" ou "absorber des somnifères sous forme de pillules", ne présentent aucune sorte de difficultés.

Le lecteur du texte de Lina aura donc besoin de ces connaissances et de ces informations qui constituent ce que Barthes appelle le code référentiel. Il est la somme des connaissances acquises et partagées par l'ensemble des individus vivant dans un siècle où ils pratiquent les métainstitutions que sont les transports en commun, les boutiques de marchand, un cabinet de médecin....Viennent donc s'ajouter aux signifiés "lexicaux" les plus courants, des signifiés "situationnels" comme ceux relevés ci-dessus. Eco dit à ce sujet que ces situations, "aller chez le médecin", "prendre l'autobus" sont enregistrées dans les habitudes sous la forme de "scénarios" dont la seule évocation provoque une représentation pertinente. Ces scénarios constitueraient une véritable encyclopédie aux contours indéfinis mais néanmoins parfaitement fonctionnels comme peut l'être le dictionnaire.

A ces stéréotypes pourraient être également ajoutées

des structures plus souples enrobant des situations aussi fortement évocatrices. Lisons: "huit jours plus tôt, d'un fond d'un bar, Lina Chiari avait téléphoné pour demander rendez-vous" (23). Le lecteur initié de cette époque reconnaîtra ce geste des gens de la rue, au temps où le téléphone n'était ni dans les cabines publiques, ni chez les particuliers. Remarquons que l'évocation de ce genre de situations à la fois générales et caractérisées par des détails anecdotiques sont, comme dans tous les textes d'événements, particulièrement aptes à provoquer l'adhésion du lecteur.

Le récit lui-même fait appel à un fond commun culturel nécessaire à la lecture. Considérons le passage dans lequel on nous explique que pour Lina "le tocsin de l'(épouvante la) réveillait trop tard, en pleine nuit, dans son corps investi par l'ennemi juste à temps pour ne pouvoir plus fuir. Comme les assiégés des villes du Moyen Age, 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 [...]" (22). Ces images sont fortes et belles. Leur interprétation exige cependant le recours à une autre strate culturelle que celle décrite ci-dessus. Le Moyen Age est, en effet, une époque de l'histoire dont il faut se remémorer certains caractères si l'on veut pouvoir apprécier ce passage: son temps dans le passé, ses villes fortifiées, en bois, qui flamblaient quand l'ennemi jetait

par dessus les murailles des brandons enflammées. Cette dernière image implique d'ailleurs de savoir que le siège des villes était une des opérations les plus habituelles dans le déroulement des guerres. Pour le lecteur préparé, se fera tout naturellement cette association entre le tocsin qui a envahi le corps de Lina et l'assaillant qui assiégeait une ville endormie. Il repartira plus loin en lecture donc même au risque certain de rencontrer Dida!

Le texte de nature métaphorique, sur Dida, présente cependant d'autres exigences dans la mesure où l'image telle qu'elle y figure est partagée entre ses deux sens propre et figuré. Elle est nouvelle et originale et non imposée par un usage qui relève de la conscience collective. Rappelons-nous le rôle double que joue l'image des fleurs dans ce récit. Cette figure métaphorique est particulière au texte. En d'autres mots, elle est inventée par l'auteure. Le lecteur sera ainsi invité à deviner le travail d'invention et à s'associer à celui-ci. La pragmatique appliquée du texte précédent incitait à la redécouverte des objets et des comportements. Le récit de Dida exige du lecteur un exercice intellectuel d'une autre nature. Le processus était d'identification. Il devient d'invention.

On peut se demander alors, pourquoi le lecteur s'associerait volontairement à l'auteure dans cet effort d'exprimer sous une forme nouvelle ce qui est déjà signifié de façon simple et précise par le langage

conventionnel? Genette explique cet emploi de la métaphore par ce besoin de "beauté" présente dans les images mais aussi, par celui de découvrir ce qui est dissimulé derrière l'apparence des choses. Il déclare à ce sujet "la métaphore est l'expression privilégiée d'une vision profonde: celle qui dépasse l'apparence pour accéder à l'essence des choses"(1966: 39). L'effort de lecture reçoit donc sa récompense. Comme il y avait un univers des choses de la vie, celui de Lina, il y a un univers des essences. La littérature découvre cet univers par un style, par un dépassement qui permettrait de "consommer le divorce avec une réalité infidèle à sa propre essence dont elle n'offre qu'un reflet pâle et morne comme les ombres de la caverne platonicienne" (Genette 1966: 42). La métaphore serait le moyen de ce dépassement.

Le lecteur, pour bien lire ce texte, celui sur Dida, serait donc un poète sensible à l'interrogation philosophique. Sa culture ne serait plus populaire au sens donné ci-dessus à ce mot mais littéraire. Elle lui permettrait de se plonger dans ce flot d'images qui s'écoule du récit de Dida. Les connaissances acquises pendant la lecture ne pourront alors que prolonger une expérience intime, personnelle, qui est celle d'une réflexion poursuivie depuis longtemps sur la vie, sur la mort.... Le lecteur cherchera ainsi à conforter une vision du monde qui a pénétré peu à peu sa conscience.

Ainsi, les nombreuses images de fleurs auront d'abord une résonance positive, et ceci même si l'auteure les associe dès l'entrée dans le texte à d'autres images beaucoup plus rudes comme celles de ces enfants qui pourrissaient au cimetière (151). Une tendance poétique ne conduit pas forcément à l'idée de la mort de façon aussi rapide cependant. L'image peut effectivement heurter selon qu'elle renvoie à une mort-néant plutôt qu'à une mort régénératrice comme pourrait l'inspirer le cycle végétatif. L'autre image de ces "Bons Dieux eux-mêmes [qui] étaient des espèces de grandes fleurs" (151) sera, elle-même, assumée de façon fort variable en fonction des croyances du lecteur et des représentations qu'il s'est faites de la religion. Nous remarquerons cependant que par sa structure métaphorique, le texte invitera le lecteur à ne pas subir, à l'état brut, ce premier effet d'adhésion ou de répulsion provoqué par une situation quasi morbide. L'abondance des images l'amusera ou l'agacera selon qu'il y verra l'expression d'une vitalité débordante ou, au contraire, celle d'une destinée tragique.

Comment le lecteur interprétera-t-il alors ces deux récits? Comment percevra-t-il les univers de ces deux femmes qui ne semblent plus partager la même réalité?

Nous avons déjà remarqué que le premier de ces récits s'impose par les mots qui désignent les objets: le "mur" (21), le "côté de l'ombre" (21), le "manteau d'hiver"

(21), le "marbre blanc" de l'escalier (24), les mains du docteur posées sur le bureau (25), "la banquette de velours rouge" (28) qui sont des mots projetés sur des choses.

Or, ce vocabulaire réaliste jusqu'à la violence presque, a pour effet de nous transporter dans l'intimité psychique d'une Lina, humble, craintive et désespérée. On dirait que les gestes et les objets extérieurs qui enveloppent Lina nous la livrent toute transparente dans sa pauvre humanité. Son intériorité subjective ne peut se projeter que dans une intériorité objective. Le premier moyen de cette transposition est dans l'association de cette intériorité à un objet concret: le mur et la fatigue; les secousses de l'autobus et la douleur; la chaleur supportée et le manteau d'hiver. En deuxième lieu, cette intériorité est dévoilée par une réaction de Lina à une situation qui lui est extérieure. Ainsi, les journaux de mode justifient son amaigrissement, les clients pauvrement vêtus la tranquillisent au sujet du prix qu'elle devra payer et le bout de papier portant l'adresse du médecin qu'elle garde comme un talisman la fait redevenir superstitieuse. Le texte est une suite uniforme d'assertions prédicantes d'un sujet qui est Lina ou quelque chose de la personne de Lina.

On constate, au contraire, que le texte perd de sa vigueur littéraire quand il n'est pas soumis à cette règle de simplicité de composition. Il en est ainsi quand il

impose au lecteur un détour au travers d'un événement du passé ou d'une image étrangère à la scène présente de la rue. Ainsi, la scène-souvenir de son père cocher de fiacre à Florence est naïve, un peu surfaite. Celui-ci "avait deux chevaux l'un s'appelait Bello l'autre Bueno" (28). Elle est aussi larmoyante car il avait fallu abattre l'un d'eux. Ceci représente toutefois un moyen d'introduire la mort dans le récit.

Une autre scène rapportée, tout aussi dramatique, est également affectée d'une certaine préciosité, d'un accès de recherche et d'invention d'une nature trop éloignée des composantes littéraires et sociologiques du récit. Il s'agit, en effet, du passage dans lequel "un épisode lointain lui revint en mémoire [...] où un poulpe s'était agrippé à sa chair." (27). La tentation est effectivement forte de comparer le mal dont souffre Lina à ce corps hideux et étranger qui pouvait la vider de sa substance. Mais Lina peut-elle vraiment faire cette comparaison comme le suggère le verbe modal "lui revint en mémoire" qui introduit ce passage? Le mal de Lina est intérieur, limité et indéfinissable alors que le poulpe avait causé des blessures extérieures, dispersées et visibles. L'invention est donc artificielle. Les souvenirs malheureux ne sont que des souvenirs atténués. Cet effet de l'éloignement est d'autant plus affirmé que la scène évoquée est sans rapport avec le temps vécu de Lina. Ainsi, le souvenir de cette pieuvre ne participe guère

plus au drame que cette image des 'assiégés du Moyen Age qui conduit à une forme atténuée de sublimation du malheur.

Le cadre spatio-temporel où se déroule le drame accentue cette implacabilité du destin de Lina et donc tout ce qui lui est extérieur est superflu. La simple succession des gestes ou des faits renforce cette fatalité de vie. Tout ajout de la voix narrative peut alors être perçu comme une erreur logique.

Car Lina doit mourir. Comme un chasseur qui traque sa victime en choisissant le lieu et le moment pour sa mise à mort afin de s'en délecter à l'avance et plus confortablement, l'auteure assigne un délai précis à Lina, cette Lina "qui n'avait que six jours à vivre. Même si elle survivait à l'opération, elle n'avait plus que six jours à vivre" (29). Pourquoi cette durée et surtout cette insistance à la préfixer? Est-ce peut-être que les prémisses postulées du récit ne permettent pas de la faire mourir effectivement dans la journée même? Mais Lina meurt quand même; au bout de la rue, dans cette vitrine où elle se voit déjà dans une morgue glacée. Les six jours ne sont que l'expression concrète du temps conceptuel du récit lui-même, le temps pendant lequel se resserrera autour d'elle cet espace d'où il ne sortira qu'un cadavre devant "tomber en poussière" (21). Cet espace, c'est la rue. La rue assume plus qu'une fonction physique de permettre le mouvement ainsi qu'une fonction

représentative en faisant s'extérioriser cette intimité de Lina. Elle prête ses murs à l'étouffement et son miroir à l'hallali. Cet espace n'est plus circulaire et ouvert, ultime promesse d'une échappée libératrice. Il est rectiligne comme le "couloir de la mort" (30). Il hâte le temps; ce miroir "en face d'elle, la glace d'un magasin" (29), accomplit sur le moment, ce qui devrait durer "six jours". La victime traquée essayera de réagir mais en vain. Le bâton de rouge à lèvres ne lui redonnera que les traits factices de l'espoir et de la vie.

Dida, elle, ne meurt pas. Car sa mort serait un terme à une vie qui est sans bornes. On nous déclare à ce sujet "quand on lui demandait où elle était née, Dida répondait que c'était à Bagnani sur l'Anio, il y avait bien longtemps" (153-4). Dida doit être sans âge comme le monde qui l'entourne de son immensité. Car ce monde est lui aussi sans limite. Le texte continue ainsi: "puis beaucoup plus loin du côté de Florence où vivait sa fille Agnèse et son cocher de mari, il y avait des montagnes où, en hiver, on voit de la neige. Et, aussi loin qu'on allait, dans toutes les directions, c'était comme ça de la terre sous le ciel. Et, au milieu de toutes ces choses d'autant plus éclairées qu'elles étaient plus rapprochées d'elle, il y avait elle-même, la mère Dida de Ponte Porzio" (153).

Le monde renvoie à Dida. Elle en est le centre. Lina suit une ligne, cette rue de Rome, sa conscience

asservie aux choses disposées au long de cette ligne. Dida rayonne au sens spatial du terme mais aussi, métaphoriquement, elle s'impose "au milieu" du monde. Elle est une conscience qui "éclaire" les choses, vaguement bien entendu parce que cette conscience ne peut que se diluer peu à peu dans ces choses qui se succèdent dans l'espace, et métaphoriquement dans le récit.

L'humanité de Dida s'estompe. Elle devient un procédé de symbolisation. La vieille femme peuple ce monde de ces "petits Jésus", divinités espiègles ou coléreuses. "Bonne Mère", elle fera naître des hommes, mais "impitoyable Parque", elle les fera mourir. En effet, "il était venu des enfants, peut-être huit, ou neuf peut-être" (154). Dans ce monde sans limites, les êtres qui apparaissent ne se comptent plus. Aussi, "elle avait eu tant de frères et de soeurs" (154). L'univers clos de Lina est celui de la solitude. L'univers éclaté de Dida est grouillant de vies.

La femme va devoir s'humaniser cependant, nécessité oblige: Denier du rêve est un roman, confluence de destinées humaines, et non un simple conte allégorique. La transition entre l'être de la Nature et celui de l'humanité est à peine perceptible cependant car Dida, après s'être libéré la conscience en faisant l'aumône à un miséreux, "s'en alla faire un petit somme dans la cour du palais conti" (168). Nous serons amenés à analyser en détails dans le chapitre suivant ce bref sursaut de

conscience qui se produit chez Dida.

Autant le court chemin parcouru par Lina nous mène au "néant" et à l'"horreur", celle de la mort, autant celui suivi par Dida nous conduit à la dissolution volontaire d'une conscience qui, après un bref sursaut de remords, sombre dans le sommeil et dans l'oubli.

Que nous amène donc à conclure cette étude détaillée de deux styles d'écriture et de deux femmes? Il a été question pour l'auteure de nous faire suivre deux êtres qui, même s'ils partagent le même espace et le même temps, se semblent pas vivre dans le même univers.

Nous avons montré comment le langage direct et simple ainsi que les propriétés intrinsèques du vocabulaire du récit de Lina impose au lecteur un sens dans l'interprétation du texte auquel celui-ci ne pourra pas résister. Il répond précisément aux critères du code herméneutique de Barthes (1970: 26). En effet, nous y avons retrouvé les conditions de linéarité et d'irréversibilité des schémas conventionnels relevant de ce code. Le principe de causalité est le fondement de ce schéma conventionnel. Un des aspects de l'art de la narration a justement été de jouer de cette causalité qui donne au texte son "réalisme", un réalisme se trouvant assumé par un mimétisme référentiel au monde. Ainsi, l'auteure entraîne le lecteur au côté de son personnage vers le néant et l'horreur de la mort. Elle a réussi à créer une situation qui illustre l'asservissement d'un

individu face à sa destinée.

Le langage symbolique du texte de Dida, au contraire, permet le glissement continu d'un objet vers un autre objet qui affranchit le récit de la nécessité d'une succession linéaire et causale des mots. Il s'agit d'une tentative symbolique de faire accéder le lecteur à la vision d'une nature exubérante et hors du temps. La métaphore est justement ce procédé qui permet de détacher le mot de son référent établi par le schéma, et ainsi de faire s'échapper le texte des schémas conventionnels. Ceci correspond ainsi au code symbolique proposé par Barthes, et qui "est (justement) le lieu propre de la multivalence et de la réversibilité" (Barthes 1970: 26) donnant au texte une liberté extraordinaire.

Les deux personnages sont plus que contrastés, le contraste étant encore une forme de rapport entre deux êtres ou entre deux choses. Ils appartiennent à deux univers. Il se pose alors la question: quel sens donner à ces deux présences contiguës dans une même oeuvre? Dans le cadre de notre étude, il importe d'établir que l'écriture, par ces deux styles divergents, en plus de contribuer à l'éclatement de l'oeuvre, a principalement pour effet de parfaire l'isolement des destinées. Elle est donc tragique.

Chapitre 3

Rêve et réalité: des personnages partagés

Si nous avons démontré que sur les plans structurel, sémantique et pragmatique Denier du rêve est un roman disparate ou décousu, nous allons entreprendre de montrer dans cette troisième partie que les différents récits constituant le texte convergent en fait vers une signification unique. La disparité dans la composition de l'oeuvre ayant pour but de présenter un univers en décomposition, est, en effet, fortement associée au thème dominant de la destruction qui semblent s'infiltrer dans chacun des récits consacrés aux personnages féminins de cet univers fictif. Lina Chiari, elle, voit venir la mort qui va s'emparer d'elle. Rosalia di Credo s'étouffe dans les flammes au moment où s'effondre dans la faillite le domaine familial dans lequel elle avait incrusté sa conscience. Marcella Ardeati est l'instrument d'un destin qui la conduit à commettre un acte fatal. Angiola Fidès, elle, ne meurt pas, mais elle s'égare, se perd dans un rêve passé et déçu tout comme sa soeur, Rosalia, s'était égarée dans sa Sicile lointaine. La mère Dida, enfin, est terrifiée par la mort qui rôde alentour, et qui, peut-être, s'emparera d'elle. Le Denier du rêve ne réserve pas un sort gratifiant à ces femmes qu'il réunit pour un jour. La mort les frappe ou les menace. Elle est omniprésente.

Ceci semble correspondre aux intentions de l'auteure qui avait entrepris, dans sa deuxième version de 1959, de dépeindre un univers dont "l'aventure humaine est plus tragique encore" (Denier du rêve: 13). La mort pourrait alors être considérée comme étant la seule force d'une réalité déterminante qui unirait entre eux ces différents récits. Mais l'auteure nous propose, et ceci dans sa préface, une autre possibilité d'interprétation dans laquelle "les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, ont cessé d'y être séparés, à peu près inconciliables, pour s'y fondre davantage en un tout qui est la vie" (Denier du rêve: 13).

Nous nous proposons d'analyser les récits féminins de Denier du rêve, soit ceux qui mettent en scène Lina, Rosalia, Marcella, Dida et Angiola, en employant successivement trois niveaux d'analyse, que nous appellerons la structure événementielle, la structure narrative et la structure actantielle. Ces trois niveaux consécutifs d'analyse nous permettront de déterminer une progression dans la découverte du sens. Nous utiliserons également le carré sémiotique proposé par Greimas pour mettre en lumière la structure binaire rêve-réalité qui informe ces récits.

Le premier niveau, la structure événementielle rend compte du développement du discours. Elle se présentera, par conséquent, comme une suite de propositions ordonnées par la logique de la succession des gestes et de

l'évolution des sentiments des personnages.

La mise en évidence du "sens" du récit exige cependant un autre niveau d'analyse qui serait, pour reprendre une terminologie de Greimas "l'investissement des contenus" du texte (1970, 142). Nous qualifierons ce deuxième niveau d'analyse de structure narrative.

La structure narrative serait formulée dans une suite d'"énoncés narratifs". (Greimas 1970: 198). Chaque énoncé serait l'expression d'une phase ou d'un moment du récit. Chaque phase naît et prend fin, conséquences de l'intervention d'un sujet visible ou dissimulé, qui n'est autre qu'un "actant" (Greimas 1970: 209) et qui caractérise le troisième niveau d'analyse: la structure actantielle. Remarquons que Greimas ne parle pas de "structure narrative" ou "actantielle" mais simplement d'"énoncés narratifs" et d'"actants" constituant la "structure élémentaire".

Nous remarquerons qu'il n'y a pas d'opposition véritable entre la structure événementielle et la structure narrative, sinon que la première est descriptive d'un récit alors que la seconde est explicative, l'explication n'étant qu'une étape plus théorisée que la description. Il n'en reste pas moins cependant, que la division entre les deux niveaux est nécessaire à notre étude, et ceci dans la mesure où la structure narrative est un résumé plus court, donc plus abstrait que la événementielle, nous offrant ainsi une plus grande liberté

d'interprétation.

Mais revenons à cette idée de "fusion" entre le rêve et la réalité dans Denier du rêve. En effet, comment cette association de deux concepts "à peu près inconciliables" a-t-elle été réalisée. Cette fusion exige tout autre chose que, par exemple, une description d'une suite d'états d'un personnage qui serait tantôt vécue, tantôt rêvée et qu'une structure événementielle traduirait de façon simple et satisfaisante. La fusion implique qu'un état soit à la fois vécu et rêvé. Mais comment cela est-il possible?

La réalité et le rêve s'excluent au niveau du sens. Une chose réelle et affirmée comme telle, ne peut en même temps et par le même signe être présentée comme rêvée. Pourtant, chez les personnages présentés ci-dessous nous retrouverons, se développant parallèlement (Greimas parle de deux "axes" sémantiques), cette constante co-présence de la réalité et du rêve. Il y a donc bien "fusion" et cette dernière se produirait au très fond de la conscience de ces cinq personnages féminins.

Ainsi présenté, chacun de ces personnages apparaît au centre, non d'une contradiction comme celle-ci serait exprimée par les deux axes sémantiques évoqués ci-dessus, mais d'une opposition situationnelle, c'est-à-dire, au niveau existentiel. On ne peut, par exemple, être à la fois vivant et mort dans un certain monde, que celui-ci soit réel ou rêvé. Néanmoins remarquons que cette

opposition existentielle sera vécue par chaque personnage comme un dédoublement sur un axe temporel. Celui-ci sera la cause d'un drame qui trouvera son dénouement soit dans la mort, soit dans l'oubli, soit dans la dissolution de l'être.

Nous nous inspirerons ainsi du modèle explicatif présenté par Greimas et connu sous le nom de "carré sémiotique" afin d'établir avec quelque rigueur comment cette association intime d'états vécus et d'états rêvés a été réalisée dans le récit. Le carré sémiotique de base de Denier du rêve se présenterait ainsi:

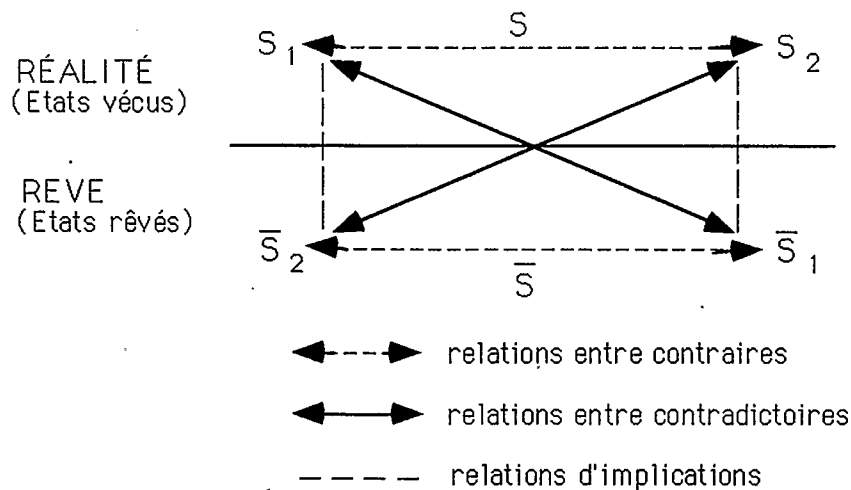


Schéma 2

La signification S (univers comme signifiant dans sa totalité ou système sémiotique quelconque) apparaît comme un axe sémantique s'opposant à \bar{S} qui représente une absence absolue de sens et qui est contradictoire de S (Greimas 1970: 136). L'axe sémantique S (substance du

contenu), ici la réalité, s'articule au niveau de la forme du contenu en deux termes contraires (S_1 --- S_2) auxquels correspondent des termes contradictoires (\bar{S}_1 --- \bar{S}_2) tels qu'indiqués sur l'axe sémantique \bar{S} , ici le rêve (Greimas 1970: 136). Le modèle présenté ci-dessus utilise les concepts de conjonction et de disjonction afin d'interpréter la relation structurelle (Greimas 1970: 137).

Le carré sémiotique va faire davantage cependant que de mettre en évidence des relations définies constituant un ensemble structurel. Il va nous livrer le passage entre les deux systèmes sémiotiques contradictoires, ici, la réalité et le rêve.

A. Lina Chiari

Le dédoublement chez Lina Chiari résulte d'une rencontre inattendue avec le miroir qui contraint le personnage à une confrontation désespérante avec lui-même. Cette rencontre a pour effet de créer dans son esprit un conflit entre son instinct de vie auquel elle se raccroche et l'angoisse de la mort qu'elle doit fuir à tout prix.

Mais il s'agit, à présent, d'entreprendre l'analyse de ce texte en partant des structures événementielles qui entrouvrent un chemin menant vers un sens cohérent du récit. Cette structure sera présentée dans une suite de résumés ordonnés par la succession des gestes et de

l'évolution des sentiments du personnage. «Une femme appelée Lina Chiari est fatiguée parce qu'elle a été obligée de prendre l'autobus» /1/ serait le premier segment de notre opération de synthèse. Le texte conduit ensuite le lecteur à connaître les raisons de cette situation. «Lina n'avait pas les moyens de s'offrir un taxi pour se rendre chez le médecin» /2/. La présence dans une rue de Rome et l'état de fatigue de Lina sont expliqués dans cette deuxième proposition avec suffisamment de précision pour que la lecture soit poursuivie. Une double cohérence a été assurée entre les propositions /1/ et /2/: la fatigue s'explique donc à la fois par le déplacement en autobus et par la maladie qui conduit le personnage chez le médecin. C'est à partir de ce principe de cohérence qu'est définie la structure événementielle faite de propositions déduites les unes des autres par un raisonnement qui est, lui-même, commandé par le texte de l'auteure. Continuons donc: «Lina a tardé à se rendre chez le médecin malgré les symptômes d'un mal qui s'aggrave, mal qu'elle a dissimulé à son entourage» /3/. Cette troisième proposition en appelle une quatrième: «Lina s'est décidée à prendre rendez-vous chez le docteur Sarte par l'intermédiaire de son ami Massimo» /4/. A partir de ce point dans le texte, il est possible d'accorder une importance particulière à l'état psychologique de Lina, à sa souffrance, à ses craintes lorsqu'elle est dans le salon d'attente du médecin. Une

lecture plus expéditive nous amène cependant à considérer deux phases importantes de l'action: «Lina arrive chez le médecin» /5/ et «Lina est examinée par le médecin»/6/. Ces deux propositions seront alors suivies par des propositions exprimant les conséquences de l'examen. «En sortant de chez le médecin, Lina sait qu'elle est condamnée» /7/, «Lina s'abandonne à son sort» /8/, «se remémorant une scène de la vie passée, elle se heurte à l'image de la mort» /9/, «dans sa solitude, Lina se prend de pitié pour elle-même» /10/. Ces propositions traduisent une suite d'états de conscience: sentiment de délivrance, celle du condamné qui a appris la sentence; l'effroi de la mort qui est proche; l'angoisse de mourir dans la solitude. Nous remarquerons que ces trois propositions pourraient se réduire en une seule proposition: «Lina est à la fois libérée de son obsession et pleine d'effroi et de désespoir devant la mort qui la guette»/8_{bis}/. Comme, au contraire, on pourrait ajouter à /8/, /9/ et /10/ des prédicats circonstanciels tels que les éléments visuels rencontrés dans la rue (le cinéma Mondo, magasin de blanc) qui expliqueraient l'évolution de cette conscience. C'est alors que l'idée de la mort va se faire de plus en plus violente grâce au procédé du miroir. «Lina voit son propre fantôme, future morte, dans une vitrine de magasin» /11/, «Lina réagit en achetant un bâton de rouge à lèvres qui lui permet de redonner à son visage les couleurs de la vie» /12/. La voix narrative

insiste bien cependant sur le fait que ce masque ne fait que créer une illusion qui n'est pas trompeuse. Il importe alors de se poser la question suivante: ce geste de Lina exprime-t-il un refus ou une résistance au coup du destin, ou bien, est-il un simple réflexe que le personnage accomplit machinalement sans se douter de sa portée?

Selon l'option retenue, on donne un sens différent au chapitre de Lina. Les propositions événementielles proposées ci-dessus ne permettent pas de trancher la question. Elles ne sont qu'une première interprétation du sens établi par la succession logique de gestes et de sentiments du personnage. C'est ainsi que nous sommes conduits, à présent, à considérer la structure narrative de ce récit. Une première interprétation de la lecture consisterait à ménager une situation d'attente. En effet, Lina va chez un médecin pour se faire examiner. Ce dernier lui ordonne une opération chirurgicale qui fait surgir l'espoir d'une guérison possible. Ce n'est que progressivement qu'on se laisse gagner par l'inévitabilité de la mort; mort qui apparaîtra indirectement par le procédé du souvenir (le cheval, la pieuvre). Le miroir la rendra présente.

Une autre interprétation actualisera la mort dès le début du récit. Sensible à la sémiotique de la fatigue, du feu, du tocsin, il est possible de donner un sens uniforme au récit. De plus certaines phrases telles que: "courageuse parce que déjà vaincue, n'espérant presque

rien, ne fût-ce que de ne pas devoir trop vite renoncer à son espérance..." (24) ne font que renforcer le fait qu'une partie de Lina est déjà vaincue par la maladie. Une autre phrase renforcera la précédente: "d'ailleurs le mot qu'elle redoutait ne fut pas prononcé" (26). Cette locution adverbiale met la phrase en opposition avec le texte précédent, texte qui n'exprime précisément rien sinon le silence et le vide. La suite immédiate du récit conforte cette idée de vide et donc de mort: "l'ascenseur acheva sa plongée verticale", "elle n'aurait plus à se préoccuper de trouver de l'argent", "on ne pouvait déceimment l'ensevelir dans une chemise de soie rose" (28).

La première interprétation, celle du lecteur en attente, pourrait donc être présentée dans une suite de propositions qui rendrait compte d'un cheminement accompli par l'histoire: «une femme va voir un médecin parce qu'elle est malade» /1/, «après la visite, elle est convaincue de la gravité de son mal» /2/, «elle se laisse gagner par l'idée de sa mort prochaine» /3/, «elle fera l'effort de se donner une dernière illusion de vie mais cet effort sera vain» /4/. Cette interprétation consiste à percevoir Lina, comme étant un personnage vivant et luttant contre la mort jusqu'au bout. La deuxième interprétation, plus directe, peut se résumer en une seule phrase: «une femme va mourir d'une tumeur maligne» /1/. Lina est condamnée.

La première lecture serait donc optimiste dans le

sens où elle repousse l'idée de la mort aussi loin que possible. La deuxième lecture, au contraire, fait de la mort une présence active dès l'entrée dans le texte. Dans un procédé d'abstraction, elle prête littéralement à cette mort une nature agissante. Elle en fait un actant, sujet actif exerçant ses sévices à l'encontre d'une femme qui devient la femme-objet. Cette dernière est elle-même, dans ce processus, dépouillée de ses traits personnalisés, pour ne devenir qu'une femme représentant l'ensemble des créatures humaines, mais aussi, la vie. Le récit de Lina se résume alors dans un combat entre deux abstractions exprimées par deux concepts, la vie et la mort, qui répondraient aux conditions définissant une structure actantielle. Cette actualisation de la structure actantielle dont l'objectif est d'approfondir le sens du récit, vient s'ajouter hiérarchiquement aux précédentes. Elle consiste à interpréter le récit par cette seule relation entre l'actant-sujet, ici la mort, et l'actant - objet, ici Lina. La mort agit. Lina subit. «la mort veut et peut frapper Lina» correspondrait à ce que Greimas appelle un "énoncé modal", à fonction de domination, à partir duquel il est possible de construire un "énoncé descriptif" (1970: 174), énoncé conçu comme un résultat qui se présenterait sous une forme schématique: "une Lina fatiguée et désespérée". Greimas décrit ce processus de renversement qui permet d'oblitérer les relations syntaxiques d'une grammaire fondamentale, expression même

d'une structure profonde (la mort frappe Lina) pour faire place à une grammaire narrative superficielle, expression d'une structure événementielle (Lina est frappée par la mort).

Ainsi le récit peut être lu comme un enchaînement de syntagmes traduisant des états de Lina pour en arriver à leur cause originelle: l'actant mort.

On est en présence d'un mécanisme d'implication indiqué par le signe >: Fatigue > autobus > gêne financière > médicament > insomnie > maladie > mort. A cette grammaire superficielle correspondrait terme à terme, mais dans un renversement de sens une grammaire profonde indiquée par le signe --> : maladie --> ...--> autobus --> fatigue. Le terme mort est exclu de l'enchaînement des syntagmes, et ceci dans la mesure où sa présence en détruirait la succession logique.

Lina, dans le récit, est bien vivante et la Lina morte ne serait qu'une illusion de mort. Mais cette illusion de mort n'est pas elle-même la mort. Elle représente toutes les situations de vie qui sont marquées de signes mortels. Par son caractère indéfini, cet état de "non-mort" pourtant très proche de la mort, est précisément du domaine du rêve. En effet, c'est cette dernière relation de contradiction entre la mort et l'illusion de mort (la non-mort) qui ouvre la porte au rêve puisqu'il n'y a que l'idée de mort qui s'est emparé de Lina.

Les limites du rêve sont incertaines. Lina n'est pas morte mais l'auteure ne lui accorde qu'un délai préfixé de six jours, précisément un temps, lui aussi, rêvé. Dans cette optique, ne s'agit-il pas alors d'une Lina morte mais qui présenterait les signes apparents de la vie, de l'illusion de vie.

Une Lina morte implique une illusion de vie qui serait cet état "contradictoire" de la vie. Une Lina vivante implique une illusion de mort qui serait cet état contradictoire de la mort.

Ainsi apparaissent les relations du carré sémiotique:

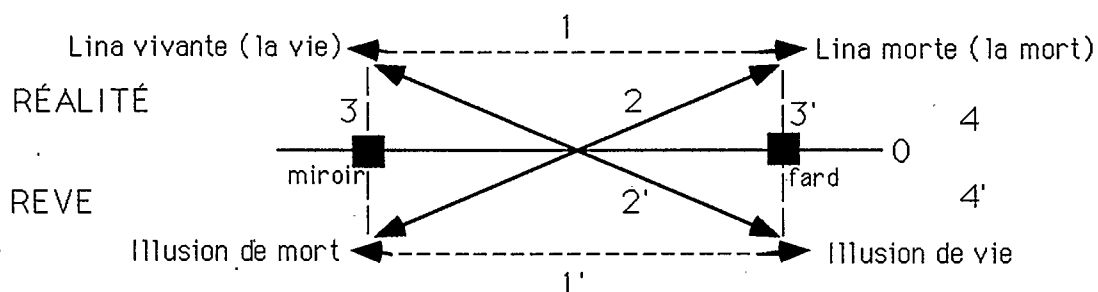


Schéma 3

Le carré fait apparaître une relation d'exclusion mutuelle entre "vie" et "mort" réelle ou rêvée; ce sont les axes horizontaux (1 et 1') du carré ainsi qu'une relation de contradiction entre un état, Lina vivante ou morte, et tout ce qui n'est pas cet état, autrement dit, tout ce qui représente une illusion de vie ou une illusion de mort (diagonales 2 et 2').

Les relations d'implication permettent enfin le passage de la réalité au rêve et inversement (3 et 3').

Cette double relation est importante puisqu'elle permet l'association d'une réalité, qu'il s'agisse de la vie ou de la mort, et d'un monde d'illusion. Nous retrouverons cette implication décrite ci-dessus qui conduit au texte dans son entier. Certains repères comme le miroir et le fard illustrent ce franchissement de la frontière entre ses deux univers (4, 4') séparés par l'axe 0. Ils sont également des repères dans le cheminement temporel du texte.

Cette contrariété, qui prend la forme d'une confrontation entre deux univers irréconciliables, ceux de la vie et de la mort, telle qu'elle est vécue par le personnage qui ne peut que se dédoubler pour y faire face, ne peut conduire qu'à la destruction de ce dernier. D'ailleurs l'auteure ne nous laisse aucun doute à ce sujet en déclarant cyniquement que "même si elle survivait à l'opération, elle (Lina) n'avait plus que six jours à vivre" (29).

B. Rosalia di Credo

Nous assistons également à un dédoublement du personnage de Rosalia di Credo, mais il s'agit cette fois d'un dédoublement qui est le résultat d'une opposition entre deux lieux physiques réels. Le personnage est, en effet, partagé entre ces deux lieux.

Nous rencontrons Rosalia, pour la première fois, dans la petite église de Sainte-Marie-Mineure où elle est

préposée aux cierges. Dans sa conversation avec Giulio Lovisi, une première allusion à la "Sicile" suivie d'une référence à "Maison d'or" lors de la prière suffisent pour que Rosalia soit immédiatement dépeinte comme "une déportée du bonheur" (43). Cette description prépare déjà le lecteur pour le récit suivant qui lui donnera la clé à un drame qu'il devine déjà.

Le récit de Rosalia ne commence pas par un geste ou une action, comme Lina qui "s'appuya contre un mur" (21) et Giulio qui "ferma à clef le tiroir..." (33) mais par une description du personnage. Au premier niveau, celui de la structure événementielle, le texte présente en premier lieu «une Rosalia qui est très diversement jugée» /1/. L'opinion des voisines est sans générosité: "elle était laide [...] avare [...] elle avait sans un mot laissé son vieux père partir pour l'Asile" (55). Mais la narratrice s'interpose immédiatement en déclarant que "toutes ces affirmations étaient fausses" (55). Non, Rosalia "était belle", elle "était avare" comme tous ceux qui ont manqué d'argent. Ce n'était pas sa soeur qu'elle détestait mais le mari de celle-ci et puis, "son père, et non sa mère, avait été la grande passion de son enfance, et elle habitait Gemara" (54). La narratrice, en portant un jugement aussi catégorique ne cherche-t-elle pas ici à isoler son personnage du reste de l'humanité? Il semblerait déjà que le destin de Rosalia exige la solitude. De plus, alors que nous venons de quitter

Rosalia dans l'église de Sainte-Marie-Mineure à Rome, la narratrice déclare qu'"elle habitait Gemara". Or l'emploi de l'imparfait dans ce dernier fragment de phrase, temps normalement utilisé pour rapporter le présent du récit, indiquerait que Rosalia vit en fait à Gemara ou plutôt, qu'elle n'a jamais quitté ce lieu. Ainsi, «Rosalia vit à Gemara» /2/ représente la deuxième proposition, proposition transitoire qui va permettre au texte de prendre une nouvelle direction. Or, ceci n'est pas le cas dans la réalité du récit. Il nous faudra, par conséquent, expliquer cette manipulation du personnage dans l'espace mais aussi dans le temps. En effet, cette transition provoque un autre déplacement aussi étonnant: le texte abandonne le personnage actuel pour une remontée subite dans le temps au cours de laquelle le lecteur est invité à découvrir l'histoire du domaine de Gemara où s'était déroulée l'aventure de la famille di Credo. Cette analyse signale une interruption dans la suite logique des événements qu'impose la structure événementielle d'un texte. Cette dernière prend donc une nouvelle direction. Il va s'agir de dépeindre ce domaine mystérieux de Gemara qui, dans le texte, est venu se substituer au personnage lui-même.

«Gemara est un univers à part»/3/. La voix narrative nous déclare à ce sujet que de dépeindre Gemara comme une vieille demeure de Sicile "c'eût été recouvrir sous une définition trop simple pour n'être pas fausse ce qu'à

d'infiniment singulier toute demeure humaine surtout lorsque ses successifs possesseurs à force de lui ôter ou de lui ajouter quelque chose ont peu à peu fait d'elle un rébus de pierre" (54). A Gemara, l'essence du temps est donc différente de ce qu'elle peut être ailleurs. Ce temps ne s'étend pas dans cette régularité qui permet à la conscience de saisir les états passés, présents ou futurs et qui fait même de la mort une étape naturelle et nécessaire au renouveau de la vie. Le temps de Gemara n'est pas une durée mais la substance que cette durée abandonne sur le sol. Il accumule les marques originales laissées par chaque génération d'humains et par le déroulement des phénomènes cosmiques. Donc, le temps s'incruste dans un espace.

«Le sens de Gemara est la mort» /4/. Gemara est un "espace-temps" qui constitue un morceau du monde, un épisode cristallisé de l'aventure humaine qui s'est formé "en soi" et ne retrouvera jamais d'autre sens que d'avoir existé pour soi. Car le sens de Gemara est de disparaître. La mort est inhérente. Le temps, celui qui ne sait rien de l'homme "n'a laissé que la marque de l'usure qu'il impose aux choses" (54). Le temps de Gemara, "seul responsable pour ces changements incohérents et ces projets sans suite" (54-5), ignore l'expérience existentielle du renouvellement d'un projet de vie, un projet qui ne pourrait être mûri que par l'homme. Alors, qu'ont été les hommes de Gemara? Comme leur terre, ils

ont été livrés à la décrépitude: "de même qu'une série de maîtres des lieux [qui] avaient remodelés Gemara" (55), et c'est ainsi que "cette maison décrépète avait formé à son image le dernier fils de la famille, le Ruggero di Credo qui n'était qu'un héritier" (55).

Gemara est le produit stratifié de sa propre histoire. Ruggero est le produit additionné de générations d'humains depuis "qu'un Ruggero di Credo avait reçu [le domaine] en fief il y a environ six siècles" (54). Nous assistons, à partir de ce point, à un véritable procédé d'identification du personnage avec le domaine familial. Ruggero devient un être miroir. Il remplit la fonction de redécouvrir le passé: succession de vestiges, statues enfouies et parentés lointaines. Il est généalogiste-amateur, archéologue aux trouvailles dérisoires, et puis, sourcier qui se promène "sa baguette de frêne à la main comme un organe mystérieux qui l'unissait à sa terre" (57).

Le procédé d'identification entre Ruggero et Gemara nous confirme que: «le temps de Gemara est un temps sans avenir» /5/ tout comme Don Ruggero dont "un chiromancien n'aurait pas lu son avenir car [il] n'avait pas d'avenir" (56).

Mais «le temps de Gemara est aussi immobile» /6/ tout comme la vie de cet héritier dont la retraite anticipée "l'avait ramené hors du siècle, c'est-à-dire, à Gemara" (56). Commencent alors pour lui, "vingt années

merveilleuses et vides comme un jour d'été" (56) pendant lesquelles il se livre à la recherche de trésors imaginés négligeant ses deux filles et laissant s'écrouler le "Gemara périssable".

«Le temps de Gemara est réversible» /7/. Lorsque le vieux parlait de Gemara et de leurs biens présents, futurs et passés, les deux filles, Angiola et Rosalia, "ne savaient plus s'il s'agissait d'aujourd'hui, de demain, d'hier" (60).

Le récit impose néanmoins sa loi! Comment sortir, en effet, d'un temps immobile et réversible? Ceci ne peut s'accomplir par l'intermédiaire d'une mort dans la forme d'un événement ou d'un départ qui ne serait qu'une phase naturelle d'un temps mobile et irréversible. Il faut donc un événement qui, lui-même, échappe au temps en ce sens qu'il n'est pas lié à d'autres événements par des relations de cause à effet, ou même de proximité. Il doit se présenter comme une crise "extratemporelle". Au dessus de ce monde pétrifié, la crise s'abat donc, comme "dans la chute d'un bloc qui depuis longtemps portait à faux et que précipite du sol la durée de sa précarité" (54). Pour trouver une fin à la vie de la famille de Don Ruggero à Gemara, "cette vie en porte à faux" (61), il va s'agir d'inventer une histoire extraordinaire et digne du Moyen Age avec bêtes qui crèvent sous le coup d'un mauvais sort, incendies mystérieux et puis les coups de feu, des portes qu'on enfonce, une fuite et enfin, l'exil.

La dernière portion du récit consiste à dépeindre une succession d'événements qui provoquent la chute extraordinaire de Gemara et de la famille di Credo. Ainsi «Gemara s'effondre et les di Credo s'exilent» /8/. Ruggero ayant été accusé de sorcellerie, la demeure et ses habitants sont assiégés par une multitude de villageois enragés. La vieille "maison de pierre" finit par céder à l'attaque et Ruggero "prit le chemin qui menait au cachot, à la ville et au XX^e siècle" (64) alors que sa femme et ses filles se réfugièrent à Palerme. Au retour du père, une deuxième étape de l'exil les mène à Rome où de nouveaux malheurs les attendent. Angiola part pour la pension. Elle revient pour red disparaître à deux reprises, abandonnant sa soeur à son malheur. La mère meurt et le père finit à l'asile. Tous ces malheurs font en sorte que Rosalia se retrouve dans la solitude absolue pour faire face au dernier choc: «Gemara est vendu et sera détruit» /9/. Rosalia, prenant enfin conscience que la "démolition de Gemara n'aurait lieu que dans son coeur" (75), se livre à un acte d'abandon absolu qui achève de façon irréversible l'épopée de la famille di Credo. Le récit s'achève donc, sur «Rosalia meurt» /10/.

Mais comment expliquer que la destruction d'un domaine familial, aussi précieux soit-il, puisse causer la destruction quasi simultanée d'un être? Les structures événementielles proposées ci-dessus ne permettent pas de répondre à cette question de façon convaincante.

Il s'agit à présent d'établir un autre type de proposition qui nous permettra de découvrir une cohérence interne entre ces différentes parties du récit. Considérons donc la structure narrative dont le rôle va être d'exprimer l'histoire même de Rosalia qui se divise naturellement en trois parties: «description contradictoire du personnage» /1/, «analyse de vingt pages sur le lieu magique de Gemara: sa substance, la vie des di Credo sur le domaine, sa chute, la vie des di Credo loin du domaine» /2/, «Rosalia se donne la mort à la suite de l'annonce de la vente de Gemara qui sera détruit» /3/.

Qu'a voulu signifier l'auteure en débutant le récit par un portrait rapide du personnage de Rosalia pour ensuite l'abandonner afin de se lancer dans une histoire extraordinaire du domaine familial? Elle aurait pu choisir, en effet, de faire démarrer cette partie du récit à partir d'un mouvement mnémonique par exemple, de la vision personnelle de Rosalia. Cette élaboration aurait conduit à un personnage cohérent, puisque ne quittant pas Rome. A l'opposé, Rosalia est véritablement projetée hors de son temps et de son espace actuels afin de permettre au lecteur, lui-même, de revivre la grande aventure de Gemara.

Comment donner un sens à cette longue analyse accordée au domaine familial, si ce n'est qu'un être s'acharne à le maintenir en vie. C'est ce même être, en fait, qui va donner à cette partie du récit tout son souffle, sa

régularité et sa force extraordinaire, exprimant ainsi une volonté implacable de survie.

Car Gemara n'est pas abandonné. Il survit dans un autre temps, lui aussi immobile, le temps de la mémoire et la porteuse de mémoire est Rosalia. C'est elle, en effet, qui entretient tous ces souvenirs: celui de son père assis sur un tas de pierres, une gamelle entre ses genoux" (56); puis "les salves de la fête du village", "la confection quasi rituelle du pain anise", "l'odeur des oranges pourrissant au jardin", "un bois de noisetiers où Angolia s'égarait pieds-nus", "la mort d'une chouette", "les premiers soubresauts du coeur" (59). C'est dans cette maison "univers à part", qu'il semblait à Rosalia "n'avoir vu là-bas que des jours éclatants" (59). C'est également elle qui se souvient de cette nuit où Gemara avait été assiégé, s'était effondré, "une de ces nuits où tout semble possible où il était facile de tuer, facile de mourir" (62). C'est ainsi que plus tard, une fois à Rome, elle s'acharne à repousser les créanciers qui veulent acheter le domaine. Comment expliquer un tel acharnement pour sauver la vieille demeure?

Nous avons déjà remarqué que cette dernière "habitait Gemara" (54) et non qu'elle avait habité Gemara. L'emploi de l'imparfait au lieu du plus-que-parfait représente la preuve que Rome ne sera pour Rosalia qu'un passage somnanbulique de sa vie. Elle est de ces êtres qui, par fidélité, vivent un rêve assez puissant pour

subvertir la réalité, de telle sorte que le rêve devienne, lui-même, plus vrai que cette réalité. Il s'agit de l'histoire d'un morceau de terre, porteur d'un sens réservé à une seule communauté, la famille de Rosalia, parce qu'ils étaient tous deux associés jusqu'à la fusion par la mystérieuse alchimie d'une conscience qui les faisait vivre. Cette conscience pourvoyeuse de vie s'appelle l'amour. Rosalia est un être d'amour et d'un amour fidèle à une identité. Il est fidèle justement parce qu'il identifie, c'est-à-dire, qu'il s'identifie à l'objet aimé.

Cette considération nous amène ainsi à examiner la structure actantielle de ce récit afin de rattacher la substance même du texte à sa forme. Nous avons découvert que la substance cachée de ce récit n'est autre que cette force de l'amour qui dépasse l'être lui-même. Cet amour commande la vie. Il est une force qui la fait naître et durer et qui va la détruire. Cet amour, cristallisé dans Gemara est donc l'actant-sujet qui a maintenu la vie et l'espoir, et maintenant, décide de la mort. A ce niveau structurel, la Rosalia sacrifiée est un actant-objet alors que la Rosalia intégrée à Gemara apparaît comme une part de la volonté de l'actant-sujet. Par implication, la destruction de l'actant-sujet qui correspondrait à la démolition métaphorique de Gemara ne peut qu'entraîner la destruction de l'actant Rosalia.

Il importe, à présent, de revenir à cette relation

qui peut exister entre Rome et Gemara: c'est une opposition. Nous assistons au véritable dédoublement de l'être qui, physiquement, vit dans un lieu (Rome), mais qui, par l'esprit, n'a jamais quitté la terre de son enfance (Gemara). Le lecteur est alors confronté à deux Rosalia. La première, celle de Rome, qui est vendeuse de chandelles et qui accomplit, jour après jour, les gestes d'un automate en pensant à sa terre lointaine; puis la seconde, la Rosalia de Gemara, celle qui se souvient, celle qui rêve d'avenir et celle qui meurt avec Gemara. En effet, il y a une implication évidente entre ce pauvre fantôme-automate vivant rue Fosca et le lieu même de Rome; de même qu'entre la personne vivante, mais d'une vie qui n'est faite que de souvenir, de rêve et de mort et le lieu de Gemara où se déroule cette vie par l'imagination.

Le carré sémiotique de Greimas s'avère utile pour mieux définir le système d'opposition qui se crée entre ces deux univers et qui explique ainsi le dédoublement fatal chez le personnage. Cette dernière considération fait apparaître l'importance de se pencher sur la fin du personnage qui se produit en deux actes. Il s'agit d'une double destruction, car deux personnages doivent mourir: la femme de Rome, puis celle de Gemara.

Comme Lina dans la rue, Rosalia en recevant le faire-part de la vente de Gemara, rencontre également le miroir du dédoublement: "un bout de glace brisée" (76). Mais la narratrice lui fait reconnaître immédiatement celle

qu'elle voit devant elle (au contraire de Lina qui aurait pu croiser cette image d'elle-même sans se reconnaître).

Ce miroir joue un rôle crucial; il renvoie une image de Rosalia, celle de Rome, qui va disparaître progressivement en s'estompant dans l'obscurité croissante. La femme dans le miroir va mourir sans qu'aucune réaction ne l'arrache à cette fin. Lina se voyant dans le miroir avait sursauté et pris son rouge à lèvres et son fard pour se donner un dernier espoir de vie. Rosalia ne se livre pas à un geste de sauvetage, car il y a deux Rosalia; l'une d'elle, la Rosalia de Rome, n'a jamais été acceptée par l'autre, le Rosalia de Gemara. Cette dernière va donc assister à sa mort.

Une seule phrase contient à elle seule ce jeu d'un double de l'être se confondant par ubiquité avec un double lieu de vie. Considérons la phrase suivante: "Mieux encore en ce moment ce désastre ne l'affectait pas: un bout de glace brisée, au dessus du lit, lui renvoyait l'image d'une personne qui n'aurait pas demandé mieux que de continuer à faire la cuisine et à vendre des cierges, si seulement elle l'avait laissée tranquille" (76). La dernière partie de la phrase contient deux sujets grammaticalement distincts qui commandent deux réactions opposées. Ce sont deux personnages séparés par le miroir. La plus virtuelle, celle de l'autre côté du miroir, est cette Rosalia "qui n'aurait pas demandé mieux...". Mais ceci va lui être refusé parce que la Rosalia de Gemara ne

l'a pas laissée en paix ("si seulement elle l'avait laissée tranquille" (76)). Il s'agit bien de la Rosalia de Gemara qui n'avait pas cessé de vivre, mais qui avait toujours été harassée par la vie quotidienne de celle de Rome. Il s'agit également de cette Rosalia qui, sans le savoir, avait vingt fois démolì et puis reconstruit les vieux murs de Gemara. C'est ainsi que la Rosalia de Gemara va condamner et puis faire disparaître sur le champ la Rosalia romaine.

L'audace de la narratrice est justement d'avoir éclipsé dans l'illusion, puis fait mourir, le personnage que nous avons rencontré. La technique du dédoublement consiste effectivement à faire disparaître la femme de chair et d'os, vivant et parlant, pour qu'elle cède la place à un être imaginaire et par conséquent, plus propice à s'ouvrir au délire de la mort: La Rosalia de Gemara. Le carré sémiotique permet d'éclairer cette dualité de deux êtres séparés par deux lieux:

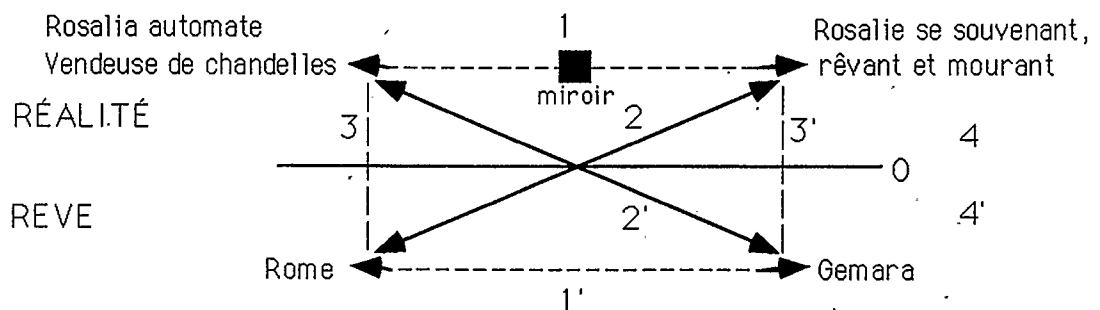


Schéma 4

Nous reconnaissons sans peine les oppositions entre termes contraires. Le miroir est ici le moyen d'une confrontation qui s'achèvera dans la mort. Entre les deux systèmes signifiants, 4 et 4', la double relation d'implication 3 et 3' n'est pas celle d'une simple représentation ou d'une identification. Dans la crise que vit le personnage, l'espace (Rome, Gemara) est lui-même "vécu", comme on dirait d'un temps vécu par quelqu'un. A la réalité d'un être se trouve correspondre celle d'un lieu lointain et rêvé. Les liaisons 1, 2, 3, avec leur double (1', 2', 3') montrent comment est réalisée cette fusion entre le rêve et la réalité (4, 4'). La ligne 0 représente le rapport entre un être écartelé et deux lieux: rapport de confusion. En effet, si le récit doit se soumettre à l'axe du temps, car il faut bien faire mourir Rosalia, c'est encore au travers de cet espace que le temps trouvera son expression. Rome et la Rosalia de Rome vont s'évanouir dans le miroir obscurci et le noir de la mort. Alors, seulement, Rosalia pourra rejoindre Gemara et mourir avec lui. Comme si la présence du double avait été jusque là un obstacle à la prise de conscience paroxismique de la mort, sa disparition va permettre à cette conscience étonnamment claire de s'abandonner à l'échéance fatale. C'est ainsi "qu'elle sentit tout-à-coup qu'elle avait envie de mourir" (76). C'est alors que Rosalia s'enfonce dans le délire qui lui apporte la mort. Il va s'agir d'un jaillissement du fond de la personne qui

a perdu la capacité de distinguer entre la réalité intérieure faite de souvenirs et les événements extérieurs. Mais de quoi est constituée cette réalité? L'eau qui fait tanguer le bateau, l'air enfumé, la terre qui a produit le maïs, et le feu enfin, qui s'allume et fait flamber la grange sont les quatre éléments constitutifs de son cosmos: Gemara.

Le délire est extra-lucide. L'âcre odeur du charbon lui rappelle celle du bateau "qui va de Naples à Palerme" (78). Même dans le délire, elle a pris le bateau dans la bonne direction. Et puis, arrivée à destination (Gemara), elle revit ce qu'elle n'a jamais cessé de vivre par la mémoire: les flammes qu'il fallait éteindre sinon "tout Gemara prendrait feu" (78); les coups (ceux de ses voisins alertés) qu'"elle entendait mais, [elle] ne voulait pas ouvrir à ces paysans incendiaires" (79). Une suite d'images désordonnées provenant de son passé déjà lointain se succèdent très rapidement dans son esprit. C'est son père qui dormait sur la couchette voisine et puis, c'est la petite Angiola qui l'attendait là bas, la grange, ce voyage de douze heures... L'emploi de l'imparfait combiné avec le style indirect libre rend intensément actuel un passé qui n'a jamais cessé d'exister dans la mémoire de Rosalia. Enfin, "les images se succédaient dans la tête obscurcie [...]. Elle était lasse" (79). Ainsi, la fin ne peut plus être prolongée dans le temps d'un flôt de souvenirs. Il s'agit de la fin du personnage lui-même.

La voix narrative nous déclare qu'"elle n'entendit pas" le bruit fait par ses voisins alertés. La réalité, celle du récit, est réintroduite brusquement indiquant la fin du désordre, la fin du rêve.

Il serait intéressant de se demander la raison d'être de ce personnage dans Denier du rêve. Rosalia n'est qu'une vieille fille entretenant un feu qui va mourir. Il s'agit d'"Antigone" (65) qui enterrera ses morts devenus des mythes: la mère, le père, la soeur et enfin, Gemara, une ruine. Pourquoi lui accorder cette présence centrale? C'est que Rosalia représente justement cet espoir d'amour, amour qui seul aurait pu sauver cet univers en déclin. En la faisant mourir, l'auteure exclut toute possibilité d'espoir pour ce monde qu'elle a condamné.

C. Marcella Ardeati

Marcella Ardeati porte également un autre nom, celui de son mari, Sarte, le docteur Sarte. Ardeati est son nom de jeune fille; le nom de son père, le vieux Ardeati, militant politique, tué par le pouvoir. Marcella peut et doit s'appeler de deux noms parce qu'elle est une personne double. Marcella Sarte vit dans notre siècle mais Ardeati est plus qu'un nom d'état civil. En effet, nous allons être amenés à montrer comment celui-ci appelle Marcella à un destin vieux de quatre mille ans, celui d'une fille qui doit haïr et tuer par devoir de vengeance. Mais Marcella

Sarte ne s'efface pas si facilement. La fille du peuple mariée à un bourgeois va se révolter et agir en révolutionnaire de 1930.

Comme nous l'avons déjà mentionné, ce chapitre consacré au personnage de Marcella est constitué de trois tableaux qui lui donnent l'apparence d'un drame théâtral. Ainsi, au contraire des autres récits, la structure événementielle de cette partie de Denier du rêve découle de la succession des gestes et des sentiments des personnages au fur et à mesure qu'ils se présentent dans les paroles de ces derniers ainsi que dans la narration, à présent, moins importante.

Ainsi le drame débute avec «la présentation des trois personnages qui ouvrent le drame» /1/ qui représente la première proposition de la succession. En effet, la scène ouvre avec l'arrivée d'une femme sans nom, qui est reçue par un autre personnage dont l'identité ne nous est pas non plus révélée. La voix narrative s'applique à nous en donner une description physique qui semble plus à propos qu'un nom. Ainsi, elle déclare au sujet du jeune homme que "sa figure mince, quasi parfaite, mais troublée" (82) venait contrarier sa beauté. La femme, elle, est perçue par le jeune homme comme ayant l'allure d'une bourgeoise. Le suspense est maintenu jusqu'à l'intervention d'une troisième voix qui vient de l'antichambre et qui prononce, enfin, le nom de "Massimo" (82). C'est la narratrice qui nous indique qu'il s'agit de Marcella. Cette dernière

demeure cependant invisible. Seule sa voix et ses pas résonnent comme un écho déjà énonciateur d'un drame proche. Lorsque Marcella apparaît enfin physiquement, on ne distingue que difficilement son visage car elle reste volontairement loin de la lampe que Massimo a allumé malgré son désir, à elle, de rester dans la nuit. C'est Massimo qui identifie la visiteuse. Il s'agit de Madame Carlo Stevo qui "vient sans doute chercher des nouvelles" (82) de son mari Carlo Stevo qui, comme nous allons l'apprendre, est prisonnier des autorités pour s'être livré à des actes révolutionnaires. Nous assistons donc à une double présentation de personnage: celle de la visiteuse mais également, celle de son mari dont elle est venue chercher des nouvelles espérant que les deux autres personnages, les complices de Carlo, seraient mieux renseignés qu'elle au sujet de ce dernier.

Cette identification d'un quatrième personnage, même s'il est absent, joue le rôle de catalyseur. Car elle plonge les trois personnages présents dans une rêverie au sujet du personnage évoqué, semblable aux "rêveries spirites" (83). Nous assistons ainsi à «l'évocation du personnage fantomatique et invisible de Carlo Stevo» /2/. Nous découvrons, par l'intermédiaire de mouvements mnémoniques, comment chacun entretient une vision contradictoire de Carlo Stevo. Pour Marcella, il représente le révolutionnaire idéaliste avec lequel elle avait vécu de "vastes projets débattus au milieu

d'imprudences enfantines et de précautions romanesques" (84). Vanna, elle, se souvient du "convalescent s'appuyant sur elle" (83) et Massimo, lui revoit "un étranger" dans un café de Vienne. Ils étaient devenus amis. Ces souvenirs évoqués font penser à un personnage complexe et peut-être instable.

Un dialogue stérile reprend alors. Toujours hantée par le souvenir de Carlo, Marcella agit de telle façon qu'elle se montre sans pitié à l'égard de cette autre femme qu'elle considère son ennemie. "Jamais" (85) Carlo ne reviendra vivant de l'exil déclare-t-elle. C'est cette insistance à détruire toute possibilité d'espoir qui va créer le premier conflit. «Le conflit entre la révolutionnaire et la bourgeoise» /3/ traduit tout-à-fait l'affrontement qui va suivre. C'est, en effet, avec une force extraordinaire que les deux femmes vont exprimer cette haine qui les consume. La voix narrative nous déclare à ce sujet que "la petite bourgeoise s'exprimait comme une femme de la rue, et la femme du peuple parlait comme en scène" (89-90). Chacune cherche à défendre son image respective de Carlo. Le conflit est entrecoupé par un moment de silence dans lequel Marcella perçoit un objet brillant, puis entend un déclic. Ses pensées indiquent, à ce moment, qu'elle s'apprête à accomplir un acte, celui de "tirer sur cette brute (le dictateur)" (90). C'est alors que Massimo saisit l'occasion d'une trêve entre les deux femmes pour annoncer que Carlo "vient d'écrire à l'Autre

(le dictateur) pour rétracter ce qu'il appelle des erreurs" (92). Le récit prend un nouveau tournant avec «la rétraction de Carlo Stevo; sa trahison» /4/. Cette nouvelle est imprévue: la révolutionnaire est frappée par la douleur et la bourgeoise exulte dans l'espoir de revoir prochainement son mari. Un coup de sonnette retentit mettant fin à la première scène.

«L'arrivée du docteur Alessandro Sarte, mari de Marcella» /5/ représente le début de la deuxième scène. A la vue du nouveau venu Marcella "recula avec un cri de surprise" (94). Elle est très troublée par cette visite inattendue et se montre immédiatement hostile à l'égard de cet homme qui est pourtant son mari ("je vous dérange"- "oui"(95)). Elle l'accuse violemment de venir triompher de la rétraction de son complice; ce qui a pour effet de faire naître un autre conflit. Il va s'agir d'«un conflit affectif entre le médecin bourgeois pragmatique et la révolutionnaire idéaliste» /6/. Nous assistons, en effet, à une conversation qui laisse apparaître de vieilles rancunes, "vous m'avez infligé une de vos anciennes maîtresses" (102). Les reproches de Marcella débordent ensuite sur la politique. Parlant de son père: "vous n'avez rien fait pour lui" (102) dit-elle à Sarte qui aurait pu faire jouer ses relations avec le pouvoir. "La politique entre un homme et une femme n'est jamais qu'un mauvais prétexte" (102) réplique Sarte à sa femme qui tient à voir dans leurs convictions politiques divergentes

la raison de leur mésentente. Une brève allusion à Carlo Stevo permet à Sarte de porter un premier coup à Marcella avec «l'annonce de la mort de Carlo Stevo» /7/. Cette nouvelle plonge Marcella dans un long silence alors que Sarte se lance dans une oraison funèbre ironique et peu charitable pour le défunt avant de frapper une deuxième fois avec «la révélation que Massimo est un agent provocateur des autorités fascistes» /8/. Marcella semble vaincue par cette dernière révélation lorsqu'elle avoue à Sarte que malgré elle, elle aime toujours son mari. Mais, "tout est fini" (107). C'est un événement imprévu qui va faire continuer cette entrevue avec «la découverte par Sarte du revolver caché par Marcella» /9/. Sarte découvre le projet d'assassinat de sa femme. Il veut la raisonner mais il ne parvient pas à la dissuader de remettre son projet en question. Il la quitte cependant avec la quasi certitude qu'elle n'ira pas jusqu'au bout. Marcella, elle, pense qu'elle ne "le reverra jamais plus" (113).

Dans la troisième scène, contrairement aux deux premières, il se passe peu sinon: «un conflit prolongé et silencieux de la révolutionnaire avec elle-même» /10/. En effet, même si Massimo est présent et lui parle, sa présence apparaît comme un artifice qui ne fait que stimuler une confession à haute voix ou silencieuse de la part de Marcella. Pour cette dernière, il va s'agir d'un dernier moment de vérité suivi d'un dernier élan de vie se manifestant par un trouble sensuel. L'homme qui est à ses

côtés devient pour elle un être ambigu, complice et objet de tentation. Dans un dernier acte d'abandon, elle avoue à ce dernier: "je ne suis ni plus propre, ni plus pure que toi" (122).

Elle quitte le jeune homme enfin pour se retrouver seule dans la rue. Elle rencontre une dernière fois, par le souvenir, le miroir (de chez Sartre), celui qui connaissait son corps. Mais elle reprend son chemin. Le récit s'achève avec «l'exécution d'un geste devenu inévitable» /11/: "Marcella...tira [sur le dictateur] et manqua son coup" (130). Ce chapitre ne se termine pas sur une illusion, au contraire des précédents, mais sur un acte, un acte dérisoire.

Cette analyse de la structure événementielle nous donne une succession rapide d'événements qui mène à l'acte final, mais elle ne répond pas aux questions suivantes: pourquoi Marcella accomplit-elle son geste? Ce geste a-t-il un sens?

Dans une première lecture du texte, il apparaît qu'un seul être, Marcella, va porter en soi toute la tension conflictuelle provoquée dans cette suite de révélations dramatiques, celles de la rétraction, de la mort et de la trahison mais aussi de l'amour déçu et de l'idéal dérisoire. Le drame est donc intérieur à un personnage, et ceci même s'il est joué dans ces trois scènes qui composent l'essentiel du chapitre. Le déroulement de la tragédie jusqu'à son terme fatal est, en effet, une suite

de variations contradictoires telle que vécue par Marcella, elle-même. La structure narrative doit ainsi condenser l'essentiel des oppositions et des troubles qui agitent le personnage.

Les trois scènes dialoguées sont le moyen de provoquer, et aussi de faire apparaître cette agitation. Chacune de ces scènes est un conflit dans lequel le personnage de Marcella va être un acteur violent et impulsif. Elle sortira cependant victime de ces affrontements. A la fin du premier conflit entre Vanna et Marcella, cette dernière est doublement atteinte: d'abord dans sa féminité contrariée par la présence et les reproches de Vanna, ensuite dans son besoin d'absolu meurtri par la rétraction de Carlo Stevo.

Dans la deuxième scène, les paroles de Sarte sont aussi cruelles pour la révolutionnaire: celui-ci lui démontre, en effet, la vanité d'un combat politique et l'honnêteté douteuse de ceux qui y participent. Le monde de Marcella, malgré la résistance de celle-ci, est renversé: un bourgeois la protège et l'aime. Les compagnons de lutte (Massimo et Stevo) sont des personnages troubles et même traîtres.

Dans la troisième scène le conflit s'intériorise davantage. Le trouble des sens fait disparaître en elle un besoin d'absolu et de pureté. Néanmoins elle reste décidée à accomplir son projet. On remarquera que cette évolution de Marcella est vécue dans deux parties

composantes de sa personnalité selon lesquelles se dessine la structure narrative: d'abord, la femme /1/ et puis la révolutionnaire /2/ et de façon rigoureusement parallèle dans les trois scènes I, II et III. La structure narrative se présente ainsi en deux phases parallèles /1/ et /2/ qui se divisent elles-mêmes en trois sous-parties correspondant aux trois scènes consécutives.

/1/: I) La femme atteinte, II) l'amour repoussé mais vivant, III) le trouble des sens.

/2/: I) La foi politique meurtrie, II) l'absolu révolutionnaire renversé, III) la chute de son propre idéal.

A la naissance de chacune de ces phases intervient un sujet nouveau: dans /1/I: Vanna, dans /2/I: Massimo, dans /1/II et /2/II: Sarte. Dans /1/III et /2/III le sujet est Marcella elle-même rendue à sa solitude et ne butant que sur la présence de Massimo. Nous remarquerons ici que la structure événementielle dialoguée et "dramatisée" du récit fait de tous les intervenants des actants-sujets à l'exception de Marcella qui demeure l'actant-objet dans les scènes I et II. La scène III est plus ambiguë dans la mesure où elle assume un double rôle, celui de sujet et d'objet. Nous sommes ainsi amenés à établir que l'évolution de Marcella, qu'il s'agisse de la femme ou de la révolutionnaire, est un processus continu de dégradation qui la commande jusqu'au terme de la mort. Cette succession de chocs mélodramatiques subie par la

femme et par la révolutionnaire est dépeinte par l'auteure comme représentant "les derniers assauts du monde sur un être qui se supposait déjà hors d'atteinte" (Rendre à César: 18). Il est clair que cette suite d'événements devrait avoir pour effet de détourner la révolutionnaire de son projet d'assassinat. En effet, devant l'abandon et, plus encore, la trahison des êtres qu'elle pensait être ses complices fidèles, à laquelle vient s'ajouter la complicité inattendue de son mari qu'elle se complaisait à haïr, comment peut-elle commettre cet acte qui se veut être un acte de justice et de libération au nom de tous les opprimés? Elle va cependant commettre ce geste "fatal", devenu inévitable car, à présent, "il pouvait se permettre d'être absurde comme les choses" (128-129). Sa nature absurde est d'autant plus accentuée qu'au moment de tirer sur le dictateur, sur "la bête", ce n'est pas "un maître en uniforme, le menton levé, face au peuple, fascinant la foule" qu'elle aperçoit, mais simplement "un homme en habit de soirée baissant la tête pour regagner son automobile" (150)

Même si elle est ébranlée au plus profond de son être, les secousses reçues ne l'entraînent pas là où serait conduit quelqu'un dont la raison veut être éclairée. Elle s'enfonce, au contraire, vers la zone la plus obscure de sa conscience. Il y a comme un détournement d'une faculté fondamentale de l'humain. Cette faculté est détruite. Au lieu d'être au service de la vie, elle conduit vers la

mort. L'être est subjugué. Marcella ne discute pas de son acte. Elle n'en décide pas. Elle est "Cela" (110), la martyre de tous les temps, qui ne fait que répéter ce "Quelque chose" (110), ce même geste qu'elle accomplit depuis des millénaires.

Cette réflexion nous fait basculer dans un autre univers qui est celui des mythes. Marcella cesse d'être la Marcella présente dans le récit. Elle est projeté hors du temps pour devenir successivement, au cours du chapitre une Sibylle (84), une Martha violente (86), une mystique Marie (86), une Judith (115), une Charlotte, Némésis, une sainte, une déesse (118) et enfin, la Phèdre prolétarienne (127). L'auteure s'acharne, en effet, à déposséder Marcella de son présent. Elle l'identifie à des figures du passé; des figures gravées dans une histoire immobilisée: des figures devenues des mythes.

Si Marcella n'obéit pas à la raison, c'est qu'elle est vouée à reproduire le geste ancien. L'auteure a cédé à son penchant pour la Grèce antique et ses héros. Pourtant, Marcella hésite d'un doute actuel. Elle souffre d'une douleur contemporaine. Elle trouve même dans sa propre histoire qui touche à l'Histoire nationale de l'Italie une raison de vouloir tuer le dictateur. Son père, le vieux Ardeati, est mort dans les geôles du Régime. Mais, il ne faut voir là qu'un traquenart que lui tend cette Histoire, car la mort du père ne fait pas de Marcella un acteur organisé mais la désigne comme une

victime. Nous en avons la preuve lorsqu'au lieu de préparer un attentat avec des complices, elle va accomplir le geste antique de son propre sacrifice.

De qui est-elle alors le jouet? Il semblerait que le destin ait pris Marcella par la main. En effet, la rencontre de la venue de Vanna, de la nouvelle de la rétraction et de la mort de Stevo, de la trahison de Massimo, puis de la découverte du revolver; tout se produit pour que tous les acteurs (y compris Sarte) se soumettent à un impératif cruel.

Le destin serait donc l'Actant-sujet du drame, distribuant sa puissance entre des héros aveugles qui, tour à tour, prêtent leur volonté et échangent leurs doutes afin que Marcella meure; à moins que plus simplement, le goût immodéré de l'auteure pour la Grèce ancienne pourvoyeuse d'histoires achevées veuille faire revivre un de "ces êtres placés dans d'autres compartiments du temps" (Blot 1971: 28). Le récit ainsi envisagé, nous touchons à une structure idéologique, expression d'une volonté ou d'un besoin secret de l'auteure pour lequel il nous faudra donner quelques explications.

Marcella est à la fois un être présent et la transcription d'un être situé hors du temps, donc mythique. Cette opposition en appelle une autre, entre une histoire contemporaine où des êtres organisent quelque acte et une histoire figée dans la légende où des héros-

automates accomplissent depuis des siècles les actes que la mémoire des hommes leur impose. Ceci correspondrait à un curieux besoin de répétition et de stabilité chez les êtres auquel répondrait le mythe (Blot 1971: 81).

Deux systèmes signifiants (la femme et l'histoire) permettent les implications qui donnent au texte son étendue littéraire en plus de faire apparaître le dédoublement vécu par Marcella. Ainsi se présente le carré sémiotique:

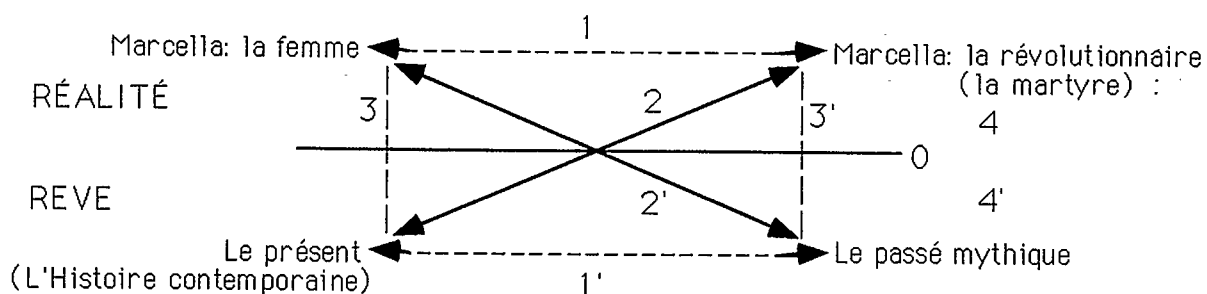


Schéma 5

Le rêve est ici une réalité transfigurée par la conceptualisation propre à l'histoire et à la légende. Entre les deux systèmes 4 et 4', s'établit un rapport d'intégration d'un être dans le temps (présent ou passé) et aussi de représentation de cet être qui est fragmenté comme le monde temporel (présent-passé).

Remarquons que l'axe 0 séparant les deux systèmes n'est pas une figure du temps qui s'écoule (un temps vers le passé ou un passé venant à nous). S'il devait exprimer quelque chose, ce serait un temps fragmenté ou des

"morceaux d'éternité" qui s'entrechoqueraient et échangeraient un peu au hasard, leur position sur l'axe du temps.

Au cours du récit Marcella est tour à tour une Romaine de 1930 et une suite de personnages mythiques. C'est le parallèle qui s'établit entre Marcella et le personnage légendaire d'Electre qui est le plus troublant cependant. Marcella et Electre se confondent, en effet, pour partager la même destinée tragique. C'est ainsi que la Marcella de Denier du rêve se retrouve à mi-chemin entre l'Electre justicière de Sophocle et l'Electre humiliée et offensée d'Euripide; deux tendances que Marguerite Yourcenar exploite dans sa pièce de théâtre d'Electre ou la chute des masques: il s'agit pour l'auteure de faire revivre les vieux mythes à partir desquels "la misère et l'humiliation [...] enveniment la haine" menant au meurtre.

Comment expliquer donc cette perversion d'un mécanisme vital qui fait que des êtres se livrent à la destruction? L'auteure, elle-même, suggère que la cause profonde d'une telle perversion peut se découvrir dans le triangle secret des êtres présents dans ce drame ancien qui est celui d'Electre. C'est ce même triangle auquel appartient Marcella qui se trouve, comme Electre, prisonnière entre deux hommes, la confusion et l'erreur. Il s'agit du triangle constitué par "ces trois êtres indissolublement soudés les uns aux autres" (Electre: 21),

lieu diabolique où vont se désagréger les repères de la conscience indispensables à la conduite de la vie. C'est ainsi que nous découvrons une similitude déconcertante entre le récit de Marcella et celui d'Electre.

En effet, comment ne pas voir en Carlo Stevo, penseur agité et inquiet mais incapable d'agir, un autre Oreste, frère d'Electre, lui-même passif devant l'action. N'en est-il pas de même avec Massimo dont la description et la fonction sont également représentées dans le personnage de Pylade avec "ses compromissions morales et politiques [qui] deviennent nécessaires pour lui permettre d'entrer, sans le briser dans le cercle magique du frère et de la soeur" (Electre: 21). Même s'ils le savent traître, "ils ne peuvent accepter qu'un être aussi démuni, aussi brulé qu'eux-mêmes" ne vienne se perdre à leur destin tragique.

Ces correspondances pourraient être prolongées jusqu'aux maris, Théodore (mari d'Electre) et Sarte, hommes pratiques et réalistes, mêlés et devenus complices de complots dont ils n'ont que faire. Nous avons donc reconstitué ce triangle dans lequel l'auteure a consciemment dépeint le "triangle humain des monnaies de Sicile, groupe inséparable que l'inconscient et le sexe expliquent tout autant, et tout aussi peu, que le devoir et la voix du sang ne le faisaient autrefois, compagnons d'équipe étroitement liés les uns aux autres par le péril, la haine, l'habitude sensuelle, la misère ou l'attente, marqués par la même mort et pour les mêmes fins, complices

encore plus que frère et soeur, affiliés encore plus qu'amants ou qu'amis" (Electre 21).

Marcella, à l'imitation d'Electre, veut-elle tuer le meurtrier de son père, cet homme qui avait défendu "le droit à l'attentat politique chez les opprimés" (108) et qui avait été condamné par le dictateur à mourir misérablement? Le désir de vengeance est indéniablement aussi violent chez Marcella qu'il le fut chez Electre dont le père avait été également injustement assassiné.

Cette haine suffirait-elle donc à justifier cet acte suicidaire qui consiste à tirer sur le meurtrier du père? Pour l'auteure, cet acte qui conduit l'être à sa perte inévitable démontre surtout "l'affreuse ou sublime persistance des êtres à demeurer eux-mêmes quoi qu'on fasse" (Electre: 20). En effet, de la même façon que "l'échec n'empêchera pas Electre de rester Electre" (Electre: 20), Marcella ne s'écartera pas de sa destinée tragique. Toutes découvertes, aussi troublantes soient-elles, contribueront, au contraire, à l'accomplissement d'un meurtre que plus rien ne peut éviter.

De la même façon que le dédoublement observé chez Rosalia était le résultat d'une séparation dans l'espace (Rome-Gemara), chez Marcella, il est clairement le résultat d'une séparation dans le temps. En effet, en Marcella, nous découvrons tout au long du récit, un être qui aime, un être qui subit des coups et qui souffre. Il s'agit bien d'une femme réelle et présente, celle du

récit, à laquelle vient s'opposer une femme hors du temps. Une femme qui n'appartient plus au monde réel mais au monde des mythes, et, par conséquent, à celui des rêves. Car le rêve est indissociable du mythe, il en est la substance même.

Le monde des mythes est un monde fractionné dans la mesure où tous expriment un aspect de la vie et une part de la vérité humaine. C'est dans la mesure où elle est, malgré elle, absorbée par cet univers invisible des mythes que Marcella est un être morcelé et brisé. C'est une martyre condamnée à mourir.

D. Mère Dida

Quand nous avons abandonné Dida dans le chapitre précédent, elle s'endormait sur la place du palais Conti. Mais le rêve de Dida n'a pas de fin. Il se mêle étrangement à une réalité indéfinie, celle du monde des végétaux, des animaux et des hommes. C'est pourquoi Dida, au contraire des autres personnages féminins, échappe à la mort. Dida serait probablement l'expression d'une certaine pérennité de la vie. La substance du temps qui passe dans Denier du rêve viendrait s'incarner dans l'histoire des hommes, dans la mémoire conservée des pierres et des oeuvres créatrices et enfin, dans une Nature que semble incarner le personnage de Dida.

Car Dida est un élément de cette Nature mais elle est

une femme. Elle pense; elle est pensée. Elle est un être conscient donc, hors de la Nature alors qu'elle est immergée en elle. Dans le récit de Dida, la jonction du rêve et de la réalité, la "fusion" que l'auteure a pensé découvrir dans son oeuvre, n'est pas l'effet d'une illusion de survie ou de bonheur, ou d'une transposition d'un personnage dans l'espace ou dans la conscience. Elle se situe aux limites troubles de l'insconscience de la Nature et de la conscience humaine.

La métaphore qui est le procédé même de l'expression sémantique du récit (voir chapitre précédent) n'a pas qu'un effet de poésie. Elle efface les frontières, ou du moins, elle les dilue de telle sorte que le franchissement est difficilement repérable. On comprend ainsi qu'elle rend possible des associations qui sans elle seraient difficiles. La métaphore libère le texte de ce minimum de cohérence qu'il doit présenter au lecteur. Elle crée un enchaînement temporel qui en permet l'interprétation. On peut, dès lors, se demander si celle-ci ne conduit pas à elle seule à cette situation à la fois de rêve et de réalité évoquée par l'auteure. Elle serait une suprême astuce qui délivrerait le récit des règles élémentaires de la composition, autrement dit, de l'élaboration de structures auxquelles il revient, pourtant, de donner un sens à ce récit. Une double question se pose alors: les structures du récit sont-elles perturbées par cette liberté que donne au récit l'emploi des figures

rhétoriques? Et, ces structures peuvent-elles par elles-mêmes conserver ainsi leur fonction fondamentale qui est d'exprimer un sens?

Au premier niveau, celui de la structure événementielle, le récit présente dans une narration simple «les gestes d'une femme: Dida» /1/. Cette proposition est, en effet, une suite d'énoncés descriptifs de gestes tels qu'accomplis par le personnage. Ils sont suivis, sans autre transition que l'effet de métaphore déjà commentée, par «une description du personnage et de l'évolution de son état au cours des ans» /2/. Ces énoncés attributifs ne sont plus dans l'ordre "du faire" mais "de l'être".

Une troisième proposition devrait ensuite rendre compte d'une suite d'états (de conscience) qui ne se rapportent pas à Dida mais à une réalité définie qui est extérieure au personnage. Dida n'est plus que le truchement par lequel un monde de végétaux, de corps célestes comme le soleil et la lune, d'hommes de grande notoriété comme le Roi ou le dictateur et encore de lieux, c'est à dire, de portions d'espace, se voient affublés de qualités particulières. La phrase "ses enfants pourrissaient au cimetière comme les feuilles de novembre"(151) serait la transition entre les contenus de la proposition /2/ et d'une proposition /3/ qui représenterait «la conception du monde et de la vie de Dida» /3/. Ses enfants sont une part d'elle-même mais ils

sont aussi, par leur mort, rejetés vers ce monde auquel Dida prête une part, la plus obscure, de sa conscience. L'effet de transition par la simple métaphore ne pourrait trouver de meilleure illustration.

Remarquons que, dans la proposition /1/, Dida est le sujet de l'action. Elle "fait": elle est un acteur du récit, et ceci, au moment présent du récit. La proposition /2/, par contre, décrit Dida depuis un temps passé, celui de sa jeunesse, jusqu'au jour du récit. Cette évolution implique, d'ailleurs, le changement des temps verbaux du plus-que-parfait à l'imparfait, temps du récit alors que le passé simple de la première proposition était le temps "du faire" d'une action ponctuelle. Dida n'est plus dans /2/ le sujet d'une action. Elle devient l'objet, celui qui a subi des changements et qui est décrit depuis l'extérieur.

Si l'on devait découvrir de qui a dépendu ces attributions et qui donc en est responsable, on trouverait cet acteur qui accable au delà de Dida, l'humanité tout entière: le temps. Mais le temps n'est pas présent au récit. Il n'y a pas en effet dans cette proposition /2/ la moindre référence directe au temps.

Il se produit alors un autre renversement dans le texte. Qui fait que "certaines grandes fleurs sont des Bons Dieux" (151)? Dida et son imagination. Dida sait cela car elle l'a appris ou compris. La position syntaxique de la femme est, dès l'entrée de cette

troisième proposition, renversée au profit "du faire " et au dépens "de l'être". D'acteur-objet, Dida redevient acteur-sujet. Du moins dans une première apparence, car le récit est devenu une représentation délirante de l'Univers tout entier.

Dida n'est juge et acteur qu'en apparence. Elle prête aux objets qui peuplent le monde ses propres états d'âme. Elle est animiste, ce qui nous ramène à certains mythes ancestraux. Mais cette fois, les mythes ne sont pas empruntés aux légendes humaines mais puisés dans les visions impérissables que peuvent avoir de la réalité les âmes simples et ignorantes, donc, fatalement superstitieuses. C'est pour cette raison que Dida n'est, ici, qu'une conscience trouble; une sorte de reflet de la réalité, mais d'une réalité déformée et adultérée par toutes les pensées et les souvenirs qui sont venus imprégner cette conscience.

«La vie de Dida» /4/: Le récit qui vient à la suite est d'une interprétation plus facile. Il est une sorte de "saga familiale" où sont contés depuis les plus anciens moments de Dida, depuis la mort de ses parents jusqu'à ce jour, son mariage, son veuvage, la maison, les enfants restés à travailler avec elle, et puis enfin, cette habitude de venir chaque jour à Rome pour y vendre ses fleurs.

Dida est donc autrement plus présente dans cette partie du récit /4/, qu'elle semblait l'être dans la

précédente /3/. Dida ne rêve plus. Elle vit, c'est à dire qu'elle agit. Les rapports de causalité tendent à se fondre dans la dimension temporelle du récit. Au contraire du rêve qui était spatialisé, cette temporalité du récit est réaliste. Les deux mouvements de "spatialisation" et de "temporalisation" sont de sens contraire. Le premier est centrifuge. Parti d'un centre, Dida et ses fleurs, il se disperse dans un espace qui serait l'expression de tous les points de la terre. Le second mouvement apparaît depuis un horizon incertain ("il y avait bien longtemps") où les êtres et les choses s'estompent dans un souvenir plus flatteur que chargé de regret: Dida était belle, on ne comptait pas les enfants et la providence pourvoyait au besoin. Les scènes du récit présent sont plus rudes et les contraintes plus lourdes. Dida impose sa loi d'avarice et de travail. Le mouvement est centripète et Dida revient au premier plan de la lecture. Parti d'un espace et d'un temps indéfini, le récit se polarise sur un lieu, la maison de Dida, et un être, la femme.

«Dida est jugée» /5/ résume bien la partie qui suit car "on la disait mauvaise" (158). Ici le "on" indéfini attribue un jugement, il est attributif d'une valeur et il introduit une modalité du vouloir ou du savoir impliquant un droit de juger par la collectivité. A partir de cette assertion, le texte apparaît comme une défense, une tentative de justification de l'attitude de

Dida. Il est une réponse à un acte d'accusation. En effet, elle était impartiale comme l'est "la terre, avide comme la racine qui cherche sa substance, étranglant dans l'ombre les racines plus faibles, violente comme l'eau et sournoise comme elle "(158).

C'est ainsi que nous assistons à «l'apparition subite du père Cicca, curé de Sainte-Marie-Mineure» /6/ au milieu du récit sans autre forme de transition. Il interpelle Dida. Il lui promet l'enfer de Dante d'où elle ressortira avec la crampe des avarés; il la met à l'épreuve en lui demandant quelques roses pour l'autel de la vierge. C'est peu de chose, mais Dida refuse.

Le "on" accusateur prend brusquement figure et un dialogue souterrain apparaît dans la forme d'un bref propos entre les deux protagonistes; propos sans suite: Dida reste sourde à la demande de Cicca parce que le geste gratuit n'est pas dans sa nature ("elle n'avait jamais de quoi") et le curé, lui, "pas trop déçu" (160) va retrouver son ami aveugle, l'organiste de l'église.

Aussi brutalement qu'il a fait apparaître Cicca, le récit transporte le lecteur dans un univers nouveau qui serait celui de la charité et de l'amour. La voix narrative déclare, en effet, au sujet du vieux prêtre que la nuit, il "se réveillait comblé de joie et murmurait: «Dieu...Dieu», émerveillé comme par une découverte toujours nouvelle" (161).

La partie du récit consacrée à cet état de béatitude

partagé par le prêtre et son ami l'aveugle serait comme un diamant jeté dans les jardins à demi-décomposés de Dida. Pourquoi un tel contraste? En effet, cette partie sur le prêtre, son ami et la grâce divine qui les a touchés apparaît comme parfaitement superfétatoire dans le développement de la narration. Il y a une rupture du discours au niveau discursif. Cette rupture est probablement révélatrice de cette tentation à laquelle, selon Jean Blot, cède souvent l'auteure de ne retenir de la réalité que ses composantes extrêmes (1970: 98).

Le récit va toucher à sa fin avec «l'annonce de la tentative d'assassinat contre le dictateur et la mort de la meurtrière» /7/. Dida est ébranlée par cette nouvelle mais ce n'est que plus tard que se manifeste «la peur de Dida» /8/. Les paroles du curé lui reviennent. L'idée qu'elle aussi peut mourir, se manifeste dans son esprit; l'image de son gendre qui pourrait l'assassiner l'inquiète. C'est ainsi que nous assistons simultanément à «un geste d'exorcisme de la part de Dida» /9/ et à «l'apparition de l'artiste Clément Roux» /10/ que Dida a pris pour un mendiant. Le personnage de Roux est, dans cette partie du récit, l'homologue laïque du père Cicca. Comme le prêtre, Roux est détaché de la vision que Dida peut avoir de la réalité. La voix narrative déclare à ce sujet que "le mendiant allait s'éloigner après avoir jeté sur Dida le coup d'oeil d'un homme pour qui les visages ont un son comme les voix, et un sens comme les mots"

(167). Ce brusque changement de point de vue limité à une seule phrase, prend toute sa signification dans sa position parallèle au précédent: celui où Dida est jugée par le prêtre. Les deux personnages de Cicca et de Roux semblent être les représentants d'une humanité supérieure, l'un par sa foi et l'autre par la connaissance qu'il a acquise dans la pratique de son art. Même si leur fonction dans le récit n'est pas mise en évidence par la structure événementielle présentée ci-dessus, on ne peut minimiser les raisons de leur présence dans Denier du rêve. Nous entreprendrons donc de faire apparaître cette fonction conjointe à un niveau plus profond de l'interprétation du texte.

Considérons à présent la structure narrative du texte de Dida. «Dida, être fruste et égoïste, est un symbole de la Nature à laquelle elle donne au travers d'une semi-conscience animiste, un début de signification» /1/. «les événements d'une journée singulière font naître chez Dida la conscience du bien et du mal et l'angoisse de la mort qu'elle exerce par un acte de charité» /2/.

Telle pourrait être synthétisée la structure narrative du texte. Elle traduit l'évolution d'un état vers un autre état. La substance du rêve dans le récit de Dida est faite de fragments d'une conscience dispersée dans l'Univers. Le rêve s'humanise pour devenir une conscience découvrant son identité sous le choc des événements.

Nous observons dans le récit de Dida qu'une certaine dynamique s'y déploie, contrairement à l'inertie que nous avons constatée dans le récit de Lina. Cette orientation serait dirigée depuis une Nature vers une Culture. La Nature serait cet ensemble d'êtres animés et inanimés privés de conscience au sens humain du terme. La Culture exprimerait l'ensemble des connaissances et des comportements des êtres humains tels qu'ils agissent à partir d'une certaine conscience. L'état de Nature est, comme nous l'avons vu, vécu par Dida sous une forme qui le rend accessible. L'animisme de la femme est justement le moyen de cette expression. Quant à l'état de Culture, il se manifeste discrètement au travers des signes d'inquiétude et de peur exprimés par la femme. Il y a donc une évolution entre deux états.

Nous observons ainsi une situation binaire qui permet, comme dans les textes précédents, de mettre en évidence un jeu complexe de relations. En premier lieu, s'établissent des relations d'opposition Nature versus Culture qui sont traduites textuellement par deux états de Dida: une Dida symbole et une Dida humanisée (1, 1'). On remarquera également une relation de contradiction entre la Dida humanisée et la Nature, cette dernière étant chargée d'un contenu indéfini et immense. Une relation symétrique, expression du même contenu sémiotique, s'établit entre Dida symbole et Culture (2, 2'). Le carré sémiotique met donc en évidence ce système d'oppositions

selon lequel le dédoublement de l'être se manifeste:

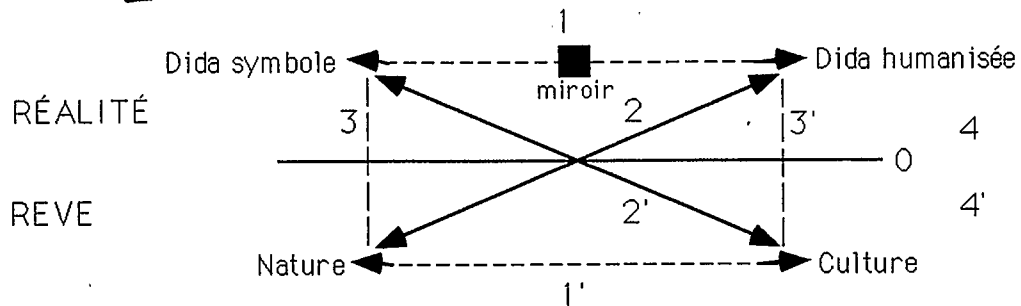


Schéma 6

Remarquons que l'orientation oppositionnelle va de la gauche vers la droite indiquant les opérations (ou les situations) qui conduiraient à un certain résultat, c'est-à-dire, une Dida expression d'humanité ou de Culture. Ainsi l'état de Nature serait resorbé peu à peu dans une évolution vécue par une Dida s'humanisant progressivement, la flèche en diagonale de gauche à droite représentant des degrés de transformation. Cette évolution conduirait à un état de Culture, contraire de Nature et serait représentée par la relation d'implication entre les deux pôles de droite Dida humanisée et Culture (3'). Il serait raisonnable de supposer que cette culture fragile se redégraderait en une Nature qui reprendrait éventuellement ses droits. L'orientation oppositionnelle en serait alors renversée (l'autre diagonale fléchée indiquant le sens de cette re-transformation). Les systèmes 4 et 4' représenteraient une fois de plus la fusion entre le rêve et la réalité. Le miroir, enfin, celui que Dida rencontre

dans le corridor du café, est significatif dans la mesure où il permet à la femme de se contempler telle qu'elle est en réalité. Il symbolise donc, et concrétise même ce processus d'humanisation tel que vécu par Dida.

La Deïxis de droite du carré sémiotique indique davantage une relation de juxtaposition qui éclairerait la situation de Dida à partir d'un concept plus général qui serait une référence. L'humanisation de Dida peut être interprétée comme un effet de la Culture, entité puissante, par exemple, qui influencerait ou déterminerait les comportements individuels.

De plus, "la Culture veut que Dida s'humanise (ou peut humaniser Dida)" serait un énoncé modal dont le prédicat "vouloir" (ou "pouvoir") régit l'énoncé descriptif: "Dida s'humanise". Il fait de Dida le sujet qui acquiert telle qualité et qui accomplit telle action. Le texte narratif se présenterait, en conséquence, comme un ensemble d'énoncés descriptifs des actions et des états de Dida, sujet agissant mais également "agi" par l'acteur souterrain, sujet, lui, d'une volonté ou d'une puissance soumettant progressivement Dida. C'est donc par une relation d'implication que Dida, acteur visible du récit, fait redécouvrir la véritable force agissante. Le modèle de cette "performance" (Greimas 1970: 170) très schématisé serait: «Dida qui s'humanise» implique «qu'elle a peur» qui implique «un père Cicca menaçant» qui suppose «une culture religieuse puissante et déterminante».

Dida devient ainsi l'expression textuelle de deux entités abstraites, la Nature et la Culture non pas sous la forme d'une sorte de métaphore figurative, mais comme conséquence d'une détermination précise. En considérant la femme comme une suite de repères déictiques des sujets que sont ces entités, on découvre une cohérence de lecture qui n'apparaissait pas à un niveau premier des structures mises en évidence ci-dessus. Ainsi, dans les propositions /2/, /3/ et /4/ de la structure événementielle, l'actant-sujet serait la Nature alors que dans les propositions /8/, /9/ et /10/ l'actant-sujet est la Culture. Une unité de récit serait alors mise à jour au delà d'une apparence discontinue. De même, une structure narrative réduite à deux grandes propositions peut être ainsi justifiée. La Nature et la Culture seraient les actants-sujets du récit, "cas" immuables qui en expliqueraient non seulement le déroulement mais le fondement même. Les personnages de Cicca et de Roux dont on a dû constater l'intrusion brutale dans le récit seraient des adjuvants actantiels d'un de ces deux acteurs principaux et souterrains. Personnifications d'une culture supérieure, ils favoriseraient par leurs actes, ou même par le seul fait de leur apparition, l'émergence d'une situation telle qu'elle est vécue par le personnage de Dida qui subit alors une transformation d'un état quasi primitif, caractéristique de la Nature, à un état de conscience, caractéristique de la Culture.

Nous observerons, pour finir, que cette transformation est sans répercussion véritable, et ceci dans la mesure où le personnage sombre volontairement dans le sommeil et par conséquent, dans l'oubli.

E. Qui est Angiola?

Le doute se crée et ceci dès le début du récit. En effet, Angiola n'est pas Angiola Fidès puisque les reporters ne savent pas que la grande actrice est arrivée à Rome sinon ils se seraient précipités pour la cribler de "flashes". Alors Angiola aurait été obligée d'être Angiola Fidès. Ce qu'elle ne veut pas.

Dans cet incognito, elle peut ainsi "s'abandonner toute entière, cette nuit, à la femme qui fait battre son coeur" (132). Mais qui est donc cette femme? Cette femme est Angiola? "C'était pour Angiola qu'elle s'était habillée, fardée [...et qu'] elle avait pris une voiture pour jouir davantage de l'intimité de ce fantôme" (132). Cette femme serait donc un fantôme, un être de souvenir très probablement, mais quel être? La gamine qui, autrefois, s'appelait Angiola di Credo, vivant ici avec son père et sa soeur. "Elle s'était fait conduire devant le porche de Sainte-Maire-Mineure où Angiola Fidès venait autrefois prier; elle avait descendu la Via Fosca cherchant la bien-aimée pour lui donner ce collier, ces visons, ces souliers lamés d'or qu'elle ne portait que

pour Angiola" (132).

Le doute n'est pas permis. "Devant les affiches [...], elle avait espéré retrouver la fillette amassant quelques sous pour le cinéma du soir" (132). S'aventurant dans la Via Fosca, devant l'immeuble où habitait sa soeur aînée et où elle avait vécu jadis "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" (132). Angiola ne veut pas rencontrer la fille de di Credo, mais plutôt la gamine rêvant d'être actrice, la vedette qui serait un jour "à l'affiche" et qui s'appelera Angiola "plus quelque chose" et non pas Angiola di Credo.

Celle qu'Angiola veut retrouver sur les lieux de sa jeunesse est l'enfant incarnant un rêve et seulement dans la mesure où elle a rêvé ce rêve, en bref, une part d'enfant sublimée par l'imagination de son âge, alors que l'enfant véritable, celle qui a réellement existé a été abandonnée dans l'oubli.

L'Angiola qui rentre dans le cinéma est bien un être actuel et réel, à la découverte d'un souvenir. Mais n'est-elle que cela? Le pronom "Elle" tel qu'il est employé avec insistance dans la longue phrase où il est question de la "bien aimée", l'enfant appelé Angiola Fidès qu'elle recherche, indique bien que cette dernière n'est pas identifiée à cette Angiola pour qui "Elle" s'est parée de bijoux. L'occurrence du nom Angiola assure une forte opposition; une opposition au profit de "Elle" qui désigne

elle-même; Angiola.

Alors pourquoi cette dissociation? Parce qu'Angiola refuse de s'appeler de son nom actuel "Fidès". Bien qu'elle soit, elle-même, l'actrice Angiola Fidès, elle affuble de ce nom une enfant ou plutôt un souvenir d'enfant. Ainsi, elle peut, à la fois, s'unir et se détacher, refuser et accepter, aimer et haïr. Elle aime l'enfant, Angiola Fidès, qu'elle veut retrouver. Il s'agit d'une femme qui s'impose à une autre femme et puis se libère d'elle en utilisant un premier moyen: la toilette, les bijoux et la somptuosité endossés comme une armure et projetés au devant de l'autre comme un défi. Mais qui est l'adversaire?

Serait-ce Angiola Fidès, l'actrice qui est jouée au Mondo en ce moment? Le texte nous en fournit les premiers indices. Angiola a laissé son mari, Sir Junius Stein, affalé dans un fauteuil de l'hôtel. Pour un temps, "libérée", elle se lance à la recherche de l'enfant. C'est ainsi qu'elle se trouve "devant les affiches où grimaçait à chaque coin de rue, la bouche trop rouge d'Angiola Fidès" (132). L'image n'est pas flatteuse. Angiola ne contemple donc pas son portrait avec satisfaction. C'est pour cette raison que la schizophrénie d'Angiola qui est d'action et de réaction, est poussée vers l'enfant et révoltée par cet autre personnage qui est elle-même. Cet état n'est que passager cependant, car l'enfant s'évanouit enfin, et Angiola va

retrouver Angiola Fidès dans la salle du "Mondo".

En résumé donc, ce long texte de deux pages serait une sorte de jeu posant une énigme à découvrir. L'usage d'un prénom associé ou pas à un nom fait s'entrecroiser des personnages en quête d'identité. Ils seraient au nombre de trois:

«Angiola, un être réel qui déambule dans Rome pour faire renaître dans sa mémoire ce qui avait été un rêve d'enfant» /1/; «Angiola Fidès, l'actrice qui pour le moment, n'est apparue que par l'intermédiaire de l'image immobile d'une affiche de cinéma» /2/; «Angiola Fidès qui est cet enfant rêvé que la première Angiola veut faire renaître» /3/.

Remarquons que ce résumé en trois points représente l'ébauche d'une structure narrative du récit décelée à partir d'un jeu sémantique reposant sur un seul mot: Angiola. Le jeu est clos lorsqu'Angiola "déconcertée" par l'attitude des habitants de l'immeuble et craignant de rencontrer "une soeur encombrante" (Rosalia), fait signe au chauffeur de la conduire au cinéma. Nous remarquons que la complexité de cette première partie du récit ne nous a pas permis d'établir une structure événementielle élaborée. En effet, dans la mesure où ce niveau d'analyse a pour objectif de rendre compte des gestes et des sentiments du personnage à un niveau descriptif, nous nous contenterons de diviser la structure événementielle en deux propositions résumant les deux principales phases

consécutives du récit: «Angiola déambule dans les rues de Rome à la recherche de souvenirs» /1/; «Angiola pénètre dans la salle du Mondo afin de voir un film dans lequel elle assume le premier rôle» /2/. C'est ainsi qu'"Angiola prit un billet à la caissière qui sert d'entremetteuse entre les ombres et nous, et s'assit dans la loge complètement noire, comme dans une chambre où elle eût éteint la lampe pour être plus seule avec quelqu'un" (133).

Le cinéma se joue de la réalité. Il la représente mais avec des écarts dans le temps, l'espace et la substance. Il est une parodie. En effet, le monde filmé ne communique-t-il pas un univers d'irréalité au monde réel? Au cinéma Mondo, la séance débute par des actualités journalistiques des "résidus de gestes à demi digérés par le temps [...] bouts de scènes banals réalisés à grands frais par la firme Univers et Dieu" (134). Le monde est présenté, ici, comme un produit de la machination qui mêle des rêves, ceux des hommes et ceux de Dieu. L'auteure s'amuse de la distance infinie et réduite à zéro qui sépare ces spectres d'images et les scènes de la vie: une guerre, des réfugiés, le malheur, et pour finir, un pitre qui, en voulant saisir un objet qui se dérobe, glisse en image une sentence sur la vanité humaine.

Enfin Angiola Fidès apparaît sur l'écran. La description est somptueuse mais caricaturale. Angiola se

laisse surprendre par l'"ennemie" en faisant le geste de ramener sur son front une mèche de cheveux déplacée sur la figure de l'écran. Comme le pitre de tout à l'heure, son geste tombe dans le vide car elle "avait changé de coiffure" (134). La femme sur l'écran n'est qu'une figure du passé et "en un sens elle n'apercevait qu'une morte" (134). Mais cette femme est un vampire. Ce même vampire qui "avait peuplé ses rêves de jeunesse des images de cette Angiola plus heureuse, plus parfaite que soi-même mais à qui, dans l'avenir, elle se flattait de s'identifier par une illusion pareille à celle des amants qui croient pouvoir s'unir à l'objet de leur amour" (135). Le personnage sorti de ses rêves lui avait bu tout son sang ("le vampire") sans pour autant être devenu assez vivant ("sans [pourtant] réussir à s'envelopper de chair" (134-5)) pour qu'elle, Angiola, puisse s'identifier à lui. Elle avait fait vivre cette Angiola, l'actrice, en lui prêtant ses sourires et ses larmes, mais celle-ci n'en demeurait pas moins un fantôme, un fantôme qui lui volait tout, jusqu'à sa propre mort pour en faire une image.

Enfin, Angiola Fidès est une "rivale" puisque rien ne lui revient à elle, pour elle, de ces dessins que l'actrice provoque dans la salle obscure ("dans l'ombre"). C'est ainsi que l'Angiola de la loge semble céder devant cette "femme fatale". Elle se cherche dans l'image qui court sur l'écran, "grand narcissisme féminin au bord des ondes lumineuses" (135). Comme Narcisse, Angiola va

plonger dans le néant de son miroir.

"Elle chanta", "Elle"? On retrouve l'ubiquité, sur le plan psychique, d'un personnage; le doute d'une quasi détermination de celui-ci qui quitte l'écran pour s'emparer de l'Angiola de la loge. Car cette dernière "sans le vouloir reprit, à lèvres fermées, la chanson qu'Angiola Fidès criait à pleine poitrine" (135). "Elle dansa": Angiola va prêter son corps, "gagnée par ce doux frémissement de vipère amoureuse" (136) à l'image qui s'agite sur l'écran. L'identification se produit donc entre l'être vivant et le personnage fictif. Angiola est redevenue Angiola Fidès. Le vampire accomplit son oeuvre.

Le film raconte une histoire facile. Dans sa médiocrité, il n'est même plus trompeur ("les effets de soleil s'étaient changé en effets de lune" (136). Angiola n'est pas emportée par la beauté ou la force du spectacle. Elle n'en aperçoit que trop la fausseté dérisoire. Ainsi, le personnage "Algenib" qui ne peut dissimuler Angiola Fidès, "cueillait dans le jardin des grenades sans épaisseur [...] c'étaient des grenades pour fantômes" (136).

Angiola revoit son enfance, sa famille, ses amours sordides. L'auteure use, ici, d'un parallélisme facile entre le scénario du film et ce que fut la pauvre vie d'Angiola, adolescente, mal mariée, prenant la fuite et finalement "récupérée" par des seconds rôles dans un studio de Julius Stein. On redécouvre des personnages

connus ou entrevus dans le roman et qui apparaissent comme doublures dans le film: Don Ruggero, Paolo Farina, le chanteur d'opéra et astucieusement, un dernier personnage est introduit dans le récit, toujours en singeant une scène de l'écran mais, il est cette fois, vivant et présent. Alessandro Sarte qui s'est réfugié dans le cinéma se trouve assis, dans cette loge, tout près de cette femme étrangère.

Le récit va continuer dans ce parallélisme entre les images caricaturales et une réalité qui perd de plus en plus de sa consistance. Le film fait défiler un dictateur qui harangue la foule. Alessandro attend le coup de révolver qui ne vient pas. Enfin, les scènes filmées deviennent amoureuses. Alessandro et Angiola se laissent alors aller à mimer les gestes d'un érotisme vulgaire.

Le film projeté sur l'écran permet le recours à une métaphore quasi rudimentaire. Les images sont racoleuses. Dès qu'elle a recouvré son identité d'Angiola Fidès, Angiola spectatrice, qui connaît trop la réalité dénaturée du monde du cinéma pour s'abandonner au romantisme des scènes filmées, se souvient d'une autre vie: celle qu'elle a vécue elle-même. Cette aventure amoureuse avec Alessandro est si gratuite et si dérisoire qu'elle apparaît comme une autre fiction de la fiction projetée sur l'écran. Ainsi, les amants vont se séparer en poursuivant dans la rue ce jeu dérisoire et futile comme semblent l'être souvent les instants d'amour chez M.

Yourcenar.

Cette seconde partie où un personnage, Angiola redevenue Angiola Fidès, accompagnée, par la suite, d'Alessandro Sarte, voit se succéder sur l'écran des scènes évocatrices de sa vie passée et présente est donc, structurellement uniforme: elle repose sur cette dualité entre une réalité définie et une représentation de cette réalité.

Nous sommes loin de la complexité de la première partie du récit où le personnage dénommé Angiola est désarticulé en être incertain, réel, puis refusé, et enfin accepté dans sa consistance définitive d'Angiola Fidès. Le personnage est l'expression d'une double dialectique.

Ainsi, aux trois personnages proposés à la page (145), nous ajoutons un quatrième: «en se voyant jouer un rôle dérisoire, Angiola Fidès revit au travers des signaux parodiques que lui renvoie l'écran, les épisodes de sa vie passée: celle d'Angiola di Credo avant qu'elle ne soit l'actrice-vedette connue» /4/. Cette quatrième proposition résume la structure simple et uniforme d'une dualité "réalité -souvenir" ou encore, "présent-passé".

Nous remarquerons que c'est cette Angiola Fidès se remémorant Angiola di Credo qui se laisse aller à mimer une scène dérisoire de séduction avec un étranger (Sarte). Cet incident, cependant, ne fait qu'assumer un rôle secondaire dans la mesure où il se fonde aux souvenirs d'Angiola ressuscités par les scènes qui se succèdent sur

l'écran. Il ne change ni le cours des événements, ni même le cours des pensées des personnages qui le vivent. La brève discussion qui suit entre Angiola et Sarte est d'ailleurs aussi vide de conséquences et n'affecte pas, par conséquent, la structure événementielle de ce récit.

Ainsi, la structure narrative du récit telle que nous l'avons résumée dans les quatre propositions ci-dessus démontre bien que le récit contient davantage qu'une simple scène de narcissisme vécue par une femme contemplant son image d'actrice dans l'énorme miroir que peut-être un film de cinéma. Elle est un combat entre un rêve et une réalité, mais un rêve devenu, à son tour, réalité et détruisant, sans jamais en venir à bout, cette réalité première dont il a pris la place.

Le récit est fait d'une opposition entre deux êtres, entre deux rêves, et d'une implication entre chacun de ces êtres et chacun de ces rêves:

-Angiola ne veut pas être Angiola Fidès. Elle va lui résister avant de s'avouer vaincue.

-Le rêve d'Angiola sera balayé par les souvenirs renaissants d'Angiola Fidès.

Le "carré sémiotique" peut rendre compte de ces relations d'opposition qui, une fois de plus, met en évidence le dédoublement dont est victime le personnage:

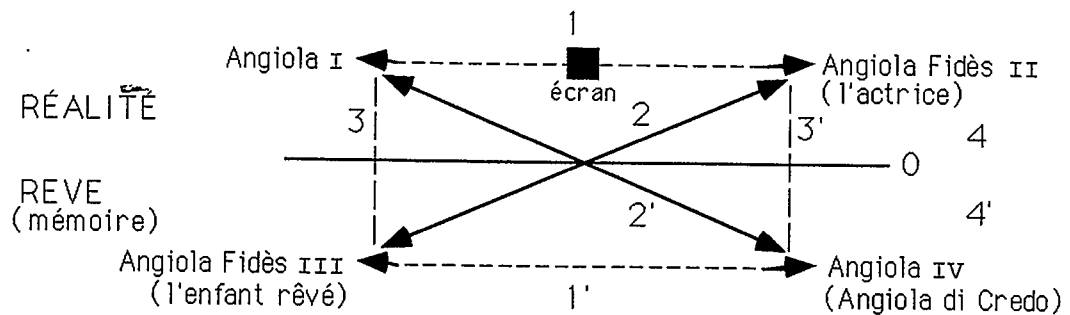


Schéma 7

- a. D'une part, Angiola I déambule dans Rome avant d'entrer avec réticence et par désœuvrement dans une salle de cinéma où est projeté un film, film dont elle assume le premier rôle , et sur l'écran et dans sa vie présente. Entre elle et Angiola Fidès II, il y a une relation d'opposition entre contraires. Mais Angiola I va s'abandonner, au cours du film, à sa nouvelle personnalité d'artiste. Elle ne sera plus l'Angiola I voulant retrouver une identité qui a été dévorée par l'artiste qu'elle est devenue. Elle redevient Angiola Fidès II.
- b. D'autre part, en déambulant dans Rome, et donc, avant d'entrer au cinéma, Angiola I a retrouvé la trace des souvenirs de son adolescence où elle rêvait, à cette époque de devenir une artiste qui s'appellerait "Angiola Fidès". Ainsi apparaît cette troisième Angiola Fidès III.
- c. Pour finir, dans la salle de cinéma, redevenue une Angiola Fidès II, et en voyant les scènes du film qui sont une parodie de sa vie d'adolescente et de jeune

femme, Angiola Fidès se remémore ce que fut la vraie Angiola, qui à l'époque s'appelait encore Angiola di Credo, pauvre, à la merci des hommes, puis fuyant son mari pour suivre un chanteur de seconde classe, avant de faire carrière de vedette par la sollicitude d'un producteur de film. Ainsi apparaît Angiola IV. Ce souvenir est dans une relation d'opposition 1', avec un autre souvenir cultivé quelques moments plutôt dans la rue, celui d'une petite fille III rêvant d'un avenir heureux. On remarquera que les relations d'implication entre I et III, deïxis 3, et entre II et IV, deïxis 3' sont pertinentes: l'Angiola I de la rue, délivrée pour un moment de sa personnalité d'artiste, revit un rêve heureux alors qu'un instant plus tard, Angiola II, elle, revit des souvenirs sordides, ceux d'Angiola di Credo.

Nous remarquerons que les actants, sujet ou objet, propres à la structure actancielle n'apparaissent pas dans le récit. Il n'y a pas d'amour, de mort, de Nature ou de Culture, mais juste une dissolution du personnage.

Le récit d'Angiola est "déstructuré" tout comme le personnage d'Angiola est lui-même sans consistance. Il s'agit d'un véritable processus de dissolution de l'être. Il a d'abord été un rêve de jeunesse. Puis, en se réalisant, le rêve ne s'est pas transformé en réalité. Il est devenu un autre rêve, fantôme d'une vraie Angiola,

vampire qui consume celle-ci sans lui laisser la chance d'un retour à la réalité. Narcisse a fabriqué, en rêvant, le miroir dans lequel il disparaît chaque jour. Narcisse rêve de rêve!

L'écran où est projeté le film est un miroir à fonction narcissisante car il conduit Angiola à se confondre avec son image d'actrice et donc à réintégrer sa nouvelle situation sociale. Le mythe de Narcisse acquiert ici une force de fascination particulière puisque à l'image même est associé un être réel qui va faire (et qui a fait) disparaître l'autre, ("le vampire" du texte).

Mais l'écran joue un deuxième rôle. Angiola spectatrice voit dans le film l'envers du décor. En sollicitant sa mémoire, ces images factices reconduisent Angiola Fidès vers les moments les plus difficiles de sa

'écran dans ce temps de la séance de cinéma est un

"repoussoir". Il a un effet, non d'assimilation comme chez Narcisse, mais de subversion au sens littéral du mot.

Une dernière remarque peut être faite au sujet du temps qui se déroule selon l'axe 0. Le temps est court, quelques heures, et suffisant pour qu'Angiola se débarrasse de sa personnalité d'artiste; ressuscite par la mémoire un rêve heureux; renacle à se revoir sur l'écran; se laisse regagner par son nouveau personnage; et enfin, se remémore une jeunesse dérisoire. Cette succession d'états de conscience peut se dérouler très rapidement, sur une minute par exemple, comme on le constate dans

l'expression: "elle revoit comme dans un éclair, une scène passée". Cette succession peut se reproduire souvent, dix ou cent fois dans une journée. Ce temps empli d'impressions fugitives qui peuvent se succéder et tournoyer dans un esprit de femme est bien différent des temps des autres personnages; temps d'une crise unique chez Dida; temps incrusté dans un espace (Rosalia de Gemara); temps fragmenté de la légende mythique de Marcella; temps-durée de la marche vers la mort de Lina. Le temps d'Angiola est celui de l'extrême légèreté de l'être, pour ne pas dire celui de son inconstance. Ce

chapitre a consisté à montrer comment les cinq récits féminins de Denier du rêve convergent effectivement vers une signification unique: celle de la destruction qui se traduit successivement par la mort, par l'oubli, et par la dissolution de l'être. C'est ainsi que nous avons utilisé trois niveaux consécutifs d'analyse en plus du carré sémiotique afin d'établir une progression dans la découverte du sens inhérent à chaque récit.

Le premier, la structure événementielle, a d'abord permis d'établir une succession dans les gestes et dans l'évolution des sentiments des personnages, nous offrant ainsi une première cohérence de lecture. C'est le deuxième niveau d'analyse cependant, c'est-à-dire, la structure narrative qui a laissé apparaître un premier niveau de sens. Nous avons vu que dans Denier du rêve, elle a principalement pour effet de mettre en évidence le conflit

intérieur tel qu'il est vécu par le personnage. Chez Lina, il s'agit d'un combat désespéré entre la vie et la mort; pour Rosalia, le conflit est le résultat direct d'une séparation avec un endroit aimé (Gemara) qu'elle n'a jamais quitté par l'imagination; Marcella, elle, vit un drame dans deux composantes de sa personnalité (la femme et la révolutionnaire), et ceci simultanément; chez Dida, nous assistons à un bref conflit se traduisant par un sursaut de conscience face à la mort; pour Angiola enfin, il s'agit d'un combat intérieur entre la femme et l'actrice.

Nous avons vu également que chaque phase de la structure narrative naît et s'achève, conséquences de l'intervention d'un ou plusieurs actant(s)-sujet(s), forces souterraines qui caractérisent la structure actantielle. C'est ainsi que nous avons découvert consécutivement dans les différents récits, la présence de divers actants-sujets: la mort, l'amour, le destin, la Nature et la Culture. Nous sommes ainsi amenés à remarquer que ce sont les personnages qui remplissent systématiquement la fonction d'actants-objets. Dans Denier du rêve, des forces invisibles agissent, les personnages, eux, subissent. Il semblerait que l'auteure ait volontairement cherché à les priver de toute liberté, et ceci en interdisant dans cet univers fictif la moindre possibilité d'une échappée vers un destin dont l'individu serait maître. Ainsi, chacune de ces femmes se présente

telle une victime traquée qui ne peut échapper à un destin déjà tracé par une force supérieure invisible.

De plus, une interprétation plus approfondie de ces cinq situations par le recours au carré sémiotique de Greimas nous a permis d'établir une correspondance entre l'analyse du sens d'un texte et un instrument (le carré sémiotique) qui est, lui "donneur de sens". Cette correspondance ne peut pas être une pure coïncidence. Nous avons vu qu'elle est en fait le résultat d'une manipulation par l'auteure qui a délibérément réservé un sort tragique à ses personnages féminins, ces derniers étant condamnés à vivre deux états contradictoires simultanément, se traduisant par une opposition existentielle vécue comme un dédoublement sur l'axe temporel: vie-mort (Lina), Rome-Gemara (Rosalia), Passé mythique- Présent actuel (Marcella), Nature-Culture (Dida), Angiola-Angiola, image d'elle-même.

Pour finir, il est difficile de ne pas établir un parallèle frappant entre la désarticulation dont sont victimes les personnages féminins et l'éclatement tel qu'il se manifeste dans la forme et dans l'écriture de Denier du rêve. Une fois de plus, ils se font fortement écho dans cette vision désespérée que Yourcenar a de notre monde.

Conclusion

L'étude présentée ci-dessus a consisté à montrer comment l'univers de Denier du rêve n'est autre que l'incarnation littéraire de cette vision pessimiste et déçue que Yourcenar a de notre siècle. De plus, nous avons montré comment son désespoir face à une certaine décomposition sociale et individuelle s'est traduit, pour la première et seule fois, dans une forme volontairement éclatée de son écriture.

En effet, nous avons vu comment l'éclatement tel qu'il se manifeste dans la dislocation volontaire de la structure d'abord, puis dans l'emploi inconstant des structures narratives et des temps grammaticaux a interdit la création d'un univers fictif stable et cohérent, donnant à l'oeuvre l'apparence d'une mosaïque éclatée. Nous avons également constaté que la forme éclatée et le contenu de l'oeuvre se font systématiquement écho dans l'expression de cette nouvelle vision du monde.

Or, peut-être serait-il intéressant de remarquer que cette inconstance dans l'écriture révèle davantage qu'une volonté artistique d'aller à l'encontre des lois d'unité, d'ordre et de logique pour exprimer une vision personnelle du monde. Il est tout-à-fait concevable, en effet, qu'elle traduise également ce désir toujours présent chez l'auteure d'explorer le temps dans toute sa multiplicité. Cette tendance artistique ne ferait d'ailleurs que

contribuer davantage à l'instabilité de l'oeuvre. Ainsi, la présence de genres hétéroclites - nous pensons à l'épisode lyrique et à l'épisode dramatique- auraient également pour effet de laisser transparaître l'importance que l'auteure attribue à la temporalité. En effet, dans le long chapitre historique consacré au domaine de Gemara et aux générations d'hommes qui s'y sont succédées, l'auteure se laisse aller à méditer sur la notion de temps extérieur ou végétal qu'elle distingue du temps humain. Don Ruggero, le protagoniste de la première partie de ce chapitre, ne fait d'ailleurs que s'occuper de fouilles archéologiques chimériques qui représentent "l'aboutissement d'un passé" (55). De nombreuses autres références au temps des hommes parsèment ainsi le texte de Denier du rêve: en murmurant "la bonne Mère", Giulio Lovisi "assimilait Marie aux antiques bonnes déesses que l'homme n'a jamais cessé de prier" (44); "Avant Giulio, bien des hommes s'étaient approprié le travail des abeilles pour offrir à leurs dieux, siècles après siècles..." (49).

Ces remarques ont systématiquement pour effet de nous écarter du sort individuel de ces personnages. Ce n'est plus de récits à portée individuelle qu'il s'agit mais bien de l'histoire humaine tout entière. L'histoire de Gemara, c'est l'histoire des hommes. Les rites pratiqués par Giulio sont les mêmes rites que pratiquent les hommes depuis le début des temps.

Cette passion de l'auteure pour la temporalité se manifeste davantage encore dans le thème dominant de la ville, tel qu'il s'incarne dans Rome et se déploie sur les trois dimensions temporelles: le passé glorieux et toutes les formes d'art qui en attestent: chefs-d'oeuvre, monuments, églises, fontaines; la ville actuelle avec les marques de la modernité en l'An XI de l'Ere fasciste; et finalement, la ville future, "la Cité de Dieu et la fin des temps" (Starre 1986: 64).

La Ville, c'est aussi le lieu propice où peut se dessiner un acte de tyrannicide digne d'un drame théâtral. Il s'agit bien entendu de l'attentat antifasciste dont Marcella Ardeati est l'auteure. Comme l'explique Blot, seul ce site antique, lieu où le présent apparaît à la manière d'une métamorphose et qui demeure, par conséquent, d'une substance inchangée et permanente, nous permettra de "découvrir dans l'histoire le geste qui échappe, parce qu'il se répète et impose au temps son rythme, et son retour, en exigeant de siècle en siècle, la mort de César" (1971: 125).

Nous remarquerons que le temps, tel qu'il est intégré aux monuments, aux statues et aux chefs-d'oeuvre parsemant l'oeuvre, est fatalement un temps passé qui nous fait constamment quitter le présent du récit. Or, nous avons déjà remarqué que le passé ne va pas cesser de captiver l'esprit de l'auteure. Sa passion pour les temps révolus se manifeste surtout dans le fait qu'elle attribue

sans cesse à ses personnages une dimension mythique, historique ou biblique. Plus encore, nous retrouverons certains personnages de Denier du rêve et leurs homologues dans "les salles où sont les chefs-d'oeuvre" (196): «La Furie endormie» (le dictateur), «l'Hermaphrodite» (Massimo), «la Vénus Anadyomène» (Angiola), «le Gladiateur mourant» (Roux), sans oublier la Louve (Dida) qui hurle sur les pentes du capitole.

Il est difficile, en effet, de ne pas remarquer dans Denier du rêve un mouvement constant entre le présent du récit et un passé historique collectif. Un passé qui pour l'auteure semble représenter la seule valeur sûre. Une cassure va ainsi se produire, car si Rome avec ses vestiges incarne la grandeur de l'homme, il est aussi le lieu où va se concrétiser sa déchéance. La ville actuelle, telle qu'elle est perçue par l'artiste Clément Roux, porte-parole de Yourcenar, est non seulement laide mais elle est destructive. C'est ainsi qu'il se souvient d'abord des " petites rues zigzaguant en plein passé qui vous amenaient au monument par surprise...", pour constater ensuite que la modernité a " remplacé tout ça par des belles artères pour autobus, et, le cas échéant, pour chars blindés." (171). Ces images font plus que signaler la déchéance moderne. Elles dénoncent aussi la disparition d'une conscience collective. En effet, la Rome actuelle de l'An XI de l'Ere fasciste, dans toute sa laideur, n'est pas un accident mais bien le résultat d'une dégénérescence

profonde au sein de la société. Mais quelle est alors la position de l'individu dans cet univers désespérant? Est-il responsable? Nous avons observé dans Denier du rêve une dissolution des liens qui unissaient les êtres entre eux. Mais comment l'oeuvre exprime-t-elle cette absence de cohésion? L'auteure rend compte de cette séparation entre les êtres d'abord en les rendant prisonniers d'une écriture qui leur fait suivre des trajectoires différentes. Elle leur octroie des destinées divergentes, et par conséquent, elle ne leur permet pas de se rencontrer. Dans une étude sémantique comparée, nous avons vu, en effet, comment le langage direct et simple du texte de Lina correspond à un univers fermé dont la seule issue est la mort, alors que le langage symbolique du texte métaphorique de Dida traduit, au contraire, une évasion hors du temps. Quel que soit l'aboutissement de ces deux trajectoires, chacun des personnages est condamné à la solitude. C'est donc bien par ce type d'écriture éclatée qu'est exprimé le fossé existentiel qui s'est créé entre les êtres.

Chacun des personnages de Denier du rêve est, en effet, prisonnier de ses soucis et de ses passions qui l'empêchent de jeter un regard désintéressé sur le monde. Etant incapables de faire face aux pressions de l'existence, ils s'abandonnent tous au rêve et à l'illusion. Comme le remarque justement Tilby, qu'ils soient pour ou contre le régime, les personnages sont tous

"des illustrations pertinentes" de la montée du fascisme (1983: 325). Le dernier épisode dans lequel le denier est consumé dans des vapeurs d'alcool symbolise plus que jamais l'inconsistance et la lâcheté même, d'une société qui est devenue indifférente au sort d'autrui. Tandis que Marcella se sacrifie après avoir été précipitée dans l'irrévocable par ceux qui voulait la sauver, le peuple des comparses, notaire, parfumeur, actrice, marchande de fleur, artiste et employé des eaux, se déploient dans l'espace "timoré" de la "majorité silencieuse" uniquement occupée de soi (Tilby 1983: 325). Le dictateur use de son acte pour sa propagande et les dix lires d'argent échouent dans les mains d'un ivrogne. Le récit se termine ainsi avec un peu d'ivresse, un peu d'oubli.

Quel est le prix d'une telle déchéance morale? La notion de rétribution apparaît pour la première fois au milieu du drame théâtral lorsque Marcella paye à Sarte le revolver qu'elle lui a dérobé jadis: "si je le tue, je te dois sa mort. [...]. Paie-toi, fit-elle en riant. Rendre à César..." (110). Ces paroles telles que prononcées par la jeune femme font écho à des passages bibliques où est rapportée la parole du Christ (Mathieu XXII: 21, Luc XX: 25, cp Rom. XIII: 7). Il est vrai que pour Marcella, rendre à César, c'est le tuer, mais il n'en reste pas moins que la notion de "Rendre" implique qu'un tribut doit être payé. Or, nous savons que les personnages de Denier du rêve ont un prix à payer, le prix de la déchéance.

Nous avons observé une séparation cependant entre le sort réservé aux hommes et celui réservé aux femmes. Les hommes, dans Denier du rêve semblent jouer un rôle qui serait précisément celui d'incarner l'inertie sociale, celle qui a permis au dictateur de s'emparer du pouvoir. Ce sont les femmes qui, elles, sont porteuses de mort et ceci dans la mesure où elles portent en elles la destruction de la société. Comment cette destruction se manifeste-t-elle?

Y aurait-il un rapport entre la décomposition oppositionnelle, celle présentée par le carré sémiotique, et la mise à mort voulue par l'auteure? Dans Denier du rêve, il s'agit d'un véritable procédé de tuer un personnage, de le désarticuler et plus encore, de le morceler au plus profond de sa conscience. Les moyens sont les jeux entre deux univers, ceux du rêve et de la réalité. Nous avons vu, en effet, comment les personnages féminins sont condamnés à des destins tragiques dans la mesure où ils vivent systématiquement dans une dualité de situations: vie-mort (Lina), Rome-Gemara (Rosalia), Passé mythique-Présent actuel (Marcella), Nature-Culture (Dida) et Angiola-Angiola, image d'elle-même. Marcella et Rosalia se suicident donc, Lina est condamnée par la maladie, Dida se réfugie dans le sommeil et Angiola, elle, sombre dans l'inexistence.

Que reste-t-il de l'individu alors, face à une telle destruction? Ce n'est pas qu'il est absent. Il est

simplement devenu fantômesque. Yourcenar n'hésite pas, en effet, à nous donner la représentation d'un être devenu insupportable, torturé et même bafoué. Il s'est vidé de sa substance, et par conséquent, tous les événements et les passions qui l'entourent sont eux-mêmes vidés de toute substance.

Il serait intéressant, à présent, de se demander si Denier du rêve doit être perçu comme une oeuvre annonciatrice des oeuvres à venir? Comme le dit Blot, "il semble que l'oeuvre sait déjà ce qu'elle est et ce qu'elle entend devenir" (1971: 125). En présentant les personnages de Denier du rêve de telle façon qu'on puisse "deviner en eux un quid divinum plus essentiel qu'eux-mêmes (Denier du rêve: 8), on perçoit déjà à l'horizon le personnage archétype qui va peupler la littérature à venir de Yourcenar. Certains personnages continueront à vivre. Nous avons vu, en effet, que le triangle révolutionnaire, Marcella-Carlo-Massimo retrouvera son homologue dans la pièce Electre ou la chute des masques avec les trois personnages d'Electre, d'Oreste et de Pylade entre qui se créeront des liens tout aussi ambigus. Par certains traits, l'exaspération, la fragilité et l'intelligence de Carlo Stevo nous font déjà songer à Alexis. D'autres personnages, pourtant pleins de promesses, ne réapparaîtront pas cependant. Nous pensons notamment à la prostituée malheureuse, Lina Chiari, au médecin mondain, Sarte, à la mère Dida, "mère douloureuse et cruelle de

l'humanité", à la vieille fille Rosalia, éprise de sa soeur, la belle actrice Angiola ou bien encore à Clément Roux, avec tout son scepticisme qui exprimait pourtant bien la pensée de Yourcenar. Oreste Marinunzi, tout comme le denier qui se consomme et s'épuise dans cette "magnifique soulerie", s'évanouira également dans les coulisses.

Dans sa volonté de recherche et de renouvellement telle qu'elle s'exprime dans la forme éclatée du roman, Yourcenar bouleverse volontairement le rapport du lecteur et du livre. Ainsi, la confiance passive, fondée sur l'identification qui reliait traditionnellement le lecteur au personnage romanesque, est détruite au profit d'une attitude critique et créatrice: c'est à la romancière que le lecteur doit maintenant s'identifier, c'est elle qu'il doit suivre dans sa recherche afin de déceler le sens de l'oeuvre.

Mais quel est donc ce sens? Existe-t-il véritablement? Nous avons constaté que le lecteur de Denier du rêve est perpétuellement confronté à un univers dans lequel persiste l'instabilité et le chaos. Ainsi, dans son effort d'identification avec l'auteure, il ne recherchera ni unité, ni cohésion. Il percevra, au contraire, l'éclatement de l'oeuvre comme le moyen ultime de rejeter toute cohérence possible afin de présenter un univers devenu, lui-même, incohérent. Il retrouvera enfin dans les ruines de Denier du rêve les ruines de son propre visage,

et ceci, sans même parvenir à entrevoir le mince espoir
d'un avenir. Car Denier du rêve est un univers sans
avenir.

Bibliographie

I. Oeuvres littéraires citées de M. Yourcenar

Marguerite Yourcenar:

- (1952) *Alexis ou Le Traité du Vain Combat*.
Paris: Plon
- (1932) *Pindare*. Paris: Grasset
- (1934) *Denier du rêve*. Paris: Grasset
- (1959) *Denier du rêve*. Paris: Plon
- (1971) *Denier du rêve*. Paris: Gallimard
- (1971) *Feux*. Paris: Gallimard
- (1953) *Le Coup de grâce*. Paris: Gallimard
- (1957) *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Plon
- (1963) *Le Mystère d'Alceste suivi de Qui n'a pas son Minotaure*. Paris: Plon.
- (1968) *L'Oeuvre au noir*. Paris: Gallimard.
- (1971) Théâtre I: *Rendre à César, La Petite Sirène, Le Dialogue dans le marécage*. Paris: Gallimard.
- (1971) Théâtre II: *Electre ou la chute des masques, Le Mystère d'Alceste, Qui n'a pas son Minotaure*. Paris: Gallimard.
- (1977) *Archives du nord*. Paris: Gallimard.
- (1974) *Souvenirs pieux*. Paris: Gallimard.

II. Oeuvres et articles critiques de Marguerite Yourcenar

Yourcenar, M (1980) *Les Yeux ouverts*. Paris:

le Centurion.

Yourcenar, M. "Le Rêve, l'invention romanesque et l'apport du réel", *Cahiers Littéraires [de l'] O.R.T.F.*, 9e année, no. 19, (été 1971), 35-39.

III. Oeuvres critiques sur M>Yourcenar

Blot, Jean (1971) *Marguerite Yourcenar*. Paris: Seghers.

Horn, Pierre (1985) *Marguerite Yourcenar*. Boston: Twayne Publishers.

Papadopoulos, Christiane (1988) *L'Expression du temps dans l'oeuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*. Berne: Peter Lang.

Rosbo, Patrick de (1972) *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. Paris: Mercure de France.

Wright, C.M. (1987) *Reading Between the Lines. A Study of Alexis, Denier du rêve, Coup de grâce and Feux by M>Yourcenar*. University of Reading (UK).

IV. Articles sur M>Yourcenar

Baroche, Christiane. "Rome, An XI du fascisme", *Quinzaine Littéraire*, no. 121 (1^{er}- 15 juill. 1971), 7-8.

Boatwright, James. "A Coin in Nine Hands", *Washington Post Book World*, XII, no. 15 (Dec 19, 1982), 3-4.

Bosquet, Alain. "Marguerite Yourcenar et la Perfection", *biblio*, XXXII^e année, no. 5 (mai 1964), 2-3.

Bosquet, Alain. "Marguerite Yourcenar ou l'Oeuvre revisitée", *Combat*, no. 8407 (29 juill 1971), 6.

Brenner, Jacques. "Rome, An XI du fascisme", *Cahiers des saisons*, no. 38 (été 1964), 291-293.

Brossé, Jacques. "La Présence du passé", *Cahiers des Saisons*, no. 38 (été 1964), 295-297.

Bucknall, Barbara J. "Marguerite Yourcenar: Denier du rêve", *French Review*, XIX, no. 4 (March 1972), 905-906.

Ezine, Jean-Louis. "Lettres de mon jardin", *Nouvelles Littéraires*, 60^e année, no. 2859 (28 oct. 3 nov. 1982), 63.

Farrell, C. Frederick, Jr; Farrel, Edith R. "Mirrors and Masks in Marguerite Yourcenar's *Denier du rêve*", *Papers on Language and Literature*, XVII, no. 3 (Summer 1981), 307-319.

Galey, Matthieu. "Cible pour un attentat manqué", *Express*, no. 1047 (2-8 août 1971), 60-61.

Kanters, Robert. "Denier du rêve, monnaie flottante", *Figaro Littéraire*, no. 1309 (18 juin 1971), II.

Mesnard, Christine. "De l'Histoire à la généalogie: le temps Yourcenarien au passé", *Licorne*,

no. 7 (1983), 187-195.

Nourissier, François. "Denier du rêve de Marguerite Yourcenar", *Nouvelles Littéraires*, 49^e année, no. 2283 (25 juin 1971), 4.

Rolin, Gabrielle. "Aux Sources de l'essentiel: le Denier du rêve, de M. Yourcenar", *Monde [des livres]*, no. 8225 (25 juin 1971), 13-14.

Rosbo, Patrick de. "Une Réalité plus profonde", *Cahiers Littéraires [de l'O.R.T.F.]*, 9^e, no. 8 (15-30 janv 1971), 25-28.

Starre, Evert van der. "Du Roman au théâtre: Denier du rêve et *Rendre à César*", Groningue [Pays-Bas]: *Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais [C.R.I.N.] de Langue et Littérature Françaises*, 50-79.

Tilby, Michael. "Roman façade", *Times Literary Supplement*, no. 4174 (April 1, 1983), 325.

Tyler, Anne. "Death to the Dictator. A Coin in *Nine Hands* by Marguerite Yourcenar", *New Republic*, vol. 188, no. 1-2 (Jan 10-17, 1983), 42-43.

V. Oeuvres théoriques

Bakhtine, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

Barthes, Roland (1970) *S/Z*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland (1981) "Introduction à l'analyse structurale des récits" dans *L'Analyse structurale du*

récit. Paris: Seuil, Points.

Cohn, Doritt (1978) *Transparent Minds*.
Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Corneille, J.P (1976) *La Linguistique
structurale*. Paris: Librairie Larousse.

Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan (1972)
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.
Paris: Seuil.

Eco, Umberto (1979) *Lector en Fabula*. Paris:
Biblio (livre de poche).

Eco, Umberto (1988) *Sémiotique et philosophie
du langage*. Paris: PUF.

Genette, Gérard (1966) *Figures I*. Paris:
Seuil.

Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris:
Seuil.

Goutier, Henri (1980) *Le Type: le théâtre et
l'existence*. Paris: Librairie philosophique J. Urin.

Greimas, Algirdas (1970) *Du Sens: essais
sémiotiques*. Paris: Seuil.

Jackobson, Roman (1977) *Huit Questions de
poétique*. Paris: Seuil, Points.

Riffaterre, Michael (1979) *La Production du
texte*. Paris: Seuil.

Robbe-Grillet, Alain (1963) *Pour un nouveau
Roman*. Paris: Gallimard, idées.

Shaeffer, Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un*

Genre littéraire. Paris: Seuil.

Todorov, Tzvetan (1973) *Poétique.* Paris:
Seuil, Points.

Todorov, Tzvetan (1980) *Poétique de la prose.*
Paris: Seuil, Points.

Weinrich, Harald (1973). *Le Temps.* Paris:
Seuil.