

LA VISION DE LA CREATION-MORT DANS *COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ*

par Michèle BERGER (Madrid)

La nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé*^[1] nous raconte l'histoire du peintre qui réussit à échapper à ce qui, pour lui, signifierait plus que la mort, à travers la création de sa dernière œuvre : parce qu'il lui a menti en peignant le monde plus beau qu'il n'est, l'empereur le condamne à avoir les yeux brûlés et les mains coupées. La signification de ce châtement sera à analyser plus loin, mais il faut d'ores et déjà remarquer qu'avant qu'il soit châtié, il lui est demandé de finir une œuvre de jeunesse. Ce sera sa dernière chance.

Dès le titre nous est annoncée l'issue de l'histoire. Le temps passé du verbe indique déjà que toute l'action s'est déjà déroulée, sans qu'il n'y ait plus de suspense. Là n'est donc pas l'intérêt. L'intrigue, une fois le titre énoncé, consistera à révéler de quoi doit être sauvé le sujet. Tout au long de la nouvelle il s'agira donc de dévoiler le "comment" du titre, sans qu'aucun doute ne subsiste quant à l'issue. Mais il faudra certainement résoudre l'ambiguïté contenue dans le fait d' "être sauvé". Tout ce qui précède ce salut n'est, par conséquent, que préparation qui, grâce aux thèmes propres à l'imaginaire de l'auteur investis dans la nouvelle, organisant l'ensemble du texte en un tout cohérent, mettra en relief l'union entre création et mort. Enfin, le texte s'abstiendra, de prime abord d'expliquer pourquoi le titre annonce que Wang-Fô "fut sauvé" et non "se sauva".

Comme on le sait, Wang-Fô est peintre, et toute la nouvelle nous présentera le monde qui entoure les protagonistes à travers les yeux, le regard de ce vagabond, catalyseur de toutes les données qui nous sont offertes pour nous faire connaître ce qui l'entoure, pour les amener à la vie. Pour en arriver à la signification de son art, nous nous arrêterons en premier lieu à l'analyse de ce regard, et de l'univers qu'il nous ouvre. Le regard du peintre ne perçoit qu'en fonction de

[1] Je citerai d'après l'édition des *Nouvelles orientales* publiée chez Gallimard, Paris, 1963.

son art : “Wang-Fô se réjouissait de ces différences d’opinion qui lui permettaient d’étudier autour de lui des expressions de gratitude, de peur ou de vénération” (p. 17). Tout sentiment est évincé à travers le regard, catalyseur de la perception, en faveur des couleurs, des formes, une matière qui, comme nous aurons l’occasion de l’apprécier, deviendra salvatrice. Lors de la décapitation de Ling, “les serviteurs emportèrent ses restes, et Wang-Fô, désespéré, admira la belle tache écarlate que le sang de son disciple faisait sur le pavement de pierre verte” (p. 27), et nous sommes en droit de nous demander si l’adjectif “désespéré”, si ambigu, se réfère au sentiment éprouvé à cause de la mort du fidèle disciple, ou si, comme j’incline à le penser, et comme sa position dans la phrase et la présence immédiatement après du verbe “admira” semblent le prouver, il n’exprime pas plutôt le regret de l’artiste, privé de ses instruments, et perdant l’occasion de capter un nouvel effet chromatique, une nouvelle réalité à doter de vie. Lorsque la femme de Ling se pendit, “Wang-Fô la peignit une dernière fois car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts” (p. 16). Au moment de son arrestation, moment donc dramatique pour lui, “[les soldats] posèrent lourdement la main sur la nuque de Wang-Fô, qui ne put s’empêcher de remarquer que leurs manches n’étaient pas assorties à la couleur de leur manteau” (p. 19) : de nouveau nous sommes en présence de ce regard d’artiste, complètement étranger à ce qui pour le reste représente la réalité. Ce sont les couleurs qui attirent son attention. Ce sont ces couleurs qui dévoilent le monde qui l’entoure par l’entremise du regard (“regarder” c’est “remettre sous garde”, nous prévient fort justement Jean Starobinski, et tout ce qui est voilé est destiné à être dévoilé, pour être regardé). C’est cela que recherche le Maître, dédaignant tout ce qui est censé former l’humaine substance : sentiments auxquels il oppose son regard artistique, biens matériels abandonnés en faveur des œuvres, sécurité qu’il ne trouvera jamais dans ses vagabondages.

Voir les choses habituelles avec des yeux neufs permet de transformer les sensations, et le peintre le fera découvrir à son futur disciple : “Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l’exquise roseur des taches de vin, parsemant les nappes comme des pétales fanés [...]” (p. 13). Mais sous le couvert des couleurs, ce sont des substances qu’on découvre : “Ce soir-là, Ling 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. 14).

La vision de la création-mort

Ces substances s'offrent à la vue de l'initié capable de les percevoir. Wang-Fô s'intéresse à tout : entre le plus grand et le plus petit, "ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules" (p.11); "l'homme qui s'emparait de l'aurore et captait le crépuscule" prend les réalités au sens matériel du terme pour les transformer en peintures. Remarquons que les verbes "s'emparer, capter" viennent dans la deuxième phrase remplacer "contempler", établissant une synonymie fort intéressante : ils expriment parfaitement l'opération par laquelle le peintre devient maître de son royaume, celui que lui enverra l'empereur. Il en arrive par conséquent à vraiment posséder le monde, son monde propre, celui sur lequel il règne, qu'il apprivoise, alors que l'empereur n'a pas cette faculté. Il est le Maître par son don artistique, parce qu'il est créateur.

Pour construire cette réalité, seule vraie pour l'artiste, le regard devient action sur l'extérieur, tout à coup privé de toute valeur. L'une de ces actions, c'est la transmutation : "Depuis des années, Wang-Fô rêvait de faire le portrait d'une princesse d'autrefois jouant du luth sous un saule. Aucune femme n'était assez irréelle pour lui servir de modèle, mais Ling pouvait le faire puisqu'il n'était pas une femme. Puis Wang-Fô parla de peindre un jeune prince tirant de l'arc au pied d'un grand cèdre. Aucun jeune homme du temps n'était assez irréel pour lui servir de modèle, mais Ling fit poser sa jeune femme sous le prunier du jardin" (p. 15). La réalité n'est pas où on l'attend, l'"irréel" des modèles est là pour le prouver. C'est le fruit du travail de l'artiste qui seul compte.

De sorte que ce que nous nommons réalité doit se décharner, perdre sa substance, et la matière qui offrira à l'artiste la possibilité de se sauver dans son œuvre, signifie la mort pour celui qui en est le modèle : "Depuis que Ling lui préférait les portraits que Wang-Fô faisait d'elle, son visage se flétrissait, comme la fleur en butte au vent chaud et aux pluies d'été. Un matin on la trouva pendue aux branches du prunier rose". C'est sans nul doute ce contraste entre le rose du prunier et le vert du visage qu'a dû apprécier le peintre.

Tant qu'elles ne sont pas perçues par le regard de l'artiste, les choses n'ont aucun statut digne. Elles n'acquièrent de vie qu'à travers les couleurs qui les apprivoisent. Tout est peint, tout est vu sous ces couleurs qui évoquent la vie tapie sous les objets, qui créent les formes des choses habituellement cachées à la vue des profanes.

Grâce au regard du peintre, les éléments sont apprivoisés, intégrés, possédés : “Un coup de vent creva la fenêtre ; l’averse entra dans la chambre. Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l’éclair, et Ling, émerveillé, cessa d’avoir peur de l’orage”.

“[...] Dans le couloir, il suivit avec ravissement la marche hésitante d’une fourmi le long des crevasses de la muraille, et l’horreur de Ling pour ces bestioles s’évanouit. Alors, comprenant que Wang-Fô venait de lui faire cadeau d’une âme et d’une perception neuves, Ling coucha respectueusement le vieillard dans la chambre où son père et sa mère étaient morts” (pp. 14-15). Le disciple vient de renaître, tout est dit dans le paragraphe cité : il pourra dorénavant appréhender différemment la réalité, reformer toute sa vision du monde. De là la nouvelle filiation qu’il se donne par son geste significatif, de la même façon qu’il dilapidera les biens que lui avaient légués ses parents pour que son maître puisse s’adonner à son art, à la recherche d’un au-delà de notre monde. On ne saurait trop remarquer cette renaissance qui déjà nous introduit dans la voie qui sera suivie par les personnages.

Le seul monde existant est celui couché sur les toiles, tout le reste n’existe que parce que le peintre daigne en prendre conscience. Privé de la vue, celui-ci n’a plus accès à aucune réalité. Ni nous par la même occasion, étant donné que c’est le maître qui nous ouvre la voie.

Finalement nous pouvons dire que la concrétisation de ce monde matériel, ce sont bien les images qui ont leur poids : “Son disciple Ling, pliant sous le poids d’un sac plein d’esquisses, courbait respectueusement le dos, comme s’il portait la voûte céleste[...]” (pp.11-12), et nous remarquons le parallélisme des mouvements qui dessinent les deux mêmes courbes, celle formée par le dos de Ling chargé d’œuvres, et la voûte céleste, et donc renforce la comparaison établie par la particule “comme” entre les œuvres et l’univers.

Ces yeux catalyseurs non seulement construisent le monde qui le sauvera, le seul qui compte pour lui, mais, du fait que nous n’en connaissons que les couleurs, les formes qui attirent son attention et constituent les supports de la perception, nous sommes nous-mêmes, lecteurs, assujettis à ces éléments qui forment la texture de la nouvelle. Le regard de Wang-Fô crée le texte en même temps que son au-delà. Ses yeux sont la seule perception qui nous soit permise. Ne nous est jamais évoqué ce qu’il ne voit pas, ne prend pas. De la sorte,

La vision de la création-mort

même si le narrateur omniscient est dissocié du personnage, il adopte son point de vue, c'est le cas de le dire. Si l'empereur pouvait priver le peintre de la vue, il nous priverait de la nouvelle. L'écriture de Marguerite Yourcenar nous ouvre les portes du monde qu'elle aussi construit en utilisant le peintre Wang-Fô comme médiateur. Nous ne pouvons y pénétrer que grâce à son bon vouloir.

De là l'importance du châtement imposé à Wang-Fô par l'empereur: "Et pour t'enfermer dans le seul cachot dont tu ne puisses sortir, j'ai décidé qu'on te brûlerait les yeux, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume" (pp. 26-27). Par ces propos l'empereur oppose "le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner", celui où l'on pénètre "par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs" (p. 26), donc l'empire bâti par l'art, au sien propre, qui l'a déçu lorsqu'il l'a comparé à celui que lui offraient les peintures de Wang-Fô.

Or, celui pour qui l'art est une fin en soi et non un moyen ("Wang-Fô troquait ses peintures contre une ration de bouillie de millet et dédaignait les pièces d'argent" (p. 11), ce qui signifie, par tout ce qui vient d'être dit, opposer une matérialité à une autre) se voit tout à coup confronté à une de ses œuvres de jeunesse et l'auteur lui prête les mêmes réflexions qui l'ont souvent obligée à reprendre pour les corriger ou même les détruire ses propres ouvrages: "Tout y attestait une fraîcheur d'âme à laquelle Wang-Fô ne pouvait plus prétendre, mais il manquait cependant quelque chose, car à l'époque où Wang l'avait peinte, il n'avait pas encore assez contemplé de montagnes, ni de rochers baignant dans la mer leurs flancs nus, et ne s'était pas assez pénétré de la tristesse du crépuscule" (p.30). Nous apprécions ce parti-pris qui se répète tout le long de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, où est posée la nécessité de l'expérience de la vie pour la création artistique, et non comme simple multiplicité des expériences, mais, et le mot "pénétrer" le prouve, en tant qu'approfondissement des données. Au cours de ses vagabondages à travers le royaume de Han, "le vieil homme avait bu pour se mettre en état de mieux peindre un ivrogne[...]" (p. 13): il s'est constamment agi de faire en soi-même l'expérience des choses avant de les convertir en images, de les ordonner.

Intérioriser toutes les données de façon à les intégrer dans la création d'un monde qui est plus beau et plus vrai que la réalité (qu'est-ce que la réalité, en fait ?, telle est la question que soulève

toute œuvre d'art) a constitué le cheminement de Wang-Fô jusqu'à la confrontation finale à laquelle il est voué par la condamnation de l'empereur. Celui-ci cherche finalement à lui faire composer son chef-d'œuvre avant de l'enfermer dans son cachot en le privant de la vue. Nous savons que ce sens est celui qui catalyse toute l'appréhension et la compréhension de l'espace extérieur. La nouvelle ne peut continuer de l'avant une fois que le personnage qui nous en permettait l'accès, dont les yeux catalysaient toute la perception extérieure, ne peut plus voir. L'expérience sera close et la dernière œuvre condensera tout le savoir. Notre lecture sera finie. Comme souvent chez Marguerite Yourcenar, c'est dans les moments-limites que l'homme révèle ce dont il est capable : "Nul doute que tes mains, si près de tomber, ne tremblent sur l'étoffe de soie, et l'infini pénétrera dans ton œuvre par ces hachures du malheur. Et nul doute que tes yeux, si près d'être anéantis, ne découvriront des rapports à la limite des sens humains" (p. 29), dira l'empereur à Wang-Fô, paroles par lesquelles cet empereur s'avère un excellent critique d'art par la conscience qu'il a de ce que signifient l'action de peindre et la source de l'œuvre d'art. Car il s'agit bien d'atteindre les limites. Celles de l'humain. Celles de l'art. La mort.

Si le titre, au lieu d'ouvrir le texte, annonce la fin de la nouvelle, cette même fin rejoint donc le titre, fermant le texte sur lui-même, en abolissant le temps, montrant que l'œuvre d'art n'a de justification qu'en elle-même. Pareillement, cette ultime toile qui permet au peintre de se sauver est aussi l'une de ses premières. Là également, par ce retour à la jeunesse, le temps est annulé. Ce n'est nullement à un déroulement temporel que nous avons affaire, mais à un approfondissement du sens du verbe contenu dans le titre : "être sauvé".

Les thèmes analysés dans cet article en mettent au jour la richesse sémantique : nous devons glisser du sens de "s'enfuir" à celui d' "être sauvé". Ce dont il s'est agi tout le long de la quête du peintre c'est d'arriver à l'intégration de toutes les expériences pour pénétrer à travers la matière, dans la mort, l'au-delà, limite de l'homme et de l'art. Cet au-delà vers lequel Ling conduit Wang-Fô est constitué du monde de l'art, un monde fait de couleurs et de formes. Dans un geste bien connu des héros yourcenariens^[2], s'unir à la matière, s'y fondre,

[2] C'est le geste qu'effectue Nathanaël dans *Un homme obscur*, creusant un trou sur la plage dans lequel se lover. Voir mon mémoire de maîtrise : *Etude*

La vision de la création-mort

signifie mourir. Nulle envolée, lyrique ou pas. L'immanence est le fait de tous ces héros. Au contraire de la transcendance, le geste ultime consiste en cette recherche de l'union salvatrice avec les couleurs qui ont permis de créer un monde (artistique). Il faudrait certainement insister sur les couleurs "mer de jade, buée d'or", très bien venues dans l'histoire d'un artiste peintre mais qui seraient également à rapprocher des "œuvres aux couleurs" [3] de Zénon, participant du mythe. Ce que déjà nous indiquent la disposition et les couleurs du palais de l'empereur.

Les propos de l'empereur soulevaient le problème du mensonge de l'art, mais en même temps l'ensemble de la nouvelle, par sa construction et les thèmes qui la composent, y répond en s'érigeant comme seule vérité salvatrice de l'homme, de tout homme qui y touche, une puissance qui rend immortel : même Ling ne peut mourir tant que Wang-Fô est vivant.

Nous pouvons dire que Wang-Fô vient de choisir et créer sa propre mort, qui n'est que l'aboutissement des recherches de toute sa vie. C'est dans l'immanence de sa création qu'il l'assume. Est-ce à dire que créer c'est mourir ? On peut tout au moins parler de l'investissement que requiert la composition d'un ouvrage [4].

thématico-structurale de Un homme obscur.

[3] C'est à Maurice Delcroix que je dois cette remarque.

[4] L'étude des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* permet de suivre ce travail d'investissement au terme duquel l'auteur se trouve complètement vidée de son expérience, de ses souvenirs, de sa vie, qu'elle avait donnés à son personnage, un travail qu'elle se doit de défaire pour être à même d'entreprendre de nouveaux romans. Voir à ce sujet ma contribution au colloque d'Anvers, "Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar".

