

**MARGUERITE YOURCENAR DANS LE SILLAGE
DU CONTE FANTASTIQUE :**
*L'homme qui a aimé les Néréides, Notre-Dame-des-
Hirondelles et Sous le chêne royal*
d'Alexandre Papadiamandis (1851-1911)

par Z. I. SIAFLEKIS (Université d'Athènes)

L'œuvre de Marguerite Yourcenar, par la multiplicité de ses inspirations et la diversité de ses formes, pose certains problèmes qui ont trait à sa fonction représentationnelle, à la relation temps et écriture, élément essentiel de sa propre poétique, et aux conditions de la formation du genre qui prend en charge le discours de l'auteur.

En fait, il s'agit d'aborder cette œuvre comme un ensemble de données discursives, culturelles et littéraires, qui fait que le texte puisse être lu comme un espace conditionné par l'hétérogène et l'identitaire, le propre et l'autre. Plusieurs éléments sont ainsi en jeu dans l'écriture de Yourcenar : voix narratives, perception autochtone de l'histoire, hétérogénéité de la description. Les objectifs en sont également analogues : identités culturelles, circonstances de lecture, réciprocité du vécu et de l'écrit, hiérarchisation des composantes du discursif.

L'écriture de Yourcenar est conditionnée par la mise en mouvement de ces éléments, par leur rôle dans la production du texte et aussi par la création des conditions de sa réception. Cet ensemble de données s'ordonne autour d'une relation d'opposition entre le temps présent de l'écriture et l'histoire racontée. Se crée ainsi un espace de représentation dans lequel sont placés l'auteur, l'œuvre et le lecteur. C'est dans ce cadre que doivent être examinés les rapports de l'auteur avec le passé, l'Histoire, en tant que mémoire collective, mais aussi avec le présent de la narration, en tant qu'espace dans lequel prend forme sa propre écriture. L'opposition donc se manifeste entre la vision extérieure du passé et sa transformation en matière littéraire, capable d'exprimer à la fois l'acceptation commune de l'Histoire et la vision intérieure de l'auteur. L'écriture est donc le lieu qui contient, en principe, cette opposition, exprimée par une multitude d'éléments expressifs. À la réalisation de cette opposition jouent également un rôle important des éléments extra-littéraires, appartenant à

l'idéologie, à la culture, aux conditions historiques du moment de la production du texte. On les retrouve, sous diverses formes, dans le récit, en train de contribuer à la production du sens.

Essayons maintenant de situer cette opposition : à ces deux pôles se trouvent d'une part le temps présent de la narration et le processus de représentation, et, d'autre part, le passé de l'histoire racontée, en tant que matériel de reconstitution d'un univers fondé sur des éléments multiformes. L'écriture, comme acte synthétique, doit concilier les antithèses, être une manière de créer les conditions d'actualisation du texte. D'où la tendance englobante, attribuée à l'écriture par la continuité, la généalogie, la fonction référentielle, qualités qui sont reconnaissables pendant la création et la réception de l'œuvre. C'est à travers ce schéma que peuvent être prises en compte les conditions de recevabilité de l'œuvre : fondements opposés de l'écriture, vision globale de la réalité littéraire actualisée par la lecture¹.

C'est dans ce cadre qu'il faut considérer le fantastique. D'abord comme une catégorie littéraire, un ensemble d'éléments discursifs visant en même temps le processus de représentation et l'histoire racontée elle-même. Ensuite, selon les moyens expressifs utilisés, comme un critère d'actualisation de la réalité littéraire.

Dans tous les cas il s'agit d'un espace de représentation où l'auteur, à l'intérieur d'un discours réaliste, introduit le doute quant à la véracité d'un événement exceptionnel qu'il raconte. À son tour le lecteur hésite à admettre le caractère extraordinaire de cet événement. D'après Todorov : " cette hésitation peut se résoudre soit parce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit parce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion ; autrement dit on peut décider que l'événement est ou n'est pas. D'autre part le fantastique exige un certain type de lecture : sans quoi, on risque de glisser ou dans l'allégorie ou dans la poésie ”².

Cette approche crée déjà les conditions de réception du fantastique, basée sur la mise en évidence de la spécificité d'un événement décrit. De son côté J. Molino pense que par fantastique, il faut " entendre une catégorie à vocation universelle qui embrasserait toutes les formes de présence dans le réel quotidien d'un au-delà terrifiant mais aussi la forme particulière qu'a prise cette catégorie générale au XIX^e siècle, à

¹ Cf. la problématique développée par Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (chap. Qu'est-ce qu'un texte ?, p.153 sq.), Paris, Seuil, coll. Points, 1986.

² *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, p.165. Voir aussi Pierre-Georges CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, 1951.

mi-chemin entre le Surnaturel de la tragédie et le Surréal moderne ”³. À travers ces deux approches sont posés certains problèmes relatifs au statut et à la fonction du fantastique. La distinction entre catégorie et genre (notion développée surtout par Todorov) reflète précisément toute une problématique dont la tâche est de cerner la spécificité de l'événement extraordinaire et d'en proposer la réception. Or tant la multitude que la variété des textes de ce type font que toute tentative de classification peut rester incomplète : la spécificité de chaque forme littéraire demeure, par la force de son exemple, unique, dans une grande mesure, tout en se laissant inclure dans un ensemble plus vaste.

C'est dans cette optique que je vais essayer d'aborder ici les textes proposés. En effet, une partie de l'œuvre de Marguerite Yourcenar rappelle la thématologie de la littérature du XIX^e siècle : sa prédilection pour les légendes, les fables, les croyances populaires se manifeste notamment dans les *Nouvelles orientales* (1938), où l'on observe l'importance du thème du Surnaturel⁴. C'est ce qui rapproche cet ensemble de récits du conte fantastique français et européen du XIX^e siècle.

Dans trois de ces nouvelles, Yourcenar s'inspire de la culture néo-hellénique, qu'elle avait connue lors de son séjour en Grèce dans les années '30 ; dans deux d'entre elles, *L'homme qui a aimé les Néréides* et *Notre-Dame-des-Hirondelles*, l'intrigue se tisse autour du motif de l'apparition des Nymphes et de leur rôle dans la vie et le comportement psychique des personnages.

L'objet de cette communication est justement une lecture comparée de celles-ci avec la nouvelle “ Sous le chêne royal ” (1901) d'Alexandre Papadiamandis, auteur majeur de la littérature néo-hellénique, dans l'œuvre duquel on observe également une tendance analogue pour le fantastique⁵.

Ce rapprochement n'est pas sans susciter quelques interrogations : est-ce que Yourcenar eut l'occasion d'avoir un contact avec l'œuvre de

³ Cité par Jean FABRE, *Le miroir de Sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p.12.

⁴ Ce n'est pas la première fois que Yourcenar se tourne vers l'Orient. Ainsi que l'affirme Josyane SAVIGNEAU, “*Conte bleu*, déjà, est dans la veine des *Nouvelles orientales*.[...] Plus encore que l'anecdote, c'est l'atmosphère de ce conte qui préfigure les *Nouvelles orientales*. Et l'écriture, [...] possède les caractéristiques du style que développera Yourcenar à partir de la fin des années '30 : attention extrême à toutes les sensations désir de les exprimer au plus juste”, Préface à Marguerite YOURCENAR, *Conte bleu suivi de Le premier soir et de Maléfice*. Gallimard, coll. Folio, 1993, p.10, 13-14.

⁵ J'utilise les éditions suivantes : *Nouvelles orientales*, Gallimard/ L'Imaginaire, 1963. Alexandre PAPADIAMANDIS, *Nouvelles traduites du grec et présentées par Octave Merlier*, Athènes, 1965.

Papadiamandis pendant son séjour en Grèce, et dans quelles conditions ? Nous ne sommes pas en mesure, je crois, de donner ici une réponse dans l'un ou dans l'autre sens. Mais nous savons qu'elle se trouvait en Grèce en 1935, en compagnie de son ami l'écrivain et psychanalyste Andreas Embiricos (1901-1975), juste un an après la parution du livre d'Octave Merlier (éminent néo-helléniste et directeur de l'Institut français d'Athènes), *Skiathos, île grecque* (Paris, Les Belles Lettres, 1934). Il s'agissait d'une étude sur la vie et l'œuvre de l'écrivain grec, accompagnée de la traduction en français de quelques-unes de ses nouvelles. Mais celle qui nous intéresse n'y figure pas. Du reste, nous ne disposons d'aucune preuve d'un éventuel contact⁶.

Il y a, en revanche, chez les deux écrivains certains éléments qui pourraient autoriser leur rapprochement. Comme Yourcenar, Papadiamandis est aussi connu pour ses romans historiques qui s'inspirent de l'époque de la domination ottomane, écrits dans un style réaliste et poétique à la fois, qu'il a ensuite perfectionné dans un grand nombre de nouvelles. Celles-ci reconstituent l'univers de son enfance à Skiathos, un milieu caractérisé par l'apprêté des relations humaines, par les dures conditions de vie, par l'attachement à la tradition du pays⁷.

C'est dans ce contexte que la dimension du fantastique apparaît dans l'œuvre de Papadiamandis. Dans la plupart des cas il s'agit d'une sensation, éprouvée par le narrateur se trouvant dans un milieu naturel et ayant à effectuer une tâche. L'apparition de l'étrange, de l'inattendu, venu de l'au-delà, souvent reflète le contraste entre l'ordre extérieur, l'harmonie de la nature et le psychisme du héros, formé d'éléments, d'expériences, de situations hétéroclites. Tout ce matériau se transforme en événement extraordinaire qui brise soudainement la description réaliste. Au niveau de l'écriture, le fantastique se présente comme une sorte de déviation, par rapport à la norme, qui concourt à

⁶ Cela, malgré le fait que Papadiamandis fût traduit dès 1908 en français (Alexandre PAPADIAMANDIS, *Un rêve sur les flots*, suivi de *L'amour dans les neiges*. Contes néo-grecs traduits par Jean DARGOS, Paris-Athènes, Monde hellénique, 1908). En revanche, le travail exhaustif de Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, NRF biographies, 1990, éclaire bien les années que l'écrivain avait passées en Grèce dans la décennie 1930-1940, et ses rapports avec Embiricos et Constantin Dimaras.

⁷ Concernant Papadiamandis et son époque, voir Pan. MOULLAS, A. *Papadiamandis par lui-même*, Athènes, 1974, Costas STERGHIOPOULOS, *Tour d'horizon B*, Athènes, Kédros, 1986, p. 52-69 (ouvrages en grec).

l'établissement du réalisme poétique, élément majeur du style de l'écrivain grec⁸.

L'œuvre de Papadiamandis se rattache à la littérature européenne de son époque ; de 1882 à 1905 il a traduit pour le compte des journaux d'Athènes, de nombreuses nouvelles étrangères. Cette période des traductions lui a permis d'avoir un contact direct avec une certaine technique narrative élaborée par des écrivains comme Maupassant, Daudet, Zola, Dostoïevski, Kipling, Tourgueniev et autres.

À travers l'observation, à l'aide de la mémoire et de l'imagination, Papadiamandis reconstitue un univers typiquement grec avec des moyens narratifs empruntés à la littérature européenne. C'est ainsi que son réalisme établit des liens de continuité avec celui des écrivains français par exemple de la même époque, tout en faisant apparaître la spécificité de l'irréel, lieu de croisement des conditions sociales du pays et de la projection psychique du héros⁹.

Yourcenar, de son côté, se rattache à la littérature du XIX^e siècle tant par le choix de ses thèmes (notamment ses romans historiques), que par la technique narrative qu'elle utilise. Notons toutefois qu'il ne s'agit pas d'une reproduction fidèle des moyens expressifs élaborés par les réalistes et naturalistes français ; Yourcenar construit son écriture en triant l'élément discursif, le ton du discours, le détail historique. Elle remplit le vide du discours historique par le produit de son imagination, de son observation de sa propre culture, afin de créer un langage convaincant fondé d'une part sur le réalisme et, d'autre part, sur la subjectivité contrôlée du narrateur. Dans son essai, *Ton et langage dans le roman historique*, elle explique sa technique : "[...] j'avais choisi pour faire parler Hadrien le genre togé (*oratio togata*). [...] Il ne s'agissait pas, bien entendu, d'imiter ici César et là Sénèque, puis plus loin Marc Aurèle, mais d'obtenir d'eux un calibre, un rythme, l'équivalent du rectangle d'étoffe qu'on drape ensuite à son gré sur le modèle nu"¹⁰.

Papadiamandis dans ses nouvelles utilise une technique analogue en faisant parler ses héros dans le langage dialectal de son île natale et en y insérant des extraits de chansons populaires. Les deux écrivains se rencontrent dans la même perspective ; venues d'horizons

⁸ Cf. Eleni Politou MARMARINOÛ, "La poéticité de l'œuvre de Papadiamandis", *Diavazo*, 165, 1987, p. 49-58 (en grec).

⁹ Cf. Z. I. SIAFLEKIS, "Le surnaturel chez Papadiamandis et des auteurs français", *Archives d'études thessaliennes*, 10, 1992, p. 183-197 (en grec).

¹⁰ Marguerite YOURCENAR, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 293-294.

totale­ment différents, leurs écritures convergent sur le même point : la culture néo-hellénique.

C'est précisément de cette culture qu'il est question dans les textes que nous allons aborder ici. Pour Yourcenar la connaissance de la réalité de la Grèce contemporaine se fait à l'aide de sa culture classique. Comme tout écrivain bien éduqué, Yourcenar arrive en Grèce avec un fonds important de connaissances historiques sur le passé du pays.

Un ensemble de textes écrits entre 1934 et 1938, faisant partie aujourd'hui de son œuvre *En Pèlerin et en étranger*, témoigne du contact que Yourcenar a eu avec la Grèce contemporaine. Parmi eux celui intitulé "Villages grecs" pourrait être considéré comme une sorte de miroir de ce que l'écrivain a rencontré pendant ses voyages dans la campagne grecque. Ce sont des images qui mobilisent sa culture classique en faisant d'elle une clé pour expliquer la situation contemporaine : "Cette aire villageoise où sèche en tas le raisin de Corinthe a sa taverne où de jeunes élégants en veston râpé et de vieux messieurs en complet sombre, éternels personnages de chœur grec, commentent les nouvelles du monde [...]" et encore : "L'Athènes de Thésée était un village ; l'Athènes byzantine en était redevenue un autre, et on soupçonne qu'aux plus beaux temps elle demeura telle : [...] l'endroit où chacun était renseigné sur le prix des olives ou sur la dernière pièce de Sophocle, où la voix de Socrate portait d'un bout à l'autre de l'Agora"¹¹. Voilà donc dans quelles conditions Yourcenar découvre la spécificité culturelle, sociale et morale de la Grèce moderne.

De même, ses deux nouvelles qui nous intéressent ici, ont commencé d'être rédigées en 1935, lors d'une croisière avec son ami Andreas Embiricos. Rien ne nous empêche de supposer que durant ses contacts avec la Grèce (depuis 1932) elle a pris connaissance du folklore grec, dans sa forme vivante, de manière à pouvoir l'utiliser ensuite comme matériau de base dans la composition des *Nouvelles orientales*¹².

Quoi qu'il en soit, dans l'écriture de Yourcenar coexistent la nature, l'imagination, le mythe et le désir personnel : plusieurs éléments antinomiques en apparence, mais que le déroulement de l'histoire conduit en une sorte de matière esthétique capable de procurer le plaisir. Leur poéticité affirmée est fondée sur le sens aigu du réel, sur la perception quasi matérielle du milieu, qui se prête néanmoins à toute sorte de transformation imaginaire. Dans une

¹¹ *Ibid.*, p. 437.

¹² Cf. Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 109.

certaine mesure est valable pour Yourcenar ce que Zola affirme dans *Le roman expérimental* : "... après le sens du réel, il y a la personnalité de l'écrivain. Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression personnelle"¹³. C'est précisément parce que Yourcenar possède ces qualités qu'elle est en mesure de transformer le réel à l'aide du mythe et de la mémoire, de créer un univers romanesque caractérisé par la domination du fantastique.

Ainsi donc dans *L'homme qui a aimé les Néréides* la narration s'organise dans un cadre réaliste qui permet au narrateur d'exploiter nombre de détails sur certains aspects de la vie rurale grecque, tout en focalisant sur Panégyotis, le personnage central de l'histoire. C'est précisément sa propre histoire qui vient bouleverser le ton paisible du contexte mis en place. Il s'agit en effet de la rencontre du héros avec les Nymphes, dans des conditions logiquement inexplicables ; après s'être absenté pendant deux jours sans donner de signe de vie, Panégyotis revient sur la place du village,

nouveau, aussi transformé que s'il avait passé par la mort. Ses yeux étincelaient, mais il semblait que le blanc de l'œil et la pupille eussent dévoré l'iris ; deux mois de malaria ne l'eussent pas jauni davantage ; un sourire un peu éceurant déformait ses lèvres dont les paroles ne sortaient plus. Il n'était cependant pas encore complètement muet. Des syllabes saccadées s'échappaient de sa bouche comme les derniers gargouillements d'une source qui meurt
– Les Néréides... Les dames... Néréides... Belles... Nues... C'est épétant... Blondes... Cheveux tout blonds...

Ce furent les seuls mots qu'on put tirer de lui. Plusieurs fois, dans les jours qui suivirent, on l'entendit encore se répéter doucement à lui-même : « Cheveux blonds... Blonds », comme s'il caressait de la soie. Puis ce fut tout. Ses yeux cessèrent de briller ; mais son regard devenu vague et fixe a acquis des propriétés singulières : il contemple le soleil sans ciller ; peut-être trouve-t-il du plaisir à considérer cet objet d'une blondeur éblouissante¹⁴.

L'irruption de l'inattendu dans le cours de la narration ne se fait pas ici de manière soudaine, au contraire, le narrateur prédispose son interlocuteur (lecteur indirect) à ce qui aura lieu. Il est à noter toutefois que le discours analeptique occupe presque les trois quarts du texte, en donnant ainsi l'occasion au narrateur de prendre ses distances par rapport à l'histoire racontée.

Il peut ainsi se livrer plus aisément à une critique des mentalités appartenant à une époque passée, faire des distinctions, tout en

¹³ Garnier-Flammarion, (chronologie et préface par Aimé GUEDJ), 1971, p. 218.

¹⁴ *Nouvelles orientales, op. cit.*, p. 84-85.

reliant indirectement la Grèce ancienne à celle d'aujourd'hui : comme le dit Claude Benoit, on peut voir dans cette histoire "une transposition du mythe d'Actéon dans le châtement infligé à celui qui a vu les nymphes nues".¹⁵

Yourcenar actualise le mythe ancien dans un contexte moderne brisant ainsi les frontières temporelles, les barrières de la pensée. Elle replace la sexualité féminine dans son milieu naturel, tout en la sublimant ; les Néréides sont des êtres fantastiques et pour cela sujets à tout traitement arbitraire. Yourcenar a conscience de ce matériau culturel et narratif lorsqu'elle distingue les Nymphes des autres femmes du village, des femmes ordinaires :

Les Néréides ont ouvert au jeune insensé l'accès d'un monde féminin aussi différent des filles de l'île que celles-ci le sont des femelles du bétail ; elles lui ont apporté l'enivrement de l'inconnu, l'épuisement du miracle, les malignités étincelantes du bonheur¹⁶.

De plus, le narrateur omet délibérément toute allusion géographique au milieu réel dans lequel a lieu l'histoire. L'on pourrait cependant supposer, d'après des détails fournis par le narrateur, sur la vie économique du lieu, qu'il s'agit de l'île de Crète¹⁶.

Comme le temps avant le récit occupe la majeure partie de la nouvelle, le fantastique gagne progressivement le texte et devient sa principale caractéristique. Il ne s'agit pas cependant d'une reproduction fidèle d'un modèle passé. Dans *L'homme qui a aimé les Néréides* le fantastique est actualisé au moyen d'un discours réaliste, avec lequel parfois il se confond, notamment lorsqu'un des personnages importants de la narration, prétend que Panégyotis,

est sorti du monde des faits pour entrer dans celui des illusions, et il m'arrive de penser que l'illusion est peut-être la forme que prennent aux yeux du vulgaire les plus secrètes réalités¹⁷.

Cette juxtaposition des deux discours finit par une explication rationnelle fournie par le narrateur : les Nymphes ne pourraient être, dans leur conception matérielle, que les trois jeunes touristes américaines qui habitaient depuis peu l'île et vivaient à part dans leur maison. Mais le doute persiste quant à l'identification des Nymphes, puisque le protagoniste de l'histoire reste muet jusqu'à la fin.

¹⁵ Cf. n. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷ Les savonneries, la culture du coton et du blé pourraient en effet "désigner" l'île de Crète. Cf. aussi : Michèle GOSLAR, *Yourcenar biographie*, Racine. Académie royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles, 1998, p. 132.

Cela constitue une sorte de déviation par rapport au dénouement habitué du conte fantastique du XIX^e siècle, où l'explication rationnelle renverse tout l'édifice construit par l'imagination. Je pense, par exemple, à la nouvelle de Maupassant *Sur l'eau* où l'explication finale, donnée en deux lignes, rétablit l'équilibre de la raison dans la tête du lecteur.

Cependant, force est de constater que le point de départ de cette nouvelle est totalement véridique, puisqu'il s'agit d'une superstition qui hantait la campagne grecque. La part donc de l'imaginaire se limite à l'organisation narratologique de l'événement raconté, qui présente une remarquable sobriété : toute l'histoire est racontée par l'intermédiaire d'une personne qui se trouve en dialogue avec le narrateur, à qui on doit les descriptions et autres précisions sur le lieu. Dans un espace textuel limité l'auteur réussit à produire le maximum d'étonnement et d'émotion, à exprimer ses propres opinions sur la question, à fournir une explication rationnelle et laisser l'impression du surnaturel en perpétuel suspens. Le discours réaliste sert ses buts en devenant le moyen par lequel le surnaturel entre dans la vie courante des hommes sous la forme de la femme sublimée.

Sous le chêne royal est le récit de Papadiamandis dans lequel le surnaturel est posé et traité d'une manière spécifique et différente de celle utilisée par Yourcenar.

Les deux caractéristiques de la structure de ce texte sont la description et le rêve¹⁸. La première s'établit grâce et à travers les données pragmatiques de la narration ; le second constitue une forme de réalité parallèle, à laquelle le narrateur a recours afin de mieux mettre en place l'essentiel de sa narration, c'est-à-dire le passage d'une réalité triviale à une autre sublimée, dominée par la présence de la femme. D'autres éléments narratifs complètent la structure du récit : le décalage d'âge du narrateur (il avait dix ans lorsqu'il a vécu l'événement raconté), qui reflète aussi le décalage de temps entre le moment de la réalisation de l'histoire et de sa narration. C'est ce décalage qui permet au narrateur d'invoquer la mythologie populaire pour justifier, d'une part la disparition du chêne, et, d'autre part, la justesse de sa vision.

Il est à noter que Papadiamandis donne une place importante à la fonction du rêve. C'est en étant dans cet état que le narrateur transformera le chêne en nymphe, autrement dit en objet de désir, inavoué dans sa vie consciente. Il est aussi à noter qu'entre la description et le rêve existe une relation de complémentarité, dans la

¹⁸ *Nouvelles orientales*, p. 87.

mesure où celui-ci fonctionne comme une sorte d'alibi par rapport à celle-là.

Épuisé de fatigue, ayant mal dormi la nuit, j'avais besoin de sommeil. À l'ombre de l'arbre gigantesque, au milieu de la pourpre des coquelicots, Morphée vint doucement me bercer, remplissant mes yeux d'images, comme l'on fait d'un enfant curieux. Il me sembla que l'arbre – car je conservai dans mon sommeil la notion d'arbre – peu à peu changeait d'apparence, d'aspect et de forme. Bientôt je crus voir comme deux jambes bien modelées, collées l'une contre l'autre, mais se détachant peu à peu pour enfin se séparer ; le tronc me parut s'élargir et se transformer en un buste humain, avec torse, poitrine et deux seins brillants et superbes. Les deux immenses branches devinrent deux bras, dressés vers l'immensité du ciel, mais s'abaissant avec condescendance vers la terre où j'étais étendu ; le sombre et vigoureux feuillage ressemblait à la riche chevelure d'une jeune fille, dont les tresses commençaient par se relever pour se dénouer ensuite et retomber éparses vers le sol. La réflexion que je fis en rêve, s'exprima dans mon délire comme une pensée raisonnée ; « Tiens ! ce n'est pas un arbre, c'est une jeune fille ! Et les arbres, tous les arbres que nous voyons, ce sont des femmes ! » Lorsque, quelques instants plus tard je me réveillai, mon rêve se mêlait dans mon esprit au souvenir de l'histoire de l'aveugle guéri par le Christ, telle que je l'avais entendu raconter par notre professeur d'histoire sainte : « Tout d'abord il vit les hommes comme des arbres ; ce n'est qu'après qu'il les vit nettement... » Je n'étais pas encore réveillé que j'entendis parler l'apparition : l'arbre-jeune fille avait une voix, qui me disait : « Dis-leur de m'épargner, de ne pas m'abattre... afin que je ne fasse malgré moi aucun mal. Je ne suis pas une nymphe immortelle ; je ne vivrai qu'autant que cet arbre vivra »¹⁹.

Remarquons néanmoins ici l'usage raisonné du rêve. Tout en lui accordant une fonction arbitraire, le narrateur est obligé de pactiser avec les connotations qu'il inclut et qui invitent le lecteur à une réception plus analytique du récit. La mythologie populaire, associée au rêve, complète les nuances et les sens que ceci pourrait produire : elle reste au-dessus de tout, de l'individuel comme du général et elle s'identifie à une force majeure, à la fatalité, objet de croyance de l'écrivain : ainsi lorsque le narrateur revient à l'endroit où se trouvait le chêne et ne le voit plus, il s'adresse à une vieille femme qui lui répond :

– Feu Varyénis, me dit-elle, l'a abattu. Mais il n'a rien gagné de bon à vouloir vivre de sa cognée. Tous ces grands arbres, c'est autant de

¹⁹ Cf. l'analyse de G. FARINOU-MALAMATARI, *Techniques narratives chez Papadiamandis*, Athènes, Kédros, 1987, p. 282-286 (en grec).

mauvais génies. Après qu'il l'a eu abattu, rien ne lui a plus profité ni réussi. Il est tombé malade, et en quelques jours il est mort. Le Grand Arbre était ensorcelé²⁰.

Il faut également tenir compte de l'opposition entre rêve et réalité, qui devient le support d'une série d'oppositions idéologiques relatives à la nature, la femme et l'enfant d'un côté, et la destruction de la nature et l'homme mûr de l'autre. Si l'on essaie de les classer, on pourrait arriver à une formule du type suivant :

Exaltation de la nature	vs	Destruction de la nature
<hr/>		<hr/>
Pureté du rêve		Impureté de la vie consciente

Cette opposition est analysée, expliquée et finalement levée au niveau cognitif, par l'intermédiaire de la croyance populaire, de sorte que la nature reste toujours triomphante, ne serait-ce qu'à travers sa "vengeance" sur le pauvre Varyénis. La nature reste le motif commun aux deux écrivains puisqu'il fait partie de l'espace imaginaire dans lequel se produisent des événements surnaturels. Dans le récit de Yourcenar, elle est insérée dans la narration sans poser de véritables problèmes de compréhension ; chez Papadiamandis, en revanche, elle est traitée comme une réalité pleine de significations importantes non seulement pour la vie du héros ou le dénouement de l'histoire, mais pour l'idéologie de l'écrivain.

La jonction de la nature et du surnaturel constitue déjà une prise de position chez les deux écrivains. Il ne s'agit pas nécessairement d'une opposition mais de la création d'une nouvelle réalité dans laquelle le fantastique joue un rôle primordial. Il est fondé sur la connaissance historique et empirique, sur le sentiment qu'il provoque et sur le degré de son acceptation par l'auteur lui-même. Le fantastique donc n'est pas quelque chose venu de l'extérieur, mais porté dans la conscience de l'auteur. C'est la technique narrative qui lui donne l'occasion de le produire et de mettre en mouvement les mécanismes de production de sens. Chez Papadiamandis, la technique narrative est conditionnée par la narration autodiégétique qui donne l'impression au lecteur d'avoir sous ses yeux un texte autobiographique. Cela renforce la crédibilité de la narration et facilite l'adhésion du lecteur au jeu des significations, tout en le gardant à une certaine distance par rapport aux idées mêmes exprimées par le narrateur.

Dans *Notre-Dame-des-Hirondelles*, la relation d'échange mutuel qui existe entre homme et Nature se profile derrière le transfert qui a

²⁰ Alexandre PAPADIAMANDIS, *Nouvelles*, op. cit., p. 203-204.

lieu entre deux conceptions de la femme et la Nature, processus dominé par l'antagonisme entre la croyance païenne et le christianisme.

Ici, le protagoniste est un homme, tout comme dans les deux autres nouvelles, le moine Thérapion. Croyant que les Nymphes troublent ses ouailles, il se place en position de combat envers elles, considérées comme une relique de la religion antique qui doit disparaître. Thérapion s'y emploie de toutes ses forces : après des tentatives successives sans résultat, il finit par les coincer dans une grotte, dissimulée dans le flanc d'un rocher. Il décide de les murer en bâtissant une petite chapelle contre l'embouchure de la caverne. Sûr de son résultat il surveille jour et nuit sa bâtisse en priant que la mort délivre ces créatures. C'est alors qu'une femme vêtue en noir vient à sa rencontre ; à travers leur dialogue on apprend qu'il s'agissait de la Vierge Marie qui était venue sauver les Nymphes : avec le consentement de Thérapion elle entre dans la chapelle et délivre les Nymphes en les transformant en hirondelles.

Avant d'entreprendre une analyse du récit, remarquons la similitude frappante qui lie la nouvelle de Yourcenar à celle de Papadiamandis. Il s'agit de la séquence pendant laquelle le moine Thérapion, persuadé que les Nymphes habitaient les arbres du village, commence à les abattre.

Un matin, les villageois trouvèrent leur moine occupé à scier le platane des Nymphes, et ils s'affligèrent doublement, car d'une part ils craignaient la vengeance des fées, qui s'en iraient emportant avec elles les sources, et d'autre part ce platane ombrageait la place où ils avaient coutume de se réunir pour danser. Mais ils ne firent pas de reproches au saint homme, de peur de se brouiller avec le Père qui est au ciel, et qui dispense la pluie et le soleil. Ils se turent, et les projets du moine Thérapion contre les Nymphes furent encouragés par ce silence. Il ne sortait plus qu'avec deux silex dissimulés dans le pli de sa manche, et le soir, subrepticement, lorsqu'il n'apercevait aucun paysan dans la campagne déserte, il mettait le feu à un vieil olivier dont le tronc carié lui paraissait receler des déesses, ou à un jeune pin écailléux dont la résine versait des pleurs d'or²¹.

Que ce soit un chêne ou un platane ou même un olivier, la liaison entre l'arbre et la Nympe (Hamadryade, comme son nom l'indique) se trouve bien enracinée dans la croyance collective millénaire.

La particularité de cette nouvelle est que le narrateur croit délibérément à l'existence des Nymphes et les traite en tant que personnes vivantes. Il s'agit là, à mon avis, d'une tactique narrative

²¹ *Ibid.*, p. 205.

dont le but est d'augmenter le contraste entre le réel de la fiction et la réalité des croyances. Cela donne l'occasion au narrateur de traiter d'une manière réaliste un fait surnaturel et de le faire très facilement accepter par le lecteur. En effet la présence de la Vierge Marie renvoie directement au code du miracle religieux, tout comme la délivrance des Nymphes et leur transformation en hirondelles. Du coup, la présence du moine Thérapion et le sens négatif de son action sont complètement minimisés.

L'adhésion du narrateur aux principes chrétiens s'accorde parfaitement avec le contexte pragmatique, représenté dans la nouvelle. L'antagonisme entre paganisme et christianisme, pourtant réel dans la campagne grecque, se dissout grâce à une forme mixte dans laquelle les deux réalités coexistent, en fin de compte. Les deux aspects de la femme, les Nymphes, que le moine Thérapion "craignait comme une bande de louves et elles l'inquiétaient comme un troupeau de prostituées" et la Vierge Marie de l'autre, illustrent bien cette opposition dont l'enjeu final est la Nature et les rapports de l'homme avec elle²².

Dans cette optique, le surnaturel est perçu comme un dépassement des sens et de l'esprit : il s'agit d'une autre réalité parfaitement légalisée par le narrateur et insérée dans la vie quotidienne. Une fois perçu, en tant qu'événement réel, le surnaturel perd de son effet de surprise et devient une séquence consécutive dans le cours de la narration. Cela constitue de la part de l'écrivain, un changement de technique, une prolongation à l'extrémité de ses facultés de représentation. Grâce à l'image conciliatrice des hirondelles, le fantastique et le réel de la représentation se confondent dans la conscience du lecteur.

Là où Papadiamandis relègue au rêve la mise en place du fantastique, avec toutes les contraintes narratives qui s'ensuivent, Yourcenar choisit de simplifier sa technique pour procéder à la fusion des deux mythes. Le discours de la femme sublimée, de la Vierge Marie, figure à la fois humaine et divine, joue un rôle catalyseur dans ce processus²³. Elle dit en s'adressant au moine :

²² *Nouvelles orientales*, op. cit., p. 94.

²³ Cf. l'analyse de Claude BENOIT, "Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940", *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*. Études rassemblées par C. FAVERZANI. Université Blaise Pascal (coll. Littératures), Clermont-Ferrand, 1995, p. 13-20. Dans le même sens voir également : Patricia E. FREDERICK, *Mythic symbolism and cultural anthropology in three early works of Marguerite Yourcenar : Nouvelles orientales, Le Coup de grâce, Comme l'eau qui coule*, Lewiston, Mellen University Press, 1995.

– Qui te dit que la paix de Dieu ne s'étend pas aux Nymphes comme aux biches et aux troupeaux de chèvres? répondit la jeune femme. Ne sais-tu pas qu'au temps de la création Dieu oublia de donner des ailes à certains anges, qui tombèrent sur la terre et s'établirent dans les bois, où ils formèrent la race des Nymphes et des Pans ? Et d'autres s'installèrent sur une montagne, où ils devinrent des dieux olympiens. N'exalte pas, comme les païens, la créature aux dépens du Créateur, mais ne sois pas non plus scandalisé par Son œuvre. Et remercie Dieu dans ton cœur, pour avoir créé Diane et Apollon²⁴.

Est ainsi créé un espace de représentation dans lequel la mémoire collective et l'écriture individuelle interfèrent. Les Nymphes, élément de la mythologie païenne devient un élément polyvalent dans l'écriture de Yourcenar et de Papadiamandis : il favorise une narration rigoureuse, l'expression de la vision personnelle de l'auteur, la référencialité du texte.

Voilà donc sous quelles conditions est possible l'actualisation du fantastique, comme élément structural chez les deux écrivains. Il s'agit d'un choix délibéré qui leur permet de mettre en place une écriture qui articule la conscience individuelle et la tradition collective.

²⁴ *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, p. 99-100.