

“COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ”... À TRAVERS LE “MIROIR DE SORCIÈRE”

par Catherine GRAVET (Binche)

Le miroir de sorcière, essai sur la littérature fantastique, publié chez José Corti en 1992, est le dernier ouvrage de Jean Fabre, connu d'autre part pour son étude sociocritique de Maigret. Jean Fabre tente d'y concilier deux types d'approche de la notion de fantastique : d'abord cerner le concept avec rigueur par le biais d'une sorte d'anthropologie culturelle, ensuite éclairer la genèse et l'évolution du genre – si genre il y a – dans son écriture.

Le miroir de sorcière est la métaphore du jeu dialectique opéré dans le traitement du surnaturel par cette écriture fantastique. L'objet se compose d'une partie centrale convexe qui réfléchit le réel d'une manière inquiétante, ou pour le moins déformée, et de rayons longs et courts, centripètes et centrifuges, “mirabilisants” ou “fantasticants”, que révèlent les procédés d'écriture particuliers de chaque roman. On oscillera ainsi entre le fantastique pur sans vecteur centrifuge et le merveilleux absolu sans vecteur centripète. L'image révèle l'ambiguïté du “genre” et la nécessité d'une analyse patiente permettant de situer chaque œuvre dans ce jeu conflictuel derrière lequel (ou derrière l'analyse duquel) se profile toujours, sournoisement, quelque idéologie.

Le récit de Marguerite Yourcenar, “Comment Wang-Fô fut sauvé”^[1], accompagne le vieux peintre chinois Wang-Fô dans ses pérégrinations. Il commence au moment de sa rencontre avec Ling qui

[1] Publié initialement en 1936 in *Revue de Paris* (15 février), tome 1, p. 848-859, repris dans le recueil *Nouvelles orientales*, 1938, Gallimard, collection “Renaissance de la nouvelle” dirigée par Paul Morand. Édition (révisée) utilisée ici : 1975, Gallimard, collection “L'Imaginaire” n° 302, p. 9-27. Il serait intéressant de comparer la version spéciale de la nouvelle, abrégée et adaptée aux enfants par l'auteur, 1984, Folio Cadet, n° 67 à celle de 1975, pour adultes : cf. la communication de Sandra BECKETT au colloque de Mendoza, *Marguerite Yourcenar. Lectures transversales*, août 1994, “La réécriture pour enfants de ‘Comment Wang-Fô fut sauvé’” (à paraître à la SIEY).

abandonne tout pour assister le maître et s'achève avec leur mystérieuse disparition, après leur arrestation par les gardes de l'empereur.

Cette nouvelle de 1936 (dédiée, comme tout le recueil, à André Embiricos, poète grec dont le charme étrange fut loin de laisser la jeune Marguerite insensible) confirme bien la thèse de Carminella Biondi^[2] selon laquelle "une sensation pénible [...] semble hanter l'écrivain en particulier autour de 1930^[3]. [...] La problématique angoissante aboutit à une sorte de pessimisme ironique et résigné allant jusqu'à transformer l'acte héroïque qu'est l'attentat contre un tyran en un geste velléitaire et désespéré..."^[4] Elle ne serait sortie de l'impasse qu'à partir de *Feux* (paru en 1936). Dans "Comment Wang-Fô fut sauvé", aucune incertitude, au contraire, le personnage central y est un créateur subversif mais serein et triomphant : les tyrans n'ont qu'à bien se tenir !

Anne Richter, dans son essai intitulé *Le fantastique féminin*^[5], compare la nouvelle au *Portrait de Dorian Gray*. Effectivement le parallèle est possible lorsqu'on lit que le visage de la jeune épouse de Ling se flétrit au fur et à mesure que "Ling lui préférerait les portraits que Wang-Fô faisait d'elle" (p. 14). Mais est-ce bien pour autant un texte fantastique^[6] ? Correspond-il aux "fondamentaux" dégagés par Jean Fabre ? Pour appliquer ce filtre d'analyse à la nouvelle de Marguerite Yourcenar, nous suivrons la structure du livre de Jean Fabre dans les deux chapitres intitulés "Pour une définition du fantastique"^[7] et "Une écriture particulière" (p. 189-249).

[2] C. BIONDI, "Quand l'abîme était un marécage. L'œuvre de Marguerite Yourcenar au début des années 30", *Marguerite Yourcenar*, Adolphe NYSENHOLC et Paul ARON (dir.), *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988/3-4, p. 73-79.

[3] La mort de Michel de Crayencour, le père de Marguerite, se produit en 1929.

[4] *Ibid.*, p. 74. Carminella Biondi fait allusion à *La Nouvelle Eurydice*, *Le Dialogue dans le marécage* et *Denier rêve*, trois textes rédigés entre 1929 et 1933.

[5] Anne RICHTER, *Le fantastique féminin, un art sauvage*, 1984, Bruxelles, Jacques Antoine/Les éperonniers, précise que, dans ce recueil, "l'anecdote historique se mêle au fantastique et à la méditation" (p. 92).

[6] Et qui plus est "féminin". On relèvera dans le texte deux remarques à ce propos. La première concerne la mère de Ling : son père la maudit de n'être pas un fils (p. 12). La seconde décrit les soldats de l'empereur tremblant "comme des femmes" (p. 17). On peut cependant les interpréter comme signes de misogynie, comme éléments pour étayer la vraisemblance historique ou encore pointes ironiques...

[7] P. 63 à 189, et plus précisément, le sous-chapitre "Les fondamentaux", p. 83-111.

Comment Wang-Fô fut sauvé

La première étape de l'analyse tente d'éclairer les liens, l'interaction entre les éléments affectifs et intellectuels, en posant les questions suivantes : Y a-t-il rupture du réel ? Est-elle perçue avec angoisse ? La raison résiste-t-elle à accepter ces éléments ? Wang-Fô est certes un personnage "anormal" : il semble capable de changer le cours du destin pour Ling et son épouse, et ce, d'une manière favorable, en donnant à Ling "une âme et une perception neuves", ou d'une manière tragique, en entraînant la mort de la jeune femme. Il posséderait un pouvoir surnaturel auquel fermiers et seigneurs ont recours, qui lui permettrait de donner vie à ses peintures. La forme introductrice ("on disait que") n'attribue ce pouvoir qu'à l'ouï-dire. L'empereur lui-même avouera cependant que les sortilèges de Wang-Fô l'ont dégoûté de ce qu'il possède (p. 21). Et d'ailleurs, "le peuple le craignait comme un sorcier" (p. 15), ce dont Wang-Fô se réjouissait. Mais la comparaison entache la caractérisation d'incertitude (pour le lecteur du moins) : cet être n'est pas d'une espèce identifiable et n'entre dans aucune catégorie connue.

Si le lecteur n'adhère pas, comme les personnages de la nouvelle, à la croyance des paysans, qui va à l'encontre de la raison, il ne peut s'empêcher de remarquer, d'une part, les nombreux motifs traditionnellement surnaturels qui parsèment le texte : talismans, présages, chiromancie..., et, d'autre part, l'étrangeté des sentiments du peintre face au cadavre de la femme de son disciple (aucun sens de ses responsabilités ou de sa culpabilité !). Cela ne suffit-il pas à créer, chez le lecteur, cette hésitation teintée d'une légère anxiété ? Ces remarques en tout cas n'auraient pu être établies sur base du célèbre essai de Todorov qui élimine, dans l'analyse du genre, toute notion d'affect^[8].

Dès l'abord, les indices fournis par la "prélecture" pour déterminer éventuellement le genre du texte sont ambigus. Marguerite Yourcenar, dans le "Post-scriptum" de notre édition, remarque que "le titre *Contes et Nouvelles* eût peut-être convenu davantage [...]" (p. 147) que celui adopté : *Nouvelles orientales*. Matthieu Galey, en couverture, parle d'un "édifice composé de légendes [...], fables ou apologues". Cependant la collection parme, ocre et blanche "L'Imaginaire" de Gallimard, où l'on a pu lire Hoffmann, Borges, Cortazar, Mandiargues ou Wells, laisse le volume sur une frontière bien indécise. En somme, un protocole de lecture où règne aussi l'hésitation.

[8] Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, "Points", 1970, p. 36 sq.

Pour rendre sensible le surnaturel, on est bien d'accord là-dessus, il faut commencer par donner l'illusion du réel. Or ici l'inscription réaliste est largement lacunaire. La première phrase du récit nous apprend que "le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han" (p. 11) et, plus loin, qu'"un jour, [...] ils atteignirent les faubourgs de la ville impériale" (p. 16). Ceci nous permet tout au plus de situer le récit en Chine, sous la dynastie des Han, fondée par Liu Pang vers 206 avant l'ère chrétienne. Cette dynastie s'étendit jusqu'en 220 après Jésus-Christ, ce qui nous laisse une marge de 426 ans. D'autres détails de faible densité contribuent sommairement à planter un décor, à décrire une époque, à soutenir l'effet de réel ; ainsi la nourriture (p. 11), le statut social, le métier du père et du grand-père de Ling (p. 12), les mœurs : maisons de thé, tavernes et auberges (p. 12 et 16), le matériel de peinture, les uniformes des soldats, le système de répression, le palais impérial (p. 16 et 17)... Cependant, le flou concernant l'époque – ou même le lieu – exacts ("sur les routes"), constitue une mise à distance. Qu'elle soit spatiale, temporelle et autre, elle joue contre le fantastique pour le merveilleux : "toute a-temporalité verticalisante sécurise le lecteur, qui ne se trouve plus concerné"^[9].

Les soldats, de plus, ne sont que des caricatures : "les plus féroces poussaient tout à coup des rugissements sans raison" (p. 16) et "répondaient par une grimace sauvage" (p. 17). Ce trait est lié évidemment à la brièveté du genre qui ne permet pas de s'étendre dans les descriptions, mais aussi à un ton ironique (voltairien ? – ou à un trait de stylisation de type sculptural et primitif ?) que l'on retrouve ailleurs^[10]. Ainsi, "après les noces, les parents de Ling

[9] J. FABRE, *op. cit.*, p. 104. Au début de son essai, Jean Fabre rappelait que le concept de temporalité se conçoit selon les deux axes de la verticalité et de l'horizontalité et que ce schéma s'étend à d'autres aspects de la vie. Comme Marthe l'active s'oppose à Marie la contemplative (Fabre cite Bachelard, p. 24), deux visions du monde coexistent : "une horizontale fondée sur l'individuation générant séparation, dialectique, voire polémique, mouvement, donc trouble et angoisse. À l'inverse l'Holisme vertical tend vers une totalisation sécurisante. Il domine la mentalité archaïque" (p. 25). L'homme moderne et l'écrivain, face au conflit des deux mentalités, opteront pour l'une des trois voies esthétiques : le merveilleux pur ("totalisation unificatrice sécurisante"), la rationalité pure ("verticalité scientifique réductrice d'angoisse") et la voie fantastique, cathartique, qui met en scène le conflit même des deux éléments antagonistes. Fabre appelle donc "mirabilisation" la force, le discours, l'écriture qui, à l'intérieur du fantastique, tend à ramener à l'unité perdue. Les protocoles d'écriture "fantasticants" sont ceux qui produisent l'inquiétante étrangeté.

[10] Nombreux sont les exemples de fausse naïveté qui sont comme autant de clins

Comment Wang-Fô fut sauvé

poussèrent la discrétion jusqu'à mourir" (p. 12). Ou bien "Ling profitait de ses extases (celles de Wang-Fô) pour lui masser les pieds" (p. 15). Au moment de l'arrestation brutale par les soldats, Wang-Fô "ne put s'empêcher de remarquer que leurs manches n'étaient pas assorties à la couleur de leur manteau" (p. 16), regard de peintre oblige! Dans ces trois cas, le comique est issu d'un contraste entre des termes, des actions, des états d'âme concomitants, contraste brutal entre le sublime ou le tragique et le prosaïque.

Le ton parodique utilisé au moment où les personnages s'approchent de la salle du trône ("l'air se raréfia, le silence devint si profond... les soldats tremblèrent...", p. 17) relève du même parti pris de l'auteur. Mais toutes les formes d'humour sont autant de mises à distance, généralement sécurisantes, elles aussi, ou euphorisantes ; malgré la rupture qu'elles possèdent en commun avec le fantastique, elles n'en sont donc pas ici les alliées.

Pour tenter de cerner le fantastique, Jean Fabre souligne l'importance de la narrativité, qui est liée au point de vue, au code "herméneutique" (selon la terminologie proposée par Barthes^[11]) ou heuristique ainsi qu'à la temporalité. D'abord, si la narrativité est une absolue nécessité pour le fantastique, alors toute "poésie se pose [...] comme élément mirabilisant^[12]" (p. 106). C'est bien le cas dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar dont le deuxième paragraphe est un bon exemple avec ses anaphores^[13], son lexique, ses comparaisons qui contribueraient plutôt à créer un climat exotique, "oriental", pourquoi pas parodique, et ce, même si le surnaturel semble parfois s'introduire subrepticement. Le sac que porte Ling, par exemple,

d'œil au lecteur. Ainsi cette réplique du "sage" Wang-Fô : "– Je ne me doutais pas qu'il y avait assez d'eau dans la mer pour noyer un Empereur" (p. 26) ou cette remarque : "lorsque Wang était gai et débitait des plaisanteries, Ling faisait humblement semblant de l'écouter" (p. 16)...

[11] Voir notamment "Sarrasine", p. 24 et "La phrase herméneutique", p. 91, in *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Points, 1970, "Décidons d'appeler code herméneutique l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore, de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement". (p. 24) "L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels) au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile". (p. 26) "[La phrase herméneutique] comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogatoire (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les délais de la réponse), qui précèdent le préfixat final (le dévoilement)" (p. 91).

“était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d’été”. Mais du point de vue de Ling, les esquisses que contient le sac sont des montagnes, des fleuves, la lune... On est ici au cœur de la magie, au sein de la poésie. N’est-ce pas cette foi de Ling, celle des paysans aussi, qui rendra possible le surnaturel ? “Ling aimait cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas, un talisman qui protégerait toujours” (p. 12). Une formule poétique qui, tout en introduisant deux thèmes liés à la sorcellerie, fait cependant office de prolepse puisque cet amour, basé sur une illusion, contient en lui-même les germes de sa fin. “Son visage (celui de l’empereur) était beau, mais impassible comme un miroir placé trop haut qui ne refléterait que les astres et l’implacable ciel” (p. 18), “La tête de Ling se détacha de sa nuque, pareille à une fleur coupée” (p. 22), “La tête pâle de l’empereur flottait comme un lotus” (p. 25). Outre que l’abondance des comparaisons – qui l’emportent largement sur tout autre type d’images – indique clairement le jeu poétique auquel se livre l’auteur, dans les deux derniers exemples, au moment où justement le drame devrait être à son paroxysme, les formules provoquent un détachement total de la réalité et l’effet d’irréalisation, donc de mirabilisation, est décisif en ce qui concerne la catégorisation de ce texte.

Pour en revenir à l’heuristique, la nature des faits ou des personnages demande à être élucidée : le lecteur peut se poser les questions habituelles – qui, comment et pourquoi – et ce, bien évidemment, dès le titre qui est la formulation même de l’énigme. Pourtant le code semble ici diffus, il n’est en rien comparable à celui de l’enquête policière. Cela tient en partie au point de vue (vision illimitée du narrateur omnipotent) qui oblige constamment à prendre des distances. Mais l’utilisation du “je” n’aurait pas suffi à authentifier le récit ou à permettre la participation. Les personnages, eux, ne se posent pas de questions et acceptent trop facilement l’inacceptable. Avec eux, on est plongé dans le merveilleux et le caractère anormal de la contradiction s’efface, exactement comme dans le conte de fées, même si aucun “Il était une fois” ne nous l’indique. Or “toute parabole ou fable est ennemie du fantastique^[14]”.

[12] Voir note 11.

[13] Les trois premières phrases du paragraphe sont construites comme suit, sur une même structure : Ils + verbe à l’imparfait + adjectif ou adverbe, + car Wang-Fô + verbe à l’imparfait + compléments binaires (2 x pour + infinitif ; et, et ; et, et ; 2 x verbe + C. O. D.).

[14] J. FABRE, *op. cit.*, p. 113.

Comment Wang-Fô fut sauvé

En outre, Marguerite Yourcenar se réfère clairement au taoïsme dans ses remarques en postface de l'édition : "Comment Wang-Fô fut sauvé" s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine" (p. 147). Les allusions au miroir^[15] (*speculum*, spéculation) nous rappellent la richesse d'interprétations symboliques de l'objet dans l'ordre de la connaissance, et justement dans le taoïsme. Ainsi, pour les taoïstes, "le miroir du cœur reflète [-t-il] le Ciel et la Terre" (le visage-miroir de l'empereur, lui, ne reflète que le ciel) et "le miroir magique, quant à lui, révèle la nature réelle des influences malfaisantes, les éloigne, protège contre elles..." (et n'est-ce pas ce que Ling attendait de sa jeune épouse ?). Mais surtout, le miroir est, en Chine, le symbole même de la passivité et donc du Sage (Wang-Fô) qui reflète les choses sans en être affecté^[16].

Le jade, élément, lui aussi, chargé de significations, est utilisé comme une épithète homérique. Dans les seize pages de la nouvelle, le terme ne revient pas moins de huit fois sous la plume de l'écrivain^[17]. Symbole de souveraineté et de puissance dans la Chine archaïque, emblème de perfection^[18], le jade a envahi le palais de l'empereur (pavement, plafond, trône). Ling, qui "n'était pas né pour courir les routes au côté d'un vieil homme" (p. 11), se défait de ses jades au moment de suivre humblement son maître. Cependant Wang, qui "aimait cette teinte verte [couleur de jade] dont se recouvre la figure des morts" (p. 14), est seul capable de recréer la couleur de cadavre mais surtout de peindre "cette mer de jade bleu" qui inonde le palais et noie l'empereur.

Il peut s'agir de poésie, mais aussi d'éthique : il nous reste à déterminer une frontière entre les deux. Des mirabilisations éthiques se retrouvent, telles le happy-end ou l'intervention de la Providence, et l'auteur ne fait pas mystère de sa volonté moralisatrice. On peut avancer ici une interprétation de type autobiographique, même si

[15] Cf. *supra*. "Ling aime cette femme [...] comme on aime un miroir [...]" (p. 12) ; "Son visage [celui de l'empereur] était [...] impassible comme un miroir [...]" (p. 18) ; "Les figures qui se mirent sur les parois d'une sphère [...]" (p. 23).

[16] Voir la rubrique *miroir*, p. 635 à 639, in Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1982.

[17] "Sa mère [celle de Ling] était l'unique enfant d'un marchand de jade" (p. 12) ; "Ling vendit [...] ses jades" (p. 14) ; "Le Maître Céleste était assis sur un trône de jade" (p. 18) ; "les reflets du pavement de jade" (p. 19) ; "le pavement de pierre verte" (p. 22) ; "le pavement de jade" (p. 24) ; "le plafond de jade" (p. 25) ; "les dépressions du pavement de jade" (p. 26) ; "cette mer de jade bleu [...]" (p. 27).

[18] Voir rubrique *jade* in CHEVALIER et GHEERBRANT, *op. cit.*, note 17, p. 527, 528.

Marguerite Yourcenar elle-même remet en cause la pertinence de ce type d'investigation^[19]. La peinture, d'une certaine manière, constitue la structure du recueil *Nouvelles orientales* tout entier tel qu'il est paru en 1963^[20] et Marguerite Yourcenar fait ici l'apologie de cet art en particulier, mais aussi de toute création artistique en général : seul l'art – parfois dangereux certes – concède supériorité, puissance et noblesse à celui qui le pratique avec génie^[21].

On pourrait retourner aisément le lieu commun que l'auteur met dans la bouche du vieux Syndic de Haarlem s'adressant à Cornélius Berg, le peintre raté de "La Tristesse de Cornélius Berg" (p. 142), "– Dieu est un grand peintre", et en faire une clef pour ouvrir les livres de l'auteur : "Un grand peintre (un grand artiste) est Dieu". Wang-Fô ne ressuscitera-t-il pas Ling – il lui avait déjà donné une nouvelle naissance au début du récit – pour disparaître ensuite avec lui "sur cette mer de jade bleu"^[22] qu'['il] venait d'inventer" (p. 27) ? On peut certes penser, comme Edmond Jaloux à la première parution du recueil, que le but de Marguerite Yourcenar est "de nous faire rêver, méditer sur la destinée, la poésie"^[23] ou bien gager qu'elle rêvait de sa propre fin^[24]...

En somme, on l'a vu, presque toute possibilité d'interprétation fantastique a été éliminée : "là où peut s'épanouir l'allégorie, les fleurs vénéneuses du fantastique ne poussent pas"^[25]. La volonté ludique ne porte pas, ou très peu, sur le fantastique. Très peu de vecteurs fantasticants autour du miroir déformant la réalité... Marguerite Yourcenar dit ici sa confiance absolue en son destin d'écrivain, elle écrit – mais on le savait déjà ! – une allégorie de la mission de l'artiste

[19] Voir Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1990, p. 14-15, qui cite à l'appui un extrait de *Mishima ou la vision du vide*, 1981.

[20] Voir la remarque de Marguerite Yourcenar dans son "Post-scriptum", p. 149 : "Je n'ai pas résisté à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre (première nouvelle du recueil, "Comment Wang-Fô fut sauvé"), cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne" (il s'agit de la dernière nouvelle intitulée "La Tristesse de Cornélius Berg").

[21] En chinois, Wang signifie Roi, Fils du Ciel et de la Terre.

[22] Mer mythique, mer mystique, pure création de poète cette fois. Elena REAL a souligné l'importance de la mer dans l'œuvre de cet écrivain : "Mer mythologique, mer mythique, mer mystique", *Marguerite Yourcenar*, Adolphe NYSENHOLC et Paul ARON (dir.), *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988/3-4, p. 81-87.

[23] In "L'Esprit des livres", chronique d'Edmond JALOUX dans *Les Nouvelles*

Comment Wang-Fô fut sauvé

dans le monde, ce qui est bien dans la ligne de la haute idée qu'elle se fait de l'écriture.

Littéraires, 8 octobre 1938, cité par Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*

[24] Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 455-456, rapporte les paroles de Dee Dee, l'infirmière-amie qui a assisté l'académicienne à l'agonie et a transmis ses récits délirants : "Aujourd'hui elle était au Japon... elle s'était égarée dans la ville..." Et Josyane Savigneau de conclure : "Marguerite Yourcenar n'était plus le créateur, elle était le personnage : toute distance était abolie". N'était-elle pas, comme Wang-Fô, à la fois les deux ?

[25] J. FABRE, *op. cit.*, p. 113.

