

## DE LA NOUVELLE À L'ESSAI : WANG-FÔ ET BASHO SUR LA ROUTE

Enrica RESTORI  
(Université de Bologne)

*La Forme est Vide*, dit – et redit – un mot bouddhiste  
(Roland Barthes, *L'Empire des signes*)

L'intérêt de Marguerite Yourcenar pour l'Orient date de sa jeunesse. Elle le souligne à plusieurs reprises et notamment dans *Les Yeux ouverts*, où elle affirme avoir découvert la littérature japonaise vers sa vingtième année grâce aux traductions anglaises<sup>1</sup>. La publication, en 1934, des *Nouvelles orientales* témoigne de cet intérêt. La Chine, l'Inde et le Japon avec leurs légendes et leurs mythes sont pour l'écrivain une source d'inspiration poétique. À travers Wang-Fô, l'Orient lui fournit la métaphore clé de l'art et de l'artiste, vision orientale sans doute mais surtout vision yourcenarienne.

À ce propos, ce n'est pas un hasard si la nouvelle du peintre chinois est placée en ouverture d'un recueil qui, tout compte fait, ne comprend que trois nouvelles méritant pleinement ce titre. C'est à un autre artiste, non plus légendaire mais cette fois bien réel, qu'elle consacre le premier texte du recueil de voyage paru posthume, *Le Tour de la prison*. Il s'agit du poète Bashô, créateur et maître du genre haïku, ayant vécu au Japon au XVII<sup>e</sup> siècle. Les analogies entre le peintre chinois et le grand poète japonais sont nombreuses ainsi qu'entre les esthétiques qu'ils incarnent, renvoyant l'un, au bouddhisme taoïste, et l'autre, au correspondant bouddhisme Zen.

On voudrait montrer que le personnage imaginaire du peintre chinois anticipe les traits du poète japonais et retracer ainsi, entre nouvelle et essai, entre peinture et écriture, l'esthétique yourcenarienne de l'instant. Une esthétique paradoxale pour un écrivain qui a toujours affiché son mépris du présent à cause de sa fugacité et de son impossibilité à être saisi. Pour Marguerite Yourcenar l'instant ne semble être digne de représentation qu'après

---

<sup>1</sup> Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galej*, Paris, Le Centurion, 1980, "Le Livre de poche", p. 109. *Le Bulletin* n°16, publié en mai 1996 par la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, est consacré à "Marguerite Yourcenar et l'Orient".

sa disparition, après avoir reçu le sacre de la mort et avoir été intronisé dans le passé, qui en constitue en quelque sorte le monument funèbre. Entre l'esthétique du passé et l'esthétique de l'instantané il y a alors plus d'une passerelle et c'est ce que Yourcenar tient à souligner dès le début de son essai sur Bashô, comme pour situer la poétique du maître du haïku par rapport à la sienne et établir ainsi un lien avec le grand poète :

Non qu'il dédaigne le passé : un poète si à l'aise dans l'instantané ne peut que tenir compte de ces millions d'instants déjà vécus et qui restent présents tant qu'un souvenir ou un effet en subsiste<sup>2</sup>.

Comme il arrive souvent dans ses essais, Marguerite Yourcenar, en se penchant sur un auteur qu'elle aime, nous parle beaucoup d'elle-même.

### Deux pèlerins sur la route

Essayons de dégager les traits que le protagoniste de la nouvelle et Bashô ont en commun. Tout d'abord la solitude des personnages; aussi bien Wang-Fô que Bashô sont seuls mais pour être mieux reliés à tout, pourrait-on dire. En tant que maîtres dans leurs arts respectifs (la peinture et la poésie) ils ont des disciples bien dévoués mais ils semblent se suffire à eux-mêmes. Ils sont pauvres et ils méprisent la possession de biens matériels, ils reçoivent leur subsistance en échange de ce qu'ils sont et de ce qu'ils apprennent aux disciples. Ils échappent à la loi économique de la production et de l'accumulation. Nous avons déjà relevé à ce propos comment le peintre chinois vit du troc et participe de la loi de la séduction, c'est-à-dire de la soustraction, plutôt que de la production<sup>3</sup>. Son disciple Ling sera mené à la ruine économique pour lui garantir l'encre et les pinceaux. Riche fils à papa, il se fera mendiant après avoir dépensé les biens de sa famille. Dans *Basho sur la route*, le poète japonais est assimilé à son tour à la cigale, insecte consacré à Apollon en Grèce mais aussi, d'après la nouvelle de La Fontaine, associé à l'imprévoyance et à la négligence vis à vis des problèmes de subsistance économique, fourmi bourgeoise et cigale artiste.

Pour tous les deux le voyage est une dimension existentielle et artistique fondamentale; il leur permet d'expérimenter constamment le changement,

<sup>2</sup> Marguerite YOURCENAR, *Le Tour de la prison*, in *Essais et mémoires* (sigle EM), Paris, Gallimard, 1991, p. 600.

<sup>3</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre *La séduction par l'art, une érotique de la vision*, in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Actes du colloque tenu à l'Université de Montréal en collaboration avec la SIEY du 12 au 15 juin 1996, sous la direction de Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS et André MAINDRON, Montréal, XYZ, 1997, p. 313-324.

l'impermanence de toute chose. Comme Wang-Fô, Bashô vit "dans l'éternité de l'instant" (*EM*, p. 600). Comme Wang-Fô, le poète japonais, "homme ambulante", "voyage moins pour s'instruire ou s'émouvoir que pour subir" (*ibid.*). Même Zénon, le protagoniste de *L'Œuvre au noir*, qui a inspiré le titre du recueil, entreprenant 'le tour de la prison' pour connaître le monde, subit avec tout le poids de souffrance que le mot implique, les différentes phases de l'expérience alchimique jusqu'à la dissolution. Ce n'est pas par hasard si l'écrivain, au lieu de l'œuvre au rouge, qui pourrait suggérer l'idée d'un triomphe, a choisi comme titre du voyage existentiel de Zénon la phase de dissolution, de la matière et des idées, *L'Œuvre au noir*. Il n'y a pas de véritable connaissance qui n'engage totalement l'être, le médecin-philosophe est à la fois sujet et objet de ses expériences. La prison dont il faut faire le tour est donc toujours le moi, c'est ce qu'expérimente Zénon renonçant à prendre la fuite par la mer et s'échappant plutôt par le sang de ses veines coupées. Même en dépit des apparences – l'errance existentielle du médecin-philosophe pouvant être lue en tant que conquête d'une connaissance supérieure – le voyage de l'artiste et du savant yourcenariens n'est jamais de conquête, il s'agit plutôt d'une errance manifestant la disponibilité illimitée à se laisser déposséder, à se laisser conquérir.

Bashô, ce poète voyageur ou pèlerin, qui a inventé le genre poétique du haïku (littéralement "poésie du voyageur ou du pèlerin"<sup>4</sup>), marchant sur la terre qui tourne, "est aussi comme nous tous en marche au-dedans de lui-même" (*EM*, p. 601). Par le voyage Marguerite Yourcenar établit le rapport étroit entre microcosme et macrocosme, qui lui est cher, et que l'on retrouve dans la parabole humaine de Zénon, dans le rapport entre Hadrien et l'empire, dans le dernier tableau de Wang-Fô représentant un microcosme, sorte de sphère magique correspondant aussi bien au monde qu'à l'instrument de sa vision, l'œil du peintre.

L'organe et le sens qui dominent la nouvelle sont l'œil et la vue tandis que, dans l'essai sur Bashô, ce sont le cerveau et le corps dans sa globalité en tant que moyen pour sentir – "subir" si l'on veut – qui sont évoqués :

les données enregistrées à l'intérieur de son *cerveau*, et qui de jour en jour croissent, s'estompent, ou se modifient du fait d'impressions nouvelles; les *entrailles* qui bougent dans son *ventre* comme les spirales des *nébuleuses* [...]; le *sang* [...] (*EM*, p. 602, nous soulignons).

---

<sup>4</sup> Paolo LAGAZZI, Introduction à *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, par Mario Riccò et Paolo Lagazzi, Milano, Rizzoli, "BUR", 1996, p. 17, note 5.

La similitude rappelle encore une fois Zénon et son regard de philosophe et savant du XVI<sup>e</sup> siècle cherchant, comme les sages orientaux, les correspondances entre le corps et l'univers.

### L'illumination

On a déjà eu l'occasion de réfléchir sur la totale soumission de Wang-Fô à l'instant, à l'occasion, au *kairos*<sup>5</sup>. L'errance et la pauvreté lui consentent d'expérimenter le dépaysement suprême. Tandis que la richesse de la famille de Ling avait éliminé tous les hasards dans la vie du jeune bourgeois<sup>6</sup>, la rencontre avec Wang-Fô et avec la pauvreté caractérisant la vie de l'artiste, permet au fidèle disciple du peintre d'être entièrement exposé au hasard. Subir, ce n'est pas vraiment alors une faculté exclusivement japonaise, comme le prétendrait Marguerite Yourcenar (*EM*, p. 600), mais plutôt une capacité de l'artiste et du philosophe yourcenariens qui, de façons différentes, se laissent imprégner par les sujets de leur attention. L'oblation du "moi" n'est donc pas seulement une aspiration orientale et le lecteur yourcenarien sait bien que l'écrivain, qui a pratiqué les disciplines de méditation, la voudrait à la base de sa poésie<sup>7</sup>. Ce qu'elle dit du poète japonais, "l'émotion et la connaissance chez Basho naissent de cette soumission à l'événement ou à l'incident" (*EM*, p. 600) pourrait être répété à propos du peintre chinois qui, entièrement exposé au hasard, se laisse arrêter sans opposer aucune résistance.

L'artiste, dans le bouddhisme taoïste en Chine et dans le bouddhisme Zen au Japon, par la contemplation, doit devenir pur miroir des choses, le miroir n'étant jamais narcissique en Orient. Aussi bien Bashô que Wang-Fô se laissent séduire par l'instant et ils en deviennent le miroir. Ce faisant, ils séduisent à leur tour et révèlent l'impermanence de toute chose, le changement perpétuel de la réalité. Le tableau que Wang-Fô doit terminer pour l'empereur était resté inaccompli à cause de la capacité de l'artiste d'être entièrement absorbé par les images objet de sa contemplation, c'est ce que le Fils du Ciel lui fait remarquer en l'obligeant à terminer la peinture :

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. Et le bec de l'oiseau ou les joues de l'enfant

<sup>5</sup> Enrica RESTORI, *op. cit.*, p. 315.

<sup>6</sup> Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 1139. Toute référence ultérieure à *Comment Wang-Fô fut sauvé* figurera directement dans le texte sous le sigle OR, suivi du numéro de page.

<sup>7</sup> Cf. Marguerite YOURCENAR, "Carnets de notes" de *Mémoires d'Hadrien*, in OR, p. 528.

t'ont fait *oublier* les paupières des flots (OR, p. 1146, nous soulignons).

L'oubli est à la base de la contemplation orientale : en effet, les mots désignant l'exercice de la méditation en chinois signifient "rester assis en oubliant"<sup>8</sup>. L'oubli est la condition préalable à l'exercice de tout art en Chine et notamment la peinture et l'écriture. C'est ce que fait Wang-Fô : en s'appêtant à peindre son dernier tableau, il semble tout oublier pour se laisser entièrement absorber par son art; c'est ainsi qu'en regardant son tableau "Wang-Fô sécha ses larmes et sourit"(OR, p.1147). Même l'activité de préparation des couleurs demande une concentration totale, c'est-à-dire l'oubli de tout. À l'occasion de la mort de sa femme, Ling oublie de pleurer: "[il] broyait les couleurs, et cette besogne exigeait tant d'application qu'il oubliait de verser des larmes" (OR, p. 1141).

L'artiste, faisant le vide intérieur, reflète comme un miroir l'événement dont il subit une sorte d'illumination. Remarquons à ce propos que même le visage de l'empereur est assimilé à un miroir mais "placé trop haut qui ne refléterait que les astres et l'implacable ciel"(OR, p. 1143), le "Fils du Ciel" étant incapable de contempler la terre. Par contre, la vie éclaboussée, avec ses imperfections, ses laideurs et ses faiblesses, avait été l'objet de la contemplation du peintre : les ivrognes des tavernes, les huttes des fermiers, les faubourgs des courtisanes (OR, p. 1140 et p. 1144). Il avait été capable de sortir la beauté cachée sous la laideur des apparences tandis que le protagoniste de la nouvelle *Iresumi* (*Le Tatouage*, du romancier japonais Junichirô Tanizaki) avait atteint son but par le processus inverse, c'est-à-dire loger "l'horreur sous la peau de la beauté"<sup>9</sup>, en tatouant une araignée entre les épaules d'une jeune geisha.

Du côté de l'écriture, à la "suspension panique du langage"<sup>10</sup>, caractérisant le *satori* (révélation, illumination) dans le Zen, correspond la forme poétique contre-descriptive et fragmentaire du haïku dont le temps est sans sujet et les thèmes, si l'on peut employer ce mot pour un genre poétique visant la suspension du sens, renvoient à la banalité la plus quotidienne et prosaïque. À propos des poèmes de Bashô on parle d'esthétique de la pauvreté et de la simplicité<sup>11</sup>; c'est lui qui introduit dans la poésie japonaise les éléments

<sup>8</sup> Giangiorgio PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio Editori, (1992) 1995, p. 30. Nous traduisons.

<sup>9</sup> Marguerite YOURCENAR, *Le Tour de la prison*, EM, p. 672.

<sup>10</sup> Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris/Genève, Skira-Flammarion, 1970, p. 97.

<sup>11</sup> Muramatsu MARIKO, "Dall' 'haikai' all' 'haïku': la poesia di Basho", dans Matsuo BASHO. *Poesie*, Milano, La Vita Felice, 1997, p. 14.

humbles et souvent banals de la vie quotidienne dans “un mélange de beautés universelles et d’objets communs, de banal et caduc et de sublime et éternel”<sup>12</sup>.

Si l’exercice de la contemplation occidentale proposé par Loyola est, comme le remarque Roland Barthes, essentiellement descriptif, “le haïku, au contraire, articulé sur une métaphysique sans sujet et sans dieu, correspond au *Mu* [le vide] bouddhiste, au *satori* Zen, qui n’est nullement descente illuminative de Dieu, mais “réveil devant le fait”, saisie de la chose comme événement et non comme substance”<sup>13</sup>. En surprenant la collision entre le momentané et l’éternel, Bashô crée un instantané de l’illumination Zen qui échappe à toute description, il crée plutôt un hologramme, c’est-à-dire une forme où tous les éléments nécessaires à recréer un vaste phénomène tridimensionnel sont codifiés dans une clé minuscule. Le haïku parfait alors n’est pas la description de l’illumination Zen, mais c’est le moment même, cristallisé dans le temps et prêt à être libéré dans l’esprit du lecteur. Il ne décrit pas, il révèle<sup>14</sup> de la même façon que les peintures de Wang-Fô ne reproduisent pas le réel mais en révèlent plutôt la beauté cachée, offrant à Ling un regard tout neuf sur la réalité de tous les jours.

### Compassion et détachement

Un sentiment bouddhique que Marguerite Yourcenar relève chez Bashô et qui paraît presque absent chez Wang-Fô, est la compassion pour la souffrance des êtres. En effet, on ne voit pleurer ce dernier qu’à l’occasion de la mort de son fidèle disciple Ling. Mais même à ce moment-là l’émotion esthétique l’emporte, il ne peut s’empêcher d’admirer le beau contraste chromatique entre le rouge du sang versé et le vert du pavement de jade (*OR*, p. 1146). Même la mort a sa beauté, c’est ce qu’il avait appris à Ling en peignant la jeune femme du disciple qui s’était pendue. Rien ne peut empêcher l’artiste de cueillir la beauté partout où elle se trouve, même dans la couleur d’un cadavre (*OR*, p. 1141). Le détachement que Wang-Fô démontre vis à vis de la mort semble en effet inhumain. La mort des êtres n’est au fond qu’un moment parmi les autres du perpétuel changement de tout. Bashô aussi en fait un sujet privilégié dans ses poèmes et Marguerite Yourcenar le souligne :

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15. Nous traduisons.

<sup>13</sup> Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 101.

<sup>14</sup> Thomas HOOVER, *La cultura Zen*, Milano, Mondadori, 1981, p. 201 (éd. originale: *Zen Culture*, New York, Vintage Books, 1978).

La vue de la pêche aux cormorans lui fait peine. Peine pour les poissons dévorés, peine pour les grands oiseaux frustrés dégorgeant de force les poissons sanglants, ou peine pour nous tous?<sup>15</sup> (*EM*, p. 601)

Elle est tentée de trouver un sens aux images proposées par les haïkus de Bashô tandis que Roland Barthes remarque que l'essence profonde du haïku japonais est la suspension du sens, l'art de faire le vide même au niveau sémantique<sup>16</sup>:

Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui, avec vos manies, vos valeurs, vos symboles [...]<sup>17</sup>.

Et cette disponibilité est, selon la critique, "l'être même de la littérature, porté à son paroxysme"<sup>18</sup>.

En réalité, selon Thomas Hoover, à travers le haïku, Bashô invente le genre poétique le plus déshumanisé où les noms des choses remplacent simplement l'expression des sentiments et des émotions de l'artiste. Des vers apparemment très simples enregistrent l'une des infinies intersections entre l'atemporel et l'éphémère<sup>19</sup>, ce que Marguerite Yourcenar appelle "l'éternité de l'instant".

### Peinture et écriture

La correspondance entre poésie et peinture est mise en relief, aussi bien dans la nouvelle que dans l'essai sur Bashô, par l'attitude des deux protagonistes: comme Wang-Fô, Bashô traîne les outils de son métier, "le sien est d'être poète et donc aussi peintre" (*EM*, p. 601), relève Marguerite

<sup>15</sup> C'est la même compassion pour la souffrance sans raison des animaux que le lecteur retrouve chez le plus bouddhique, si l'on peut dire, des personnages yourcenariens, Nathanaël, le protagoniste d'*Un homme obscur*. Ainsi que le Christ de "Marie-Madeleine ou le Salut" du recueil de *Feux* connaissant l'agonie du ver de terre, il connaît l'agonie de la taupe tranchée par la pelle et celle du poisson englouti vivant.

<sup>16</sup> Giangiorgio PASQUALOTTO, *op. cit.*, chapitre 3, "Il vuoto nello 'haïku'", p. 107-112.

<sup>17</sup> Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 89.

<sup>18</sup> Roland BARTHES, *Sur Racine, Avant-propos*, in *Œuvres complètes*, Paris, Édition du Seuil, 1993, tome 1, p. 186.

<sup>19</sup> Thomas HOOVER, *op. cit.*, p. 200-201.

Yourcenar. D'autre part, il faut remarquer que c'est par les mots, employés comme un pinceau, que le vieux Wang-Fô fit connaître la beauté des images quotidiennes à Ling lors de leur première rencontre : "L'alcool de riz déliait la langue de cet artisan taciturne, et Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir." (OR, p. 1140).

L'affinité entre peinture et écriture en Extrême Orient (Chine et Japon) est évidente; elles ont les mêmes instruments, des pinceaux et des encres, les mêmes supports, des papiers collés sur des rouleaux d'étoffe, et elles demandent la même préparation spirituelle, la même méditation et le même savoir faire<sup>20</sup>. Contrairement à ce qui s'est passé en Occident, en Chine et au Japon, écriture et peinture ont été depuis toujours intimement reliées, non seulement du point de vue technique mais aussi sémantique<sup>21</sup> et, très souvent, peinture et écriture s'entremêlent de façon qu'on peut dire que "sans calligraphie il ne peut y avoir de peinture" mais aussi que "sans peinture il ne peut y avoir de calligraphie"<sup>22</sup>. Mais ce que nous tenons à souligner surtout c'est la particulière disposition d'esprit qui caractérise aussi bien le calligraphe que le peintre quand ils s'appêtent à travailler. Écriture et peinture demandent la même attitude, c'est-à-dire la participation entière du sujet, l'engagement de toutes ses facultés et le détachement des passions et des désirs<sup>23</sup>; il faut savoir faire le vide intérieur. C'est une préparation psychophysique à travers laquelle aussi bien le peintre que le calligraphe ne s'anéantissent pas mais plutôt se purifient, au point qu'on pourrait affirmer que "ce n'est plus le peintre qui peint les rochers mais ce sont les rochers eux-mêmes qui se peignent à travers le peintre"<sup>24</sup>.

Le vide, à ne pas confondre avec le néant, se dessine donc en tant que champ ouvert à l'expression des énergies, des choses-événements qui sont infinies, en tant que fond par rapport à la forme. Le poète aussi bien que le peintre tracent des signes, l'un pour donner une forme au vide visuel et l'autre pour en faire "la ponctuation du silence" (EM, p. 601), c'est-à-dire pour donner une forme au vide acoustique. L'on sait que, d'après la *Gestalttheorie*, le fond n'est pas seulement le champ sur lequel la figure se situe mais il en est le facteur constitutif; de la même façon Marguerite Yourcenar, mettant en relief l'importance du silence par rapport aux sons, relève le trait le plus caractéristique de l'art oriental taoïste et Zen, la primauté du vide sur le plein :

<sup>20</sup> Cf. Giangiorgio PASQUALOTTO, *op. cit.*, p. 90.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 94. Nous traduisons.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 98. Nous traduisons.



c'est la concavité du bol, lui permettant d'être rempli, qui donne un sens à sa forme<sup>25</sup>.

Le peintre et le poète ont la même attitude devant la mort que devant la vie : de même que tout tableau pour Wang-Fô est dernier, tous les poèmes de Bashô sont "des poèmes de derniers moments" (*EM*, p. 602). Le public de Bashô, relève Marguerite Yourcenar, "attendait avec une certaine avidité le poème traditionnel des derniers moments" (*ibid.*) comme l'empereur de la nouvelle est avide de voir trembler la main et l'œil de Wang-Fô devant son dernier tableau (qui en réalité est sans fin). Les poèmes de Bashô et les tableaux de Wang-Fô sont là peut-être pour nous rappeler que "[t]out moment est dernier, parce qu'il est unique" (*ibid.*). Le peintre et le poète sont toujours en état d'agonie, toujours face à la mort. Rappelons à ce propos *Les Charités d'Alcippe* où le poète se donne infiniment pour déjouer la mort<sup>26</sup>. L'art révèle l'impermanence de la réalité et le voyage en "aiguise" la perception :

[c]hez le voyageur, cette perception s'aiguise par l'absence des routines fallacieusement rassurantes propres au sédentaire, qui font croire que l'existence pour un temps restera ce qu'elle est (*EM*, p. 602).

Dans la nouvelle, le peintre s'éloigne sur la mer de son tableau et disparaît derrière l'ombre d'une falaise; "c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin" ou dans le voyage de Wang-Fô pourrait-on dire en paraphrasant la conclusion de *L'Œuvre au noir*<sup>27</sup>. De la même façon Bashô, en décevant peut-être ses disciples, se montre dans le "rituel dernier poème", "errant en rêve sur une

---

<sup>25</sup> La critique a parlé, à propos de l'écriture yourcenarienne, de *horror vacui* (Nadia FUSINI, *Nomi*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 206-207) entendant par là le refus de la mort. Il serait toutefois intéressant de voir quelle est, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la place occupée par le vide au sens bouddhique. On pourrait relever peut-être la récurrence de certaines images et de certaines couleurs. Le bleu, par exemple, qui est la plus froide et la plus immatérielle des couleurs, présente en nature comme un effet de transparence "c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'air, vide de l'eau" (Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, p. 129), joue un rôle de premier plan dans l'imaginaire et dans l'œuvre yourcenariens. Il suffit de penser aux *Songes et les sorts*, au *Conte bleu* et aux *Nouvelles orientales*. C'est sur des touches bleues que Wang-Fô s'éloigne et disparaît aux yeux de l'empereur et du lecteur. Dans la peinture de paysage, taoïste et Zen, le vide, en effet, est rappelé souvent par allusion, à travers les nuages, les brumes et les eaux qui suggèrent l'indistinction des formes.

<sup>26</sup> Marguerite YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984, p. 7.

<sup>27</sup> *OR*, p. 833.

lande automnale” (*EM*, p. 602). Pour Bashô, et nous ajoutons pour Wang-Fô aussi, “le voyage continuait” (*ibid.*).

On ne sort pas du labyrinthe, “le tour de la prison” n’a pas de fin, il continue à d’autres niveaux peut-être, et l’art est le moyen privilégié pour continuer le voyage. C’est la seule certitude qui sauve l’artiste. Même le tour de Marguerite Yourcenar, qui a laissé son œuvre inaccomplie, continue, car l’on sait désormais que toute œuvre est au fond inaccomplie, infiniment ouverte, “place vide, mais éternellement offerte à la signification” comme le suggère Roland Barthes à propos de Racine dont il apprécie l’“art inégalé de la disponibilité”<sup>28</sup>. L’œuvre littéraire, mais Umberto Eco dirait toute œuvre d’art, contient “une interrogation *indirecte*, à laquelle l’écrivain, par un dernier suspens, s’abstient de répondre”. Et si “les sens passent, la question demeure”<sup>29</sup>. L’art donc, ainsi que les rêves, projette une ombre d’incertitude sur la réalité de façon qu’on est tenté de paraphraser le titre d’un essai bien connu de Roger Caillois pour parler de “l’incertitude qui vient de l’art”<sup>30</sup>.

### Le vide

Un autre élément, que la nouvelle et l’essai mettent en relief, est l’importance de l’amitié par rapport à l’exclusivité de l’amour (surtout selon la conception de l’amour en Occident). L’amitié naît du sentiment de compagnonnage que la vie, en tant que voyage, suscite au hasard des rencontres. Le corps et l’âme, au lieu d’être représentés comme les emblèmes d’une identité spécifique se distinguant nettement des autres, à la manière de Balzac pour ainsi dire, n’ont de valeur que par ce qui les accompagne ou les remplit. Ils sont en eux-mêmes vides, ouverts et disponibles à se soumettre aux forces extérieures.

Nous avons déjà mis en relief le manque de traits distinctifs caractérisant Wang-Fô, aussi bien physiques que psychologiques. Comme le séducteur il n’a pas de personnalité définie mais il semble plutôt s’adapter totalement à ce qu’il rencontre. Il est disponibilité pure comme le poète des *Charités d’Alcippe*. Ce sont les mêmes aspects que Marguerite Yourcenar souligne dans la poésie de Bashô :

<sup>28</sup> Roland BARTHES, *Sur Racine*, cit., p. 986.

<sup>29</sup> *Ibid.*, cité dans *Opera aperta* par Umberto ECO qui commente : “In questo senso dunque la letteratura (ma noi diremmo : ogni messaggio artistico) designerebbe in modo certo un oggetto incerto.”, Milan, Bompiani, (1962) 1997, p. 35.

<sup>30</sup> Roger CAILLOIS, *L’Incertaineté qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956.

Ce corps “au cent os et aux neuf ouvertures”, cette âme sentie comme un *haillon* qui flotte au vent fraternisent en route avec d'autres corps, avec d'autres haillons. Ce “*vieux sac de voyage usé*” s'entrecogne à d'autres vieux sacs au hasard des chemins. (EM, p. 602, nous soulignons)

Encore une fois c'est le vide qui donne un sens au corps et à l'âme, un vide de traits, un manque de rigidité, ils s'adaptent à l'instant, au *kairos*. Le vide creuse le corps et le corps n'a de sens que par lui. Les sens eux-mêmes sont autant d'ouvertures, le vide creuse le centre de l'œil, du nez, des oreilles, de la bouche et de la main. Le haillon flottant au vent sur la route de Bashô, âme façonnée par le vent – le nom de plume de Bashô signifie aussi bien “tissu léger qui flotte” que la feuille d'une plante appartenant à la famille du bananier<sup>31</sup> – n'est pas sans rappeler alors la barbe de Wang-Fô et l'écharpe de Ling flottant sur la mer. Cet état de fluctuation est l'image qui résume le mieux l'impermanence de tout, des êtres et des choses. On est très loin de la vision occidentale de l'individu et de l'âme immortelle. L'identité est fondamentalement relationnelle.

Même les maisons habitées par Bashô ne font qu'évoquer le vide qui les ronge de l'intérieur et de l'extérieur : “Sa cabane à Edo avait été incendiée de son vivant [...] ses disciples la reconstruisirent quasi à la même place, mais cabane et jardin ont disparu dans le foisonnement énorme du Tôkiô moderne” (EM, p. 603); individu et maison sont voués à la disparition. En effet, selon le *Dictionnaire des symboles*, “l'identification du corps lui-même à la maison est courante dans le Bouddhisme”. Le Patriarche Houei-nêng dit que le corps est “une *hôtellerie*, entendant par là qu'il ne peut constituer qu'un refuge temporaire”<sup>32</sup>. La maison de Kyorai aussi, le disciple bien aimé de Bashô, “la maison des kakis tombés à terre”, est présentée comme l'image même de la fragilité, travaillée de l'intérieur par le vide : “*Coquille à demi éclatée*, cette maisonnette fait penser à la *légère dépouille* d'une cigale” (EM, p. 603, nous soulignons). Marguerite Yourcenar évoque aussi la description qu'en fait Bashô lui-même, la maison de Kyorai y paraît comme dévorée par les éléments naturels. Elle la définit comme “un lieu si ouvert aux intempéries, abri plutôt que demeure” (*ibid.*).

La maison, comme le poète, est ouverte au monde. C'est la façon Zen de laisser que les événements arrivent même les plus désagréables. Wang-Fô aimait aussi les aspects laids ou pénibles de la vie et il en faisait le portrait, tout

<sup>31</sup> Cf. Muramatsu MARIKO, *op. cit.*, p. 118, note 90.

<sup>32</sup> Jean CHEVALIER - Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 604.

était digne pour lui d'être transposé en peinture. De la même façon Marguerite Yourcenar remarque que Bashô aime la nature "en dépit d'aspects pénibles, ou parfois incongrus, que des poètes d'Occident passeraient discrètement sous silence" (*EM*, p. 604). Même les expériences désagréables (les insectes courant sur la peau, les mains et les pieds engourdis par le froid) sont autant d'aspects de la réalité révélant l'énergie vitale qui traverse toute chose. Pour le maître du haïku chaque instant est digne de l'attention la plus intense ainsi que du détachement suprême<sup>33</sup>. Dans l'esthétique zen – si l'on peut employer le mot esthétique – il n'y a pas d'instant privilégié, il n'y a pas de dernier instant mais tout simplement le flux perpétuel du changement qui à chaque instant peut être reflété par la pure vision du poète ou du peintre. L'artiste zen, comme la cigale à laquelle il est indirectement associé, vit au jour le jour, disponible à ce qui ad-vient, à ce que Barthes définit comme l'incident<sup>34</sup>; il vit dans une continuelle suspension de jugement qui devient suspension temporelle, vision du vide derrière tout changement des formes: la mer bleue sur laquelle Wang-Fô s'éloigne et disparaît.

Pur miroir, l'artiste "ne capte que d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme)"<sup>35</sup>. La forme est tellement vide que l'art suprême consisterait dans l'introduction du vide au cœur du plein<sup>36</sup> car c'est lui qui introduit le mouvement aussi bien en peinture que dans l'écriture, l'œuvre est véritablement 'ouverte' et infiniment inaccomplie. Le fait qu'en Chine et au Japon, aussi bien les peintures que les textes écrits s'enroulent et se déroulent, introduit par le mouvement la dimension temporelle dans la réception de la peinture, art caractérisé essentiellement par la dimension spatiale. Avec le déroulement et l'enroulement, peinture et écriture naissent du vide et retournent au vide<sup>37</sup>. Le vide travaille donc la peinture et l'écriture orientales. Le genre poétique du haïku, en particulier, en porte la marque à plusieurs niveaux: au niveau de l'objet et du sujet, au niveau sémantique puisqu'on peut parler de vide de sens, mais il agit aussi dans la raréfaction des mots et dans la qualité des mots employés, suggérant souvent une indétermination temporelle et spatiale.

<sup>33</sup> Cf. Paolo LAGAZZI, *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, cit., p. 105.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>36</sup> François CHENG, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Edition du Seuil, 1989, p. 39, cité par Giangiorgio Pasqualotto, *op. cit.*, p. 102.

<sup>37</sup> Cf. Giangiorgio PASQUALOTTO, *op. cit.*, p. 37, voir aussi à la p. 106 : "Si può dire allora che il bianco del rolo dipinto dal quale, in pochi istanti, escono i segni e nel quale, in altrettanto pochi istanti, essi rientrano, non è che la metafora viva e sensibile del vuoto : da esso la vita degli enti e degli eventi sempre sorge e ad esso sempre ritorna".

## Écrire avec un pinceau

La nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé* et le bref essai sur Bashô révèlent une compréhension profonde de la culture taoïste et Zen et, en même temps, l'aspiration intime de Marguerite Yourcenar à l'impersonnel et à la "dépersonnalisation" de son écriture. L'intérêt pour l'Orient et sa culture du détachement de soi n'est sans doute pas un hasard pour un écrivain qui a eu tant de peine à dire "je", toujours mal à l'aise avec un moi débordant et conflictuel. Et s'il y a un élément justifiant le titre des *Nouvelles orientales*, c'est sans doute l'emploi d'un style extrêmement détaché, contrebalancé parfois par les commentaires et les jugements moraux encadrant certaines nouvelles.

Loin de vouloir affirmer rétrospectivement que Bashô a inspiré le personnage de Wang-Fô, on ne peut toutefois s'empêcher de remarquer les nombreuses affinités qui relient le peintre imaginaire au poète japonais. Et ce n'est pas par hasard non plus alors si Marguerite Yourcenar tient à situer sa poétique consacrée au passé par rapport à la poétique de l'instantané qui caractérise les poèmes de Bashô. Wang-Fô et Bashô semblent résumer en effet sa vision de l'art et de l'artiste ainsi que peinture et écriture s'entremêlent en Orient.

Peut-être se voudrait-elle peintre-poète comme "[l]e Japonais qui vers 1870 se fit faire" un haori portant à l'envers "un véritable tableau tissé à même la trame" (*EM*, p. 674) qu'elle acheta dans une boutique de Kyôto et dont le prix était "peu de chose par rapport au don symbolique qui [lui] était fait" (*EM*, p. 673). Marguerite Yourcenar elle-même met en valeur la portée symbolique de cet épisode relaté en clôture du texte "Visages à l'encre de Chine". Et c'est par la description de cet objet symbolique qu'on veut conclure :

On y voit un feuillet contenant un poème parmi les milliers de poèmes consacrés au Japon à un vieux pin toujours vert, symbole de longévité. Un autre feuillet où des ors et des verts allant du pâle au sombre représentent ce même pin, un rouleau de soie crème et doré muni de cordelettes destinées à envelopper peinture et poème, et, suprême invention, une écritoire de pierre noire, rehaussée d'or avec ses bâtonnets sagement rangés d'où le chef-d'œuvre est sorti. (*EM*, p. 674)

Peut-être, comme Wang-Fô lors de sa rencontre avec Ling, l'écrivain voudrait-il employer les mots à la façon dont un peintre emploie les couleurs. À ce propos, il vaut la peine de rappeler aussi l'importance des couleurs dans le recueil des *Nouvelles orientales* et dans sa production des années trente, dans *Les Songes et les Sorts* et dans *Conte bleu* notamment (à l'origine d'une

trilogie manquée comprenant un *Conte rouge* et un *Conte blanc*) où, faute de voix, les couleurs évoquées parlent à la places des mots. On connaît l'intérêt de Marguerite Yourcenar pour la peinture (certains de ses essais sont consacrés à des peintres célèbres, Dürer, Böcklin, Rembrandt, Rubens, Michel-Ange<sup>38</sup>), intérêt qui, probablement, remonte à son enfance, à l'époque de ses fréquentes visites au Louvre avec Michel et l'on sait aussi que Greco, Rembrandt et Dürer ont inspiré la trilogie de *La Mort conduit l'attelage*, publiée en 1934. La Chine et le Japon en quelque sorte, outre un modèle esthétique fondé sur le détachement de soi lui fournissent un exemple fascinant de symbiose entre écriture et peinture qui sans doute est intimement congénial à son imaginaire.

---

<sup>38</sup> Nous renvoyons aux études d'André MAINDRON, "Rubens, fleuve d'oubli" dans *Archives du Nord*, p. 159-166 et Françoise BONALI FIQUET, "Le démon de Michel-Ange. Lecture de Sixtine", p. 149-157, in *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque tenu à Tours en 1988, édités par Jean-Pierre CASTELLANI et Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1990. Voir aussi Francesca COUNIHAN, "Marguerite Yourcenar rediscovers Rembrandt" in Florian KROBB et Jeffrey MORRISON (éds.), *Text into Image/Image into Text*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 77-84.