

Sylvie Vignes

Formes brèves avec figures de peintres

Romanica Silesiana 3, 49-67

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SYLVIE VIGNES

Université le Mirail II, Toulouse

Formes brèves avec figures de peintres

ABSTRACT: If literature never could ignore visual arts, its « substantial allies » as René Char calls them, literary modernity weaves particularly close, varied and complex bonds with all kinds of picture. In this way, « couples » are often formed, for example, by a novelist and a painter (Pierre Michon and Van Gogh, François Bon and Edward Hopper, Philippe Delerm and Tiepolo...). The « substantial ally » inspires then a tale, or a sort of a literary inquiry, while other ones prefer a more brief form for this pictorial theme. Now, specialists agree to emphasize that it's a short story, Balzac's *Chef-d'œuvre inconnu*, which, in France initiated, in 1831, this fertile connection between narrative fictions and visual arts. We attempted to surround this illustrious ancestor's salient features in order to compare with it an other brief narrative fiction : *Comment Wang-fô fut sauvé*, a fairy tale written a century later by Marguerite Yourcenar.

KEYS WORDS: Balzac, Marguerite Yourcenar, narrative fictions, brief forms, shorts stories, fairy tales, visual arts.

Si la littérature n'a jamais pu ignorer les arts visuels, ses « alliés substantiels », pour reprendre la belle formule de René Char, il appert que la modernité littéraire entretient des rapports particulièrement étroits, variés et complexes avec l'image, qu'elle soit picturale, photographique ou cinématographique. Des « couples » se forment souvent, par exemple, entre un romancier et un peintre : Pierre Michon et Van Gogh¹, François Bon et Edward Hopper², Philippe Delerm et Tiepolo³. L'« allié substantiel » inspire alors un récit, voire une enquête à la manière de « Palettes », l'excellente émission française d'Alain Joubert, mais une enquête « littéraire », en l'occurrence. D'autres, comme Marguerite Yourcenar, Christian Gar-

¹ *Vie de Joseph Roulin*, Verdier, 1988.

² *Dehors est la ville*, Flohic, 1998.

³ *La Bulle de Tiepolo*, Gallimard, 2005.

cin⁴ ou Aude⁵, élisent de préférence un genre narratif bref — contes, légendes ou nouvelles — pour traiter ce thème pictural.

Or, les spécialistes s'accordent pour souligner que c'est justement une nouvelle — *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁶ de Balzac — qui, en France, a initié ce rapprochement fécond entre la fiction narrative et les arts plastiques. Nous tenterons de cerner ici les caractéristiques saillantes de cet illustre ancêtre avant de le rapprocher d'un autre texte bref dévolu à la peinture : *Comment Wang-fô fut sauvé*⁷ écrit un siècle plus tard par Marguerite Yourcenar.

Un court texte de très longue postérité : *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac

C'est en 1831 que *Le Chef-d'œuvre inconnu* fut publié sous une première forme dans la revue *L'Artiste* avec, sous l'influence très probable d'Hoffmann, le sous-titre *Conte fantastique*. Le récit fut ensuite repris, retravaillé et aboutit à un développement plus que doublé malgré sa relative modestie finale. On a coutume d'associer cette nouvelle à *Gambarra* et *Massimilla Doni* (toutes deux consacrés à la musique), Balzac ayant lui-même en 1841 caressé le projet (sans suite) de les réunir sous le titre *Contes artistes*. Les critiques littéraires se sont longtemps interrogés sur les sources de Balzac en ce qui concerne les problèmes de la création artistique et de la technique picturale : certains estiment que la lecture des œuvres esthétiques de Diderot y a contribué sinon suffi, d'autres en attribuent le mérite à une collaboration avec Théophile Gautier, lui-même auteur de chroniques d'art, d'autres enfin mettent surtout l'accent sur les échanges entre Balzac et Delacroix à partir des années 30. La place accordée à la couleur dans les discours théoriques enflammés de Frenhofer plaide, en tout cas, pour l'influence du jeune chef successeur de Géricault en tant que chef de fil du Romantisme pictural.

La Comédie humaine est riche en figures de peintres. On retient notamment celle de Théodore de Sommervieux, anti-héros de *La Maison du chat-qui-pelote* et surtout celle de *Joseph Bridau*, probablement inspi-

⁴ *Une odeur de jasmin et de sexe mêlés*, Flohic, 2000.

⁵ « Fêlures » in *Banc de Brume*, éditions du Roseau, Montréal, 1987 ; « Période Camille » et « Fleur de Pavot » in *Cet imperceptible mouvement*, éditions XYZ, Montréal, 1997.

⁶ Les numéros de pages renverront systématiquement à l'édition : H. de BALZAC (1981).

⁷ Les numéros de pages renverront systématiquement à l'édition : M. YOURCENAR (1992).

ré par Delacroix, artiste génial, fantasque et vulnérable, qui paraît dans *La Rabouilleuse*, *Illusions perdues*, *Un ménage de garçon* et *La Cousine Bette*. Mais c'est celle d'un peintre imaginaire, brossée en une trentaine de pages qui aura, de loin, la postérité la plus riche.

A. Une concentration extrême

1. Les temps du *Chef-d'œuvre inconnu*

Temps de l'histoire. La diégèse du *Chef-d'œuvre inconnu*, clairement datée, n'occupe que trois mois : de décembre 1612 à mars 1613, c'est-à-dire juste avant le règne personnel de Louis XIII sous la régence de Marie de Médicis. 1612 est la date probable de l'arrivée de Poussin à Paris pour y entreprendre des études de peinture. Ayant situé son intrigue plus de deux siècles avant le temps de rédaction de la nouvelle, Balzac, malgré quelques petites précisions vestimentaires ou architecturales pour la « couleur locale » — comme ces « heurtoir(s) grotesque(s) » (p. 43) prisés durant la Renaissance — ne fait tout de même pas œuvre d'historien : il en est dispensé, justement, par le thème intemporel de la peinture et le retrait des peintres par rapport à l'environnement social : le costume de Frenhofer frappe d'ailleurs son visiteur par sa « bizarrerie » (p. 44) anachronique. Balzac est en outre dispensé de ce travail d'historien par l'extrême concentration de l'intrigue, en parfait contraste avec les longs romans de la *Comédie humaine* qui présentent souvent une énorme « tranche de vie » voire la totalité d'une vie d'homme ou de femme et mêlent tout un écheveau de fils narratifs.

Temps du récit. Non seulement la diégèse est ici de durée réduite, mais en outre les choix narratifs de Balzac y creusent une énorme ellipse puisqu'en fait *Le Chef-d'œuvre inconnu* ne nous donne accès qu'à deux journées : celles des rencontres entre Poussin et Frenhofer qui correspondent aux deux parties d'une nouvelle très ostensiblement construite en diptyque : 1) Gillette (une vingtaine de pages) (cette partie était intitulée « Maître Frenhofer » dans la première version de la nouvelle) et 2) Catherine Lescault (une dizaine de pages qui commencent justement par un jalon temporel : « Trois mois après »). Malgré cette énorme ellipse (une soixantaine de jours gommés pour deux exhibés), la vitesse narrative ne donne pas au lecteur l'impression d'être très grande. En effet, la valeur accélératrice de l'ellipse est largement compensée par l'importance de descriptions nettement plus développées que ne le recommande d'ordinaire l'art de la nouvelle, mais il est vrai que *faire voir* les tableaux est ici essentiel à l'intrigue. Autre facteur de ralentissement : l'importance de l'énon-

ciation-discours par rapport à l'énonciation-récit dans les trente pages de la nouvelle : dialogues (virant souvent aux monologues) et interventions du narrateur occupent l'énorme majorité de l'espace textuel : la réflexion prime nettement sur l'action.

Dernier procédé temporel remarquable dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le suspense. Comme le souligne Judith LABARTHE-POSTEL : « Le tableau de "La belle Noiseuse", autour duquel est construite la nouvelle et dont il est sans cesse question, n'est pourtant donné à voir qu'à la fin. La nouvelle repose ainsi que un procédé dilatoire, une attente que Balzac a calculée » (2002 : 159).

2. Les lieux

Si les choix temporels de Balzac dans cette nouvelle peuvent évoquer l'unité de temps que la tragédie classique mettra à l'honneur dans la seconde moitié de ce XVII^e siècle, l'unité de lieu qu'elle préconise semble tout aussi respectée, conférant au *Chef-d'œuvre inconnu* les caractéristiques tragiques du huis clos : pratiquement tout se joue dans les logis et surtout les ateliers parisiens des trois peintres : atelier de Porbus, rue des Grands-Augustins ; logis de Frenhofer, près du pont saint-Michel ; modeste hôtellerie où Poussin est locataire dans les combles, rue de la Harpe ; enfin et surtout l'atelier de Frenhofer à l'étage de son logis. Bien que de nettes différences de dimensions, de confort et de raffinement esthétique séparent les trois adresses, l'accent est surtout mis sur la passion dévorante de la peinture consommée dans des lieux retirés sinon secrets.

3. Les personnages

Enfin, le personnel fictionnel est également réduit à l'extrême. Il est essentiellement composé de deux peintres réels, François Porbus et Nicolas Poussin, et d'un peintre imaginaire, Frenhofer, derrière lequel se dresse l'influence posthume d'un maître réel : Mabuse. Aucun d'entre eux n'accède au statut de narrateur, Balzac restant fidèle à sa préférence pour la narration extradiégétique et hétérodiégétique. En revanche, dans cette nouvelle, la focalisation zéro, ce « point de vue de Dieu » qu'on associe presque automatiquement au nom de Balzac, est souvent concurrencée par la focalisation interne attribuée au jeune Nicolas Poussin qui joue un peu les Candide ici.

Mabuse et Porbus représentent cette peinture flamande si illustre alors, le patronyme de Frenhofer évoque l'Allemagne, tandis que Poussin est le seul Français de ce microcosme artistique parisien ; mais de toute façon, en ce début de XVII^e le pays-phare en matière picturale reste in-

contestablement l'Italie où Mabuse a étudié, où Porbus fait de nombreux séjours et où Poussin choisira de s'installer pour créer. Les trois peintres illustrent, en outre, les trois âges de la vie de créateur et trois états d'âme de créateur : Poussin est l'artiste en herbe, le jeune débutant plein d'illusions, d'espoirs mais sans confiance, encore, en son talent ; Porbus représente la maturité plus paisible d'un bon peintre qui a fait ses preuves ; Frenhofer est le patriarche génial : empli d'orgueil, manifestant ostensiblement condescendance ou mépris face à ses confrères morts ou vivants, il est pourtant sourdement travaillé par un doute au moins aussi cruel que celui du jeune premier.

Face à eux, une femme — ou *deux* femmes si l'on accepte la suggestion faite par l'intitulé des deux chapitres : Gillette et « la Belle Noiseuse ». Catherine Lescault, personnage imaginaire, serait, en effet, le modèle initial du tableau qui entre en rivalité, dans cette nouvelle, avec la femme de chair et de sang.

Le reste de l'humanité est purement et simplement mis entre parenthèses, et les quatre personnages vivants ne sont eux-mêmes évoqués *que* dans leur rapport avec l'unique sujet de la nouvelle : la peinture.

À l'unité de temps et de lieu est bien associée, en effet, une unité d'« action » — action étant pris au sens général d'intrigue, plus spéculative qu'active en l'occurrence, nous l'avons vu.

B. Artiste et marginalité

L'effet de retrait et de concentration que nous venons d'étudier tient essentiellement au fait que Balzac associe très nettement la notion d'artiste à celle de la marge. Dans un article intitulé « Des artistes », il précise ainsi les causes de l'ostracisme dont ils sont souvent victimes :

Beaucoup de difficultés sociales viennent des artistes, car tout ce qui est conformé autrement que le vulgaire, froisse, gêne et contrarie le vulgaire.

BALZAC, H. de, 1981 : 281

Nous avons tâché de démontrer, en considérant tour à tour l'artiste comme créateur et comme créature, qu'il était déjà lui-même un grand obstacle à son agrégation sociale. Tout repousse un homme dont le rapide passage au milieu du monde y froisse les êtres, les choses et les idées. La morale de ces observations peut se résoudre par un mot : *Un grand homme doit être malheureux.*

BALZAC, H. de, 1981 : 289

Frenhofer ne déroge pas à la règle et, aux yeux de Poussin, il est l'exacte antithèse de la nature raisonnable des hommes « normaux » :

Ce que la riche imagination de Nicolas Poussin put saisir de clair et de perceptible en voyant cet être surnaturel, était une complète image de la nature artiste [...] emmenant la froide raison, les bourgeois et même quelques amateurs, à travers mille routes pierreuses, où, pour eux, il n'y a rien ; tandis que folâtre en ses fantaisies, cette fille aux ailes blanches y découvre des épopées, des châteaux, des œuvres d'art.

p. 56

Solitaire jaloux de sa solitude, Frenhofer offre une apparence si peu banale, si « décalée » qu'elle semble refléter « quelque chose de diabolique » (p. 44), surprend et intrigue même un autre génie en herbe. Sa gestuelle picturale ardente et « convulsive » (p. 52 et p. 72) accompagnée d'onomatopées bizarres « paf, paf, paf ! », « pon ! pon ! pon ! » (p. 52), et surtout l'excentricité et la frénésie de la parole, sa « violence passionnée » (p. 65) suscitent des parallèles fréquents avec la folie :

Frenhofer était-il raisonnable ou fou ? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre ?

p. 65

La longueur et la passion de ses quasi monologues, la ponctuation pathétique qui les marque souvent alternant avec des phases de prostration presque « stupide » contribuent à souligner la fragile frontière qui sépare le génie du fou :

Le vieillard tomba dans une rêverie profonde, et resta les yeux fixes en jouant machinalement avec son couteau.

— Le voilà en conversation avec son *esprit*, dit Porbus à voix basse. [...] nous pouvons partir d'ici [...], il ne nous entend plus, ne nous voit plus.

p. 56—57

Vivant déjà très retiré du monde social, Frenhofer se retire encore involontairement du commerce de Porbus et de Poussin, se met subitement ici *en marge* d'une conversation qu'il orchestrait pourtant lui-même quelques instants auparavant : on atteint là les limites extrêmes de la marginalité, et le dénouement de la nouvelle tend à illustrer un indubitable basculement dans la folie, cette fois.

C. Peinture et réalité

Le Chef-d'œuvre inconnu interroge les rapports toujours complexes et souvent douloureux entre peinture et réalité. Dans la conception encore obligatoirement figurative du XVII^e siècle flamand, la nature est le référent absolu, même s'il ne s'agit pas de s'en faire le vil copiste. C'est bien à une figure de femme vivante se détachant sur un décor naturel que Frenhofer compare avec tant d'exigeante sévérité la *Marie égyptienne* de Porbus :

Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau [...], je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie.

p. 46—47

Pourtant, excellent théoricien en la matière, Frenhofer souligne, avec sa véhémence coutumière, que « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer » (p. 48).

Si la nature peut apparaître à bien des titres comme une impitoyable rivale, le but des véritables artistes ne peut être, pour reprendre les termes de la poétique antique, la *mimesis* mais bien la *poiesis*, la réappropriation du monde par la création. Et la célèbre formule de ce presque fou si lucide qu'est Frenhofer pourrait servir de maxime à tous les vrais artistes dont le but n'est pas de copier servilement les apparences, ce que Frenhofer appelle les « accidents » (p. 48) de la réalité, mais plutôt d'atteindre une sorte d'essence qui les transcende : « l'esprit, l'âme des choses et des êtres » (p. 48). Lorsqu'il exprime la quête de l'artiste, Frenhofer recourt à des métaphores filées martiales et violentes : la nature, malgré toute l'admiration qu'elle lui inspire, y est figurée comme un adversaire ou comme une femme rebelle qu'il s'agit de forcer : « la véritable lutte est là ! » (p. 48), « La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. » (p. 49). Selon lui les « victorieux lutteurs » (p. 49) sont ceux qui savent, par de « longs combats » « rédui(re) » la nature, débarrassée de ses masques, à se montrer enfin « toute nue » (p. 49). (On a pu dire que Frenhofer devançait en cela la préférence de Baudelaire pour une peinture « surnaturaliste »).

Le lecteur moderne, habitué aux toiles non figuratives depuis un siècle, ne peut s'empêcher de se demander, d'ailleurs, si *La Belle Noiseuse* est bien l'échec désespérant que Porbus et Poussin y voient et que Frenhofer, par une sorte de contagion du regard, finit par y voir lui-même — « incroyable, [...] lente et progressive destruction » (p. 70) — et ne traduit pas plutôt un succès en avance de trois siècles sur son époque : l'expression de l'essence « toute nue » au-delà de toutes les tentatives figuratives.

Notons en tout cas que les expressions employées : « muraille de peinture », « chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises », « brouillard sans forme » d'où émerge « un pied délicieux, un pied vivant ! » (p. 69) ne sont pas sans rappeler celles qu'utilise Paul Klee pour décrire son expérience de peintre : elles renvoient le lecteur actuel à une expérience moderne de la création artistique. Cette piste d'analyse est d'autant plus séduisante que Balzac dans la première partie évoque ces « amateurs » qui finalement sont aussi perdus que de vulgaires bourgeois et ne voient « rien » là où les emmène le pur génie. Il convient toutefois de rester prudent : rien ne donne à penser, en effet, que Balzac ait imaginé l'avènement, un jour, d'une peinture non-figurative et toute la spéculation passionnée de Frenhofer qui le porte, « dans ses moments de désespoir », à « prétend[re] que le dessin n'existe pas » (p. 58) ne l'empêchent pas de croire dur comme fer que ses confrères vont voir une jeune fille sur sa toile, et non une de ces « variations » colorées auxquelles le visiteur de pinacothèques modernes est accoutumé. En ce début de XVII^e siècle, même pour un visionnaire d'avant-garde comme Frenhofer qui, de l'aveu même de Porbus, « voit plus haut et plus loin que les autres peintres » (p. 57), la nature garde sa place centrale de rivale souvent désespérante.

D. Don artistique et dangers mortels

1. La peinture comme passion (dévorante, exclusive, aliénante)

Le portrait de Frenhofer, avec son visage « flétri [...] par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps » son « corps fluet et débile » (p. 45) suffit à nous montrer un homme littéralement mangé par son obsession de l'art. La manière dont Poussin « sacrifie » la jeune fille dont il est pourtant amoureux fou suggère également que le don artistique ne supporte d'être partagé avec nulle autre passion, nulle autre préoccupation : Gillette comprend vite que le pire n'est pas l'affront fait à sa pudeur mais la capacité d'indifférence que le jeune Nicolas Poussin est déjà capable de développer vis-à-vis de ce qui n'est pas son art :

[...] mais quand [...] elle vit son amant occupé à contempler de nouveau le portrait qu'il avait pris naguère pour un Giorgion : — Ah ! dit-elle, montons ! Il ne m'a jamais regardée ainsi.

p. 67

La nouvelle suggère nettement que ces graines d'indifférence peuvent vite faire fleurir une sorte d'inhumanité qui semble inséparable du vrai génie : le désespoir absolu de Gillette dans le dénouement est moins lié

à ce qu'elle vient de voir et de vivre qu'à l'implacable évolution qu'elle prévoit.

Aliéné par l'art, Frenhofer semble par moment ne plus s'appartenir, habité littéralement par « un autre » : dans ce *Chef-d'œuvre inconnu* que Balzac avait initialement sous-titré « conte fantastique », quelques allusions sont même faites à la possession démoniaque :

Tout en parlant, l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau : ici deux coups de pinceau, là un seul, mais toujours si à propos qu'on aurait dit une nouvelle peinture, mais une peinture trempée de lumière. Il travaillait avec une ardeur si passionnée que la sueur se perla sur son front dépouillé ; il allait si rapidement, par des mouvements si saccadés, que pour le jeune Poussin il semblait qu'il y eût dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme. L'éclat surnaturel des yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnait à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination.

p. 52

2. Le « péché de Prométhée »

Si la nature, maîtresse en déguisements et « faux-fuyants » (p. 49), est souvent comparée par Frenhofer à Protée, l'artiste est tout aussi clairement associé à une figure mythologique : celle de Prométhée. Le vieux peintre se fait ici le porte-parole de Balzac très sensible à l'ambition démesurée de l'art : on peut ainsi lire dans *La Cousine Bette* que le fait d'imprimer un être à une sculpture relève du « péché de Prométhée ». Impitoyable critique de sa *Marie égyptienne*, Frenhofer lance à Porbus :

Ta création est incomplète. Tu n'as su souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste.

p. 47

Les deux premières phrases de ce réquisitoire font en outre surgir, sans le nommer, la figure de Pygmalion, convoquée un peu plus loin, explicitement cette fois :

Voilà dix ans, jeune homme que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché !

p. 56

Et Frenhofer se compare tout aussi explicitement à l'ancêtre mythique de tous les artistes :

Comme Orphée, je descendrai dans les enfers de l'art pour en ramener la vie.

p. 57

Si Pygmalion et Orphée ont tous les deux, par leur talent et leur passion d'artiste, reculé les limites du possible, Prométhée s'est en outre dressé en véritable rival des dieux ; cette *hybris* n'est pas sans risques et le dénouement du *Chef-d'œuvre inconnu* peut prendre les accents d'une terrible punition infligée à cette nature artiste, « nature folle à laquelle tant de pouvoirs sont confiés, et qui trop souvent en abuse » (p. 56). Avant même son suicide, les doutes qui torturent Frenhofer peuvent figurer l'aigle qui dévorera pour l'éternité les entrailles de Prométhée enchaîné par l'ordre de Zeus :

Le vieillard était alors en proie à l'un de ces découragements profonds et spontanés [...].

p. 63

[...] l'anxiété peinte sur la physionomie du vieillard était [...] cruelle.

p. 71

3. Le démon de la spéculation

Dans la « Préface » du *Lys dans la vallée*, Balzac avance une conviction d'importance : « L'art du romancier consiste à bien matérialiser ses idées ». Selon Marc EIGELDINGER, la consonance germanique du nom de Frenhofer aurait été choisie « parce qu'il est doué d'un tempérament abstrait et spéculatif, enclin à s'interroger sur les problèmes métaphoriques de l'art » (1957 : 246). En effet, le facteur le plus direct du suicide du vieux génie semble précisément être un investissement trop véhément dans la théorie, l'abstraction au détriment du travail concret. Il suffit de comparer la longueur de ses tirades sur le but ultime de l'art et la maigreur de sa production des dix dernières années — pour ne parler ici que du volume — pour percevoir ce déséquilibre, qui reflète une sorte de déséquilibre mental. Porbus se fait le porte-parole de Balzac pour le diagnostic :

[...] la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et [...] si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que le peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer, ne l'imi-

tez pas ! Travaillez ! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.

p. 58

Le salut par le travail, c'est l'un des nombreux thèmes que Zola retiendra du *Chef-d'œuvre inconnu* pour les exploiter et les développer longuement dans son *Œuvre*. Balzac, quant à lui, s'en tient, comme nous l'avons vu, à une concentration qui tend à faire de Frenhofer une figure plus emblématique que réaliste, en laquelle par exemple, le vrai Cézanne se reconnaîtra, comme le rapporte Emile Bernard :

« Un soir que je lui parlais du *Chef-d'œuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi, et, frappant sa poitrine avec son index, il s'accusa sans un mot, mais par ce geste multiplié, le personnage même du roman. Il était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu'un par qui il était devancé dans la vie, mais dont l'âme était prophétique, l'avait deviné » (cité par M. EIGELDINGER, 1981 : 25).

En tout cas, de même que

[...] pour l'enthousiaste Poussin, ce vieillard était devenu par une transfiguration subite, l'Art lui-même, l'art avec ses secrets, ses fougues et ses rêveries.

p. 57

de même, pour les générations à venir, *Le Chef-d'œuvre inconnu* est devenu le « roman de l'artiste » par excellence, et, pour citer Roland BOURNEUF, « l'œuvre essentielle et, pourrait-on dire, fondatrice [des] récits sur le peintre et sa création » (1998 : 212).

Comment Wang-fô fut sauvé, au croisement de deux héritages

Dans un post-scriptum à l'édition de 1938 des *Nouvelles orientales*, Marguerite YOURCENAR précise que *Comment Wang-fô fut sauvé* « s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine » (1992 : 147). Il s'agirait donc de la réécriture d'un petit récit à portée morale issu de croyances populaires chinoises et des doctrines de Laozi. Si cette origine est effectivement très perceptible et servie par la connaissance fine et approfondie que Marguerite Yourcenar avait de l'Extrême-Orient, il nous semble

toutefois que l'héritage occidental n'est pas tout à fait rejeté pour autant, et que *Comment Wang-fô fut sauvé* entretient aussi un dialogue avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

Notons que les personnages d'artistes sont infiniment moins présents dans l'univers de Yourcenar que dans celui de Balzac (ou de Zola), mais que *Les Nouvelles orientales* se referme pourtant sur une autre figure de peintre, bien différente de celle de Wang-Fô, et sur laquelle nous reviendrons : celle de Cornélius Berg.

A. Appartenance générique

Le titre général du recueil — *Nouvelles orientales* — semble apporter d'emblée une réponse à la question du genre de *Comment Wang-fô fut sauvé*, mais, à y regarder de plus près, l'adjectif « oriental » peut recouvrir des réalités géographiques aussi différentes que l'Extrême-Orient (Inde, Japon et Chine), les Balkans et la Grèce, voire tolérer un intrus la Hollande de « la Tristesse de Cornélius Berg ». Le substantif « nouvelles » ne doit pas davantage être accepté sans examen, comme M. YOURCENAR en avertit elle-même le lecteur dans son *post-scriptum* : « [...] le titre *Contes et Nouvelles* eût peut-être convenu davantage à la matière variée dont elle se compose » (1992 : 147).

Effectivement, à l'instar de la grande majorité des récits du recueil (sept sur dix, de l'aveu même de l'auteur), *Comment Wang-fô fut sauvé* est bien plutôt conte que nouvelle.

De son hypotexte taoïste, il garde déjà quatre caractéristiques qui l'éloignent de la nouvelle pour le rapprocher du conte : événements anciens, voire immémoriaux ; appui sur une tradition orale et populaire ; introduction du merveilleux ; visée morale.

En outre, l'*incipit* de *Comment Wang-fô fut sauvé* nous introduit d'emblée dans un temporalité de conte. L'errance du vieux peintre et de son disciple ne peut pas davantage être clairement datée que clairement située, l'accent est mis non sur un déroulement linéaire mais sur l'enchaînement cyclique des jours aux nuits, des saisons aux saisons. En outre, le surnaturel, en fin de récit, ne joue pas, à la manière ambiguë du moderne *fantastique*, sur l'hésitation, la perte de repères, mais s'affirme aussi tranquillement que le *merveilleux* des contes et légendes, et l'aventure de Wang-fô s'apparente moins au fait divers qu'à la parabole.

Si donc *Comment Wang-fô fut sauvé* est un *conte* sur l'art, cette appartenance générique n'empêche pas de trouver dans sa thématique des points communs significatifs avec la nouvelle balzacienne.

B. Échos

1. Peinture et marginalité

Comme Frenhofer, Claude Lantier⁸ et tant d'autres artistes fictifs, mais plus encore qu'eux, Wang-fô, solitaire et « taciturne » (p.13), apparaît en marge de la société de son temps. *L'incipit* du conte souligne déjà le comportement décalé du vieux peintre et de son disciple : errance et pauvreté volontaires, attachement aux images des choses et non aux choses elles-mêmes. Son désintéressement tranche radicalement avec le matérialisme terre-à-terre de la plupart des autres personnages du conte : changeur d'or, marchand de jade, fermiers désirant la peinture d'un chien de garde, seigneurs réclamant des images de soldats (p. 15). Sa différence, autant que son talent, suscitent d'ailleurs une foule de superstitions qui le désignent au respect mais aussi à l'ostracisme : dans l'imaginaire du vulgaire, il est un peu « sorcier » (p. 15), et, pourquoi pas, « criminel » (p. 16). Il faut dire que ses motivations se révèlent toujours en décalage par rapport à celles du commun des mortels : s'il s'enivre, c'est « pour se mettre en état de mieux peindre un ivrogne » (p. 12), s'il se réjouit du pouvoir surhumain qu'on lui attribue, ce n'est pas pour le pouvoir que cette croyance lui donne sur les autres mais pour de pures motivations picturales :

Wang se réjouissait de ces différences d'opinions qui lui permettaient d'étudier autour de lui des expressions de gratitude, de peur ou de vénération.

p. 15

Les événements les plus tragiques ne parviennent pas à faire naître en lui une émotion plus forte que l'émotion artistique : après le suicide de la jeune épouse de Ling, Wang-fô entreprend de la peindre « car il aimait cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts » (p. 14), au moment même où les soldats de l'Empereur viennent l'arrêter, le vieux peintre se soucie de la couleur de leurs manches (p.16), et lorsque Ling, pour avoir voulu prendre sa défense, est décapité sous ses yeux,

Wang-fô, désespéré, admir[e] la belle tache écarlate que le sang de son disciple fai[t] sur le pavement de pierre verte.

p. 22

⁸ Héros de *L'Œuvre* de Zola.

Notons toutefois que si ce thème de la marginalité qui frise l'inhumanité a déjà été traité par les romanciers du XIX^e siècle, Yourcenar le renouvelle par le style et le ton qu'elle adopte. Là où la scène du petit Jacques peint sur son lit de mort par son père était traitée de manière si pathétique par Zola qu'elle en devenait presque insoutenable pour la sensibilité du lecteur, la scène de la mort de Ling ou de son épouse, malgré des termes comme « pleurer » et « désespéré », qui suggèrent une véritable détresse, est présentée de manière sobre et presque distante, sans que le narrateur ébauche une véritable exploration de la réaction affective, sans qu'il risque ne serait-ce qu'une ébauche de jugement face à la prégnance apparente des critères esthétiques sur les critères humains. Cette retenue, si surprenante, voire choquante, pour le lecteur occidental, est en fait inspirée de cette culture extrême-orientale dont Marguerite Yourcenar avait une connaissance d'érudite. Le taoïsme, en particulier, prône une prise de distances qui n'est pas pour autant indifférence. Marguerite Yourcenar réussit, à notre sens, la gageure de se couler dans le moule de narration extrême-oriental qui, par son sens particulier de la courtoisie, évite tout *pathos*, sans rien peindre de son timbre propre. Une touche d'humour occidental vient d'ailleurs parfois colorer l'envoûtante poésie du style, sans la corroder :

Après les noces, les parents de Ling poussèrent la discrétion jusqu'à mourir, et leur fils resta seul dans sa maison peinte de cinabre, en compagnie de sa jeune femme qui souriait sans cesse, et d'un prunier qui chaque printemps donnait des fleurs roses.

p. 12

Le thème balzacien de la marginalité quasi inhumaine du peintre est donc repris, mais modulé sur un ton propre au conte et à l'Orient.

2. Peinture et réalité

Comme Frenhofer, Claude Lantier et tant d'autres de ses devanciers, Wang-fô est passionné par le monde sensible, mais ne vise pas une simple *mimesis*.

Le conte insiste sur la beauté des spectacles naturels offerts par la Chine ancienne : « montagnes sous la neige », « fleuves au printemps », « visages de la lune d'été » (p. 11), et l'acte d'appropriation que constitue son art : « un vieil homme qui s'emparait de l'aurore et captait le crépuscule » (p. 11—12).

Mais il insiste aussi sur le rôle transfigurant du regard de peintre :

Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés.

p. 13

Comme un poète, le peintre procède d'ailleurs par rapprochements insolites, par détours et déplacements :

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.

p. 13

Depuis des années, Wang-fô rêvait de faire le portrait d'une princesse d'autrefois jouant du luth sous un saule. Aucune femme n'était assez irréaliste pour lui servir de modèle, mais Ling pouvait le faire, puisqu'il n'était pas une femme. Puis Wang-fô parla de peindre un jeune prince tirant de l'arc au pied d'un grand cèdre. Aucun jeune homme du temps présent n'était assez irréel pour lui servir de modèle, mais Ling fit poser sa propre femme sous le prunier du jardin.

p. 14

Jamais le grand peintre ne peut être vil copiste et celui qui croit voir dans ses toiles un reflet du réel va au-devant des pires désillusions.

C. Les morales propres au conte

Ainsi que son origine et son appartenance générique le laissaient attendre, *Comment Wang-fô fut sauvé* esquisse en outre, à travers la parabole du vieux peintre, quelques leçons.

1. L'expérience du réel doit précéder celle de l'art

L'Empereur n'est pas une brute sanguinaire comme tant de tyrans réels ou fictifs. Le but de Yourcenar n'est pas d'opposer de manière manichéenne l'art désintéressé et la force triviale. Déjà ravagé malgré son jeune âge par un mal secret, le maître céleste est sensible, délicat, esthète, et Wang-fô est frappé par la beauté de son visage et de sa voix. S'il s'avère aussi impitoyable avec le vieux peintre, c'est parce que sa vie a été gâchée par une erreur dont il le rend responsable.

Wang-fô, pour élaborer une œuvre d'art, part de la vie la plus humble, la plus brutale, sans éluder ses laideurs :

Wang-fô jusqu'ici avait peu fréquenté la cour des empereurs, lui préférant les huttes de fermiers, ou, dans les villes, les faubourgs des courtisanes et les tavernes le long des quais où se querellent les portefaix.

p. 19

Le conte est même explicite sur un point : la peinture de Wang-fô était moins réussie quand, trop jeune, il connaissait encore mal le monde et la souffrance :

Sur un signe du petit doigt de l'Empereur, deux eunuques apportèrent respectueusement la peinture inachevée où Wang-fô avait tracé l'image de la mer et du ciel. Wang-fô sécha ses larmes et sourit, car cette petite esquisse lui rappelait sa jeunesse. Tout y attestait une fraîcheur d'âme à laquelle Wang-fô ne pouvait plus prétendre, mais il y manquait cependant quelque chose, car à l'époque où Wang l'avait peinte, il n'avait pas encore assez contemplé de montagnes, ni de rochers baignant dans la mer leurs flancs nus, et ne s'était pas assez pénétré de la tristesse du crépuscule.

p. 24

Or l'Empereur, quant à lui, a vécu dans une œuvre d'art dont il n'était pas l'auteur — son palais décoré des chefs d'œuvres de Wang-fô — avant de risquer le moindre contact avec le monde. Le résultat de la confrontation retardée ne pouvait être que désastreux, comme en témoigne la poignante tirade qui nous entraîne dans son passé :

À seize ans, j'ai vu se rouvrir les portes qui me séparaient du monde : je suis monté sur la terrasse du palais pour regarder les nuages, mais ils étaient moins beaux que ceux de tes crépuscules. J'ai commandé ma litière : secoué sur des routes dont je ne prévoyais ni la boue ni les pierres, j'ai parcouru les provinces de l'Empire sans trouver tes jardins pleins de femmes semblables à des lucioles, tes femmes dont le corps est lui-même un jardin. Les cailloux des rivages m'ont dégoûté des océans ; le sang des suppliciés est moins rouge que la grenade figurée sur tes toiles ; la vermine des villages m'empêche de voir la beauté des rizières ; la chair des femmes vivantes me répugne comme la viande morte qui pend aux crocs des bouchers, et le rire épais de mes soldats me soulève le cœur.

p. 21

Les deux longues analepses du conte se font d'ailleurs écho : après une enfance trop protégée et luxueuse, Ling est mal armé pour faire face au monde et, sans l'intercession de Wang-fô, il serait resté pusillanime et falot. L'Empereur a été, bien plus encore que son jeune sujet, séparé des vicissitudes du monde réel, au point que même les plus innocentes manifestations de vie sont éradiquées de son univers clos :

Un jardin s'épanouissait de l'autre côté des fûts de marbre, et chaque fleur contenue dans ses bosquets appartenait à un espèce rare apportée d'au-delà des océans. Mais aucune n'avait de parfum, de peur que la méditation du Dragon Céleste ne fût troublée par les bonnes odeurs. Par respect pour le silence où baignaient ses pensées, aucun oiseau n'avait été admis à l'intérieur de l'enceinte, et on en avait même chassé les abeilles.

p. 18

Toute sa sensibilité native s'en trouve retournée en arme contre lui-même :

Le Maître Céleste était assis sur un trône de jade, et ses mains étaient ridées comme celles d'un vieillard, bien qu'il eût à peine vingt ans. [...] son visage était beau, mais impassible comme un miroir placé trop haut qui ne refléterait que les astres et l'implacable ciel.

p. 18

Incapable de comprendre qu'on puisse être confronté aux brutalités du monde réel sans être, comme lui, brisé, il s'en prend non à son éducation nécosante, mais à celui dont il prenait les œuvres pour des copies du réel : « Tu m'as menti, Wang-fô, vieil imposteur » (p. 21).

2. Seul l'art confère une toute-puissance

On perçoit toutefois un autre grief dans les propos passionné de l'Empereur, un autre motif à son impitoyable verdict : la jalousie. Celui que les périphrases rituelles présentent comme le « Maître Céleste », le « Dragon Céleste » est suffisamment fin et sensible pour comprendre que, malgré ses incommensurables richesses et l'étendue de son royaume, son pouvoir est inférieur à celui d'un véritable artiste :

Le royaume de Han n'est pas le plus beau des royaumes, et je ne suis pas l'Empereur. Le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille courbes et des Dix mille couleurs.

p. 21

Contrairement à Balzac, Marguerite Yourcenar choisit, en effet de mettre en exergue, non le calvaire de l'artiste obsédé, possédé par son art et toujours incapable d'aboutir, mais la toute-puissance d'un art qui transcende même la mort :

Toi seul règnes en paix sur des montagnes couvertes d'une neige qui ne peut fondre, et sur des champs de narcisses qui ne peuvent pas mourir.

p. 21

À propos de la nouvelle *La Tristesse de Cornélius Berg* qui clôt le recueil des *Nouvelles orientales*, Marguerite YOURCENAR avoue qu'elle « avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé », ajoutant :

« Nullement oriental, sauf pour deux brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie Mineure [...], ce récit n'appartient guère, en somme, à la collection qui précède. Mais 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, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne » (1992 : 149).

L'héritage balzacien est ici encore nettement perceptible, mais, pour ouvrir son recueil, elle a choisi de se démarquer de la partie la plus sombre de cet héritage : ce « double échec, existentiel et esthétique » pour reprendre la formule de Daniel BERGEZ (2004 : 167), qui « annonce la couleur », tragique, de beaucoup des récits qui le suivront (à commencer par *L'Œuvre* de Zola).

Les Nouvelles orientales est donc encadré par deux textes brefs qui gardent tous deux une écho du *Chef-d'œuvre inconnu*, mais, loin du réalisme gris et poignant de *La Tristesse de Cornélius Berg*, la magie du conte lui permet de clore l'aventure du vieux maître chinois sur une note cristalline, et triomphale, aux couleurs de l'infini :

[...] et le peintre Wang-fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-fô venait d'inventer.

p. 27

Bibliographie

- AUDE, 1987 : *Banc de Brume*. Montréal, Éditions du Roseau.
 AUDE, 1997 : *Cet imperceptible mouvement*. Montréal, Éditions XYZ.
 BALZAC, Honoré, de, 1981 : *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarra, Massimila Doni*. Paris, Garnier-Flammarion.
 BERGEZ, Daniel, 2004 : *Littérature et peinture*. Paris, Armand Colin.
 BON, François, 1998 : *Dehors est la ville, essai sur Edward Hopper*. Flohic.
 BOURNEUF, Roland, 1998 : *Littérature et peinture*. Québec, Éditions de l'Instant même.
 DELERM, Philippe, 2005 : *La Bulle de Tiepolo*. Paris, Gallimard.
 EIDELDINGER, Marc, 1957 : *La Philosophie de l'art chez Balzac*. Paris, La Baconnière.

- EIDELDINGER, Marc, 1981 : "Introduction". In : BALZAC, Honoré, de : *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambarra, Massimila Doni*. Paris, Garnier-Flammarion.
- GARCIN, Christian, 2000 : *Une odeur de jasmin et de sexe mêlés*. Flohic.
- LABARTHE POSTEL, Judith, 2002 : *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris, L'Harmattan.
- MICHON, Pierre, 1988 : *Vie de Joseph Roulin*. Paris, Verdier.
- YOURCENAR, Marguerite, 1992 : *Nouvelles orientales*. Paris, L'Imaginaire Gallimard.