

## LE RÊVE DE LAZARE

par Carmen Ana PONT (Madison)

“Appuyé sur ce dur paquet, il sommeilla d'un œil, ou plutôt, au lieu de sommeiller, il rêva.”

Marguerite Yourcenar, *Une belle matinée*

Marguerite Yourcenar soutient que “l'épisode final de l'ancien ‘Nathanaël’”<sup>[1]</sup> de *La Mort conduit l'attelage* (1933) a donné naissance à la nouvelle “Une belle matinée” de *Comme l'eau qui coule* (1982). Pourtant, les dernières pages de “D'Après Rembrandt”<sup>[2]</sup> sont dépourvues du récit d'un rêve éclatant fait par Lazare, le fils du héros Nathanaël. Le germe de l'espace onirique que l'auteur créera plus tard dans “Une belle matinée” s'inscrit dans ce texte de la manière suivante:

[...]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 aux feuillets maculés,[...] volume laissé à la maison parmi les hardes d'un débiteur de Yarmouth et qui portait sur la page de garde en écriture cursive : *Les plus Excellentes pièces de William Shakespeare*<sup>[3]</sup>.

L'écriture de ce rêve indique qu'un changement profond a eu lieu dans l'interprétation de “D'Après Rembrandt”. D'abord, Yourcenar refond le récit original en deux nouveaux textes dont les titres, “Un homme obscur” et “Une belle matinée”, bannissent la référence picturale. Ensuite, en détachant “Une belle matinée” des limites de l'ancien

---

[1] Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 1037.

[2] Dans Marguerite YOURCENAR, *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1933, pp. 73-239.

[3] Marguerite YOURCENAR, *ibid.*, p. 211. Il est à noter que, dans ce premier récit, le rêve n'est pas uniquement relié à l'univers théâtral mais aussi à l'univers de la mère : “à travers son sommeil, il continua d'appeler sa mère”, (YOURCENAR, *ibid.*, p. 203).

texte, elle accorde à Lazare l'autonomie requise par un protagoniste et incorpore, sous le signe du rêve et de Shakespeare, un discours sur le théâtre.

Le récit du songe de Lazare constitue le plus long rêve accordé à un personnage yourcenarien. Il est le seul qui soit clairement délimité dans l'œuvre qui le contient, tout en constituant une de ses parties vitales. Il occupe la troisième d'un total de quatre parties structurantes d'"Une belle matinée" et Yourcenar y résume tout l'intérêt de la nouvelle. Dans *Les Yeux ouverts* (1980), elle affirme: "Et le dernier texte du volume [*Comme l'eau qui coule*] sera un récit onirique de quelques pages seulement, où un enfant rêve d'avance sa vie"<sup>[4]</sup>. Dans la postface de la nouvelle (1981), les mêmes propos, à quelques différences près, sont repris: "L'essentiel, dans le récit d'aujourd'hui, est que le petit Lazare, à l'aise dans quelques drames élisabéthains ou jacobites déjà démodés qu'il connaît par les brochures déchirées du vieil acteur, vive d'avance, non seulement sa vie, mais toute vie[...]"<sup>[5]</sup>. Dans le contexte de ces deux commentaires, Yourcenar parle d'abord de "rêver d'avance sa vie" et ensuite de "vivre d'avance sa vie et toute vie": rêver et vivre s'avèrent donc interchangeables dans ce discours à tonalités baroques ("la vie est un songe" disait Calderón de la Barca) qui domine "Une belle matinée". Les rapports entre rêve et autobiographie que *Les Songes et les Sorts* matérialise en 1938 par son sous-titre "Les mémoires [d'une] vie rêvée" et que le dossier de sa nouvelle édition de 1991 atteste<sup>[6]</sup>, sont ici transposés dans un nouveau contexte: celui de l'invention romanesque. Dans "Une belle matinée," l'auteur ne rêve plus elle-même, elle charge un de ses personnages de rêver à un moment précis de sa vie. Dans sa réflexion de 1980, Yourcenar se réfère à l'ensemble de la nouvelle "Une belle matinée" en tant que "récit onirique". La synecdoque nous invite à lire l'ensemble du texte comme le récit d'un rêve. D'ailleurs, le titre de la traduction anglaise de *Comme l'eau qui coule*, *Two Lives and a dream*, qui met aussi en jeu le rêve et la vie, renforce cette idée. Mais, puisqu'il s'agit d'un rêve inventé (mais est-ce vraiment un rêve?)

---

[4] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 59.

[5] Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, p. 1038.

[6] Je pense surtout à des réflexions telles que: "Les rêves rapportés dans *Les Songes et les Sorts* se situent à l'intérieur d'un moment de ma vie entièrement occupé par un intense et violent amour", Marguerite YOURCENAR, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1611.

et non pas d'un rêve proprement dit, nous insisterons sur son contenu allégorique plutôt que sur son "contenu latent".

La présente étude<sup>[7]</sup> porte d'abord sur les effets formels et thématiques de cette séance onirique sur le reste de la nouvelle et ensuite sur ses significations dans le contexte de l'approche yourcenarienne des rêves telle qu'elle est exposée dans *Les Songes et les Sorts*. L'analogie dormeur/poète, ébauchée dans la préface de ce journal onirique de 1938, se concrétise dans le songe de Lazare. Avec ce parti pris, "Une belle matinée" nous offre une clef importante au sujet de sa genèse, ainsi qu'un point de vue privilégié sur le mécanisme de l'écriture yourcenarienne en général.

### I. La structure d' "Une belle matinée"

L'auteur a soigneusement délimité les quatre parties de la nouvelle. La première, encadrée par le passé simple ("Ils s'embrassèrent"), rapporte dans toute son immédiateté un dialogue entre Lazare et son ami Klem. Ce choix formel du dialogue dramatique nous projette dans l'avenir du texte. Car il annonce déjà l'entrée du théâtre dans la trame et le départ secret de Lazare (ce qui tient de la confession) : "[...]Tu peux garder un secret? Je pars"<sup>[8]</sup>.

La deuxième partie comprend le récit rétrospectif (à l'imparfait et au passé simple) de tout ce qui a préparé sa fuite. Le lecteur remarque que cette deuxième partie contient la première, le dialogue, résumé ici de la manière suivante: "Il ne s'était arrêté qu'un instant pour tout dire à Klem ; Humphrey lui avait enjoint de ne rien faire de pareil, mais on pouvait compter sur Klem[...]"(p.1012)

Suit donc la troisième partie, le récit onirique, qui est rapporté au début à l'imparfait pour céder ensuite la place au conditionnel (à partir du deuxième âge). Ce récit prend la forme d'une condensation de

---

[7] Cet article, constitue une refonte du chapitre V de ma thèse, qui dans un proche avenir sera publiée dans la collection "Faux Titre" des Editions Rodopi (Amsterdam). Pour le texte original, voir : Carmen Ana PONT, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, diss. U. of Wisconsin-Madison, 1991.

[8] Marguerite Yourcenar, "Une belle matinée", *Œuvres romanesques*, p. 1001. Dorénavant le renvoi à cette nouvelle sera incorporé au texte principal par l'indication du numéro de page entre parenthèses.

rôles reliés à sept âges, rôles qui pour la plupart appartiennent au théâtre de Shakespeare:

Il s'agissait de lui, le petit Lazare, qui connaissait tout ce qu'il y avait à connaître dans les rues d'Amsterdam [enfance, 1er âge][...]. Et il s'agissait d'Herbert[...]. Lazare aussi *serait* toutes ces filles[...]. Il était déjà Rosalinde[...]. Et il *serait* aussi d'autres belles filles[...][12 ans, le 2ème âge]. Et il *serait* Roméo[...][18-20 ans, le 3ème âge] il *serait* roi avec une couronne en tête, ou bien César[...][40 ans, 4ème âge] il *serait* le père Shylock aux doigts crochus [50 ans, 5ème âge][...] et il *serait* Prospéro l'Enchanteur ["sans âge", 6ème âge][...]. Et[...]il ferait le moucheur de chandelles[...][7ème âge]. (pp. 1013-1017, c'est nous qui soulignons)<sup>[9]</sup>

Le choix du conditionnel, d'une part, souligne le caractère potentiel de cette vision (elle a la possibilité de se réaliser) et son aspect ludique (il s'agit bel et bien d'un discours ancré dans l'imaginaire d'un enfant). De l'autre, ce temps verbal marque le souhait : le désir ne peut que trouver un songe pour s'y inscrire. Le rêve de Lazare réalise au moins un vœu du jeune personnage: celui de s'arracher à sa condition d'enfant des rues d'Amsterdam<sup>[10]</sup>. La quatrième et dernière partie de la nouvelle nous fait le récit du départ, à l'imparfait et au passé simple. Les trois parties qui précèdent aboutissent en conséquence à ce grand voyage-réveil : à la résurrection métaphorique (ou plutôt mort initiatique?) de Lazare. Le printemps et l'aurore s'ajoutent à cette thématique du commencement.

Indiquons que la dernière partie de la nouvelle n'est pas entièrement indépendante du récit onirique qui la précède. Elle s'inscrit également dans une rhétorique de condensation et de demi-sommeil :

---

[9] Le lecteur retiendra cette division du songe de Lazare en sept "âges". Celle-ci s'avérera utile dans la deuxième partie de ce travail intitulée "La Chronologie de l'imaginaire".

[10] Dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, le narrateur, Alexis, se réfère au sommeil en soutenant qu'il nous "réveille de la vie", Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, p. 41. Nous pouvons dire que le songe de Lazare a été en quelque sorte un réveil (le prénom biblique de l'enfant va aussi dans ce sens).

## Le rêve de Lazare

Les cahots du coche berçaient l'enfant qui s'habitua à eux. *Tout se brouillait dans cette somnolence*: le tambourinement de la pluie sur le toit [...], les petits cris de Lazare [...], la complainte du pitre, l'haleine d'Audrey, les figures du tarot [...], et Copenhague [...], les beaux pans du ciel clair, et les friandises [...], et la grande jupe aux lés d'argent. (p.1021, c'est nous qui soulignons)

La condensation constitue un des principaux mécanismes de la pensée inconsciente ainsi que du travail du rêve. Elle est définie par la psychanalyse comme une rhétorique qui réunit "divers éléments en une unité disparate"<sup>[11]</sup>. Or, dans "Une belle matinée", ce mécanisme apparaît à deux moments d'instabilité du récit où le réel et l'imaginaire s'embrouillent. Le songe et le déguisement théâtral déclenchent tous deux des illusions parallèles dans la nouvelle. Rêver, en projetant une image composite de soi-même faite d'une condensation de portraits shakespeariens et entrer dans un rôle où acteur et personnage se fondent, sont des activités que le récit rend équivalentes. D'ailleurs, nous pouvons très bien imaginer que le rêve de l'enfant soit fait au cours du voyage vers le parc de Monsieur Bréderode et non pas pendant l'attente du départ. En fait, ce somnolent départ ne fait que projeter dans le réel ce que Lazare avait mis en branle au cours de son sommeil. La dernière partie de la nouvelle se transforme donc en une sorte de prolongation du rêve de Lazare.

L'analyse d' "Une belle matinée" dévoile des particularités dans sa structure. Nous nous attendrions, par exemple, d'abord à l'exposé du cadre, de tout ce qui a préparé la décision de l'enfant, suivi par le secret échangé entre les deux amis. Ensuite, viendraient le récit du rêve que Lazare fait pendant l'attente, et finalement son départ à l'aube. C'est "l'histoire" telle que la définit G. Genette<sup>[12]</sup>. Or, l'agencement des épisodes produit une désarticulation temporelle dans le texte<sup>[13]</sup>, ce qui, par la suite, permet la coexistence de trois chronologies.

---

[11] J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1984, p. 89.

[12] "Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours narratif lui-même [...]", G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

[13] Genette parle d' "anachronies narratives [...], les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit", GENETTE, *op. cit.*, p.79.

La première, celle des événements tels qu'ils se sont probablement déroulés dans le temps-l'histoire, et que le lecteur reconstruit (c'est la chronologie linéaire que nous venons d'exposer). La seconde, celle des événements tels qu'ils nous sont rapportés par le narrateur-le récit: un va-et-vient entre le futur et le passé qui suit le schéma prolepse-analepse-prolepse-analepse. La troisième, la chronologie imaginaire du rêve, est celle qui rassemble les événements futurs tels que le protagoniste, Lazare, souhaiterait qu'ils fussent. La conséquence primaire de cette condensation de chronologies, c'est l'effacement du présent par l'embrouillement des limites du réel et de l'imaginaire.

Le rêve succède, dans l'ordre logique des événements, à la rencontre de Lazare avec son ami. Nous pourrions par conséquent concevoir qu'à partir du dialogue (première partie), Lazare n'a fait que rêver (deuxième, troisième et quatrième parties). Une fois la chronologie ainsi désarticulée, nous entrons d'emblée dans l'univers du conditionnel où tout devient possible; voire la réalisation d'un rêve d'enfant.

## II. La chronologie de l'imaginaire

Tout comme la nouvelle qui le contient, le songe de Lazare comporte une structure bien définie. Nous y voyons sept grands mouvements, en rapport direct avec une thématique du *tempus fugit*. L'assemblage des images de ce rêve, comme nous allons le découvrir, renvoie à la pièce de Shakespeare dans laquelle Lazare s'apprête à jouer : *Comme il vous plaira* (*As You Like It*). Il semble normal qu'un enfant rêve de ce qu'il vient de lire avant de s'endormir. Pourtant, au cours de son sommeil, Lazare ne révisé pas uniquement ses tirades. Il se livre à une activité beaucoup plus complexe que le rêve rend possible, et qui dépasse certainement sa compréhension d'enfant.

Faisons maintenant appel à cette pièce, et en particulier à la célèbre tirade d'un de ses personnages, Jacques<sup>[14]</sup>. Dans la sixième scène de l'acte II, qui se déroule dans le lieu magique de la forêt, ce personnage shakespearien affirme : "Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Tous ont leurs entrées

---

[14] Dans la nouvelle c'est un des meilleurs rôles joués par le maître Herbert Mortimer : "il était mince comme Jacques le Mélancolique (personne, demain, chez Monsieur de Bréderode, ne serait Jacques le Mélancolique comme lui)[...]", p. 1014.

## *Le rêve de Lazare*

et leurs sorties, et chacun y joue successivement les différents rôles d'un drame en sept âges<sup>[15]</sup>.”

A ce préluce succède l'énumération de ces sept étapes, inventaire que nous suivrons et citerons par fragments au cours de cette partie de l'analyse. A chaque âge mentionné par Jacques, Lazare associe en rêve le sien propre<sup>[16]</sup>.

### **A. Le premier âge ou l'enfance dépassée**

Le premier mouvement du songe, qui décrit le premier âge de Lazare évoque (à l'imparfait) le “théâtre du monde” : la vie dans la rue et chez la Loubah. Le dormeur Lazare s'y penche sur son maigre passé : il passe en revue le cadre dans lequel il a grandi et quelques détails de sa vie affective. Le développement de cette première étape est exclu d' “Une belle matinée”, il appartient au contexte d' “Un homme obscur”. A cette enfance dépassée, correspond le premier âge de la tirade du Jacques shakespearien : “C'est d'abord l'enfant vagissant et bavant dans les bras de la nourrice.” Nous nous souvenons que Lazare a été mis lui-même en nourrice dans “Un homme obscur<sup>[17]</sup>”.

### **B. Le départ: le deuxième âge ou l'initiation au théâtre**

A partir de sa rencontre avec le maître Herbert Mortimer qui l'initie au théâtre : “Il devint aussi bientôt son élève” (p.1005), l'enfant passe à son deuxième âge, à sa deuxième naissance. C'est le matériau du deuxième mouvement du songe qui rendra ses liens avec la tirade de Jacques encore plus fermes. En apprenant à “être quelqu'un d'autre” (p. 1014), Lazare trace, par le biais du songe, l'itinéraire de ses cinq âges à venir.

Dans “Une belle matinée” le garçon se trouve à la limite de son premier âge. A douze ans, il commence à être un peu trop vieux pour l'école (p.1002). C'est donc le moment de s'initier au théâtre. C'est

---

[15] William SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira*, trad. F.-Victor Hugo, Paris, Flammarion, 1964, pp. 252-53. Toutes les références à cette longue tirade de Jacques renvoient aux mêmes pages.

[16] Le lecteur se référera à la division du songe en “âges” que nous avons esquissée dans la première partie de ce travail.

[17] Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, p. 939.

l'époque à laquelle correspondent, selon son rêve, les rôles féminins: "Il était déjà Rosalinde" (p.1015), mais il sera bientôt sans doute Juliette (*Roméo et Juliette*), Jessica la Juive (*Le Marchand de Venise*) et Cléopâtre (*Antoine et Cléopâtre*). Dans *Comme il vous plaira*, Jacques dit à propos du deuxième âge: "Puis, l'écolier pleurnicheur, avec sa sacoche et sa face radieuse d'aurore [le titre de la nouvelle est ici repris], qui, comme un limaçon, rampe à contrecœur vers l'école." A la fin de la nouvelle, au lieu de voir un Lazare gagné par la torpeur matinale, nous le voyons déployer son agilité. Suite aux conseils de Humphrey, il ne vole que quelques sous (son lot, son sort, son "denier du rêve") pour se nourrir et partir joyeux à la rencontre de la troupe.

### C. Le troisième âge ou l'expérience de l'amour

Vient ensuite dans le récit onirique le troisième âge, que Lazare place entre dix-huit et vingt ans. C'est le tour des rôles masculins et féminins: Orlando, Roméo, la Duchesse de Malfi et les méchants égorgés de femmes<sup>[18]</sup>, Hotspur, Kate et Hal. Jacques décrit ainsi cette étape: "Et puis, l'amant, soupirant, avec l'ardeur d'une fournaise, une douloureuse ballade dédiée aux sourcils de sa maîtresse". La plupart de ces rôles sont en rapport direct avec le thème de l'amour que Jacques relie à cet âge et que les pièces respectives incorporent à leur trame: Orlando aime Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, Roméo aime Juliette dans la tragédie du même nom, la Duchesse d'Amalfi aime Antonio dans la tragédie de Webster, Hotspur aime Kate dans *Henri IV*, et Hal (Prince Harry qui deviendra Henri V) aime et épouse la Princesse Katherine (autre "Kate" shakespearienne).

### D. Le quatrième âge ou le pouvoir

Avec le quatrième âge, qu'un Lazare endormi place quelque part dans sa quarantaine, c'est le tour des rôles royaux: César, la Reine de Danemark, Lady Macbeth. Mais c'est aussi le moment des rôles moins privilégiés, de "sorcières barbues" (*Macbeth*) ou même de pître (*Touchstone*). Jacques résume ainsi ce quatrième rôle de l'être humain dans le théâtre du monde: "Puis le soldat, plein de jurons étrangers, barbu comme le léopard, jaloux sur le point d'honneur,

---

[18] *La Duchesse d'Amalfi*, (1613) n'est pas une pièce de Shakespeare (1564-1616) mais une tragédie de John Webster (1580-1638). A noter que Yourcenar garde l'orthographe anglaise ("Malfi") ainsi qu'elle le fait pour le personnage de "Touchstone", qui en français devient "Pierre de Touche".

## Le rêve de Lazare

Brusque et vif à la querelle, poursuivant la fumée réputation jusqu'à la gueule du canon." Dans la tirade de Jacques l'accent est mis sur l'orgueil, sur le pouvoir et le désir belliqueux. Ces thèmes sont repris par les intrigues des pièces auxquelles les personnages énumérés dans le songe renvoient : ce sont respectivement *Jules César*, *Hamlet*, *Macbeth* ou *Comme il vous plaira*.

### E. Le cinquième âge ou la justice

Se suivent ensuite les trois dernières phases d'une vie. Lazare se dit qu'au bout de cinquante ans (son cinquième âge) il jouera les rôles de "vrai vieux": Adam (personnage de *Comme il vous plaira*)<sup>[19]</sup> ou même Shylock (l'usurier juif du *Marchand de Venise*). Jacques nous résume ainsi cet âge: "Et puis, le juge, dans sa belle panse ronde garnie d'un bon chapon, l'œil sévère, la barbe solennellement taillée, plein de sages dictions et de banales maximes, et jouant, lui aussi, son rôle." Dans *Comme il vous plaira*, Orlando demande qu'on lui fasse justice (son frère lui a pris son héritage et l'a exploité) et le vieux serviteur Adam servira d'arbitre entre son frère et lui. Le père Shylock réclame quant à lui le paiement d'une dette dans la scène célèbre devant le tribunal (acte IV, scène 1). Adam et Shylock, deux vieillards, exigent donc, dans deux contextes bien différents, une reconnaissance de droits.

### F. Le sixième âge ou la sagesse

Pendant son sixième âge, Lazare n'incarne qu'un seul personnage : Prospéro L'Enchanteur (*La Tempête*), un "quasi Dieu" qui "n'a pas d'âge"<sup>[20]</sup>. Nous avons, par la suite, une tirade à l'intérieur d'une autre tirade. L'enfant récite pendant son sommeil, et mieux qu'il ne le pense, le fragment célèbre de la tirade de Prospéro (acte IV, scène 1) qui reprend le thème baroque de "la vie est un songe"<sup>[21]</sup>. La

---

[19] Nous lisons dans le récit onirique à propos de ce personnage : "Adam, tout chenu, tout ridé, sans dents, sans forces, mais fidèle" (p. 1016). Lazare se livre à un exercice de mémoire et nous annonce déjà (dès le cinquième âge) la fin de la tirade de Jacques où la vieillesse sera ainsi décrite : "Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every/thing". Voir W. SHAKESPEARE, *The Complete Works*, ed. Peter Alexander, London, Collins, 1961, p. 266.

[20] Nous nous souvenons que dans la nouvelle le maître Herbert, aux yeux de Lazare, n'a pas d'âge non plus.

[21] "The solemn temples, the great globe itself / Yea, all which it inherit, shall

frontière entre la veille et le songe est aussi vague et indéfinie que celle qui sépare le réel de l'illusion (théâtrale ou autre). Si la vie est un songe (mots de Prospéro) et aussi un théâtre (mots de Jacques), il se peut que le théâtre soit aussi un songe (rêve de Lazare)<sup>[22]</sup>.

Dans la tirade de Jacques, l'avant-dernier âge est représenté de la manière suivante: "Le sixième âge nous offre un maigre Pantalon en pantoufles, avec des lunettes sur le nez, un bissac au côté ; les bas de son jeune temps bien conservés, mais infiniment trop larges pour son jarret racorni; sa voix, jadis pleine et mâle, revenant au fausset enfantin et modulant un aigre sifflement." L'accent ici est mis sur la défaite, sur le rétrécissement de la vision du monde, sur le retour au balbutiement infantile. Lazare a bien transformé et corrigé cette tirade dans son songe. En choisissant de jouer à la fin de sa vie le rôle de Prospéro, celui qui triomphe, qui regagne son duché usurpé, celui qui rend sa liberté à Ariel et finalement celui qui rétablit l'ordre, Lazare sera sûr de ne pas perdre la voix. C'est le moment de réciter les "merveilleuses paroles" de Prospéro. Le lecteur shakespearien sait que *La Tempête* constitue l'adieu de Shakespeare au théâtre. Ce sera aussi pour Lazare le moment de mettre fin à sa carrière d'acteur. Mais le personnage qui représente ce sommet ramène l'enfant presque à ses débuts d'artiste (l'éternel retour?). Comme le "bon duc" de *Comme il vous plaira*, Prospéro a perdu injustement son duché. Comme la fille du "bon duc" (Rosalinde), sa fille Miranda s'éprend d'un jeune homme à cause de sa beauté. Des intrigues parallèles, des lieux magiques (la forêt et l'île de l'exil), marquent et l'initiation et le dénouement de la carrière de Lazare : entre-temps il n'aura que vieilli et changé de rôle.

### G. Le septième âge ou la marginalité

La fin de l'aventure humaine (le septième âge) dans le rêve de Lazare se présente de façon bien plus heureuse que dans la tirade de

---

dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind.  
*We are such stuff / As dreams are made on ; and our little life / Is rounded by a sleep...* SHAKESPEARE, *Complete Works*, p. 21, c'est nous qui soulignons.

[22] Dans son essai qui précède la pièce *Le Mystère d'Alceste*, Marguerite Yourcenar se sert d'une épigraphe de Joubert qui finit de cette manière : "Il faut enfin, pour qu'un spectacle soit beau, qu'on croie imaginer ce qu'on y entend, ce qu'on y voit, et que tout nous y semble un beau songe", Marguerite YOURCENAR, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 82. Le rêve de Lazare constitue une mise en scène de cette idée.

## Le rêve de Lazare

Shakespeare. L'enfant se voit en moucheur de chandelles ou en souffleur. C'est l'âge de la connaissance: "parce qu'il saurait tous les rôles" (p.1017) et que sa voix, contenant "toutes les voix", serait loin de produire des sons sans signification. Mais le lecteur perçoit aussi un autre aspect de cette fin : la marginalité. Lazare ne se situe plus au cœur même du spectacle mais plutôt à ses marges, accomplissant des tâches moins grandioses mais aussi essentielles à la scène que ne le sont ses personnages. Il imagine son esprit et son corps dissociés l'un de l'autre: à la décrépitude corporelle, l'enfant oppose la lucidité de l'esprit.

Le septième âge tel que Jacques le définit se présente dans *Comme il vous plaira* sous d'autres horizons: "La scène finale, qui termine ce drame historique, étrange et accidenté, est une seconde enfance, état de pur oubli ; sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien!" Le parcours d'une vie est déplacé en rêve par l'itinéraire de l'artiste<sup>[23]</sup>. La perte de la voix fait place à la multitude des voix, le vieillissement du corps à la pluralité des formes, l'oubli à une mémoire infinie.

Dans son songe, la biographie de Lazare est absorbée par une biographie dramatique qui permet de changer –à volonté et en dehors de toute temporalité– de sexe, de métier, de rang, ainsi que d'état émotif. Le rêve de Lazare, de même que la tirade de Jacques dans *Comme il vous plaira*, est structuré sur une énumération (les sept âges de l'être et de l'artiste) et sur une condensation de *dramatis personae*<sup>[24]</sup>. Lazare, qui doit très bien connaître la pièce qu'il jouera le lendemain, a transformé les mots de Jacques. Cette déformation se base sur la fusion du masque social avec le masque théâtral. A la succession des rôles *imposés* par le théâtre du monde et assujettis au pouvoir du temps : enfance, école, amour, guerre, justice, vieillesse et retour à une deuxième enfance, Lazare oppose l'itinéraire des rôles *choisis* et atemporels dans le monde du théâtre.

---

[23] Ceci évoque la "Chronologie" qui précède l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques* de Marguerite YOURCENAR.

[24] Ces rôles proviennent des pièces shakespeariennes suivantes : *Roméo et Juliette* (1594), *Richard II* (1595), *Le marchand de Venise* (1596), *Henri IV* (vers 1597), *Henri V* (1598), *Comme il vous plaira* (1599), *Jules César* (1599), *Hamlet* (1600), *Macbeth* (1605), *Antoine et Cléopâtre* (vers 1606), *La Tempête* (1611). Donc, le rêve implique également l'itinéraire créatif de Shakespeare. Les dates sont, bien entendu, approximatives.

Comme il s'approprie la tirade de Jacques, le songe de Lazare incorpore le titre de *Comme il vous plaira* en le déformant et en le transposant: "faire rire les gens serait encore une façon de leur plaire et de leur faire plaisir, comme on leur plaît et leur fait plaisir, quand on est fille[...]" (p.1016, c'est nous qui soulignons). Dans la séance onirique, l'intertextualité entre la pièce de Shakespeare et la nouvelle de Yourcenar marque donc un premier niveau des multiples jeux de miroir d' "Une belle matinée". Ceux-ci se produisent à un deuxième niveau plus abstrait par le lien direct qu'ils établissent entre le monde onirique et le théâtre.

### III. Du théâtre du monde au monde du théâtre

A la manière du Jacques shakespearien, Lazare rassemble et confond le théâtre du monde (le thème baroque du jeu social) et le monde du théâtre (le jeu dramatique proprement dit). Or, cet embrouillement de limites n'est pas spécifique au songe, car il se manifeste ailleurs dans la nouvelle pour l'armer de ses autres grands traits oniriques.

Dans le contexte de l'œuvre yourcenarienne, le songe se caractérise par son ambiguïté et ses ambivalences<sup>[25]</sup>. L'analyse d' "Une belle matinée" en dévoile trois aspects fondamentaux. Le premier, nous l'avons vu, renvoie à la confusion vie/rêve et vie/théâtre qui a lieu pendant le sommeil de Lazare ; le deuxième se rapporte à la confusion des limites du réel (l'histoire) et du vécu raconté (le récit) : le trompe-l'œil baroque ; le troisième, qui nous occupera plus tard, se rapporte à l'effacement des limites textuelles entre la nouvelle et le théâtre ou plus spécifiquement entre "Une belle matinée" et *Comme il vous plaira*. 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). Cette coïncidence de deux textes provenant de deux moments distincts de l'histoire littéraire ébranle à son tour les limites précaires de la temporalité d' "Une belle matinée".

---

[25] L'auteur parle ainsi de l'aspect "incongru" du rêve, de ses "étranges à peu-près" (*Essais*, p. 1616). Car l'univers onirique est celui de "l'impossible réconcilié ou surmonté" (*Essais*, p. 1605) et celui "du conflit et non de l'antagonisme" (*Essais*, p. 1616). Le rêve permet donc "l'acceptation sans surprise de l'insolite" (*Essais*, p. 1623). J'ai consacré une étude à la part d'ambiguïté dans le rêve "Les Visions dans la cathédrale" de *Les Songes et les Sorts* dans le chapitre IV de ma thèse.

## A. Le trompe-l'œil

Concentrons-nous sur la vision du monde de Lazare. Il n'est pas certain qu'il soit au courant du côté marginal et suspect d'Herbert Mortimer, ni de l'identité véritable de l'endroit où il habite. Le lecteur reconstruit l'histoire à partir des données éparpillées dans le récit. Le foyer du garçon n'est autre qu'une maison close. Sous l'ombre de la Loubah travaillent des prostituées : "ses nièces"<sup>[26]</sup>. Cette "grand-mère" Loubah n'est en fait pas la parente de Lazare mais bien la patronne de sa mère Saraï. Aux faux aperçus des choses s'ajoute le fait que Saraï n'est pas morte "sur un grand théâtre" (p.1011). Comme Lazare l'affirme lui-même avec nonchalance, elle a été pendue en public<sup>[27]</sup>. De plus, si on tient juste compte du métier de Saraï, le père de Lazare n'est probablement pas Nathanaël<sup>[28]</sup>.

Si l'enfant paraît à première vue crédule face à toute cette série de faux-semblants, ce n'est que pour assumer le masque d'innocent qu'on lui impose. A la question: "–Elle t'aime?, ta mère-grand?", il répond: "–Je porte les plats et j'ouvre les portes" (p.1011). Au sujet du gagnepain de la Loubah il affirme: "Elle reçoit des Messieurs pour faire danser ses nièces"(p.1001) et quant au sien propre il dit avec dédain : "Mais elle [la Loubah] en trouvera bien un autre pour monter des pots de bière et des cafés aux clients" (p.1001). Tout pour lui, donc, jusqu'à ses rêves, passe déjà à douze ans par le filtre du masque théâtral. Il joue son rôle comme la Loubah joue le sien, prostituée ou sorcière-fée, peu lui importe, car à ses yeux elle "aurait bien joué les vieilles reines" (p.1012). Il en va de même pour la mort de sa mère, car les pendaisons tiennent du spectacle gratuit pour un public avide de faits divers. Lazare semble avoir compris trop tôt que non seulement le théâtre est fait d'illusion et de mensonge temporaire mais aussi sa vie: "Le petit allait et venait de la cuisine à la salle avec des pots d'étain. C'était *une espèce de jeu.*" (p.1008, c'est nous qui soulignons). Comme le monde du théâtre, dans "Une belle matinée" le théâtre du monde dévoile lui aussi ses fantoches.

---

[26] "On n'en finissait pas de faire leurs lits [...]", remarque l'enfant (p. 1002). Cette autre observation va dans ce sens : "Il partirait demain de la maison de Mevrouw Loubah, toute pleine de miroirs de Venise où les nièces et leurs Messieurs se miraient tout nus" (p. 1015).

[27] Marguerite YOURCENAR, "Un homme obscur", *Œuvres romanesques*, p. 983.

[28] Marguerite YOURCENAR, "Un homme obscur", *Œuvres romanesques*, p. 937.

L'ambivalence, qui s'établit donc à propos de Lazare, de son identité et de sa perception des choses, est aussi partagée par Herbert Mortimer. Pour des raisons d'ordre politique qui hantent la nouvelle tout en y restant obscures (l'ambiguïté s'établit pareillement à ce niveau), le maître Mortimer s'est probablement fait passer pour quelqu'un d'autre non seulement dans son métier d'acteur mais aussi dans sa vie personnelle. Son nom de famille semble d'ailleurs assez suspect. Herbert Mortimer est sûrement un pseudonyme à connotations shakespeariennes<sup>[29]</sup>. Nous voyons ainsi l'acteur craindre de prendre des précautions, laisser ses brochures derrière lui, s'assurer de ne pas jouer certains rôles (César) et finalement se sauver de la maison. Le maître "était parti comme on part dans les rêves, ou comme parfois les comédiens passent dans la coulisse sans qu'on sache pourquoi, et c'est de la sorte, demain, que le petit Lazare partirait avec les acteurs" (p.1014). Le commentaire renforce les liens rêve-illusion théâtrale-vie, mais cette fois-ci dans un nouveau contexte: celui de l'irrésolu, de l'évasion et de la transgression. Il souligne également le rôle d'initiateur que joue Herbert Mortimer en montrant à l'enfant la voie à suivre<sup>[30]</sup>.

Une référence à une période particulière de l'histoire de la Grande-Bretagne sous-tend les événements qui se déroulent à Amsterdam. Yourcenar parle de "décor hollandais" avec une "toile de fond anglaise"<sup>[31]</sup>. Ceci rappelle que même le cadre du récit intègre l'ambivalence. D'ailleurs, la nouvelle condense quatre trames différentes : le départ de Lazare, son rêve, l'affaire politique qui compromet Mortimer et l'intrigue de *Comme il vous plaira*. Quant au renvoi historique, il s'agit de la guerre civile qui a lieu sous le royaume de Charles Ier, roi de Grande Bretagne et d'Irlande (pp.1625-

---

[29] Un des personnages shakespeariens de *Henri IV* s'appelle Edmund Mortimer. Le nom revient dans *Henri VI*. Le prénom Edmund apparaît dans *Le Roi Lear*. Lazare remplace dans la représentation de *Comme il vous plaira* un jeune homme qui s'appelle "Edmund" ou "Edmunda" (p. 1011). La nouvelle incorpore en conséquence un jeu onomastique qui s'ajoute à sa poésie intertextuelle et à sa poésie de l'ambivalence.

[30] C'est en vain que la Loubah a empêché Mortimer d'emmener Lazare avec lui. Bientôt une troupe s'hébergera dans l'auberge voisine et Lazare la suivra. L'enfant ira, malgré la Loubah, à la rencontre de son destin d'abord dans son songe et ensuite en quittant Amsterdam.

[31] Marguerite YOURCENAR, *Comme l'eau qui coule*, *Œuvres romanesques*, p.1038.

49)<sup>[32]</sup>. Quand Mevrouw Loubah dit à Mortimer : “On ne m'a pas du moins chargée de dépêches dangereuses qui mènent en prison leur porteur” (p.1006), nous constatons qu'il doit être impliqué dans une affaire illégale. Pendant cette époque de troubles politiques et religieux, en 1642, sous la dictature du chef puritain Cromwell, les théâtres publics ont fermé leurs portes. Cet avertissement de la Loubah : “Le théâtre là-bas branle dans le manche du fait des Têtes Rondes. Vous risquez de mettre le pied dans un vrai drame” (p.1007), nous fait soupçonner que le maître Mortimer participe à une affaire de théâtre clandestin. Or, les “faux drames” et les “vrais drames” soulignent d'autre part que pour le vieil acteur, comme pour l'enfant, la frontière entre le théâtre et la vie, n'est pas nettement tracée. Dans la nouvelle la Loubah semble garder, au contraire des deux rêveurs-acteurs, une vision transparente des choses. Mais Mortimer ne tarde point à lui rappeler qu'elle aussi mène son jeu, la prostitution ne vaut-elle pas le masque théâtral?: “Un métier où l'on se frotte aux grands de ce monde. Un peu comme le vôtre, si j'ose dire” (p.1006).

## **B. Les jeux de miroir**

Avec cet arrière-fond politique nous touchons à un des nombreux jeux de miroir entre “Une belle matinée” et *Comme il vous plaira*. Les deux textes incorporent ainsi l'usurpation du pouvoir (l'usurpation d'une monarchie dans le cadre historique de la nouvelle et l'usurpation d'un duché dans la pièce) et le cadre de la forêt (repris dans la nouvelle par le parc champêtre de Monsieur Bréderode).

Dans la nouvelle le maître Herbert appelle Lazare par le prénom de Juliette et Lazare lui-même se présente d'abord comme Ganymède et ensuite comme Rosalinde, brouillant les limites de son identité et de son rôle<sup>[33]</sup>. Le directeur de la troupe, lui-même pourvu de deux

---

[32] Vers 1642 il y avait au sein de l'Etat britannique deux partis, celui des “Cavaliers”, qui étaient pour le roi (surtout formé par des membres de la noblesse), et celui des “têtes rondes” (formé surtout par des membres du parlement et des bourgeois). Ce sont les parlementaires qui ont renversé Charles Ier, à la fin condamné à mort (1649). A son gouvernement a succédé la dictature du chef militaire des parlementaires : Cromwell. Après cette tentative de révolution, la monarchie des Stuart a été rétablie.

[33] “—Et je suis votre Ganymède, dit le petit, citant un vers d'un nommé Shakespeare” (p. 1008) et encore : “Je suis votre Rosalinde, dit le petit, jouant toujours” (p. 1011).

identités, l'une réelle et l'autre fictive – “le directeur-duc” (p.1011)– n'hésite pas à appeler Humphrey (un autre acteur de la troupe) de temps à autre par le prénom d'Orlando, un autre personnage de *Comme il vous plaira*. Il ajoute à propos du personnage de Rosalinde; “Après tout, c'est ma propre nièce” (p.1010). Ces identités instables empêchent de savoir où commence la pièce et où se termine la nouvelle.

Quand les clients de l'auberge appellent Lazare “l'échanson de Jupiter” (p.1008) et qu'il se présente en tant que Ganymède, son métier réel de serveur de bière et son rôle dans *Comme il vous plaira* coïncident. De plus, ce prénom mythologique s'étend au-delà du contexte de Shakespeare en faisant référence à un très beau jeune homme, enlevé par Zeus et chargé de servir du nectar aux dieux olympiens. Lazare est lui-même chargé de monter des vivres pour les clients de chez la Loubah ainsi que pour Herbert, ce “quasi Dieu” (p.1017) qui, tel un olympien inaccessible, réside à l'endroit le plus reculé de ce monde profondément terrestre. Dans la nouvelle le prénom de Ganymède est chargé de signification, car si Herbert n'a pas physiquement ravi l'enfant, il l'a fait de façon symbolique en l'initiant au jeu théâtral.

Le lecteur de Shakespeare sait que des jeux de travestissements, de changements d'identité, constituent un trait de son univers dramatique en général et de la pièce *Comme il vous plaira* en particulier. Rosalinde y devient ainsi Ganymède et sa cousine (Célia) se fait passer pour Aliéna. La confusion entre la trame d' “Une belle Matinée;” et celle de *Comme il vous plaira* est progressive. Au début de la nouvelle nous nous trouvons face à un garçon nommé Lazare et à sa fin devant une fille qui s'appelle maintenant Rosalinde, et qui bientôt se transformera elle-même en garçon (Ganymède). Rappelons ici que l'œuvre de Shakespeare est considérée comme l'une de celles qui aient le plus sondé l'idéal androgyne pendant la Renaissance. Dans son théâtre, un personnage comme celui d'Ariel (*La Tempête*), un esprit qui n'est ni homme ni femme, a été interprété comme l'image de l'être androgyne par excellence<sup>[34]</sup>. Dans “Une belle matinée”, Herbert s'identifie avec Lazare et avec Ariel: “je me revois tel que j'étais à douze ans, et en même temps je ne sais quoi que je n'étais pas,

---

[34] Voir l'article “Androgyny” de Alma S. FREEMAN dans Jean-Charles SEIGNEURET, éd. *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, New York, Greenwood Press, 1988, pp. 53-54.

## Le rêve de Lazare

un *follet*, un *ondin*, Ariel...” (p.1006). Le jeune Lazare nous renvoie une image du créateur androgyne.

Aux nombreux déguisements s'ajoute le fait qu'à la fin d'“Une belle matinée” l'identité véritable de certains personnages ne sera pas dévoilée. Quels sont donc les vrais noms des personnes qui jouent les rôles d'Aliéna, de Touchstone, d'Audrey et de la Mort et qui partent toutes déguisées selon leurs rôles respectifs? Elles arrivent en tant que personnages et non pas en tant qu'acteurs au parc où se déroulera la pièce. A partir du rêve de Lazare les frontières entre l'imaginaire et le vécu, qui étaient déjà instables, se brouillent graduellement : par la suite, le lecteur passe directement du rêve de Lazare à la réalisation de sa première étape dans le jeu théâtral.

La référence à *Comme il vous plaira*, qui pourrait être comprise de prime abord comme un ornement littéraire, définit, comme nous venons de le voir, l'agencement de la nouvelle et ses dimensions thématiques. Ce renvoi s'intègre également à un projet de jeu spéculaire où un récit s'insère dans un autre, projet au cœur duquel réside un embrouillement des limites de l'écriture. Le lecteur comprend par conséquent les différentes facettes de “l'effet onirique” dans “Une belle matinée”. Nous avons déjà montré que la nouvelle mine l'ordre chronologique en faveur d'une chronologie imaginaire et atemporelle. En débutant par une courte scène dramatique (le dialogue entre Lazare et son ami), Yourcenar revient aux restrictions du récit pour osciller entre son propre discours narratif et un discours emprunté à l'univers théâtral. La trame de *Comme il vous plaira*, ainsi que ses répliques et ses personnages, se glissent dans “Une belle matinée”. Parfois les répliques sont reprises fidèlement (“Et je suis votre Rosalinde”). Parfois elles subissent une déformation, comme c'est le cas de la tirade de Jacques ou de celle de Rosalinde : “Garçons et filles sont bétail de même espèce” qui est ainsi traduite de l'original : “et pareille, sous ces couleurs, au commun troupeau des jeunes gens et des femmes”<sup>[35]</sup>. Mais d'autres fois elles sont inventées de toutes pièces (“Et je suis votre Ganymède”). Yourcenar abolit, d'une part, les limites de genre et celles de sa propre écriture et, de l'autre, les limites de l'écriture de Shakespeare lui-même en amalgamant dans le rêve des personnages tirés de ses différentes pièces ou même de celles d'autres dramaturges, telle *La Duchesse d'Amalfi*, de Webster<sup>[36]</sup>.

---

[35] SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira*, p. 268.

A toute cette confusion, qui répond à un projet esthétique déterminé (l'onirique), s'ajoute un paradoxe: le fait que toutes ces pièces de théâtre auxquelles "Une belle matinée" renvoie ont été écrites en anglais. Lazare connaît Shakespeare dans la langue originale. Son maître anglais ne parle pas le néerlandais (p.1005), donc ses livres et ses brochures doivent être en langue anglaise. Les dialogues entre les acteurs et l'enfant se font sûrement dans cet autre code linguistique. Lazare, rêve-t-il en anglais, en néerlandais ou en français? Tout nous indique que ce songe, qui passe en revue une partie considérable de l'œuvre dramatique shakespearienne ainsi que deux parmi ses tirades célèbres, a été fait à partir d'un autre code linguistique : ce n'est ni celui que nous lisons ni celui que l'enfant parle couramment. Pourtant, un texte en langue française nous parvient. Comme quoi la nouvelle, à la manière du rêve, n'a pas besoin de résoudre ses propres paradoxes internes.

#### IV. Le rêve de Lazare dans le contexte de *Les Songes et les Sorts* : le langage onirique

"Il y les bègues et les prolixes du songe" [37] affirme Yourcenar dans la préface de *Les Songes et les Sorts*, suggérant que le rêve constitue lui-même un langage. Certes, c'est un des rares moments où la vision yourcenarienne des rêves coïncide avec la psychanalyse, qui considère l'activité onirique en tant que langage. Mais cette approche s'accorde en outre avec les Romantiques, pour qui l'acte de rêver et l'acte poétique constituaient une même façon de rendre à "l'âme" son "langage originel".

Le rêve de Lazare s'inscrit dans un autre code linguistique qui, dans "Une belle matinée", constitue en outre celui de l'illusion théâtrale : la langue des acteurs. Intermédiaire, puisqu'il est interprète entre la troupe anglaise et les gens du pays, Lazare possède aux yeux des autres un "don linguistique" (p.1008)<sup>[38]</sup>. Le narrateur réserve

---

[36] "Il serait la duchesse de Malfi, qui pleure ses petits enfants dans un asile de folles [...]" (p. 1016).

[37] Marguerite YOURCENAR, *Les Songes et les Sorts*, Paris, Grasset, 1938, p. 14. Dans la nouvelle édition : Marguerite YOURCENAR, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1535.

[38] Pour Marguerite Yourcenar rêver est aussi un "don". Voir : *Les Songes et les*

## Le rêve de Lazare

pourtant une autre fonction à la langue anglaise chez la Loubah, en la transformant en véhicule de messages chiffrés. Nous lisons dans “Un homme obscur”:

Il y avait entre ces femmes une amitié tumultueuse et comme bouillante[...]. On se cachait tout, ou au contraire criait tout très haut. Léah [M. Loubah] et sa prétendue fille [Saraï, mère de Lazare] parlaient l'anglais, qui était leur langue secrète à l'égard des nièces ou de la servante; de temps en temps, un mot hébreu ou portugais semblait un signal à un endroit dangereux, marquant qu'il s'agissait d'une autre chose que ce qu'on disait, ou qu'un nom était mis pour un autre<sup>[39]</sup>.

De plus, cette idée du langage dépasse le contexte de *Comme l'eau qui coule*. Le lecteur se souvient que les Anges qui se livraient à des plaisirs charnels secrets dans *L'Œuvre au Noir* se servaient d'un “dangereux jargon”<sup>[40]</sup>. Se référant à Thomas Mann<sup>[41]</sup>, Yourcenar suggère que la transposition de langues comporte la trace d'une pluralité sémantique inscrite dans l'œuvre littéraire. Un changement de code constitue donc la marque d'une signification cachée. Nous sommes dans le domaine du sens premier (littéral) et du sens second (figuré)<sup>[42]</sup> explorés par l'allégorie littéraire (allégorie : dérivé du verbe grec allêgorein, “employer des termes autres que les termes propres”). L'ambiguïté sémantique s'établit donc au sein d' “Une belle matinée”, dont la fin renforce ce surplus de sens par une image allégorique : celle de la Mort conduisant l'attelage. Cette figure “chargée de symbolisme”<sup>[43]</sup> avait donné en 1933 son titre original à

---

*Sorts*, p. 16 et *Essais*, p. 1536.

[39] Marguerite YOURCENAR, “Un homme obscur”, *Œuvres romanesques*, p. 935.

[40] Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, *Œuvres romanesques*, p. 736.

[41] “A certains points névralgiques de son œuvre, aux endroits où l'inexprimable ou l'inavouable est en jeu, Mann procède, non à la manière du poète moderne, par rupture explosive du lien syntaxique mais par le passage de la langue courante à une langue secrète, qui est parfois aussi une langue savante”, Marguerite YOURCENAR, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 229. Nous pensons également ici à cette réflexion qui prépare les mots d'anglais que Sartre échange avec Angiola au Cinéma Mondo : “L'anglais des films était pour lui, comme pour beaucoup d'hommes de sa génération, l'un des argots secrets de l'amour”, Marguerite YOURCENAR, *Denier du Rêve*, *Œuvres romanesques*, p.247.

*Comme l'eau qui coule* : “Un long individu dégingandé parut et monta sur le siège d'un air résigné. Il avait jeté sur ses vieux habits un drap de lit qui le couvrait des pieds à la tête et tenait à la main une faux<sup>[44]</sup> qu'il déposa pour prendre les rênes” (p.1020).

L'anglais s'inscrit dans les deux dernières nouvelles de *Comme l'eau qui coule* comme langue de la sensualité, de la transgression, du rêve et de l'art. Ces quatre éléments ajoutent à leur tour quatre toiles de fond différentes à “Une belle matinée” : sa dimension sensuelle, politico-historique, onirique et esthétique. Certes, cette technique de transposition de langues a été employée par Shakespeare<sup>[45]</sup> et elle s'ajoute aux nombreux jeux de miroir entre son théâtre et “Une belle matinée”. Mais cette marque de style répond également à une esthétique baroque : “Le baroque présente toujours une chose à la place d'une autre. Il déguise, travestit, ne nomme jamais mais laisse paraître<sup>[46]</sup>.”

Nous sommes portés à croire qu'il existe un sens caché au songe de Lazare et qu'il s'agit dans ce passage de la nouvelle “d'une autre chose que ce qu'on dit.” Selon la classification que les anciens faisaient de l'expérience onirique, nous sommes face à un “songe” qui signifie l'avenir et non pas face à un “rêve” qui signifie lui, la vie présente<sup>[47]</sup>. Lazare voit sa vie future et dans ce contexte il “songe.” Mais parmi ces songes d'avenir, il en existe une classe à part, celle des “songes allégoriques [...] qui signifient de certaines choses au moyen d'autres choses[...]”<sup>[48]</sup>.

L'expérience de Lazare correspond ainsi à cette dernière catégorie des rêves énigmatiques (*oneiros* en grec, *somnium* en latin) qui, selon

---

[42] La psychanalyse parlera dans le contexte de rêves proprement dits de contenu manifeste et de contenu latent.

[43] Marguerite YOURCENAR, *Comme l'eau qui coule*, (*Euvres romanesques*, p. 1038.

[44] Nous pourrions certainement interpréter l'orthographe archaïque comme une marque du projet baroque inhérent à la nouvelle.

[45] Voir la deuxième scène du dernier acte de *Henri V*.

[46] Gérard de CORTANZE, *Le Baroque*, Paris, M.A. Editions, 1987, p. 99.

[47] ARTEMIDORE, *La Clef des songes*, trad. A.J. Festugière, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1975, p. 19.

[48] ARTEMIDORE, *op. cit.*, p. 20.

les anciens, exigeaient une interprétation pour être compris. Nous partons donc à la recherche de ce sens supplémentaire "caché" par le biais d'une étude de deux aspects du langage onirique dans la nouvelle: son contenu dramatique et son contenu autobiographique.

### A. Le discours dramatique

Les rapprochements entre l'expérience onirique et le théâtre constituent un des lieux communs des textes onirocritiques. Nous pourrions dire que Yourcenar s'est plu à travailler à sa manière, dans l'écriture du songe de Lazare, l'idée de Jung selon laquelle "L'ensemble du travail du rêve est essentiellement subjectif et un rêve est un théâtre dont le rêveur est lui-même la scène, l'acteur, le directeur, l'auteur, le public et le critique"<sup>[49]</sup>. L'enfant est ainsi le sujet et l'objet de son propre rêve. Tel un directeur, il prête attention aux problèmes de la représentation : à chaque rôle convient un âge précis pour qu'il y ait vraisemblance. Tel le public, il se pose des questions sur le goût. Tel le poète, il se livre à la réécriture d'une tirade de Shakespeare. Finalement, tel un critique, il reconnaît ses propres faiblesses.

Le songe de l'apprenti contient ainsi le condensé d'un exposé esthétique sur le théâtre où se révisent, entre autres, la mimésis, les limites entre le comique et le tragique, la catharsis, le goût, la discipline artistique et le mythe de l'immortalité de l'œuvre. Par exemple, Lazare examine en rêve les limites du réel et celles de sa représentation sur scène (la mimésis) quand il se dit que si l'on ne sait pas danser, "il suffit de sauter en mesure" au théâtre pour que le public ait l'illusion de voir danser. Or, le jeu de l'acteur, sa technique peut être si "vraisemblable" qu'il croira vrai ce qu'il joue et en sera ému. Lazare s'inquiète en conséquence de son exécution de la mort de Cléopâtre: "mais il espérait que la morsure du serpent ne lui ferait pas trop mal" (p.1015). C'est le même risque que courent les spectateurs, qui parfois, à la fin du spectacle, s'efforcent de prolonger celui-ci dans la vie : "comme on leur plaît [...], quand on est fille, en embrassant sous leurs yeux quelqu'un (et quelquefois ils viennent aussi se faire embrasser dans les coulisses)[...]" (p.1016). Le lecteur de Yourcenar se rappelle ici l'épisode de *Denier du rêve* au Cinéma Mondo (version moderne du théâtre du monde baroque), où Angiola et le docteur Sarte

---

[49] C'est nous qui traduisons. Voir C.G. JUNG, *Dreams*, trans. R.F.C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 52.

prolongent pour un moment l'illusion cinématographique avec un baiser<sup>[50]</sup>.

L'enfant se demande également comment dépeindre sur scène la magnifique forêt des Ardennes de *Comme il vous plaira* et conclut que "tous les boqueteaux et les bocages des environs d'Amsterdam, mis bout à bout, n'y suffiraient pas" (p.1015). Une forêt livresque s'avère donc plus majestueuse qu'une vraie forêt et le problème de la mimésis est renversé<sup>[51]</sup>. La question s'étend d'ailleurs à certains personnages dont le souffle dans une pièce dépasse parfois les limites de l'acteur qui l'incarne : "il cherchait vainement lequel parmi les acteurs dans la grande salle serait assez magnifique pour être Antoine" (p.1015).

Tout en passant en revue la bienséance: "Herbert lui avait montré comment on tombe en disposant les plis de sa robe pour ne pas exposer indécentement ses jambes nues" (p.1016), le récit onirique examine le goût et la mode. Lazare reconnaît que le public préfère les histoires d'amour (genre comique) et les morts sur scène (genre tragique). Mais pourquoi donc le public aime-t-il la représentation des histoires les plus tragiques? Dans la parenthèse de Lazare "c'est étrange à dire" (p.1016), réside toute la problématique de la catharsis. Comment définir le comique et le tragique? Rire ou pleurer? Au sujet du vieux Shylock l'enfant se dit : "Mais ce doit être dur pour un vieux de perdre à la fois sa fille et ses écus, et peut-être qu'au lieu de faire rire les gens avec Shylock, il les ferait pleurer" (p.1017). Puisque la frontière entre les deux genres n'est pas définitive, une réflexion profonde suffit pour passer de l'un à l'autre.

En outre, le langage onirique permet à Lazare de réviser les règles qu'il s'impose en tant qu'acteur :

il faudrait se rappeler de se montrer gentil envers Aliéna[...]mais il vaudrait mieux ne pas laisser voir cette peur là[...]et il faudrait faire attention de ne pas déchirer davantage celui des lés qui l'était déjà[...]mais il faudrait d'abord apprendre par cœur toutes les tirades qu'elles avaient débitées...mais il faudrait d'abord développer ses biceps et raffermir ses poignets[...] (pp.1015-16, c'est nous qui soulignons)

[50] Marguerite YOURCENAR, *Denier du Rêve, Œuvres romanesques*, p. 246.

[51] Ceci rappelle la déception de l'Empereur de "Comment Wang-Fô fut sauvé".

## Le rêve de Lazare

Il se doit par conséquent d'observer quatre préceptes : ils concernent la maîtrise totale de ses propres émotions sur la scène (la jalousie et la peur ici), la sauvegarde des instruments de travail (les costumes), l'exercice de la mémoire (la connaissance des tirades par cœur) et enfin l'observation d'une certaine condition physique. Le talent ne suffit donc pas à faire de lui un acteur, il faut de plus qu'il soumette ce talent à la technique et à une discipline rigoureuse<sup>[52]</sup>.

Le songe de Lazare ne se clôture pas sans toucher au mythe de "l'immortalité" de l'art. L'enfant constate que les rôles shakespeariens s'avèrent atemporels face aux êtres mortels qui les jouent, vieillissent et ensuite disparaissent : "un Orlando qui ne serait plus Humphrey, car peut-être entre temps Humphrey serait mort, puisqu'il avait déjà au jour présent dix-huit ans" (p.1016). L'œuvre se prolonge ainsi bien au-delà des âges, des êtres qui l'ont créée et qui l'ont jouée.

Le rêve permet donc ici de condenser un certain nombre de pensées esthétiques et philosophiques qui en dehors du contexte onirique deviendraient des sujets d'essais, de préfaces, de postfaces ou d'autres paratextes. Ces derniers, nous le savons, sont astreints à un nombre de règles de genre auxquelles le rêve n'est pas soumis.

### B. Le discours autobiographique

L'expérience du rêveur n'est pas sans analogie avec celle du poète[...]Le dormeur assemble des images comme le poète assemble des mots: il en use avec plus ou moins de bonheur pour parler de soi à soi-même[...]<sup>[53]</sup>

La correspondance que Yourcenar établit dans la préface de *Les Songes et les Sorts* entre l'expérience du rêveur et celle du poète nous invite à une seconde lecture du songe de Lazare: comme une

---

[52] Ceci évoque "le paradoxe sur le comédien" de Diderot, concept qui a été inspiré par la lecture d'une brochure sur l'acteur Garrick (1717-1779), le célèbre interprète de Shakespeare. Voici le paradoxe tel que Diderot le présente : "Je prétends que c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres ; l'extrême sensibilité les comédiens bornés ; le sens froid et la tête, les comédiens sublimes". Voir : DIDEROT, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 292. A noter que le maître Herbert pourrait avoir un peu de Garrick en lui.

[53] Marguerite YOURCENAR, *Les Songes et les Sorts*, pp. 13-14. Pour la nouvelle édition : *Essais*, p. 1535.

méditation sur la création artistique. Lazare en tant que rêveur devrait donc nous renvoyer au moins une image du poète-créateur et par conséquent une image de Yourcenar elle-même. L'auteur insiste sur la part narcissique de l'activité onirique: "Tout rêveur est un Narcisse qui s'émeut et s'exauce sur un tain éternel"<sup>[54]</sup>. Cette partie de mon étude propose de se servir du miroir magique du songe pour jeter un regard sur l'écriture yourcenarienne et quelques-uns de ses mythes.

Avec le rêve de l'apprenti acteur nous ne sommes plus au moment où un personnage vieilli de l'œuvre yourcenarienne se penche sur tout ce qu'il a vécu pour réaliser que son passé ressemble à un songe<sup>[55]</sup>.

Nous nous trouvons dans le cas contraire: un enfant a une vision de sa vie artistique future pour finalement se rendre compte qu'il rêve (ou peut-être fabule devant un miroir). Dans les deux cas, il s'agit d'une expérience solitaire. Les personnages sont seuls devant leurs souvenirs ou leurs rêves d'avenir.

Cependant si le langage intransitif du songe ("parler de soi à soi-même") dans "Une belle matinée" traduit l'isolement et l'introspection narcissique<sup>[56]</sup>, il reflète aussi la "solitude peuplée" et les multiples métamorphoses (Protée)<sup>[57]</sup>. Le rapprochement entre le rêve de Lazare et la vie que menait le vieux Mortimer dans l'isolement de sa chambre s'impose. Que ce soit dans la répétition dramatique ou dans le rêve, le maître et l'enfant paraissent à la fois seuls et habités par une multitude de voix<sup>[58]</sup>. Cette pluralité de personnages, qui habite le dormeur et le créateur, s'exprime dans les songes et dans l'œuvre artistique. Voici un des premiers mythes yourcenariens concernant le processus créateur, mythe que la réflexion suivante condense dans la devise alchimique: "*unum ego et multi in me* [à noter ici l'emploi

---

[54] Marguerite YOURCENAR, *Les Songes et les Sorts*, p. 21. Pour la nouvelle édition: *Essais*, p. 1537.

[55] C'est le cas de Michel, de Zénon et de Jeanne.

[56] Dans la version originale Lazare regarde son reflet dans un plat de cuivre, Marguerite YOURCENAR, *La Mort conduit l'atelier*, p. 237.

[57] Dans sa communication "Le rôle du mythe dans la création romanesque", Yves-Alain FAVRE s'est référé avec justesse au jeune Lazare en tant que Protée (à paraître dans les Actes du colloque "Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar", (15-18 mai 1990)). La figure de Protée nous intéresse également parce qu'elle "incarne le mythe du baroque". Voir J. ROUSSET, "Le Baroque", *Histoire des littératures*, II, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1956, p. 95.

## Le rêve de Lazare

d'un second code linguistique] : la fonction du créateur littéraire d'une part, et de l'autre du dormeur qui rêve, semble être de tirer de la glaise indifférenciée dont nous sommes tous faits des personnages reliés à lui<sup>[59]</sup>." C'est bien ce que Lazare vient d'accomplir.

Le langage du songe permet de changer de condition, de passer d'un sexe à l'autre, d'être bouffon et roi, olympien et mortel, enfin, de rassembler les contraires dans l'impossible, tout au cours d'une seule vie d'acteur et d'une seule séance onirique de quelques heures. Au niveau du signifiant ce même langage accueille ces ambivalences au prix d'escamoter la grammaire : "et quand il était Cléopâtre, *il était belle*" ou "*il mourrait tuée* par un serpent" (p.1015). Au cœur du mythe du créateur-Protée peut-être réside aussi celui du créateur androgyne.

Quand Yourcenar parle de "l'extraordinaire désinvolture avec laquelle le dormeur ou le romancier associe, comme en se jouant, personnages et péripéties de son passé personnel, traités par lui, semble-t-il, comme un simple matériau dont il use pour les besoins de son œuvre",<sup>[60]</sup> elle souligne le contenu autobiographique qu'elle assigne à son écriture et au songe. A ce titre, le rappel d'une anecdote racontée par l'écrivain s'impose<sup>[61]</sup>. Elle concerne la réécriture de "D'Après Rembrandt" (dont les dernières pages de l'original ont donné "Une belle matinée"). S'apprêtant à partir pour une tournée de conférences qui débutait à Montréal, Yourcenar se trouvait très tard à la gare d'un village reculé dans le Maine. Il fallait attendre pendant quatre heures le train pour Montréal. La gare resterait fermée jusqu'à un quart d'heure avant le départ. L'écrivain se dirigea vers l'unique auberge du lieu et tandis que son amie G. Frick restait à lire pendant l'attente, Yourcenar demandait une chambre. Voici maintenant le récit des "visions d'une nuit" : "Le froid et des névralgies m'empêchèrent de dormir, mais, durant deux heures, l'extraordinaire se produisit : je vis passer sous mes paupières, subitement sortis de rien, rapides toutefois et pressés comme les images d'un film, les

---

[58] Nous comprenons maintenant ce que Marguerite Yourcenar veut dire par vivre d'avance "toute vie".

[59] Marguerite YOURCENAR, *Rendre à César, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 13.

[60] Marguerite YOURCENAR, *ibid.*, p. 13.

[61] Marguerite YOURCENAR, *Comme l'eau qui coule, Œuvres romanesques*, p. 1030.

épisodes de la vie de Nathanaël à qui, depuis vingt ans, je ne pensais même plus<sup>[62]</sup>.” Nous constatons que certains éléments de cette anecdote sont repris dans “Une belle matinée : l'attente d'un départ, les petites heures du matin, le cadre d'une auberge, la chambre élevée, la solitude et enfin la vision d'une œuvre à accomplir. L'anecdote annonce les propos que Yourcenar exposera plus en détail dans le dossier de *Les Songes et les Sorts* sur la “vision créatrice”:

L'écrivain qui prépare une œuvre littéraire en se la racontant à soi-même ou en essayant de laisser son récit se dérouler pour ainsi dire devant lui, sans rédaction et sans prise de notes d'aucune sorte, bénéficie d'une sorte de vision provoquée analogue à celle du rêve en ce qu'elle est dépourvue d'efforts, relativement dépourvue de contrôles critiques[...]et en ce qu'elle se déroule, comme le rêve, à l'intérieur d'un temps imaginaire<sup>[63]</sup>.

L'auteur souligne dans le même contexte que cette vision vient accompagnée d'une joie et d'un émerveillement semblables à ceux qu'elle éprouve en rêve. Le lecteur d'“Une belle matinée” voit Lazare lui aussi se livrer à un bonheur parallèle à la fin de sa vision : “une fièvre de joie s'emparait de lui au sentiment d'être à la fois tant de personnes vivant tant d'aventures” (p.1017).

Compte tenu du fait que cette anecdote concerne la réécriture de la nouvelle “D'Après Rembrandt” qui, “scindée en deux”<sup>[64]</sup>, implique à son tour la genèse d'“Une belle matinée”, c'est comme si l'auteur par le biais d'une mise en abyme faisait coïncider dans le rêve de l'enfant la vision créatrice qui a précédé la nouvelle avec la vision créatrice de son protagoniste.

Or, Lazare lui-même, et non plus son rêve, nous renvoie à un deuxième souvenir, celui-ci tiré de la vie enfantine de Marguerite Yourcenar, telle qu'elle la raconte dans *Quoi? L'Eternité*. Le récit concerne une visite illicite à la “maison de femmes” que Yourcenar enfant fait en compagnie de sa bonne Barbe<sup>[65]</sup>. Comme Lazare récite

---

[62] Marguerite YOURCENAR, *ibid.*, p. 1034.

[63] Marguerite YOURCENAR, *Essais*, p. 1613, c'est nous qui soulignons.

[64] Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, p. 1024.

[65] Voir, Marguerite YOURCENAR, *Quoi ? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988, pp.222-23.

## Le rêve de Lazare

Shakespeare pour le public de "l'auberge" dans la nouvelle, Yourcenar enfant récite des bouts de poèmes (parmi lesquels "La Nuit de mai" de Musset) pour ses auditeurs dans cette maison de passe. Dans les deux cas, l'accent est mis sur l'appréhension d'une situation chargée de sensualité que l'enfant reste incapable de déchiffrer. Il ne lui reste donc que de se réfugier dans le langage poétique, seul code qu'il puisse partager avec cet entourage adulte. Comme dans ce souvenir, le sensuel est différé par le poétique dans "Une belle matinée".

Le rêveur Lazare ne peut que nous renvoyer l'image du poète tel que Yourcenar le comprend. La nouvelle fait de lui un prophète (il voit dans le temps), un polyglotte et un visionnaire qui oscille entre son narcissisme (la vie privée) et ses masques multiples (la vie publique, "l'œuvre").

### V. Conclusion

Cette étude d'"Une belle matinée" a dévoilé un certain nombre d'ambiguïtés. La première, et la plus fondamentale, concerne le protagoniste de la nouvelle. Rêve-t-il?: "[...]il sommeilla d'un œil, ou plutôt, au lieu de sommeiller, il rêva" (p.1013). Se regarde-t-il dans un miroir?: "[...]il avait beau sourire amicalement au reflet de lui-même que lui renvoyait un bout de miroir fiché entre deux poutres[...]" (p.1017). Ou récite-t-il Shakespeare juste avant de s'endormir? La deuxième ambiguïté se rapporte à la forme de la nouvelle: sa structure bouscule la chronologie, minant la possibilité d'un seul enchaînement d'événements. Si tout d'abord la narration isole le récit onirique, c'est pour ensuite mettre progressivement en œuvre la précarité de ses limites: l'illusion créée dans la chambre du maître se poursuit alors dans le rêve de Lazare et dans le départ de la troupe déguisée. Mais cette illusion vaut bien celle créée dans la vie quotidienne des rues d'Amsterdam.

L'incertitude s'installe à bien d'autres niveaux dans le texte. Ses protagonistes côtoient des personnages shakespeariens, portent leurs noms et leurs prénoms (ou des déformations de ceux-ci) ou même leur empruntent leur voix. Par conséquent, les limites d'"Une belle matinée" et celles de *Comme il vous plaira* se confondent elles aussi: citations, noms propres, jeux de miroir, comme quoi les écritures de Yourcenar et de Shakespeare se font écho, se tissent et se brouillent dans l'intertextualité.

L'ambiguïté s'impose aussi au niveau de la signification de la nouvelle: quel est son propos immédiat, le théâtre, le rêve, la vie, la création artistique ou plutôt une condensation des quatre éléments? Nous sommes ainsi dans l'univers du multiple qui échappe à la synthèse : diversité de langues, d'identités, de trames, de lieux, de chronologies et de perceptions du réel. Même la fin d' "Une belle matinée" est ambivalente, car elle est fin et commencement à la fois.

Nous avons vu l'auteur se référer à "Une belle matinée" en tant que "récit onirique". C'est comme si le rêve l'emportait sur le reste du texte en le déplaçant. A propos du baroque nous lisons :

Le baroque introduit dans la relation décor-structure une proportion particulière, qui aboutit à un renversement des rapports habituels : au lieu de s'ajuster à la structure, l'ornementation se libère; au lieu de mettre en valeur les vérités organiques, elle se prend à vivre pour elle-même... et elle finit, à force d'autonomie et de prolifération, par asservir la structure, qui semble n'exister plus que comme support de l'ornement et de l'effet<sup>[66]</sup>.

Ainsi, ce qui pourrait être interprété de prime abord en tant qu'ornement dans la structure de la nouvelle (le rêve, l'allusion à Shakespeare) se détache d'elle en la dominant. Les quatre parties d' "Une belle matinée" sont instables, se répètent et ne se succèdent pas. Elles s'opposent à la linéarité du discours. Nous pouvons incorporer ces choix d'auteur à un projet d'ambiguïté allié à une poétique baroque. Car la thématique d' "Une belle matinée" répond bien à cette esthétique en rassemblant et confondant songe, vie et théâtre: "on voit le théâtre, sortir du théâtre et le monde lui-même se faire théâtre, décor et illusion, comme s'il prenait à la lettre la vieille métaphore si souvent répétée à cette époque: le monde est un théâtre<sup>[67]</sup>." C'est d'ailleurs dans ce contexte que l'allusion à Shakespeare trouve sa profondeur, car l'histoire littéraire nous rappelle que "c'est dans le théâtre, avec Shakespeare et l'*Elizabethan Stage* que la culture anglaise 'baroque' surgit<sup>[68]</sup>."

---

[66] J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 89.

[67] J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 96.

[68] G. de CORTANZE, *op. cit.*, p. 19.

## Le rêve de Lazare

Le langage onirique dans “Une belle matinée” se définit là où, par le biais d’une mise en abyme, l’œuvre laisse entrevoir son armature, sa matière et sa substance. Le songe de Lazare montre son substrat mythique fait de personnages shakespeariens qui font partie de notre imaginaire collectif. Mais cette matière incorpore de plus une mythologie personnelle. Car Lazare, le rêveur, incarne un mythe qui sous-tend toute l’œuvre yourcenarienne: celui du jeune artiste qui porte dès son très jeune âge les éléments essentiels de ses œuvres à venir. Rappelons ces mots de l’auteur à propos d’elle-même: “Toute une partie de l’œuvre de l’écrivain, au cours de plus d’un demi-siècle, allait donc, par une série de mutations imprévues, sortir de ces débordantes *rêveries* d’entre la dix-neuvième et la vingt-troisième année<sup>[69]</sup>.”

Dans cette mise en abyme que le songe d’ “Une belle matinée” met en œuvre, l’écriture yourcenarienne emprunte à celle de Shakespeare qui à son tour a puisé ailleurs et ainsi de suite. Dans son article “Alchimie verbale dans *Mémoires d’Hadrien* de Marguerite Yourcenar”<sup>[70]</sup>, R. Poignault montre en détail l’échange qui a lieu entre des sources précises (des passages tirés des œuvres des auteurs anciens) et l’invention romanesque de Marguerite Yourcenar. Il souligne, entre autres, la mécanique des “citations éclatées” à laquelle l’auteur se livre dans les *Mémoires*. Dans “Une belle matinée” Yourcenar se sert d’une citation de Shakespeare pour structurer le songe de Lazare. Elle fragmente la tirade, lui en rattache une autre, la transpose, la réinterprète et nous la présente sous un éclairage nouveau. R. Poignault nous explique dans son article comment “le texte de base devient alors un tremplin à l’imagination créatrice<sup>[71]</sup>.” Ainsi nous comprenons que la démarche de l’écrivain dans “Une belle matinée” répond à celle qui a été décelée dans *Mémoires d’Hadrien*. Mais ce qui est encore plus fondamental, c’est que Marguerite Yourcenar ait choisi le songe de Lazare pour nous offrir un point d’observation privilégié sur les mécanismes de son écriture: là où le souvenir autobiographique et le souvenir littéraire se fondent dans la création poétique pour dévoiler ses mythes.

---

[69] Marguerite YOURCENAR, “Chronologie”, *Œuvres romanesques*, pp. XV-XVI ; c’est nous qui soulignons.

[70] R. POIGNAULT, “Alchimie verbale dans *Mémoires d’Hadrien* de Marguerite Yourcenar”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 3, 1984, pp. 295-321.

[71] R. POIGNAULT, *ibid.*, p. 301.

