

**« COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ »,  
RÉCIT D'UNE DISPARITION  
ET DISPARITION DU RÉCIT**

par Marc-Jean FILAIRE (Montpellier)

Les *Nouvelles orientales* s'ouvrent sur un parcours initiatique offert par un vieux peintre, Wang-Fô, à un jeune homme devenu son disciple, Ling. Transformé lui-même en disciple, le lecteur apprend à regarder autrement le monde et la quotidienneté, afin d'y percevoir la dimension artistique que recèle le moindre fruit pourrissant, une simple fourmi, la zébrure d'un éclair. Le double enseignement, celui de Ling et celui du lecteur, permet sans danger d'affirmer que la nouvelle est un apologue. Nous avons affaire à un bref récit allégorique et moral, dans lequel l'interprétation symbolique révèle l'objectif didactique : ouvrir le cœur de l'homme à l'art, afin de le libérer des contingences terrestres. Beau projet, certes. Cependant, aucun lecteur n'aurait envie de réduire « Comment Wang-Fô fut sauvé » à un tel schéma pédagogique. La nouvelle possède une part indéniable de mystère, qui dépasse de loin le fugitif message culturel que l'on peut naïvement y trouver. Si l'on accorde une importance suffisante aux premières impressions, les lecteurs se réunissent sur un point : la chute de la narration est déroutante. L'extrême fin du texte met en scène un élément inattendu qui vient remettre en cause les repères établis. Il est vrai qu'au cours d'un récit, qu'il soit réaliste, fantaisiste ou merveilleux, les référents sont progressivement posés pour permettre au lecteur d'élaborer un contexte, lequel ne fait que se préciser à chaque indice nouveau. La particularité de la première « nouvelle orientale » est justement de briser cette habitude de lecture : la plus grande part du récit semble s'ancrer dans une réalité chinoise relativement précise, l'époque des Han, et les éléments convoqués n'ont aucun lien avec le surnaturel ; seules les métaphores de la plume narratrice établissent quelques connexions, qui pourraient être des indices annonciateurs, mais qui n'en seraient pas dans tout autre texte littéraire. En revanche, la fin de la nouvelle glisse dans

l'irréalité : Ling décapité est de nouveau vivant, l'eau peinte par Wang-Fô se matérialise dans le palais de l'empereur, le maître et son disciple s'échappent en barque en entrant dans le tableau du vieux peintre.

Chercher à comprendre l'enchantement que produit « Comment Wang-Fô fut sauvé », c'est tenter de saisir ce qui rend possible une telle fin et par quels moyens elle se manifeste sans rompre l'ambiance et la continuité du texte. Les trois derniers paragraphes de la nouvelle seront donc le principal support de notre réflexion, qui mettra en lumière la réflexion de Marguerite Yourcenar sur le problème qu'est l'écriture de la fin d'un récit. Ainsi, en analysant comment l'auteur choisit de faire disparaître son personnage, se révéleront les moyens mis en place pour achever la diégèse et, au-delà, la narration et l'écriture elle-même. C'est tout d'abord l'intrusion du merveilleux qui retiendra notre attention, car elle offre au vieil artiste la voie qui lui permet d'être « sauvé ». Cependant, sa disparition demeure bien énigmatique, d'autant plus qu'elle est présentée par une mise en scène de l'écriture qui progresse avec lenteur et de manière symbolique, effets qui participent à l'envoûtement du lecteur. Enfin, il sera nécessaire d'accorder toute son importance à la dimension esthétique du texte, afin de saisir que la magie de l'écriture yourcenarienne puise son énergie dans la poésie.

### **L'issue merveilleuse**

La réapparition de Ling, que l'empereur a fait précédemment décapiter, fait entrer le récit dans une irréalité dont le reste de la nouvelle semblait exempt. Par un glissement presque imperceptible, la réalité de sa mort est effacée, au même titre que la présence de l'eau sur le pavement de jade semble être la seule conséquence possible de la peinture elle-même. Personne ne semble s'inquiéter de ces présences inattendues : « [d]ans l'eau jusqu'aux épaules », les courtisans « sur la pointe des pieds » sont « immobilisés par l'étiquette », pendant que l'eau atteint « au niveau du cœur impérial ». Seule la voix narrative laisse échapper une modalisation relative à l'« étrange » écharpe rouge du disciple.

L'excipit s'élabore donc autour de l'accession progressive à une irréalité complète, que le déplacement de la barque mime de façon symbolique. Cette embarcation s'établit comme

l'élément de transition qui rend possible la continuité du monde de la réalité, qu'est le palais de l'empereur, à l'intériorité de la toile peinte. Les derniers paragraphes de la nouvelle mettent en image, de manière picturale, trois scènes silencieuses. La première se place dans la grande salle où s'est déroulé le jugement de Wang-Fô et où résonne la « cadence des avirons ». Si l'on admet le retour de Ling, la saynète de l'embarquement semble elle aussi s'ancrer dans la réalité. Au paragraphe suivant, le décor qui entoure Wang-Fô et Ling n'est plus le palais mais la peinture : le cadre de cette seconde scène est celui du « rouleau achevé [...] posé sur la table basse », et la « barque en occup[e] tout le premier plan ». Ainsi un glissement s'est opéré, la barque s'enfonce dans la perspective picturale et quitte progressivement le monde réel. Déjà les détails ne sont plus visibles, seule « l'écharpe rouge de Ling, et la barbe de Wang-Fô » sont encore perceptibles à un empereur qui doit se « pench[er] en avant, la main sur les yeux », pour ne voir bientôt « plus qu'une tache imperceptible » à la place d'une barque. Le dernier paragraphe de la nouvelle constate la disparition des deux personnages principaux passés au-delà de ce que l'œuvre peinte laisse percevoir. Le monde du réel s'est dissous progressivement dans l'illusion picturale : l'irréalité est l'issue des personnages et celle de l'écriture.

On peut s'étonner d'une telle intrusion de l'illusion dans la réalité, au point d'en devenir la substance unique. Le talent de Yourcenar est d'avoir multiplié les connexions discrètes entre les deux univers, la réalité de l'existence et l'irréalité de l'art. Comme une expansion du rouleau de Wang-Fô, le monde trop réel de l'empereur a été miné de présences irréelles. Le *medium* de cette intrusion est l'élément liquide qui s'est introduit partout, a tout recouvert, ne laissant dépasser que quelques têtes de courtisans. L'eau a métamorphosé les colonnes en « rochers verticaux ». Sa réduction progressive au cours du départ de Wang-Fô n'empêche pas sa présence encore « dans les dépressions du pavement de jade » et « quelques flocons d'écume » persistant « dans la frange [du] manteau » de l'intouchable Fils du Ciel. Dans un effet ondulatoire, le texte, qui a réduit la présence aquatique à de l'écume sur un vêtement impérial, lui permet de se déployer à nouveau dans le tableau. La « buée d'or » prend assez de consistance pour qu'apparaisse le dernier sillage de la barque et devient finalement une mer irréelle de jade bleu. La vague a entraîné imperceptiblement le

lecteur d'une eau née d'on ne sait quel mystère couvrant un pavement de jade à une autre devenue elle-même jade : réalité et irréalité se sont alliées et ont fusionné. Le thème de la métamorphose inscrit la nouvelle dans le fantastique : ainsi s'imisce l'illusion d'une mouvance dans le statique, du mouvement transgressif dans le fixé. La barque, bien plus que les rochers redevenus colonnes, introduit l'incongruité de son déplacement tout d'abord en apparaissant dans la salle du trône, puis en refusant l'idée acquise par tous qu'elle doit être immobile lorsqu'elle est peinte sur une toile. Pourtant, comme le lecteur, l'empereur, qui voit son prisonnier lui échapper, ne manifeste aucun étonnement particulier, il regarde s'accomplir l'impossible sans sourciller. Son geste seul donne à comprendre que les deux mondes se superposent, alors qu'ils devraient se distinguer par leurs dimensions : la réalité du palais se manifeste dans son horizontalité, que l'envahissement de l'eau a soulignée, ainsi que la ligne de la table basse ; l'illusion de la perspective picturale fait que le rouleau posé accède à une dimension verticale. Néanmoins, le geste de l'empereur, « penché en avant » comme quelqu'un qui cherche à mieux voir, ne précise pas la direction du regard, qui peut se diriger vers le lointain comme vers les profondeurs de la toile. Si l'on ajoute à ce geste celui, plus ambigu encore, de « la main sur les yeux », plus rien ne peut dire si la vue de l'empereur est orientée vers un objet extérieur à lui ou si le Fils du Ciel se couvre les yeux pour mieux laisser naître l'illusion intérieure.

On peut s'interroger sur les raisons qui, à la fin de la nouvelle, ont amené à ce glissement de la réalité à l'illusion. Une justification peut être proposée : l'irréalité convoquée serait un euphémisme propre à traduire la mort de Wang-Fô. En effet, le départ en barque dit « comment Wang-Fô fut sauvé » d'une situation tragique : l'empereur a prévu de faire couper les mains du peintre après qu'il eut achevé sa peinture, ce qui est une manière détournée de tuer l'artiste. Cette interprétation funeste est étayée par la dernière phrase prononcée par l'empereur : « Et t'offrir des pinceaux, des couleurs et de l'encre pour occuper tes dernières heures, c'est faire l'aumône d'une fille de joie à un homme qu'on va mettre à mort ». Ces indices préalables rendent possible l'analyse de la fin de la nouvelle sur le mode de l'euphémisme, d'autant plus que d'autres indices répandus de manière pointilliste donnent une coloration mortifère aux dernières phrases. La présence de Ling, précédemment décapité

par un serviteur, et de sa métaphorique « écharpe rouge », en est l'élément le plus visible ; il assigne à l'espace narratif un cadre nouveau et incertain qui redéfinit les caractéristiques réalistes instaurées au début du récit. Sa parole redouble ses gestes de psychopompe dans une formule concise et euphémistique, « Partons », que répète le vieux peintre. Toute la fin de la nouvelle est la narration de ce départ annoncé. Remarquons également l'indice auditif susceptible de laisser comprendre que l'embarquement a tout d'une fin de vie ; la « cadence des avirons » est devenue la « pulsation des rames » et elle s'affaiblit comme un cœur moribond avant de s'arrêter totalement. La métaphore est soutenue par le *topos* de la barque comme symbole de la vie emportée par l'écoulement du temps, en même temps que par celui de l'embarcation protectrice, qui protège de la noyade, laquelle guette les courtisans et l'empereur, tous plongés dans une réalité en rupture avec la beauté de l'art. Dans sa barque peinte, Ling, qui a appris à voir les beautés cachées de la quotidienneté, définit ainsi les observateurs « immobilisés par l'étiquette » : « Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture ».

La disparition est l'axe thématique des derniers paragraphes du récit ; c'est la disparition de Wang-Fô qui est narrée, et avec la sienne celle de la réalité qui structure toute vie. Cependant, la spécificité du texte est de parvenir à se détourner de la crudité de son propos réel pour se perdre dans les limbes lumineuses de l'illusion. La force vitale est transférée dans le hors-temps et le hors-lieu de l'art, emportant avec elle l'artiste qu'elle anime.

### **La mise en scène de la disparition**

Plus qu'un simple thème transversal ou secondaire, la disparition est l'enjeu du texte. La narration se structure de telle sorte qu'elle devient mise en scène de la disparition. À la limite du paradoxe, le récit fait du retrait son principal propos.

Revenons à la barque que Wang-Fô a peinte et qu'il emprunte avec son disciple comme voie ultime pour se « sauver ». La fin du récit se concentre sur sa disparition progressive, sur sa translation d'un lieu à un autre lieu, lesquels sont à définir. Si le premier, la salle du palais, est aisé à appréhender, le second échappe par manque de bornes. Le lieu de l'embarquement s' imagine sans difficulté, car il est

délimité, nommé et clos, son unicité est indiscutable. Même si la description du lieu n'est pas exhaustive, elle n'en demeure pas moins suffisante pour l'imagination du lecteur. En revanche, le lieu où se perd la barque est impossible à concevoir avec précision. La diminution de la taille de la barque sur la toile fait que l'espace environnant semble, par comparaison, se dilater. L'un des derniers termes du texte est d'ailleurs « mer » : si le terme d'*océan* n'est pas employé, c'est qu'il ne correspond pas à l'alliance entre *immensité* et *limites* que réalise le mot *mer*. Il ne faut pas oublier que, malgré tout, la « mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer » tient dans les limites d'un rouleau. Néanmoins, cette étendue d'eau demeure insaisissable : le crépuscule et sa buée d'or estompent les possibles limites de l'étendue, tout comme le rocher et l'ombre de la falaise ne parviennent pas à clore l'espace évoqué, en dépit de l'expression « fermait l'entrée du large » : un rocher unique n'a jamais fermé aucune mer. À l'inverse de la salle clôturée du palais, la mer est un lieu ouvert ; le passage de l'une à l'autre exprime bien un salut pour les personnages qui échappent au cloisonnement mortifère. Ainsi s'inversent les lieux de vie et de mort : la salle du palais où Wang-Fô et Ling étaient tout d'abord vivants devient le lieu à fuir, puisqu'on y donne la mort réelle et qu'on y promet la mort symbolique ; l'ailleurs incertain devient par contrecoup le lieu de liberté et de vie préservées. Disparaître, pour Wang-Fô, équivaut à s'échapper dans un au-delà artistique, un « au-delà des flots ».

La barque n'est pas seule à disparaître dans la nouvelle : avec elle s'organise une disparition généralisée de toute réalité. La mise en scène de la fin du récit joue son propre effacement en écartant tout ce qui a constitué sa matière narrative. Le lieu – nous l'avons déjà étudié – est un des éléments écartés le plus rapidement : dans un mouvement descendant et de resserrement, c'est toute la hauteur de la salle à colonnes qui se réduit au seul pavement de jade, en même temps que l'eau diminue et devient flaques et que toute la pièce disparaît au profit de la seule table basse, laquelle a disparu dans le dernier paragraphe où rien n'évoque le palais. À l'image de son palais, le Fils du Ciel est touché par la réduction à l'essentiel artistique. La présence humaine qu'il incarne au même titre que les courtisans se réduit rapidement et sur le mode synecdochique : les hommes de cour sont réduits à leurs seuls vêtements, tels des fantômes sans âme, alors que l'empereur est

encore désigné lorsqu'il est question de son manteau ; puis, les courtisans disparaissent et l'empereur n'est plus qu'un geste et une main sur des yeux, avant de n'être plus rien, oublié pour le seul paysage du tableau. Quant aux deux personnages principaux, ils disparaissent aussi, emportant avec eux le dernier élément qui prouve la réalité de la vie, le pouls : les rames produisent une « cadences des avirons [...] ferme et régulière comme le bruit d'un cœur », qui s'éteint en une « pulsation [...] oblitérée par la distance ». D'effacement en effacement, il ne reste enfin que la mer, c'est-à-dire l'invention de l'artiste, l'œuvre épurée. Remarquons que la disparition des constituants de la narration s'accompagne d'une expression lexicale de la disparition. Un relevé des occurrences présentes dans les trois derniers paragraphes montre le gonflement progressif des termes appartenant à l'isotopie de la disparition. Si le verbe « diminuait » est explicite, le déterminant indéfini « quelques » est plus discret, bien qu'il soit utilisé à deux reprises, notamment une fois avec l'adjectif qualificatif « rares ». Un autre adjectif est repérable, « seules », et comme « rares » il porte la marque du pluriel qui disparaîtra dans les deux derniers paragraphes. Ce sont les groupes verbaux qui, dans l'avant-dernier paragraphe, fournissent l'essentiel du sémantisme de la disparition : « restait », « s'éloignait », « se refermait », « on ne distinguait plus », « on apercevait encore ». Mais l'attaque de ce paragraphe laisse déjà entendre la fin de la nouvelle où tout est accompli : la caractérisation du rouleau « achevé » par le participe passé adjectivé annonce la fin de l'œuvre – du tableau certes, mais aussi de la nouvelle. Enfin, l'ultime paragraphe augmente encore les occurrences verbales pour exprimer la mise en l'œuvre de l'accomplissement : « s'affaiblit », « s'éloigner », « n'était déjà plus qu'une tache imperceptible », « tomba sur », puis le caractère définitif de la disparition : « cessa », « fermait », « disparurent à jamais ». Ainsi, lexiche et images s'organisent autour de l'axe unique de l'extinction de la réalité. Moins les actants et les éléments contextuels sont nombreux, plus le vocabulaire de l'effacement s'amplifie. Le texte ne dit plus que son achèvement, il met en scène l'expression même de sa fin.

Avec le texte, c'est également le personnage qui disparaît, et dans la première nouvelle orientale de Yourcenar, il n'est pas choisi innocemment. Wang-Fô est un peintre et son mode de salut n'est pas anodin : il disparaît dans son tableau. En effet,

des éléments représentés, l'eau et la barque, empiètent étrangement sur la réalité : il semble que le fait de les peindre leur donne une consistance nouvelle, une existence matérielle. Le fait d'« ajout[er] à la surface de la mer de petites rides » entraîne l'humidification du pavement de jade ; de même pour la barque, sa réalisation lui donne un relief : « Le frêle canot grossi sous les coups de pinceau du peintre occupait maintenant tout le premier plan du rouleau de soie ». L'illusion tridimensionnelle donnée à voir par la composition picturale est ici avérée. Le jaillissement hors du tableau de la mer et du bateau rendent donc possible le mouvement inverse et l'entrée de Wang-Fô dans la profondeur d'une peinture, qui ne devrait avoir, réellement, que deux dimensions. Comment peut-on alors interpréter la fiction d'un dessin qui vient enlever l'artiste qui l'a produit ? Comment comprendre la disparition du peintre dans son tableau ? Faut-il y voir la fusion de l'artiste et de son œuvre ? Certes, il est possible de considérer que l'œuvre achevée est une communion entre le support matériel, les matériaux bruts et le génie propre à leur donner une existence artistique. Ainsi, on pourrait interpréter l'entrée de Wang-Fô dans son tableau comme le don total de soi qu'accomplit l'artiste. Cependant, on pourrait se demander pourquoi Wang-Fô et Ling sur leur barque ne restent pas présents sur le « rouleau achevé ». La disparition totale de Wang-Fô a une autre signification. Indéniablement, l'artiste met beaucoup de lui-même dans une œuvre, il n'y met d'ailleurs que lui-même, absolument et inévitablement. Néanmoins, il y disparaît : il se fait absence, et cela nécessairement. Même un autoportrait est une absence de peintre. L'artiste n'a pas d'autre *issue* – comprenons bien « sortie » – que le retrait de sa présence, tant qu'il y a présence l'œuvre est inachevée, « devant être », c'est-à-dire pas encore *œuvre*. Il faut donc à l'ouvrage une mort symbolique de l'artiste, un retrait du créateur pour que puisse être reconnu que le travail est parachevé. Si l'empereur demande à Wang-Fô de mettre la dernière touche à un tableau de jeunesse, c'est qu'il n'a pas su mourir à cette œuvre ; la présence de l'artiste se révèle dans l'expression « une fraîcheur d'âme » attribuée au tableau, comme si l'objet pictural et le peintre étaient liés, siamois par l'âme. L'achèvement de la « petite esquisse » est le choix de la mort de l'artiste au profit de cet autre lui-même qu'est l'œuvre, de la sublimation de sa présence en une non-présence, absence choisie et inéluctable.



« Comment Wang-Fô fut sauvé »

Une telle vision du récit conduit à une interprétation généralisante où Wang-Fô est la figure de tout artiste, de l'artiste incarné et son rouleau peint le symbole de toute œuvre d'art. La réflexion yourcenarienne porte donc sur la conception artistique de façon globalisante. Un musicien et un écrivain, *mutatis mutandis*, souffrent les mêmes affres que le peintre. Assurément, Yourcenar traite un problème qu'elle connaît. Comment finir une œuvre ? Ne risque-t-on pas de s'enfermer dans la mise en forme perpétuelle de la fin ? À quel moment mettre l'ultime note, la dernière tache de peinture, le point final ? C'est donc ce conflit intérieur que met en scène « Comment Wang-Fô fut sauvé », la fin de la nouvelle met en mots son propre achèvement, le retrait de l'artiste et l'avènement de l'œuvre. L'écriture littéraire induit une réflexion sur la disparition de la parole, car finir un texte, c'est indiscutablement faire s'arrêter le flux des mots. Ce sont tout d'abord les personnages du récit qui abandonnent la parole en la réduisant à un mot avant d'entrer dans le silence définitif :

« La mer est belle, le vent bon, les oiseaux marins font leur nid.  
Partons, mon maître, pour le pays au-delà des flots.  
– Partons », dit le vieux peintre.

Ensuite, la voix du narrateur, nous l'avons montré, dit la disparition de toute chose avant de s'éteindre elle-même avec le dernier mot du texte. Reste ensuite à l'auteur l'ultime point, qui éteint toutes les autres voix. Assurément, Yourcenar n'est pas le seul auteur à mettre des points finaux, mais elle fait, dans sa première nouvelle orientale, de l'achèvement l'objet de son récit. Le caractère réflexif qui se dégage permet, en s'appuyant sur les fonctions de Jakobson<sup>1</sup>, d'affirmer la dimension poétique du texte, puisqu'il rend sensible sa matérialité textuelle. Ainsi, s'il y a une mise en scène d'une disparition, c'est avant tout celle du tissu verbal et de la conscience de sa poéticité.

### De la narration à la poésie de la disparition

Chercher à cerner la dimension poétique d'un texte en prose est toujours malaisé. Il faut, pour y parvenir, réussir à percevoir les deux aspects qui permettent d'affirmer ce qui préalablement

---

<sup>1</sup> Bernard DUPRIEZ, *Gradus Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984 (l'article « Énonciation » récapitule avec clarté les différentes fonctions de Jakobson).

peut être appréhendé comme une contradiction. Citons une définition des plus claires : « On appelle prose poétique un type d'écriture interne à des ouvrages en prose, mais qui emprunte à la poésie non seulement une thématique (description de la nature, des sentiments, etc.) mais aussi des procédés caractéristiques<sup>2</sup> ». La fin de « Comment Wang-Fô fut sauvé » répond parfaitement à la double attente sémantique et formelle établie dans cette définition.

C'est du côté de la nature et de sa représentation qu'il faut quérir l'image poétique. Le contexte pictural appelle la notion d'image, et ce qui est décrit dans la diégèse devient, à la fin de la nouvelle, le contenu même de la toile. Progressivement, le cadre du tableau, qui n'était qu'un objet dans le décor de la scène, devient cadre du décor entier, puisque le regard du lecteur, doublant celui de l'empereur, se projette dans l'illusion de la peinture. Ainsi, la conclusion du récit se met en scène dans un mouvement progressif de coucher de soleil sur la mer. Bien qu'il n'y ait aucune autre allusion à la fin du jour que le terme de « crépuscule », il faut remarquer, dans les trois derniers paragraphes, l'importance des couleurs et voir l'évolution de la lumière. La salle du palais, qui sert de toile de fond à la première des trois dernières scènes, apparaît grâce au pavement de jade. Même si le véritable jade n'est pas exclusivement vert tendre, c'est néanmoins comme cela que les Occidentaux l'imaginent : la couleur qui baigne le palais, si l'on s'appuie sur les mots du texte qui sont notre seul support d'imagination, est donc le vert clair. L'ambiance est d'autant plus lumineuse que les flaques d'eau qui couvrent le sol « brill[ent] ». À ces reflets s'ajoutent les petites taches claires que sont les derniers « flocons d'écume » qui demeurent encore « dans la frange [du] manteau » de l'empereur. Tout le paragraphe baigne donc dans une ambiance maritime de fin d'après-midi, à l'heure où les reflets sur l'eau bleu-vert se déploient, mais n'agressent plus l'œil. Les mots défilent, le temps passe. L'avant-dernier paragraphe reprend la blancheur de l'écume comme dernière trace de lumière claire qui déjà s'estompe : dans le prolongement d'« un mince sillage », « le visage des deux hommes » devient indistinct et la barbe du vieux maître – qu'on peut naïvement imaginer blanche – flotte encore comme l'ultime présence de clarté. Pourtant, à cette lumière finissante s'ajoute une couleur nouvelle et significative :

---

<sup>2</sup> Michèle AQUIEN, *Dictionnaire de poésie*, « Prose poétique », 1993.

« l'écharpe rouge de Ling », métaphore qui adoucit et transforme le caractère sanglant et violent de la décapitation. En même temps, on ne peut se défaire de l'idée du sang et, par ce biais, du cliché baudelairien du soleil se noyant dans son sang<sup>3</sup> ou de la décollation du soleil décrite par Apollinaire<sup>4</sup>, références que Yourcenar ne pouvait évidemment ignorer. Dans la narration, l'image du coucher de soleil est donc appelée par le jeu référentiel, qui convoque des textes poétiques en vers, réguliers ou non. La poétisation du texte en prose de Yourcenar est, par conséquent, assurée en partie par l'aura poétique que lui confère l'intertextualité. Enfin, dans le dernier paragraphe, les couleurs se réduisent à une « buée d'or » et à la « pâleur du crépuscule ». L'obscurité pèse peu à peu sur le paysage : la barque n'est plus « qu'une tache imperceptible » qui disparaît dans « l'ombre d'une falaise ». Le soleil s'est couché, il a plongé dans la « mer de jade bleu ». Comment comprendre l'image de cette fin du jour ? Assurément, l'auteur propose une vision de la fin de Wang-Fô, c'est-à-dire une manière de (dé)doubler la seule textualité au profit de la dimension picturale à laquelle est lié le protagoniste. Pour ce faire, le *topos* du coucher du jour comme fin de vie est repris et réactualisé. Il assure à la fin de la nouvelle une cohérence thématique et confirme l'hypothèse de la mort de Wang-Fô. Cependant, celle-ci est exprimée de manière euphémique, elle est poétisée sans pour autant être écartée ou niée : remarquons plutôt qu'elle est dévolue à Ling. Le vieux peintre semble entrer dans le tableau, sans connaître le trépas : il entre dans l'immortalité.

Si l'on s'attarde désormais sur la forme, l'analyse conduit à une même conclusion que celle relative au thème de la nature : le texte est une poétisation de la disparition. L'étude de la syntaxe va révéler le combat du texte pour dire sa propre fin. En effet, les jeux de parataxe et d'hypotaxe ne sont pas innocents et confirment l'idée que la nouvelle ne se conclut pas « naturellement », elle est une subtile construction de la fermeture. Pour faciliter la visualisation de la structure syntaxique dans les trois derniers paragraphes, le tableau suivant fait apparaître les différents types de propositions, indépendantes (I), principales (P) et relatives (R), ainsi que les pronoms relatifs (*qui*, *que*), et les connecteurs logiques,

---

<sup>3</sup> « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige » (« Harmonie du soir », *Les Fleurs du Mal*).

<sup>4</sup> « Adieu adieu / Soleil cou coupé » (*Zone, Alcools*).

conjonctions de coordination et adverbess (*et, mais, bientôt, déjà, enfin*). Chaque phrase est distinguée.

<p>§ 1                      (1) I et I                      (2) I                      (3) P <i>qui</i> R                      (4) <b>Bientôt</b> I                      (5) I <b>mais</b> I</p>	<p>§ 2                      (1<sup>1</sup>) I                      (2<sup>2</sup>) I                      (3<sup>3</sup>) P <i>qui</i> R                      (4<sup>4</sup>) <b>Déjà</b> I                      (5<sup>5</sup>) <b>Mais</b> I et I</p>	<p>§ 3                      (1<sup>1</sup>) I puis I                      (2<sup>2</sup>) P <i>qui</i> R                      (3<sup>3</sup>) I et I                      (4<sup>4</sup>) <b>Enfin</b> P <i>qui</i> R ;                      I ;                      I et P <i>que</i> R.</p>
--	---	--

Si l'on compare les deux premiers paragraphes, on constate une grande similitude formelle : le nombre de phrases est identique ; les deux premières sont composées d'indépendantes simples et les deux dernières d'indépendantes gonflées d'un adverbe (*bientôt, déjà*) précédant la même conjonction de coordination *mais* dans la phrase finale ; la phrase centrale contient une relative introduite par *qui* ; seule la conjonction *et*, coordonnant deux indépendantes, est passée de la première à la dernière phrase du paragraphe établissant ainsi un effet de symétrie susceptible de rapprocher encore les deux paragraphes. La plupart de ces éléments se retrouvent dans le dernier paragraphe à l'exception de la conjonction adversative *mais*, qui n'est d'ailleurs remplacée par rien d'équivalent. En effet, le dernier paragraphe dépasse la récurrence structurale des deux précédents. Ceux-ci semblaient bloquer le processus narratif dans une itération formelle, une répétition dangereuse qui empêcherait le texte de trouver sa propre fin et serait ainsi contraint de reproduire, dans l'absolu, un schéma unique. La forme deviendrait alors un carcan qui limiterait le génie de l'artiste à la reproduction sérielle et l'empêcherait de ce fait de mener à terme son œuvre. Littérairement, le texte deviendrait sa propre prison et serait voué à la forme spiralée qui continue à se dévider sans fin et sans trouver d'issue. Assurément, la notion de disparition ne pourrait pas se manifester dans un tel contexte, puisque le texte serait condamné à exister indéfiniment. Il va sans dire que cette hypothèse n'est pas envisageable dans la réalité, mais elle pose le problème de l'achèvement de l'œuvre : comment trouver une fin à un texte ? À quel moment puis-je savoir que mon œuvre est achevée ? La

fin de la nouvelle de Yourcenar répond à cette question grâce à son dernier paragraphe, lequel montre la voie qui permet d'échapper à la récurrence cloisonnante au moyen d'une variation salvatrice. De cinq phrases, comme nous l'avons repéré précédemment, on passe à quatre, mais avec l'amplification de la toute dernière, dans laquelle les deux points-virgules offrent une structure tripartite inédite jusque là. De plus, si le *et* coordonnant réapparaît dans le dernier paragraphe, c'est pour y être répété et étayé par l'adverbe *puis*, établissant ainsi une nouvelle structure ternaire. De même les propositions relatives passent d'une par paragraphe à trois, instaurant une composition d'alternance entre propositions indépendantes et groupes complexes d'une proposition principale couplée avec une relative. Quant aux connecteurs logiques, il faut constater le passage de l'idée d'imminence (*bientôt, déjà*), deux fois retenue par *mais*, à la réalisation constatée et finale assurée par *enfin*. Restent les pronoms personnels. On remarque que le pronom sujet *qui* est le seul présent dans les deux premiers paragraphes et qu'il l'est encore dans <sup>(2°)</sup> et au début de <sup>(4°)</sup> : ici se dessine la notion de répétition dangereuse et de spirale narrative, mais aggravée par le fait qu'elle s'installe dans la marque du sujet. L'inquiétude vient alors du risque de se satisfaire de cette présence du sujet ; dans le contexte littéraire et artistique qui nous intéresse, c'est évidemment la place de l'écrivain ou de l'artiste qui tendrait à se substituer à celle de l'œuvre. Dans la narration hétérodiégétique, le scripteur n'a pas à tenir la place éminente du sujet, il doit s'effacer pour permettre à l'œuvre d'être ce qu'elle se propose d'être. Dans « Comment Wang-Fô fut sauvé », la place du narrateur, mais aussi celles du personnage et de l'auteur, sont dans le retrait, c'est-à-dire le retrait du sujet au profit de l'objet qu'est l'œuvre. Ainsi, la solution de Yourcenar pour parvenir à achever sa nouvelle est d'accepter le retrait pour elle, comme pour Wang-Fô, ce qui se manifeste par la présence finale du pronom relatif objet *que*. Le sujet, au même titre que le vieux peintre, a disparu dans son œuvre, son objet, celle-ci peut alors accéder à sa fin. L'étude syntaxique met en évidence le fait que la composition phrastique n'échappe pas à la réflexion globale sur le moyen d'achever une œuvre. Cette conscience de la forme assure la dimension poétique du texte, car la narration ne se contente pas de remplir son devoir informatif, elle est aussi forme complexe, orientée et

signifiante : le récit dit son propre aboutissement, il dit sa propre mort.

Pour finir, penchons-nous sur la dimension musicale de la phrase, sur la prosodie, afin de compléter l'analyse de la poéticité du texte. Hors du cadre précis de la poésie, il est impossible d'affirmer l'existence de vers cachés dans la prose, de rythmes qui soient sans aucun doute ceux du vers ; en revanche, l'oreille attentive ne peut pas ne pas être sensible à la musicalité d'un paragraphe, au retour de certains rythmes typiques de la poésie française. Ainsi, il est possible d'écouter la fin de « Comment Wang-Fô fut sauvé » et de percevoir le caractère significatif d'une écriture qui accompagne la disparition progressive du personnage et celle de la parole narrative. Si l'on compare les paragraphes qui nous intéressent, on constate une relative similarité prosodique propre à exprimer la langueur d'une scène bucolique et délicate, telle que les peintres calligraphes chinois savent les représenter. Néanmoins, un peu plus d'attention met en lumière les petites différences qui s'établissent d'un paragraphe à l'autre. Le premier paragraphe établit une certaine régularité rythmique de ses groupes paradigmatiques autour du schéma octosyllabique, avec une légère réduction dans les deux dernières phrases, où apparaissent des groupes de mots proches de l'hexasyllabe. Dans le deuxième paragraphe, c'est ce nouveau schéma hexasyllabique, mais aussi pentasyllabique, qui devient la référence prosodique, ce qui conduit à l'idée du raccourcissement des groupes paradigmatiques et donc d'une « pulsation » plus lente de la phrase. Quant au dernier paragraphe, qui en bien des points est proche des précédents, une fois encore il marque sa différence. Certes, l'attaque du paragraphe est identique aux deux autres – le premier groupe de mots est toujours ennésyllabique –, cependant s'établit un mouvement alternatif entre les schémas penta- et hexasyllabiques d'une part et octosyllabique d'autre part. On constate donc une reprise des schémas préalables, mais cette fois-ci dans un jeu d'alternance propre à exprimer l'agonie d'un poulx devenu incertain. La première phrase impose l'alternance rythmique comme structure référentielle (9/3/8). La seconde enchaîne en reprenant un syntagme court (« L'Empereur »), inscrivant dans la deuxième phrase l'oscillation rythmique de la première. La composition prosodique de cette nouvelle phrase (3/5/5/6/5/6/7/8) reproduit ce qui peut être considéré comme

l'exténuation discontinue d'un souffle ou d'un battement de cœur : le rythme est ralenti et les groupes syntagmatiques plus longs. La fin de la phrase semble indiquer un retour du rythme octosyllabique, lequel est maintenu dans la courte phrase suivante (8/8), mais, dès le début de la toute dernière phrase, la mesure retombe, et malgré l'étirement de la phrase sur le mode de l'hyperbate, la phrase ne parvient pas à stabiliser son rythme (2/5/5/7 ; 6/4 ; 6/7/6/6/6/7/8). L'ultime remontée finale (6/7/8) permet d'accéder à un dernier rythme lent et gracieux, comme si la parole du narrateur ne s'épuisait définitivement que dans le calme de l'octosyllabe retrouvé : le récit se défait lorsqu'il atteint la certitude de sa forme poétique. Ainsi, la décomposition prosodique permet de constater que le motif littéraire de la disparition ne parvient à sa réalisation complète qu'au moyen d'une forme syntaxique et rythmique en osmose avec le thème développé. Le texte mime sa fin et son épuisement de manière quasi musicale : la prosodie accompagne l'agonie du récit en un jeu subtil d'expiration lente, saccadée, retardée jusqu'à l'instant ultime où le dernier mot semble ouvrir l'accès à la forme sublimée du langage, la poésie : l'au-delà de la parole est atteint, le discours peut alors se taire. La poéticité de la prose apparaît désormais clairement : sur les plans thématique, syntaxique et rythmique, l'écriture concentre ses effets dans le but d'exprimer sa propre disparition avec grâce et sa dilution dans l'indicible de la poésie.

La fin de « Comment Wang-Fô fut sauvé » est à la fois un récit en prose et un poème de mort. Si la diégèse exclut l'expression explicite de la mort du vieux peintre, il est cependant indéniable qu'il disparaît. Comment comprendre ce départ que le titre définit comme un *salut* – « Le fait d'échapper à la mort, au danger, de garder ou de recouvrer un état heureux, prospère » (*Le Petit Robert*) –, alors que l'implicite semble indiquer la mort ? Celle-ci est moins la fin du personnage éponyme que celle du texte lui-même. Le récit de mort est une mort du récit. Mais ne remettons pas en cause tout ce qui a pu être montré de la disparition, forme édulcorée de la mort, et interrogeons-nous sur cette disparition plus littéraire que diégétique. S'il y a disparition, c'est bien celle de la narration traditionnelle, du récit populaire, de la nouvelle ou du conte oriental. La disparition ne conduit pas à un anéantissement, mais à une métamorphose. La prose narrative

– et Yourcenar n'est pas la première à y réfléchir au XX<sup>e</sup> siècle – s'octroie un statut poétique, et le saut est d'autant plus grand ici que l'auteur semble proposer des histoires populaires par l'intermédiaire de narrateurs, comme dans plusieurs *Nouvelles orientales*. Le petit récit (pseudo-)folklorique fait son entrée dans le panthéon de la grande littérature. Il prend conscience de sa littérarité. Il devient son propre objet.

Il peut, néanmoins, apparaître surprenant qu'au début d'un recueil de nouvelles, Yourcenar puisse s'interroger sur le moyen de sortir de l'écriture, de dire sa fin métamorphosée. Mais il suffit de regarder les autres nouvelles du recueil pour constater que le thème de la mort et du retrait de la parole revient presque systématiquement. « Le Lait de la mort », « Le Dernier Amour du prince Genghi », « La Veuve Aphrodisia », « La Fin de Marko Kraliévitich », autant de textes qui sont des récits poétisés de fins malheureuses, mais d'une indéniable beauté ou d'un tragique sublime. En écho à « Comment Wang-Fô fut sauvé », il faut écouter le chant du cygne du prince Genghi ou voir l'épuisement de la parole dans « Kâli décapitée ». Finalement, la première nouvelle du recueil n'est pas la seule à réfléchir au moyen de finir un texte, presque tous les récits interrogent les mots pour savoir comment leur flot peut être suspendu. La dimension artistique de l'œuvre est dans ce questionnement : le texte cherche à savoir quand il devient œuvre. Les grands romans yourcenariens ne diront pas autre chose : *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* s'achèvent tous deux par des ouvertures sur le silence de la mort, car plus aucun mot n'est alors possible (« Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... », *OR*, p. 515, « Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon », *OR*, p. 833). Marguerite Yourcenar, auteur qui a passé sa vie à réécrire ses œuvres, a elle-même reconnu son intérêt pour cette question littéraire fondamentale ; citons les derniers mots des « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » : « Ce que j'étais capable de dire a été dit ; ce que je pouvais apprendre a été appris. Occupons-nous pour un temps d'autres travaux » (*OR*, p. 541).