

**LE RÊVE « LYRIQUE » OU « HALLUCINÉ » YOURCENARIEN –
LIEU DE L'IMAGINAIRE ?**

**THE „LYRIC” AND “HALLUCINATED” YOURCERNARIAN
DREAM - PLACE OF THE IMAGINARY?**

**EL SUEÑO “LÍRICO” Y “ALUCINANTE” YOURCENARIANO-
¿LUGAR DEL IMAGINARIO?**

Alexandrina MUSTĂŢEA¹

Résumé

*Nous considérons que le rêve en littérature est un des lieux de l'imaginaire, du fait qu'il propose un monde alternatif au monde réel, un monde « lyrique » et « halluciné », fonctionnant d'après les lois à la fois du fantastique et du merveilleux, qu'il enchevêtre, en se situant à mi-chemin entre les deux. Ce point théorique sera soutenu par l'analyse d'un rêve yourcenarien inclus dans le recueil *Les Songes et les Sorts – L'Île des Dragons*. La grille de lecture que nous mettons à l'œuvre dans notre article combine les approches thématique, narratologique et poétique, non pas de manière systématique, mais suivant les méandres du texte et les suggestions méthodologiques séquentielles qu'il offre.*

Mots-clés : authentique / inventé, fantastique / merveilleux, poétique.

Abstract

*We think that the dream in literature is one of the places of the imaginary, by the fact that it suggests an alternative world to the real one, a “lyric” and “hallucinated” world, which works at the same time according to the laws of fantastic and miraculous, that it overlaps, being situated midway between them. This theoretical aspect will be sustained by analyzing a Yourcenarian dream included in the volume *Dreams and Destinies -The Island of the Dragons*. The reading grid that we use in our article combines the thematic, narratological and poetic approach, not systematically, but following the meanders of the text and the sequential methodological suggestions that it offers.*

Keywords: authentic/ invented, fantastic/ miraculous, poetic.

Resumen

*Consideramos que el sueño en la literatura es uno de los lugares del imaginario, por proponer un mundo alternativo al mundo real, un mundo “lírico” y “alucinante” que funciona al mismo tiempo según las leyes del fantástico y del milagroso que las sobrepone, colocándose a medio camino. Este aspecto teórico estará apoyado por el análisis de un sueño yourcenariano incluido en el volumen *Los sueños y las suertes - La isla de los dragones*. La rejilla de lectura que utilizamos en nuestro trabajo combina el enfoque*

¹ alexandrinamustatea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

temático, narratológico y poético no de una manera sistemática sino siguiendo los meandros del texto y las sugerencias metodológicas secuenciales que ese ofrece.

Palabras clave: auténtico/ inventado, fantástico/ milagroso, poético.

L'onirisme traverse toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar, l'auteur assignant aux rêves, essentiellement, deux fonctions différentes mais complémentaires, celle d'outil autobiographique et/ou biographique, en tant qu'expression de l'intériorité, et celle de motif littéraire à même de dessiner une époque ou une conception du monde. L'onirisme devient ainsi la trace scripturale d'un type particulier d'imaginaire, à l'œuvre dans la création de l'écrivain, et la marque stylistique d'une écriture artiste.

Oscillant entre l'authenticité et l'invention, entre la mémoire-document et la fiction, le rêve fait l'objet exprès du recueil *Les Songes et les Sorts*, paru en 1938 chez Grasset et republié en 1991 par Gallimard, complété d'un *Dossier des « Songes et les Sorts »*, qui contient des notes relatives aux songes, des corrections du texte de 1938, des citations diverses sur le sujet, etc., appartenant à l'auteur même, qui avait eu l'intention de publier une seconde édition augmentée et corrigée, non matérialisée de son vivant.

Le recueil représente la transcription de ces rêves que Marguerite Yourcenar appelle, dans la préface du volume, *rêves lyriques* ou *hallucinés*, propres au destin individuel, reconnaissables par « une certaine intensité des couleurs, une impression de solennité et de raréfaction mystérieuses, où il entre presque de la terreur, et quelque peu d'extase »¹, ce qui les distingue des *rêves domestiques*, habituels, communs à tous les dormeurs.

Si dans quelques uns de ces rêves texte et métatexte se rencontrent, comme dans cet exemple tiré de *L'Eau bleue*² :

C'est à peine un rêve : cette vision tout d'une pièce, tout d'une couleur, échappe aux conventions nocturnes : pas d'affabulation, pas de changements à vue, pas de personnages, pas de péripéties, aucun des trucs de coulisses du songe. Inerte, endormie, je me sens immergée dans les pures profondeurs d'un océan bleu, fluide comme l'air d'un matin de printemps, transparent comme le plus clair cristal, et les mots d'aigue-marine et de saphir sont opaques et lourds comparés à ces précieuses couches liquides dont le moindre mouvement, le simple poids de mon corps se maintenant en équilibre entre deux profondeurs me font sentir la douce pression fraîche.

¹ Yourcenar, Marguerite, *Les Songes et les Sorts*, Préface, Editions Gallimard, 1991, p.1539-1540.

² Idem., p. 1559.

où l'auteur maintient une ligne de démarcation entre le rêve proprement dit et les remarques en marge de celui-ci, dans d'autres on plonge directement dans le rêve, sans aucun commentaire liminaire ou ultérieur, comme c'est le cas de *L'Île des Dragons*¹, texte sur lequel nous concentrons notre attention dans ce qui suit.

J'habite avec un jeune homme et une jeune fille dans le plus étroit des logis de Venise. Notre chambre est située sous le toit, au dernier étage d'une maison compliquée qui domine de très haut un enchevêtrement rose et roux de terrasses, de mâts, de campaniles, de maigres chats errants et de nid d'hirondelles. (p.1561)

Ce type d'incipit *in medias res* favorise la lecture en clé littéraire, fictionnelle, le lecteur étant tenté d'oublier que l'auteur prétend transcrire de mémoire des rêves authentiques, situés à distance dans le temps, marqués par des thèmes et des motifs récurrents. D'ailleurs il est difficile à accepter qu'une telle fidélité de la mémoire, traduite en une multitude de détails infinitésimaux soit vraiment possible, ce qui accrédite l'idée de textes fabriqués ou au moins métamorphosés poétiquement dans le processus d'écriture en cours. Leur publication même est un signe évident d'intention artistique de la part de l'écrivain.

L'Île des Dragons se présente donc comme une histoire étrange. L'incipit introduit les personnages – la rêveuse, narratrice homodiégétique, et un jeune couple sans noms, et situe l'action dans un espace vraisemblable - une Venise vue du haut d'un logis quelque peu aérien, ce qui donne au paysage, par la vue plongeante, une allure mystérieuse. Le choix des détails signale déjà qu'il ne s'agit pas d'une description réaliste, sans que quelque chose de précisément anormal, d'irréel se fasse percevoir. On est encore plutôt dans la zone floue de l'inattendu, du surprenant, au moins au point de vue poétique.

L'incipit ne comporte pas de notation de nature temporelle, l'indicatif présent, temps fort de la narration entière, y étant le seul indice, implicite d'ailleurs, concernant le moment où commence cette « aventure » de la rêveuse. Par la suite, l'emploi du présent va dynamiser l'action, constituée comme succession de moments actuels, relatés à la manière du reportage. Nous y voyons l'unique modalité employée par l'auteur pour rappeler qu'elle transcrit un rêve et pour signaler de la sorte que son texte entre dans la catégorie des « documents authentiques ».

Le texte avance par une alternance de descriptions et d'actions, les premières servant à dessiner les lieux où se déroulent les secondes, tout en

¹ Yourcenar, M., *op.cit.*, pp.1561-1564.

introduisant les objets qui permettent l'intrusion et le développement de l'insolite, voire du fantastique. Celui-ci s'insinue insensiblement. L'écrivain sait très bien doser les effets, utilisant la technique de la temporisation, à même de rendre les lieux et les événements étranges encore plus saillants.

Le premier lieu décrit est la chambre habitée par les trois. Lieu de l'imaginaire de par le manque apparent de raison de cette cohabitation, qui devient étrange par la suite, vu que la narratrice assiste impassiblement aux scènes d'amour charnel des deux autres, son « principal souci » étant de « rajuster continuellement la persienne qui bat, et laisse entrer dans la chambre la poussière et d'irritants rayons de soleil. » (p.1561). Lieu de l'imaginaire également de par l'amas curieux d'objets, inutiles pour la plupart, mais minutieusement décrits, de manière presque hyperréaliste¹, qui leur donne un relief particulier, souligné également par leur mise en scène théâtrale et picturale en même temps :

Notre unique chambre n'est meublée que de quelques tapis de laine tissés en Asie centrale et teints de belles couleurs hiératiques, de ces tapis au poil rude et serré qui agace la main et qu'imprègne encore la sueur des mules. Il y a aussi toute une batterie de cuisine en aluminium, et une pile de valises anglaises encombrantes et luxueuses dont on ne parvient jamais à faire jouer les serrures. Au centre de la chambre, une malle dalmate toute rouge contient une série de boîtes fabriquées à l'aide d'anciens livres évidés de leur contenu, comme en vendent à Paris les marchands de bibelots et les confiseurs de luxe, et à l'intérieur desquelles on a soigneusement classé toutes les espèces de graines de tournesol, de cumin et d'anis, et toutes les sortes de plumes d'oiseaux. (p.1561)

Comme la chambre est trop petite, on déménage. La narratrice ne participe pas à la prise de la décision, elle n'est pas au courant de ce qui se passe, elle reste en quelque sorte en marge de l'action, à la fois spectateur et acteur passif, impassible, regardant de l'extérieur les choses qui la concernent également : « La jeune fille a décidé de déménager : comme nous ne nous inquiétons pas du choix d'un nouveau logement, je suppose qu'il est déjà préparé pour notre arrivée. » (pp.1561-1562). Ce *nous* apparemment inclusif associe la colocataire à une action dont elle est exclue. Il suggère tout au plus une acceptation passive. Cette sorte d'effacement du personnage crée une impression de flou, de dématérialisation, propres à l'état de rêverie.

¹ Nous nous rallions à l'idée de « monstration » de Mellier (v. Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 161), qui consiste à rendre visible, de manière excessive et hyperréaliste des irréalités.

Tandis que le jeune homme s'en va rechercher un déménageur, inutile d'ailleurs, comme nous le verrons immédiatement, et une barque, la jeune fille empile dans les valises un bric-à-brac d'objets qui traînent sur le plancher de la chambre :

des cravates et des livres, des réveille-matin et des révolvers, et une fastueuse collection de chemise de nuit roses, et les magnifiques couvertures qui résistent mollement, forment des bourrelets épais qui débordent le couvercle des valises, et dont les franges se prennent dans les serrures. (p.1562)

A partir d'ici, l'étrange tout d'abord, le fabuleux ensuite, occupent le devant de la scène. Aussi, les uns après les autres, objets et personnes prennent-ils « la route aérienne » pour descendre dans la barque qui les attend en bas pour les emporter vers le nouveau logement : les valises et la malle dalmate sont jetées par la fenêtre, puis les trois, « dédaignant la porte et l'escalier » sautent dans le vide, se tenant par la main, leur propre pesanteur les « dépose doucement dans la barque déjà trop chargée, qui oscille et s'enfonce au ras de l'eau luisante et plate » (p.1562).

La narratrice prend le gouvernail et constate que tout se transforme, les maisons disparaissent, le canal devient « la surface salubre et profonde de la mer ». On se retrouve tout d'un coup au large, aspirant une brume violette. C'est un second lieu de l'imaginaire, créé par l'idée de métamorphose ; si normalement le paysage change avec le déplacement spatial, ici la transformation n'est pas mise en rapport direct avec l'avancement de la barque, mais elle est perçue par le personnage regardant comme miraculeuse, par sa soudaineté et par la disparition brusque des maisons et des canaux. La dissolution de la ville doit être comprise dans le sens propre, dans la mesure où la métamorphose et l'évanouissement des objets et des états font partie de l'arsenal technique du fantastique littéraire. La barque qui avance doucement « dans cette ouate silencieuse » « sans voiles, sans rames, sans moteur » renforce, par son air fantomatique, l'impression d'étrangeté, de fantastique, si bien induite par la description.

La séquence suivante dessine un troisième espace imaginaire, qui verra la disparition du jeune couple. « Assise à l'avant, appuyée contre l'épaule de son compagnon, la jeune femme pleure tout bas des larmes tristes comme la mer » (p.1562). Une partie des bagages est engloutie par la mer. Ils touchent terre et les voilà dans la cour extérieure d'un château fort, situé sur un îlot, tandis que la barque s'écarte de la rive, « à une distance infime où nous ne pourrions plus jamais l'atteindre » (1563). Suit la description du château, dont la forme « épouse étroitement la forme

irrégulière de l'îlot sur lequel il est construit » et qui « semble vide » ; la narratrice s'arrête après sur les détails de la porte du château :

Une grande porte basse au cintre arrondi comme un porche d'église romane se devine à peu de distance de l'endroit où nous sommes, mais le brouillard la fait paraître plus éloignée qu'elle n'est en réalité, et quelques marches de pierre blanche la surélèvent au-dessus du pavement gris de la cour.(p.1563)

Cette porte pas comme les autres, hermétiquement fermée, attire le jeune couple, ses battants semblent être faits d'aimant et leurs vêtements chargés de limaille de fer. Attraction angoissante mais irrésistible. Car, derrière elle « doivent grouiller des créatures gigantesques et difformes, encore plus répugnantes que terribles, qui ressemblent à la fois à des serpents, à des chauves-souris, à des chenilles » (p.1563).

L'emploi aléthique du verbe *devoir* après la répétition du verbe *sembler* à peu de distance souligne l'idée que la narratrice ne sait rien de précis, elle ne fait que des suppositions, de sorte que tout plane dans le mystère. Mais quand ses compagnons disparaissent l'un après l'autre derrière la porte close, elle sait qu'elle ne se rouvrira plus. Certitude qui ne l'effraie pas, bien qu'elle se trouve seule face à « l'immensité gémissante de la mer ».

Enfin, le dernier lieu de l'imaginaire est la mer elle-même. Ce n'est pas une mer quelconque, elle semble prendre vie, produisant des effets fabuleux. Elle soulève la rêveuse, recouvrant l'endroit où elle est assise et les vagues la bercent doucement. La barque n'est plus là, enfoncée dans les profondeurs de l'eau. Seule la malle dalmate émerge, pour qu'elle se transforme, dès qu'elle est touchée, en un panier rouge portant un enfant. La corbeille s'enfonce à son tour, seuls les corps des deux êtres sont insubmersibles. Ils flottent ensemble, tandis que les cheveux du nouveau-né poussent miraculeusement, s'enroulant autour de la narratrice comme des racines d'algues.

Ce rêve/texte poétique va, dans son évolution/construction, du presque réel ou du vraisemblable vers l'insolite, le surprenant, l'étrange, pour plonger en plein fantastique/merveilleux. Cette progression s'accompagne de l'évanouissement périodique des objets et des lieux, de leur métamorphose, caractéristiques à la fois du rêve et de la littérature fantastique. C'est un glissement presque insensible et continu d'un état à l'autre, qui se produit naturellement, sans causer l'étonnement de la rêveuse/narratrice et sans susciter de commentaires de sa part.

Le rêve, au moins tel qu'il apparaît chez Yourcenar, partage des traits évidents d'une part avec le fantastique, d'autre part avec le merveilleux, deux notions bien distinguées par la majorité des théoriciens du fantastique.¹ Ce qu'il a en commun avec le fantastique est essentiellement le surgissement de l'étrange, du mystère, dans le réel; l'absence d'hésitation des personnages et partant du lecteur entre admettre et ne pas admettre l'existence du surnaturel tient du merveilleux; le problème de la vraisemblance ne se pose même pas, celui de la crédibilité que l'on accord ou non à l'histoire non plus. L'interprétation du rêve, qui est un lieu commun des psychanalystes et des amateurs non professionnels, est hors de question. Yourcenar laisse le lecteur sur sa faim, son but n'étant pas celui de chercher et/ou de transmettre des significations cachées dans les rêves, mais de les décrire et d'en faire des textes littéraires. La preuve qu'il s'agit de littérature, au-delà de la réalité ou de l'invention de ces rêves, est l'écriture elle-même, une écriture artiste. Situé entre l'onirique, le fantastique et le poétique, ce rêve yourcenarien semble illustrer l'idée de Tz. Todorov² selon laquelle l'origine du fantastique et, ajouterions nous, de l'onirique, se trouve dans le discours figuré. Même si nous ne prenons pas à la lettre cette affirmation, nous considérons qu'un des traits essentiels du fantastique littéraire est justement la prise des figures, essentiellement des métaphores, dans le sens propre. De la sorte, la métaphore est souvent génératrice non seulement de valeur poétique, mais également de développement fantastique /ou onirique.

Marguerite Yourcenar peint avec les mots, imagine des mondes à l'aide des métaphores et des comparaisons, construit des rêves en déconstruisant des réalités, tout cela par son *alchimie verbale*.

Bibliographie

Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951

Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Éditions Champion, Paris, 1999

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, (1970, 1ère édition), Collection Points, Paris, 1976

Yourcenar, M., *Les Songes et les Sorts*, Éditions Gallimard, 1991

¹ cf. Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, (1970, 1ère édition), Collection Points, Paris, 1976.

² Todorov, Tz., *op.cit.*, p. 86.