

MARGUERITE YOURCENAR ET IVO ANDRIC : RAPPORTS INTERTEXTUELS

par Jelena NOVAKOVIC (Université de Belgrade)

Les relations de Marguerite Yourcenar avec la littérature serbe se présentent sous un double aspect : d'une part l'intérêt qu'elle montre pour la poésie populaire serbe dont elle traite certains sujets dans les *Nouvelles orientales*, et d'autre part sa réception en Serbie, dont nous allons considérer un des aspects, les traces que son œuvre a laissées dans les cahiers de notes du prix Nobel de littérature Ivo Andric et qui nous montrent certaines affinités entre ces deux écrivains¹.

Grand connaisseur de la langue et de la littérature françaises, Ivo Andric lit les *Mémoires d'Hadrien*, en original, au cours de l'année 1952 et en copie quelques phrases dans un de ses cahiers². Dans les entretiens avec Ljubo Jandric, il se réfère à Marguerite Yourcenar à plusieurs reprises (en octobre 1968, en avril 1969, en septembre 1973) et il range son roman parmi les grandes créations de la littérature contemporaine³. À ces références et à ces phrases copiées se

¹Les relations de M. Yourcenar et d'Ivo Andric ont déjà fait l'objet de nos investigations dans la communication faite pour le XV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Leiden 1997), sous le titre de : "Le genre romanesque et l'histoire : Marguerite Yourcenar et Ivo Andric". Nous y avons examiné l'aspect historique de leurs ouvrages. Cette fois, nous placerons les notes d'Andric dans le contexte d'une considération générale de ses relations avec M. Yourcenar.

²Dans les cahiers de notes d'Ivo Andric, parmi un grand nombre de réflexions personnelles, on trouve beaucoup de citations d'auteurs français. Ces cahiers, très nombreux, sont conservés dans les Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts. Une partie de ces notes a été publiée en 1982 : Ivo ANDRIC, *Sveske*, Beograd, Udruzeni izdavaci, 1982. Les citations de M. Yourcenar se trouvent aux pages 98-99. Dans nos références, ce livre sera désigné par : *Cahiers*.

³Ljubo JANDRIC, *Sa Ivom Andricem*, Beograd, Srpska knjizevna zadruga, 1977, p. 314. Dans nos références, ce livre sera désigné par l'abréviation *Avec IA*, et les œuvres d'Ivo Andric par les abréviations suivantes : *Signes* pour *Les Signes au bord du chemin*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997 ; *Histoire* pour Ivo Andric, *Istorija i legenda (Histoire et légende)*, Udruzeni izdavaci, 1976. ; *Artiste* pour I. Andric, *Umetnik i njegovo delo (L'Artiste et son œuvre)*, Udruzeni izdavaci, 1976 ; *Goya* pour "Entretien avec Goya", in : *L'Éléphant du vizir*, Publications orientalistes de France, 1977, p. 194-195. Pour les œuvres de M. Yourcenar, nous emploierons les sigles suivants : *MH* pour *Les Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974 ; *SBI* pour *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962 ; *YO* pour *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Le Centurion, 1980, p. 32, 114 ; *ER* pour Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec*

rattachent l'intérêt pour les mêmes personnages éminents, tel Saint François d'Assise⁴, et les références aux mêmes écrivains (Montaigne, Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Barrès⁵, Tolstoï, et surtout Thomas Mann⁶), autour desquelles s'établissent des relations intertextuelles et se cristallisent certains thèmes et motifs communs : les possibilités de la connaissance, la solitude, le travail, le rapport entre le subjectif et l'objectif, la création littéraire et artistique.

Un des points communs qui lie les deux auteurs est la conscience de l'incapacité cognitive de l'homme, qui imprègne la pensée des moralistes français depuis le XVI^e siècle et qui se manifeste dans toute son acuité au XX^e siècle, où les investigations des profondeurs de l'âme apportent à l'homme la preuve de sa complexité, mais aussi de la fragilité de ses jugements. "Presque tout ce que nous savons d'autrui est de seconde main", constate Hadrien (*MH*, p. 31). Cette phrase, la première qu'Andric note dans son cahier, se trouve dans le premier chapitre où Hadrien explique sa décision d'écrire ses

Marguerite Yourcenar, Paris, Mercure de France, 1980 ; *PE* pour *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, coll. blanche, 1989.

⁴M. Yourcenar considère que la leçon de François d'Assise peut encore être comprise et plus que jamais : "François est notre maître à tous, le François du *Cantique des créatures*, plus contestataire que tous les contestataires, celui qui [...] aimait la pauvreté pour elle-même comme certains d'entre nous réapprennent à l'aimer" (*YO*, p. 258). En 1926, Andric écrit un essai sur ce religieux, à la fois adversaire de la religion officielle et fondateur de l'ordre des Franciscains, et qui a passé sa vie dans la pauvreté, en se considérant comme élu pour servir une cause qui n'a aucun rapport avec la gloire de ce monde. Son renoncement au monde, tel qu'il est décrit dans le texte d'Andric, est en même temps une réconciliation avec lui : son ascèse se transforme en une activité positive qui suscite la joie de vivre dans les limites de la vie chrétienne (*Histoire*, p. 71-82).

⁵M. Yourcenar aussi bien qu'I. Andric ont beaucoup lu Maurice Barrès qui était "l'homme de l'époque" (*YO*, p. 46). Tous les deux rejettent son nationalisme et louent son style, mais tandis que M. Yourcenar parle surtout de ses œuvres de fiction, Andric s'intéresse à ses *Cahiers* dont il copie dans ses carnets plusieurs fragments. "Le côté patriotique ne m'intéressait pas. *Les déracinés* me paraissait un livre artificiel et voulu ; je le pense encore. Mais le Barrès de *La colline inspirée* était bouleversant, parce que, de nouveau, c'était à la fois le monde invisible et l'autre, celui de la réalité paysanne ; je continue à croire que c'est un grand livre. Évidemment, il y a des creux, des moments où Barrès fait du Barrès, mais il y a aussi des moments où c'est du grand art véritable [...]", dit M. Yourcenar (*ibid.*). "Tragique et tragi-comique est le rapport de cet incroyant à la croyance et à l'incroyance des autres. En contemplant le paysage avec les vestiges des habitations romaines, il écrit : 'C'est là que le christianisme livre ses grandes batailles à l'erreur' (VII, 296)", note Andric dans le *Cahier bleu* en lisant la réflexion de Barrès devant l'amphithéâtre à Grand où on avait autrefois livré les chrétiens aux bêtes. Et plus loin : "Orgueil infini, impitoyable et désespoir noir, ce sont deux champs du monde des sensations et des idées de cet homme. Entre ces deux pôles, on trouve de merveilleuses petites oasis de poésie."

⁶"[...] partis de vues très différentes, nous avons des méthodes de travail assez proches", déclare M. Yourcenar à propos de Mann (*YO*, p. 196)

mémoires par le besoin de voir plus clair dans sa vie et distingue trois moyens pour évaluer l'existence humaine, dont chacun est en lui-même insuffisant : l'étude de soi, qui est "la plus difficile et la plus dangereuse, mais aussi la plus féconde des méthodes" car "au plus profond, ma connaissance de moi-même est obscure, intérieure, informulée, secrète comme une complicité" ; l'observation des hommes, qui "s'arrangent le plus souvent pour nous cacher leurs secrets", méthode "moins complète encore, bornée le plus souvent aux constatations assez basses dont se repaît la malveillance humaine" ; et les livres qui, "faute de mots et de phrases où ils la pourraient enfermer, retiennent de la vie une image plate et pauvre" (*MH*, p. 31-32). Pour Andrić lui aussi, le procédé de connaissance se déroule dans la discontinuité des images fallacieuses que nous nous faisons de nous-mêmes, des représentations subjectives et incomplètes que nous avons des autres et des circonstances extérieures changeantes qui déterminent souvent notre point de vue. Dans les *Signes au bord du chemin*, il parle, à plusieurs reprises, de l'impuissance où se trouve l'homme d'accéder à une connaissance totale et d'avoir de lui-même une image autre que fragmentaire et incomplète : l'homme est un "être complexe et obscur" (*Signes*, p. 67) et "l'idée que nous avons de nous-mêmes n'est jamais juste, elle "change souvent et parfois elle est complètement faussée" (*Signes*, p. 38).

Le second point commun qui lie M. Yourcenar et I. Andrić est le thème de la solitude dont ils ont acquis tous les deux une habitude précoce. "À partir de l'endroit où la pensée humaine s'éteint et s'engloutit, se répand, en vagues effroyables, la solitude de tout ce qui vit", dit Andrić (*Avec IA*, p. 84). "Nous sommes tous solitaires", dit M. Yourcenar, "solitaires devant la naissance [...] ; solitaires devant la mort ; solitaires dans la maladie, [...] ; solitaires au travail [...]" (*YO*, p. 243). Mais, la solitude n'est pas seulement un mal, c'est aussi "un bien infini" (*YO*, p. 14) et un choix volontaire, indispensable à l'exercice de notre métier, comme le montre la constatation d'Hadrien qu'Andrić copie dans son cahier : "Et c'est alors que je m'aperçus de l'avantage qu'il y a à être un homme nouveau, et un homme seul, fort peu marié, sans enfants, presque sans ancêtres, Ulysse sans autre Ithaque qu'intérieure" (*MH*, p. 138). "Étranger partout", mais nulle part "particulièrement isolé" (*ibid.*), Hadrien trouve dans sa solitude la possibilité "de voir, de réformer, de créer" (*ibid.*), de transformer sa pensée en action, donc d'accomplir ses devoirs qui le mettent hors du commun des mortels comme l'empereur Trajan qui se distinguait par "l'admirable génie qu'il déployait aux armées" : "J'ai toujours aimé voir travailler un grand spécialiste", dit-il (*MH*, p. 67), et c'est la troisième phrase qu'Andrić copie.

D'une manière indirecte, l'expérience d'Hadrien renvoie à celle de M. Yourcenar elle-même qui constate que "la solitude de l'écrivain est très profonde" (*YO*, p. 94). Le thème de la solitude se rattache aux réflexions sur la nature équivoque de l'écrivain, sur sa position dans la société et sur la dualité foncière de son moi social et son moi créateur, qu'elle trouve surtout dans les œuvres de Thomas Mann, telles *Lotte à Weimar* où il est incarné par le grand poète allemand Goethe et où l'ironie de l'auteur s'exerce sur "la position du grand écrivain lui-même, sur l'oblique différence entre son poncif extérieur et sa réalité secrète, entièrement incommensurable avec tout ordre social et même humain quel qu'il soit", ou *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, où il est incarné à la fois par un acteur célèbre, "idolâtré du public pour son élégante désinvolture d'homme du monde", mais qui n'est plus "qu'un individu d'aspect ignoble et vulgaire", et par le héros principal lui-même qui exprime "l'imposture inhérente à toute réalisation artistique" (*SBI*, p. 285-286). La solitude de l'écrivain provient souvent de l'incompréhension de ses contemporains. "Seul un poète mort acquiert son visage véritable et définitif, et il arrive rarement que ses contemporains s'en fassent une idée juste durant sa vie", dit Andric (*Signes*, p. 155). Pourtant, il n'écrit pas pour devenir célèbre, mais pour satisfaire à "un certain besoin d'exprimer, qui est très mystérieux" (*YO*, p. 232) : "il est des situations, des réflexions qui demandent à être écrites, à être dites, inexplicablement" (*ibid.*) ; "l'écriture naît d'un besoin intérieur"⁷. Pour Andric aussi, la solitude se présente à la fois comme une fatalité inhérente au destin de l'artiste, être double dont il trouve le modèle dans le peintre espagnol Goya, étranger dans le monde qui est "l'empire des lois matérielles et de la vie animale", sans signification et sans but, et où "toute pensée grande et noble est un étranger qui souffre" (*Goya*, p. 194-195), "rebelle" condamné "à parfaire un ordre supérieur invisible en détruisant l'ordre visible" (*Goya*, p. 183), et comme un retirement volontaire, comme un moyen de se défendre de l'inacceptable réalité, comme une sorte d'exil intérieur qui permet à l'artiste de retrouver sa liberté : la méditation solitaire du sujet parlant des *Signes au bord du chemin* "n'est pas le silence et l'immobilité de la nuit aveugle", mais "le sanglot et le cri de joie de tous les destins humains et de toutes les exigences de la vie, depuis les débuts du monde jusqu'à aujourd'hui", donc une manière de se rapprocher des autres (p. 13).

⁷I. ANDRIC, *Pisac govori svojim delom* (Priredio Radovan Vuckovic), Beograd, BIGZ - SKZ, 1994, p. 53.

La troisième ressemblance qui lie M. Yourcenar et I. Andric est une sagesse qui n'est pas sans rappeler celle de Montaigne auquel les deux écrivains se réfèrent volontiers⁸. Hadrien diffère du type de personnage que nous sommes habitués à rencontrer dans la littérature moderne. Plutôt que héros de l'action, il est héros de la contemplation et d'une sagesse "basée sur la confiance en la raison humaine, en la capacité de l'homme de concilier les contraires, sur l'action, sur un équilibre intelligemment maintenu entre deux tensions contraires" (*ER*, p. 100-101). À l'écoulement irréversible du temps qu'il ne peut maîtriser et au sort imminent qui l'entraîne vers la mort, il répond par l'exécution de ses devoirs de souverain, mais aussi par une pensée tranquille et lucide qui lui permet d'accepter l'imperfection du monde et par son écriture qui va l'aider à comprendre sa vie et à "entrer dans la mort les yeux ouverts" (*MH*, p. 316). Sa sagesse implique cette acceptation de la vie et de la mort dont M. Yourcenar parle dans *Les Yeux ouverts* : "Il faut peiner et lutter jusqu'au bout, nager dans la rivière en étant à la fois porté et emporté par elle, et accepter d'avance l'issue qui est de sombrer au large. [...] Il suffit d'accepter les maux, les soucis, les maladies des autres et les nôtres, la mort des autres et la sienne pour en faire une partie *naturelle* de la vie, comme l'aurait fait, par exemple, notre Montaigne, l'homme qui, en Occident, a peut-être ressemblé le plus à un philosophe taoïste, et que seuls les lecteurs superficiels prennent pour un antimystique. La mort, suprême forme de la vie..." (*YO*, p. 329-330). Comme Montaigne, qui "aime la vie et la cultive telle qu'il a pleu à Dieu nous l'octroyer"⁹, M. Yourcenar considère qu'il faut "réapprendre à aimer la condition humaine telle qu'elle est, accepter ses limitations et ses dangers, se remettre de plain-pied avec les choses, renoncer à nos dogmes [...]" (*YO*, p. 259), ce qui n'est pas sans rappeler Ivo Andric qui dit que "les plus grandes tragédies et les souffrances les plus épouvantables" ne peuvent pas ébranler [sa] croyance que "la vie vaut la peine d'être vécue" (*Signes*, p. 57) et qui se considère comme "capable d'accueillir la mort tout comme [il] acceptai[t] la vie, calmement et avec sang-froid, tel un don étrange et indu" (*Signes*, p. 51). La sagesse qui se dégage des *Signes au bord du chemin* correspond à celle que M. Yourcenar exprime par

⁸"Cet homme sans cruauté et sans préjugé a dit bien mieux que moi les mêmes choses", dit M. Yourcenar (*YO*, p. 327) qui lie la sagesse de Montaigne à la philosophie orientale. (cf. *YO*, p. 260). Ivo Andric déclare que dans sa jeunesse il a lu Montaigne tous les jours et il copie dans ses cahiers de notes beaucoup de fragments des *Essais*.

⁹Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Paris, PUF, 1965, p. 1113.

l'intermédiaire d'Hadrien¹⁰. Pour les deux auteurs, la possibilité du salut se trouve dans le travail assidu et ce travail, c'est la création littéraire et artistique qui se présente comme une quête désespérée de l'immortalité et qui se rattache parfois au thème de la mort trompée, que M. Yourcenar traite dans la nouvelle "Comment Wang-Fô fut sauvé" et Andric dans son discours à la réception du prix Nobel de littérature, où il constate que tout récit "semble vouloir, comme celui de Schéhérazade, tromper le bourreau, différer l'imminence du sort tragique qui nous menace, et prolonger l'illusion de vie et de durée" (*Histoire*, p. 66).

Le quatrième point commun entre l'auteur français et l'auteur serbe est la manière de considérer le rapport entre le sujet et l'objet, l'intérieur et l'extérieur, la profondeur et la surface, qui se rattache aux réflexions sur la création littéraire et qui est exprimé parfois par le motif du regard. "Avoir les yeux ouverts" (*YO*, p. 356) fait partie de la sagesse que M. Yourcenar fait sienne : observer le monde et faire de son mieux "à partir de ce qui est" (*ibid.*). Dans l'essai sur Virginia Woolf, elle note que pour cette autre femme écrivain le regard est plus important que l'objet contemplé et que tous ses livres constituent un "va-et-vient du dedans au dehors" (*PE*, p. 119). Puis elle énumère quelques écrivains en tenant compte des "qualités du regard" et, à côté du "grand œil-miroir de Goethe", du "phare à éclipses que fut l'œil de Hugo" et des "beaux yeux de Rilke, de Novalis, ou de Keats", mentionne "l'œil inlassable de Balzac", qui est "un chercheur de trésors cachés", pour l'opposer à celui de V. Wolf, qui "flotte mollement au gré du fleuve" et, "aussi naturel qu'une corolle", se dilate et se rétracte tour à tour "comme un cœur" (*PE*, p. 119-120).

À cette référence yourcenarienne à Balzac correspond la note d'Andric qui, en lisant les lettres de Balzac à Madame Hanska, en copie dans son *Carnet n° 1* une phrase qui exprime à la fois son amour et son penchant à l'observation : "Je n'existe que par un seul sens, la vue, et un seul sentiment, l'adoration"¹¹. À côté de cette note, il en ajoute, entre parenthèses, une autre : "voir chez Léon Bloy : rien qu'un œil"¹². Ce court commentaire renvoie à une lettre de L. Bloy,

¹⁰M. Yourcenar et I. Andric présentent dans leurs œuvres les deux "côtés" ou "pôles complémentaires" de la sphère humaine, le "solaire" et le "nocturne". Le premier est incarné par Hadrien et dans une certaine mesure par le sujet parlant des *Signes au bord du chemin*, et le second par Zénon et, d'une manière tout à fait différente, par plusieurs personnages des romans et des récits d'Andric (cf. *YO*, p. 192 et *Cahiers*, p. 180).

¹¹La lettre du 11. juin 1847. Cf. : Honoré de BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Éd. du Delta, 1967.

¹²Il est intéressant de remarquer que M. Yourcenar et I. Andric sont attirés par l'idée de la sainteté que Léon Bloy exprime à plusieurs reprises. Dans l'entretien avec M. Galey,

citée dans *Le Mendiant ingrat*, où l'auteur donne ses suggestions pour l'illustration des *Portraits du prochain siècle* de Roinard. Il écrit : "Balzac. – Un œil immense, rien qu'un œil"¹³. Cette caractéristique, qui réduit Balzac à son œil, c'est-à-dire à son don d'observation¹⁴, réapparaît dans l'essai d'Andric sur le grand réformateur de l'orthographe serbe, Vuk Karadzic, où elle se rattache à sa considération des trois principaux traits de l'écrivain réaliste, "l'attention", "le choix" et "le sens du détail caractéristique" : si le penchant à l'observation se transforme chez Balzac en une "déformation professionnelle" qui le sépare des autres artistes, cette observation n'est pas concentrée sur l'apparence, pour la décrire, mais sur "l'essentiel", c'est-à-dire sur sa propre tentative de transmettre son message au lecteur : "L'attention joue un rôle important dans le travail de l'écrivain. Quelqu'un a dit pour Balzac qu'il est tout œil, 'rien qu'un œil'. Cette attention toujours éveillée sépare l'écrivain des autres créateurs artistiques, elle provoque dans un sens la déformation professionnelle de l'esprit de l'écrivain, si bien qu'il est toujours et partout présent et toujours concentré, en toute chose particulière, sur ce qui est essentiel, important et indispensable pour transmettre une image saisie par l'auteur au lecteur qui doit l'apercevoir et la comprendre et accueillir la pensée ou la sensation que l'image véhicule" (*Artiste*, p. 85-86).

M. Yourcenar parle elle aussi de "l'attention" comme d'un élément indispensable à la création littéraire, mais elle la rattache à la sagesse hindoue et à sa propre "méthode de délire" qui consiste à faire table rase de tout et à se fixer "sur un point qu'on ne quitte pas", pour arriver "à un certain niveau de sérénité dans laquelle les choses se reflètent comme dans une mer calme" (*YO*, p. 153-154). Cette méthode, qui n'est pas une activité "nocturne", mais "diurne", donc "intellectualisée", elle l'a elle-même utilisée dans *Quoi ? L'Éternité* : "l'attention qui fait le vide en soi pour considérer seulement l'objet, ou le souvenir qui vous importe. Tout ce qui a été est fixé dans notre

M. Yourcenar cite sa phrase suivante : "Il n'y a qu'un malheur, c'est de ne pas être des saints" (p. 261), et, dans *Le Cahier relié – toile beige* (IA, p. 436), Andric note un long fragment du *Seuil de l'Apocalypse* où on lit : "Nous n'avons tous qu'une seule affaire en ce monde, c'est de devenir saints et il faut beaucoup souffrir pour cela" (Léon BLOY, *Au seuil de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 22-23).

¹³Léon BLOY, *Le Mendiant ingrat*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 109. Cette phrase figure aussi dans un autre cahier d'Andric, *Cahier relié – toile beige* (IA, p. 436).

¹⁴L. Bloy considère que Balzac est superficiel : "Relu quelques pages de Balzac (*Peau de chagrin*) presque avec ennui. La faiblesse de style de ce grand homme me paraît extrême, et mes récentes préoccupations scripturales me font voir cruellement le rien de cette intelligence tout extérieure qui n'alla jamais plus loin que les surfaces" (*Le Mendiant ingrat*, p. 50).

substance nerveuse, et peut revenir au jour : il suffit de laisser remonter les souvenirs. J'ai quelques souvenirs d'enfance qui m'importent, parce qu'ils me paraissent beaux, et me semblent éclairer certains aspects de l'enfance qu'ignor[e] la psychologie pédagogique [...]" (YO, p. 227), dit-elle, ce qui rappelle aussi le procédé de Proust, qui fut un de ses auteurs préférés.

C'est ainsi que pour M. Yourcenar, aussi bien que pour Andric, la grandeur de Balzac semble être justement dans ce par quoi il dépasse le réalisme tel qu'il est défini par ses premiers théoriciens. M. Yourcenar le classe parmi ces grands romanciers chez lesquels, "à l'admirable réalisme du détail dans tous les domaines, se superposent quand l'élément érotique entre en jeu des séquences quasi oniriques, à l'intérieur desquelles la règle de la vraisemblance ne joue plus" (SBI, p. 294), tels Thomas Mann, Henri James ou Marcel Proust chez lesquels, "au centre du réalisme le plus sec et des *rappports de relation* les plus exacts entre les personnages", s'installent "une irréalité et une étrangeté irréductibles", semblables à cette "étrangeté de proportions" que Léonard "croyait toujours découvrir dans tout bel objet" (PE, p. 217). Ces infractions à la règle de la vraisemblance, que Proust a louées chez les personnages de Dostoïevski, dont les actions "nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel"¹⁵, font partie d'un procédé littéraire qui se propose moins de représenter objectivement le monde extérieur que de mettre en lumière le contenu de l'âme humaine avec ses abîmes insondables. M. Yourcenar le trouve surtout dans l'œuvre de Thomas Mann, qui "va le plus loin dans l'analyse des pouvoirs latents de l'homme et de leurs formidables et secrets dangers" et dont le "réalisme bourgeois qui peut sembler déjà démodé" dissimule "les savants replis de la pensée" (SBI, p. 311-312). Son œuvre a certains aspects "magiques" qui se manifestent dans l'émotion érotique qui ne s'y déclenche pas sans une "atmosphère de secrètes menaces et d'inexplicables interdits" (SBI, p. 295) et dont une des formes est l'inceste, mais aussi "le démonisme amoureux" d'Aschenbach dans *La Mort à Venise*, "la fantaisie érotique" d'Albrecht Van der Qualen dans la nouvelle *L'Armoire*, ou "le hurlement de désir refoulé du petit Monsieur Friedemann dans le récit de ce nom", impulsions irrationnelles qui "ne se donnent libre cours qu'à l'extrême bord de la dissolution ou dans l'irresponsabilité totale du songe" (SBI, p. 274).

Pour Andric aussi, il s'agit surtout de représenter la vie intérieure. Il dit que dans ses nouvelles et ses romans, "la nature passe sur les

¹⁵Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, 1954 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 378.

hommes" et il rend hommage à Dostoïevski pour avoir "abandonné le paysage, les vêtements de ses héros, leur aspect physique, et l'espace lui-même, pour se consacrer jusqu'au bout à l'âme humaine" qui est "le paysage le plus attrayant" (*Avec IA*, p. 189-190). Andric lui aussi se réfère plusieurs fois à Thomas Mann¹⁶ et déclare que Mann est une des deux plus grandes figures de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (l'autre est Dostoïevski) sous l'influence desquelles il a lui-même repoussé le paysage pour ne le décrire que dans la mesure où il en est nécessaire pour faire comprendre les actions et les destins humains (*Avec IA*, p. 189-190). Il est lui aussi sensible aux aspects illogiques des œuvres littéraires, qui renvoient à l'impuissance cognitive de l'homme et qui apparaissent parfois dans ses propres œuvres dans les états de cauchemars ou de folie de ses personnages ou dans la gratuité apparente de certains événements et il mentionne la nouvelle *L'Armoire* dont le "fantastique réaliste" ou le "réalisme fantastique" a inspiré son propre récit "Les Vacances dans le sud" où il "s'est engagé dans une abstraction, en quittant pour un certain temps le réalisme" (*Avec IA*, p. 130).

On voit bien que, pour M. Yourcenar, aussi bien que pour Andric, la réalité humaine ne se présente pas seulement dans ses aspects quotidiens et habituels, mais aussi dans ses aspects inhabituels, tels l'homosexualité et l'inceste pour M. Yourcenar, ou l'aliénation mentale et différentes manies pour Andric, tandis que le procédé réaliste implique un élargissement du concept même de la réalité, considérée comme un ensemble complexe qui englobe non seulement les données objectives, logiques, mais aussi les données subjectives, illogiques, souvent soumises à des illusions créées par nos sens qui nous trompent et par notre esprit qui s'égare.

Le cinquième point qui lie les deux écrivains est la tendance à l'universalité. Ils considèrent qu'il existe certains problèmes et

¹⁶I. Andric se réfère surtout à *La Mort à Venise* pour exprimer ses idées sur la place du poète dans la société (les poètes ne peuvent être ni sages ni dignes, ils sont réduits à l'errance et au libertinage, leur style n'est que mensonge et leur gloire cache leur position de bouffon : *Avec IA*, p. 38) ; sur le rôle de la douleur et de la maladie dans la création artistique (il cite Aschenbach qui dit que tout ce qui est grand se tient malgré quelque chose et a pu se réaliser malgré le malheur et la souffrance, la pauvreté, la dérégulation, la faiblesse corporelle, le vice et la passion, etc. : *Avec IA*, p. 170. On trouve la même idée dans son essai "L'entretien avec Goya" et dans son roman *Un pont sur la Drina* : le traumatisme de la séparation forcée de la famille et du pays natal, qu'il porte dans son cœur comme une plaie, incite Mehmed-Pacha à faire construire un pont pour la guérir) ; sur la puissance des mots (en constatant qu'il faut redouter la croyance qu'on peut tout dire par les mots, il se réfère à Thomas Mann pour lequel "le mot est plutôt le prénom qu'un vrai nom pour la beauté" et, dans la note au-dessous de la page, il cite de nouveau la phrase de *La Mort à Venise* : "Le mot ne peut que célébrer, il ne peut pas exprimer la beauté sensuelle" : *Avec IA*, p. 42).

certains principes esthétiques qui ont une valeur universelle et qui lient les grands créateurs des différents espaces géographiques et des différentes époques historiques : M. Yourcenar constate que dans l'*Histoire Auguste* "le lecteur moderne est chez lui" (SBI, p. 35-36) et que Spartien y a brossé "par deux fois l'équivalent d'un grand portrait balzacien, la prestigieuse ébauche d'un Rastignac ou d'un Rubempré du II^e siècle" (SBI, p. 21), ou que dans *Guerre et Paix* de Tolstoï le prince Bolkonski "est un avatar d'Hector" (PE, p. 28). Andric fait une remarque semblable lorsqu'il lie, par exemple, le mémorialiste serbe l'archiprêtre Mateja Nenadovic à La Bruyère et à l'orateur grec Isocrate (*Histoire*, p. 40), le poète et évêque monténégrin Petar Petrovic Njegos à Léon Bloy (*Artiste*, p. 17) et à Marc-Aurèle (*Artiste*, p. 63), ou bien Vuk Karadzic à Balzac (*Artiste*, p. 85), et il confirme d'une manière concrète cette idée lorsqu'il copie les fragments des œuvres des différents auteurs pour les transformer en une expression de ses propres préoccupations esthétiques. À travers le travail de création s'établit une communication qui semble dépasser les frontières de l'espace et du temps pour relier les hommes de régions et d'époques différentes. En contact avec les spécialistes et les amateurs d'Hadrien, M. Yourcenar a le sentiment "d'appartenir à une espèce de *Gens Aelia*" (MH, p. 344), d'entrer dans "un cercle d'esprits inclinés par les mêmes sympathies ou soucieux des mêmes problèmes" (*ibid.*), dans une sorte de communauté élective qui se forme à travers l'espace et le temps, créée par un même travail d'érudition ou d'art, par une même entreprise de recherche. Andric exprime une idée semblable dans un article de 1925, en constatant que, "par-dessus les limites de tous les temps et au-delà de toutes les lois, il y a une communion ininterrompue d'esprits" (*Artiste*, p. 36), qui oppose à la fugacité de l'existence humaine et à la discontinuité de la durée la continuité de la pensée et de la création.

Dans leur quête de nouveaux sujets, l'écrivain français et l'écrivain serbe ne rejettent pas les acquisitions du passé, mais acceptent ce qui dans ce passé a une valeur durable. Andric constate que "le plus bel effet est atteint lorsque le poète réussit à surprendre le lecteur par quelque chose de connu" (*Signes*, p. 127) et à communiquer à ses lecteurs sa propre vérité artistique dite en une langue qu'ils connaissent (*Histoire*, p. 62), mais aussi le fait humain universel. L'exemple de cette universalité atteinte pour M. Yourcenar est de nouveau Thomas Mann chez lequel, derrière le "méticuleux réalisme", elle entrevoit "l'arrière-plan véritablement a-temporel et cosmique" (SBI, p. 266-267). Cet arrière-plan a-temporel se découvre plus facilement dans le passé que dans le présent. Aussi M. Yourcenar et I. Andric semblent-ils moins attirés par les événements actuels que par

ceux de l'histoire et de la légende, vers lesquels ils tournent moins pour s'enfuir de l'acceptable réalité que pour saisir cette réalité dans son ensemble. "Quand on parle de l'amour du passé, il faut faire attention, c'est de l'amour de la vie qu'il s'agit ; la vie est beaucoup plus au passé qu'au présent", dit M. Yourcenar (*YO*, p. 31), et Andrić constate "qu'il est vain et erroné de chercher le sens dans les événements insignifiants et apparemment si importants qui se passent autour de nous, mais qu'il faut le chercher dans ces couches que les siècles créent autour de quelques légendes fondamentales de l'humanité" (*Histoire*, p. 25).

En s'éloignant à la fois de ceux qui limitent leur objet à ce qui est connu et accessible à la perception rationnelle, et de ceux qui rejettent toutes les valeurs traditionnelles et excluent le conscient et le rationnel, Andrić et M. Yourcenar mettent au premier plan la complexité de la réalité et considèrent l'acte de création littéraire comme sa transposition qui procède d'un double mouvement de recul et d'identification, d'investigation et d'invention. Le romancier doit avoir "un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, [...] dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un" (*MH*, p. 330), il doit pénétrer les choses et les êtres et devenir non seulement leur "voix intérieure", mais aussi "l'interprète de leurs relations intérieures" (*Histoire*, p. 56), donc entrer en contact direct avec le passé, prendre des informations, restituer les faits historiques dans leur authenticité, pour les interioriser ensuite et pour exprimer par leur intermédiaire ses propres préoccupations. L'éloignement de la réalité immédiate apparaît comme la condition même de la création littéraire et artistique qui se présente comme "une poursuite à part, étrangement séparée de la vie, mais en avance toutefois sur la vie elle-même" (*SBI*, p. 288). C'est en quittant le plan de l'expérience immédiate et en s'identifiant à son objet que l'écrivain trouve la possibilité de résoudre ses propres problèmes. "Tant que l'écrivain n'arrive pas à éteindre sa vie et à dresser, entre le monde familier et lui-même, un rideau opaque et impénétrable, aucune chose, homme ou brindille, ne prendra vie ni forme sur le papier devant lui. C'est ainsi que ce que nous appelons écriture, 'transposition' de la vie, est en fait une extinction de cette vie ; mais pas toutefois son meurtre. Bien au contraire ! C'est plutôt la transposition d'un ordre dans un autre" (*Signes*, p. 188).

De ce point de vue, l'histoire et la légende se présentent comme un refuge contre l'assaut de l'autobiographie. Et c'est le sixième point commun entre M. Yourcenar et I. Andrić qui se réfère à elle dans les entretiens avec Ljubo Jandrić pour exprimer son refus de parler de sa

vie privée et pour donner conseil aux écrivains de garder leurs secrets (*Avec IA*, p. 35) et, en liant ce conseil à celui d'Épictète : "Cache ta vie", ajoute que le public ne devrait s'intéresser qu'à ses livres, et rien de plus, car tout ce qu'il pourrait dire de sa vie "serait subjectif et au-dessous de l'œuvre littéraire" (*ibid.*). Il exprime la même idée dans les *Signes au bord du chemin* en disant que "l'écrivain doit être aussi silencieux que son livre sur l'étagère de la bibliothèque" et qu'il "doit forcer le public à le lire, s'il désire savoir quelque chose sur sa personne" (*Signes*, p. 165), qu'il doit "écrire et conter", et non pas "faire un récit de sa propre existence" (*Signes*, p. 202), ce qui n'est pas sans rappeler la réflexion de M. Yourcenar dans les entretiens avec M. Galey, où elle explique aussi son refus de parler de soi par des raisons esthétiques : si dans ses *Confessions* Rousseau a créé un genre, celui de la "sincérité totale", ce n'est pas dans "quelques pages assez plates" de cette œuvre où il évoque sa liaison avec Mme d'Houdetot qu'il faut chercher "dans sa profonde vérité le Rousseau amoureux", mais dans son roman *La Nouvelle Héloïse* qui "va plus loin que la biographie". Il en est de même pour Tolstoï qu'elle considère comme "le maître des maîtres", mais dont *Enfance et adolescence* ne lui "paraît pas à placer parmi ses grands livres" (*YO*, p. 228-229). Pour M. Yourcenar, aussi bien que pour Andric, la présence de l'auteur ne se manifeste pas au niveau des faits biographiques, mais au niveau de leur transposition littéraire, de leur déplacement d'un plan à un autre que constitue le texte narratif. Leur répugnance à l'énoncé personnel se rattache à la tradition classique, mais aussi à toute une poétique qui s'affirme au XX^e siècle avec la philosophie bergsonnienne et le roman proustien et qui considère la création littéraire comme une esthétisation qui ne révèle l'auteur que d'une manière indirecte. Mais, tandis que M. Yourcenar fournit aux lecteurs des préfaces, des postfaces et des "notes" où elle explique ses intentions littéraires, Andric préfère ne parler de son œuvre que par cette œuvre elle-même.

L'étude des relations intertextuelles qui s'établissent entre Marguerite Yourcenar et Ivo Andric, lecteur des *Mémoires d'Hadrien*, permet de dégager les points communs entre les deux écrivains du XX^e siècle qui appartiennent à deux espaces culturels européens et qui ont tendance à abolir le mur entre le roman et l'histoire pour traiter les problèmes universels. L'œuvre littéraire n'est pour eux ni uniquement l'image du monde extérieur, ni uniquement la projection de la vie intérieure, mais l'image de la réalité telle qu'elle se présente à l'écrivain dont l'expérience se rattache à l'expérience des générations précédentes et en même temps fraie le chemin aux générations futures. M. Yourcenar constate que son Hadrien diffère de

la plupart des personnages romanesques de son temps où la préoccupation de la sagesse ne joue pas un grand rôle. D'autre part elle rejette les rapprochements qu'on fait de son œuvre avec celles du XIX^e siècle¹⁷ pour trouver les modèles de création moderne chez V. Woolf dont les œuvres "constituent à la fois l'aboutissement d'un grand passé littéraire et un effort personnel de révolte contre ce legs un peu lourd" (*PE*, p. 111), aussi bien que chez Mann, Proust et Joyce dont les romans sont construits "à partir de notions fort éloignées de l'idée superficielle que nous nous faisons du contemporain et du moderne", mais se rattachent "à certaines des plus vieilles cogitations sur la substance même de la réalité" (*SBI*, p. 312). Andric considère que le réalisme est la "description de la réalité telle que l'écrivain la voit [...], avec tout ce qu'elle porte, c'est-à-dire avec les hommes et avec tous les rapports humains, avec leurs actes, mais aussi avec leurs désirs, avoués ou non avoués, avec leurs rêves et leurs pressentiments", description qui doit être faite d'une manière "moderne" car "l'écrivain ne peut pas ne pas être moderne s'il veut dire son mot dans la suite interminable de générations", puisque "personne ne peut suivre les chemins que les autres avant lui ont suivis", et ne peut non plus "écrire sans ramasser involontairement quelque chose sur ces chemins" (*Cahiers*, p. 175). On peut dire que les deux écrivains, qui continuent la tradition moraliste, mais dont les romans prennent aussi une signification actuelle, se rangent parmi les auteurs du XX^e siècle qui appartiennent à cette "catégorie très rare" que M. Yourcenar a elle-même définie à propos de Thomas Mann, celle "du classique moderne" dont l'œuvre, "sans cesse reprise, rejugée, examinée sur toutes ses faces et à tous les niveaux", est "digne de servir à la fois de pierre de touche et d'aliment" (*SBI*, p. 265).

¹⁷"Je vois mal aussi en quoi mon 'inspiration se rapproche de celle des écrivains du XIX^e siècle', qui du reste sont le contraire des classiques" (*YO*, p. 254).