

## L'IMAGINAIRE ORIENTALISTE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR<sup>1</sup>

par Osamu HAYASHI (Université de Fukushima, Japon)

En 1937, le célèbre indianiste Sylvain Lévi, estimant le progrès considérable marqué par les études orientales en Europe, donne l'une des ultimes définitions de l'Orient :

Mais d'abord, qu'est-ce que l'Orient ? En principe, une simple expression géographique ; en fait, une conception brutale qui scinde l'humanité en deux tronçons, et qui remplace à ce titre la vieille notion hellénique des Barbares. Elle exprime, dans sa rudesse symbolique, l'orgueil satisfait de l'Occident en présence d'un monde entier qu'il englobe dans le même mépris.<sup>2</sup>

L'intention de Lévi était, bien entendu, d'exorciser la vieille notion d'Orient. Dans cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'Orient, qu'il soit proche ou extrême, s'imposait comme une réalité, une actualité politique et sociale, à peine compatible avec cet Orient que l'Occident avait imaginé, rêvé, fantasmé, créé pendant des siècles.

C'est à la même époque, en 1938, que Marguerite Yourcenar publie la première version des *Nouvelles orientales*, recueil de dix récits qui invite ses lecteurs au voyage de l'Europe à l'Asie, passant par les pays balkaniques, la Grèce et la Russie. Il est fort probable que le titre du livre, faisant référence aux *Nouvelles asiatiques* (1876) de Gobineau<sup>3</sup>, avait, déjà pour le lecteur de l'époque, une sonorité relativement démodée, poussiéreuse, en désaccord avec le temps. Si l'attitude rétrograde de Yourcenar est maintenant bien connue, nous sommes tout de même en droit de nous demander comment un écrivain digne

---

<sup>1</sup> La présente étude a été réalisée grâce à une bourse de recherches ("Grant-in-Aid for Encouragement of Young Scientists") de la Société japonaise pour la promotion de la science (Japan Society for the Promotion of Science).

<sup>2</sup> Sylvain LÉVI, « Les études orientales, leurs leçons, leurs résultats », *Mémorial Sylvain Lévi*, Paris, P. Hartmann, 1937, p. 86.

<sup>3</sup> « Le titre est un peu ambigu : j'avais sans doute pensé aux *Nouvelles occidentales* (sic) de Gobineau ; mais après tout la Grèce et les Balkans, c'est déjà l'Orient, du moins pour le XVIII<sup>e</sup> ou le XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Delacroix, pour Byron, en effet, les Balkans se ressentent d'avoir été longtemps terre d'Islam » (*YO*, Livre de poche, 1990 (1<sup>e</sup> éd. : Le Centurion, 1980), p. 108).

de ce nom pourrait être insensible à l'évolution du temps, plus précisément à la décomposition de l'Orient imaginaire. Faudrait-il lire les *Nouvelles orientales* uniquement dans leur indifférence au temps présent et dans leur appartenance à la littérature « orientaliste » des siècles passés, qui produisait et reproduisait une abondance de fausses images de l'Orient ? Telles sont les questions auxquelles la présente étude tentera de répondre.

Nous savons que, dans le domaine politique et social aussi bien que littéraire et artistique, l'orientalisme est l'un des phénomènes caractéristiques du monde occidental du XIX<sup>e</sup> siècle. Le contact étant facilité par le développement des moyens de transport et par l'expansion du commerce international, nombre d'écrivains nourrissaient leur imaginaire, soit par leur propre voyage, soit à travers un Orient abondamment importé, rapporté, reporté, écrit ou traduit. Si, comme le dit Edward Saïd dans son fameux essai *Orientalism*, l'eurocentrisme était continuellement sous-jacent à tout orientalisme, ce qui intéressait le plus les écrivains du point de vue créatif et qui reliait le plus leur plume à leur goût d'exotisme était l'aspect pittoresque de l'Orient, son extériorité *digne de peindre* et de décrire.

En 1846, Théophile Gautier, l'un des premiers écrivains passionnés par l'Orient, rédige *Le Pavillon sur l'eau*, conte chinois qui parle de deux pavillons construits dans un même étang, pourtant séparés par un rideau de feuillage, et de deux jeunes gens qui s'aiment à la vue de leur reflet respectif sur la surface miroitante de l'eau. L'intérêt de Gautier, père de l'Art pour l'Art, porte moins sur la présentation des mœurs chinoises que sur le jeu de contrastes dans la description, inspiré de la fameuse dichotomie du Ying et du Yang. Plus tard, Flaubert, suivant l'exemple de Gautier, mais plus historien que visionnaire, développe dans *Salammbô* la description minutieuse, presque médicale, de toutes espèces d'excès, de la barbarie et de la mort spectaculaires dans la Carthage antique. Sur un tout autre registre, Pierre Loti, ayant parcouru en navire les quatre coins de l'Orient, se permet tout un bazar de fioritures exotiques dans ses romans comme *Aziyadé* (1879) ou *Madame Chrysanthème* (1893).

Il serait possible de discerner le sillage de ces écrivains dans les *Nouvelles orientales*. Après deux romans intimistes, *Alexis* et *La Nouvelle Eurydice*, où le regard de l'auteur-narrateur était tourné plutôt vers les paysages intérieurs psychologiques, Yourcenar choisit de regarder ailleurs et de se livrer à un exercice de description extravertie. Pour raconter des histoires diversement orientales et intensément colorées par la violence, la cruauté, la douleur, la mort,

elle invente des décors exotiques comme le monde folklorique des Balkans dans *Le Sourire de Marko*, l'Inde mythique dans *Kâli décapitée* ou la vieille japonaiserie dans *Le dernier amour du prince Genghi*, et elle se sert de ceux-ci pour développer – et pour neutraliser ? – une description extravagante, parfois grotesque, mais toujours esthétisante, comme cette tête coupée comparée deux fois à une fleur de lotus, dans *Kâli décapitée* et *Comment Wang-Fô fut sauvé*, ou comme ces larmes tombant telles qu'une pluie d'orage dans *Le dernier amour du prince Genghi*.

Si Yourcenar, comme les écrivains « orientalistes » du XIX<sup>e</sup> siècle, trouve une substance descriptive dans le pittoresque du monde oriental, il ne faudrait pourtant pas oublier qu'en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, l'écriture sur l'Orient constituait un défi, une audace pour tous les écrivains sérieux.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Orient était devenu un sujet de plus en plus réservé aux écrivains-voyageurs qui y avaient réellement voyagé, ce qui rendait par conséquent les récits imaginaires rares et impossibles. Certes, la volonté de véracité et de précision était toujours présente. Gautier écrit lors de la rédaction du *Pavillon sur l'eau* : « J'ai à lire plusieurs volumes pour me barbouiller de couleur locale, et j'ai besoin de fourrer mon nez dans beaucoup de pots de Japon et autres. Vous savez que je ne suis pas un blagueur littéraire »<sup>4</sup>. Il est d'ailleurs bien connu qu'avant son voyage en 1852, il avait littérairement épuisé le sujet pour préparer sa *Constantinople*. Mais la mode du récit de voyage, commencée par Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811), Lamartine (*Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, 1833) ou Nerval (*Le voyage en Orient*, 1851), et surtout le grand succès commercial des romans de Pierre Loti ont fini par contraindre la liberté des écrivains d'exercer leur imagination dans leur fauteuil<sup>5</sup>.

La situation n'en était pas moins contraignante pour les écrivains-voyageurs. Le tourisme établi, les voyageurs et les pèlerins devenus *touristes*, le récit de voyage risquait de tomber dans le stéréotype, en répétant pour la énième fois les mêmes paysages, les mêmes sites et les mêmes impressions. N'est-ce pas pour cette raison que Flaubert montre dans son *Voyage en Égypte* une attitude objective et presque froide devant les pyramides, à la différence d'un Maxime Du Camp

---

<sup>4</sup> Lettre à Sir Henry Berthoud, citée dans la *Présentation* d'Alain BOUCHARD pour Théophile GAUTIER, *Romans et Contes*, Slatkine Reprints, Genève, 1979.

<sup>5</sup> Cf. William Leonard SCHWARTZ, *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature, 1800-1925*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1927.

ému et émotif comme tout le monde ? Le récit de voyage s'étant banalisé et le sujet de l'Orient devenu galvaudé, certains écrivains commençaient à mettre en question la position des voyageurs eux-mêmes ; ils s'intéressaient de plus en plus au sujet du voyage plutôt qu'à son objet. Ainsi, Victor Segalen, dans son récit chinois *René Leys* (1922), invente-t-il un personnage occidental qui est son double, pour raconter non le Pékin qu'il découvre, mais le processus même de la découverte, de son initiation à une autre culture.

Peu satisfaite du jeu esthétique de la description, l'auteur des *Nouvelles orientales* apporte elle aussi sa réponse, d'une part, au mépris général de la pure imagination et, d'autre part, à la banalisation du récit de voyage.

Voyons, par exemple, le procédé narratif qu'elle adopte pour trois récits, *Le Sourire de Marko*, *Le Lait de la mort* et *L'Homme qui a aimé les Néréides*. Dans ces récits qui concernent les pays qu'elle connaissait réellement, Yourcenar introduit, comme le fait Segalen, le personnage du voyageur occidental qui se charge de la fonction de conteur (*Le Sourire de Marko*, *Le Lait de la mort*) ou d'auditeur (*L'Homme qui a aimé les Néréides*), et par le biais duquel elle présente non seulement des contes orientaux, mais encore l'acte même de transmission.

Dans *Le Sourire de Marko*, c'est un ingénieur français qui raconte l'histoire à deux interlocuteurs, un archéologue grec et un pacha égyptien. La situation est assez curieuse, voire subversive par rapport au schéma habituel. Quel intérêt y a-t-il à raconter un conte oriental à des Orientaux ! La parole appartient-elle à l'Occident ? Certes. L'Orient est-il avant tout un discours occidental qui n'a proprement rien à voir avec les Orientaux ? Certes. Mais le plus important à remarquer, c'est qu'à la fin du récit, Yourcenar introduit une petite critique sur *Illiade*<sup>6</sup> et, de loin, sur l'origine grecque de la culture occidentale. N'oublions pas que c'est surtout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle que les Occidentaux commençaient à reconnaître la Grèce, cette partie de l'Orient, comme le berceau de leur culture.<sup>7</sup> En ce sens, la critique s'adresse finalement à l'Occident lui-même, de façon autocritique. La même attitude se remarque aussi chez le personnage de Jules Boutrin dans *Le Lait de la mort*, qui, après avoir énuméré de nombreuses femmes mythiques européennes, rend son dernier hommage à la jeune mère albanaise ; on la retrouve également chez le *je* auditeur dans *L'Homme qui a aimé les Néréides*, qui croit sincèrement à l'histoire

<sup>6</sup> « il a manqué à *Illiade* un sourire d'Achille » (OR, p.1189).

<sup>7</sup> En fait, tout orientalisme peut être interprété comme une forme spatialisée de remontée dans le temps, recherche de l'origine des origines de la civilisation occidentale.

d'amour surnaturel de Panégyotis, histoire que même le conteur grec Jean Démétriadis ne prend pas au sérieux.

Peut-être Yourcenar fait-elle ici un clin d'œil au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous savons qu'un personnage oriental est volontairement choisi dans les satires politiques de Voltaire et de Diderot, afin de masquer leur critique de la société française par la distance géographique et psychologique qu'il donne aux Français. D'où naît, par exemple, le personnage de « Sage chinois » qui fonctionne comme un double de l'auteur et qui, ironiquement, finit par s'imposer aux yeux du public comme l'image typique des Chinois. Quand Yourcenar choisit un personnage occidental à la place d'un personnage oriental, elle est probablement consciente, d'une part, de la facticité de l'image traditionnelle de l'Orient et des Orientaux et, d'autre part, du côté négatif de l'orientalisme, c'est-à-dire de son eurocentrisme ou « euro-narcissisme ». N'est-ce pas la raison pour laquelle, dans *Le Sourire de Marko*, elle choisit pour l'interlocuteur de l'ingénieur français un Pacha égyptien — voilà une autre image-cliché ! — et ne lui laisse aucune chance d'intervention, comme si elle voulait mettre au jour le rapport non égalitaire entre l'Occident, détenteur de la parole, et l'Orient, interlocuteur silencieux ?

Dans les récits qui concernent les pays asiatiques qu'elle n'a jamais visités, comme *Kâli décapitée*, *Comment Wang-Fô fut sauvé* et *Le dernier amour du prince Genghi*, ou dans ceux qui reposent entièrement sur son imagination, comme *Notre-Dame-des-Hirondelles*, Yourcenar choisit de s'effacer derrière le récit, utilisant un narrateur à la troisième personne. Par discrétion, car elle évite ainsi de donner à un récit l'apparence trompeuse d'un récit de voyage ; ou par ambition, car elle peut ainsi, en tant que narratrice omnipotente, exercer librement son imagination. Dans tous les cas, cependant, la part de l'imagination est dominante dans ces récits, ce qui conduit inévitablement l'auteur à affronter le vieux mépris envers l'imagination dans les récits orientalistes.

Souvenons-nous de Judith Gautier, la fille de Théophile. Sans avoir jamais mis les pieds sur la terre orientale, elle a connu un succès assez important avec ses romans chinois et japonais. Fondés sur des connaissances non négligeables, mais purement et très librement imaginaires, ses romans ne savent même pas distinguer la Chine du Japon, ils fabriquent des mots et des coutumes fantasques, et leurs histoires extraordinaires supportent mal une discussion sérieuse. Bref, l'Orient de Judith n'est qu'une invention de toutes pièces, dont le but principal est de créer un effet *exotique* au sens le plus fantaisiste et superficiel du terme.

Soutenue, elle aussi, par de vastes connaissances livresques, Yourcenar ne les utilise pas pour produire un monde exotique imaginaire. Sa volonté se perçoit dans le *Post-scriptum de 1978*, où elle explique la modification qu'elle a apportée à la première version de *Kâli décapitée* :

Seule, la conclusion du récit intitulé *Kali 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 » (OR, p. 1247).

Beaucoup plus rigoureuse que Judith Gautier dans le traitement des détails culturels, historiques et géographiques, Yourcenar vise, dès la première version des *Nouvelles orientales*, non seulement à reconstituer le monde oriental le plus fidèlement possible, mais encore à exprimer ses propres pensées, que ce soit la critique sur l'Occident ou l'admiration pour l'Orient. Par exemple, dans *Kâli décapitée*, elle fait l'apologie de la philosophie hindoue sur la coexistence de l'esprit et de la chair, leur harmonie dans la contradiction, concepts qui n'étaient pas reconnus dans la culture occidentale.

Il est vrai que des oppositions comme Occident/Orient, christianisme/bouddisme, contradiction/harmonie sont aujourd'hui tellement vulgarisées qu'elles constituent elles-mêmes une image-cliché de l'Orient pour les Occidentaux. De plus, l'application des pensées orientales reste chez Yourcenar plutôt simpliste et superficielle, ce qui est sans doute inévitable dans la forme compacte de la nouvelle. De ce fait, nous pourrions renier l'orientalisme yourcenarien et penser qu'il demeure figé dans un vieux stéréotype. Mais nous pourrions aussi reconnaître son mérite, surtout sa rigueur, par rapport à l'orientalisme fantaisiste du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ici il nous faudrait considérer encore un autre aspect de l'imaginaire orientaliste de Yourcenar. Il s'agit de l'hommage des « disciples » à leur « maître ». Nous le trouvons, au XIX<sup>e</sup> siècle, chez les successeurs de Théophile Gautier comme les Parnassiens Mendès, Heredia ou même le jeune Mallarmé. En héritant et en reproduisant le goût oriental de Gautier, ils manifestent leur reconnaissance pour ce père de l'Art pour l'Art, et ils légitiment ainsi leur filiation avec celui-ci.

Il semble en être de même pour Yourcenar, particulièrement dans ses trois récits asiatiques. *Le dernier amour du prince Genghi* est, comme elle le dit clairement dans le *Post-scriptum de 1978*, une réécriture, plus précisément un « remplissage » des *Dits de Genji* de

Murasaki-shikibu : elle invente la scène de la mort du Prince que la romancière japonaise n'avait pas écrite. Pour *Kâli décapitée*, elle cite dans la même postface les noms de deux écrivains inspirés de la même légende : Goethe et Thomas Mann. Si la publication des *Têtes transposées* (1940) de Mann est ultérieure à la rédaction de la première version de *Kâli décapitée*, il est fort possible que Yourcenar ait pensé à Goethe, non à son *Dieu et la Bayadère*, titre qu'elle cite, mais à *Paria* (1821-23), qui présente la même tragédie et la même philosophie hindoues.

Quant à *Comment Wang-Fô fut sauvé*, Yourcenar ne révèle jamais la source exacte du récit, si ce n'est par des indications mystificatrices comme « ancienne légende chinoise » ou « apologue taoïste de la vieille Chine ». Cependant, il est presque certain qu'elle s'est inspirée, du moins pour la fin du récit, d'un conte de Lafcadio Hearn, *Kwashin-koji* (*Le Tableau qui avait une âme*) (1901) qui est lui-même la libre adaptation du conte japonais du même titre, recueilli dans *Yasokidan* de Kosai Ishikawa<sup>8</sup>.

Ce genre d'hommage intertextuel n'est certes pas toujours évident dans chaque récit. Mais, excepté le fait que le titre du recueil est déjà un hommage à Gobineau, il est tout de même intéressant de rappeler que Yourcenar en commence la première version par *Kâli décapitée* et *Comment Wang-Fô fut sauvé* et la deuxième version par *Comment Wang-Fô fut sauvé*, autrement dit que le texte débute par un hommage à ses prédécesseurs dans l'orientalisme littéraire, comme Goethe ou Hearn<sup>9</sup>.

Cet hommage n'est pas adressé seulement aux artistes ; il est sous-tendu par un hommage à l'art lui-même. C'est le plus clairement

---

<sup>8</sup> Citons un passage du conte de Hearn qui représenterait le mieux la filiation entre Hearn et Yourcenar : « Dans un des panneaux l'artiste avait représenté dans le lointain un homme ramant dans une barque ; la barque occupait sur l'écran à peu près un pouce de surface. Kwashin Koji agita la main dans la direction de l'écran. Et tous purent voir la barque virer soudain et se mettre à glisser vers le premier plan du tableau ; elle grandissait très rapidement, et bientôt les traits du rameur furent distincts. Et la barque approcha davantage, devenant toujours plus grande ; elle parut enfin être fort peu éloignée. Et tout d'un coup l'eau du lac déborda du tableau dans la salle, qui en fut inondée. Et les spectateurs durent retrousser leurs robes, car l'eau montait jusqu'aux genoux. Au même instant, la barque sortit de l'écran ; c'était une véritable barque de pêche, et l'on entendait distinctement le grincement de la rame solitaire. » ( Lafcadio HEARN, *Le Tableau qui avait une âme, Le Mangeur de Rêve*, U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1980, p. 253.)

<sup>9</sup> Pour l'analyse de l'ordre changeant des récits selon les différentes éditions, voir Maurice DELCROIX, « Les *Nouvelles orientales* : construction d'un recueil », *Actes du Colloque International de Valencia* (1984). Marguerite Yourcenar, Valencia, 1986, p. 61-72. et Ana DE MEDEIROS, « Les *Nouvelles orientales* : étude de l'Orient / étude de l'auteur », Marguerite Yourcenar. *Écriture, Réécriture, Traduction*, Tours, SIEY, 2000, p. 189-196.

visible dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Loin d'être un « Sage chinois » traditionnel, Wang-Fô est par excellence un maître de l'Art pour l'Art : il sacrifie tout pour son métier, même la vie de son disciple Ling et de sa femme ; il survit à sa propre mort par le pouvoir magique de son pinceau, comme s'il était lui-même l'incarnation de l'immortalité de l'art ; il vit dans l'art, par l'art et pour l'art. Notons aussi que le « poirier », qui apparaît fréquemment dans la première version, est le symbole de l'art dans la tradition chinoise et japonaise. Et, si le « poirier » est systématiquement remplacé par « prunier » dans la deuxième version (sans doute parce que le poirier ne porte pas de fleurs « roses »), Yourcenar modifie à la même occasion l'ordre des récits et accorde la première place à *Comment Wang-Fô fut sauvé*, comme si elle voulait encadrer le recueil par deux récits sur l'artiste et sur l'art, *Comment Wang-Fô fut sauvé* et *La Tristesse de Cornélius Berg*.

À première vue, *La Tristesse de Cornélius Berg* contraste avec *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Contrairement au maître chinois, le peintre hollandais souffre de la mortalité, la sienne et celle du monde en dégradation, sans pouvoir rejoindre l'éternité de l'art et de sa beauté. Nous serions bien tenté de voir ici l'opposition entre l'Orient idéalisé et l'Occident réel, pessimiste. Mais *La Tristesse de Cornélius Berg* est plus que la simple contrepartie de *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Fonctionnant comme une sorte de métanouvelle, ce récit, par sa position clausurale, remet en question les récits précédents. Par exemple, Cornélius, dans une taverne d'Amsterdam, reste taciturne devant ses condisciples d'autrefois, qui lui demandent de parler de ses voyages.<sup>10</sup> Il n'est plus conteur comme l'a été l'ingénieur français. Le rapport conteur-auditeur ne s'établit plus, et le récit de voyage devient impossible. Quand la mémoire lui revient par moments, il ne se souvient pas de l'Orient idéal et utopique, mais de « l'Orient sordide » (OR, p. 1245), dégradé, tout comme l'Occident et le reste de la terre. Yourcenar accuse-t-elle ici la modernisation, autrement dit l'occidentalisation de l'Orient, comme le fait Pierre Loti de façon trop romantique et édulcorée ? Ou bien adresse-t-elle son éternel reproche au temps moderne, ce grand destructeur du passé ? Dans tous les cas, le bel Orient disparaît du récit, ainsi que la vieille tradition de la littérature orientaliste. Restent alors la compassion envers les artistes et la croyance en l'art, que ce soit l'art magique et surhumain de Wang-Fô ou l'art trop humain de Cornélius.

<sup>10</sup> Cf. « Mais les pays poudreux de soleil où Cornélius avait traîné ses pinceaux et ses vessies de couleurs s'avéraient moins précis dans sa mémoire qu'ils ne l'avaient été dans ses projets d'avenir ; et il ne trouvait plus, comme dans son jeune temps, d'épaisses plaisanteries qui faisaient glousser de rire les servantes » (OR, p. 1243).

Tournée vers le XIX<sup>e</sup> siècle et respectant, du moins à un niveau superficiel, la tradition de la littérature orientaliste, Yourcenar n'essaie pourtant pas de faire de l'Orient la projection narcissique de son propre désir. Ce qu'elle tente dans les *Nouvelles orientales* est en fait de *détourner* la tradition artistique de l'orientalisme, tout l'art bâti autour du nom fascinant de l'Orient. N'est-ce pas ainsi que Yourcenar tente de sauver l'art de l'idéologie déroutante qui finira par lui être fatale, tout comme Ling, dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, sauve son maître du danger de mort ? Finalement, n'est-ce pas ainsi que Yourcenar tient, de loin, la main de Théophile Gautier, pour se reconnaître comme l'une de ses héritières, héritière non de son orientalisme, mais de sa croyance en l'art, en la force de l'art auquel elle dédiera sa longue carrière ?