

**MARGUERITE YOURCENAR
AUX PRISES AVEC LE TAOÏSME
DANS LE CONTE
COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ**

par Alain LESCART
(University of Connecticut, Storrs, USA)

Marguerite Yourcenar choisit comme support d'écriture entre 1932 et 1936 le lointain exotique imaginaire des *Nouvelles orientales*. Sa fascination pour l'Orient mythologique générateur de sens créateur artistique va de pair avec son intérêt pour les philosophies orientales. Dans le premier conte qui inaugure ce cycle – *Comment Wang-Fô fut sauvé* – Yourcenar choisit les mille voies sinueuses du parcours taoïste. Nous nous proposons d'examiner la manière dont le mythe taoïste intègre le récit dans ses structures les plus profondes, à une époque où l'orientalisme chinois fait recette en Occident.

Les années trente sont fertiles en productions littéraires faisant référence à la grande Chine. De *La Condition humaine* d'André Malraux (prix Goncourt en 1933) au *Tintin et le Lotus bleu* d'Hergé (autre Belge dont les planches de l'album paraissent chaque semaine entre 1934 et 1935, dans *Le Petit-Vingtième*), un nouveau regard intérieur s'installe, assumant la mission de dépasser les stéréotypes historiques et culturels traditionnels. En conséquence, le public francophone devient plus familier d'un monde dont il ne connaissait auparavant qu'une vision alimentée par les modèles coloniaux. Le goût pour l'orientalisme à cette époque ne se limite pas à l'Europe continentale, on le retrouve également outre-Atlantique grâce à la production littéraire d'une autre femme contemporaine de Yourcenar : Pearl Buck. Celle-ci reçoit en 1931 le prix Pulitzer, pour son livre *The Good Earth*¹ ; suivi en 1932 par *The sons of Wang Lung*, auquel s'adjoint, en 1935, un troisième volume qui complète la trilogie : A

¹ Pearl BUCK, *The Good Earth*, The John Day Company, New York, 1931. *La Terre chinoise* en français.

*House Divided*². Le texte *Comment Wang-Fô fut sauvé* date de cette décennie, avec une première publication en 1936³.

Dans son *post-scriptum* de l'édition des *Nouvelles orientales* de 1978, Yourcenar fait le commentaire suivant : « Des dix nouvelles ... quatre sont des transcriptions, plus ou moins librement développées par moi, de fables ou de légendes authentiques. *Comment Wang-Fô fut sauvé* s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine... »⁴. Il s'agit de déterminer comment Yourcenar s'y prend pour façonner un récit qui se conforme au mythe du Tao.

Remarquons, en premier lieu, la liberté qu'elle prend dans l'adaptation annoncée : le texte « s'inspire » – c'est-à-dire qu'il ne reproduit pas exactement – d'un vague « apologue » dont l'identité reste cachée. Il se situe dans la « vieille Chine », c'est-à-dire dans la Chine mythique des temps les plus anciens, celle, comme nous le découvrons dans le récit, du « Royaume de Han »⁵. Il y a donc volonté implicite de localiser le récit dans une sphère de brumes primitives difficilement quantifiables mais résolument mythiques. Les récentes études yourcenariennes se sont plus particulièrement attachées à pister un texte original inspirateur. Shigemi Inaga dans son article *The Painter Who Disappeared in the Novel : Images of an Oriental Artist in European Literature*⁶ (1999) a suggéré que l'inspiration de Yourcenar pourrait être liée à un conte japonais publié en 1901 par l'Orientaliste Lafcadio Hearn, dans son livre *A Japanese Miscellany*⁷. L'œuvre précurseur invoquée est un conte intitulé : « The Story of Kwashin Koji »⁸. L'influence de Lafcadio Hearn dans la réception et la perception de la civilisation orientale par l'Occident n'est plus à démontrer !⁹ Shigemi Inaga suggère que Marguerite Yourcenar (qui

² Pearl BUCK., *A House Divided*, The John day Company, New York, 1935 ; *La Famille dispersée* en français.

³ Relevons que l'intérêt porté par Yourcenar à la Chine a cependant des racines plus anciennes, un de ses ancêtres ayant été ambassadeur belge en Chine.

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, Paris, 1978, p. 147.

⁵ Le royaume de Han fut fondé par Liu Pang aux environs de 206 av. J.-C. et se termine en 220 ap. J.-C.

⁶ Shigemi INAGA, *The Painter Who Disappeared in the Novel : Images of an Oriental Artist in European Literature*, 1999, p. 117-127.

⁷ Lafcadio HEARN, *A Japanese Miscellany*, Little Brown, Boston, 1901.

⁸ *Ibid.*, p. 37-51.

⁹ Cf., par exemple « Lafcadio Hearn : interpreter of Japan », où Daniel Stempel (1948) entreprend de démontrer l'influence déterminante de Hearn et sa tentative d'établir des parallèles entre la science et les doctrines des religions orientales. Cette impression est confirmée par GOEBEL Rolf dans « Japan as Western Text : Roland Barthes, Richard Gordon Smith, and Lafcadio Hearn », *Comparative literature studies*, 30, n° 2, 1993 :

avait l'habitude de constituer un dossier sérieux sur ses textes) aurait lu la traduction française de *L'Histoire de Kwashin Koji*, un conte qui présente de nombreuses similarités avec celui de Yourcenar. Ce récit (selon les dires d'Hearn cette fois-ci) s'inspirerait lui-même d'un « vieux »¹⁰ livre de contes japonais intitulé *Yaso-Kidan*. Tout en suggérant une inspiration japonaise pour le conte de Yourcenar, Shigemi Inaga souligne cependant une origine commune possible entre les contes japonais et chinois :

By insisting on this philological detail, I do not intend to accuse Yourcenar of concealing her real source in her post-scriptum. To pretend that Japan must be absolutely differentiated from China would be too nationalistic.¹¹

Davantage, un autre article écrit par Anna Song en 1996, et intitulé « Comment Wang-Fô fut sauvé et la peinture chinoise »¹², établit le lien entre notre conte et la culture chinoise. L'auteur de l'article note :

C'était une histoire mythologique que l'on me racontait dans mon enfance, une histoire transmise de génération en génération, elle est intitulée : « le pinceau magique de Ma Liang »¹³.

Le commentaire de Song ne fait que confirmer le caractère mythique de l'histoire. Dégageons-en les éléments les plus significatifs en nous basant sur l'histoire de *Kwashin Koji*. Ce récit mythique est constitué de trois éléments fondamentaux qui forment comme un triptyque¹⁴ à l'intérieur du conte : sur le premier panneau, à gauche, un vieux peintre chinois donne vie à ses peintures par une parfaite maîtrise de son art pictural. Sur le panneau central, de dimensions plus larges, la représentation souligne l'impossibilité d'acquérir la production artistique du peintre par un acte de violence ou par un trivial échange financier ; seules les âmes pures peuvent en faire

p. 195 « the rhetoricity of cultural representation that identifies Hearn as a major figure in the tradition of literary Orientalism ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 37. Hearn se trompe. En effet, *Yaso Kidan*, ou *Ghost stories for a nocturn reading*, a été écrit par un Japonais contemporain, Kôsai Ishikawa, qui publie son premier volume en 1889 et un second en 1894. Cité par Shigemi INAGA, *ibid.*, p. 117.

¹¹ Shigemi INAGA, *op. cit.* p. 117.

¹² Anna SONG. « Comment Wang-Fô fut sauvé et la peinture chinoise », *Bulletin de la SIEY*, 16, 1996, p. 81-91.

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ L'idée du triptyque renvoie à l'admiration de Yourcenar pour la peinture flamande, par référence au titre *La Mort conduit l'attelage* (1934), qui fait allusion aux trois peintres Dürer, Greco et Rembrandt.

l'acquisition et en retirer un bonheur subséquent. Enfin, sur le panneau de droite, la scène affirme que le peintre ne peut être tué tant que subsiste son œuvre qui participe à un idéal éternel. Chaque tentative de meurtre est suivie par une résurrection de l'artiste. Yourcenar « s'inspire » de ces trois tableaux du triptyque de l'histoire de *Kwashin Koji*, pour façonner son récit des *Nouvelles orientales*.

La fascination exercée par ce conte réside dans l'étroite fusion entre la peinture de *Wang-Fô* et l'écriture picturale de Yourcenar (association qui n'est pas sans rappeler la calligraphie chinoise) : « Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir »¹⁵. Le conte de Yourcenar favorise les moments transitionnels forts en luminosités changeantes, à l'instar des estampes chinoises qui inspirèrent tellement les impressionnistes. Les actions prennent le plus souvent place soit à l'aube, soit au crépuscule, privilégiant un paysage mélancolique qui cherche à émouvoir et suggère un monde en mutation à la lisière de l'inconscient : « Wang-Fô [...] un vieil homme qui s'emparait de l'aurore et captait le crépuscule »¹⁶. L'union de toutes ces paires signifiantes (la peinture et l'écriture, l'aurore et le crépuscule) crée une matrice qui constitue une « forêt de symboles qui [nous] observent avec des regards familiers », selon le mot de Baudelaire¹⁷. Wang-Fô ne s'intéresse pas aux choses mais « à l'image des choses »¹⁸. La mélancolie ainsi produite, qui laisse au cœur de l'empereur « un peu d'amertume marine »¹⁹, introduit un élément de tristesse dans le texte, sentiment qui ne faiblit pas jusqu'à la disparition finale des fugitifs dans la toile de la peinture, « dans la pâleur du crépuscule »²⁰. Les héros du conte quittent à jamais un palais tyrannique soudainement atteint de paralysie ; ils s'exilent ensuite d'un tableau qui n'était que lieu de passage, lieu d'initiation vers un autre *locus*. Les « vagabonds »²¹ s'éloignent sur la vague du débordement, par une mer de « jade bleu »²² qui évoque le grand espace infini et qui s'oppose au pavement de jade vert du palais qui est « en dépression »²³. Ils disparaissent ensemble, dans cet Océan Primitif inconscient où s'immerge l'Imaginaire et où l'âme cherche un repos contemplatif loin

¹⁵ Marguerite YOURCENAR, p. 13.

¹⁶ *Ibid.* p. 11-12.

¹⁷ Charles BAUDELAIRE. "Correspondances", *Les Fleurs du Mal* (1857).

¹⁸ Marguerite YOURCENAR, *ibid.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 26.

des réalités inquiétantes. Le texte de Yourcenar se vide de son contenant pour laisser le lecteur seul en prise avec lui-même. Cette amertume agit comme le grain de sable sur l'huître et conçoit une perle littéraire qui s'expulse elle-même de sa coquille illustrant la fabrication artistique du *poète*. Les *pathê* s'expulsent d'un monde marqué par la violence générée par une vue unilatérale, celle de l'empereur qui privilégie un réalisme primaire et l'immobilisme à l'imaginaire migratoire. La force dérangeante du récit de Yourcenar réside précisément dans le collage d'un imaginaire servant d'échappatoire sur un réel violent qui s'attache au détail dans ses aspects les plus horribles. Ces nouvelles *fleurs du mal* de la poétesse subliment une réalité rejetée dans un discours symbolique. La mort est représentée deux fois dans le récit, sous deux formes distinctes : le suicide (violence tournée vers le Soi) et la décapitation (violence tournée vers l'Autre).

Le suicide de la femme de Ling est la première violence rencontrée dans le texte. Seule femme du récit que Yourcenar éprouve précisément le besoin d'assassiner. La femme de Ling est décrite comme le « miroir » de son mari. Elle est son *alter ego*, un autre lui-même. La femme de Ling est in-différenciée de son mari et ne vit que par son regard. Elle est un simple décalque servant de modèle pour la représentation picturale d'un homme irréel, de même que Ling sert de modèle pour représenter une femme irréelle. L'inversion des sexes dans la représentation n'est qu'une répétition du Même. Ling n'arrive pas à passer à l'Autre, il est pris dans une boucle stérile qui désigne l'immuable. Yourcenar rajoute que ce miroir a la particularité de ne pas ternir : «Ling aime cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas, un talisman qui protégerait toujours»²⁴. Tant que le *miroir* reste fidèle reproduction d'une éternelle jeunesse, il est *talisman*, magie protectrice, monde fermé sur lui-même. Le récit nous présente deux objets d'art placés l'un en face de l'autre. D'une part, la femme-objet dont la magie réside dans sa capacité de sourire continuellement (béatement) et de se conformer à sa mission prédéterminée, d'être belle et de se taire. La magie fonctionne tant que la beauté ne « ternit » ou ne « flétrit » pas. La femme de Ling est, comme Ling lui-même, « un corps sans âme »²⁵. Opposé à cet objet purement décoratif, se trouve l'art de Wang, un art caractérisé par le mouvement exploratoire exprimé dès la première

²⁴ *Ibid.* p. 12.

²⁵ Ce que souligne également la comparaison avec un frêle roseau. Le roseau dans la symbolique asiatique se caractérise par son côté creux interprété comme ayant un «cœur vide».

phrase du conte : « Le vieux Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han ». L'art de Wang est créateur et suscite une mutation. Ce deuxième objet d'art détruit le premier et lui survit dans un nouvel équilibre. On reconnaît ici un principe complémentaire qui emprunte au taoïsme, système mythifié à partir duquel Yourcenar tire la mythologie de son conte. Les noms que Yourcenar choisit pour ses personnages participent également à l'ordre du Tao : *Ling* et sa femme (dont on ne sait le nom puisqu'elle n'existe qu'à travers son mari) représentent de fait le *Yin* tandis que *Wang* symbolise le *Yang*. Le côté passif du *Yin* explique le manque de personnalité de Ling : il est « timide », il vit dans une atmosphère de « crainte » de la nature et de la mort. Selon le mythe de création taoïste, le *yin* et le *yang* ne formaient qu'un seul élément avant la création²⁶. Voilà pourquoi Ling et sa femme ne sont que miroir l'un de l'autre. La femme de Ling est associée à la fleur de prunier, autre symbole du Yin féminin et de « la grande chance » de l'art taoïste. Cette « chance » ne peut se réaliser que si le prunier fleurit à chaque printemps, or, la femme de Ling se « flétrit ». Elle ne survit pas la comparaison avec l'art actif de Wang-Fô. La peinture de celui-ci est « présage de mort pour la jeune épouse ». Elle annonce la migration vers un autre espace différent qui transcende la réalité précédente. L'héritage du passé des parents de Ling, le don de la femme, celle qui devait constituer un « talisman » (comme l'appelle Yourcenar), disparaissent du paysage du conte. Le suicide de la femme de Ling pendue au prunier rose qui lui était associé est la mort nécessaire d'un *statu quo*, le rejet d'une forme d'art héritée, artificielle et non intériorisée. Il est aussi, réinterprété par la force Yang de Yourcenar, le rejet de la femme-objet qui existe dans la cité des années trente. Wang est la nouvelle figure du Père, chef de file de la nouvelle cité – *polis* – qui s'oppose à l'ancienne, celle représentée par l'empereur. Wang est celui qui prend littéralement la place des parents morts en occupant la chambre parentale dans la maison de Ling : « Ling coucha respectueusement le vieillard dans la chambre où ses père et mère étaient morts » (p. 13-14). Le surgissement dérangeant de Wang-Fô, symbole créateur, puissance magique démiurgique, permet à Ling de sortir de son narcissisme et d'appréhender un nouvel univers où les forces en conflit se balancent. Par ses pérégrinations dans le Royaume de Han, Wang-Fô va « lui donner une âme et une perception neuve » (p. 13). À partir de cet instant, l'univers de Ling s'effondre au profit d'un investissement dans le monde actif idéal de Wang-Fô. Le monde de Ling et de sa femme se caractérisait par les biens, les possessions,

²⁶ Cf. <http://daojia.free.fr/kungfu/tao3.html>

l'héritage familial acquis sur lesquels il vivait sans remous. Ling abandonne tous ses biens les uns après les autres afin d'acheter des tubes de peinture pour son maître. Remarquons que Yourcenar lie la ruine de Lin à l'acquisition de peintures particulières : « Ling vendit [tous ses biens ...] pour procurer au maître des pots d'encre pourpre qui venaient d'Occident ». Le pourpre est symbole du commerce des Phéniciens, premiers grands commerçants « occidentaux ». Cette allusion discrète au capitalisme occidental semble souligner le rôle négatif joué par l'Occident dans l'effondrement de l'Orient. Le départ des deux compagnons, désormais *vagabonds*, souligne la négativité de la ville qui s'est vidée de son signifiant : « Quand la maison fut vide, ils la quittèrent, et Ling ferma derrière lui la porte de son passé. Wang-Fô était las d'une ville où les visages n'avaient plus à lui apprendre aucun secret de laideur ou de beauté, et le maître et le disciple vagabondèrent ensemble sur les routes du royaume de Han »²⁷.

Un peu plus loin, prend place la décapitation de Ling, deuxième mort violente du récit. Yourcenar s'attache au détail réaliste de la tache de sang qui devient écriture, envahit la feuille comme une tache d'encre : « ... Wang-Fô, désespéré, admira la belle tache écarlate que le sang de son disciple faisait sur le pavement de pierre verte »²⁸. L'empereur souligne l'altérité de deux visions artistiques basées sur des sentiments contraires : « Et je te hais aussi, vieux Wang-Fô, parce que tu as su te faire aimer ». Les deux forces en conflit, nouveau Yin opposé au Yang, fondent leur perspective sur une antithèse : l'une se base sur la peur, la crainte et une vision destructrice tandis que l'autre s'appuie sur l'amour et le respect mutuel.

Deux couleurs sont associées à la mort : le vert et le rouge. Le vert représente le palais impérial et la couleur de la mort : « cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts ». Le *Yin* est également lié à la terre dont le vert est un rappel. Le rouge est d'un symbolisme plus manifeste, soulignant la brutalité de la ville impériale. La mort reçoit alors une nouvelle représentation, se métamorphosant en un objet précis qui migre d'une trépassée à l'autre : une écharpe. C'était déjà avec une écharpe que la femme de Ling s'était pendue au prunier rose²⁹. Au retour du disciple dans le tableau salvateur final, Ling a

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ Cette écharpe rouge est associée à un arbre (le prunier rose) et à la chevelure de la femme de Ling lors de son suicide : « les bouts de l'écharpe qui l'étranglait flottaient mêlés à sa chevelure » (p. 14). On retrouve l'association entre l'arbre et la chevelure un peu plus tôt dans le texte. « Wang-Fô remarqua la forme délicate d'un arbuste, auquel personne n'avait prêté attention jusque-là, et le compara à une jeune femme qui laisse

autour du cou une « étrange écharpe rouge »³⁰. Ce vêtement modalisé par le bizarre (rejoignant ainsi la définition du beau chez Baudelaire)³¹ participe du réajustement de la tête au cou, soit, de la pensée à l'action. Cet accessoire symbolique dont la particularité est de flotter au vent comme une bannière se mêle à la chevelure de la femme de Ling sous la branche du prunier rose, et, en fin de récit, à la barbe de Wang-Fô. Le passage migratoire de la chevelure à la barbe, d'un pôle pileux vers l'autre, souligne encore une fois la conversion opérée et la complémentarité : le noir dans le blanc et le blanc dans le noir. Dans le *Yin*, seul, il était objet de mort, dans le *Yang*, il est réactivé et devient objet de vie, de réconciliation. Le *Yin* solitaire est rééquilibré par le *Yang* associé au Yin. Cette image de l'écharpe est la dernière qui retienne l'attention du lecteur, dernier signe visible présidant à la disparition des vagabonds. Le salut se vaporise enfin dans une buée d'or qui dépose un vernis final sur le conte, suggérant l'arrivée d'une nouvelle aurore ou d'un nouveau crépuscule, puisque le Yang est lié au monde céleste.

L'écriture de Yourcenar rejoint ici le continent surréaliste des années trente. On pense en particulier au peintre belge contemporain, René Magritte, également maître du collage, selon qui le rôle de l'artiste est d'inviter à peindre l'image de la ressemblance pour visualiser la pensée dans le monde sensible³². L'écharpe rouge de *Ling*, disciple de *Wang*, devient (comme la petite fille au manteau rouge de Spielberg qui circule à travers les images du ghetto de Varsovie dans *La Liste Schindler*) un véritable fil rouge qui guide nos yeux vers un Ailleurs. Le salut de Wang-Fô passe par ce rappel de la violence qui est absorbée et symboliquement déplacée dans les limbes de l'Inconscient.

Le récit souligne le totalitarisme du souverain qui impose sa volonté par la censure. Wang-Fô est condamné à avoir les yeux brûlés et les mains coupées. L'artiste est arrêté et empêché de poursuivre son œuvre parce que sa représentation idéale du monde n'est pas

sécher ses cheveux » (p. 13). L'arbuste de la cour est métonymique de la chevelure féminine, c'est-à-dire de la femme de Ling, seule femme du récit, et prémonition de la mort de l'arbre du jardin. L'entrée et la sortie de Wang-Fô dans la vie passée de Ling passe par ces deux lieux : la cour et le jardin, autre paire signifiante.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ « Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau », Charles BAUDELAIRE, *Exposition Universelle de 1855*.

³² Notons aussi que l'approche surréaliste préexiste au monde occidental dans l'art oriental, un art qui n'est pas loin du « réalisme magique ».

reproduction fidèle, miroir du réel, monde sur lequel l'empereur domine. L'empereur a deviné la puissance alternative de l'artiste, et, contrairement à la femme de Ling qui choisit le suicide, il lui oppose une résistance vive en cherchant à imposer sa volonté à l'artiste. Pour ce faire, il entreprend de lui retirer ses moyens : ses yeux et ses mains, sa perception et son action. Il le garde vivant, c'est-à-dire sous la juridiction de son pouvoir. Cependant, contradiction interne, l'empereur ne peut en même temps résister totalement à l'attrait nostalgique de cette œuvre séductrice qui propose un autre monde dont l'esthétisme est supérieur : « [l]e 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 » (p. 21). Le contact avec Wang ou avec son œuvre ne peut laisser indifférent. Au lieu de détruire toutes les œuvres de Wang-Fô, l'empereur lui demande de terminer une œuvre incomplète. C'est ce qui le perd, car il redonne à l'artiste la pleine possession de ses moyens. Le surréalisme de Wang-Fô s'oppose au réalisme de l'empereur. Réalisme relatif d'ailleurs puisque l'empereur lui-même le réduit à une vision essentiellement pessimiste. Les paysages et portraits de Wang-Fô ne sont cependant pas moins empreints de réalité, même s'ils glissent vers un réalisme magique. Le beau de Wang-Fô complète le laid de l'empereur. La réalité est faite de ces deux éléments qui vont de concert, autre principe taoïste. La représentation de Wang-Fô n'exclut pas le négatif, mais le sublime par son regard : « On disait que Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux » (p. 15). C'est bel et bien, selon cette nouvelle perception, le regard qui donne vie. L'empereur dépeint la misère du monde, participe à la persécution du genre humain par sa cruauté, menace le peintre *d'autodafé* s'il n'exécute pas ses ordres (événement qui n'est pas sans rappeler les *autodafés* d'Hitler, en particulier celui du 10 mai 1933)³³. Cet empire qui s'oppose au sien, cette perception du monde étrangère à la sienne, ne peuvent coexister avec son système.

En conclusion, la position de Yourcenar est essentiellement esthétique. Sa réécriture du mythe taoïste lui permet néanmoins de définir une nouvelle *polis* opposée à / sublimant celle qui est en place et qui restreint les productions artistiques. La cité yourcenarienne rejette la vision traditionnelle du rôle décoratif de la femme-objet et lui substitue un modèle plus créatif et entreprenant. Pour permettre à

³³ 10 mai 1933 : *autodafé* à Berlin. Des ouvrages condamnés par les nazis sont brûlés en public.

la nouvelle esthétique de naître, il faut cependant passer par une forme de mort. À travers *Comment Wang-Fô fut sauvé*, Yourcenar utilise le jeu sur l'harmonie des contraires de la philosophie taoïste pour détruire de l'intérieur l'esthétique en place. L'intégration harmonieuse du mythe taoïste dans sa nouvelle lui permet de mettre en place une nouvelle écriture mythique qui dialogue avec les débats contemporains, intègre parfaitement l'art oriental et privilégie l'art pour l'art. Yourcenar fait de la philosophie appliquée orientale un produit poétique littéraire qui rejoint la peinture surréaliste des années trente. Elle relève le défi d'une création d'un petit poème en prose à la Baudelaire, où le beau est toujours bizarre.