HAL
open science

Le pouvoir et les complots. Le prince et le tyran

Rémy Poignault

To cite this version:

Rémy Poignault. Le pouvoir et les complots. Le prince et le tyran. Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture F. Counihan, B. Deprez éd., Bruxelles/Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2006. hal-02558599

HAL Id: hal-02558599

https://uca.hal.science/hal-02558599

Submitted on 29 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le pouvoir et les complots.
Le prince et le tyran

Rémy POIGNAULT

Université de Clermont-Ferrand II

Très tôt, Marguerite Yourcenar s'est intéressée à la question du pouvoir. Elle indique dans la « Chronologie » de la Bibliothèque de la Pléiade (p. XVII) que dans les années 1926-1929 elle songeait à un recueil de textes où elle aurait peint différents types humains, dont les « Rois, tyrans, sorciers », en une association qui suggère aussi bien l'aspect magique de l'autorité que le pouvoir contraignant de la magie. On rencontre dès les premières œuvres de Marguerite Yourcenar une confrontation entre un pouvoir considéré comme despotique et une forme d'opposition qui peut aller jusqu'à la tentative de tyrannicide. Dès « Ariane et l'aventurier » (composé vers 1932 et publié dans les *Cahiers du Sud*, 219, août-septembre 1939, p. 80-106) Minos et Thésée sont mis en présence : le « héros » athénien venant contester la loi imposée à Athènes par la Crète, scène réécrite dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* Il n'y a pas affrontement entre Minos et Thésée : Minos élude tout ce qui pourrait conduire à des heurts, soucieux d'une diplomatie qui occulte les problèmes véritables au profit des faux-semblants d'une harmonie douteuse ; et, de son côté, Thésée, plein de duplicité, masque ses véritables intentions, même si dans la version définitive il prononce quelques mots pour déplorer le sort des victimes. Il s'agit de duper le tyran, non de l'attaquer – un tyran plein d'onction qui trouve profit à entourer le pouvoir d'arcanes :

> Tout comme vous, je flétris les sacrifices humains, moins nombreux d'ailleurs qu'on ne le dit, qui ensanglantent périodiquement notre île. Mais le mystère du labyrinthe est trop compliqué pour que les utopistes, les étrangers, les athées s'en mêlent… (*Th II*, p. 200).

Dans « Ariane et l'aventurier » il est plus grotesque, n'étant qu'une baudruche ayant besoin pour exister du secours de sa fonction : « laissé à moi-même, je m'appellerais Personne, comme je ne sais plus qui. […]

Mon titre, ma fonction me garantissent contre le vide […] » (*op. cit.*, p. 86). Dans les deux œuvres Minos n'est pas une figure d'autorité autonome : la loi qu'il fait appliquer le dépasse, la livraison des otages au Minotaure étant « une obligation d'autant plus sacrée qu'on n'en voit plus très bien la cause » (*op. cit.*, p. 91). Somme toute un despote mou face à un héros fort peu héroïque. Mais les mobiles des pourfendeurs de tyrans ont-ils la limpidité de l'héroïsme ?

Dans la pièce de *Feux* « Léna ou le secret » (rédigé en 1935 et publié en 1936) Marguerite Yourcenar présente un complot contre le tyran athénien Hipparque. Elle a déjà auparavant évoqué cet épisode dans *Pindare* (Paris, Grasset, 1932, p. 64-65), ouvrage qui a dû être rédigé dans les années 1926-1929 [1]. Elle y qualifie – ce qui est un constat des historiens – « la tyrannie […] des Pisistratides » d'« intelligente et lettrée » (p. 64) et elle souligne le contraste entre l'image publique et la réalité : « les deux Tyrannoctones, Harmodios et Aristogiton, n'avaient agi que pour des motifs tout personnels de vengeance ; ils n'en étaient pas moins considérés comme les héros de la liberté athénienne » (p. 64-65). D'un côté un tyran lettré – et notons qu'alors la tyrannie n'a pas encore de connotation péjorative et qu'elle désigne seulement un pouvoir absolu [2] –, de l'autre des comploteurs aux mobiles troubles. Ce ne sera pas exactement le schéma de *Denier du rêve*, le dictateur n'étant qu'un inculte parvenu, mais Marcella n'obéit pas seulement à des motivations relevant du pur idéal politique. Dans « Léna ou le secret », plus que l'attentat, c'est la complexité du réseau de sentiments entre Léna, Harmodios et Aristogiton qui focalise l'intérêt. Anachroniques mousquetaires, s'ajoute à leurs relations un quatrième personnage, le tyran, amant éconduit d'Harmodios. Marguerite Yourcenar amplifie les manifestations de jalousie du tyran dans *Feux*, les sources historiques indiquant seulement qu'il fit croire à la sœur d'Harmodios qu'elle était choisie comme canéphore et qu'il l'humilia en l'écartant publiquement lors de la procession. Quant aux motivations des tyrannicides, Marguerite Yourcenar délaisse une tradition démocratique qui glorifie Harmodios et Aristogiton d'avoir mené un combat idéologique contre la tyrannie – en fait, elle ne fut abattue que quelques années plus tard [3] – et elle rejoint Aristote, Thucydide et Plutarque qui mettent en avant une

---

1 Cf. « Chronologie », *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,1982, p. XVI.

2 Les tyrans « généralement issus de l'aristocratie dominante, […] luttèrent contre un régime oppressif en s'appuyant sur les classes populaires. Certains tyrans ouvrirent la voie à la démocratie » (*Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1027, traduction de *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford University Press, 1989).

3 Hipparque est assassiné en 514 avant J.-C., et Hippias renversé seulement en 510.

rivalité amoureuse [4]. De nombreux anachronismes font de la tyrannie d'Hipparque une dictature moderne avec un « palais du chef de l'État » à l'« aspect d'hôpital et de prison » (*OR,* p. 1087), des miliciens, des salles de torture, un chef d'État qui « continue à hurler des ordres » (ibid.), auquel un Mussolini ou un Hitler n'ont rien à envier ; Léna n'est-elle pas, d'ailleurs, employée « en vue d'une fête de sport à coudre des croix ansées sur des robes de laine brune » (*OR,* p. 1085) ?

Dans *Électre ou la Chute des masques*, l'assassinat d'Égisthe, pour partie et provisoirement, est justifié par le fait qu'il a usurpé le pouvoir. Mais ce thème n'a pas la même force que dans la tragédie antique, il s'efface devant des mobiles beaucoup plus intimes, et le prétendu despote est plus humain et sympathique que ses assassins. Ajoutons que, pour « Ariane et l'aventurier » et *Qui n'a pas son Minotaure ?* la dimension politique est également bien ténue et que le Thésée de Marguerite Yourcenar n'est pas le roi d'Athènes incarnant la justice que nous a laissé une certaine tradition grecque, celle d'*Œdipe à Colone*, qui a influencé l'image du héros dans la littérature du Moyen Âge et chez Shakespeare. Il n'est pour l'heure qu'un prétentieux dont la vacuité ne semble guère plus estimable que la bouffissure du tyran.

Dès la version de 1934 de *Denier du rêve* (dont nous nous occuperons surtout ici), le thème du complot contre le dictateur est sinon central dans une œuvre qui semble obéir surtout, dans sa composition, à la transmission d'une pièce de dix lires entre des personnes qui sont toutefois moins dénuées de lien qu'on pourrait le penser d'emblée, du moins structurant, puisqu'il occupe plusieurs chapitres, apparaissant dès le chapitre 3 avec les soucis causés à Giulio Lovisi par son gendre Carlo Stevo, déporté pour menées subversives ; et il est au cœur du long chapitre 5, où l'épouse de Carlo et Marcella sont confrontées, où Massimo et Alessandro jouent le rôle de pâles opposants à la tentative d'assassinat et où on nous raconte finalement son échec ; puis viennent quelques échos dans les chapitres suivants.

Un dictateur, des conspirateurs, un narrateur : quel point de vue est adopté sur cette tentative d'élimination d'un tyran moderne ? L'historique revêt les habits du mythe [5] : si le point de départ de l'œuvre est la tentative malheureuse d'attentat contre Mussolini perpétrée par

---

4 Pour les sources antiques, *cf.* Rémy POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995, p. 90 n. 15.

5 Cf., par exemple, Camillo FAVERZANI, « Dimensions mythologique et historique dans *Denier du rêve* de 1934 », *Bulletin de la SIEY*, n° 6, mai 1990, p. 63-79 ; Laura BRIGNOLI, *« Denier du rêve » di Marguerite Yourcenar. La politica, il tempo, la mistica*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 17-20.

Violet Gibson le 7 avril 1926 [6], l'auteur inscrit l'histoire dans l'atemporel. Mussolini, jamais nommé, mais le contexte le désigne sans ambiguïté, apparaît comme le symbole du dictateur, et en cela il a la valeur universelle du mythe : il est le « Dictateur », ou encore, en une dénomination, qui suggère la vacuité de celui qui copie un modèle hors de sa portée : César. Il est aussi « Lui » (*DR34*, p. 109, 130, 140), c'est-à-dire une autorité transcendante que l'on craint. C'est par cette même troisième personne majuscule que les victimes dans « Ariane et l'aventurier » (?) et *Qui n'a pas son Minotaure ?* désignent leur bourreau, Minotaure ou Dieu : monstre ou divinité, monstre et divinité, telle est l'ambiguïté de l'hybridité de celui qu'on représente comme moitié homme et moitié taureau.

Le régime totalitaire fait que la parole n'est pas libre ; on craint les espions : pour évoquer le sort de Carlo devant Giulio, « Rosa baissa davantage la voix comme si quelqu'un de pire que Dieu était aux aguets dans l'église » (*DR34*, p. 45) [7]. Dans Gemara, « douze ans plus tôt » (*DR34*, p. 69 ; cf. *OR,* p. 205), lors de l'échauffourée où l'on vit le village assaillir la propriété de Don Ruggero, l'État se manifeste de façon policière : « […] l'État, sous la forme d'une petite troupe de carabiniers à cheval, fit irruption dans cette scène de la préhistoire » (*DR34*, p. 72-73) ; on ne saurait s'appuyer sur ce passage pour y voir une allusion à un État policier, celui de la dictature, car nous sommes alors, au mieux en 1922, et l'arrivée des policiers est présentée positivement comme manifestation de la civilisation face à la barbarie ; on ne peut non plus y voir, ne serait-ce que pour des raisons chronologiques, une adhésion à l'ordre d'un État totalitaire, puisque Mussolini est appelé au pouvoir fin octobre 1922 et que c'est en 1925 que commence la dictature.

Dans le dernier chapitre, à un moment où le point de vue narratif [8] est celui du narrateur omniscient extérieur, deux passages concernent Mussolini. Dans la nuit qui envahit Rome, « César dormait, oubliant qu'il était César » (*DR34*, p. 227 ; cf. *OR,* p. 277) ; le contexte, qui nous présente des individus accomplissant leur idéal dans le rêve alors qu'à l'état de veille ils sont toujours frustrés par la réalité (« car on rêve de tout ce qu'on n'a pas », *DR34*, p. 228) [9], laisse percevoir que la fonction

---

6 Camillo FAVERZANI, *op. cit.*, p. 67 sq. Loredana PRIMOZICH, « Du vrai visage de Marcella : chronique d'un attentat manqué », *Bulletin de la SIEY*, n° 26, 2005, p. 87-96.

7 Phrase absente de la version définitive.

8 Sur les points de vue narratif, voir, en particulier, Laura BRIGNOLI, *op. cit.*, p . 24 *sq*.

9 Phrase absente de la version définitive.

de dictateur n'est qu'un rôle qui ne correspond pas à l'essence même de l'individu. La version définitive précise :

> Il se réveilla, rentra à l'intérieur de sa personne et de sa gloire, regarda l'heure, exulta d'avoir montré au cours de l'incident de la veille le sang-froid qui convient à un homme d'État (*OR,* p. 277).

Il faut, bien sûr, entendre « personne » ici au sens étymologique de persona, « masque de l'acteur, rôle ». C'est sans doute la description de l'ivresse progressive d'Oreste qui donne un des meilleurs aperçus du dictateur :

> Le cinquième verre le fit puissant. Il doubla les salaires ; il baissa de moitié le prix des vivres ; il annula ses dettes chez le boucher, chez le laitier, et son terme chez le propriétaire ; il y eut une guerre ; il la gagna ; après quoi on fut bien tranquille ; et Oreste, gesticulant dans un coin de la salle, sur sa chaise transformée en trône, fut heureux comme un roi, ou peut-être comme un dictateur (*DR34*, p. 234 ; cf. *OR,* p. 284, avec variantes).

Selon la règle commune dégagée, Oreste, sous l'effet non du sommeil, mais de l'alcool, rêve qu'il a ce qui lui manque le plus et trouve une compensation dans cette illusion ; mais il s'agit là d'une image d'Épinal de la dictature, car l'histoire enseigne que les tyrans, s'ils gagnent des batailles jouissent rarement de la tranquillité et qu'ils finissent toujours par perdre la guerre. En fait, c'est la tyrannie elle-même qui est discréditée en cette fin du roman, car elle est assimilée aux rêves irréalistes d'un soûlard. Dans la version définitive, l'ivresse donne à Oreste l'impression que tout tourne autour de lui, et, en particulier, « le portrait du chef de l'État » (*OR,* p. 284), en une révolution bachique qui donne la mesure de la dictature : l'inanité. Il n'est pas anodin que l'ivrogne porte le nom du meurtrier d'Égisthe, passât-il de la tragédie au burlesque. Qui peut mieux tuer ici symboliquement le tyran que celui qui renvoie son pouvoir à l'illusion grotesque ? Mais tout dans ce monde est illusion. Et la phrase de Montaigne mise en exergue convient parfaitement à Marcella : « c'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe ».

De fait, l'ouvrage expose un thème récurrent chez Marguerite Yourcenar dans les années 1930, celui de la quête de l'identité. Le dictateur n'apparaît pas en lui-même (sauf peut-être dans quelques rares passages que nous venons d'examiner où le narrateur-auteur s'exprime), mais il est vu par les autres et a ainsi autant de facettes qu'il a d'observateurs. Pour les très petites gens, comme la mère Dida ou son gendre Oreste, la politique est un monde étranger qui semble ne pas les concerner, ou qu'ils appréhendent seulement par le biais des impôts et du service militaire, sans vraiment prêter attention au régime : pour la mère Dida, « il y avait aussi l'État, qui dit toujours qu'on lui doit de

l'argent, et fait tuer le monde en temps de guerre, mais il a raison, puisque c'est son métier à lui » (*DR34*, p. 185). La version définitive ajoute un jugement sur le dictateur à qui la vieille Dida reconnaît le droit du plus fort :

> Et il y avait aussi le dictateur qui n'était pas là autrefois, et que le roi a nommé comme qui dirait pour diriger à sa place. Il fait du bien au pays, mais il est dur envers ceux qui sont contre […], mais il a raison, car c'est lui le plus fort (*OR,* p. 251).

Pour ce que nous sommes tenté d'appeler l'Italien moyen – et Giulio Lovisi peut ici le représenter –, il est celui qui incarne l'ordre, un ordre préférable à une liberté qu'on n'ose même concevoir ; le marchand de parfums accepte sans se poser trop de questions le sort réservé par le pouvoir à son gendre rebelle : « […] Carlo Stevo était sûrement un criminel, puisque c'était un condamné » (*DR34*, p. 46 ; cf. *OR,* p. 182) ; « Le vieux Giulio appartenait au parti de l'ordre : il supportait patiemment les inconvénients d'un régime garantissant la sécurité des rues, comme il payait chaque année, sans murmurer, sa police d'assurance contre les bris des vitrines » (*DR34*, p. 38-39 ; cf. *OR,* p. 178). La comparaison est sans équivoque : si le régime présente des avantages, il n'entraîne pas une adhésion enthousiaste de Giulio Lovisi et il apparaît comme un moindre mal, même si le commerçant en souffre, puisqu'il déplore « les sévérités du Code, les droits de douane de plus en plus élevés sur les produits français » (*DR34*, p. 39). De toute façon, Giulio est un être sans énergie, qui n'ose exprimer son avis (*DR34*, p. 44) et le soutien silencieux qu'il apporte au régime ne saurait justifier la dictature aux yeux du lecteur, qui ne peut le choisir comme point focal d'identification, car il est d'emblée déconsidéré, même s'il peut susciter la pitié. Marguerite Yourcenar laisse bien voir, dans sa fiction, comment la dictature est acceptée. Le notaire (*DR34*, p. 83) Paolo Farina est tout aussi disposé à la soumission, lui dont le métier fait « un homme vivant dans l'intimité de la Loi » (*DR34*, p. 11 ; cf. *OR,* p. 167), mais il n'échappe pas que dès la première page du roman, la Loi, fût-elle dotée d'une majuscule, concerne surtout le code de la propriété et non la justice. Les hautes classes de la société sont représentées par le docteur Alessandro Sarte. S'il appartient au parti fasciste (le mot n'est pas prononcé), c'est avant tout par raison : « Je ne suis pas assez fou pour ne pas m'être rallié au parti » (*DR34*, p. 120 ; cf. *OR,* p. 220, avec variantes), la double négation disant assez qu'il n'y a là aucun enthousiasme, mais le calcul cynique d'un homme intelligent qui fait de son intérêt la mesure de toute chose. Il y a en outre, chez ce grand bourgeois, de l'admiration pour le parcours et les ambitions du dictateur : « D'ailleurs, toute hypocrisie mise à part, je l'admire, cet

ancien maçon qui tâche de bâtir un peuple… » (*DR34*, p. 120 ; cf. *OR,* p. 220). Cet homme raffiné pousse le snobisme jusqu'à s'excuser d'avoir choisi le camp du vainqueur et il s'en tire par la pirouette d'un paradoxe, qui, par le recul historique, devient vérité et, par un retournement, fait de cet homme avide de réussite sociale, presque un parent d'Éric von Lhomond, qui est un de ces « soldats de fortune au service de toutes les causes à demi perdues ou à demi gagnées » (CG, *OR,* p. 85) :

> Rien de plus méprisable que l'adulation du succès, mais puisque tout succès n'est jamais que passager, je ne fais que devancer le temps où cet homme ira rejoindre dans l'histoire ces grands vaincus qui sont somme toute les vainqueurs… En attendant, je ne refuse pas aux résultats pratiques mon estime viagère… Ça ne vous dit rien, cet homme qui est parvenu ? Réussir, dans un peuple, à enrégimenter jusqu'aux fantômes, c'est assez beau, même si l'on court le risque de finir étranglé par eux (*DR34*, p. 120-121 ; cf. *OR,* p. 220).

De fait, il faudra attendre une dizaine d'années avant l'échec de Mussolini. Retenons que ce partisan du dictateur est conscient de la relativité historique et qu'il ne croit guère à la résurrection de la Rome éternelle. Alessandro est un esthète plus qu'un homme de conviction ; il considère surtout la beauté du geste, avec une espèce de vestige de chevalerie : il n'hésiterait pas à remettre en cause son bien-être matériel pour sauver Marcella, même s'il n'approuve pas sa tentative d'assassinat ; il n'a pas non plus la force persuasive de l'en dissuader car il connaît trop bien sa psychologie ; rallié au fascisme, il n'en est qu'un défenseur mou, prêt à lui opposer les valeurs de l'amour ; mais, si le dictateur avait été en proie à l'hostilité générale, Alessandro n'aurait pas hurlé avec les loups : il a une sorte d'élégance aristocratique :

> Un incrédule peut s'associer par amour aux chrétiens livrés aux bêtes : sous le ciel de plus en plus lourd, dans l'enthousiasme suant d'une foule, prêt à défendre une femme sans l'approuver, ou même en la désapprouvant, comme il eût défendu César, si César avait été seul, Alessandro avait vainement attendu Marcella, en espérant, en désespérant qu'elle vînt (*DR34*, p. 166-167) [10].

Il n'a que mépris pour la foule, et devant les actualités cinématographiques, il réduit le dictateur à une image péjorative : « un personnage trapu pêchait des enthousiasmes dans le plancton des foules » (*DR34*, p. 168 ; cf. *OR,* p. 244) et il met sur le même plan la réalité présente, cette « actualité, par conséquent vieille de huit jours » et même le film de fiction (*DR34*, p. 169 ; cf. *OR,* p. 244), c'est-à-dire,

[10] Cf. *OR,* p. 243, avec de sérieuses variantes : ainsi l'idée de défendre César a disparu.

quelque part à la frontière du songe. La politique n'a donc guère d'importance à ses yeux.

Quant à Clément Roux, qui n'en dit rien dans l'édition de 1934, il apporte sa caution distante au régime dans la version définitive :

> Il faut bien qu'il y ait quelqu'un qui se mêle de gouverner, puisque la plupart des gens sont trop mous pour ça. Et puis, tu sais, moi, la politique… d'ailleurs, je ne suis pas d'ici… Pourvu seulement qu'il ne nous amène pas la guerre (*OR,* p. 267)

Avec lui sont illustrées les fâcheuses conséquences d'un apolitisme et d'un non interventionnisme frileux.

Le phénomène de foule est très important dans le fascisme, comme maintes études l'ont signalé, et nous percevons le rôle de la foule électrisée au contact du chef dans les propos d'Alessandro. Massimo, autre personnage intelligent, mais qui, comme l'observe Laura Brignoli, est « le regard intimiste, l'œil qui scrute l'âme » [11], souligne aussi le rôle de la foule : « […] les autres, les milliers d'autres, qui le [le tyran] boursouflent de leur ferveur » (*DR34*, p. 138).

On comprend ainsi que le fascisme se construit grâce à l'indifférence ou à la résignation de certains, à l'adhésion à un régime d'ordre, aux intérêts qu'y trouvent certaines catégories, au sens de la grandeur romaine qu'on croit ressuscitée, et à un enthousiasme qui n'est pas celui des individus, mais des foules. L'explication psychologique et sociologique présente dans le roman ne manque pas de vérité.

Si rien n'exalte le régime fasciste parmi ses partisans, il semble bien que ses opposants ne soient pas plus valorisés dans le récit. Carlo Stevo est une figure mythifiée par son entourage et par le narrateur qui voit en lui un « Prométhée » (*DR34*, p. 49). Son épouse Giovanna conserve une image « romantique » et sentimentale : « Vanna songeait au convalescent s'appuyant sur elle dans leurs promenades d'Ostie » (*DR34*, p. 100-101 ; cf. *OR,* p. 208). C'est surtout Marcella qui l'idéalise au maximum, elle qui « avait cru trouver en Carlo Stevo ce Sauveur qui ne peut être qu'un faible, car la justice est le privilège des vaincus » (*DR34*, p. 103). Si Marcella se lance dans sa tentative de complot, c'est surtout parce qu'elle croit faire passer dans le domaine de l'action les idées de son idole. Elle l'imagine fort dans son lieu d'exil : « il lui répugnait de penser que son dieu, séparé de ses disciples, pût être assez faible pour souffrir » (*DR34*, p. 105). Mais l'image de Carlo est démythifiée par Giulio Lovisi qui est d'abord déçu par le physique maladif de son locataire, dont la célébrité l'avait impressionné, et qui,

---

[11] Laura BRIGNOLI, *op. cit.*, p. 36 (c'est nous qui traduisons).

plus tard, voit en lui, comme le pouvoir en place, un « criminel », mais le qualifie aussi d'« imbécile » parce qu'il n'a pas pris la fuite (*DR34*, p. 45). Cependant le jugement de Giulio importe peu. Alessandro, dont on connaît l'intelligence, est plus crédible : il montre à Marcella que Carlo est un mauvais stratège : « Quand on est suspect au régime, on ne consent pas à rentrer dans son pays pour travailler à Dieu sait quel coup d'état ridicule… » (*DR34*, p. 123 ; cf. *OR,* p. 222) ; il lui reproche aussi son manque de précaution, lui qui a confié « ses projets, dans un moment d'attendrissement, à un petit ami russe ou tchèque, rencontré par hasard dans un restaurant de Vienne, et qui n'était du reste qu'un agent provocateur… » (ibid. ; cf. *OR,* p. 222). Carlo est un intellectuel égaré sur le terrain des faits : « on ne fait pas un homme d'action d'un Carlo, pas plus qu'une espèce de cygne ne se transforme en oiseau de proie » (*DR34*, p. 122 ; cf. *OR,* p. 221) ; et ce sont ses amis, comme Marcella, qui l'ont entraîné dans le monde de l'action, « trop heureux, je suppose, d'échapper ainsi à la nécessité de penser… Acculé par vous à l'obligation d'agir, il a pu se laisser aller de son plein gré à la catastrophe… » (*DR34*, p. 123 ; cf. *OR,* p. 222) : sa conduite est suicidaire : « Un Carlo ne pouvait jouer avantageusement qu'un rôle, celui de martyr » (*ibid.* ; cf. *OR,* p. 221). Massimo livre sa vérité sur Carlo au peintre Clément Roux dans la nuit romaine : « Au fond, Carlo, ce n'était pas, comment dites-vous, un insurgé… Excepté peut-être contre soi-même… » (*DR34*, p. 211-212) et « il avait besoin, à chaque instant, de s'appuyer sur [l]a ferveur [de Marcella]… » (*DR34*, p. 212). À Marcella et à Vanna Massimo a révélé que Carlo a perdu courage : « on dit Carlo très déprimé. Il paraît qu'il Lui a écrit… pour se justifier » (*DR34*, p. 109 ; cf. *OR,* p. 214, avec variantes). Le rebelle a opéré une rétractation.

Quant à Marcella, l'agent de la tentative d'assassinat, ses motivations ne sont pas pures. Certes, elle est mue par un idéal, mais ce n'est pas l'essentiel : elle obéit à la haine. Marcella est comme la figure inversée de Carlo – et c'est le narrateur qui s'exprime là : « Mais tandis que le sens de la justice, du droit, une sorte de bonté indignée avaient conduit Carlo à la haine pour le maître nouveau où s'incarnait la Raison d'État, c'était la haine qui, peu à peu, avait mené cette femme, solidaire de tous les vaincus, à cultiver en soi les émotions de la bonté » (*DR34*, p. 104 ; cf. *OR,* p. 210). Cette haine semble première chez Marcella, mais elle a aussi des origines familiales, son déclencheur est le sort que le dictateur a fait subir à son père ; en cela, il n'est pas étonnant que l'une des nombreuses dénominations mythiques que lui sont conférées soit « Électre » (*DR34*, p. 138) ; il y a en elle la même hargne que dans la protagoniste d'*Électre ou la Chute des masques*. Massimo revient sur le rôle de la haine dans le geste de Marcella et il lui trouve une autre

justification : « Je comprends : ton père destitué, mort de ça, et puis Carlo, et ce dévouement que les imbéciles prenaient pour de l'amour » (*DR34*, p. 138) ; il y voit aussi une forme de suicide : « Tuer, c'est ton moyen de mourir » (*DR34*, p. 140 ; cf. *OR,* p. 229 [12]). Carlo, qu'elle considérait comme le guide de son action s'étant rétracté et refusant la lutte armée, Marcella n'a plus aucune de ses motivations essentielles. Elle reconnaît elle-même (sans employer le mot) que son acte est absurde : « Penser, fit-elle amèrement, que j'ai cru un moment travailler pour l'avenir ! » (*DR34*, p. 141) et qu'il est celui d'une désespérée : « mais tu ne vois donc pas que je n'ai plus rien d'autre au monde ? Est-ce que toute ma vie, et même notre intimité ce soir, ne perd pas son sens, si je ne le fais pas ? » (*DR34*, p. 144 ; cf. *OR,* p. 234).

Les comparaisons effectuées par des personnages, mais aussi par le narrateur entre les conjurés et le christianisme des premiers jours ne sont pas valorisantes : en effet, ce qui ressort surtout, c'est le fanatisme ; les réunions chez Marcella sont « des conciliabules où couvait, sous cette ville redevenue romaine, tout le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées » (*DR34*, p. 104) [13]. La version définitive (*OR,* p. 210) change en « redevenue impériale », ce qui souligne mieux les prétentions démesurées du régime.

Cet attentat qui n'obéit guère à de nobles motifs, cet attentat qui échoue à abattre le tyran et ne parvient qu'à faire une victime innocente, est un attentat qui, même s'il réussissait échouerait. En effet, pour Massimo, c'est l'opposant qui crée le tyran :

> Cet homme, (ce pantin de chair) tu vas le gonfler de ta haine, comme les autres, les milliers d'autres, qui le boursouflent de leur ferveur. Lui, cet homme qui n'existe pas… (*DR34*, p. 138).

C'est, toujours selon Massimo, l'attentat qui va donner au tyran l'existence [14] :

> Bien plus, en le tuant, tu l'achèves : il ne sera Lui que s'il meurt. Sa mort, c'est l'investiture de César. Et que ce soit le sceau de sa grandeur ou le châtiment de sa démesure, qu'importe encore ? (*DR34*, p. 140-141 ; cf. *OR,* p. 230-231, avec variantes).

---

[12] Massimo révèle à Marcella « Tu veux tuer César, mais surtout Alessandro, et moi, et toi-même… ».

[13] Cf. aussi Massimo : « Aux temps anciens, ces révoltées qu'on nommait alors des chrétiennes, brisaient les idoles pour avoir une raison de mourir » (*DR34*, p. 140).

[14] On rapprochera ce passage de l'analyse du film où joue Angiola, faite sous le regard d'Alessandro : *DR34*, p. 170 : « Il n'y avait pas de tyrans, puisqu'il n'y avait pas de révoltés ». Est-ce à dire que c'est le révolté qui fait le tyran ? ou que ce monde du film est dénué de toute réalité, ce que semble confirmer le contexte (« Tout n'était que duperie, condensation de fumées, plate déclamation sur une surface sonore ») ?

Nous retrouvons une idée présente dans *Feux* : c'est la mort qui accomplit l'être. Mais on ne sait guère quel crédit accorder à l'agent double, qui ici essaie de détourner Marcella de son projet. Reconnaissons toutefois que les martyrs exercent souvent une influence politique déterminante et que l'histoire antique a montré que l'assassinat de Jules César n'a pas mis fin au pouvoir personnel, ce que Cicéron déjà déplorait dans sa correspondance : *O dii boni ! uiuit tyrannis, tyrannus occidit* ! (*Ad Atticum*, XIV, 9 : « Bonté divine ! la tyrannie survit et le tyran est mort ! », traduction de Jean Beaujeu, les Belles Lettres)

Le dictateur semble n'être pas un être mortel : Alessandro fait remarquer : « Oh, je sais bien que ce n'est pas un homme, pour vous, c'est une idée… Être une idée, c'est sa grandeur. C'est ce qu'il est pour des millions d'hommes… » (*DR34*, p. 130). En fait, Alessandro, montre là que cette femme d'action que prétend être Marcella reste dans le domaine intellectuel, et que sur ce plan-là elle se fait du dictateur la même image – mais de signe inversé –, que ses partisans.

L'acte même de Marcella, lorsqu'il est raconté par le narrateur est présenté comme une action dérisoire :

> Au lieu d'un maître en uniforme, face au peuple, fascinant la foule, elle n'avait sous les pieds qu'un homme en habit de soirée regagnant son automobile. Elle s'agrippa à l'idée de meurtre comme un naufragé au seul point fixe de son univers qui sombre, leva le bras, tira, et manqua son coup (*DR34*, p. 153).

L'obstination dans le meurtre comme unique point de repère dans son existence fait penser à l'Oreste d'*Électre ou la Chute des masques*, qui, quand son geste meurtrier n'a plus de raison, tue Égisthe pour tenter d'être lui-même, à ce qu'il croit, c'est-à-dire « le frère d'Électre » (*Th II*, p. 76).

Ainsi, la première version de *Denier du rêve* ne donne pas une vision idéalisée de l'attentat contre le dictateur, elle montre un réseau foisonnant de motivations où la pureté de l'idéal politique est bien loin. L'ouvrage pose la question de l'identité : quelle est la personnalité véritable de Carlo, de Marcella, mais aussi de César : chacun porte un masque, joue un rôle, qu'il s'est plus ou moins donné ou que les autres lui confèrent. Ce n'est pas pour autant que la dictature soit justifiée : l'œuvre indique sans ambiguïté aucune les tares d'un régime d'autorité et l'enflure de son chef, qui est un pantin boursouflé. Il n'est pas indifférent que cette œuvre fasse une place importante à la thématique du rêve et de la réalité : si les êtres se nourrissent d'illusions, l'illusion de la renaissance de César est la plus grotesque. Peut-être le regard du peintre désabusé est-il plus apte à percevoir les choses : pour Clément Roux, le régime fige Rome : les hommes « rêvent de plaisir, et ils se

font bétail, et de discipline, et les voilà pierre… » (*DR34*, p. 220). Il ne veut ni du songe ni de l'action (« L'action est à la pensée ce que le somnambulisme est au rêve… Une aggravation… Pas l'action… Mieux que ça. » (ibid.)). Ce qui importe pour lui, c'est la beauté, une beauté qui prend alors le visage de Massimo : « T'es le contraire d'un songe… » (*DR34*, p. 221). La tentation du salut par l'esthétisme frôle l'œuvre.

Avec *Mémoires d'Hadrien* le point de vue est radicalement différent puisque, d'une part, le foyer de la narration est le détenteur du pouvoir – l'empereur – et que, d'autre part, il s'affirme nettement comme voulant se distinguer des tyrans et exercer le meilleur type de gouvernement. Il se voudrait souverain idéal et développe une théorie du pouvoir comme réalisation sur terre de l'harmonie universelle en des termes qui rappellent la pensée stoïcienne [15]. Certes on a connu bien des dictatures qui se présentaient comme voulant accomplir le bonheur des individus fût-ce malgré eux, mais Hadrien entend respecter au mieux les individus. « Il me plaisait enfin que ces mots mêmes d'Humanité, de Liberté, de Bonheur, n'eussent pas encore été dévalués par trop d'applications ridicules » (*OR,* p. 372). Dans ses meilleurs moments il est convaincu d'œuvrer pour un bel équilibre universel ; ainsi dans ce passage où Marguerite Yourcenar fait adopter à l'empereur le jugement laudatif qu'exprime Arrien dans son *Traité de tactique* (44, 3) : « Ainsi c'est à l'actuel règne, qu'Hadrien exerce depuis vingt ans, plus qu'à l'ancienne Sparte, que conviennent, à mon avis, ces vers : "Là fleurit la lance des jeunes gens, la muse harmonieuse et la justice publique protectrice des bonnes actions" » :

> Arrien de Nicomédie, un des meilleurs esprits de ce temps, aime à me rappeler les beaux vers où le vieux Terpandre a défini en trois mots l'idéal spartiate, le mode de vie parfait dont Lacédémone a rêvé sans jamais l'atteindre : la Force, la Justice, les Muses. La Force était à la base, rigueur sans laquelle il n'est pas de beauté, fermeté sans laquelle il n'est pas de justice. La Justice était l'équilibre des parties, l'ensemble des proportions harmonieuses que ne doit compromettre aucun excès. Force et Justice n'étaient qu'un instrument bien accordé entre les mains des Muses. Toute misère toute brutalité étaient à interdire comme autant d'insultes au beau corps de l'humanité. Toute iniquité était une fausse note à éviter dans l'harmonie des sphères. (*OR,* p. 391)

---

[15] Cf., entre autres, Elena REAL, « Le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien* », *Il Confronto Letterario,* suppl. al n° 5, 1986, p. 17-29 et notre « L'empire romain comme figure de l'universel », *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*,

Hadrien connaît son histoire romaine et veut d'autant plus prendre ses distances avec tout acte de cruauté qu'il sait que ce sont parfois les circonstances qui font le criminel :

> Je pensais aux proscriptions d'Octave, qui avaient éclaboussé pour toujours la mémoire d'Auguste, aux premiers crimes de Néron qu'avaient suivis d'autres crimes. Je me rappelais les dernières années de Domitien, de cet homme médiocre, pas pire qu'un autre, que la peur infligée et subie avait peu à peu privé de forme humaine, mort en plein palais comme une bête traquée dans les bois (*OR,* p. 363).

Proche de Néron pour ce qui est du philhellénisme, Hadrien s'efforce de se démarquer de lui au maximum : il va même jusqu'à « lav[er] des souvenirs de Néron » (*OR,* p. 415) le Colisée construit trente ans environ après la mort de cet empereur, mais sur l'emplacement de la Maison d'or et conservant encore à l'époque d'Hadrien une statue colossale du maître des lieux ; Hadrien la remplace par « une effigie […] du Soleil » et il restitue pour ainsi dire à la collectivité les débordements domaniaux de Néron en édifiant le temple de Vénus et de Rome « lui aussi sur l'emplacement de la scandaleuse Maison d'*OR,* où Néron avait déployé sans goût un luxe mal acquis » (*OR,* p. 415).

Mais ce prince épris de consensus qu'est Hadrien chez Marguerite Yourcenar est confronté à plusieurs reprises, au début et à la fin de son règne, au problème du complot. Le premier est connu sous le nom de l'affaire des quatre consulaires et Polémon, l'*Histoire Auguste* et Dion Cassius en font mention [16]. D'abord, face au faux accident de chasse destiné à le tuer ourdi par Lusius Quiétus, le prince juge plus politique de ne pas sévir et de feindre d'ignorer la réalité de la tentative d'assassinat : « Mieux valait paraître ne rien soupçonner, patienter, attendre » (*OR,* p. 362). Aussi, quand il apprend sur le trajet qui le conduit à Rome pour y faire son entrée après son accession, qu'Attianus a procédé à l'élimination de Lusius Quiétus et de trois autres consulaires, laisse-t-il éclater son mécontentement, non qu'il déplore la mort d'opposants qui ont pu, ou auraient pu, chercher à l'éliminer, mais parce qu'il a peur de ne plus être maître de son destin et d'être entraîné malgré lui dans la spirale de la tyrannie. Les meilleures intentions si elles ne sont pas secondées par les circonstances peuvent conduire au désastre. Hadrien dégage sa responsabilité et fait porter tout le poids de l'affaire sur le préfet du prétoire Attianus, l'un des artisans de son accession, qui est heureux de se sacrifier pour lui ; mais l'empereur n'est pas totalement étranger à ces assassinats : même s'il ne les a pas

[16] Cf. pour plus de détails, Rémy POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995, p. 885-892.

commandés, n'a-t-il pas demandé à son préfet « d'agir vite » (*OR,* p. 362) ? Il regrette non la mort de ces hommes – « On est toujours bien aise d'être soulagé de ses adversaires […] (*OR,* p. 363) –, mais la tache indélébile sur son règne, et de songer au proscriptions d'Octave qui ternissent le règne d'Auguste, et aux mauvais souvenirs laissés par Néron et Domitien. Cet acte de répression aliène sa liberté. Voici Hadrien, qui se voudrait le prince idéal, risquant d'être, malgré lui, un monstre naissant. Ce n'est pas seulement une question d'image de marque : « J'avouai ma peur : je ne me sentais pas plus exempt de cruauté que d'aucune tare humaine : j'accueillais le lieu commun qui veut que le crime appelle le crime » (*OR,* p. 363). C'est là le contrepoint d'une phrase de l'*Histoire Auguste* soulignant l'ambivalence de sa personnalité : « Il était tour à tour sévère et enjoué, aimable et austère, impulsif et circonspect, avare et généreux, naïf et dissimulé, cruel et clément, et toujours changeant en toutes choses » [17]. Il s'agit avant tout du pragmatisme de celui qui a le sentiment de sa légitimité. Même si c'est Attianus qui prononce ces mots, en écho aux différentes versions des sources, on ne voit guère Hadrien les désavouer : « On saurait, s'il le fallait, prouver que ces quatre hommes avaient comploté ma mort ; ils avaient en tout cas intérêt à le faire » (*OR,* p. 364). On serait ainsi coupable de ses propres potentialités aux yeux de la raison d'État. Machiavel ne conseille-t-il pas de « supprimer ceux qui vous peuvent ou doivent nuire » [18]. Ce n'est pas parce que l'État idéal se construit ici sur l'élimination d'opposants qu'Hadrien est irrité, mais parce qu'une telle fondation risque, si elle lui est attribuée, de compromettre le bel édifice qu'il entend construire.

Bien plus avant dans son règne, il n'a plus pareils scrupules et il n'hésite pas à prendre des mesures radicales contre les opposants qu'il juge dangereux au moment où il établit sa succession : il entend ainsi laisser une situation stable à ses héritiers, un peu comme s'il remplissait à leur égard le rôle qu'avait joué pour lui Attianus. Servianus, Fuscus et Apollodore y perdront la vie. Hadrien réagit avec une froide détermination lorsqu'il apprend le complot que prépare contre lui son

---

[17] *Vita Hadriani*, 14, 11, traduction de Jean-Pierre CALLU *et alii*, Les Belles Lettres : *Idem seuerus laetus, comis grauis, lasciuus cunctator, tenax liberalis, <simplex> simulator, saeuus clemens et semper in omnibus uarius. Cf.* aussi *Vita Hadriani*, 20, 3 : *Marius Maximus dicit eum natura crudelem fuisse et idcirco multa pie fecisse, quod timeret ne sibi idem quod Domitiano accidit eueniret.* (« Marius Maximus dit qu'il était cruel naturellement, et que, s'il fit beaucoup de bonnes actions, c'était dans la crainte de subir le même sort que Domitien », traduction de Jean-Pierre CALLU *et alii*, Les Belles Lettres).

[18] MACHIAVEL, *Le Prince*, traduction d'Yves LÉVY, Paris, GF-Flammarion, 1980, p. 116.

beau-frère au moment de l'adoption de Lucius. « [O]n copiait tout simplement l'attentat prémédité jadis par Nigrinus et Quiétus ; j'allais être abattu au cours d'une cérémonie religieuse au Capitole ; mon fils adoptif tomberait avec moi » (*OR,* p. 489). Ce projet d'assassinat n'apparaît pas dans les sources. Cette invention dans *Mémoires d'Hadrien* permet d'apporter une justification à l'élimination de Servianus et Fuscus, qui apparaîtrait sinon comme relevant du pur arbitraire ; elle crée, en outre, un effet structurel, puisqu'elle invite à lire la fin du règne d'Hadrien en liaison avec ses débuts ; l'évolution est nette : le prince n'hésite plus devant les solutions radicales, par désir d'efficacité, mais aussi parce qu'il sait que l'opinion ne lui en tiendra pas rigueur – « dix-neuf ans de justice décidaient en ma faveur ; on exécrait en bloc mes ennemis » (*OR,* p. 490) ; c'est toujours une morale de l'intérêt qui prédomine, avec, de surcroît, le désir de régler ses comptes avec un beau-frère haï depuis toujours : « Je n'avais pas commandé cette double exécution de gaîté de cœur ; je n'en éprouvai par la suite aucun regret, encore moins de remords. Un vieux compte venait de se clore ; c'était tout » (*OR,* p. 489). « Mais l'intérêt de l'État exigeait ce dénouement, que le vieil Ursus avait comme à plaisir rendu inévitable. Et j'étais déjà trop près de ma propre mort pour prendre le temps de méditer sur ces deux fins » (*OR,* p. 490). Pragmatisme et indifférence. Dans le cas d'Apollodore, Hadrien va plus loin puisqu'on sent une forme de jubilation dans l'évocation sarcastique de la mort de l'architecte qui s'était moqué de ses propres réalisations artistiques et architecturales.

La cruauté n'est pas totalement absente de la nature de l'empereur, mais il a su le plus souvent la maîtriser : « Peut-être n'ai-je été si économe de sang humain que parce que j'ai tant versé celui des bêtes fauves, que parfois, secrètement, je préférais aux hommes » (*OR,* p. 289). Et la manière dont il traite l'acte de démence de l'esclave de Tarragone montre qu'il sait faire preuve de bienveillance et pardonner quand il comprend que ce sont de longues années de servitude douloureuse qui ont conduit le malheureux à ce geste extrême. Certes d'aucuns pourraient y voir un acte machiavélique, puisqu'on nous dit dans *Le Prince* que les anciens ennemis qu'on a pu se concilier deviennent les meilleurs alliés (*op. cit.*, p. 175). Toujours est-il que cet épisode tempère la dureté des actions de répression contre des personnages de la haute société qui lui contestaient le pouvoir.

Ainsi, quand elle traite du thème de l'attentat contre le pouvoir dans les années trente, Marguerite Yourcenar ne se situe pas vraiment sur le terrain politique, comme Laura Brignoli l'a bien montré pour la

première version de *Denier du rêve*. Si Yourcenar a compris l'inanité et la boursouflure du fascisme, elle se défie de tout dogmatisme et son œuvre relève plus du métaphysique que du politique : il s'agit avant tout de personnages en quête d'identité. L'amour, l'amour-propre, la vengeance ont plus de place que la révolte contre l'oppression chez Harmodios, Aristogiton, et plus tard Électre et Oreste, qui font du meurtre l'une de la mère, l'autre du père le fondement de leur être. Attenter à la vie du tyran n'est pas mettre fin à la tyrannie, ni même vouloir ne faire que cela. Mais Yourcenar dans *Denier du rêve* dénonce la caricature de la grandeur chez celui qui se prend pour César, comme en 1936 Leon Feuchtwanger montre dans *Der falsche Nero* un médiocre tentant de se faire passer pour l'empereur romain, où l'on voit une allusion à Hitler. C'est, en fait, avec *Mémoires d'Hadrien* que la dimension politique quitte l'arrière-plan pour être plus présente, même si des motivations plus intimes jouent. Hadrien, représentant un pouvoir qui se veut juste et est plein de la bonne conscience de son bon droit, réprime fermement les tentatives d'opposition, regrettant seulement au début de son règne que cela puisse nuire à son image. Marguerite Yourcenar reste dans le cadre des données historiques. Hadrien se trouve dans une situation de légitime défense et il protège ainsi son œuvre à venir, au début de son principat, et celle de ses successeurs, à la fin, même s'il n'est pas mécontent de satisfaire quelque vengeance personnelle. Le choix narratif de Marguerite Yourcenar lui a fait adopter le point de vue du souverain, dont elle retrace la politique en s'appuyant sur les sources et en y souscrivant globalement, puisqu'elle présente l'empereur du second siècle – dont les historiens vantent en général le sens de l'État et les réformes – comme un idéal politique pour la période de l'après-guerre. L'idéal politique a besoin pour s'accomplir de mains qui par moments doivent se salir. Hadrien ne compose pas la *République* de Platon [19], il œuvre dans la Rome fangeuse de Romulus pour y construire un édifice de marbre dont il apprend qu'il se délitera sans disparaître tout à fait.

[19] Cf. *OR,* p. 314. C'est Cicéron, *Ad Att.*, II, 1, 8, qui oppose la *politeia* de Platon à la cité fangeuse de Romulus.