

L'ESPACE NARRATIF DANS *COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ* DE MARGUERITE YOURCENAR

Françoise Paulet Dubois

Universidad de Almería

pauletfranc@yahoo.fr

RÉSUMÉ: Comment Wang-Fô fut sauvé, la première des Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar, est un récit où l'espace, en particulier un de ses éléments, joue un rôle très important et livre la clé de l'adverbe initial. Partant des réflexions de divers auteurs, ma démarche consistera à répondre à plusieurs questions pour comprendre le sens de l'espace dans ce texte : dans quels lieux physiques se situent objets et personnages et où se déroule l'action ? Comment et pourquoi se produit le voyage ? Comment caractériser les différents espaces et les déplacements qui s'y opèrent ? Je proposerai ensuite un parallèle entre lieux et personnages, et j'étudierai le lieu final du voyage et point d'orgue de l'œuvre. J'analyserai la manière dont l'auteure incorpore l'espace au discours, et les notations sensorielles lui permettant de s'approprier l'espace. Enfin j'examinerai comment elle le conjugue avec le temps, et comment s'opère la fusion entre l'espace et l'art.

MOTS CLÉS: Yourcenar, espace, voyage, discours, temps, art.

EL ESPACIO NARRATIVO EN *COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ* DE MARGUERITE YOURCENAR

RESUMEN: Comment Wang-Fô fut sauvé, primera de las Nouvelles Orientales de Marguerite Yourcenar, es un relato en el que el espacio, en particular uno de sus elementos, desempeña un papel importantísimo y aclara el adverbio del título. Partiendo de las reflexiones de diversos autores, trataré de responder a varias preguntas para comprender el sentido del espacio en este texto: ¿en qué lugares físicos se sitúan objetos y personajes y dónde se desarrolla la acción? ¿Cómo y por qué se produce el viaje? ¿Cómo caracterizar los distintos espacios y los desplazamientos? Propondré a continuación un paralelismo entre lugares y personajes, y estudiaré el lugar final del viaje y apoteosis de la obra. Analizaré la manera yourcenariana de incorporar el espacio al discurso, y las notaciones sensoriales que le permiten a la autora apropiarse del espacio. Para terminar examinaré la relación espacio tiempo y la fusión entre espacio y arte.

PALABRAS CLAVE: Yourcenar, espacio, viaje, discurso, tiempo, arte.

Recibido: 29/08/2017. Aceptado: 30/11/2017

Comment Wang-Fô fut sauvé, la première des *Nouvelles Orientales* de Marguerite Yourcenar, est un récit d'une surprenante beauté où l'espace, en particulier un de ses éléments, joue un rôle très important et nous livre la clé de l'adverbe initial. En prenant appui sur les réflexions de divers auteurs, je tenterai de répondre à plusieurs questions pour « rendre sensible cette présence de l'espace » (Bourneuf 1970 : 86) et en comprendre le sens. Tout d'abord, qu'entend-on par « espace » et comment fonctionne-t-il au sein d'un roman ? Dans cette nouvelle de Yourcenar, quels sont les lieux physiques où se situent objets et personnages et où se déroule l'action ? Comment et pourquoi se produit le voyage ? De quelle façon peut-on caractériser les différents espaces et les déplacements qui s'y opèrent ? Je proposerai ensuite un parallèle entre lieux et personnages, et j'étudierai le lieu final du voyage et point d'orgue de l'œuvre. J'analyserai la manière dont l'auteure incorpore l'espace au discours, et les notations sensorielles lui permettant de s'approprier l'espace. Enfin j'examinerai comment elle le conjugue avec le temps, et comment s'opère la fusion entre l'espace et l'art.

Bobes Naves, qui, avec l'action, les personnages et le temps, considère l'espace comme l'une des quatre catégories syntaxiques du texte et comme « el lugar físico donde están los objetos y los personajes » (1998: 174), affirme qu'il agit « como categoría organizadora de la novela a través de las referencias de un viaje [...] » (1998: 141). Dans son analyse de l'espace littéraire dans *La Regenta*, elle voit l'espace, de même que le temps d'ailleurs, comme

una intuición pura que permite situar en un orden a los objetos y a los personajes para posibilitar su conocimiento; o puede entenderse como la idea de extensión -una de las primeras de la cultura, según Spengler-, adquirida por medio de las sensaciones. Es decir, el espacio puede ser entendido como lugar, o marco general, y así lo ha entendido la teoría literaria desde Aristóteles, y como extensión, que permite señalar distancias relativas entre un sujeto y su entorno, o entre un personaje y otros. (1983: 117)

Mieke Bal de son côté pense que « Si el pensamiento espacial es verdaderamente una propiedad humana, no sería sorprendente que los elementos de este campo jugasen un importante papel en las fábulas » (1990: 51). Reprenant les propositions de ces théoriciennes de la littérature, je vais d'abord examiner les différents lieux où apparaissent objets et personnages et où se passe l'histoire.

Le premier des endroits nommés dans la narration, son espace vital, est le royaume de Han, avec ses routes où le peintre Wang-Fô et son disciple Ling déambulent en contemplant les montagnes enneigées, les rivières et le ciel ; ces

éléments sont, comme dit Udomsilpa, « l'espace extérieur vécu par les deux personnages dans la trame de la diégèse » (2013 : 260). Un retour en arrière nous montre l'opulente demeure de Ling : celui-ci avait épousé une belle jeune fille et, à la mort de ses parents, était resté seul avec sa femme dans cette « maison peinte de cinabre » (12¹). C'est dans une taverne qu'il rencontre le vieux Wang-Fô, une nuit où ce pauvre artiste avait bu pour mieux peindre les ivrognes ; Ling l'emmène chez lui et l'installe « dans la chambre où ses père et mère étaient morts » (14). Après le suicide de la jeune femme, les deux hommes quittent la maison vide. Cette parenthèse fermée, nous les retrouvons tous deux errant « sur les routes du royaume de Han » (15), où ils visitent villages, châteaux et temples. L'artiste se plaît à fréquenter les huttes des paysans, les bouges des prostituées et les cabarets. Mais un matin, dans une auberge des faubourgs, des soldats impériaux arrêtent Wang et Ling et les emmènent au palais. Ils traversent « d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir » (17), et finalement ils entrent dans la salle du trône : sans murs et soutenue par des colonnes de pierre, elle est entourée d'un jardin rempli de fleurs et d'arbres précieux qu'une énorme muraille sépare « du reste du monde » (18). Tout en admirant le trône de jade et le pavement aux reflets glauques, Wang-Fô demande au Maître Céleste de quoi il l'accuse. En guise de réponse, le Dragon Céleste l'oblige à écouter le récit de sa vie, marquée par la solitude et par la peinture de Wang-Fô : celle-ci lui a donné une image excessivement belle du monde et de l'humanité, et quand la réalité s'offre enfin à lui dans toute sa laideur, son désenchantement est complet. Il fait mettre à mort l'artiste, parce que « [s]es sortilèges [l]'ont dégoûté de ce qu'[il] possède, et donné le désir de ce qu'[il] ne possédera pas » (21), non sans avoir ordonné qu'on lui brûle les yeux, ces « deux portes magiques qui [lui] ouvrent [s]on royaume » (212) et qu'on lui coupe les mains, ces « deux routes aux dix embranchements qui [le] mènent au cœur de [s]on empire » (22). L'empereur exige aussi qu'il termine une de ses œuvres restée « à l'état d'ébauche » (22) : Wang-Fô peint une mer dans l'immensité bleue de laquelle il s'échappe, et disparaît en compagnie de son fidèle serviteur.

Telles sont, pour employer l'expression de Lambert, les « figures spatiales », qui permettent « de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit », et qui s'articulent « en une grande figure spatiale d'ensemble [...] la configuration spatiale. [...] La narration construit ces figures et cette configuration, de sorte que l'espace contribue à la production du sens par sa participation essentielle à

1. Pour les citations extraites de la nouvelle, je n'indiquerai entre parenthèses que la page.

la structure narrative globale » (Lambert 1998 : 114). On peut dire aussi qu'avec ces lieux est établie ce que Bourneuf appelle la « topographie » de la nouvelle, une « opération » qui pourrait fournir « une des clefs principales de l'œuvre » (1970 : 82). À partir des « indications spatiales » yourcenariennes, on obtient « une représentation graphique qu'il restera à interpréter » (1970 : 82). Lambert et Bourneuf attirent donc notre attention sur le sens que l'espace octroie à la narration. En tenant compte aussi de l'insistance de Bobes sur le fait que « El espacio como categoría sintáctica suele apoyarse [...] en el desplazamiento del héroe en el espacio » (1998 : 174) et de l'intérêt de Michel Butor pour le voyage comme thème de base de la littérature romanesque, on caractérisera *Comment Wang-Fô fut sauvé* comme une nouvelle spatiale, qui s'achèverait quand tous les espaces matériels et sociaux ont été parcourus. Pour découvrir la structure spatiale, et à partir de là, le sens de ce texte, il faut résoudre quelques interrogations.

Pour quelles raisons et de quelle manière les deux inséparables voyageurs de la nouvelle se déplacent-ils ? Après son veuvage, Ling tourne le dos à son passé et se prend d'une amitié pleine de miséricorde pour le peintre Wang-Fô : ce vieillard, indifférent à toute possession matérielle et capable de lui faire admirer le beau, désire s'éloigner d'un endroit qui a cessé de l'inspirer : c'est ainsi qu'ils commencent à « [faire] route ensemble » (13). Ils avancent lentement à pied par les chemins de Han, et leur vagabondage est entrecoupé de haltes fréquentes, au gré de leur fatigue ou de l'intérêt de l'artiste pour l'un ou l'autre sujet. Il s'agit d'une errance en zigzag qui s'achève lorsqu'un matin ils sont appréhendés dans une auberge par les soldats impériaux, et brutalement emmenés au palais.

Dans cet étrange périple, comment sont disposés les êtres et les objets ? L'auteure omniprésente et omnisciente les insère dans deux sortes d'espaces : l'un, qu'on peut qualifier d'humain, fermé et habité, est constitué de villes et de villages où figurent la maison de Ling, les tavernes remplies de buveurs, l'auberge, les maisons de thé, les huttes, les châteaux-forts, les temples, refuges de pèlerins, et le palais impérial, à l'atmosphère oppressante ; l'autre, naturel et ouvert, comprend le pays de Han, le royaume, les provinces, les chemins et les routes, la mer et l'océan, les fleuves et la voûte céleste. Leur point d'intersection comme on le verra plus loin est l'œuvre peinte par l'artiste. La narratrice déplace en outre son héros Wang-Fô sur un axe double : horizontalement, dans l'espace proprement dit (routes, paysage, palais, où chaque élément joue son rôle comme centre d'inspiration ou endroit lié à un événement), et verticalement, dans différentes strates de la société, puisque nous le voyons avec d'humbles paysans, des prostituées et des garçons de ferme, puis avec le tout-puissant Dragon Céleste.

Toutefois ce double déplacement n'est pour le peintre qu'un approfondissement de l'art qui le conduira à la mort. Et si, comme l'affirme Muriel Louâpre, « il y a deux façons de s'approprier un espace », après « l'exploration » effectuée lors de son errance vient pour Wang-Fô un « enracinement » (2004 : 33) sous l'aspect d'une immersion dans la mer bleue.

Quels rapports s'établissent entre ces lieux et les personnages ? « El personaje, habitando los espacios, los dota de vida, de carácter, por lo que dichos espacios actuarán, en respuesta, sobre el personaje », affirme Juan Ginés (2004: 93). Zubiaurre va plus loin quand elle prétend que « el espacio, dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición » (2000: 22). Dans ce texte, lieux et personnages offrent des caractéristiques semblables: les chemins du royaume de Han, le vaste paysage de la Chine et son océan, évoquent l'esprit créateur, indépendant et désintéressé de Wang, et aussi son âme sereine. L'espace fondamentalement ouvert et dynamique qui règne là trouve une correspondance dans le nomadisme et l'autonomie de l'artiste, roi d'un territoire merveilleux, et les habitations où nous le rencontrons ne sont que des endroits de passage, des jalons de son itinéraire vital et artistique. La privation de la vue serait pour lui la seule oubliette possible, mais du palais où il est prisonnier, il s'évadera grâce à son talent. Comme l'affirme Udomsilpa, « cet espace inerte est ranimé par le dynamisme, qui est la qualité primordiale chez le grand artiste et conceptualisé par le pouvoir magique de sa peinture » (2013 : 260). D'autre part, face au lieu accablant qu'est la résidence impériale, un espace heureux du conte, dont la valeur métaphorique est très forte, est l'eau. L'élément aqueux apparaît sous la forme de fleuves, d'estuaires, de ruisseaux qu'on passe à gué, de larmes silencieuses vite effacées, et aussi du jade bleuté du palais qui ressemble à de l'eau, mais c'est la mer qui a le plus grand pouvoir évocateur : elle commence là où Wang-Fô la crée et les détails qu'il ajoute, comme les « petites rides » (24), l'étendent progressivement jusqu'à l'infini, degré supérieur de l'espace. Pour répéter les mots de Seidl, on dira que cet espace particulier est un « signifiant, [et qu'il participe] à la production du sens du roman » (1974 : 130). De même on pourrait appliquer au paysage marin de ce conte les qualificatifs de Genette quand il évoque « une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature » (1969 : 44). En effet la mer, qui fascinait Yourcenar au point d'être « présente dans le paysage intérieur de l'écrivain dès un âge très tendre » (Indries 2013 : 175), cette mer qui emporte le héros, nous propose à la fin du récit une polyphonie de sens : c'est la liberté, que Wang-Fô atteindra en s'embarquant avec son fidèle guide, et elle est si vaste que personne ne pourra les rejoindre ; c'est la mort,

mais une mort libératrice, puisqu'en s'y dissolvant il échappe au supplice, et enfin c'est le temps, notion essentielle dans l'œuvre entière de Yourcenar, qui avouait tenir un journal «pour ne pas perdre pied dans cette eau qui coule» (1982 :19) ; il s'agit d'un temps qui prend ici les dimensions de l'éternité. Pour parler de cette étonnante disparition, je ferai miennes les phrases éminemment poétiques et musicales de Bachelard dans son essai *L'Eau et les Rêves* :

l'adieu au bord de la mer est à la fois le plus déchirant et le plus littéraire des adieux. [...] Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. [...] Pour certains rêveurs, l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait. (1942 : 90)

De plus, si je peux me permettre de reprendre à mon compte les mots de Maurice Blanchot, « L'espace où tout retourne à l'être profond, [...], où tout meurt, mais où la mort est la compagne savante de la vie, [...], l'espace orphique [...] où [le poète] ne peut pénétrer que pour disparaître, [...] : c'est l'œuvre, mais l'œuvre comme origine » (1955 : 184). En revanche, pour le Fils du Ciel, le somptueux palais est un espace intérieur, figé et fermé sur lui-même comme le cœur de son propriétaire au pouvoir démesuré, maître de la vie de ses sujets, mais prisonnier entre ses murailles mentales qui l'empêchent de voir la beauté du monde extérieur. L'architecture labyrinthique de ce château rappelle les constructions de Piranèse, magistralement évoquées par Yourcenar elle-même dans l'essai intitulé *Le cerveau noir de Piranèse de Sous bénéfice d'inventaire*. Quant à la mer, elle submergera le souverain avec ses courtisans.

Le fabuleux voyage de Wang au pays de la fantaisie, de l'illusion et des images s'achève au moment où il est arrêté par les soldats du cruel empereur. Il termine son périple émerveillé dans le palais, mais là il en entreprend un autre qui l'écartera à jamais de l'humain et du terrestre : il est au point culminant de son double parcours. La fin du périple, qui coïncide avec la mort du héros, est une renaissance, voire une résurrection : Yourcenar ne nous dit-elle pas dès le titre que son héros « fut sauvé » ? On se souvient ici, dans *Lettre au Greco de Kazantzaki*, du père Agapios disant au père et peintre Pacôme, dans un monastère grec : « tu peins le Paradis et tu y entres » (1961 : 275). Pour Wang, ce château est à la fois un lieu dramatique, puisqu'après ses pérégrinations, il y est emprisonné, et une apothéose, car c'est là qu'il produit son chef-d'œuvre quand on le force à se replier sur lui-même et sur sa création, et c'est de là qu'il se lance à la conquête de l'infini. Mais il n'est pas moins tragique pour le malveillant souverain qui, séduit par l'art puis déçu par le réel, est dévoré sans

remède par la complexité de la forteresse, image de la condition humaine, que l'artiste admiré et envié, pour sa part, réussit à sublimer. On comprend donc pourquoi, dans une histoire où espace ouvert et espace fermé sont primordiaux, le motif des portes se répète : matérielles ou métaphoriques, elles se ferment sur le passé de Ling quand il quitte sa maison ; elles s'ouvrent l'une après l'autre et tournent en émettant une à une toutes les notes de la gamme quand on traverse le palais du Levant au Couchant, et ceci suggère « l'idée d'une puissance et d'une subtilité surhumaines » (17), ou bien elles s'ouvrent sur le monde réel que l'empereur adolescent aurait voulu appréhender. Le seul personnage qui ne rencontre aucune porte est le peintre : c'est au moyen de ses tableaux qu'il prend possession de l'espace.

Pour intégrer cet espace au discours, Yourcenar fait preuve d'une énorme richesse lexicale ; même si la précision géographique est absente, les détails font foison : de la demeure de Ling, on voit les murs, la porte, la cour, le couloir, la muraille, la fontaine, ainsi que le saule, le cèdre, le prunier et le chêne du jardin, sortes de lieux végétaux de brèves actions ; des tavernes, les fenêtres et les chambres ; de l'auberge, le sol et les corridors ; du palais, le seuil, la terrasse, les salles et les portes, la salle du trône et la chambre secrète des peintures, les colonnes, le cachot et l'enceinte. Le paysage est composé de plaines, rochers et montagnes, et orné de rizières et de champs de narcisses ; des fleuves, Yourcenar nous signale un gué, des quais, des estuaires, tandis que le ciel est animé par la lune, les astres, les nuages et divers phénomènes météorologiques : orage, éclairs, vent ou pluies. À cette profusion de substantifs désignant les espaces ouvert et fermé et leurs éléments s'ajoute une multiplicité de connecteurs spatiaux. Cette courte nouvelle est émaillée d'adverbes, prépositions et locutions adverbiales ou prépositionnelles qui structurent l'espace et permettent de s'y repérer. Je les ai regroupés non d'après leur valeur grammaticale, mais d'après la distance ou la situation qu'ils indiquent. En voici le riche catalogue : outre « à », « au-delà » et « d'au-delà », « autour », « contre », « dans », « de », « de côté » et « de l'autre côté », « derrière » et « devant », « en avant », « où » et « d'où », « sous », « sur », et « y », on trouve « au cœur de », « à l'intérieur de », « à travers », « au milieu » et « parmi » ; « à sa droite », « à sa gauche » ; « en présence de » ; « au pied de », « le long de » et « trop haut » ; « plus loin encore » et « jusqu'à ». Un tel déferlement de marqueurs favorise une insertion kaléidoscopique de l'espace dans le discours. Quant au lexique des notations sensorielles, on remarque qu'il privilégie la vue. Bien qu'elle introduise quelques références tactiles de l'environnement immédiat de l'artiste – quand elle évoque les vêtements, comme la soie jaune de la robe, ou la texture des maté-

riaux qu'il utilise pour son travail : poudres de couleurs, pigments, pâte bleue, papier de riz, rouleaux de soie, ou encore l'humidité du « pavement de jade » (24)–, pour capter l'espace en général, l'auteure émaille le conte de formules visuelles, comme on pouvait s'y attendre dans un texte dont le personnage central est le peintre, ou même la peinture. Yourcenar déploie toutes ses batteries lexicales pour nous offrir des synonymes de « voir » ou de « donner à voir » comme « admirer », « s'apercevoir », « contempler », « étudier des expressions », « mettre en présence », « se mirer », « se refléter », « regarder », « remarquer » ou « se représenter »; les substantifs « image », « miroir », « œil », « signe » ou « vue » apparaissent souvent, sans compter les couleurs, dont toute la palette est présente pour habiller les paysages et les habitations qui meublent l'espace : depuis le jaune, l'or, le brun, le violet, les blancs, les bleus et les gris en subtiles nuances, une belle gamme de verts (« glauque », « jade », « vert algue », « vert cadavre », « vert printemps »), et de rouges (« cinabre », « écarlate », « pourpre », « rouge », « rose », « violacé »). Cette variété chromatique est encore enrichie d'adjectifs tels que « bariolé », « clair », « pâle » ou « assorti ». Il faut signaler l'importance que l'écrivaine concède aux couleurs, autant pour leur équivalence exacte avec les mots (« Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir » : 13) que pour leur valeur symbolique : si le bleu est la couleur du salut (la mer par où le peintre s'enfuit), et un certain vert celle de la mort, le rouge est la couleur des espaces fermés (maison et palais) et des passions de la vie (la roseur du vin) ou de la mort (sang des suppliciés, écharpe de Ling décapité). Le peintre Wang-Fô ne perçoit pas ces couleurs de la même façon que le Dragon Céleste : si le premier trouve de la beauté dans les visages empourprés des buveurs, dans les viandes grillées ou les taches de vin sur les nappes, pour le second la chair rose des femmes et la marchandise des bouchers sont répugnantes. Un autre fait démontre que la vue est essentielle dans la perception de l'espace : l'empereur raconte à Wang-Fô qu'il a passé toute son enfance dans des endroits solitaires et silencieux où le seul sens qu'il exerçait était celui de la vue, quand il contemplait peintures et tapis. C'est à partir de cette activité qu'il a élaboré sa propre représentation du monde ; pour lui, les autres sensations ont été bannies et l'appréhension auditive ou olfactive de l'espace est impossible puisque, à l'exception des notes de musique émises par les portes tournantes, et pour que sa méditation ne soit nullement troublée, on a éliminé de son entourage et du jardin impérial tous les éléments susceptibles d'éveiller les sens : chant des oiseaux et bruit des insectes, voix des serviteurs, parfums des fleurs ou puanteur de la charogne.

Quels rapports Yourcenar établit-elle entre l'espace et le temps ? L'ensemble des interactions entre ces deux catégories, que Bakhtine appelle « chronotope », fonctionne dans le récit d'une façon particulière à cause de son caractère peu défini. On peut souscrire à l'opinion de Bourneuf, pour qui « la simple juxtaposition de courts tableaux situés en des lieux divers permet [...] de résumer un intervalle chronologique » (1970 : 89). L'espace où s'insèrent les personnages et les événements est le royaume de Han, dont on peut se demander s'il existe vraiment car l'auteure ne nous le décrit pas d'une manière réaliste. Il s'agit plutôt d'un environnement, d'une scène orientale comme l'annonce le titre de cette série de nouvelles, et qu'ici nous identifions avec la Chine à cause des noms propres : Wang-Fô, Ling, Dragon Céleste, et de certains détails pittoresques : les personnages portent des vêtements de soie et ont des tresses ; il y a des eunuques dans le palais ; le pavement du château est en jade ; le paysage est orné de rizières et de pruniers roses. Les changements de décor relèvent plus de la peinture que de la géographie et surgissent dans le conte à la manière de délicats tableaux chinois qu'on aurait sous les yeux. De plus l'espace qui accompagne la déambulation des deux hommes est, suivant la formule de Bourneuf un « espace-cadre », d'ailleurs prétexte artistique, par opposition à celui de l'incarcération postérieure d'où surgira la mer, « espace-acteur » (1970 : 92), qui justifie l'existence du héros et son retour à la vie. On pourrait également qualifier ce dernier lieu de « romanesque » dans le sens où Butor le définit comme « une particularisation d'un *ailleurs* complémentaire du lieu réel où il est évoqué » (1964 : 43). Les brefs coups de pinceau descriptifs de Yourcenar sont indicateurs du temps qui passe, comme par exemple « les heures de lumière qui te restent » (23), et les expressions concernant les moments du jour : « ce soir-là » (13), « au point du jour » (15) ponctuent un cheminement temporel imprécis ; grammaticalement, l'imparfait s'applique aux actions qui durent : « ils avançaient » (11) ou se répètent : « Ling mendiait la nourriture » (15), le plus-que-parfait à l'antériorité : « Ling avait grandi dans une maison » (12), et le passé simple aux actions uniques : « Un coup de vent creva la fenêtre » (13), mais la chronologie reste vague et la durée incertaine. Pour ce qui est de l'époque de l'action, elle est aussi indéfinie que l'autre composante narrative : bien que l'écrivaine déclare dans le *Post-scriptum* de ses *Nouvelles* que cette histoire « s'inspire d'un apologue taoïste de la vieille Chine » (147), la fossilisation des traditions chinoises autorise le lecteur à la situer aussi bien au moyen âge qu'à n'importe quel autre moment postérieur, jusqu'en 1936, date de la première publication de la nouvelle dans une revue. L'imprécision du chronotope s'explique sans doute par une volonté de donner au récit un sens universel et intemporel ; la légende de l'artiste qui disparaît dans son œuvre

s'appuie probablement sur un autre nœud spatiotemporel. La rareté et le flou des indications dans le texte invitent le lecteur à le considérer comme une fable dont la localisation géographique et historique n'est pas déterminante.

Yourcenar réalise dans *Comment Wang-Fô fut sauvé* une fusion parfaite entre l'espace et l'art : le facteur de cristallisation de l'espace en effet est la création picturale : il éclôt grâce à la peinture ; les lieux ne prennent de consistance et de densité qu'une fois représentés sur la toile de l'artiste. La narratrice nous le dit d'une façon très claire : « Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes » (11). C'est pourquoi les paysages traversés et admirés sont transportés dans le sac du jeune homme, et qu'en peignant Ling, sa femme, les ivrognes ou les filles, Wang capte l'âme de la maison du couple, de la taverne ou des jardins par où il passe. À la fin du récit, la peinture de la mer permet à Wang-Fô de naviguer vers « le pays au-delà des flots » (26), vers la liberté et la mort. L'espace réel et l'espace peint produisent un contraste qui fait dire à l'empereur : « le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes » (21) ; il reconnaît que « Han n'est pas le plus beau des royaumes et que 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 » (21). Yourcenar joue admirablement sur cet écart entre la « réalité », l'espace fictionnalisé, l'Orient littéraire à « lire » dans la nouvelle, et sa représentation, les endroits peints par le vieil artiste, à voir dans ses tableaux.

Cette analyse de la nouvelle sous l'angle de l'espace montre que le système des lieux configuré par Marguerite Yourcenar repose sur des oppositions binaires : à l'ampleur du paysage de Han et de la mer s'oppose le cercle vicieux du palais impérial, de même qu'au découvreur de la beauté et de la secrète harmonie du monde représenté, Wang-Fô, s'oppose la mesquinerie de l'empereur captif de la vulgarité du milieu « réel » ; au voyage (centripète) vers le palais en correspond un autre (centrifuge) qui part de là ; la mer est l'épicentre de la géographie mentale de Wang-Fô, puisqu'il trouve sa perte et son salut dans cet espace que lui-même a créé. C'est principalement par la vue que l'on perçoit l'espace, et sa poétisation a lieu à deux niveaux dans cette œuvre : d'abord il est saisi par les yeux du peintre et transfiguré par son pouvoir créateur (le terme « poésie » recouvre ici son sens étymologique), pour être ensuite fictionnalisé par ce que l'auteure appelle cette « magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » (1974 : 330). La véritable jouissance du monde et de ses merveilles est possible grâce à la création artistique, qui dans cette singulière nouvelle, passe et par la plume et par le pinceau.

Références

- BACHELARD, G. (1942). *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa, una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra. Trad.: Javier Franco. <https://issuu.com/eduardourias/docs/teoria_de_la_narrativa_una_int_-_b/26>. (Accès 4 décembre 2017).
- BLANCHOT, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BOBES NAVES, M. C. (1983). « El espacio literario en *La Regenta* ». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 33: 117-130. <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/144023.pdf>>. (Accès 7 août 2017).
- BOBES NAVES, M. C. (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BOURNEUF, R. (1970). « L'organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires* 3 (1): 77-94. <<http://doi.org/10.7202/500113ar>>. (Accès 7 août 2017).
- BUTOR, M. (1964). *Répertoire II*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- INDRIES, M. (2013). « L'homme et la mer dans l'univers yourcenarien » en *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis et présentés par Manea, L., Poignault, R. et Pop, R. Clermont-Ferrand, SIEY. Actes du colloque international de Cluj-Napoca (6-8 octobre 2010), pp. 169-184.
- JUAN GINÉS, L. J. de (2004). *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t28007.pdf>>. (Accès 28 août 2017).
- KAZANTZAKI, N. (1961). *Lettre au Greco, Souvenirs de ma vie*. Paris : Plon. Trad. Michel Saunier. Titre original : Άναφορά στον Γκρεκο.
- LAMBERT, F. (1998). « Espace et narration : théorie et pratique ». *Études littéraires* 30 (2): 111-121. <<http://doi.org/10.7202/501206ar>>. (Accès 27 août 2017).
- LOUÂPRE, M. (2004). « Lignes de fuite. La Bête humaine évadée du naturalisme ». *Romantisme* 126: 65-79. <<http://doi.org/10.3917/rom.126.0065>>. (Accès 7 août 2017).
- MANEA, L., POIGNAULT, R. et POP, R. (Eds.) (2013). *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Clermont-Ferrand, SIEY, Actes du colloque international de Cluj-Napoca (6-8 octobre 2010).

- SEIDL, I. (1974). « Aspects de l'espace dans le roman français moderne ». *Études romanes de Brno* 7: 121-130. <<http://hdl.handle.net/11222.digilib/113115>>. (Accès 19 août 2017).
- UDOMSILPA, W. (2013). « L'espace ambivalent dans *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar » en *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis et présentés par Manea, L., Poignault, R. et Pop, R. Clermont-Ferrand, SIEY. Actes du colloque international de Cluj-Napoca (6-8 octobre 2010), pp. 259-265.
- YOURCENAR, M. (1963). *Nouvelles orientales*. Paris: Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1974). *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes*. Paris : Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1978). *Sous bénéfice d'inventaire*. Paris: Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1982). « Tenez-vous un journal intime ? Pour ne pas perdre pied dans cette eau qui coule ». *Le Monde*, 11646, 9 juil : 1982. Cité par la Société Internationale d'Études Yourcenariennes. <<http://www.yourcenariana.org/content/éditions-partielles>> (Accès 7 août 2017).
- ZUBIAURRE, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica. <<https://es.slideshare.net/almaaguilar9212/el-espacio-en-la-novela-realista-cap-1>>. (Accès 6 août 2017).