

L'ÉCRITURE DE L'ORIENT DANS LES *NOUVELLES ORIENTALES* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Rima BOUKABOUS
(Université d'Alger II)

L'Orient dans la littérature française

L'Orient est un thème très récurrent dans la littérature occidentale, française en particulier. *La Chanson de Roland*, *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, *Les Orientales* de Victor Hugo, *La Châtelaine du Liban* de Pierre Benoit sont autant de preuves que l'Orient hante l'imaginaire occidental de tout temps. Dans ces œuvres, l'Orient acquiert des valeurs différentes oscillant entre l'admiration pour un Éden opulent et riche et l'aversion pour un ennemi menaçant et barbare. Cependant, une idée en particulier semble dominer la représentation de l'Orient notamment dans les œuvres du XIX^e et du début du XX^e siècle : celle d'un Orient momifié, pétrifié dont le rayonnement et la grandeur sont de l'ordre du passé résultant de l'expansion des thèses orientalistes. Les œuvres littéraires de cette période sont non seulement imprégnées de ces représentations mais œuvrent à leur propagation et à leur légitimation. Ainsi, dans ces œuvres, l'Orient ne sert que de prétexte à l'expression de la suprématie occidentale. L'Orient proprement dit se retrouve à la marge du récit et ne sert plus qu'à satisfaire l'horizon d'attente d'un lecteur occidental moyen dont les connaissances sur l'Orient ne dépassent pas le domaine des représentations fantaisistes héritées des *Mille et une Nuits* et des récits orientalisants qui s'en servent comme modèle. Ce même état d'esprit continue d'alimenter les œuvres de la première moitié du

XX^e siècle qui connaissent l'apothéose du mouvement colonialiste français ; *Un Jardin sur l'Oronte* de Maurice Barrès publié en 1922, *L'Atlantide* et *La châtelaine du Liban* de Pierre Benoit publiés en 1919 et 1924 en sont des exemples pertinents.

En écrivant sur l'Orient, Marguerite Yourcenar (1903-1987) pourrait sembler s'inscrire dans la continuité de ses compatriotes anciens et contemporains. Or, l'écriture de l'Orient dans son œuvre témoigne d'une volonté de rupture avec cet héritage d'abord en rejetant ce que les écrivains occidentaux ont jusque là considéré comme l'essence de l'Orient à savoir l'exotisme, « *un exotisme à bon marché*, dit-elle, *qui se plaît à exagérer dans l'ordre sensuel, le laisser-aller de l'Asie*»¹ ; puis en remettant en cause le traitement littéraire que ces auteurs font subir à la thématique de l'Orient.

Dans le présent article, nous tenterons de dégager la manière dont est représenté l'Orient dans les *Nouvelles orientales* et plus précisément dans « Le Sourire de Marko », l'une des nouvelles les plus emblématiques du recueil. Précisons d'abord que par représentation de l'Orient, nous entendons à la fois la manière dont l'Orient est donné à lire, autrement dit, les différents procédés d'écriture dont use l'auteur pour transcrire l'Orient, ainsi que les idées que l'Orient évoque chez l'auteure et qui se dégagent de l'analyse de l'œuvre.

Une vision originale

En 1938, Yourcenar publie un recueil de nouvelles intitulé *Nouvelles orientales*. Il s'agit de nouvelles publiées antérieurement dans différentes revues entre 1928² et 1937 recueillies et publiées en un seul volume en 1938. Ce sont des nouvelles dont la principale composante est l'Orient. Sauf le récit « La Tristesse de

¹ *Le Temps, ce grand sculpteur*, p.118.

² « Kâli décapitée », récit reprenant le mythe de Kâli, la déesse hindoue. C'est la première à avoir été publiée, dans *La Revue européenne*, en avril 1928, p. 392-396, et elle est la première du recueil dans l'édition de 1938.

Cornelius Berg » (appelé dans la version de 1938 « Les tulipes de Cornélius Berg »), « nullement oriental », comme le signale Marguerite Yourcenar (*OR*, p. 1248). La présence de l'Orient dans ce récit se limite à deux allusions à un voyage du peintre en Asie Mineure. Presque tout l'Orient se retrouve dans le reste du recueil (la Chine, le Japon, l'Inde, les Balkans, la Grèce...). Dans *Les Yeux ouverts*, Yourcenar soulève le problème de l'étendue géographique considérable que recouvre l'adjectif « orientales » dans le titre :

Les *Nouvelles orientales* sont un mélange de récits extrême-orientaux (*Comment Wang-Cho fut sauvé [sic]*, *Le dernier amour du prince Genghi*) ou hindous (*Kâli décapitée*) – et c'est même le plus mauvais du recueil – mais aussi d'un certain nombre de nouvelles qui se passent en Grèce et dans les Balkans. L'Asie proprement dite et le Proche-Orient s'y rejoignent donc. (*YO*, p. 114)

Elle ajoute :

Le titre est un peu ambigu : j'avais sans doute pensé aux *Nouvelles occidentales* de Gobineau ; mais après tout la Grèce et les Balkans, c'est déjà l'Orient, du moins pour le XVIII^e et le XIX^e siècle. Pour Delacroix, pour Byron, en effet, les Balkans se ressentent d'avoir été longtemps terre d'Islam. (*ibid.*)

De la sorte, la position de Marguerite Yourcenar par rapport à la question de l'Orient devient complexe. D'un côté, elle serait la continuatrice de l'orientalisme de Goethe et de celui de Tomas Mann qu'elle cite d'ailleurs dans le Post-scriptum des *Nouvelles orientales* lorsqu'elle évoque la genèse de son récit « Kâli décapitée » :

Kâli décapitée dérive d'un inépuisable mythe hindou, le même qui, interprété d'ailleurs tout autrement, a fourni à Goethe *Le Dieu et la Bayadère* et à Tomas Mann *Les Têtes transposées*.³

³ « Post-scriptum de 1978 », *NO*, *OR*, p. 1247.

D'un autre côté, elle prend ses distances par rapport à cet héritage. En effet, depuis sa première parution jusqu'à la version finale du recueil, Yourcenar effectue des modifications. Dans le post-scriptum de la dernière édition elle explique ces retouches :

Cette réimpression des *Nouvelles orientales*, en dépit de très nombreuses corrections de pur style, les laisse en substance ce qu'elles étaient lorsqu'elles parurent pour la première fois en librairie en 1938. Seule, la conclusion du récit intitulé *Kâli décapitée* a été réécrite, afin d'y souligner davantage certaines vues métaphysiques dont cette légende est inséparable, et sans lesquelles, traitée à l'occidentale, elle n'est plus qu'une vague « Inde galante ».⁴

Par ces mots, Yourcenar déclare prendre ses distances par rapport à l'écriture « à l'occidentale », une écriture qui, à travers l'évocation de l'Orient, n'aspire pas à rendre compte de l'Orient, de ses réalités ethnologiques ou culturelles, mais à créer un effet d'Orient qui permet le transport du lecteur occidental dans ce que Gaston Bachelard appelle un « *locus amoenus* »⁵, un lieu dans lequel pourrait s'effectuer la transcendance du réel par le biais de l'écriture. Cette écriture, ne prenant pas en considération les spécificités propres aux récits orientaux originaux (lorsqu'il s'agit de la réécriture) ou des spécificités culturelles de cette partie du monde, soumet le thème de l'Orient aux lois de l'écriture occidentale. Cette pratique ne fait de l'Orient qu'une « Inde galante », une entité hybride portant quelques traits insinuant l'Orient dans l'esprit occidental, « une chose » qui ne renvoie presque en rien au référent extra textuel appelé « l'Orient ».

Yourcenar déclare ainsi rompre avec cette littérature occidentale qui dénature l'Orient en le traitant comme une « partie intégrante de la civilisation et de la culture matérielle de

⁴ « Post-scriptum de 1978 », *NO, OR*, p. 1247.

⁵ Expression latine composée de « locus » signifiant « lieu » et de « *amoenus* » signifiant « agréable »

l'Europe »⁶. Cela se confirme lorsque, évoquant la question de la traduction, cette pratique d'écriture qui aspire à faire connaître des textes de provenance étrangère dont la langue d'origine n'est pas accessible au public, elle dit :

La nouvelle traduction française est construite d'après des principes stylistiques très intéressants, mais je ne suis pas tout à fait d'accord avec ceux-ci, qui consistent en somme à rapprocher le texte traduit du ton de notre Moyen Âge. Cela se défend, certes. Seulement je préfère une traduction qui n'interpose pas notre propre médiévalisme entre l'original et nous. C'est une espèce de tour de force, mais qui me laisse seulement à demi satisfaite, comme la traduction de l'*Odyssée* par Victor Bérard, pour qui Pénélope était une châtelaine et tel ou tel personnage un écuyer. Pour la même raison, moi qui admire beaucoup les traductions de poèmes grecs par J.-M. Edmunds, je n'aime pas son Théocrite, pour lequel il s'inspire des pastorales anglaises de la Renaissance. (YO, p. 115)

Dans son écriture de l'Orient, Yourcenar vise justement à remédier aux lacunes des pratiques littéraires occidentales qui trahissent et dénaturent le contenu original en le soumettant à des lois d'écriture qui lui sont étrangères sans prendre en considération ses spécificités propres. Elle œuvre à éviter les fuites de sens qui résulteraient de ces pratiques et qui occulteraient l'authenticité, le sens et la beauté du contenu d'origine.

Dans ses *Nouvelles orientales*, notamment dans « Kâli décapitée » et « Comment Wang-Fô fut sauvé », qui proviennent l'une d'un mythe hindou et l'autre d'un apologue taoïste de la vieille Chine, Yourcenar arrive à réaliser cet objectif en réconciliant ce contenu de provenance orientale avec la forme qui le supporte. Ainsi, la nouvelle « Kâli décapitée », la première des *Nouvelles orientales* chronologiquement parlant s'est vue modifiée à l'occasion de la réédition de 1978 (date de la parution de la

⁶ Edward SAÏD, *op. cit.*, p 1-2.

version finale du recueil) afin de souligner davantage son appartenance orientale, hindoue plus précisément. Cette attitude donne naissance à une forme nouvelle et complexe à la lisière du conte et de la nouvelle, ce qui laisse perplexe la terminologie occidentale ; or, cela semble être le dernier souci de notre auteure dont l'écriture est régie par cette ligne directrice qu'est la conciliation de la forme et du contenu.

Cette manière de considérer l'écriture de l'Orient se lit comme l'expression de la reconnaissance de l'Orient comme un espace Autre, indépendant et différent qui échappe, du moins sur le plan scriptural, à toute volonté d'occidentalisation. Ainsi, dans son œuvre, Yourcenar adopte une vision différente par rapport aux auteurs orientalistes que relie le goût de l'exotisme et la recherche du pittoresque, aspects qu'elle ne considère pas comme étant l'essence de l'Orient. Aussi, Yourcenar remet-elle en cause le traitement littéraire que ces littératures font subir au thème de l'Orient. En effet, dans son écriture, Yourcenar procède différemment, et c'est là que réside, à notre sens, son principal apport en ce qui concerne la représentation de l'Orient. Dans sa peinture de l'Orient elle tente de tenir compte des spécificités littéraires des textes orientaux originaux notamment lorsqu'il s'agit de traduction ou de réécriture, et culturelles lorsqu'il s'agit d'évoquer l'essence de l'Orient en matière de philosophie, de mystique, de vision du monde en général. Cette manière de considérer l'écriture de l'Orient met Marguerite Yourcenar face à une somme de contraintes qui accroissent la difficulté de la tâche qu'elle s'est assignée.

La nouvelle, un genre déjà contraignant

Nouvelles orientales serait, comme son titre l'indique, un recueil de nouvelles. Dès le titre, le lecteur « sait » qu'il aura bel et bien affaire à des nouvelles. Or, les récits de Yourcenar ne se plient pas facilement à la volonté de classification générique et c'est d'ailleurs ce qui crée une situation problématique pour les critiques qui considèrent les genres en espaces clos, imperméables ; sa trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du monde* en témoigne

pertinemment. Récit autobiographique en ce sens qu'il a pour objectif de donner à lire sa propre histoire familiale, ce récit se démarque dans bien des points de l'autobiographie classique telle que l'entend Philippe Lejeune. En effet, ce critique et spécialiste de l'autobiographie ne ménage pas notre auteure lorsqu'il dit :

Surtout ne pas faire ce que Marguerite Yourcenar a fait dans *Le Labyrinthe du monde*, ne pas « rejointoyer » à tout prix. Ne pas reconstruire comme des personnages de roman les parents.⁷

Dans les « Carnets de Notes de *Mémoires d'Hadrien* » Yourcenar évoque déjà ce problème de l'écriture autobiographique et met en exergue l'impossibilité d'une reconstitution exacte de la vie :

Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre ; j'aurais à m'adresser à des lettres, aux souvenirs d'autrui, pour fixer ces flottantes mémoires. Ce ne sont jamais que murs écroulés, pans d'ombre. S'arranger pour que les lacunes de nos textes, en ce qui concerne la vie d'Hadrien, coïncident avec ce qu'eussent été ses propres oublis. (*OR*, p. 527-528)

La mémoire est faillible et la réalité ne peut être cernée dans sa totalité par une seule personne, tels sont les constats de Yourcenar. Dans ce cas le recours au « rejointolement » devient justifiable et c'est ce qu'elle fait dire à Hadrien :

Quand tous les calculs compliqués s'avèrent faux, quand les philosophes eux-mêmes n'ont plus rien à nous dire, il est excusable de se tourner vers le babillage fortuit des oiseaux, ou vers le lointain contrepoids des astres. (*OR*, p. 306)

⁷ Philippe LEJEUNE, *Paroles d'enfance*, *Revue des sciences humaines*, n°217, 1990-1, p. 33.

Yourcenar ne tient donc pas compte des normes génériques lorsque celles-ci entravent la réalisation de ses objectifs, or, pour ce qui est des *Nouvelles orientales*, la question du genre semble être tranchée dès le départ.

Le titre est le nom du livre, c'est l'élément le plus important de ce que Genette appelle le paratexte auctorial. Roland Barthes lui attribue trois fonctions essentielles : une fonction apéritive qui doit susciter l'intérêt du lecteur, une fonction abrégative qui résume le contenu et une fonction distinctive qui lègue à un texte son identité distincte et singulière qui le différencie des autres textes.

Dès lors, la formulation du titre doit être longuement réfléchie afin qu'il puisse assumer efficacement ces fonctions. La tâche devient encore plus difficile lorsqu'il s'agit du titre d'un ouvrage dont la principale caractéristique est de regrouper des textes autonomes tel un recueil de nouvelles.

Le recueil *Nouvelles orientales* apparaît la première fois dans la collection *La Renaissance de la nouvelle* dirigée par Paul Morand en 1938. En annonçant le genre de l'œuvre dans le titre (*Nouvelles*), Yourcenar semble s'inscrire dans un cadre bien défini. Mais ce titre, selon l'avis même de Marguerite Yourcenar « est un peu ambigu » (*YO*, p. 114). Cette ambiguïté serait d'abord le résultat d'une inadéquation entre l'indication générique qu'annonce le titre et le contenu qu'il est censé présenter. Dans le post-scriptum du recueil, l'auteure précise que « le titre *Contes et nouvelles* eût peut-être convenu davantage à la matière variée dont elles [ces nouvelles] se composent »⁸.

En effet, alors que le lecteur s'attend à des « nouvelles », il se trouve face à des récits contenant des éléments relevant tantôt de l'univers du conte, tantôt de celui de la nouvelle.

Le lecteur a donc toute peine à reconnaître de façon univoque le genre auquel appartient chaque récit car les points de repère génériques sur lesquels repose la distinction entre ces deux genres sont brouillés. Ceci n'est pas tout à fait étrange à la tradition occidentale car le conte et la nouvelle ont été longtemps

⁸ « Post-scriptum de 1978 », *NO, OR*, p. 1247.

confondus. Au Moyen Âge déjà, « conter » et « novelier » (raconter) sont employés l'un pour l'autre. De même, jusqu'en 1694, le conte est défini comme « la narration de quelque aventure, soit vraie soit fabuleuse »⁹, ce qui le rapproche alors de la nouvelle.

Au XIX^e siècle, les romanciers tels que Balzac, Flaubert ou Maupassant utilisent indifféremment les deux termes (*Les trois contes* de Flaubert qui sont en réalité des contes et nouvelles, et *Les Contes et Nouvelles* de Maupassant). Mais on ne peut pas, pour autant, prendre les deux termes pour des synonymes. Plusieurs critères permettent de définir le conte. Celui-ci s'appuie sur une tradition orale et populaire, il introduit le merveilleux et joue un rôle initiatique.

Pour ce qui est de la nouvelle, les critères sur lesquels l'on se base pour la définir sont essentiellement d'ordre narratif : il s'agit de la brièveté obligeant à une concentration du récit (une seule action dans un lieu unique en un temps resserré). L'efficacité dramatique sera renforcée par « l'effet final » : tous les épisodes doivent conduire à la « chute » qui constitue l'apogée du récit. Poe, Maupassant et Mérimée sont les modèles du genre.

Dès le XX^e siècle, les nouvelles ne cessent de démentir ces lois. Ainsi, la nouvelle contemporaine peut revêtir un air initiatique, se plaçant de la sorte en héritière du conte, cherchant à dévoiler les vices d'une société ; ou encore apparaître sous un aspect philosophique lorsqu'elle s'offre comme un moyen de questionnement sur le rapport au monde et la finalité de l'existence... Ces nouvelles « nouvelles » ne se laissent plus enchaîner par les contraintes génériques, si ce n'est la brièveté. Ainsi, le réel et le féérique ou le fantastique s'y côtoient harmonieusement. *La Métamorphose* de Kafka, *La Demeure d'Astérion* de Borges sont entre autres des exemples pertinents.

Ces dernières vues permettent de comprendre pourquoi Yourcenar, bien qu'hésitant entre les appellations « conte » et « nouvelle », finit par garder l'appellation *Nouvelles* ; concept

⁹ *Dictionnaire de l'Académie.*

désormais accueillant, plastique, perméable et malléable, capable d’embrasser tous les possibles.

Un contenu contraignant

Cette incertitude que laisse entendre l’hésitation de Yourcenar quant au choix du titre est, à notre sens, le signe d’une stratégie bien étudiée et expressément empruntée par une écrivaine qui, bien qu’appartenant à une tradition d’apparence classique, est très peu conventionnelle, s’inscrivant dans une recherche littéraire voire dans un projet littéraire.

Marguerite Yourcenar ne tient pas vraiment à trancher quant à l’appartenance générique de ses récits, et elle entend par là montrer son indifférence par rapport la polémique des genres. En effet, l’écriture yourcenarienne est régie par l’idée fondatrice selon laquelle il n’y aurait pas d’antithèse entre le fond et la forme d’un texte littéraire.

Yourcenar pense que « *chaque livre naît avec sa forme tout à fait particulière, un petit peu comme un arbre [...]. Et chaque fois la méthode est différente* »¹⁰.

Yourcenar, qui pense que « la forme d’un être est l’aspect visible, tangible de sa nature » et que « la forme n’est autre chose que le fond rendu visible et l’essence rendue palpable »¹¹ ; emploie alternativement les termes conte, nouvelle, fable ou apologue lorsqu’elle parle des *Nouvelles orientales*. Ainsi, dans le post-scriptum du livre, elle précise ses sources :

quatre [des nouvelles] sont des retranscriptions, plus ou moins librement développées par moi, de fables ou de légendes authentiques. *Comment Wang-Fô fut sauvé* s’inspire d’un apologue taoïste de la vieille Chine ; *Le sourire de Marko* et *Le Lait de la mort* proviennent de ballades balkaniques du Moyen Âge ; *Kâli décapitée* dérive d’un inépuisable mythe hindou [...]. *Le Dernier Amour du prince Genghi* [est emprunté] à un grand texte

¹⁰ YO, p. 85.

¹¹ ER, p. 15-16.

littéraire du passé, [...] le *Genghi-Monogatari* de la romancière Mourasaki Shikibu.¹²

Ce sentiment d'incertitude générique pourrait se lire, à notre sens, comme étant la manifestation de la prise en considération de l'appartenance orientale de ce contenu riche et varié, présentant des philosophies et des cadres de vie étrangers à la convention occidentale. Un contenu différent que le style yourcenarien libre et malléable permet de mieux mettre en évidence.

Entre Achille et Marko

« Le sourire de Marko » est un exemple pertinent de la prise en considération par l'auteur de la provenance orientale du contenu. La nouvelle met en scène une situation inédite dans ce sens qu'elle donne à voir des réalités paradoxales, inconciliables du point de vue occidental. Il y est question de l'histoire de « Marko Kraliéovich », un farouche guerrier serbe immortalisé dans les chants des paysans slaves. Dans son combat contre les musulmans d'Albanie, Marko use de tout, même de son charme. Il réussit à séduire une femme du camp ennemi, la veuve du Pacha de Scutari. Mais un jour, après avoir bu, « Marko » perd la raison et insulte sa maîtresse. Celle-ci, meurtrie, le dénonce aux gardes. Il réussit à s'enfuir en se jetant dans les flots tumultueux de la mer mais les gardes finissent par le repêcher. Marko feint la mort mais la veuve amère ne le croyant pas, ordonne de le torturer. On le crucifie et on lui brûle les seins sans réussir à lui dérober un gémissement. Alors la veuve tente un dernier supplice, elle demande aux belles du village de danser autour du corps mutilé de « Marko ».

Dans la ronde, « Marko » aperçoit « Haïsché », la plus belle des danseuses. Il ne peut s'empêcher de sourire. Mais la belle laisse tomber son mouchoir sur son visage et persuade les autres de partir. C'est le temps de la prière, les hommes partent et seule la

¹² « Post-scriptum de 1978 », *NO, OR*, p. 1247-1248.

veuve reste sur le rivage à garder le cadavre de « Marko » ; celui-ci la tue et s'enfuit, mais revient plus tard enlever la jeune fille.

Les héros dans cette nouvelle ne sont pas des héros en raison de leurs actions héroïques, bien au contraire, ils agissent tout le temps à l'encontre des principes de l'héroïsme, ou plus précisément, à l'encontre des principes de l'héroïsme tel que défini en Occident. Ils le sont cependant en raison de leur faiblesse, de leur humanité.

Cette vision du monde s'oppose à la logique occidentale. Ainsi, commentant l'histoire de « Marko », le narrateur, un ingénieur français venu aux Balkans forer un tunnel pour l'Orient-Express, émet cette réflexion :

« Il y a des héros en Occident, mais ils semblent maintenus par leur armure de principes comme les chevaliers du Moyen Âge par leur carapace de fer : avec ce sauvage Serbe, nous avons le héros tout nu »¹³.

Un peu plus loin, le narrateur oppose « Marko » aux principaux représentants de « ces héros occidentaux » qui ne sont autres que les héros de l'*Iliade*, il affirme : « [...] il a manqué à l'*Iliade* un sourire d'Achille »¹⁴.

Les héros en Occident, sont « maintenus » enchaînés par une somme de principes qui leur impose une posture rigide, ferme et impassible qui leur ôte leur caractère humain.

« Achille » est l'incarnation par excellence du héros occidental, or, ce n'est pas un homme, c'est un demi-dieu inégalable et inimitable. La construction même de ce héros occulte la possibilité d'une faiblesse due aux traits humains.

Ainsi, si « Achille » est invincible c'est parce que son corps a été immergé dans les eaux du Styx, le seul endroit vulnérable de son corps est son talon, la seule partie que ces eaux magiques n'ont pas atteinte. « Achille » succombe en effet une fois touché au talon par la flèche de son ennemi troyen « Paris ». Symboliquement, dans cette vision du monde, l'humanité acquiert une valeur

¹³NO, OR, p. 1184.

¹⁴Ibid., p. 1189.

péjorative tant qu'elle est présentée comme un synonyme de la perte et de la mort. *Le Sourire de Marko* nous donne à voir une situation antinomique. Dans ce récit, l'issue des héros, leur gloire ou leur déchéance, ne sont pas au centre de l'œuvre, c'est justement cette faiblesse et cette humanité qui sont érigées au premier plan.

Tous les personnages de la nouvelle fonctionnent selon le même principe : ainsi, « Marko » tombe sous le charme d'une fille appartenant au camp ennemi. Certes ceci n'est pas vécu par lui comme une gloire car le sourire tracé sur ses lèvres est « presque douloureux »¹⁵ mais les convictions, les principes défendus et les inimitiés justifiées perdent leurs sens devant la beauté, devant l'amour.

La veuve se laisse charmer par l'ennemi des siens, elle l'abrite et le sert avec dévouement :

la veuve du pacha de Scutari passait là ses nuits à rêver de Marko et ses matins à l'attendre. Elle frottait d'huile son corps glacé par les baisers mous de la mer ; elle le réchauffait dans son lit à l'insu de ses servantes ; elle lui facilitait ses rencontres nocturnes avec ses agents et ses complices.¹⁶

Il en va de même de Haïsché dont « [...] les yeux clairs [...] restaient sans cesse fixés sur le visage du jeune homme, car elle le trouvait beau »¹⁷. Celle-ci délivre l'ennemi des siens et utilise sa ruse et sa beauté pour le faire :

« Il ne me convient pas de danser devant le visage nu d'un chrétien mort, et c'est pourquoi j'ai couvert sa bouche, dont la seule vue me faisait horreur. »¹⁸

¹⁵ « Le Sourire de Marko », *NO, OR*, p. 1188.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1184.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1188.

¹⁸ *Ibid.*

Dans ce contexte de guerre et d'inimitiés, l'humain triomphe. Les lois de la guerre perdent face aux lois de l'amour qui s'érigent au premier plan et l'ennemi devient l'amant malgré soi. Toutes les actions dans ce récit sont justifiées par les lois de l'amour et c'est d'ailleurs la caractéristique majeure qui plaît au narrateur qui dit :

[...] ce n'est ni sa gloire, ni leur bonheur qui me touche, c'est cet euphémisme exquis, ce sourire sur les lèvres d'un supplicié pour qui le désir est la plus douce torture.¹⁹

Quelle serait la visée de ce récit si ce n'est de louer l'humain, « tout nu », « sauvage » non entaché des suies d'une « civilisation » qui le dénature, le réduit en esclave des traditions, des coutumes et des idéologies. La nouvelle ou le conte tels que définis dans la terminologie occidentale ne sauraient rendre compte de ces scènes étrangères, différentes paradoxales, négatives même du point de vue occidental.

Ce sourire douloureux, involontaire, qui aurait coûté la vie au personnage devient le symbole du triomphe de l'humain et c'est ce triomphe qui différencierait le héros oriental des héros de l'*Iliade*.

La nouvelle de Yourcenar prône l'idée de la possibilité de conciliation et de compromis entre les notions les plus antithétiques, les plus paradoxales. Yourcenar a pu transmettre cette conception autant sur le plan thématique que sur le plan de la forme. Ceci est certes le résultat d'un grand effort d'adaptation des formes occidentales au contenu oriental, mais pourrait se lire aussi comme résultant de la découverte de certaines formes littéraires orientales. En effet, le goût de l'Orient chez Yourcenar s'est alimenté en grande partie par une étude sérieuse des arts orientaux. Elle manifeste un grand intérêt pour le théâtre asiatique tel le Nô. Elle s'intéresse aux formes poétiques asiatiques en particulier le haïku japonais. Elle considère Mourasaki Shikibu comme « la très grande romancière japonaise du XI^e siècle » (*YO*, p. 117) dont elle découvre l'œuvre « vers [s]a vingtième année » (*YO*, p. 115). Elle

¹⁹ *Ibid.*, p. 1188-1189.

lit les œuvres de Tagore et va jusqu'à lui envoyer un exemplaire de son premier recueil de poésie *Le Jardin des Chimères*. Elle lit les *Rubaiyyat* de Khayyam et dit de ce dernier :

Seule, une autre figure historique m'a tentée avec une insistance presque égale : Omar Khayyam, poète astronome. (CNMH, p. 525)

Certes, c'est par le biais de la traduction que Yourcenar accède à la littérature orientale (le Genghi traduit en anglais par Waley) mais elle constate sa différence par rapport à l'écriture occidentale. Ainsi, répondant à Matthieu Galey qui lui demande de quoi pourraient se rapprocher les romans de Shikibu dans la littérature occidentale Yourcenar dit :

De rien, absolument. C'est d'une subtilité incroyable, non seulement dans la psychologie des rapports entre hommes et femmes, mais dans le sens très profond du flottement des choses, du passage du temps, du fait que les incidents de ces amours sont à la fois tragiques, délicieux et fugitifs. (YO, p. 116)

Dans le post-scriptum du recueil, en racontant la genèse de ses nouvelles, Yourcenar cite, comme nous l'avons vu, ses sources²⁰. Dans les récits originaux, le problème de distinction générique entre conte et nouvelle n'existe généralement pas ; plus encore dans les littératures orientales, il existe même des récits qui synthétisent à la fois les caractéristiques de la nouvelle et du conte.

Ainsi, des récits tels les Song, les Ming, les Mandchous constituent des formes qui fonctionnent comme des nouvelles très peu discernables du conte²¹. Il en va de même des monogatari, des rasskaz, des yarn ou encore des *Contes extraordinaires du pavillon du loisir* de Témoin Pu Songling qui « malgré leur titre

²⁰ « Post-scriptum de 1978 », *NO, OR*, p. 1247-1248.

²¹ Voir ÉTIEMBLE, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 1975, p. 220.

s'appelleraient aussi des nouvelles extraordinaires »²² selon la terminologie occidentale.

Ainsi, du point de vue de la forme, *Nouvelles orientales* pourrait se lire comme étant le résultat de la prise en considération par l'auteur de l'origine orientale de ces récits et de la découverte des genres littéraires orientaux. Ce recueil serait donc le fruit d'une rencontre féconde entre Orient et Occident, donnant naissance à une forme nouvelle ni orientale ni occidentale, plus souple et plus malléable qui saurait le mieux rendre compte de la complexité de l'aventure humaine.

N'ayant pas été atteinte des séquelles d'une formation rigide et orientée, Yourcenar fait preuve d'une grande liberté qui se manifeste autant sur ses prises de position que sur son style.

Ainsi, les modifications apportées aux nouvelles de réédition en réédition témoignent de l'assiduité de Marguerite Yourcenar dans son étude de l'Orient et de la sincérité de sa volonté de rompre avec la littérature orientaliste.

Une nouvelle « nouvelle »

Certains lecteurs et critiques s'accordent à considérer Marguerite Yourcenar comme un écrivain classique. Elle-même se réclame solennellement d'obédience classique lorsqu'elle dit :

Les études classiques apprennent la communication, le discours, c'est-à-dire la manière d'entrer en contact avec les autres êtres humains pour faire valoir nos idées et pour tâcher de comprendre les leurs, pour s'exprimer en un langage articulé dans lequel on échange des opinions et des vues.²³

Pour elle, l'écriture est d'abord un moyen de communication. Cela nécessite l'adoption d'une démarche d'écriture qui favorise

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ Entretien avec Jean-Louis JACQUES : « Les phénomènes de l'écriture », RTBF, 1^{er} décembre 1971.

l'intelligibilité du texte écrit, celui-ci étant considéré comme un message à transmettre. Cet objectif ne saurait être atteint que par le biais d'une écriture linéaire, chronologiquement organisée, avec une intrigue claire et des personnages... Mais si "classicisme" il y a dans la volonté d'intelligibilité, Yourcenar déborde de tout cadre conventionnel.

Le choix de la forme est chez Yourcenar en étroite relation avec le contenu qu'elle veut donner à lire, avec la compréhension ou l'effet qu'elle veut produire chez le lecteur. Dans sa peinture de l'Orient, Yourcenar rompt avec l'héritage orientaliste dans ce sens qu'elle ne favorise pas l'exotisme et la recherche du pittoresque. Cependant, en dépit de ses efforts d'adaptation et de distanciation, l'écriture yourcenarienne de l'Orient reste une écriture occidentale qui ne peut totalement se défaire des signes d'une ascendance orientaliste tel que le laissent voir les descriptions extravagantes (dans « Comment Wang-Fô fut sauvé » et « Kâli décapitée »), la référence aux maîtres de l'Orientalisme, le mutisme et la passivité du personnage oriental (le Pacha égyptien) dans « Le Sourire de Marko » ...

Malgré cela, et comme nous avons tenté de le montrer dans le présent article, l'écriture de l'Orient dans *Nouvelles orientales* témoigne de la volonté de son auteur de mettre la lumière sur l'Orient proprement dit, l'Orient véritable, qui n'est plus l'Inde galante des récits orientalisants des XVIII^e et XIX^e siècles. Dans le recueil de Yourcenar, il est question de la reconnaissance de l'Orient en tant qu'entité différente de l'Occident, aspiration rendue relativement possible grâce au principe yourcenarien de l'adéquation de la forme et du contenu.