

L'ÉCRITURE EN ÉCHOS DE MARGUERITE YOURCENAR

par Claude BENOIT (Valencia)

Que ce soit dans les entretiens, les interviews ou dans les commentaires, notes, carnets, préfaces et postfaces qu'elle a prodigués, Marguerite Yourcenar a beaucoup parlé de son écriture, des circonstances qui ont pesé sur les différentes étapes de sa production littéraire, de ses petits "trucs" d'écrivain et de son expérience personnelle au long de la gestation de ses romans, de ses poèmes ou de ses pièces de théâtre. Omniprésente dans le paratexte de chacune de ses œuvres, dont elle s'est toujours érigée en lectrice privilégiée et seule interprète fidèle, elle s'est efforcée parfois de justifier, aux yeux du lecteur et du critique, une tendance évidente à la réécriture, à la reprise, aux modifications successives, à partir d'un personnage, d'un thème, d'une idée, d'une structure, noyaux fondateurs et originaires qui ont donné lieu aux créations postérieures. Ainsi, bien qu'elle ait manifesté à plusieurs reprises son refus de toute écriture spécifiquement autobiographique et de révélations intimes^[1], elle n'a cessé de participer néanmoins, de façon réitérative et constante, à la création de son image d'écrivain, à "cette double vie que les autres lui font", selon les termes de Jean-Benoît Puech^[2], se décrivant ou se révélant dans son activité littéraire telle qu'elle désire qu'on l'imagine, qu'on la lise, qu'on la comprenne et qu'on interprète ses œuvres.

Après un premier temps d'identification et de crédulité peut-être quelque peu naïve, l'heure est venue, pour la critique yourcenarienne, de rompre le charme, de sortir de l'envoûtement et se libérer de l'influence du discours auctorial. Un certain recul s'est avéré indispensable pour mener à bien une réflexion lucide sur l'écriture de notre auteur, pour être à même de démasquer les jeux ou les pièges de

[1] Voir à ce sujet les différentes études réunies dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, Autobiographie*, Actes du II^e Colloque International (Valencia, 1986), Servicio de publicaciones de la Universitat de Valencia, 1988.

[2] Jean-Benoît PUECH, "Du vivant de l'auteur", *Poétique* n° 63, sept. 1985, p. 279-300.

l'écrivain, de découvrir les procédés et les mécanismes qui président à l'élaboration de son œuvre. Pour ce faire, il me semble tout à fait pertinent de s'adonner à ces "lectures transversales" – c'est l'objet de ce colloque – qui permettront d'apprécier les méthodes de composition, les particularités des modes d'expression et de représentation spécifiques d'une écriture dont l'étude a été trop délaissée au profit de celle de la thématique, de la portée morale et philosophique ou de la fonction de l'histoire dans l'ensemble de ses écrits.

Revenant aux sources de sa production romanesque, j'ai choisi pour mon propos le dernier épisode de la nouvelle *D'après Rembrandt*^[3], provenant de cette fameuse ébauche composée aux environs de sa vingtième année : *Remous*, "dont le résultat eût été un roman-océan plutôt qu'un roman-fleuve" "et qui, dit-elle, contenait en germe une bonne part de [s]es productions futures"^[4]. Puis, j'ai remonté le courant jusqu'à la toute dernière œuvre de fiction écrite par la romancière : *Une belle matinée*, publiée à la suite de *Un homme obscur* dans le recueil intitulé *Comme l'eau qui coule*. Quelque soixante ans séparent ces deux œuvres, l'une initiant et l'autre clôturant la création littéraire proprement dite de Yourcenar, le temps de ce qu'elle désigne comme la "germination" s'étalant ici sur toute une vie.

À première vue, certaines remarques s'imposent, qui soulignent des pratiques d'écriture tout à fait caractéristiques : après le projet initial d'un "immense roman historique", genre qu'elle ne cessera de cultiver par la suite^[5], Yourcenar choisit délibérément la forme brève, scindant l'énorme texte primitif en trois nouvelles, *D'après Dürer*, *D'après Greco* et *D'après Rembrandt*, forme à laquelle semblent mieux s'adapter ses goûts et ses dispositions d'écrivain. En effet, mis à part les trois grands romans de la maturité : *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et *Un homme obscur* – et encore ceux-ci proviennent-ils de textes relativement courts à l'origine – l'auteur a surtout produit des récits, des contes et des nouvelles aux dimensions très limitées^[6] et

[3] M. YOURCENAR. *D'après Rembrandt, La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1935, p. 172-239.

[4] M. YOURCENAR, "Postface" d'*Anna soror...*, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p. 241.

[5] Mis à part *Alexis ou le Traité du vain combat*, *La Nouvelle Eurydice* et la plupart des *Nouvelles orientales*, les œuvres de fiction s'inscrivent plus ou moins dans la catégorie du roman historique.

[6] Outre *La Mort conduit l'attelage* et les trois brefs récits publiés récemment chez

c'est à cette brièveté qu'elle est revenue à la fin de son parcours romanesque^[7].

Par ailleurs, si l'on considère que ces trois romans sont le fruit d'un processus de retouches, de développements, de rajouts à partir de textes écrits avant 1925, et, si l'on tient compte de la refonte du *Denier du rêve* de 1934^[8] et de la réélaboration des *Nouvelles orientales*, on constate deux démarches opposées mais complémentaires, l'une de dilatation de la matière fictionnelle par rapport au texte fondateur, l'autre, plutôt réductrice, d'épure, de perfectionnement graduel, de parachèvement de l'expression et du style, qui sont des constantes de l'écriture yourcenarienne.

Toutefois, l'important travail effectué sur la nouvelle *D'après Rembrandt* – réécriture totale du texte : “Pas une ligne n'en subsiste...”^[9] et accroissement considérable de l'affabulation – a donné lieu à un phénomène unique dans l'ensemble narratif : la bipartition de l'œuvre première en deux compositions indépendantes mais articulées par le fil de l'intrigue et la succession chronologique. Ainsi, d'une nouvelle de soixante-six pages sont issus, d'une part, un roman de cent cinquante-huit pages (*Un homme obscur*) et, d'autre part, une “fantaisie”^[10] de vingt-huit pages (*Une belle matinée*), inspirée de l'épisode final de la nouvelle primitive. Or, une brève étude comparative, forcément incomplète, entre cette ultime création et les quelques pages qui lui ont servi de point de départ, nous permettra peut-être de découvrir et de mettre en évidence quelques-unes des véritables stratégies d'une écriture qui, en réalité, s'est toujours gardée de livrer ses secrets.

D'Après Rembrandt vs Une belle matinée

Si, comme l'affirme Charles Mauron, “Une comparaison de textes porte sur des contenus conscients et volontaires [...]” tandis qu’ “une

Gallimard : *Conte bleu* (inédit jusqu'alors), *Le premier soir*, *Maléfice*, on peut parler aussi, à juste titre, de compositions plus ou moins courtes pour *Alexis.*, *Anna*, *Soror...*, *La Nouvelle Eurydice*, *Le Coup de grâce*, *Denier du rêve*, *Nouvelles orientales*.

[7] *Une belle matinée* (op. cit.) s'étend sur vingt-huit pages (p. 209-237).

[8] La version définitive de ce roman date de 1959 ; elle a été publiée chez Gallimard en 1971 dans la collection “L'imaginaire”.

[9] Voir la postface d'*Un homme obscur*, *Comme l'eau qui coule*, op. cit., p. 254.

[10] *Ibid.*

superposition brouille, au contraire, les contenus conscients de chacun des textes superposés^[11], faisant apparaître des “liaisons plus ou moins inconscientes”, je tenterai de me limiter, tout d’abord, à un petit exercice de comparaison pour montrer dans quelle mesure l’auteur s’est servi du texte-matrice pour élaborer la version définitive d’*Une belle matinée*.

Contrairement à *Anna, soror...* qui “reproduit dans sa quasi-intégralité le texte de 1935”^[12] et à *L’Œuvre au Noir*, qui reprend la première partie de *D’après Dürer, Une belle matinée* est un texte de nouvelle facture. Aux dires de Marguerite Yourcenar, “pas une ligne ne reste de la première esquisse, ni des quelques pages révisées concernant l’enfant dans la version de 1935”^[13].

L’histoire, pourtant, reste fidèle, grosso modo, à son modèle : Lazare, fils de Nathanaël, devenu orphelin, s’engage, vers l’âge de treize ans, dans une troupe d’acteurs anglais de passage à Amsterdam ; on l’a chargé de tenir le rôle d’une jeune première, joué le plus souvent, à l’époque, par un enfant travesti ou un adolescent. Cependant, ce sont les circonstances qui varient. L’auteur explique, bien sûr, ces changements dus aux exigences de la logique du récit, pour justifier surtout un certain apprentissage de l’anglais qui permette au petit Lazare de débiter correctement des tirades de Shakespeare. L’apparition du vieil acteur londonien Herbert Mortimer, initiant l’enfant à l’interprétation dramatique, remplit la même fonction^[14]. Mais ces différences anecdotiques ne sont pas pertinentes pour notre analyse. Seul, le récit dilaté du rêve de Lazare apporte un bouleversement narratif et sémantique par rapport au texte d’origine, puisqu’il allonge considérablement le corps textuel tout en élargissant la trame événementielle et qu’il vient insuffler à la nouvelle son sens profond et sa portée philosophique.

Mais cette innovation fondamentale n’efface pas pour autant les multiples traces de filiation qui subsistent de façon plus ou moins latente, reliant indéfectiblement la nouvelle à sa cellule génératrice. Une lecture consécutive des deux textes déclenche tout un dispositif de résonances suscitées par des mécanismes d’analogie, voire de

[11] Voir Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1962, p. 23.

[12] Voir la postface de *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 242.

[13] Voir la postface de *Une belle matinée*, *op. cit.*, p. 263.

[14] *Ibid.*, p. 262-263.

répétitions qui me semblent infirmer tant soit peu les commentaires catégoriques de l'auteur, revendiquant la nouveauté totale d'*Une belle matinée*^[15].

Quant à la structure de l'intrigue, comme je viens de le signaler, ni les déplacements spatio-temporels, ni les diverses modifications que subissent les personnages n'affectent la dynamique générale de l'histoire : dans les deux récits, l'enfant, après avoir rencontré la troupe de comédiens, s'échappe de chez lui au petit matin pour partir avec eux en tournée. Par surcroît, la plupart des scènes ou des situations qui marquent les temps forts de l'aventure narrée dans *D'après Rembrandt*, se trouvent répétées, à quelques variantes près, dans la dernière version. On y compte tour à tour : la scène d'apprentissage de l'enfant, lisant ou récitant des passages de comédies d'auteurs anglais (la référence à Shakespeare est plus voilée bien que plus décisive, comme on le verra plus tard, dans *Une belle matinée*), celle de l'arrivée des acteurs à l'auberge (au musico dans *D'après Rembrandt*), la démonstration de Lazare jouant le rôle de Rosalinde, son travestissement en jeune fille, sa sortie silencieuse au lever d'un jour pluvieux pour rejoindre le groupe, le départ des acteurs en costumes de théâtre, dans un coche conduit par un personnage vêtu d'un drap blanc et armé d'une faux, image allégorique de la mort^[16]. Il n'est pas jusqu'à la scène du rêve de Lazare, résolument novatrice, qui ne trouve sa forme première, à l'état embryonnaire, dans quelques phrases du texte ancien :

[...] dans son sommeil, l'enfant continuait à parler avec une volubilité malade ; le rire succédait aux larmes sur sa figure endormie, tandis qu'il récitait en gesticulant des vers de Hooft ou certains passages d'un livre anglais [...] qui portait sur la page de garde en écriture cursive : *Les plus Excellentes Pièces de William Shakespeare*". (A. R., p. 211)^[17].

Ce jeu de correspondances se prolonge et se répercute au niveau des personnages, du décor, des dialogues. Ainsi, le jeune acteur Humphrey réapparaît presque inchangé ; Ophélie, Rosalinde, Juliette, Ganymède, Hamlet... sont à nouveau évoqués car, comme précédemment, ils appartiennent au répertoire de la troupe. D'autres fois, ce sont des détails insignifiants qui reviennent gratuitement ; par

[15] Voir la note n° 13.

[16] D'où le titre du recueil de 1935 : *La Mort conduit l'attelage*.

[17] Pour les citations, j'ai utilisé par commodité les abréviations (AR) pour *D'après Rembrandt* et (BM) pour *Une belle matinée*.

Claude Benoit

exemple, celui du singe “ramené de Java” du musico (AR, p. 223), transformé en “petit singe gros comme le poing” (BM, p. 212), compagnon de l’acteur Mortimer, animal emblématique, peut-être, pour sa faculté naturelle d’imitation^[18] ; celui du vendeur de beignets (AR, p. 216 ; BM, p. 232) ; ou celui de la “charrette cahotante” où Lazare s’endort (AR, p. 239) repris dans la phrase : “Les cahots du coche berçaient l’enfant qui s’habituaient à eux. Tout se brouillait dans cette somnolence”. (BM, p. 236) etc... Sinon, c’est une citation demeurée intacte : “Je suis votre Rosalinde” (AR, p. 233 ; BM, p. 222) ou des bribes de dialogues dont la forme et le contenu sémantique sont similaires (les changements sont minimes) dans les deux textes :

Monsieur, si c’était votre plaisir, je sais tout le rôle d’Ophélie. (AR, p. 226)

– Je sais par cœur tout le rôle de Rosalinde, dit l’enfant avec fierté. (BM, p. 218)

Avez-vous une mère ?

– Non, dit Lazare. (AR, p. 233)

Tu vis chez tes parents ?

– J’ai une espèce de grand-mère.

[...] Et ta mère ?

– Ma mère a été pendue en public. (BM, p. 221)

Ces divers phénomènes de similitudes, tant sur le plan de l’histoire que sur celui du discours, commencent déjà à nous éclairer un peu sur l’une des méthodes d’écriture de Marguerite Yourcenar. S’il est vrai qu’aucune ligne ne subsiste de la première version, comme elle s’empresse de l’affirmer dans sa postface, les multiples parallélismes qui se font jour après une simple lecture comparative des deux textes confirment une pratique de la répétition et de l’emprunt vis-à-vis de l’œuvre d’origine, puisée elle-même dans la matière magmatique de *Remous*, pratique déguisée sous un savant brouillage des pistes. Comme sur un palimpseste, l’écrivain a fait disparaître toute trace de la rédaction primitive. Elle a procédé de même à une certaine réorganisation de la matière fictionnelle. Ainsi, le second récit de l’aventure de Lazare se trouve promu au rang d’œuvre première, originale et autonome.

D’une œuvre à l’autre

Mais lorsque le lecteur assidu de Yourcenar parcourt les quelques pages d’*Une belle matinée*, il ressent, à plusieurs reprises, une

[18] Le singe, toujours proche des acteurs, en serait-il le double parodique ?

impression de “déjà lu” qui pique sa curiosité. N'a-t-il pas rencontré, dans l'un ou l'autre des romans antérieurs, telle image, telle idée, tel mot qui lui sont devenus presque familiers et qu'il associe involontairement à l'idiolecte ou à l'imaginaire yourcenariens ? Il serait trop long et fastidieux de cribler tous les textes de fiction ou de les superposer, comme le propose Charles Mauron, pour en faire ressortir les métaphores obsédantes ou découvrir l'émergence du mythe personnel de l'auteur. Là n'est pas l'objet de cette modeste réflexion qui doit se limiter aux stratégies d'écriture. Mais un rapide survol transversal, guidé, il faut l'avouer, par l'intuition, de quelques-uns des ouvrages de fiction, m'a permis de glaner, çà et là, quelques exemples qui illustreront ces retours, ces résonances qui se font sentir d'une œuvre à l'autre.

Des images, d'abord, qui se gravent mystérieusement dans notre mémoire, comme celles de ces splendides ciels roses qui traversent poétiquement l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Celui qui illumine les dernières visions oniriques de Lazare, se voyant en rêve dans le rôle de Prospéro l'Enchanteur “sous un ciel rose” (*BM*, p. 230) vient rappeler cette fin d'après-midi où Stanislas erre dans les rues de Paris, sous “[u]n ciel pâle, presque rose...”^[19] ou ces “longs soirs roses”^[20] dont peut encore jouir l'empereur Hadrien avant de mourir.

La métaphore, si peu fréquente chez Yourcenar (elle préfère la comparaison), trouve une de ses plus belles expressions dans l'image zoomorphique, et plus précisément canine, qu'elle prête, non seulement à Lazare :

Lazare aboya tout bas, s'assit par terre, et posa la patte sur le genou de Mister Herbert [...]. [II] était devenu son enfant, son épagneul [...] (*BM*, p. 214).

mais aussi à Antinoüs, qui “avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance. Ce beau lévrier avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie”, écrit nostalgiquement Hadrien, après la mort du bien-aimé^[21].

[19] Voir *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931, p. 180.

[20] Voir M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, Folio, 1974 (2^e éd.), p. 315.

[21] *Ibid.*, p. 170.

Comme Lazare, les jeunes garçons des romans yourcenariens sont dotés d'une beauté féminine. Pensons à Antinoüs, à Aleï, à Miguel, si semblable à sa sœur Anna, à Conrad..., qui reproduisent, chacun à sa manière, l'image de l'adolescent androgyne. Mais la coïncidence devient frappante entre Lazare et Aleï, tous deux décrits par leur protecteur de façon absolument identique, comme des êtres brillants, inconsistants, insaisissables. Dans ce cas, l'analogie lexicale est surprenante : pour Herbert Mortimer, Lazare est "un follet, un ondin [...]" (*BM*, p. 215) ; or, Zénon s'était déjà exprimé en ces mêmes termes au sujet d'Aleï : "[...] j'avais enfin ce follet ou cet ondin que le populaire nous octroie pour aides..."^[22].

Quant au couple Herbert-Lazare, il nous renvoie à celui de l'éphèbe aimé et protégé par son mentor, déjà rencontré dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*.

Quelquefois, un simple anthroponyme suffit à évoquer en nous un autre personnage... Monsieur de Bréderode, chez lequel se rendent les acteurs (*BM*, p. 222), n'a pourtant rien à voir, semble-t-il, avec cet autre Monsieur de Bréderode, chef des réformés en Flandre, que Zénon décrit au prieur comme "un coquin débauché"^[23] ; quant au capitaine espagnol Fernando Bilbaz, pendu pour trahison, dont on raconte l'histoire dans *D'après Rembrandt*^[24], serait-il le même que celui qui embarque Miguel sur son navire, dans *D'après Greco*^[25] et *Anna, soror...*^[26] ?

Outre ces rappels d'images, de mots ou de noms qui tissent un entrelacs subtil entre les différents romans, le retour de certains thèmes chers à l'auteur vient poser la dernière pierre à l'édifice de la pensée yourcenarienne et prête à ce texte définitif une valeur de testament idéologique. Suivant le même mouvement de reprise, qui confère à l'ensemble de l'œuvre une sorte de structure musicale, on reconnaît d'emblée, dans *Une belle matinée*, quelques-unes des idées maîtresses que la romancière transmet d'œuvre en œuvre par le truchement de ses personnages. Ce sont, d'abord, le thème du voyage comme aventure initiatique et celui de la liberté de l'individu au prix de la rupture des liens, illustrés par le départ de Lazare, ou encore

[22] Voir *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 112.

[23] Voir *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 185.

[24] Voir *D'après Rembrandt*, *op. cit.*, p. 195.

[25] Voir *D'après Greco*, *op. cit.*, p. 147.

[26] Voir *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 50. Ici, il devient Fernao Bilbaz.

L'écriture en échos de Marguerite Yourcenar

celui du dédoublement, de la multiplicité de l'être dans son unité. La rêve protéiforme de Lazare, grâce auquel l'enfant vit d'avance, "non seulement sa vie mais toute vie", qualifié d'essentiel par l'auteur^[27], renvoie au "*Varius, multiplex, multiformis*" d'Hadrien, et à la phrase emblématique du Zénon de "*L'Abîme*" : "*Unus ego et multi in me*"^[28]. Mais aussi à la célèbre phrase des "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" :

Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi^[29].

Par cette affirmation, Yourcenar exprime, de façon explicite, sa conception de l'universalité de l'être humain, par-dessus les différences d'âge, de sexe, de métier, de rang, d'époque, qui sous-tendent tous ses personnages et qu'elle incarne une dernière fois dans le petit Lazare, à l'aide de la métaphore théâtrale.

Tout ce système de reprises, qu'elles soient de type formel ou thématique, atteste une démarche suivie de rétro-alimentation, de mouvement rétrospectif vers ce qui a été dit, écrit et pensé antérieurement, une espèce de retour aux sources perpétuel masqué par les jeux de l'écriture ou, plutôt, de la réécriture et par les stratagèmes inépuisables de la fiction.

Un autre aspect de la genèse du roman yourcenarien est l'investissement du matériau historique ou littéraire dans l'élaboration de la fiction. Si l'on a étudié minutieusement la place et la fonction de l'histoire, par exemple dans *Mémoires d'Hadrien*^[30] ou dans *L'Œuvre au Noir*^[31], on a moins parlé des sources livresques, peut-être parce que l'auteur se charge toujours de donner d'innombrables explications à leur sujet dans ses notes ou ses préfaces. Mais là encore, on s'est rendu compte que parfois, elle mystifie le lecteur, le mettant sur des fausses pistes^[32] ou niant

[27] Voir la postface d'*Une belle matinée*, *op. cit.*, p. 263.

[28] Voir *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 171.

[29] Voir *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 342.

[30] Voir à ce sujet les nombreux articles de Rémy Poignault publiés dans les actes des colloques Yourcenar (Valencia 1986 ; Tours 1985 et 1988) et dans les bulletins de la SIEY.

[31] Voir : F. J. HERNANDEZ, "Le XVI^e siècle de Marguerite Yourcenar", *Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar*, Univ. de Valencia, 1986, p. 117-121.

[32] Par exemple, lorsqu'elle place l'histoire d'Amnon et de Tamar dans le Livre des Rois alors qu'il se trouve dans le deuxième livre de Samuel, comme le fait remarquer A. COURRIBET dans son article "Interdit et rupture dans *Anna, soror...*",

l'évidence, comme c'est le cas pour *Alexis*, où elle limite l'influence de Gide, trop apparente sans doute, à la forme du récit à la française, préférant insister sur celle de Rilke^[33].

Dans *Une belle matinée*, plusieurs phénomènes d'intertextualité s'entrecroisent et s'agencent entre eux, tissant une trame de réminiscences littéraires de trois auteurs de la même époque : Cervantès, Calderón et Shakespeare. Dans la postface, l'auteur fait référence à Cervantès, qui lui a suggéré, dit-elle, le détail de l'acteur chargé du rôle de la Mort, affublé d'un drap blanc et muni d'une faux, qui conduit l'attelage sous la pluie. Elle omet de citer Calderón, dont elle reprend l'idée baroque du *Grand théâtre du monde* et celle de l'interchangeabilité de la vie et du rêve de *La vie est un songe*. Or, cette vision du monde et de la vie comme théâtre se trouvait déjà dans *La Nouvelle Eurydice*, où le narrateur s'exprime en ces termes :

Nous sommes tous des acteurs : nous jouons un rôle, que du reste nous ne choisissons pas. Nous entrons, presque à notre insu, dans celui de l'amant, du mari, de l'ami infidèle ou de l'honnête femme amoureuse ; comme ces comédiens médiocres qui, par timidité, par routine, se contentent toute leur vie d'imiter Sarah-Bernhardt ou Talma, nous suivons sans rien y changer les indications d'un texte qu'ont avant nous, bégayé quelques milliers d'hommes. On aime, on hait, quelquefois l'on tue, parce que cela fait partie du rôle^[34].

À nouveau, dans *Une belle matinée*, le théâtre se confond avec la vie, faite, comme lui, d'illusions et de mensonges, mais, de plus, Lazare s'engage dans le monde du théâtre pour mener une vie d'acteur et jouer tous les rôles, c'est-à-dire vivre toutes les vies. Il devient ainsi un paradigme de l'être humain.

L'écho de la métaphore théâtrale se répète donc en s'amplifiant, celle-ci devenant l'axe central sur lequel se construit la nouvelle. En effet, la présence, en filigrane, de la pièce de Shakespeare *Comme il vous plaira*, remplit une fonction structurante, et le texte shakespearien est la matrice qui alimente et sert de support à l'écriture de Yourcenar, comme l'a si bien montré Carmen Ana Pont, dans son article "Le rêve de Lazare" :

Actes du Colloque International Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 59.

[33] Voir la préface de *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Gallimard, Folio, 1971, p. 16.

[34] Voir *La Nouvelle Eurydice, op. cit.*, p. 198-199.

L'écriture en échos de Marguerite Yourcenar

L'emploi des mêmes techniques narratives, de citations, d'intrigues parallèles et d'autres marques de style engendre l'embrouillement des écritures de Yourcenar et de Shakespeare (l'intertextualité)^[35].

Au cours de cette lecture transversale, nous avons pu percevoir un complexe système d'échos se répercutant d'œuvre en œuvre, comme dans certaines compositions musicales. L'écriture yourcenarienne se révèle comme un travail acharné à partir de quelques idées, thèmes ou images qui se trouvaient déjà présents dans ses écrits de jeunesse, et qui se répètent jusqu'au dernier texte. Quelquefois, c'est des grandes œuvres de la littérature universelle qu'elle s'inspire et l'intertextualité peut devenir alors démarche fondatrice, donnant au texte son sens et sa structure, comme dans *Une belle matinée*.

D'autre part, chacun sait que l'auteur a surtout cultivé le roman historique ou le genre biographique, s'appuyant, grâce à son ample érudition, sur une riche documentation. *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et la trilogie du *Labyrinthe du monde* sont exemplaires en ce sens.

Après avoir constaté ces différents procédés de création littéraire, on serait tenté de conclure, chez Yourcenar, à un certain manque d'imagination – défaut qu'elle imputait elle-même à A. Huxley –^[36], mais cette carence se voit amplement compensée par un infatigable travail de et sur l'écriture. Car Marguerite Yourcenar réalise un surprenant labeur de marqueterie, veillant tout ensemble à l'agencement parfait des parties, à la justesse du ton^[37], à la perfection du style, à l'exploitation exhaustive de thèmes ou d'images récurrents qu'elle insère dans différents contextes ou qu'elle revêt de formes nouvelles. Pour elle, en effet, "le métier d'écrivain est un art, ou plutôt un artisanat"^[38] et l'écriture exige un effort constant de perfection. L'exemple d'*Une belle matinée* en est peut-être le plus éloquent : pour sa dernière création romanesque, l'auteur, au faite de sa gloire, a choisi de reprendre pour la troisième fois un texte ébauché

[35] Voir Carmen Ana PONT, "Le rêve de Lazare", *Bulletin de la SIEY*, n° 10, juin 1992, p. 94.

[36] Voir Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 113 : "Ce qui frappe, c'est que Huxley, esprit très aiguë, très fin, n'était pas doué du côté de l'imagination : cela se voit un peu dans ses romans".

[37] Voir Marguerite YOURCENAR, "Ton et langage dans le roman historique", *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 31-51.

[38] Voir *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 234.

Claude Benoit

dans sa jeunesse. Jusqu'au bout, elle se sera efforcée de mettre en pratique les célèbres préceptes de l'art classique :

Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez^[39].

[39] Voir BOILEAU, *L'art poétique*, chant 1, v. 171-174.