

AU CARREFOUR DES ARTS :
figures de peintres dans les *Nouvelles orientales*
de Marguerite Yourcenar

par Dumitra BARON
(Université « Lucian Blaga » de SIBIU)

Les *Nouvelles orientales* (1938) de Marguerite Yourcenar contribuent à la construction d'un imaginaire qui est constitué par l'ouverture aux diverses cultures et aux formes d'art variées. Ce sont des textes empruntés aux sources folkloriques, mythiques et littéraires (que nous pouvons diviser en deux parties : le cycle gréco-balkanique et le cycle des Orient plus lointains : Inde, Chine, Japon). Remarquons à ce niveau que Marguerite Yourcenar fait largement emploi du procédé de récréation, procédé qui représente, d'ailleurs, sa technique littéraire par excellence.

Le titre de la nouvelle liminaire indique précisément le cycle auquel l'auteur fait référence, étant un véritable programme de lecture (où l'on verra un morceau de littérature d'esprit éthique qui s'intéresse moins au *pourquoi* des choses qu'au *comment* d'un comportement). La nouvelle s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine, comme l'on peut lire dans le *Post-scriptum* de l'édition des *Nouvelles orientales* de 1978¹. Notons également que le « lointain exotique imaginaire » est une source très recherchée par les écrivains des années trente (période très fertile en productions littéraires faisant référence à la grande Chine et à

¹ « Des dix nouvelles [...] quatre sont des retranscriptions, 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 » (*OR*, p. 1247).

l'Orient en général : on peut citer Romain Rolland, Paul Morand, Henri Michaux ou André Malraux)².

« Comment Wang-Fô fut sauvé » a comme thème récurrent l'art et ses rapports avec la vie de l'artiste et la vie des gens simples. La nouvelle nous fait entrer dans l'atmosphère de la Chine du Moyen Âge et nous présente un vieux peintre, Wang-Fô, dont les tableaux étaient considérés comme magiques, puisque les objets et les personnages qu'il représentait avec ses pinceaux prenaient vie. Le peintre, accompagné de son disciple Ling, passait de village en village, dans le but de trouver des paysages inédits à peindre. Un jour, l'empereur de Chine le convoque en son palais pour le menacer d'un terrible châtement. Il lui ordonne de terminer une toile inachevée. Grâce à cet acte qu'il accomplit en présence de l'empereur et de sa cour, Wang-Fô et son disciple furent sauvés.

La deuxième nouvelle que nous analyserons occupe la position finale dans le cadre du recueil. Sa particularité est donnée, entre autres, par le fait que son titre n'offre aucun indice concernant son appartenance. De ce point de vue, on peut dire que c'est une nouvelle atypique : d'ailleurs, le texte initial portait le titre « Les Tulipes de Cornélius Berg » et ne contient que deux allusions au monde oriental, relatives au voyage du peintre Cornélius Berg en Asie Mineure. Même si cette nouvelle semble ne pas trouver sa place parmi les nouvelles orientales, on peut aisément observer une certaine correspondance entre le portrait du peintre présenté dans la première nouvelle (le peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre et l'obscur contemporain de Rembrandt qui médite mélancoliquement sur sa propre œuvre, Cornélius Berg). Le personnage de cette dernière nouvelle est un ancien élève de Rembrandt, médiocre, qui n'a fait que peindre des portraits et des tableaux sur commande, pendant toute sa vie. Il est déjà vieux, il ne retrouve plus son énergie créatrice, les signes du temps

² Alain LESCART, « Marguerite Yourcenar aux prises avec le taoïsme dans le conte *Comment Wang-Fô fut sauvé* », *Bulletin de la SIEY*, n° 25, décembre 2004, p. 21.

s'inscrivent sur ses mains et il n'aime plus la compagnie des hommes qu'il commence à détester. Il se met à la peinture de la nature morte, ensuite il est employé à peindre, sur le mur de l'église, de fausses boiseries. Dans la petite ville où il travaille, Haarlem, vit un vieux syndic qui est devenu l'un de ses amis. Celui-ci est un grand amateur de tulipes et un jour, lorsqu'il contemple une de ces fleurs, le vieux syndic dit à Cornélius : « Dieu [...] est un grand peintre. [...] Dieu est le peintre de l'univers » (*OR*, p. 1245). Cette phrase déclenche chez Cornélius tout un processus de remémoration de sa vie et celui-ci réplique, après avoir répété les paroles du vieux syndic : « Quel malheur, monsieur le syndic, que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages » (*OR*, p. 1246).

La beauté, la mort, le réel et l'imaginaire, le rapport entre la nature et la peinture, apparaissent en tant que dominantes de la première nouvelle (« Comment Wang-Fô fut sauvé ») et leur exploitation montre comment on peut voir le monde à travers le filtre de l'art. Il s'agit d'un regard transfigurateur qui invente ou qui comprend, plus qu'il ne reproduit. La figure du peintre telle qu'elle est construite dans « Comment Wang-Fô fut sauvé » est ancrée dans la tradition chinoise où la peinture est tenue pour une expérience spirituelle authentique et une façon de comprendre la cosmologie. D'ailleurs, c'est l'idée que François Cheng énonce dans l'un de ses ouvrages : « en Chine, de tous les arts, la peinture occupe une place suprême. Elle est l'objet d'une véritable mystique ; car, aux yeux d'un Chinois, c'est bien l'art pictural qui révèle, par excellence, le mystère de l'univers »³. Marguerite Yourcenar cherche dans l'acte de création, qu'il soit écriture ou peinture, l'authenticité de la vie, en se faisant l'écho de cette conception orientale. Le peintre est décrit comme étant un sage, humble, qui pourtant s'adonne à faire l'expérience de tous les états de l'homme afin de mieux se mettre en état de peindre ses personnages. Ainsi pour peindre un ivrogne, il fait lui-même

³ François CHENG, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 11.

l'expérience de l'ivresse, ce qui apparaît comme une étape obligatoire dans son acte de création. Le portrait qui est peint par Wang-Fô à la fin de la nouvelle le présente toujours dans une hypostase créatrice, même à un moment où l'on pourrait croire qu'un pareil geste soit impossible, insensé (après la mort violente de son disciple). Le peintre reste fidèle à sa condition d'artiste jusqu'au bout de sa vie et même dans les moments les plus difficiles de son parcours. L'activité de création lui demande une implication totale et le fait ignorer l'extérieur et les autres hommes : « Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait assis dans l'eau » (OR, p. 1180).

Un autre trait important dans la composition du portrait du peintre chinois est représenté par sa capacité d'idéaliser le monde extérieur, d'en saisir seulement le côté artistique. C'est d'ailleurs l'élément le plus important qui le distingue du peintre décrit dans la dernière nouvelle, Cornélius Berg. Ce dernier n'est plus capable de voir autrement le monde, de le faire passer par un filtre artistique et il est saisi seulement du mépris envers les hommes et d'un véritable dégoût métaphysique. Ce qui prédomine est le sentiment de désenchantement, Cornélius Berg étant un personnage plutôt désabusé, ayant une attitude passive et distante. Le portrait de Cornélius Berg est construit en contraste avec celui de Rembrandt⁴ : Berg ne voit que le côté matériel des choses, il ne peut regarder artistiquement le monde, il n'observe que l'imperfection et la laideur de ce qui l'entoure. Si, dans le cas de Wang-Fô on peut même dire que la beauté peut sauver la vie de l'artiste, dans le cas de Berg tout se réduit à un regard désenchanté sur le réel, qui ne lui assurera pas le salut. Il est incapable de s'élever au niveau du maître et restera à jamais un simple élève. C'est d'ailleurs le contraire du cheminement de l'être humain et de

⁴ La fascination éprouvée par Marguerite Yourcenar pour le fameux peintre hollandais Rembrandt est de longue date et elle s'est concrétisée dans la nouvelle « D'après Rembrandt » (1934) et aussi dans l'essai « Deux Noirs de Rembrandt » (1986), dans le volume *Essais et Mémoires* (1991). Ce que Yourcenar semble admirer le plus chez le peintre de génie du grand siècle d'or est la capacité de décrire l'expérience humaine authentique.

l'artiste plus précisément, tel qu'il est montré et recommandé par la philosophie chinoise. Le voyage de l'individu doit le mener à avancer, à accéder à une humanité supérieure, à atteindre le sommet de la sagesse. Cornélius Berg semble trop ancré dans ce monde occidental et au lieu d'avancer, il régresse. Sa détresse est d'autant plus dangereuse et pitoyable si l'on tient compte du fait que, durant sa vie, Cornélius Berg avait déjà eu un premier contact avec le monde oriental et qu'il n'en avait pas pu saisir les enseignements correspondants. L'opposition entre les deux portraits de peintres s'accroît au niveau de leur accomplissement spirituel plutôt qu'au niveau artistique. Si dans le cas de Wang-Fô il existe un véritable progrès spirituel qui lui assurera le salut, pour Cornélius Berg il n'y a, à la fin, que la mélancolie improductive.

Nous allons ensuite réfléchir à la notion de regard et aux façons de voir le monde réel et le monde secret, plus caché, voire invisible. Ce sont en effet des principes majeurs qui découlent de ces textes et il est important de voir si l'artiste est capable de faire une ouverture vers un autre monde, celui que seule la création peut révéler. Dans ce sens, nous partageons l'opinion de E. Pessini qui affirmait dans une étude sur la condition de l'artiste dans l'œuvre de Yourcenar que « Wang-Fô a poussé à son extrême limite sa capacité de capter visuellement le spectacle du monde : chasseur de couleurs et de formes, il colle à la réalité pour mieux la faire éclater. Sa méthode fascine les hommes qu'il rencontre et son disciple Ling voudra franchir les portes de son immense savoir, être initié à un rite où l'accès au sacré se fait par le regard, où la vision du monde est une alchimie qui transforme, embellit et rend autre »⁵. La nouvelle liminaire de Yourcenar met en valeur un type inédit de regard qui change notre perspective sur le monde qui nous entoure : Wang-Fô est capable de transmettre aux autres sa capacité de distinguer l'invisible dans le trop visible et de donner à son disciple ce « cadeau d'une âme et d'une perception neuves » (*OR*, p. 1173). Ce que Wang Fô voit est ce qui reste invisible aux

⁵ Elena PESSINI, « L'artiste dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 6.

yeux des autres : « Dans la cour, 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 sécher ses cheveux » (*OR*, p. 1172).

Dans le cas de Cornélius Berg, le regard s'associe au travail de la mémoire affective suscitée par les propos du syndic. La présence des verbes « regarder », « refléter », « contempler », « revoir », « admirer » atteste la portée du regard généralisateur que le peintre tend au monde et à sa propre vie : « Cornélius Berg regardait alternativement la fleur et le canal. Ce terne miroir plombé ne reflétait que des plates-bandes, des murs de brique et la lessive des ménagères, mais le vieux vagabond fatigué y contemplait vaguement toute sa vie. Il revoyait certains traits de physionomie aperçus au cours de ses longs voyages, l'Orient sordide, le Sud débraillé, [...] il avait eu l'occasion d'admirer un autre jardin de tulipes, orgueil et joie d'un pacha qui comptait sur le peintre pour immortaliser, dans sa brève perfection, son harem floral » (*OR*, p. 1245-1246).

Nous observons en même temps que Marguerite Yourcenar croit à la capacité de l'artiste de se servir de la suggestion fragmentaire ou du trait brouillé pour transcrire le mystère d'un être en devenir. Cela suppose en égale mesure l'exploration des correspondances entre le monde artistique et la nature et exemplifie les ressorts de l'accord fondamental entre le macrocosme naturel et le microcosme humain.

Marguerite Yourcenar évite toutefois les formules classiques construites autour de la dichotomie Beau *versus* Laid et, au lieu de soumettre le comportement du peintre à un jugement moral sévère (ce qui impliquerait une nouvelle antinomie : Bien *versus* Mal), elle adopte son point de vue. C'est d'ailleurs l'un des éléments fondamentaux qui confèrent à ces nouvelles une grande qualité artistique. Au lieu d'écrire sur ces peintres, l'auteur choisit de les regarder, tout en empruntant la méthode d'un peintre et renonçant (pour ainsi dire) à la technique classique de l'écrivain : comme

l'artiste qui n'explique jamais dans ses toiles ce qu'il y représente, l'écrivain présentera aux yeux du lecteur une belle toile qui se tissera au fur et à mesure que se construit le récit. Le lecteur est alors invité, non pas à lire, mais à regarder et à voir, à sentir et à s'imprégner des nuances et des lumières reflétées par le texte-toile. L'auteur maîtrise remarquablement la technique d'une écriture qui traduit en mots une vision authentiquement picturale. Dans les deux nouvelles on peut identifier deux possibilités de voir et de vivre le monde ; il n'y a pas forcément un enseignement moral et on ne nous impose aucune des deux variantes : le premier texte du recueil propose une possibilité de salut par l'art. Seuls les initiés auront cette possibilité de « se perdre à l'intérieur d'une peinture » et de partir « pour le pays au-delà des flots » (*OR*, p. 1181). Le dernier texte, tout au contraire, nous fait voir que pour certains, cette variante n'est jamais possible. La note pessimiste dans laquelle se termine la nouvelle « La Tristesse de Cornélius Berg » est rendue par des syntagmes comme « soupira longuement », « avec amertume, à voix basse » (*OR*, p. 1246). Chez Wang-Fô, on remarque la sérénité qui est le résultat d'une certaine progression spirituelle, tandis que pour Cornélius Berg sa particularité définitoire n'est que sa mélancolique improductivité.

Ce qui manque à Cornélius Berg est une capacité de « voir » et « Cornélius Berg, bâclant çà et là quelques piteux ouvrages, égalait Rembrandt par ses songes » (*OR*, p. 1244). Les « merveilles » que son ami, le vieux syndic, lui présente ne font que contraster avec le regard désabusé du peintre hollandais. Il n'est pas capable de conserver ou d'approfondir l'enseignement tiré de ses voyages en Orient et ne vit que de ses souvenirs. Les souvenirs ne peuvent pourtant pas l'aider à se former une vision plus idéaliste de ce monde trop concret, trop décevant, trop matériel, dans lequel il semble sombrer définitivement.

Les deux nouvelles contiennent de nombreux éléments qui pourraient être interprétés comme indiquant le geste de création, et de ce point de vue, ils sont constitutifs de la poïétique yourcenarienne. Des aspects purement poïétiques apparaissent dans

les deux nouvelles étudiées : la question de la fin de l'œuvre, l'achèvement ou l'inachèvement de l'œuvre d'art, le rôle du hasard créateur dans le processus artistique⁶. La fin de la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé » met en scène son propre achèvement : le retrait de l'artiste et l'avènement de l'œuvre⁷ et le texte en soi mime sa fin et son épuisement de manière presque musicale⁸. Afin de créer et de se créer l'artiste doit devenir autre, ce principe de dépersonnalisation ou d'impersonnalisation créatrice s'appliquant non seulement au faire de l'œuvre mais également au faire de soi-même. Le renoncement à soi-même est une étape obligatoire dans le processus d'acheminement spirituel taoïste, la conquête de soi signifiant le dépouillement. La disparition de Wang-Fô dans son tableau pourrait être l'illustration poétique de ce principe poétique de l'impersonnalisation créatrice où l'artiste s'identifie à la toile et fait corps commun avec son œuvre. D'ailleurs, « l'artiste n'a pas d'autre *issue* – comprenons bien “sortie” – que le retrait de sa présence, tant qu'il y a présence l'œuvre est inachevée, “devant être”, pas encore *œuvre* »⁹.

Si les gestes créateurs de Wang-Fô sont sûrs et précis, l'artiste étant complètement « absorbé dans sa peinture » (*OR*, p. 1180), le travail créateur de Cornélius Berg se caractérise notamment par des éléments proches de l'échec, de la fin. Ainsi, le peintre n'est plus maître de son corps, « sa main tremblait », « il devait ajuster à ses

⁶ La notion de hasard apparaît dans les deux textes et nous observons que Marguerite Yourcenar la développe constamment dans ses écrits. Le hasard est introduit dans son atelier d'écriture et il caractérise non seulement le faire artistique, mais il semble être une composante importante dans la vie des gens en général. L'isolement, la solitude, la contemplation sont d'autres aspects tellement nécessaires dans la création artistique, puisque c'est ainsi que l'artiste peut devenir « miroir des choses, le miroir n'étant jamais narcissique en Orient » (Enrica RESTORI, « De la nouvelle à l'essai : *Wang-Fô* et *Basho sur la route* », *Marguerite Yourcenar essayiste*, Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI, Elena PESSINI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 302).

⁷ Marc-Jean FILAIRE, « *Comment Wang-Fô fut sauvé*, récit d'une disparition et disparition du récit », *Bulletin de la SIEY*, n° 24, décembre 2003, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ *Ibid.*, p. 66.

lunettes des verres de plus en plus forts », le vin, associé au tabac, ne faisait que « gâter le peu de sûreté de touche dont il se vantait encore » (*OR*, p. 1243). Son désabusement à l'égard du monde et de la vie a des conséquences immédiates sur son activité d'artiste : « Il se dépitait, refusait de livrer l'ouvrage, compromettait tout par des surcharges et des grattages, finissait par ne plus travailler » (*OR*, p. 1243).

Les textes choisis décrivent ainsi les misères et les illuminations des deux peintres et offrent au lecteur la sensation de voir se construire sous ses yeux un monde de traits, de lignes, de portraits, de visages et de paysages. L'auteur est très attentif au moindre détail et semble adapter son écriture à l'art pictural qu'il évoque constamment dans ces récits. Notre attention portera notamment sur la façon dont les descriptions, les couleurs et les nuances tissent une véritable toile écrite et se conforment fidèlement aux composantes traditionnelles du paysage chinois. Nous rappelons à ce niveau une définition du mot paysage : « partie d'un pays que la Nature présente à un observateur »¹⁰. On observera comment l'esthétique picturale deviendra l'enjeu secret de l'esthétique scripturale : « Peindre serait alors un acte de langage qui, dès l'origine, fait voir du paysage, c'est-à-dire sa propre identité, là où il n'y en a pas »¹¹.

La fusion entre la peinture de Wang-Fô et l'écriture picturale de Yourcenar (association qui rappelle d'ailleurs la calligraphie chinoise) est illustrée par le passage suivant : « Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir » (*OR*, p. 1172). Nous assistons à une véritable mise en abyme de l'acte d'écriture. On pourrait y

¹⁰ *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition entièrement revue et amplifiée, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1813.

¹¹ Bernard PAQUET, « Peinture, paysage et pomme de terre ; de l'activité artistique comme adresse », in *Æ Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, volume 10, fall/autumn 2004, consulté le 10 septembre 2008, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/libre/paquet.htm.

observer les traits d'une écriture qui respecte la technique surréaliste des années trente (plus précisément celle de Magritte), selon laquelle le rôle de l'artiste est d'inviter à peindre l'image de la ressemblance pour visualiser la pensée dans le monde sensible¹².

L'écrivain, en décrivant ces artistes-peintres, collaborera à la création continue qui transgresse les limites matérielles et temporelles. L'espace pictural de la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé » est présenté d'une façon lyrique à travers la rêverie du disciple : « Son disciple Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste, car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été » (*OR*, p. 1171).

Nous constatons en même temps un subtil jeu de correspondances qui apparaît entre ce que désire l'artiste et ce que la nature peut en offrir. Le monde extérieur est intériorisé et cela est en accord avec la vision des peintres chinois pour lesquels il y avait un fort rapport entre le microcosme et le macrocosme. Le disciple : « Au point du jour, quand le vieux dormait encore, [...] partait à la chasse des paysages timides dissimulés derrière des bouquets de roseaux » (*OR*, p. 1174).

La dernière partie de la nouvelle abonde en syntagmes construits à l'aide d'un lexique qui repose sur un jeu d'alternance et d'interaction des éléments féminins (passifs, fluides et obscurs) et des éléments masculins (actifs, clairs). Au silence correspond le bruit, à l'humidité la sécheresse, à la « mer immobile » le « mince sillage » de la barque, à la « tache imperceptible » la « pâleur du crépuscule » : « La pulsation des rames s'affaiblit, puis cessa, oblitérée par la distance. [...] Enfin, la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large ; l'ombre d'une falaise tomba sur elle ; le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre

¹² Alain LESCART, *op. cit.*, p. 28.

Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer » (*OR*, p. 1181).

La nouvelle « La Tristesse de Cornélius Berg » se caractérise à son tour par un charme à part. Ce texte décrit l'échec du peintre hollandais. Pourtant, la nouvelle présente, par l'intermédiaire de la transposition picturale, la connaissance hallucinée du réel (qui rappelle le faire artistique de Rembrandt). L'écriture est d'une très grande simplicité et nous constatons la prédominance des passages descriptifs. Selon Natalia Falkiewicz, le texte est « basé sur la *pictura poesis*, la plasticité de la littérature, comprise comme un principe d'organisation du monde représenté, comme une technique de regard »¹³. Le texte est organisé d'une façon visuelle et Marguerite Yourcenar fait usage du procédé de mise en abyme emprunté d'ailleurs à une technique picturale précisément employée par les peintres hollandais. Le lecteur n'assiste pas à l'enchaînement de discours ou à des démonstrations, mais il arrive à saisir les significations du texte par associations, oppositions, par similarité de nuances et de contours. Le matériau oriental apparaît stylisé sous la forme des syntagmes suivants : « pays poudreux de soleil » (*OR*, p. 1243), « harem floral », « un pacha qui comptait sur le peintre pour [l'] immortaliser », un « jardin de tulipes », « les tulipes rassemblées palpitaient et bruissaient, eût-on dit, de couleurs éclatantes ou tendres » (*OR*, p. 1246).

Les deux nouvelles de Marguerite Yourcenar, qui ont constitué le corpus principal de cette analyse, mettent en jeu une forte conception scripturale qui rejoint la conception picturale et nous proposent des façons inédites de regarder tantôt le monde extérieur et tantôt le monde intérieur, la figure de l'artiste y apparaissant comme celle d'un passeur, une sorte de « traducteur » (toujours invisible) des mondes, des cultures, des textes, des horizons, des moments temporels, des paysages et des images.

¹³ Natalia FALKIEWICZ, « Marguerite Yourcenar, critique d'art », *Bulletin de la SIEY*, n° 27, décembre 2006, p. 54.

