

NOUVELLES ORIENTALES **UNE GUIRLANDE DE COMPARAISONS**

par Marthe PEYROUX (Paris)

Marguerite Yourcenar portant une appréciation sur les dons stylistiques de Virginia Woolf en signalait un, “mystérieux, celui de transfigurer la réalité”, car, nous dit sa traductrice :

La petite fille qui regardait dans la brume du soir anglais les bateaux de pêche regagner le port savait déjà, comme cette Rhoda de *Vagues* pour laquelle elle a utilisé ses souvenirs, que les voiles des barques au coucher du soleil sont autant de pétales de fleurs, et que les pétales de fleurs emportés à la surface d'un ruisseau par un jour d'orage sont très authentiquement des barques^[1].

Marguerite Yourcenar jouissait, à son tour, de cette facilité à établir des rapprochements entre le monde des impressions qui frappaient ses sens et la somme des images qui peuplaient sa mémoire.

Elle conféra ce pouvoir de substituer à la réalité sensible des images inédites, expressives et prenantes au peintre Wang-Fô et à son serviteur, Ling, qui parvint à découvrir autour de lui les représentations neuves que son maître en faisait jaillir. Compagnon attentif et comme envoûté, il métamorphose des impressions banales en des schèmes originaux, réfractaires au conventionnel, autrement dit poétiques.

Par exemple, grâce au regard magique du vieux peintre, Ling “connut [...] l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés”^[2] (p. 13). Il “apprit avec surprise que les murs de sa maison n'étaient pas rouges, comme il l'avait cru, mais qu'ils avaient la couleur d'une orange prête à pourrir” (p. 13). Il découvrit aussi dans “la forme délicate d'un arbuste”

[1] *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 110.

[2] La pagination, au long du texte, renvoie à *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1963.

l'attitude penchée d'"une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux" (p. 13). Il jouit d'une perception neuve, une espèce de don de double vue, l'art de voir, confondues avec la réalité, des images d'une esthétique originale et inattendue.

La romancière aimait à dire que "la forme", le style propre à chaque artiste naît à son insu et demeure un mystère. En relisant ses premiers livres, elle en critiqua sévèrement la manière jugée "trop ornée". Ce reproche qui apparaît plusieurs fois dans ses entretiens avec Matthieu Galey serait imputable à une tendance innée de sa plume et peut-être encore à une influence diffuse exercée par "Barrès, mais aussi par tant d'autres, par Suarès par exemple, par tous les peintres et poètes baroques de l'Italie"^[3].

Consternée devant cet abus d'ornementation, Marguerite Yourcenar a récrit en partie *Nouvelles orientales*, ramenant le décor rhétorique à de plus justes proportions. Les comparaisons continuent cependant d'y foisonner, jamais superflues ni lassantes. Tantôt leur présence ajoute à la magie des spectacles, tantôt elles confèrent un réalisme brutal et puissant à des scènes pathétiques ou odieuses.

L'écrivain introduit ses similitudes au moyen de l'un ou l'autre des trois liens suivants :

- la conjonction de comparaison *comme*,
- le verbe *ressembler* et, une seule fois, *comparer*,
- l'adjectif qualificatif *pareil* et, une seule fois, *semblable*.

La conjonction domine, insoucieuse de se répéter jusqu'à six fois dans un paragraphe long de deux douzaines de lignes. 74 % environ des pages de *Nouvelles orientales* contiennent une à cinq occurrences de comparaisons figuratives, les seules que nous examinons ici, comparaisons qui comprennent un *comparé*, "L'épouse de Ling", un prédicat commun, "était frêle", un outil grammatical comparatif, "comme" et un *comparant* "un roseau" (p. 12).

Une anthologie de cette figure rhétorique permet de déterminer la variété de ses composants. La plupart d'entre eux sont caractérisés par leur brièveté ; un substantif suffit pour signaler une correspondance. Les comparaisons fusent alors avec une joyeuse facilité. "L'épouse de Ling était frêle comme un roseau,

[3] *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 47.

enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme les larmes” (p. 12). Wang-Fô prosterné devant le Dragon Céleste le supplie humblement : “Je suis vieux, je suis pauvre, je suis faible. Tu es comme l’été ; je suis comme l’hiver” (p. 18). La narratrice cumule les procédés superposant une antithèse au trope^[4] comparatif. Elle récidive décrivant la bouche de la déesse Kâli, “chaude comme la vie” et ses yeux “profonds comme la mort” (p. 121). L’harmonie du rythme binaire permet de mieux entendre les comparaisons. Kostis le brigand de grand chemin s’est attiré la haine des paysans du village. Avant de le saisir “ils l’avaient traqué comme un loup et forcé comme un sanglier” (p. 105). L’image de chacune des deux tactiques est incluse dans un octosyllabe.

Parfois les comparaisons ne s’élèvent pas au-delà du cliché : “les soldats tremblèrent comme des femmes” (p. 17) ou bien il est demandé à Marko de se battre “comme un homme” (p. 134). En revanche, elles s’en démarquent nettement lorsque le comparant accompagné d’un adjectif qualificatif gagne en précision. C’est ainsi qu’une interjection satisfaite et une insulte violemment méprisante flagellent Marko qui feint de ne plus respirer : “— Allah ! Il est mort comme une taupe pourrie, comme un chien crevé” (p. 37). La duplication aide à étancher la soif de vengeance.

À d’autres moments, c’est un nom complément qui vient préciser la portée de la comparaison. Il arrive alors que cette ornementation descriptive s’amplifie grâce à un balancement syntaxique gracieux, une reprise rythmique parfaite en deux hexamètres agrémentés de légères consonances vocaliques. Pour vérifier ces dires, rappelons le drame de la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent et revisitons le prince Genghi. Sur son lit de mort, il évoque le souvenir des femmes qui l’ont le plus charmé ; hélas ! sa dernière maîtresse n’est pas nommée. Outrée de cet oubli, la “Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent se jeta sur le sol en hurlant au mépris de toute retenue ; ses larmes salées dévastaient ses joues comme une pluie d’orage, et ses cheveux arrachés par poignées s’envolaient comme de la bourre de soie” (p. 75).

[4] Figure par laquelle un terme ou une expression sont détournés de leur sens propre.

Très souvent pour exprimer la ressemblance, Marguerite Yourcenar utilise des propositions comparatives où quelquefois, le verbe de la subordonnée répète celui de la proposition rectrice. Les paroles haineuses prononcées par "la méchante veuve" de Scutari en fournissent un bon exemple d'ailleurs prodigue de duplications en tous genres :

"Il faut plus d'une tempête pour noyer Marko, dit-elle, et plus d'un nœud pour l'étrangler. [...] Si vous le rejetez à la mer, il charmera les vagues comme il m'a charmée". [...] "Prenez des clous et un marteau, crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu [...] et vous verrez si ses genoux ne se tordront pas de douleur, et si sa bouche damnée ne vomira pas des cris." (p. 38)

Mais le martyr subit son supplice sans manifester la moindre réaction car "Marko commandait à ses artères comme il commandait à son cœur" (p. 38).

D'autres comparaisons perfectionnent l'analogie en recourant à des propositions relatives. "Ling aima cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas, un talisman qui protégerait toujours" (p. 12). L'écho verbal précédemment signalé se fait encore entendre. Ou bien comme pour ennoblir le procédé rhétorique, réapparaît une construction double, bienvenue par exemple pour flatter la belle fille qui séduisit Marko : "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" (p. 40).

Le plus souvent de longues propositions relatives s'appliquent à préciser des portraits tel celui du plus jeune des frères maçons qui doit sacrifier sa femme bien-aimée afin que la construction d'une tour de guet arrive à bonne fin : "le cadet rentra dans sa tente, pâle et résigné comme un homme qui a rencontré sur la route la Mort elle-même, sa faux sur l'épaule, s'en allant faire sa moisson" (p. 51) ou bien une relative explicite une donnée abstraite, par exemple le destin, en l'occurrence celui de sa femme nouvellement condamnée : elle "s'en alla le long de la route, seule avec son fardeau sur la tête, et son destin autour du cou comme une médaille bénite, invisible à tous, sur laquelle Dieu lui-même aurait inscrit à quel genre de mort elle était destinée, et à quelle place dans son ciel" (p. 52).

Il arrive aussi que la narratrice fasse l'économie des verbes et inscrive ses comparaisons dans des tournures elliptiques sans nuire pour autant à leur expressivité. Souvenons-nous de la sinistre superstition qui prévoit que si l'ombre d'un être humain, autrement dit son âme, passe près d'un mur en construction, elle peut s'y trouver enfermée ; alors le sort en est jeté, le passant mourra "comme un malheureux atteint d'un chagrin d'amour" (p. 48). Et la fin non moins sinistre de la jeune emmurée dont les "yeux languissants s'éteignirent comme le reflet des étoiles dans une citerne sans eau" (p. 56).

Marguerite Yourcenar utilise aussi des comparatives conditionnelles lorsque les similitudes relèvent du domaine de l'irréel ou expriment des hypothèses plausibles mais invérifiables. Atlas dévoué mais non châtié, "Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste" (p. 11). Wang-Fô, la langue déliée par l'alcool, peint avec des mots les images qu'il fait surgir de la réalité. Ce soir-là, dit la narratrice, il "parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir" (p. 13). Genghi cherchant une cause à sa cécité prochaine se satisfait d'une supposition pathétique : "il s'aperçut bientôt que sa vue faiblissait, comme si toutes les larmes qu'il avait versées sur ses fragiles amantes lui avaient brûlé les yeux" (p. 63). Panégyotis devenu pauvre d'esprit accompagne d'un geste doux le souvenir des "Cheveux blonds... Blonds" des Néréides, "comme s'il caressait de la soie" (p. 84).

Deux belles réussites stylistiques comparatives conditionnelles enjolivent la magnifique histoire d'amour entre Kostis et Aphrodisia qui vécurent des heures enflammées sous "le jupon jaune qu'elle portait en ce temps-là, et qu'ils avaient étendu sur eux en guise de couverture, et ç'avait été comme s'ils avaient couché sous un lambeau de soleil" (p. 108). C'est le même soleil qui accompagne la dernière course d'Aphrodisia la jupe alourdie de la tête sanglante de son héros. Au moment où l'astre rougeoyant commence à s'éteindre, symboliquement un destin de mort engage la malheureuse sur une pente abrupte le long d'un sentier de plus en plus glissant, "comme si le sang du soleil, prêt à se coucher, en avait poissé les pierres" (p. 116).

Les ressemblances proposées par Marguerite Yourcenar visent à éclairer son texte selon l'usage canonique du procédé. Mais les données en faveur desquelles un rapport est établi ne sont pas des abstractions, au mieux des vocables abstraits, jamais des idées. Les *Nouvelles orientales* se défendent d'être un exercice de philosophie. Les comparaisons embellissent, parent, décorent, animent les contes, donnent de la grâce à la mise en scène, du relief aux personnages, accentuent souvent le pathétique des situations. Le tragique de la majorité des *Nouvelles* se dilate sous l'effet de l'apparat décoratif qui l'encadre.

Où Marguerite Yourcenar puise-t-elle son florilège de comparaisons ? Jamais dans le champ immense de son érudition littéraire ou historique, jamais auprès de ses confrères ; elle se réfère toujours aux images que ses sens lui procurent, près d'elle, loin d'elle, de la flore ici-bas jusqu'à l'infini merveilleux de la sphère céleste. L'ouïe est rarement sollicitée. La narratrice voit les tenants et les aboutissants de ses comparaisons la plupart du temps muettes. La majorité de ses comparants sont des hommes, des êtres de tout âge, de toutes conditions, présentés de pied en cap ou partiellement, et de temps à autre engagés dans le feu d'une action. Par exemple, "Les prêtres honoraient Wang-Fô comme un sage ; le peuple le craignait comme un sorcier" (p. 15). La très fidèle maîtresse du prince asiatique "surveillait de loin les progrès de la cécité de Genghi, comme une femme impatiente de rejoindre son amant attend la complète tombée du soir" (p. 65). Les mains du jeune Maître Céleste "étaient ridées comme celles d'un vieillard" (p. 18). La tête de Kostis piquée sur une fourche faisait une grimace, les lèvres serrées, "comme s'il méditait un problème qu'il n'avait pas eu le temps de résoudre dans la vie, tel que l'achat d'un cheval ou la rançon d'une nouvelle capture" (p. 115).

Les animaux, terrestres, aquatiques, volants, insectes ou grands fauves occupent la seconde place au tableau des figurants comparatifs. Et les allusions ne se contentent pas de nommer les impétrants, en guise de fioriture gratuite ; des actes, des remarques spécifiques prouvent que la romancière connaissait les mœurs des élus. Ce qui n'a rien d'étonnant de la part d'un écrivain ami et défenseur des bêtes.

Dans l'ensemble des *Nouvelles*, au moins vingt-cinq variétés animales bourdonnent, rampent, guettent, fuient, se nourrissent ;

personne ne chante. Les vieilles femmes jalouses d'Aphrodisia ont des "langues empoisonnées comme des dards de guêpe" (p. 109) et les paysans s'acharnent "sur le corps de Kostis comme des frelons sur un fruit gluant de miel" (p. 109). Dans le palais impérial inondé, "les tresses des courtisans ondulaient à la surface comme des serpents" (p. 25). Sur un rivage grec, le mendiant Panégyotis attend l'aumône des passants, figé "comme une mouette au bord d'un quai" (p. 80). Les malheureuses Néréides pourchassées par le moine Thérapion courent "comme des biches effarouchées" (p. 94). Quelques animaux, tels les biches, les chiens, les louves prêtent deux fois leur concours au service de l'évocation de mouvements ou de réactions humaines. Mais la palme d'or des occurrences n'appartient pas à l'un des leurs. C'est l'astre solaire et son cortège de constellations qui réapparaissent le plus souvent pour rapprocher des images optiques. Les éléments rivalisent avec eux, la terre, l'eau, la pluie, les sources, le vent, et le jour et la nuit, et les saisons. Et Dieu et les Anges, et les spectres et les songes, autant d'idéaux ou de fantasmes réservés aux hommes.

Curieusement, la flore occupe la dernière place parmi les pourvoyeurs de comparatifs, devancée de très peu par les objets, les choses familières. Le miroir fournit à Marguerite Yourcenar deux rapprochements longs et recherchés, l'un et l'autre appliqués à des visages. Celui du Maître Céleste qui "était beau, mais impassible comme un miroir placé trop haut qui ne refléterait que les astres et l'implacable ciel" (p. 18), et celui du prince Genghi marqué par l'âge et qui "ressemblait à un miroir plombé où s'était jadis reflété de la beauté" (p. 65). Les instruments de musique font à leur tour deux apparitions, pour le même sujet et dans des constructions grammaticales parallèles, la voix de la Vierge Marie était tantôt "douce comme une musique de flûtes" (p. 100), tantôt "claire comme le son d'une harpe" (p. 101).

Marguerite Yourcenar, comme sa mère, aimait les fleurs d'instinct, surtout celles qu'aucune main industrielle n'avait travaillées. Elle se préoccupait du sort des arbres, ces "grandes divinités sylvestres" livrées sans défense à la hache de bûcherons assassins. Elle confiait aussi à l'un de ses correspondants qu'elle avait "toujours beaucoup aimé les comparaisons florales de la poésie iranienne"^[5], en l'occurrence les *Rubbayat* ouvrage placé

[5] *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 647.

selon son choix au rang des chefs-d'œuvre de la littérature universelle.

Or ce sont, objet de surprise, ces comparaisons florales qui dans les *Nouvelles orientales* sont les plus sobres et les plus imprécises. Chaque lecteur garde la licence d'imaginer à sa guise une suite aux suggestions sensorielles proposées. Le visage de la jeune femme de Ling qui se sent délaissée "se flétrissait comme la fleur en butte au vent chaud ou aux pluies d'été" (p. 14). L'article, quoique défini, ne renseigne pas sur la nature de cette fleur ; en vérité il désigne toutes les fleurs soumises aux mêmes aléas naturels. Kâli de son côté est "parfaite comme une fleur" (p. 123). Le Dragon Céleste trompé par les peintures de Wang-Fô croyait que "les femmes s'ouvraient et se refermaient comme des fleurs" (p. 20). L'anonymat convient à ces fleurs allusives, symboles de beauté dont l'éclosion et la mort se succèdent implacablement. Le lotus prête deux fois son nom à des images sommaires. Retournons dans le palais impérial inondé, "la tête pâle" du maître des lieux y "flottait comme un lotus" (p. 25). Au fond du charnier infernal, la tête de Kâli "ondoyait comme un lotus" (p. 124). Les roses rouges meurent comme s'éteignent des charbons ardents (p. 39). Les arbres vivent tout un cycle. Des "jeunes pousses" (p. 121), image des pieds dansants de la déesse Kâli au corps décharné d'un vieux sage hindou semblable à du "bois préparé pour le bûcher" (p. 126).

Ainsi les *Nouvelles orientales* refusent-elles la nudité des phrases. Le festonnement comparatif qui les enjolive, s'il aide à reconstituer les scènes dont nous sommes les témoins, vaut plus encore pour le cachet poétique dont il est le garant. Marguerite Yourcenar avait une aptitude remarquable à voir au-delà des choses des représentations figurées qui leur donnaient une apparence nouvelle, plus vivante, plus colorée. Elle pratiquait avec aisance et adresse le jeu rhétorique de la comparaison et malgré son désir déclaré d'aller avec le temps vers une écriture plus simple et plus nette, moins fleurie, ses lecteurs sont contraints de constater que l'attrait et l'usage de la comparaison n'ont en rien fléchi dans les grands romans postérieurs aux *Nouvelles*. Au contraire, on rencontre dans *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'Œuvre au Noir* maintes images longues et brillamment ciselées. Prenons pour exemple le paysage crépusculaire splendide, simulation de l'approche des fins dernières de l'empereur :

Nouvelles orientales, *une guirlande de comparaisons*

Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort^[6].

ou dans *L'Œuvre au Noir* la peinture d'un autre panorama superbe, hallucination ultime de Zénon aux portes de l'au-delà :

Comme le soleil d'été dans les régions polaires, la sphère éclatante parut hésiter, prête à descendre d'un degré vers le nadir, puis, d'un sursaut imperceptible, remonta vers le zénith, se résorba enfin dans un jour aveuglant qui était en même temps la nuit^[7].

Enfin, la dernière phrase du dernier roman de Marguerite Yourcenar met un terme à la brève existence de Nathanaël par le biais d'une comparaison : "Il reposa la tête sur un bourrelet herbu et se cala comme pour dormir"^[8].

Proust considérerait qu'un grand styliste doit introduire dans ses phrases des "parcelles d'analogie" ou mieux y développer "le miracle d'une analogie"^[9]. Marguerite Yourcenar qui avait lu *À la Recherche du Temps perdu* sept ou huit fois adhère intuitivement à cette consigne. En effet, le style des *Nouvelles orientales* et tout autant celui des grands romans ultérieurs proposent une collection riche et variée de miracles analogiques.

[6] *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1982, *OR*, p; 289.

[7] *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1982, *OR*, p. 833.

[8] *Un homme obscur*, Paris, Gallimard, 1982, *OR*, p. 1014.

[9] *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, *Swann*, I, p. 172 et, *Le Temps retrouvé*, IV, p. 450.