

## ユルスナールの東方奇譚における東洋と西洋の対話

末松クレール  
(言語文化学科)

Dialogue de l'Orient et de l'Occident  
dans les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar

Claire SUEMATSU  
(Department of Language and Culture)

**Abstract**—In a century of growing international awareness, cross cultural references can be said to have become a characteristic feature of literature. It is therefore not surprising that Marguerite Yourcenar, whose works question the idea of human nature across the remoteness of time and space, should have given great importance to East Asian cultures in her fictional as well as non-fictional writings. This study focuses on two "oriental tales", the subject-matter of which is derived from Chinese and Japanese literary traditions. It investigates Yourcenar's motives for such a choice, and analyses (on various levels: story, characters, narrative pattern, rhetorical and echoing effects) the ways in which the subject matter is being transformed and restructured, so as to reflect Yourcenar's globalizing philosophy.

"Nous sommes tous trop pauvres pour vivre uniquement des produits de ce lopin d'abord inculte que nous appelons moi."<sup>1)</sup> La recherche d'une identité, non dans ce que Malraux définissait comme un "misérable tas de petits secrets", mais à travers l'extrême Diversité, caractérise l'oeuvre entière de Yourcenar. Etendre le champ des possibles, franchir les bornes de l'espace, de l'histoire, les déterminations du sexe: une telle démarche, à l'affût des limites, ne saurait s'arrêter en si bon chemin. La découverte des autres cultures, phénomène de notre siècle, ouvrait des perspectives inouïes à l'imagination, à la sensibilité. Dans *Nouvelles orientales*, avec une audace qui, malgré la modestie de l'oeuvre, annonce celle de *Mémoires d'Hadrien* ou de *L'oeuvre au noir*, ajoutant l'exotisme de l'espace à celui du temps, Yourcenar a tenté de se glisser dans la sensibilité d'un peintre taoïste de la Chine des Han ou d'un Don Juan japonais du XI<sup>ème</sup> siècle. Avec quel bonheur? Les questions que le lecteur ne peut éviter de se poser devant de tels emprunts, Yourcenar les formulait dans la préface à *Rendre à César*:

"D'où viennent ces personnages et ces incidents, choisis, comme ils le sont tous, dans l'immense série des personnages et des incidents possibles? Quelles règles de jeu l'auteur a-t-il adoptées, ou a-t-il décidé d'enfreindre? De quelle sémantique, personnelle ou non, relève le langage qu'il a voulu ou dû employer?"<sup>2)</sup>

A quoi nous voudrions encore, dans le cas qui nous occupe, ajouter celles-ci: quelle attente, quelle intuition de possibilités nouvelles ont pu susciter cette oeuvre? La culture européenne de la romancière assigne-t-elle des limites à cette expérience, ou n'est-elle elle-même qu'une référence caduque? Que nous apprennent les réussites de l'oeuvre ou les points de résistance qu'on y rencontre?

### Raisons d'un choix

L'intérêt profond et ancien de Yourcenar pour la culture japonaise en particulier, mais aussi pour l'Orient, de l'Inde à la Chine, ne se dément pas de *Nouvelles orientales*, au *Tour de la prison*, qu'il s'exprime sous forme de nouvelles, traductions, es-

sais, hommages ou journaux de voyage. Mais à la différence des oeuvres tardives nées d'une rencontre vécue avec l'Extrême Orient contemporain, les deux récits de *Nouvelles orientales* ne doivent rien aux circonstances, et tout à l'imagination. Les raisons d'un tel choix devraient nous introduire au coeur de l'imaginaire de l'oeuvre. *Comment Wang-Fô fut sauvé* est un apologue taoïste dont on retrouve de nombreuses traces en Extrême-Orient, mais dont le thème, celui de la fusion de l'art et de la vie, est aussi largement répandu dans la littérature occidentale moderne. Son motif sollicite l'intérêt de tout artiste, sa forme très indécise et fluctuante de conte le rendait aisément transposable et utilisable. Le récit de Yourcenar ajoute un avatar de plus à une tradition riche d'apports divers, mais déplace de façon significative, comme on le verra plus loin, l'accent de l'histoire.

Les contraintes apparaissent beaucoup plus fortes dans *Le dernier amour du prince Genghi*, et c'est à ce titre que la présente étude portera d'abord sur cette oeuvre. La nouvelle traite certes d'un sujet (l'amour) qui revêtait à l'époque pour son auteur une importance extrême, mais l'"effort pour évoquer ce que peut être cette page laissée blanche"<sup>33</sup>(à dessein ou au hasard?) dans le roman de Murasaki Shikibu, était une entreprise beaucoup plus téméraire, si l'on considère le devoir d'exactitude et de fidélité qu'imposait à l'auteur sa vénération pour la romancière japonaise. "Quand on me demande quelle est la romancière que j'admire le plus, c'est le nom de Murasaki Shikibu qui me vient aussitôt à l'esprit, avec un respect et une révérence extraordinaires(...) En somme, c'est le Marcel Proust du Moyen Age nippon"<sup>34</sup>, confiait Marguerite Yourcenar à Matthieu Galey. En choisissant d'écrire ce chapitre oublié du roman, l'auteur ne se facilitait pas la tâche. Non pas pasticher, certes: imiter, mais jusqu'à quel point? Comblant une lacune, peut être, mais avant tout pour donner forme à une attente personnelle. Tenter de retrouver la sensibilité du roman, sans pour autant exclure de prendre ses libertés avec lui. On voit que le supplément de Yourcenar n'est pas moins ambigu que les silences de la romancière

japonaise. L'examen de cette oeuvre manifestement issue d'intentions contradictoires ne pourrait-il pas apporter de réponse aux questions que nous nous posions?

C'est par la traduction anglaise de Waley, qu'à défaut de tout autre accès, Marguerite Yourcenar découvre l'oeuvre. Nous nous référerons donc essentiellement au texte anglais de *The tale of Genji* (1935, Allen and Unwin, 1965, collection de l'UNESCO), la traduction française de R.Sieffert, *Le dit du Genji* ayant paru à une date bien postérieure à celle des *Nouvelles orientales*.. Le conte qui puise à l'ensemble du roman, se rapporte en particulier à deux chapitres: *The Village of Falling Flowers*, très mince épisode, où s'esquisse la figure de l'héroïne, et d'autre part, le hiatus du récit entre le dernier chapitre de la quatrième partie, *Mirage*, où le héros se retire du monde, et le premier de la cinquième, *Niou*, qui reprend le récit après la mort de Genji. On sait qu'il y a là un rouleau non écrit, dont ne subsiste que le titre: *Disparition dans les nuages*. C'est ce vide que Yourcenar s'est proposé de remplir. Cependant la perception même d'un hiatus, le sentiment qu'il y aurait là une page blanche à écrire, est peut-être une réaction typiquement occidentale et moderne: de même que dans la peinture japonaise traditionnelle, des volutes dorées de brume autorisent, sans trop se soucier de continuité, la transition d'une scène à l'autre, de même le roman de Genghi joue de l'art du discontinu et de l'ellipse. *Mirage* raconte l'effacement progressif du personnage principal à la suite de la mort de son épouse Mourasaki, et son éloignement du monde. Un dernier chapitre, qui n'eût fait qu'estomper davantage la silhouette du héros, était-il vraiment nécessaire? Or, ce que la romancière japonaise passe sous silence est précisément cet ultime face à face avec la mort qui pour Yourcenar revêt la plus haute importance, et constitue l'aboutissement de chacun de ses livres. Il semblerait donc que le choix du point d'insertion de sa nouvelle dans l'oeuvre japonaise relève davantage d'une problématique occidentale, et de surcroît très personnelle, que de la logique interne de l'oeuvre

matricielle. La première phrase de l'ouverture, remarquable par le contraste entre l'éclat donné par les expressions superlatives au personnage, et la chute finale, va d'emblée au cœur du récit :

Lorsque Genghi le Resplendissant, le plus grand séducteur qui ait jamais étonné l'Asie, eut atteint sa cinquantième année, il s'aperçut qu'il fallait commencer à mourir.<sup>5)</sup>

L'argument narratif appelle des remarques analogues. Episode extrêmement mince de quelques pages à peine du *Dit de Genghi, Le séjour où fleurs au vent se dispersent* constitue moins un nouveau développement du récit qu'une courte pause, un retour sentimental sur deux brèves liaisons déjà lointaines, et soigneusement contrastées : repassant par des lieux qu'il hantait autrefois, Genji se souvient d'éphémères amours avec la Dame de la maison de la haie, mais celle-ci, en réponse à son billet, lui signifie qu'elle l'a oublié. En revanche, la Dame du séjour où fleurs au vent se dispersent l'accueillera, en dépit d'un long délaissement, sans le moindre reproche. Cette Dame, dont le personnage inspirera celui de Yourcenar, est l'un des plus ténus du roman. Elle n'est prétexte à la moindre scène, pas plus qu'au moindre échange de poèmes, et n'est mentionnée que dans les quelques lignes de conclusion de l'épisode, où il est dit qu'après avoir rendu visite à sa soeur, la Dame du Reikeiden, ancienne dame d'atours (selon Sieffert, ancienne épouse impériale), Genji se rend chez elle :

"He didn't hide from her that he was only calling upon her on his way from Lady Reikeiden's rooms. But in her delight at his sudden arrival and her surprise at seeing him under circumstances so different she forgot to take offence either at his having visited her sister first or having taken so long in making up his mind to come at all. The time that they spent together was in every way successful and agreeable, and she can scarcely have thought that he did not care for her."<sup>6)</sup>

Cette figure de femme à peine esquissée pouvait se prêter à des développements, et ici encore on voit comment l'oeuvre nouvelle prend racine dans les silences de la précédente. Mais d'autres raisons que la simple commodité ont certainement joué. Si effacée qu'elle soit, ou peut être du fait de cet effacement même, la Dame du séjour où fleurs au vent se dispersent est un modèle d'amour soumis, désintéressé, et fidèle. Parmi toutes ces héroïnes japonaises, que l'auteur se plaît à classer en deux catégories, celles dont le délaissement n'altère pas la constance, et celles qui en éprouvent du ressentiment, elle constitue un exemple exceptionnel du premier cas, alors que la Dame de la maison de la haie illustre le second. La conclusion du chapitre est claire :

"Thus without any ill will on either side concerning the future or the past they would enjoy the pleasure of each other's company, and so part. However, if by chance anyone resented this kind of treatment and cooled towards him, Genji was never in the least surprised; for though, as far as feelings went, perfectly constant himself, he had long ago learnt that such constancy was very unusual. The lady in the little house by the road-side was clearly an example of the latter class; she had resented the infrequency of his visits and no longer felt disposed to receive him."<sup>7)</sup>

La Dame du séjour où fleurs au vent se dispersent est aussi une femme à qui l'on peut faire entièrement confiance, puisque c'est à elle que Genji laissera le soin d'éduquer Yugiri, le fils qu'il a eu de sa première épouse. Elle joue donc, malgré son effacement, un rôle important dans l'histoire. Négligeant ce rôle d'éducatrice, Yourcenar n'a voulu retenir et illustrer que ce personnage d'amante exemplaire. Les années 1936-1937, pendant lesquelles la plupart des *Nouvelles orientales* et *Feux* voient le jour, sont pour elle, on le sait, un moment de crise passionnelle, et de recherche de l'amour. Dans les entretiens avec Matthieu Gale, Yourcenar avoue son impatience de la "rengaine française de l'amour", sa préférence pour ce qu'elle appellerait volontiers

"amour de sympathie, presque une "agapé" au sens évangélique du terme", ou encore "amour de charité"<sup>7)</sup>. Et ce n'est pas un hasard si ses pensées se reportent une fois de plus vers ce modeste personnage féminin :

"Moi, pourtant, je trouve la dame du Village-des-fleurs qui tombent, dans *Le dernier amour du prince Genghi*, un personnage exemplaire. Il est vrai qu'elle souffre quand elle s'aperçoit que le prince a oublié leurs premières amours, à son lit de mort.(...) Mais enfin elle est revenue à lui, qui était devenu aveugle, elle l'a soigné, elle s'est occupée de lui, elle l'a aidé à mourir. Elle a donc parfaitement rempli ce rôle d'amante pour lequel elle était faite, et tout est dans l'ordre."<sup>8)</sup>

Ici encore, c'est une attente très personnelle qui détermine le choix. Cependant tant le personnage de la Dame que celui de Genji vont être transformés, recréés, intégrés à une histoire qu'ils modèlent et qui les modèle à tel point que cette greffe va produire une floraison tout à fait inattendue.

#### Désorientation

Ce qui devient dans *Le dernier amour du prince Genghi* un drame de l'oubli était dans *Le dit du Genji* le poème du souvenir. Le lecteur français, et Marguerite Yourcenar, on l'a vu, plus que tout autre, ne peut qu'être sensible à l'atmosphère particulièrement proustienne de ces quelques pages où, tous repères abolis, les sons, les parfums, ou un vague air de déjà-vu guident seuls Genji sur les traces de ses amours passées. Dans ce chapitre, plus encore que dans le reste du roman, la "mémoire involontaire" sert de fil conducteur. Cependant, la manière très subtile dont la romancière japonaise entrelace les thèmes de l'oubli et de la mémoire suggère une logique légèrement déconcertante, sinon même difficilement acceptable pour le lecteur occidental. Car assiduité n'est pas synonyme de fidélité, non plus que légèreté d'inconstance. Le volage Genji est constant. Ce qui serait pour nous un paradoxe est posé à plusieurs reprises comme une

vérité incontestable :

"He never forgot anyone to whom he had stood, even for the briefest period, in such a relation like this."<sup>9)</sup>

Fidélité sentimentale, ou plutôt disponibilité permanente du personnage qui met le souvenir en veilleuse afin de pouvoir le raviver si l'occasion s'en présente. Mais aussi attention lointaine mais sans faille aux besoins quotidiens de ces femmes qui continuent à subsister grâce à son aide matérielle et morale. Qui ne voit que ce "Don Juan asiatique de grand style"<sup>10)</sup> doublé de patricien responsable de toute une clientèle, qui se dessine à partir de cet épisode entre autres, est un séducteur bien différent du "grand seigneur méchant homme" évoqué par Molière. Le Don Juan de Molière, et plus encore celui de Tirso de Molina, est un "homme de vent", sans attaches avec un passé qu'il renie, et toujours à la poursuite d'une aubaine possible. D'une disponibilité égale, et sans ce côté négateur, Genji est nostalgiquement tourné vers le passé. L'aura du personnage, et sa popularité viennent de sa capacité à le faire revivre. Ainsi de la Dame de la maison de la haie :

"She had been one of the Gosechi dancers one winter long ago. How much he had admired her! And for a moment, he felt about her exactly as he had felt before. It was this strange capacity of his for recreating in its full intensity an emotion suspended for months or even years and overlaid by a thousand intervening distractions, that gained for him, faithless though he was, so large a number of persistent admirers."<sup>11)</sup>

Le thème du temps retrouvé est ainsi central dans l'épisode du *Village où fleurs au vent se dispersent*. Un premier paradoxe veut que Yourcenar ait retourné l'anecdote pour construire sa nouvelle autour du drame de l'oubli. Son personnage de Genghi prend le visage sévère du refus, bien étranger à celui de l'original japonais, mais qui l'appa-

rente à d'autres figures masculines de l'oeuvre, comme le Conrad du *Coup de grâce*. Déviation parfaitement consciente et délibérée, comme l'indique la dernière phrase du passage cité ci dessous :

"Une rage amère le saisit devant cette femme qui réveillait en lui les plus poignants souvenirs des jours morts, moins par l'effet de sa propre présence que parce que ses manches restaient encore imprégnées du parfum dont se servaient ses femmes défuntes. Elle le suppliait tristement de la garder au moins comme servante. *Impitoyable pour la première fois*, il la chassa"<sup>12)</sup>

Nous savons trop l'importance des figures de l'amour repoussé ou impossible dans l'oeuvre quasi-contemporaine de *Feux*, pour ne pas soupçonner dans un tel choix une part de motivation personnelle, de projection, qui, sans suffire certes à rendre compte de la richesse et de la subtilité de l'invention romanesque, peut parfois expliquer des transformations comme celle que nous venons d'examiner. Aux théories de la psychologie moderne vis-à-vis de laquelle elle manifestait une certaine impatience, Yourcenar préférerait la comparaison de l'oeuvre à un champ magnétique. Ne pourrait-on pas dire que tout emprunt ou toute transposition place les personnages dans un champ magnétique nouveau qui leur imprime une nouvelle orientation? Genghi n'est d'ailleurs pas le seul à être modifié. Par une évidente solidarité, la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent va se transformer à l'avenant :

"*Cruelle à son tour pour la première fois de sa vie*, elle surveillait de loin les progrès de la cécité de Genghi, comme une femme impatiente de rejoindre son amant attend la complète tombée du soir."<sup>13)</sup>

Quelle distance entre la Dame effacée, soumise, toute d'amour patient, véritable Grisélidis japonaise, à laquelle le seul personnage qui se puisse comparer serait Louise de Lorraine, la petite veuve blanche de *Ah, mon beau château!*, et cette figure féminine volontaire, entreprenante, rouée, et non

exempte d'une pointe de cruauté!

### Montage

Mais c'est au niveau de l'argument, et de la manière dont elle le conduit, que les intentions de Yourcenar se laissent le plus clairement lire. La voici libre d'inventer, sans fil directeur ni contraintes. Or le modèle du récit est manifestement occidental. Sans avoir à chercher bien loin, on le trouvera du côté des contes, et d'un type parmi les plus répandus en Europe (conte-type 510, dans la classification Delarue et Ténèze) : celui de *Peau d'âne*. Même motif de la princesse partant à la recherche de l'époux oublieux, et tâchant à trois reprises, sous des parures empruntées de plus en plus brillantes, de lui rendre la mémoire du temps passé. Un tel conte à rythme ternaire est loin d'être le type le plus fréquent dans la tradition japonaise qui lui préfère le rythme binaire, et dont les histoires se développent plutôt suivant une opposition de deux termes que suivant une progression. Bien que les identités successivement empruntées par la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent semblent obéir davantage à la fantaisie qu'à un souci de gradation constante, cette montée du récit vers son point culminant y est très clairement perceptible. Comme dans le conte, deux essais infructueux auxquels Genghi oppose deux refus cinglants du souvenir précèdent l'ultime tentative :

"Une rage amère le saisit devant cette femme qui réveillait en lui *les plus poignants souvenirs des jours morts*, moins par l'effet de sa propre présence que parce que ses manches restaient encore imprégnées de parfum dont se servaient ses femmes défuntes."<sup>14)</sup>

"Malheur à toi, qui viens de me rappeler *le souvenir de mon pire ennemi*, le beau prince aux yeux vifs, dont l'image me tient éveillé toutes les nuits... Va-t'en..."<sup>15)</sup>

Puis c'est le retournement final, ces litanies vibrantes et désespérées de Genghi mourant à la vie qui s'écoule, et où le mot "souvenir" revient avec

une force obsédante :

"Que deviendras-tu, quand je ne serai plus là pour m'attendrir sur toi, *Souvenir de la Princesse Bleue*, ma première femme, à l'amour de qui je n'ai cru que le lendemain de sa mort? Et toi, *Souvenir désolé de la Dame-du-Pavillon-des-Volubilis*, qui mourut dans mes bras parce qu'une rivale jalouse avait tenu à être seule à m'aimer? Et vous, *Souvenirs insidieux de ma trop belle marâtre et de ma trop jeune épouse*, qui se chargèrent de m'apprendre tour à tour ce qu'on souffre à être le complice ou la victime d'une infidélité? Et toi, *Souvenir subtil de la Dame Cigale-du-Jardin*, qui se déroba par pudeur, de sorte que je pus me consoler auprès de son jeune frère dont le visage enfantin reflétait quelques traits de ce timide sourire de femme? Et toi, *cher Souvenir de la Dame-de-la-longue-Nuit*, qui fut si douce, et qui consentit à n'être que la troisième dans ma maison et dans mon coeur? Et toi, *pauvre petit Souvenir pastoral de la fille du fermier So-Hei*, qui n'aimait en moi que mon passé? Et toi surtout, toi, *Souvenir délicieux de la petite Chujo (...)*"<sup>16)</sup>

Si la nostalgie de l'irrévocable est une expérience humaine universelle, la manière dont elle s'exprime est propre à une culture. Le Japon se complaît dans l'ellipse, l'inexpliqué. L'invocation de ce cortège d'ombres suscitées par la mémoire et qu'anime seule encore la solidarité active des vivants, évoque par sa rhétorique bien plus la Grèce que le Japon. Tout comme "le sentiment de la tragique transience de la vie"<sup>17)</sup> prend dans le soliloque lyrique de Genghi une résonance plus héraclitienne (encore soulignée par une imagerie étrangement hybride) que bouddhique :

"Des mains moites de désir continueront de se joindre sous les amandiers en fleurs, mais la même pluie de pétales ne s'effeuille jamais deux fois sur le même bonheur humain."<sup>18)</sup>

Qu'à travers un jeu de reflets culturels (amandiers et cerisiers, ruissellement de pétales et écoulement

de l'eau qui est une image constante dans l'oeuvre de Yourcenar ), la philosophie d'Héraclite puisse rejoindre un des grands courants de la pensée japonaise, n'empêche pas que nous soyons bien loin de l'esprit de détachement du dernier chapitre de la vie de Genji. Le conte de Yourcenar n'est pas une apologie du renoncement bouddhique. Bien au contraire. Ce héros, qui entreprend de se retirer du monde, ne le veut ni ne le peut. Pas plus que la Dame-du-village-aux-fleurs-qui-tombent, pourtant susceptible de tant d'abnégation, n'est capable de la résignation suprême à l'acceptation de l'oubli. Il y a là un de ces paradoxes dont l'oeuvre de Yourcenar offre de nombreux exemples, et qui sont comme les noeuds gordiens de l'expérience humaine. Le mouvement de double refus, où Jean Blot voit un trait caractéristique qui distingue la démarche de Yourcenar de l'attitude romantique, est ici particulièrement manifeste :

"Le refus de Yourcenar n'est pas seulement plus original, il est aussi plus logique, parce qu'il est double. On refuse d'accepter ce premier refus. Le mouvement qui a produit le premier refus ne s'apaise pas ensuite. Il pousse à refuser encore, à refuser le refus. Ce n'est plus le monde que je refuse, c'est ce moi qui l'a refusé."<sup>19)</sup>

Ici encore, dans un contexte différent, le sentiment tragique de la transience, du dépérissement inéluctable des choses, conduit à chercher refuge dans une attitude de fuite, mais cette position négatrice est dépassée à son tour, et le conte se clôt sur une apologie suprême de l'éphémère. Que la philosophie d'un éternel retour soit d'inspiration nietzschéenne ou bouddhique, ou encore qu'elle ait été fortement influencée par les découvertes de la biologie contemporaine, que la valorisation de l'instant prenne une résonance héraclitienne, ou rappelle les éblouissements mystiques d'un Rimbaud, l'essentiel est que ces deux certitudes apparemment antinomiques coexistent avec une égale force dans l'oeuvre. Elles sont d'ailleurs moins conflictuelles qu'il n'y paraît, la récurrence des

phénomènes étant d'ordre général et abstrait, alors que toute expérience individuelle appartient au règne de l'éphémère. La perpétuation biologique et collective du phénomène vivant, et la répétition des mêmes expériences psychiques au niveau de l'espèce n'apportent pas de réponse à la tragédie de l'individu à la fois privé de vie antérieure et de l'espérance d'une survie. Alors que le roman de Genji, fortement imprégné de philosophie bouddhiste, considère la vie humaine individuelle comme un maillon dans l'enchaînement infini des vies, des causes et des effets, la nouvelle de Yourcenar s'inscrit dans une perspective résolument occidentale et tragique.

#### Filtrage

Le problème de la fidélité à l'original se repose avec plus d'acuité que jamais. Qu'y a-t-il de spécifiquement japonais dans cette nouvelle? Rien ici de la "précise sollicitude pour l'objet contemplé"<sup>20)</sup> que Yourcenar admirait chez Piranèse, et qu'elle fera sienne pour écrire les *Mémoires d'Hadrien*. Certes, on retrouve ici un effort minutieux de reconstitution, laissant le moins possible à la fantaisie, et qui, exception faite d'une ou deux erreurs mineures, réussit à recréer l'atmosphère du roman japonais : le déroulement du récit au rythme des quatre saisons dont on sait l'importance rituelle dans la littérature japonaise, de nombreuses allusions prouvant une solide connaissance du roman de Murasaki, une imprégnation profonde de la sensibilité japonaise, tous ces éléments contribuent à donner à l'oeuvre une tonalité particulière. Mais c'est tout compte fait peu de chose. On aurait d'ailleurs peut-être tort de chercher une tentative d'imitation dans un texte qui tend davantage à la stylisation du conte qu'à l'illusion romanesque. Si Yourcenar arrive à peu près à imiter le style narratif (ou méditatif), la limite est vite atteinte avec les échanges verbaux dont le tutoiement et le laconisme appartiennent à la convention littéraire des contes, et ne donnent qu'une piètre idée des méandres, ellipses, sous-entendus, et expressions métaphoriques qui caractérisent le style des conversations dans le roman de Genji. D'autre part, le souci

d'imitation est constamment compensé par une réceptivité non moins vive à d'autres courants de sensibilité, le désir de retrouver à travers d'apparents écarts les universaux de l'expérience humaine, ainsi que par l'affirmation forte d'une personnalité sachant marquer ses distances avec son modèle. Les techniques utilisées à cet effet sont diverses, consistant à introduire subrepticement dans le discours intérieur du personnage tantôt une réserve mentale de l'auteur, tantôt une référence culturelle étrangère, soit encore une réflexion de moraliste, ou un élément mythique occidental. Yourcenar est présente partout dans ce récit, dans cette suggestion discrète d'un scepticisme religieux que rien ne lui interdit d'attribuer à Genghi, mais qui trouve plus vraisemblablement sa source dans les propres incertitudes de l'auteur :

"Sa seconde femme, Mourasaki, la princesse Violette (...) l'avait précédé *dans un de ces Paradis où vont les morts qui ont acquis quelque mérite au cours de cette vie changeante et difficile*"<sup>21)</sup>

Dans cet aveu de propension à un stoïcisme, qui est certes un aspect indubitable de la culture japonaise, mais que Yourcenar a appris par de toutes autres voies :

(...)"et cet homme raffiné put enfin goûter tout son saoul au luxe suprême qui consiste à se passer de tout."<sup>22)</sup>

Ou encore dans cette réduction des sentiments apparemment les plus nobles à l'égoïsme fondamental de l'être humain, où l'on retrouve comme un écho de La Rochefoucauld :

"Il traversa une dernière fois la ville, suivi seulement de deux ou trois compagnons dévoués qui ne se résignaient pas à prendre congé en lui de leur propre jeunesse."<sup>23)</sup>

La diversité des références n'est pas moins étonnante, bien que l'art avec lequel elles sont amal-

gamées les rende parfois presque invisibles. Mais quel lecteur familier de la littérature anglaise ne retrouverait dans cette comparaison des cycles de la vie avec le monde du théâtre, un écho de la fameuse tirade de Jaques dans *As you like it* :

"La même pièce recommençait sur le théâtre du monde, mais il savait cette fois que ne lui serait plus réservé que le rôle de vieillard (...)"<sup>24)</sup>

( "All the world's a stage  
And all the men and women merely players ;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts,  
His acts being seven ages..."<sup>25)</sup>)

Quel lecteur occidental ne lirait dans la cécité de Genghi, outre l'inévitable châtement de ce personnage manifestement oedipien, la figure inversée de la volonté de lucidité symbolisée dans *Mémoires d'Hadrien* par "les yeux ouverts" ?

*Comment Wang-Fô fut sauvé* offre des exemples plus frappants encore de ce jeu de correspondances : fable taoïste, familière à tout l'Extrême-Orient, de la Chine au Japon ( où elle réussit même à faire entrer dans la légende un personnage historique comme le grand peintre japonais Sesshu), multiforme, et proposant de nombreuses variations à l'épisode central, dont le motif le plus répandu inspirera à Malraux le titre de *La corde et les souris*, on la retrouve non moins fréquemment dans la littérature occidentale. L'épisode surajouté de la femme de Ling prise pour modèle, et qui dépérit lentement jusqu'au suicide, transpose manifestement l'argument du *Portrait ovale* de Poe, où la vie de la peinture se nourrit de la substance du modèle, et le tue. On sait quelle a été en Occident la fortune de cette contrepartie occidentale de la fable, que *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde réussit à porter jusqu'au mythe.

Sensibles dans la conduite du récit, ces croisements d'influences ne le sont pas moins au niveau du texte. Ling, courbant le dos sous son sac plein d'esquisses "comme s'il portait la voûte céleste"<sup>26)</sup>, rappelle les

savants de Lagado, des *Voyages de Gulliver*, ployant sous la charge des choses qu'ils transportent en lieu de mots ; et le choix par Wang-Fô d'un modèle de sexe opposé à celui du personnage qu'il veut peindre, outre qu'il exprime les préoccupations personnelles de Yourcenar, fait écho aux méditations de Virginia Woolf sur l'androgynie. On sait que Yourcenar, critique, se montre particulièrement attentive aux points d'intersections entre les oeuvres ou les écrivains. Elle relève chez Selma Lagerlöf, comme dans l'art des Vikings, ces "imperceptibles points de contact entre l'extrême Nord et un Orient plus proche qu'on n'aurait cru..."<sup>27)</sup> Faut-il s'étonner que son oeuvre personnelle soit aussi le lieu de convergences dans le temps et dans l'espace ?

Enfin, ici aussi, le récit est retraité de façon à répondre à une problématique personnelle : la création et l'importance accordée au personnage de Ling déplace l'accent de l'oeuvre et en modifie la portée. Equivalent de la Dame-du-Village-des-fleurs-qui-tombent, modèle d'amour désintéressé et plus parfait encore, Ling occupe dans le récit une place centrale. Nul doute que cet apologue ne veuille illustrer tout autant que la force créatrice de l'art, celle de l'amour humain lorsqu'il sait se porter jusqu'au sacrifice.

"Et je te hais aussi, vieux Wang-Fô, parce que tu as su te faire aimer."<sup>28)</sup>

Il faut pour comprendre cette oeuvre, tâcher d'en finir avec une conception antinomique et hermétique des cultures, dont Spengler fut le théoricien, et dont la trop fameuse phrase de Kipling sur l'introuvable point de rencontre entre l'Est et l'Ouest, reste l'illustration la plus dévastatrice. Sous jacente à l'oeuvre de Yourcenar, il y a au contraire l'intuition de la porosité des cultures, la conviction que des phénomènes d'osmose, moins rares qu'on ne pense, contribuent à homogénéiser un commun substrat humain sous l'apparente diversité. Dans cette oeuvre nourrie d'une culture universelle, l'Orient n'est ni simplement un arrière plan exotique, ni l'antipode de l'Occident ; il représente une "tentation

de l'Occident", un horizon possible d'une pensée qui ne se confine plus à une seule province de la terre. Oeuvre particulièrement syncrétique, les *Nouvelles orientales* tentent d'amalgamer des courants de pensée d'Orient et d'Occident dans une vision personnelle. Ni imitation, habile ou infidèle, ou à plus forte raison pastiche, ni inversement tentative d'assimilation. Car il ne s'agit pas de traiter ces nouvelles à l'occidentale, encore que le lecteur puisse se méprendre sur le sens de tout ce travail de montage apparent au niveau narratif, et de filtrage sensible dans la rhétorique et le champ référentiel (et parfois naïvement visibles dans cette oeuvre de jeunesse), mais par un entrecroisement savant et subtil, de montrer l'extrême richesse de la texture humaine.

#### Notes

- 1) Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, préface à *Rendre à César*, théâtre I, Gallimard, 1971, p.14.
- 2) *Rendre à César*, op.cit., p.10.
- 3) Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, Editions du Centurion, 1980, p.115.
- 4) Id. p.117.
- 5) Marguerite Yourcenar, *Le dernier amour du prince Genghi*, in *Nouvelles orientales*, Gallimard 1963, p. 79. Nous conserverons la transcription Genghi pour le personnage de Yourcenar, et la transcription Genji pour celui de Waley, conformément à l'orthographe adoptée dans les oeuvres respectives. Nous désignerons le personnage féminin du conte de Yourcenar par la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. et celui du roman japonais par le nom plus musical adopté par Sieffert: la Dame du "séjour où fleurs au vent se dispersent".
- 6) Arthur Waley, *The tale of Genji*, Allen and Unwin, 1965, p.228.
- 7) Id. p.228.
- 8) *Les yeux ouverts*, op. cit., p.79.
- 9) *The tale of Genji*, op. cit., p.226.
- 10) *Le dernier amour du prince Genghi*, op. cit., post-scriptum, p.185.
- 11) *The tale of Genji*, op. cit., p.227.
- 12) *Le dernier amour du prince Genghi*, op. cit., p.84.
- 13) Id. p.84.
- 14) Id. p.84.
- 15) Id. p.88.
- 16) Id. pp.97-98.
- 17) Yourcenar: *Le temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983, p.80. Yourcenar utilise très heureusement nous semble-t-il ce terme anglais sans autre équivalent en français qu'une lourde périphrase.
- 18) *Le dernier amour du prince Genghi*, op. cit. p.96.
- 19) Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Seghers, 1971, p. 23.
- 20) Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranese*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, édition définitive, Pléiade, *Essais et Mémoires*, 1991, p.84.
- 21) *Le dernier amour du prince Genghi*, op. cit., p.79.
- 22) Id. p.81.
- 23) Id. p.80.
- 24) Id. p.80.
- 25) Shakespeare, *As you like it*, Acte II, scène VII.
- 26) Marguerite Yourcenar, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, in *Nouvelles orientales*, op. cit., p.12.
- 27) Yourcenar, *Selma Lagerlöf, conteuse épique*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, op. cit., p.112.
- 28) *Comment Wang-Fô fut sauvé*, op. cit. p.27.