

LE TAOÏSME DANS COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ

par Marie-Claire GRASSI (Nice)

C'est à la lumière de la traduction du *Tao-Tö-King*¹ que nous proposons une approche du taoïsme dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Cette "inspiration", selon M. Yourcenar, « d'un apologue taoïste de la vieille Chine », est une écriture qui emprunte très étroitement non seulement une thématique chère au merveilleux chinois, le pinceau magique octroyé par sagesse, mais la thématique fondamentale du taoïsme et le style propre du *Livre de la Voie et de la Vertu*. De plus, l'écrivain connaît parfaitement l'esprit de la peinture chinoise et c'est aussi en regard de la synthèse de François Jullien sur les écrits des peintres chinois que nous tenterons de mettre au jour le rapprochement entre peinture et taoïsme².

Dans l'introduction de son livre, Duyvendak précise que le *Tao-Tö-King* ne peut avoir été écrit qu'en 300 avant J.-C. et probablement par Lao-Tseu. De quelle traduction M. Yourcenar a-t-elle disposé ? Il est difficile de répondre³.

Il n'est pas vain de s'interroger sur le titre. Le mot clé est le "Comment". Le lecteur s'attend à une démonstration, à une explication. De tous les titres des *Nouvelles orientales*, c'est le seul libellé qui propose une assertion sous forme explicative.

¹ J.-J.-L. DUYVENDAK, *Le Livre de la Voie et de la Vertu*, Paris, Maisonneuve, 1987.

² François JULLIEN, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003, magistrale synthèse des écrits sur la peinture chinoise.

³ Sans doute, avait-elle consulté celle du grand sinologue Stanislas Julien, datée de 1842, ou d'autres bonnes traductions signalées par Duyvendak, notamment celle publiée par l'Institut Archéologique de l'Académie Nationale de Peiping en 1936. Dans sa bibliothèque à Petite Plaisance figurent (n° 2522 de l'*Inventaire* d'Yvon BERNIER) LAO TSEU, *Tao Te King - Le Livre de la Voie et de la Vertu*, traduction et commentaire spirituel de Claude LARRE S. J., Paris, Desclée de Brouwer / Bellarmin, 1977 ; (n° 2506) WALEY, Arthur. *The Way and its Power - A Study of the Tao Te Ching and Its Place in Chinese Thought*. London, George Allen & Unwin Ltd, 1968.

Wang-Fô ne meurt pas, et l'auteur va nous expliquer par quel moyen il est sauvé.

Le Livre de la Voie et de la Vertu se présente sous la forme de 81 chapitres brefs, nombre qui n'est pas accidentel, car nombre sacré dans le taoïsme⁴. Le style est métaphorique, oxymorique, aphoristique, et, dans l'ensemble, souvent oraculaire. Il utilise la symbolique des nombres : les dix mille êtres, les cinq couleurs, les cinq notes, les cinq goûts. L'idéogramme du mot Tao est composé du radical, marcher pas après pas, qui vient lui-même de l'idée d'un chemin représenté, et de la tête, qui vient d'un œil en train de regarder. Tao pourrait être traduit par : quelqu'un qui marche sur un chemin, un pas après l'autre, dans la pleine intelligence du regard qui contemple⁵.

Tao, la Voie, proche de Hing, est l'idée dominante de toute la philosophie chinoise, principe fondamental pour l'ancienne conception du monde : à la voie du ciel, correspondent la voie de la terre et la voie de l'homme, tel est le cheminement à trouver. Tao est souvent rapproché de Tö. Tao-Tö désigne l'Efficace, l'autorité efficace, sous-tendue par l'idée de Vertu. Il est donc plus juste de parler de Tao-Tö, conduite la plus sage à adopter. La meilleure manière de trouver la Voie, est de pratiquer le non-agir, le Wou wei. Ne pas agir, ce n'est pas ne rien faire, c'est ne rien faire qui puisse contrevenir à la nature des choses et faire obstacle à la Voie. Pour comprendre la démarche de Wang-Fô, il convient de rappeler aussi que cette démarche du non-agir, qui conduit naturellement à la Voie, est non seulement celle du "sage", mais celle du peintre, car "la peinture est le Sage"⁶. Le saint taoïste vit dans l'ascèse et pratique naturellement la Vertu. C'est bien l'histoire de Wang-Fô le vieux peintre qui erre, comme un sage, avec son disciple Ling.

Nous avons retenu quatre grands thèmes de la sagesse taoïste, repris par M. Yourcenar : le rapport maître-disciple, l'idéal de pauvreté, le cheminement, l'eau et particulièrement la mer.

⁴ Cf. Marcel GRANET, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, p.127.

⁵ Wing CHENG et Hervé COLLET, *Tao, poèmes*, Moundaren, Millemont, 1994 et M. GRANET, *op. cit.*, chapitre IV, *Le Tao*.

⁶ Fr. JULLIEN, *op. cit.*, p. 46.

Le maître de la mer de jade

Le premier thème est le rapport maître-disciple. Wang-Fô, le vieux peintre, tel un sage – “les prêtres honoraient Wang-Fô comme un sage” – erre avec un “disciple”, Ling. En chinois, Wang veut dire Roi⁷, c’est donc un Maître. Son rôle est d’unir le Ciel, l’Homme et la Terre, de montrer le vrai chemin.

Rien ne prédisposait Ling, comme tout homme, à devenir un jour disciple, c’est-à-dire à tout quitter, à se détacher du matériel, pour suivre un maître jusqu’à la mort. Marié, Ling est le fils de riches marchands. Il est timide et peureux. Wang-Fô va “lui faire cadeau d’une âme et d’une perception neuves” (OR, p. 1141). Le maître le guérit de sa peur des insectes, du tonnerre, du visage des morts et lui fait découvrir, au-delà des apparences, la Beauté, les vraies formes et les vraies couleurs, “la zébrure livide de l’éclair” (OR, p. 1140) et “la marche hésitante d’une fourmi” (OR, p. 1140-1141). Transformé, “émerveillé”, pris de ravissement, Ling donnera sa vie pour son maître et sera, lui aussi, sauvé de la mort.

Il y a peu d’allusions au rapport maître-disciple dans le livre du Tao. De nombreux passages indiquent cependant “comment” le sage doit procéder dans son non-agir : “Le saint ne s’exhibe pas, ne s’affirme pas, ne se vante pas, il ne lutte pas”⁸. En effet, Wang-Fô ne fait aucun discours pour convaincre Ling, il agit dans le sens de la Voie : “Celui qui sait ne parle pas, celui qui parle ne sait pas”⁹. Comment parle-t-il un soir dans la taverne lorsque l’alcool de riz a délié sa langue ? Wang-Fô “parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir” (OR, p. 1140). Autrement dit, il ne dit rien, il est dans le non-agir verbal, il dit simplement de regarder autour de soi, de s’attarder au monde, de rompre soi-même le mur du silence, en l’habillant de la Beauté, les mots n’étant que des couleurs pour comprendre l’opacité du monde car, dit le Tao “Ce que l’on regarde sans le voir s’appelle incolore”, « L’avarice de paroles est en harmonie avec le Cours Naturel »¹⁰. Le Sage ne dit que l’essentiel.

Le deuxième thème est l’idéal de pauvreté. “Ling mendiait la nourriture” (OR, p. 1142), “Ils étaient pauvres, car Wang-Fô

⁷ M. GRANET, *op. cit.*, p. 262.

⁸ J.-J.-L. DUYVENDAK, *op. cit.*, XIX.

⁹ J.-J.-L. DUYVENDAK, *op. cit.*, LXXXI.

¹⁰ J.-J.-L. DUYVENDAK, *op. cit.*, XIV et XXIII.

troquait ses peintures contre une ration de bouillie de millet et dédaignait les pièces d'argent" (*OR*, p. 1139). Pauvres et loqueteux, les deux hommes vont, chargés de leur seul matériel de peinture, "car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes" (*ibid.*). L'image des choses, c'est leur essence, c'est ce qui subsiste au-delà de l'apparence trompeuse du réel. L'idéal de pauvreté, de frugalité, s'allie à une vision du monde : ne pas accorder d'importance à l'apparence, aller à l'essentiel. Fondamental dans le texte, cet idéal est la clé de voûte de la sagesse taoïste, et concerne particulièrement le non-agir. De très nombreux chapitres le posent comme une exigence : "Atteins le vide extrême et maintiens une tranquillité rigoureuse" ; "Montre une simplicité naturelle et cramponne-toi à ce qui est sans artifice ; amoindris les intérêts privés et diminue les désirs" ; "Il n'y a pas de plus grande faute que d'approuver les désirs. Il n'y a pas de plus grand malheur que de ne pas savoir avoir assez. Il n'y a pas de plus grand tort que le désir d'obtenir. Car savoir qu'assez est assez est avoir toujours assez" ; "Pratique le non-agir, occupe-toi à ne rien faire, goûte le sans-goût, considère le petit comme le grand, le peu comme beaucoup" ; "J'ai trois trésors que je tiens et conserve. Le premier s'appelle la mansuétude, le second s'appelle la modération, le troisième s'appelle : ne pas oser être le premier dans le monde"¹¹. Pauvreté, frugalité, humilité – "Le saint se connaît mais ne se fait pas connaître" – sont donc les vertus cardinales du sage Wang-Fô.

Troisième thème, le cheminement. Dans ses deux composantes, l'errance et l'itinérance, il est au cœur du texte de l'écrivain et de la sagesse taoïste, puisqu'il représente la symbolique même de la Voie, le Tao. Il y a trois types d'errances dans le texte : une errance géographique, une errance métaphorique, une errance spirituelle. Toutes les trois se confondent pour illustrer la symbolique du Tao. L'errance géographique le long des routes du royaume de Han est posée dès le début du texte, ainsi que sa nécessaire lenteur. Certes, il est sans doute difficile d'errer rapidement, mais l'errance n'est jamais une flânerie gratuite. La lente errance géographique est indispensable pour contempler et donc faire sien le réel, le paysage ou les modèles, pour en posséder leur essence, nous reviendrons sur ce point. À côté de cette lente et nécessaire errance qui permet d'être pénétré par les choses, on note une

¹¹ *Ibid.*, XVI, XIX, XLVI, LXIII, LXVII.

double errance métaphorique. C'est l'errance labyrinthique du palais impérial, et l'errance "dans les corridors de la mémoire" de l'Empereur. Le palais est un monde clos à l'abri des miasmes du monde, représentation emblématique de la Cité interdite de Pékin qui comprend neuf mille pièces pour protéger le fils du Ciel et délimiter son pouvoir. Ici, les innombrables salles, carrées ou circulaires, ont des portes musicales. Il faut un guide pour les franchir. Et dans un air raréfié, aux fleurs sans parfum, trône le Fils de ciel. "Les soldats firent franchir à Wang-Fô d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir" (OR, p. 1143). À ce labyrinthe correspond celui de la mémoire de l'Empereur. "[P]our te mettre en présence de tes torts, je dois te promener le long des corridors de ma mémoire et te raconter toute ma vie" (OR, p. 1144). Et l'Empereur raconte sa vie d'homme enrhumé, hors du réel, où seules les peintures de Wang-Fô traduisaient le monde dans la Beauté. La promenade dans la vie passée de l'Empereur est à l'image de celle de son palais : le labyrinthe sans issue d'un pouvoir illusoire, des "corridors de la mémoire" où des salles aux gonds musicaux ne permettent que d'accéder à l'impasse du pouvoir humain. Le vrai pouvoir est ailleurs.

La dernière errance, spirituelle, est le voyage pour "le pays au-delà des flots", l'au-delà du Styx, sur une barque, vers l'éternité. Le sage taoïste est un voyageur spirituel, "Pour le bon voyageur il n'y a ni trace ni vestige"¹². Et sur cette Voie qui n'est pas Une, mais mutabilité perpétuelle, où l'Être et le Non-Être, la Vie et la Mort alternent ou ne font qu'un, le sage chemine. Mais ce grand voyage de toute une vie, cette longue errance n'est qu'intérieure. Les longues routes et les labyrinthes auxquels Wang-Fô est confronté ne sont que les méandres de son âme, ne sont là que pour le préparer au dernier départ. Le voyage immobile n'est qu'initiatique. Il mène vers la possession de la Vertu, Tö, par la Voie de la sagesse, Tao. "Sans sortir de la porte connaître le monde. Sans regarder par la fenêtre, voir la Voie du ciel. Plus on sort loin moins on connaît. C'est pourquoi le saint connaît sans voyager, il nomme les choses sans les voir, il accomplit sans action"¹³. Il n'y a de voyage qu'intérieur. Au terme, Wang-Fô et Ling ne meurent pas car "Mourir sans péril

¹² *Ibid.*, .XXVII.

¹³ *Ibid.*, XLVII.

(pour celui qui ne s'est pas écarté de la juste place), c'est la longévité¹⁴.

C'est la mer qui permet de rejoindre «le pays au-delà des flots», la mer un aspect du dernier thème. L'eau est l'élément fondamental de la sagesse taoïste : le sage est comparable à l'eau, il est l'eau elle-même, symbole d'humilité, *humilis* dérive d'*humus*, la terre. L'eau ne lutte pour aucune position et se met au plus bas, près de la terre, dans les lieux dont personne ne veut. Et là doit se tenir le sage. Wang-Fô est le Roi des Cent vallées : «La Voie du ciel est de ne pas lutter... C'est par quoi le fleuve et la mer peuvent être Roi des Cent vallées, c'est leur faculté d'être plus bas que celles-ci» ; «La place de la Voie à l'égard de Tout-sous-le-ciel peut être comparée à celle des torrents et des vallées à l'égard du fleuve et de la mer» ; «La plus haute bonté est comme l'eau. La bonté de l'eau consiste en ce qu'elle porte avantage aux dix mille êtres sans lutter. Elle reste à la place (la plus basse) que tout homme déteste. Voilà pourquoi elle est toute proche de la Voie¹⁵».

Être bas telle est l'eau, tel est l'idéal d'humilité du maître qui a, sans parole, transformé son disciple, avec qui il a longtemps cheminé lentement sur la Voie incertaine. L'humilité étant l'eau même, c'est par l'eau, substance même de la pauvreté, que les deux hommes seront sauvés, c'est par leur commune humilité, par leur désir de se tenir au plus bas, qu'ils triompheront de la mort. L'eau triomphe du jade, et la mer «*umile*» devient la vraie puissance, «une mer de jade bleu¹⁶». Par l'alchimie de la sainteté, le jade change de couleur et transmet son emblématique puissance au prince de l'humilité.

La poésie de l'oxymore

Le style de l'écriture du *Tao-Tö-King*, dans la traduction de Duyvendak, se caractérise par plusieurs aspects repris par M. Yourcenar dans l'écriture de sa nouvelle : l'oxymore, la métaphore, la symbolique numérique, l'aspect oraculaire. Le fondement même du Tao, la Voie, est une chose et son contraire : «Que la grande Voie est ambiguë ! Elle peut aller à

¹⁴ *Ibid.*, XXXIII.

¹⁵ *Ibid.*, LXVI, XXXII, VIII.

¹⁶ L'adjectif «*umile*», dans la perspective taoïste et chrétienne, est cher à l'écrivain. On note «L'eau, qui d'elle-même cède et descend. Et c'est pourquoi lui convient le qualificatif franciscain : *umile*», *TGS, EM*, p. 405.

gauche ou à droite” ; “La Voie vraiment Voie est autre qu’une voie constante. Les Termes vraiment Termes sont autres que des termes constants”¹⁷. Cette mutabilité ne peut s’exprimer que par l’oxymore : “Le lourd est la racine du léger, le repos est le maître de l’agitation” ; “Celui qui se reconnaît comme coq mais se tient en poule est le ravin du monde. Celui qui connaît le blanc mais s’en tient au noir est la mesure du monde. Il est la mesure du monde. La Vertu constante ne lui fait pas défaut. Il retourne à l’état où il n’y a pas de pôles (d’opposition)” ; “La Voie claire est comme obscure. La Voie progressive est comme rétrograde. La Voie unie est comme raboteuse. La plus haute Vertu est comme une vallée” ; “Ce qui est courbé devient entier, ce qui est tortueux devient droit, ce qui est creux devient plein, ce qui est usé devient neuf”¹⁸.

À son tour, M. Yourcenar utilise largement le procédé oxymorique : “Ling désespéré regardait son maître en souriant, ce qui était pour lui une façon plus tendre de pleurer” (*OR*, p. 1143) ; les mains de l’Empereur “étaient ridées comme celles d’un vieillard, bien qu’il eût à peine vingt ans” (*ibid.*) ; “les murs violets se dressaient en plein jour comme un pan de crépuscule” (*ibid.*) ; “Toi seul règues en paix sur des montagnes couvertes d’une neige qui ne peut fondre et sur des champs de narcisses qui ne peuvent pas mourir” (*OR*, p. 1146).

La métaphore, procédé stylistique dans la pure tradition des lettrés chinois, correspond à la nature même de la langue. Marcel Granet souligne que chaque mot exprime une modalité singulière de la réalité, que le vocabulaire chinois se compose de “peintures-vocales” liées à une configuration graphique, et qu’en général, les mots correspondent à des “concepts-images” singulièrement concrets¹⁹. C’est cette langue imagée que Duyvendak s’est efforcé de traduire, le monde n’est-il pas ce “Tout-sous-le-ciel” ?

Même si M. Yourcenar utilise plus la comparaison que la métaphore – “son visage était beau, mais impassible comme un miroir” (*OR*, p. 1143), “les femmes s’ouvraient et se fermaient comme des fleurs” (*OR*, p. 1145), “la cadence des avirons [...] ferme et régulière comme le bruit d’un cœur” (*OR*, p. 1149) – elle favorise cependant certains procédés, par exemple le mot image, “pour éviter à ma candeur” (*OR*, p. 1144), “le pays au-

¹⁷ *Ibid.*, XXXIV, I.

¹⁸ *Ibid.*, XXVI, XXVIII, XLI, XXII.

¹⁹ M. GRANET, *op. cit.*, chapitre premier, *La langue et l’écriture*.

delà des flots” (OR, p. 1149), “mes genoux de soie jaune” (OR, p. 1145). Wang-Fô porte en lui le double indice du vrai pouvoir, celui de transfigurer le monde, ses yeux sont des “portes magiques”, ses mains sont “deux routes”, et c’est cela que l’Empereur voudra détruire. On note aussi les expressions imagées : “le monde n’est qu’un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes” (OR, p. 1145) ; “et l’infini pénétrera dans ton œuvre par ces hachures du malheur” ; “et Ling ferma derrière lui la porte de son passé” (OR, p. 1141).

La symbolique numérique est largement présente dans le *Livre du Tao*. “Les dix mille êtres”, “les cent vallées”, sont des constantes. C’est lorsqu’il s’adresse à l’Empereur, que Wang-Fô utilise cette symbolique : “Tu as dix mille vies ; je n’en ai qu’une, et qui va finir” (OR, p. 1144). L’Empereur répondra : “Mais comme le venin d’autrui ne peut se glisser en nous que par nos neuf ouvertures [...]” (*ibid.*) ; “Le seul Empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs” (OR, p. 1146). Dans tout le *Livre du Tao*, un seul chapitre fait longuement allusion au nombre cinq : “Les cinq couleurs aveuglent l’œil de l’homme. Les cinq notes assourdissent l’oreille de l’homme. Les cinq goûts gâtent la bouche de l’homme”²⁰. Dans la nouvelle, M. Yourcenar n’utilise aussi qu’une seule fois le nombre cinq : “Je me représentais le monde, le pays de Han au milieu, pareil à la plaine monotone et creuse de la main que sillonnent les lignes fatales des cinq fleuves” (OR, p. 1145).

L’aspect oraculaire caractérise en général les textes sapientiaux. C’est le cas des textes de l’Ancien Testament, et de bien d’autres textes, qui utilisent la parabole. C’est aussi le cas du *Livre de la Voie et de la Vertu*. Duyvendak lui-même avoue que certains chapitres sont “énigmatiques”, notamment le chapitre LIV. Sa traduction, qui respecte au plus près les nuances de la langue chinoise, s’accompagne heureusement de précieuses notes. De nombreuses expressions sont à double sens, ou à sens contraires, ce qui va de pair avec la définition même du Tao. C’est grâce aux notes que le lecteur européen, non sinologue, pourra lever le voile sur de nombreux passages. Par exemple, le chapitre VI dit : “L’esprit de la vallée ne meurt pas, cela se rapporte à la femelle obscure. La porte de la femelle

²⁰ J.-J.-L. DUYVENDAK, *op. cit.*, XII.

obscur, cela se rapporte à la racine du ciel et de la terre. Se développant en fibres innombrables, elle dure toujours, son action ne s'épuise jamais". En note, Duyvendak considère ce passage comme "obscur" et donne "son" interprétation. La vallée est par excellence la métaphore de la Voie, c'est ce qui est bas, qui reçoit toujours l'eau, l'humilité. "L'esprit de la vallée ne meurt pas" est un vieux dicton populaire chinois : celui qui se tient au plus bas atteindra l'immortalité. La femelle, c'est la jument, une bête femelle, qui par sa tranquillité, sa passivité, sa faiblesse l'emporte toujours sur le mâle car dans le Tao, le faible est fort et le fort est faible. "Femelle obscure", veut dire vallée noire, en forme de fente, principe aquatique et féminin. Conclusion : en pénétrant dans le Tao (par la porte de la femelle obscure) on alimentera les fibres de la racine entre le ciel et la terre, et on atteindra l'éternité. Dans le texte de M. Yourcenar, qu'elle considère comme "l'inspiration d'un apologue taoïste de la vieille Chine" (*OR*, p. 1215), l'aspect oraculaire est beaucoup plus réduit. Le passage le plus énigmatique, est la mort de la femme de Ling et la nécessaire irréalité pour peindre le réel, nous l'expliquerons plus loin. "Comment Wang-Fô fut sauvé" ? Certes par sa sagesse, et par son pinceau magique. Mais le pinceau qui donne vie n'est qu'un moyen octroyé à celui qui a su se tenir au plus bas, dans la vallée. Et pour cela, il convient d'errer dans la contemplation du monde.

"La peinture est le Sage"

Cette phrase rappelle le principe essentiel de la peinture chinoise, l'échange qui doit s'établir entre "un paysage" et l'âme du peintre. En chinois, paysage se dit "montagne(s)-eau(x)", symbole d'infinies dualités²¹. C'est par le recueillement et non par l'œil et le cerveau, comme dans la peinture occidentale, que le peintre pourra saisir l'essentiel et le transmettre par ses pinceaux. La contemplation est donc l'acte premier du peintre. "Comment comprendre ce dont on ne peut contempler la forme ?"²².

"Ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules" (*OR*, p. 1139). La lenteur du cheminement, de l'errance propre au sage, est aussi la première étape du peintre pour se pénétrer

²¹ Fr. JULLIEN, *op. cit.*, p. 183, chapitre *L'esprit d'un paysage*.

²² Fr. JULLIEN, *op. cit.*, p. 44.

de l'essence des choses. Alors que Ling ne peut que "part[ir] à la chasse de paysages timides" (OR, p. 1142), le maître fait sien, s'approprie les paysages, "s'empare de l'aurore et capte le crépuscule" (OR, p. 1139). Les deux verbes d'appropriation soulignent la nécessité de faire sien pour traduire. S'il ne le fait pas, le tableau ne sera pas réussi. Ainsi, lorsque l'Empereur montre au peintre le tableau inachevé, il en donne les raisons, il a été distrait : "Mais cette peinture est inachevée, [...] et ton chef-d'œuvre est à l'état d'ébauche. Sans doute, au moment où tu peignais, assis dans une vallée solitaire, tu remarquas un oiseau qui passait, ou un enfant qui poursuivait cet oiseau" (OR, p. 1147). Wang-Fô lui même le reconnaît, la technique de la "contemplation" et donc de la pénétration, n'était pas encore au point : "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" (*ibid.*). Cette première démarche est lente, elle est le fruit d'un long apprentissage. Il s'agit de « se laver de la poussière du monde »²³. La concentration permet d'atteindre l'essence des choses, leur esprit.

Après la contemplation, l'acte second consiste en une étroite osmose entre le peintre et son sujet. Plus qu'un échange de sentiments entre eux, il s'agit, comme entre deux partenaires, d'une véritable empathie, empathie si chère à M. Yourcenar. "Le vieil homme avait bu pour se mettre en état de mieux peindre un ivrogne" (OR, p. 1140). Le peintre veut rendre compte du sentiment d'ivrognerie, de son essence. Quel est l'esprit d'un homme ivre ? Mais a-t-on toujours besoin de la réalité pour peindre l'essence des choses ? Dans l'esprit de la peinture chinoise, apparemment non. Ling pose pour une princesse, que Wang-Fô rêve de peindre, car "[a]ucune femme n'était assez irréaliste pour lui servir de modèle" (OR, p. 1141). Puis Wang-Fô veut peindre un jeune homme, mais "aucun jeune homme du temps présent n'était assez irréaliste pour lui servir de modèle" et c'est la femme de Ling qui pose sous un prunier. Cette redondance de l'irréalité du réel montre que ce qui est important, ce n'est pas le modèle, mais l'essence. Le peintre est réceptif aux choses sans forme. Se pénétrer du réel semble vouloir en faire abstraction.

Dans l'esprit du Tao, M. Yourcenar nous dit donc, elle aussi, une chose et son contraire : s'imprégner longuement par

²³ Fr. JULLIEN, *op. cit.*, p. 243.

empathie ou ne pas tenir compte du réel, c'est la même chose. C'est ainsi que le peintre atteindra le troisième stade, sa transformation intérieure. Saisir l'essence des choses, même à travers leur irréalité, c'est saisir l'essence de soi-même. Le peintre n'est que sagesse et plus il peint, plus il atteindra la Sagesse. "Le paysage est la médiation efficace et salvatrice qui relie l'homme au Tao"²⁴.

Ce n'est donc pas par hasard que Wang-Fô est peintre. À force de contempler, le peintre se transforme intérieurement et transformera son disciple. Ling se libérera de ses peurs, verra autrement les murs de sa maison, suivra son maître dans la sagesse et donc dans l'éternité.

Le pinceau magique

Le pinceau magique, traducteur de bonté, résistant aux œuvres du mal, est un thème bien représenté dans les contes populaires chinois, et sans doute dans d'autres contes d'Orient. Au Japon, par exemple, sous la plume d'Ueda Akinari, écrivain du XVIII^e siècle, on trouve le conte, probablement d'origine chinoise, intitulé *Carpes telles qu'en songe*, histoire du moine Kôgi (X^e siècle), peintre, respectueux de la vie humaine, changé en carpe, symbole de courage, de persévérance, de longévité, pour avoir sauvé les poissons en leur donnant la vie par sa peinture.

L'histoire de Ma Liang et du pinceau magique dont A. Song a souligné les ressemblances avec l'histoire de Wang-Fô, pourrait être à l'origine de l'inspiration de M. Yourcenar²⁵. Il se peut aussi qu'elle ait trouvé l'apologue du peintre dans un des écrits sur la peinture chinoise.

Dans les deux textes, il faut souligner la présence d'un merveilleux intrinsèque : ni fée, ni génie ne viennent secourir le peintre, c'est la sagesse intérieure qui est récompensée par un don magique. La magie dans Wang-Fô se lit dans la complexe résurrection de Ling et de sa femme, dans le pouvoir du pinceau de donner vie, de transformer l'irréel en réel, et dans le départ final des deux sages. *Le pinceau magique*, conte chinois, raconte

²⁴ Fr. JULLIEN, *op. cit.*, p. 191.

²⁵ A. SONG, " 'Comment Wang-Fô fut sauvé' et la peinture chinoise", *Bulletin de la SIEY*, n° 16, mai 1996, p.81. Pour le texte du conte, voir *Le Pinceau magique*, conte de la nationalité Han, dans *Contes populaires chinois*, Éditions en langues étrangères, Pékin, 1961, t. 1, p. 50.

l'histoire d'un petit garçon pauvre du pays de Han, Ma Liang. Refusé à l'école, il travaille tout seul en dessinant avec un bâton sur les pierres. Il reçoit un jour des mains d'un vieillard, un pinceau en or massif qui a le pouvoir de donner vie aux objets peints. Il peint pour les pauvres en leur procurant tout ce dont ils ont besoin. Le pinceau donne vie à tout ce qu'il peint. Mais il va perdre son pouvoir magique dès qu'il sera dérobé à Ma Liang à des fins cupides. L'Empereur, qui le tient prisonnier, veut posséder ses dons et lui demande de peindre la mer et les poissons. Puis l'Empereur veut une barque pour aller sur la mer, dans laquelle il monte avec toute sa famille et sa suite, et demande du vent. Ma Liang crée le vent, puis on lui demande beaucoup de vent, il crée alors la tempête, aux grands cris de tous, et tout le monde périt. "Quant à Ma Liang, certains disaient qu'il était rentré dans son village, d'autres qu'il menait une vie errante, passant son temps à peindre pour les pauvres gens". Un point particulier montre l'étroite ressemblance entre les deux histoires, Ma Liang et Wang-Fô, c'est l'inachèvement du tableau par le regard. "On disait que Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière couche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux" (OR, p. 1141-1142). Wang-Fô doit terminer le tableau de l'Empereur "et [il] se mit à étendre sur la mer inachevée de larges coulées bleues" (OR, p. 1147). Sans doute, ces coulées sont-elles « les paupières bleues des flots » (*ibid.*). Dans l'histoire de Ma Liang nous lisons : "Comme il était sans travail, il décida de vivre de ses peintures, il les vendait dans la rue mais de peur de se faire reconnaître, il ne les laissait plus s'animer. Pour cela, il suffisait que ses peintures soient inachevées... Un jour, il peignit une grue blanche sans yeux. Dans un moment d'inattention, il laissa tomber une goûte d'encre de Chine, l'encre tomba sur l'emplacement de l'œil, l'oiseau blanc ouvrit l'œil tout grand, battit de l'aile et s'envola".

C'est donc à la lumière de l'écriture taoïste que M. Yourcenar reprend ce thème du merveilleux chinois en s'inspirant sans doute de Ma Liang, mais surtout en parfaite connaissance de l'esprit de la peinture chinoise dans sa liaison étroite avec le taoïsme. Le merveilleux est toujours intrinsèque, ni fée ni génie, comme le montre la résurrection de Ling. La résurrection de Ling met en scène la mort de la jeune épouse qui ne meurt pas, car sa mort est parée de tous les symboles de l'immortalité. En ressuscitant, Ling portera son écharpe. Le cèdre, le prunier et le

saule sont gages en Chine d'immortalité. L'épouse est peinte parmi les nuages, or le nuage indique dans la tradition chinoise la transformation que le sage doit subir pour s'anéantir, pour renoncer à son être périssable et conquérir l'éternité. "Un matin, on la trouva pendue aux branches du prunier rose : les bouts de l'écharpe qui l'étranglait flottaient mêlés à sa chevelure" (*OR*, p. 1141). Le texte ne nous dit pas encore qu'elle est rouge. Après avoir été décapité par amour pour son maître, Ling ressuscite, "[m]ais il avait autour du cou une étrange écharpe rouge" (*OR*, p. 1148). Le rouge est à la fois symbole de l'union et de l'immortalité. L'épouse de Ling ne lutte pas, elle est dans le non-agir, c'est pourquoi elle atteint l'immortalité avec Ling. L'eau triomphe du jade, symbole du pouvoir temporel (trône de jade, pavement de jade), de la richesse matérielle la mère de Ling "était l'unique enfant d'un marchand de jade" (*OR*, p. 1139). "La mer de jade bleu" (*OR*, p. 1149) n'est pas sans évoquer ce que porte en lui le sage taoïste : "Le saint est habillé de bure mais il porte le jade en son sein"²⁶. Le jade est la richesse intérieure du sage et la mer de jade bleu est le symbole de l'immense pouvoir de l'humilité.

Comment Wang-Fô fut sauvé ? Par son humilité, signe de sa profonde sagesse. L'artiste, le créateur, est pour M.Yourcenar "un imposteur" qui embellit la réalité. La magie du pinceau, ou de la plume, qui transforme le réel, nous livre ici à travers le merveilleux chinois et la sagesse taoïste deux méditations qui ne peuvent être que de l'ordre de l'oxymore : se perdre, c'est se sauver. L'art est un mensonge qui dit la vérité.

²⁶J.-J.-L. DUYVENDAK, *op. cit.*, LXX.