

**L'INFLUENCE SLAVE SUR DEUX NOUVELLES ORIENTALES
DE MARGUERITE YOURCENAR**

par **Christine MESNARD**
(*Saint-Yrieix-sur-Charente*)

Des Balkans, Marguerite Yourcenar a rapporté des ballades populaires qui jouent, dans deux de ses Nouvelles Orientales, le même rôle que les textes d'archives cités en postface des Mémoires d'Hadrien. Là, Yourcenar dressait l'inventaire rigoureux de ses sources, en signalant les sujets sur lesquels elle avait développé ou remanié l'Histoire. Ici, elle ne se livre qu'à cette succinte remarque : "Le Sourire de Marko et Le Lait de la mort proviennent de ballades balkaniques du Moyen Âge".

Fascinée par les contradictions et les dualités qui lui semblent les aspects multiples d'une même entité, et cherchant à retrouver la cohérence d'un univers de constellations, Yourcenar ne pouvait pas ne pas s'attacher au génie slave pressé historiquement et géographiquement du besoin de fusionner deux emblèmes, le Croissant et la Croix, deux tempéraments, latin et grec, deux zones climatiques et deux civilisations, celles de l'Orient et de l'Occident. La curiosité pour cet enchevêtrement tumultueux et les mythes qui en découlent se discerne immédiatement dans le prologue de ces nouvelles dites "à cadre", qui laissent une place substantielle à la parole d'un narrateur, restituant le ton de ce qui est conté, comme l'abondance des tournures : "Vous ne me direz pas que vous n'avez pas entendu parler... Racontez-moi une autre histoire ... l'histoire la plus belle et la moins vraie possible..." (1), nous le confirme. Dans son désir d'enchâsser cette histoire, Yourcenar revient dans l'épilogue au cadre initial qui révèle une réalité topique, fondamentale pour un auteur qui réécrit ses textes jusqu'à ce qu'il ressente un contact étroit avec le réel, même mythique, car c'est une relation qui lui paraît "presque mystiquement essentielle" (2).

Le prologue du Sourire de Marko s'enracine à Kotor, l'ancienne Cattaro du Monténégro, pour deux raisons ; l'une, pittoresque, le golfe et le littoral formant un des sites les plus originaux de la région, ce qui rend compréhensible la présence des narrateurs ; l'autre, historique, l'arrière-pays de Kotor ayant subi longtemps la domination musulmane, ce qui permet à Yourcenar d'exposer ses vues sur l'originalité "de ce grand pays slave étalé des Balkans à l'Oural, qui ignore les délimitations changeantes de la carte d'Europe" (3).

C'est en pensant sans doute à ses noms successifs, "Péninsule Byzantine, Empire Ottoman d'Europe, Turquie d'Europe" que Yourcenar a extériorisé l'ambiguïté du décor : "Les formes humbles

et ramassées des maisons, la franchise salubre du paysage étaient slaves, mais la sourde violence des couleurs, la fierté nue du ciel faisaient encore songer à l'Orient et à l'Islam" (4). Jean Blot voit dans cette imagination du site "l'image de la culpabilité occidentale à l'égard des terres de l'Europe chrétienne abandonnée aux Turcs et à l'Islam" (5). Nous croyons que les Balkans sont les lieux d'une tout autre "projection psychique", une allégorie des polarités de la vie, des antagonismes, des distinctions qui se résorbent dans un absolu universel. De la même manière que Yourcenar a choisi de s'intéresser à la déesse Kali parce qu'elle enfermait dans sa totalité divine des forces opposées, elle se passionne pour une contrée qui dissout des traits antinomiques. L'épilogue ne voit-il pas l'union symbolique d'une musulmane et d'un chrétien et l'auteur n'ajoute-t-il pas, dans une phrase qui se déroule avec le même mouvement que la mer dont elle parle : "Dans ce vaste continent humain, l'infinie variété des races ne détruit pas plus l'unité mystérieuse de l'ensemble que la diversité des vagues ne rompt la monotonie majestueuse de la mer" (4). Recherchant l'équilibre comme un agglomérat de contrastes, Yourcenar sollicite les héros de pays et d'époques charnières. Les Mémoires d'Hadrien et Notre Dame des Hirondelles nous introduisaient à la jointure du paganisme et du christianisme, L'Oeuvre au Noir dans le défi de la Renaissance face au Moyen Age, Le Sourire de Marko et Le Lait de la mort, à cette subtile articulation entre l'Orient et l'Occident ; car Marguerite Yourcenar ne veut pas privilégier le versant nordique des Balkans. Pour elle, comme pour Delacroix et Byron, les Balkans se ressentent d'avoir été amplement terre d'Islam mais ne le reconnaissent pas assez : "Kotor l'infidèle, qui vécut jadis sous le joug des musulmans d'Albanie, auxquels vous comprenez bien ... que la poésie épique des Serbes ne rend pas toujours justice" (4).

Le prologue du Lait de la mort se situe à Raguse, autrefois dénommée la Venise slave, qui fut une république florissante et l'une des rares villes à conserver son indépendance alors qu'autour d'elle les Slaves du sud devaient lutter contre les Turcs. Autant que sa proximité avec Scutari où se déroule le conte, ce sont les contrastes de l'atmosphère de Raguse par rapport à celle de la légende qui ont élu le choix du cadre. Nous sommes dans les années 36/37 et les récents voyages de Marguerite Yourcenar en Allemagne, en Autriche et au Proche-Orient retentissent de la guerre prochaine. Le contexte politique est évidemment responsable des propos du jeune Anglais qui désire une belle histoire qui lui fasse "oublier les mensonges patriotiques et contradictoires des journaux ... Les Italiens insultent les Slaves, les Slaves les Grecs, les Allemands les Russes, les Français l'Allemagne... Parlons d'autre chose" (6). Souci de totalité encore pour un écrivain qui désire réunir la terre d'avenir et la terre de mémoire, même si tout le prologue est organisé comme faire-valoir moraliste de la légende moyenâgeuse. D'un côté, les Balkans d'avant-guerre, l'agitation futile, les vains bruits, une atmosphère lourde, insoutenable, avec le champ lexical du feu lancinant : "Les vestes opulentes allumaient l'oeil, ... il faisait chaud comme il ne fait chaud qu'en enfer, ... les feux de

miroirs ardents, la demi-obscurité étouffante, ... les mouettes presque insupportablement blanches ... le parasol couleur feu..." (7) comme si le paysage se mettait à l'unisson des folies guerrières, l'image enfin des mères modernes artificielles, dures "comme la glace d'une vitrine ... stérilisées contre le malheur et la vieillesse" (8). De l'autre côté, l'inactivité volontaire, le passé mythique, les actes fondamentaux d'une société, une atmosphère "de lait et de larmes", l'image d'une mère terrestre, sublimée, qui rejoint les archétypes d'Andromaque et de Griselda.

Les cadres des deux nouvelles s'implantent donc dans une Serbie quelque peu désincarnée, touristique, déchirée par l'accessoire et l'éphémère, où le souci d'authenticité le dispute à l'anecdote pour accentuer par disproportion le choc du retour dans le passé. Le fait d'assigner la nouvelle entre un prologue et un épilogue qui la situent et l'enserrent, paraît à Jean Blot un artifice confortable qui signale toutefois "les causes morales pour lesquelles (l'expérience rencontrée) a été retenue" (9). A une époque où la nouvelle a cherché à se décomposer pour parvenir à une réalité fluide et insaisissable, Yourcenar a préféré retrouver la nouvelle traditionnelle de Maupassant et son pouvoir d'émotion lié à la narration à haute voix. En outre, il s'avère assez heureux d'avoir choisi une forme archétypale pour amener un conte mythique.

*

Le Sourire de Marko Kraliévitich donne donc l'impression d'être issu d'un épisode de la geste de ce roi Marko - Kralj Marko - commune aux populations slaves du Sud-Est et que l'on rencontre plus particulièrement dans la littérature épique serbe. Personnage historique de faible importance à la fin du XIV^e siècle, il reconnut la suzeraineté du sultan et termina en vassal quelque peu indiscipliné son règne assez long (env. 1371-1395). Une fois entrée dans la mémoire populaire, son existence historique fut reconstituée suivant les normes mythiques. On le voit naître d'une vile (fée), en épouser une autre, combattre un dragon, tuer son frère ... Incarnant à la fois un modèle archétypal et une nécessité locale de libération du joug turc, Kralj Marko se voit attribuer les superlatifs les plus louangeurs ; Yourcenar s'est installée au coeur du mythe et les "os gigantesques", "la longueur démesurée de son ombre", "le chêne de la montagne", "le jeune géant sauvage", "le héros tout nu" s'accordent à la grandiloquence des épopées serbes. En préambule, elle a choisi d'évoquer la mort de Marko et son inhumation sur le sol grec. Ce rappel ne doit presque rien à l'imprégnation hellénique de l'auteur qui a repris une pesma (10) serbe sur l'étrange voyage posthume de Marko (11). C'est un igoumène (12) qui l'a trouvé dix jours après sa mort et qui s'est chargé de le porter sur le rivage de la mer : "Avec lui, il s'assied dans une barque, le conduit droit à La Montagne Sainte (13) et le transporte à l'église de Vilindar (14)... Il ne lui éleva aucun monument, afin que l'on ne reconnût point sa tombe et que ses ennemis ne puissent y exercer de vengeance".

Yourcenar retranscrit cette fin qui lui fait penser, "à la dernière traversée d'Arthur". Comme le roi Arthur qui fait jeter dans un lac sa bonne épée Escalibor et qui "disparaît" sur une nef en mer, Marko détruit son épée, symbole analogue de puissance et force de sublimation, avant de s'effacer sur une barque en mer orientale. La disparition de Marko "emprunte" au cycle du Graal sa coloration épique et mystique. Ce rapprochement créateur ranime ainsi le lien souverain que Yourcenar aime établir entre les choses de mémoire, entre les survivances de civilisations éloignées dans l'espace et le temps. Traces identiques et impalpables de l'âme humaine, par imitation ou par spontanéité, mais qui témoignent de la pérennité d'une réalité, d'une certaine disposition de l'esprit humain. Continuité que l'on peut lire encore à travers l'errance du narrateur dans les arcanes de la dernière demeure du roi Marko, "quelque part dans cette Sainte Montagne, où rien ne change depuis le Moyen Age" et où des moines continuent de prier pour les fondateurs de leurs monastères : "Qu'il est reposant de penser que l'oubli est moins prompt, moins total qu'on ne suppose, et qu'il y a encore un endroit au monde où une dynastie du temps des Croisades se survit dans les prières de quelques vieux prêtres" (15). Le héros slave offre ainsi une illustration de la permanence des empreintes humaines. Ce qui importe, c'est de les sauver des contingences du fugitif, du périssable, soit par un effort de mémoire, soit par un effort de création artistique.

Le Sourire de Marko semble inspiré de la geste du roi Marko, écrivions-nous ; partiellement car Marguerite Yourcenar s'est méprise : la trame de son histoire provient d'une pesma serbe ultérieure, datant vraisemblablement du XVIIe siècle, appartenant au cycle des "haïdouks", ces aventuriers patriotes qui vivaient de rapines turques, protégeaient les habitants des vallées et secouaient le joug turc par intermittences seulement ; ils avaient leurs lois, leurs traditions d'hospitalité et leurs costumes propres. Cette pesma (16) intitulée "Le petit Radojica" raconte l'histoire d'un haïdouk, plongé dans un cachot avec ses compagnons, qui faisait si bien le mort qu'on ordonna de l'enterrer. La femme de l'aga (17), peu convaincue, conseilla successivement d'allumer du feu sur sa poitrine, de mettre sur son sein un serpent, d'enfoncer vingt clous sous ses ongles ... mais Radojica garde un cœur héroïque. La méchante Boula (femme turque) ordonne alors qu'on forme un Kolo (une ronde) dans l'espoir que la plus belle et la plus grande des danseuses lui arrachera un sourire : inébranlable devant les tortures, le Haïdouk ne peut s'empêcher de sourire. La jeune fille laisse tomber sur son visage un mouchoir de soie pour cacher ce sourire ; on jette alors le corps dans la mer mais Radojica revient la nuit tuer la Turque et enlever la belle danseuse.

De cette involontaire alliance entre un cycle héroïque du Moyen Age et un cycle postérieur plus alerte, plein de traits vivants, la nouvelle prend une coloration double : le héros y est, comme le Marko de la légende serbe un modèle un peu figé, aux avantages physiques accentués, véritablement épique, inflexible

envers lui-même et les autres, consacrant les valeurs viriles de l'époque, y compris la gaillardise et l'ivrognerie : ce héros, que l'on a inscrit dans la lignée des Roland, des Roustem et même des Gargantua (18), a en effet dans les pesme serbes un penchant marqué pour le vin et plusieurs de ses exploits résultent d'un excès de boisson ; Yourcenar a d'ailleurs repris ce thème qui est à l'origine des épreuves de son personnage : "Marko venait de boire ; sa patience était restée au fond de la cruche" et il injurie la veuve du Pacha, la "Chienne du diable" qui va chercher à se venger (19). Mais ce héros y est aussi une projection de désirs latents qu'incarnaient les haïdouks, l'autonomie, la liberté, l'accomplissement au-delà des conventions ; sa conduite n'est pas fixée d'avance (20) ; Marko aura une défaillance, celle du désir, mais elle n'entraînera pas la mort qui clôt les faux pas épiques.

Mi-surhomme, mi-homme ordinaire, Marko devient ainsi un héros humain, "de chair vive", "sans armatures de principes", "le héros tout nu" (21). Ce qui retient Yourcenar, ce n'est pas le héros comme Hercule qui accumule sans faiblesse et presque mécaniquement ses travaux, c'est le héros double comme la vie, tantôt cruel et féroce, tantôt tendre et ardent, qui peut éprouver ce relâchement dans le péril.

Des cinq épreuves originales, l'auteur n'en a retenu que quatre, l'eau, la crucifixion, le feu et la danse qui vont aider à la maturité du héros puisqu'à la source de tout devenir héroïque est l'entrave. Le catalyseur de l'action est l'attitude d'ivresse de Marko. Avec cet élément d'un réalisme cru, on rejoint les grandes catégories des tragédies grecques dont les héros sont à la fois coupables et innocents. Ce qu'il va subir est sans proportion avec son acte de rejet d'une chevette trop cuite, mais c'est malgré tout un geste coupable, blessant envers la veuve hospitalière : "Elle était coriace comme ta viande de sorcière, et elle avait le même fumet maudit ... Puisses-tu bouillir comme elle en Enfer" (22). Le destin se fait l'auxiliaire des fautes. Marko doit rejeter sur lui-même la responsabilité de ses malheurs mais l'événement relève d'une logique sacrée, mystérieuse (car la veuve au début ne se révolte pas, elle continue de se montrer tendre), générale, celle de l'amour transmué en haine.

La première épreuve illustre la dualité sacrée de l'eau à la fois élixir d'immortalité et garante de force créatrice, mais aussi dissolvante, désintégrant : les Turcs la ressentent comme un élément traître (puisque Marko s'échappe) mais surtout purifiant : "Rejetons-le à la mer qui lave les ordures, afin que notre sol ne soit pas souillé par son corps..." (22) "Que l'abîme ensevelisse notre erreur". Le chant serbe n'atteignait pas aux mêmes archétypes : "Jetez-le dans la mer profonde et nourrissez les poissons de belle chair de Haïdouk" s'écriait la femme. A quoi répondent les bourreaux dans le texte de Yourcenar : "Que la mer elle-même ne sache pas quel est le cadavre que nous lui donnons à manger". En même temps qu'elle nettoie, la mer absorbe, c'est la suprême bouche où tout fusionne ;

et étrangement, Yourcenar retrouve le souvenir des antiques rêveries slaves de la métempsycose qui animaient la nature dans leurs histoires : dans plusieurs pesme, les fleuves, les montagnes aident le héros et combattent avec eux comme les dieux d'Homère combattaient avec les Grecs. Tantôt la mer est neutre, vaguement hostile pour Marko ("des montagnes roulèrent sous lui ; il roula sous des montagnes ... il disparaissait, puis reparaisait sous la même meule verte" (24)), tantôt elle sauve et régénère celui qui charmait les vagues comme Ulysse et qui aimait disparaître "dans leur ventre" ; elle peut prendre alors sa défense. Les Turcs hurlent de dépit et de terreur face à elle : "Les accès du vent leur semblaient le rire de Marko, de l'insolente écume son crachat sur leur visage" (25).

La seconde épreuve, celle de la crucifixion, transforme l'événement singulier de la pesma serbe en scène universelle. Aux vingt clous enfoncés sous les ongles de Radojica, succède la répétition de la mise en Croix du Christ, ce qui réanime l'Histoire et personnalise davantage l'hostilité entre l'Islam et le Christianisme : "Crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu qui, ici, ne lui viendra pas en aide ... ils percèrent les mains du jeune Serbe, et ils traversèrent ses pieds de part en part" (26). L'épreuve individuelle supportée sans faiblir par Marko qui demeure inerte et insensible, est ainsi transposée à un niveau plus cosmique et redit l'histoire de la tolérance face à l'obscurantisme.

La troisième épreuve est inéluctablement liée à la précédente comme dans la mise en scène des Mystères médiévaux sur la place publique où, à l'horrible simulacre du percement des mains, succédaient parfois les rites des charbons ardents placés sur la poitrine ; dans toutes les civilisations, la maîtrise du feu indiqua l'accès à la liberté spirituelle : le feu voit ici sa puissance contrecarrée par un symbolisme à la fois géométrique et floral. Symbolisme en effet du centre et du cercle, représentations de totalité, de repliement sur soi-même, de zone protégée et symbolisme des roses, si répandues dans la mystique chrétienne où le sang du crucifié se transforme en roses écarlates. "Ils tracèrent un large cercle sur la poitrine ... les charbons ardents devinrent comme des roses rouges qui meurent ... Le feu découpa ... un grand anneau charbonneux, pareil à ces ronds tracés sur l'herbe par les danses de sorciers" (27).

L'ultime épreuve symboliquement située au dernier échelon de l'échelle des supplices est celle de la beauté et du désir. A l'image de la méchante veuve qui renvoie au mythe de la féminité néfaste, mi-sorcière, mi-fée Carabosse, avec ses jambes épaisses et ses sourcils rapprochés, réplique l'image de la féminité rédemptrice, mi-oiseau mi-chevreuil, symbole du jaillissement de la vie, de son effervescence. Marguerite Yourcenar a repris le thème de sa haute taille qui permettait de distinguer Haikuna, devenue Haïsché dans sa nouvelle : "Et comme elle est charmante, que Dieu la confonde ! de toutes, elle est la plus grande et la plus belle, c'est sa beauté qui anime le kolo (28) que par sa taille
elle

domine" (29) mais en la particularisant, en l'assimilant pour sa légèreté et sa fierté au règne animal : "Elle dépassait ses compagnes de la hauteur de sa tête brune et de son cou blanc, elle était comme le chevreuil qui bondit, comme le faucon qui vole" (30). Tout le passage est un contrepoint de la description de la veuve car Marguerite Yourcenar avait introduit un lien amoureux entre Marko et la veuve du Pacha qui n'existait pas dans la pesma serbe où la cruauté de cette dernière paraissait gratuite. Aux petites heures du jour répond "le lent obscurcissement du crépuscule" car tout romanesque véritable se réserve pour la nuit, à la trahison répond le secours du mouchoir, à la résignation de Marko l'accord secret des coeurs, à l'amour soupçonneux de la femme mûre l'amour fier de la jeune fille.

Il est difficile de ne pas penser au choeur dans Antigone lorsqu'il s'écrie : "Qui triomphe donc ici ? clairement, c'est le Désir ... le Désir dont la place est aux côtés des grandes lois, parmi les maîtres de ce monde. La divine Aphrodite, invincible, se joue de tous" (31). "La plus douce torture" oriente ainsi la conception que Yourcenar a de l'amour vers le supplice et l'agression. L'union de Marko et de Haïsché se charge en effet des obsessions yourcenariennes. Même harmonieux, l'amour est déchirement, passion et semble porter en lui-même sa part de damnation : tout se passe comme si la masse d'interdits mythiques (ici, les différences professionnelles, politiques) qui l'accompagne toujours suscitait une transgression et par-là même une culpabilité : "Malgré lui, un sourire presque douloureux de bonheur se dessinait sur ses lèvres" (30).

Partie de documents poétiques, archétypaux, Yourcenar intériorise ses personnages dans un mouvement intérieur où tout semble converger. Nous retrouvons ce goût pour la multiplicité, le paradoxe apparent, cette permanence des thèmes oscillant entre tout, cette oeuvre toujours identique et toujours mouvante. A l' "euphémisme exquis", au "sourire sur les lèvres d'un supplicié pour qui le désir est la plus douce torture" font écho le probable sourire de saint Blaise torturé, assurant : "Je vois que Dieu ne m'a pas oublié" et le commentaire de Yourcenar : "Je pense qu'il a dû le dire avec le sourire..." (32).

Dans les pesme serbes, les questions fondamentales concernent à la fois les aventures, les combats, et les noces, les liens amoureux, cimentés entre eux par un sujet unitaire, la guerre contre les Turcs. Tout en conservant cette trinité épique, l'auteur en a malaxé les éléments pour les intégrer à sa thématique de l'universel ; "Le petit Radojica" s'achevait sur une morale de l'individualité : "Prenant la jeune Haïkuna, il l'emmena dans la terre de Serbie, la conduisit dans une blanche église, et, d'Haïkouna en ayant fait Angelia, il la prit pour sa fidèle épouse" (33).

Cherchant à extérioriser le fonds humain, toujours exemplaire à des degrés divers, Yourcenar dépasse cette péripétie du bonheur ("ce n'est ni sa gloire, ni leur bonheur qui me touche") pour ne retenir que "la jeune fille qui danse et le garçon qui ne résiste pas à la beauté" (34). Son allégeance passe ainsi d'un humain à l'humain.

*

Le Lait de la mort amalgame également plusieurs légendes, souvenirs d'une époque où les sacrifices propitiatoires étaient en usage. Marguerite Yourcenar a choisi dans chacune d'elles les éléments réceptacles de son imaginaire ; la principale légende vient de Serbie et s'intitule "La forteresse de Scutari", ville que tentait de bâtir le roi Vukasin et ses deux frères ; une vila renversait chaque nuit les fondations jusqu'au jour où elle ordonna d'emmurer "le vrai frère et la vraie soeur" ou à défaut l'une de leurs épouses, celle qui apportera le repas aux ouvriers. Les frères jurent de s'en remettre au hasard. Artificieusement prévenues, les deux belles-soeurs persuadent la troisième de faire leur course et c'est elle qui sera sacrifiée malgré ses prières. Elle demanda qu'une ouverture fût laissée devant ses seins pour allaiter son enfant et devant ses yeux pour le regarder. Quand celui-ci fut sevré, le mur continua à sécréter une liqueur qui rend encore aujourd'hui du lait aux nourrices épuisées (35). Une autre légende provient du Monténégro où, la tour de Cettigné (36) s'écroulant la nuit, on décida d'enterrer vivante la première femme qui passerait ; ce fut l'épouse du chef des ouvriers. Elle ne se plaignit pas mais exigea là aussi une ouverture à la hauteur de ses seins pour allaiter son enfant. La tour s'éleva alors triomphalement (37). Enfin, il existe de multiples contes albanais qui exaltent d'identiques sacrifices : ainsi le chant populaire de la construction d'Arta (évoquée par Yourcenar) où un archange exige une offrande humaine :

"Mettez-la sous vos fondements
Et vous ferez le pont quand vous voudrez.
Ma belle-soeur, portez le manger
moi, j'ai les mains pleines de pâte.
Et celle-ci de répondre à la plus jeune
Mon enfant pleure, faut aller vous-même ;
La jeune femme s'en va avec le manger et est emmurée".

La légende est introduite par des points de suspension comme s'il fallait un certain recueillement, un certain décalage pour pénétrer "in illo tempore"... Nous nous engageons dans un monde qui était chargé de divin, plus mystérieux, moins expliqué qu'aujourd'hui : "Il y a bien des raisons pour qu'une tour ne se tienne pas debout, et l'on peut inculper la maladresse des ouvriers, le mauvais vouloir du terrain ... Mais les paysans ne reconnaissent à ce désastre qu'une seule cause" (38). La tour de Scutari s'écroule la nuit parce

qu'elle n'est pas "animée" par une vie humaine. La nécessité du sacrifice découle d'un mythe cosmogonique extrêmement répandu. Mircea Eliade, qui a étudié une variante roumaine de ce rite, La légende de Maître Manole, en a expliqué la fréquence : la création ne peut se faire qu'à partir d'un être vivant qu'on immole ... L'idée fondamentale est que la vie ne peut naître que d'une autre vie qu'on sacrifie ... Le sacrifice opère un gigantesque transfert : la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective" (39). Cette création s'entend à tous les paliers de l'existence : Toute grande oeuvre exige un sacrifice, le don d'une âme. Selon les formes du mythe, il y a incorporation de symboles complémentaires ; dans la légende serbe, seules les âmes pures peuvent être immolées ; dans Le Lait de la mort, la jeune sacrifiée est infiniment pure et humaine, il y a entre elle et son mari une compréhension tacite qui va au-delà de la parole : "Elle n'avait pas besoin de savoir quelles étaient ses peines pour essayer de les consoler" (40). Pour assurer l'existence de la tour, il faut donc un être transparent et, de ces deux composantes naîtra une troisième force qui assurera la réalité et la pérennité de la création : "Des larmes chaudes ... vinrent se mêler au ciment que la truelle égalisait sur la pierre" (41).

Dans les légendes slaves, c'est la fatalité divine (oracle, vila...) qui détermine l'exigence du sacrifice : "Il te sera donné ensuite de bâtir la ville". Yourcenar n'emprunte pas cette loi inflexible, n'en fait pas l'unique ressort du drame. Certes, la destruction relève du mystère : "Chaque fois qu'ils réussissaient à mener à bien leur travail pour placer un bouquet d'herbes sur la toiture, le vent de la nuit et les sorcières de la montagne renversaient leur tour comme Dieu fit crouler Babel" (42). A la nature s'allie une puissance indéterminée mais outragée ; Yourcenar ajoute d'ailleurs ce rite qui signale la fin de la construction proprement dite, le bouquet de faitage, cette protection ultime contre les divinités offensées, comme si elle voulait enclore le conte dans les croyances.

En revanche, la responsabilité du sacrifice incombe partiellement aux maçons qui intériorisent le destin : à la pesma serbe où l'homme est élément parmi les éléments succède une vision, confuse encore (car le frère aîné ne choisit pas précisément la jeune femme mais s'en remet au Hasard, "cet homme de paille de Dieu"), de la conscience à l'état naissant qui annonce mais n'élucide pas. Nous abordons le tragique, en dehors de toute rationalité. Les paysans "savent qu'un édifice s'effondre si l'on n'a pas pris soin d'enfermer dans son soubassement un homme ou une femme dont le squelette soutiendra jusqu'au Jour du Jugement Dernier cette pesante chair de pierres" (42). Avec l'humanisation de la pierre (sa chair) et la métamorphose végétale de l'être (la chevelure de la jeune fille emmurée à Arta "pend sur l'eau comme une plante blonde (42)), Yourcenar nous fait entrer dans un monde où la perception était reine, où le vent et l'eau étaient des manifestations tangibles de l'apparition divine. Comme les Grecs qui voyaient

qu'elle n'est pas "animée" par une vie humaine. La nécessité du sacrifice découle d'un mythe cosmogonique extrêmement répandu. Mircea Eliade, qui a étudié une variante roumaine de ce rite, La légende de Maître Manole, en a expliqué la fréquence : la création ne peut se faire qu'à partir d'un être vivant qu'on immole ... L'idée fondamentale est que la vie ne peut naître que d'une autre vie qu'on sacrifie ... Le sacrifice opère un gigantesque transfert : la vie concentrée dans une personne déborde cette personne et se manifeste à l'échelle cosmique ou collective" (39). Cette création s'entend à tous les paliers de l'existence : Toute grande oeuvre exige un sacrifice, le don d'une âme. Selon les formes du mythe, il y a incorporation de symboles complémentaires ; dans la légende serbe, seules les âmes pures peuvent être immolées ; dans Le Lait de la mort, la jeune sacrifiée est infiniment pure et humaine, il y a entre elle et son mari une compréhension tacite qui va au-delà de la parole : "Elle n'avait pas besoin de savoir quelles étaient ses peines pour essayer de les consoler" (40). Pour assurer l'existence de la tour, il faut donc un être transparent et, de ces deux composantes naîtra une troisième force qui assurera la réalité et la pérennité de la création : "Des larmes chaudes ... vinrent se mêler au ciment que la truelle égalisait sur la pierre" (41).

Dans les légendes slaves, c'est la fatalité divine (oracle, vila...) qui détermine l'exigence du sacrifice : "Il te sera donné ensuite de bâtir la ville". Yourcenar n'emprunte pas cette loi inflexible, n'en fait pas l'unique ressort du drame. Certes, la destruction relève du mystère : "Chaque fois qu'ils réussissaient à mener à bien leur travail pour placer un bouquet d'herbes sur la toiture, le vent de la nuit et les sorcières de la montagne renversaient leur tour comme Dieu fit crouler Babel" (42). A la nature s'allie une puissance indéterminée mais outragée ; Yourcenar ajoute d'ailleurs ce rite qui signale la fin de la construction proprement dite, le bouquet de faitage, cette protection ultime contre les divinités offensées, comme si elle voulait enclorre le conte dans les croyances.

En revanche, la responsabilité du sacrifice incombe partiellement aux maçons qui intériorisent le destin : à la pesma serbe où l'homme est élément parmi les éléments succède une vision, confuse encore (car le frère aîné ne choisit pas précisément la jeune femme mais s'en remet au Hasard, "cet homme de paille de Dieu"), de la conscience à l'état naissant qui annonce mais n'élucide pas. Nous abordons le tragique, en dehors de toute rationalité. Les paysans "savent qu'un édifice s'effondre si l'on n'a pas pris soin d'enfermer dans son soubassement un homme ou une femme dont le squelette soutiendra jusqu'au Jour du Jugement Dernier cette pesante chair de pierres" (42). Avec l'humanisation de la pierre (sa chair) et la métamorphose végétale de l'être (la chevelure de la jeune fille emmurée à Arta "pend sur l'eau comme une plante blonde (42)), Yourcenar nous fait entrer dans un monde où la perception était reine, où le vent et l'eau étaient des manifestations tangibles de l'apparition divine. Comme les Grecs qui voyaient

matin de la Résurrection ... elle avait l'air d'une Marie derrière son autel ... jusqu'au jour du jugement dernier le jour où nous vous rencontrerons chez Dieu" (45). Par son sacrifice, elle devient elle-même une forme de sacré, elle réussit à faire pénétrer cette notion chez ses beaux-frères qui ne la regardaient même pas dans La Forteresse de Scutari : "Les frères intimidés consentirent à satisfaire ce dernier vœu" qui fut en réalité suivi d'un second : "Ils firent comme elle avait dit" (46). Le miracle du Lait n'intervient véritablement qu'après la mort de la mère. Le lait est le symbole par excellence de la nourriture spirituelle. Dans l'iconographie chrétienne, on a très tôt opposé la bonne mère qui donne le Lait de la Vérité à la mauvaise mère qui donne le sein aux serpents ; c'est à la fois un symbole de fécondité et le lieu de l'immortalité : "et le jour où je n'aurai plus de lait, il boira mon âme" dit la jeune suppliciée. C'est vraisemblablement cette contradiction résolue entre mourir et nourrir et cette sensation de relier inéluctablement la mort et la vie qui ont séduit Yourcenar.

Elle est allée au-delà de l'acquiescement au mythe. Sa passion de signifier se lit jusque dans le recul parodique ; après bien des siècles, "la tour elle-même disparut et le poids des voûtes cessa de s'appesantir sur ce léger squelette de femme" (47). Ayant emprunté une existence, la tour se conforme aux processus de naissance et de mort. C'est la jeune femme qui disparaîtra la dernière ("enfin, les os fragiles eux-mêmes se dispersèrent"), la matrice, la source de la création : réintégrant la Terre, la mère referme le cercle. "Et il ne reste plus ici qu'un vieux Français ... qui rabâche au premier venu cette histoire" ... (47). Il y a là un jeu qui ne laisse pas de suggérer que le temps alloué aux êtres et aux choses est peu, au regard de la chronique humaine, mais que la création littéraire, même et surtout répétitive, est le privilège d'aller et venir dans leur monde devenu mythique.

Les sources slaves jouent pour ces deux Nouvelles Orientales le rôle du cri dans l'écho ; la sourde vibration qui dure n'appartient qu'à Yourcenar. Cette communion avec des récits d'un autre âge et d'un autre lieu tient au privilège du romancier, "celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux" (48).

*

NOTES

1. Les Nouvelles Orientales, Gallimard, coll. Imaginaire, 1963, p. 33 et p. 46.
2. Les Yeux ouverts, Ed. Le Centurion, 1980, p. 59.

3. Le Sourire de Marko, p. 32.
4. Le Sourire de Marko, p. 31 et p. 32.
5. Jean Blot, Marguerite Yourcenar, Seghers, 1971, p. 92.
6. N.O., Le Lait de la mort, p. 46.
7. N.O., Le Lait de la mort, p. 45.
8. N.O., Le Lait de la Mort, p. 47.
9. Jean Blot, op. cit., p. 94.
10. Pesma : geste serbe (deux thèmes principaux : batailles, exploits et noces, amour cimentés par l'obsessionnelle guerre contre le Turc.
11. Auguste Dozon, L'épopée serbe, Paris, 1888, p. 119.
12. Igoumène : supérieur des couvents du rite oriental (dans la ballade historique balkanique, il transporte le corps du héros jusqu'à l'église de Vilindar).
13. La Montagne Sainte : le Mont Athos.
14. Vilindar : Chilandari (en serbe : Hilandar).
15. Le sourire de Marko, p. 33.
16. Auguste Dozon, op. cit., p. 245-248.
17. Aga : titre équivalent à celui de Pacha ; gouverneur, chef de village.
18. Auguste Dozon, op. cit., p. 43 (introduction).
19. Le Sourire de Marko, p. 35 et 36.
20. Karadjie Vuk, Dictionnaire serbe, article Hajduk, Srpskirjecnik, Vienne, 1852.
21. Le Sourire de Marko, p. 33 et 34.
22. Le Sourire de Marko, p. 35 et 36.
23. Le Sourire de Marko, p. 38 et 39.
24. Le Sourire de Marko, p. 36 et 37.
25. Le Sourire de Marko, p. 37.

26. Le Sourire de Marko, p. 38.
27. Le Sourire de Marko, p. 39.
28. Kolo : rond de danse, distraction favorite de la jeunesse serbe dans les fêtes de village.
29. Auguste Dozon, p. 247.
30. Le Sourire de Marko, p. 40.
31. Sophocle, Antigone, v. 781-800.
32. Les Yeux ouverts, p. 42.
33. Auguste Dozon, p. 248.
34. Le Sourire de Marko, p. 41.
35. Edouard Schuré, L'épopée serbe, p. 841 (Revue des deux mondes, 1917).
36. Aujourd'hui Cetinje.
37. Pour ce motif, voir : Ivo Andric, Il est un pont sur la Drina, Paris, 1956, p. 4.
38. Le Lait de la mort, p. 48.
39. Mythes, rêves et mystères, Idées Gall., p. 226.
40. Le Lait de la mort, p. 51.
41. Le Lait de la mort, p. 54.
42. Le Lait de la mort, p. 48 et 49.
43. Patrick de Rosbo, Entretiens avec Yourcenar, Mercure de France, 1972, p. 91.
44. Le Lait de la mort, p. 53.
45. Le Lait de la Mort, p. 53, 54, 55.
46. Le Lait de la Mort, p. 55 et 56.
47. Le Lait de la mort, p. 57.
48. Anna Soror, postface, Gall., 1981.