

DE L'INTERPRÉTATION DE L'ART VERS L'INTERPRÉTATION DES ÉVÉNEMENTS Étude de l'épisode des Anges de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar¹

par Natalia NIELIPOWICZ (Université de Toruń)

L'intérêt que Marguerite Yourcenar porte aux arts plastiques est bien connu. Son expérience personnelle s'appuyant sur une connaissance détaillée de la peinture enrichit son univers artistique de diverses manières. Dans son œuvre, elle cite non seulement un nombre considérable de noms d'artistes et de titres d'œuvres picturales, mais aussi elle décrit et interprète ces dernières. Seweryna Wysłouch, une chercheuse polonaise, distingue deux types de références manifestes à l'art pouvant exister dans une œuvre littéraire : premièrement, des références métatextuelles qu'on identifie comme une série de citations de noms d'artistes ou de titres de tableaux et, deuxièmement, des références intertextuelles basées sur la verbalisation de représentations picturales et sur la description d'une œuvre en tant que source d'inspiration².

¹ Cette étude est extraite d'un chapitre de notre thèse de doctorat *Le dialogue de la parole et de l'image dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Autour de L'Œuvre au Noir* (sous la dir. d'Aleksander ABLAMOWICZ), Université Nicolas Copernic de Toruń, 2005, 346 p.

² Cf. Sewerina WYSLOUCH, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, Wyd. Nauk. PWN, 2001, p. 86. Il faut noter que les relations « intertextuelle » ne se limitent pas à des références littéraires. L'intertextualité ne constitue pas la propriété exclusive de la littérature, mais concerne, d'une manière plus ou moins manifeste, chaque type d'énoncé. Cf. Ryszard NYCZ, « Intertekstualność i jej zakresy : teksty, gatunki, światy », *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, Jerzy ZIOMEK, Janusz SŁAWINSKI, Włodzimierz BOLECKI éd., Warszawa, PWN, 1992, p. 9-42. Pour Marcin Czerwiński, le terme de « textes » désignant non seulement les énoncés littéraires mais aussi d'autres comme ceux d'ordre pictural – les tableaux – souligne que des unités

De tels intertextes peuvent être traités comme des facteurs influençant l'organisation sémantique de l'ouvrage et leur liaison avec le texte peut contribuer au sens global de l'ouvrage. Le but de notre article est d'analyser les convergences qui peuvent exister entre le texte yourcenarien et sa source picturale, et de voir si des parallèles ne s'imposent pas entre les différentes interprétations des œuvres d'art et les points de vue de ses personnages romanesques.

En tant que reine omniprésente de son œuvre non seulement retouchant infiniment ses écrits mais gérant aussi la lecture de ses livres, Marguerite Yourcenar cite dans les paratextes, préfaces, carnets de notes ou interviews, les listes des références métatextuelles, des noms d'artistes et des tableaux qui l'inspirèrent. Les listes des œuvres iconographiques citées par la romancière dans les notes d'auteur à la fin de ses romans impressionnent. Par exemple, dans la « Note de l'auteur » qui clôt *L'Œuvre au Noir*, elle précise que le texte matriciel du roman fut placé sous le signe de la célèbre gravure de Dürer, *Melancholia*. Elle avoue que les réflexions scientifiques du personnage principal, Zénon, sont inspirées en grande partie par celles de Léonard de Vinci et que les thèmes boschiens et breughéliens du désordre et de l'horreur du monde envahissent l'ouvrage. Elle donne le titre exact d'un tableau de Bosch, le *Jardin des délices terrestres*, qu'elle introduit dans l'action dans la deuxième partie du roman, « Vie immobile », dans l'épisode des Anges. C'est justement autour de ce récit que nous voulons faire quelques remarques.

L'épisode des Anges s'étend dans les chapitres intitulés « Les Désordres de la chair », « La Souricière » et « L'Acte d'accusation » et décrit des événements qui ne sont pas totalement fictifs : une affaire basée sur un scandale à fond sexuel. Marguerite Yourcenar antidate deux procès de mœurs qui eurent vraiment lieu à Gand et à Bruges en 1578 (dix ans après l'époque à laquelle elle les place) et qui se terminèrent par le supplice de treize moines gantois et de dix moines brugeois. Elle fait du second l'un des ressorts de la catastrophe de Zénon. La romancière trouve dans les documents concernant les deux procès le nom de Pierre

complexes des énoncés que l'on perçoit ne peuvent être connues qu'après un contact approfondi. Cf. Marcin CZERWINSKI, *Samotność sztuki*, Warszawa, PIW, 1978, p. 182.

de Hamaere, mais elle invente le reste des personnages mêlés à l'affaire des Anges. Les Anges seraient liés aux survivants de la secte des adamites (cf. « Note de l'auteur » et « Carnets de notes », *OR*, p. 849-850, 859)³.

Marguerite Yourcenar spécifie elle-même des détails bibliographiques et elle cite dans la « Note de l'auteur » les œuvres lui servant de toile de fond historique pour cet épisode (cf. « Note de l'auteur », *OR*, p. 848). Elle y avoue également, comme nous venons de le constater, l'apport de l'œuvre boschienne :

On aura remarqué [...] que le dessin envoyé par dérision à Zénon par le frère Florian n'est autre chose qu'une réplique à peu près exacte de deux ou trois groupes de figures appartenant au *Jardin des délices terrestres* de Jérôme Bosch [...]. (« Note de l'auteur », *OR*, p. 850)

Dans la liste des illustrations de l'album de *L'Œuvre au Noir*, l'album qui comporte la liste et le cahier iconographique accompagnant le roman⁴, elle précise exactement de quels groupes de figures il s'agit et les intitule *Les amants*. Nous retrouvons dans l'album d'autres tableaux ou d'autres détails de tableaux créant pour Marguerite Yourcenar des sources d'inspiration pour cet épisode. À côté du triptyque, *Jardin des délices terrestres*, il y a *Le Portement de la croix* de Breughel et *L'Adoration de l'Agneau mystique* de Jan Van Eyck.

Dans le contexte de l'histoire des Anges, la romancière s'intéresse tout particulièrement dans *Le Portement de la croix* à un personnage, à

³ Les chiffres entre parenthèses qui suivent les citations de Marguerite Yourcenar renvoient à la pagination des *Œuvres Romanesques* de Marguerite Yourcenar, Gallimard, Bibl. Pléiade, 2000 (*OR*).

⁴ Quatre-vingt-une reproductions de tableaux annotés avec des noms d'artistes, des titres de tableaux et des citations de référence tirées du livre y sont réparties par Marguerite Yourcenar elle-même en six parties thématiques : *Les aspects du monde*, *Les malheurs de la guerre*, *Les plaisirs et les jeux*, *La vie rêvée*, *Les visages humains* et *Les sciences et la magie*. La documentation est conservée à la Houghton Library de Boston et dans le musée de Petite-Plaisance dans l'Île-des-Monts-Déserts aux États-Unis. À l'aide de cet album, un groupe de critiques a analysé diverses relations existant entre le roman et la peinture. Cf. *L'Album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, édition sous la direction d'Alexandre TERNEUIL commentée par Agnès FAYET, Catherine GOLIETH, Lucia MANEA et Alexandre TERNEUIL, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre et le CIDMY, coll. Références, 2003.

Marie-Madeleine qu'elle nomme *La belle éplorée*. Agnès Fayet fait un parallèle entre la représentation picturale de la sainte essuyant ses pleurs et Idelette de Loos, « non plus l'aimée des Anges, mais l'infanticide désespérée », cette nouvelle Marie-Madeleine⁵. La critique observe que le dossier iconographique ne corrobore pas l'information que la romancière donne dans ses *Notes de composition de L'Œuvre au Noir* indiquant qu'Idelette est « vue comme les belles filles de Bosch » (*Notes de composition de L'Œuvre au Noir*, feuillet 73⁶) et que le portrait de Cyprien constitue un cas semblable.

Le tableau, *Saint Jean à Patmos*, indiqué par la romancière dans les *Notes de composition de L'Œuvre au Noir* – « Cyprien, entièrement imaginaire, mais le point de départ est probablement le jeune Saint Jean de Bosch » (feuillet 73) – viendrait compléter la vision de Cyprien que propose l'album illustré de *L'Œuvre au Noir* : un détail du polyptique de Gand de Jan Van Eyck isolant deux des quatorze âpotres dont l'un, aux cheveux frisés, saint Jean le plus probablement⁷, serait le jeune moine romanesque. À la lumière de la ressemblance frappante entre les deux hommes et de leur vraisemblable identité commune, cette divergence entre la référence indiquée par les notes et le détail iconographique reproduit dans l'album n'étonne plus tellement.

Dans la suite de notre étude, nous tenterons de partir de l'analyse du portrait du personnage pour pouvoir aboutir à la fin à sa vision particulière du monde. Le personnage central de l'affaire des Anges, « un élément perturbateur qui ébranlera toute la période qui reste à vivre [à Zénon] »⁸, pour reprendre la formule de L. Manea, est Cyprien, jeune frère infirmier aidant Zénon à l'hospice Saint-Cosme au couvent des Cordeliers. Son portrait littéraire et ses équivalents iconographiques, c'est-à-dire le tableau boschien représentant *Saint Jean à Patmos* et le détail pictural du polyptique de Gand, paraissent avoir beaucoup de

⁵ Agnès FAYET, « Les visages humains », *L'album illustré...*, *op. cit.*, p. 153-155.

⁶ Les *Notes de composition de L'Œuvre au Noir* (1956-1968) constituent un dossier inédit, déposé par l'écrivain à la Houghton Library et comportent plusieurs feuillets de notes de lecture et de réflexions utiles pendant l'élaboration de son roman.

⁷ Agnès FAYET, *op. cit.*, p. 155.

⁸ Lucia MANEA, « Utopie, eutopie ou jardin des délices terrestres : lecture d'un épisode de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n° 22, décembre 2001, p. 118.

points communs. Ils focalisent sur les personnages en soulignant de pareils traits de caractère.

Dans *L'Œuvre au Noir*, une sorte de chaleur candide émane de ce garçon «d'[une] gentille bonté» (*ON*, p. 747) dont le sourire est aimé des enfants venant au dispensaire (cf. *ON*, p. 731). Marguerite Yourcenar met l'accent sur son innocence et sur la douceur de son comportement (cf. *ON*, p. 733-734). Elle omet pratiquement l'aspect extérieur de Cyprien et précise ses traits comportementaux en décrivant ses gestes et ses paroles. Malgré ses dix-huit ans, Cyprien apparaît puéril. Il n'est pas instruit et «sa tête ignare [est] pleine des superstitions héritées de radoteuses du village» (*ON*, p. 732). Sa naïveté tout enfantine l'aveugle devant le risque mortel qu'il court en s'engageant dans l'aventure des Anges. Il se comporte tout comme un enfant têtu qui sait qu'il fait quelque chose de «mauvais» – quelque chose qui serait contre les règles sociales et religieuses –, avec ses amis et qui continue à le faire quand même, contre la volonté des « méchants » (frères franciscains) et des «méchantes» (bernardines). Il fait des aveux dangereux à Zénon à propos des assemblées nocturnes des Anges et de leurs plaisirs interdits « sur un ton de tendre confiance » (*ON*, p. 734) :

« Les Anges se réunissent la nuit, dit-il après un coup d'œil du côté de la porte. La burette de vin circule ; la cuve est prête pour le bain des Anges. Ils s'agenouillent devant la Belle qui les accole et les baise ; la servante de la Belle lui défait ses longues tresses, et toutes deux sont nues comme au paradis. Les Anges enlèvent leurs vêtements de laine et s'admirent dans les habits de peau que Dieu leur a faits ; les cierges brillent et s'éteignent, et chacun suit le désir de son cœur ». (*ON*, p. 732)

Sa confession continue quelques jours après :

« Le printemps est venu, la colombe soupire, le bain des Anges est tout tiède. Ils se prennent par la main et chantent à petit bruit, de peur d'être entendus des méchants. Le frère Florian hier avait apporté un luth, et il jouait tout bas des musiques si douces qu'elles faisaient pleurer. [...] Il y a Quirin, mon ami, et le novice François de Bure, qui a un clair visage et une belle voix claire. Matthieu Aerts vient de temps à autre», continua-il, ajoutant encore deux noms que le médecin ne connaissait pas,

« et le frère Florian manque rarement l'assemblée des Anges. Pierre de Hamaere ne vient jamais, mais il les aime. »

[...] « La Belle non plus ne vient pas toujours, mais seulement quand les méchantes ne lui font point peur. Sa noiraude apporte dans un linge du pain bénit des bernardines. Il n'y a chez les Anges ni honte, ni jalousie, ni défense concernant le doux usage du corps. La Belle donne à tous ceux qui l'en requièrent la consolation de ses baisers, mais elle ne chérit que Cyprien. [...] Nous l'appelons Ève ». (ON, p. 734-735)

L'image que Cyprien a des rencontres des Anges est très instructive en ce qui concerne sa personnalité. Ses aveux et ses réactions témoignent d'une grande émotivité. La description de ses sensations physiques contribue à recréer une ambiance tendre : il voit la lumière des chandelles, il entend la musique douce du luth et les soupirs de la colombe, il sent la température tiède de l'eau et goûte du vin et du pain en compagnie de ses amis. Cette description sensitive met en valeur la tendance de Cyprien de ne percevoir que le côté positif des réunions. La même remarque s'applique aux champs lexicaux. Il est dépourvu d'esprit critique envers ses compagnons : Florian joue des musiques « douces » qui le font pleurer, François a un « clair visage » et une « belle voix claire ». Le sentiment d'appartenir à une communauté semble prépondérant pour lui : Quirin et même Pierre de Hamaere, ce moine «supposé austère» envers qui Zénon éprouve de l'hostilité, sont ses « amis » et la Belle « ne chérit que lui ». Les protagonistes du récit semblent réunis. Nombreux sont les verbes qui soulignent la communion des Anges. Les gestes évoqués et les rites unissent leurs participants et leur apportent une consolation : ils boivent du vin ensemble, ils se prennent par la main et chantent, ils se baignent, s'embrassent et s'admirent. Une sorte de mouvement circulaire fait encore plus ressortir la communion : la burette de vin « circule », la Belle « accole » ses amis.

Marguerite Yourcenar insère dans le récit de Cyprien plusieurs éléments du topos de *locus amoenus*, de l'endroit des délices, dont parle E. R. Curtius dans sa *Littérature européenne et le Moyen Âge latin*⁹. Ce

⁹ Cf. Ernst Robert CURTIUS, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean BRÉJOUX, Paris, PUF, 1956, p. 240-244. Parmi les motifs de la description d'un *locus amoenus*, le critique cite : une « tranche » de nature belle et ombragée, un ou plusieurs arbres, un prairie, une source ou un ruisseau, un chant d'oiseaux, des fleurs, une brise, des

topos faisant souvent partie du décor dans la poésie érotique pouvait représenter un jardin ou, chez les poètes chrétiens, le Paradis. Dans *L'Œuvre au Noir*, c'est l'imagination des Anges qui transforme le vrai lieu de leurs rendez-vous, une étuve du couvent, en un paradis de rêve. Parmi les motifs caractéristiques d'une description d'un *locus amoenus* qu'E. R. Curtius énumère et qui apparaissent dans la vision de Cyprien, l'on peut citer : le vin, une source d'eau symbolisée par le bain et le chant des oiseaux que remplace la musique et le chant doux de François. À ces motifs s'ajoute la venue de la saison typique d'une description de délices, le printemps. Une mise en place du printemps, où, selon la Bible, tout se réveille à une vie nouvelle et éternelle, évoque l'innocence du Paradis céleste que rehaussent quelques symboles religieux : la nudité, la colombe (en tant que symbole du Saint-Esprit), le vin et le pain béni, ainsi que le nom d'emprunt de la Belle, Ève. L'innocence paradisiaque, mais aussi une atmosphère de rêve se dégage des aveux de Cyprien : le moment de leur rencontre, la nuit, la lumière mystérieuse des cierges y contribuent.

Cyprien apparaît donc en tant qu'un garçon pas encore expérimenté, enfantin, et en même temps très sensible. Il est facile à influencer. Croyant encore aux loups-garous et à d'autres superstitions rustiques, il put facilement être charmé par Florian, un peu plus âgé que lui, un franciscain chargé de la rénovation des fresques du couvent. Le portrait de Jan Van Eyck, déjà évoqué, représente un jeune moine ressemblant à Cyprien. Ses qualités peuvent se lire sur les traits que le peintre offre sur son tableau. C'est un garçon transporté dont le regard monte un peu et se concentre sur l'Agneau mystique et sur les anges qui l'entourent (ceci devient visible quand on regarde le retable entier). Rien d'autre ne semble intéresser le jeune moine qui, comme Cyprien, répand la douceur. Ses cheveux bruns, frisés et mi-longs et ses traits de visage réguliers mettent en valeur, avec son regard débonnaire, sa supposée ingénuité. Son froc est clair et lui-même semble être baigné du rayonnement céleste.

Ces qualités sont encore plus visibles dans le tableau boschien que Marguerite Yourcenar cite dans ses *Notes de composition* à propos de

fruits et un décor de printemps éternel. D'autres délices, *deliciae*, sont les épices, les baumes, le miel, les vins, les cèdres et les abeilles. Il y apparaît parfois des ornements mythologiques.

Cyprien, dans le *Saint Jean à Patmos*. Le visionnaire semble être encore plus jeune et plus clair : ses cheveux sont d'un blond-roux et la couleur de son manteau fait penser à la lumière de l'aurore¹⁰ qui s'ajoute à la thématique de la pureté du personnage. Le paysage matinal argenté qui l'entoure reflète la pureté divine qui semble être celle du saint regardant l'apocalyptique Madone qui apparaît sur le cadran solaire. La figure du saint lui-même semble s'élever. L'ange d'azur, qui se trouve sur la montagne et qui montre d'un geste la Sainte-Vierge, sert, selon W. Fraenger, d'intermédiaire entre le royaume céleste et le royaume terrestre. Le critique souligne aussi que le regard de saint Jean avec l'ange, la montagne, l'arbre semblent introduire dans le tableau un mouvement vers le haut, vers les cieux et que Bosch renforce cette élévation vers le haut en plaçant l'horizon le plus haut possible et en jouant avec la perspective atmosphérique qui souligne la distance¹¹, comme s'il voulait nous montrer que ce qui préoccupe les pensées du saint est cette aspiration au divin. L'organisation du monde selon l'axe vertical valorise cette opposition entre le haut et le bas, le haut renvoyant aux aspirations religieuses du saint.

Comme le constate justement Fraenger, Bosch apparaît ici en tant qu'un spirituel chez qui les valeurs sensuelles dominent¹². Le contenu spirituel se reflète dans chaque parcelle de la surface peinte. Les particularités du visage et de la figure du personnage, son regard et son attitude suggèrent les qualités de son âme : sa douceur, sa pureté et son inspiration céleste. D'autres moyens picturaux reflétant l'âme du héros sont les couleurs, la composition du tableau et les symboles. Le paysage sublime aux couleurs délicates entourant le saint rajoute à l'atmosphère élevée et angélique de la même manière que le mouvement d'élévation suggéré par la composition de la peinture et les symboles religieux tels que la Madone ou l'ange.

Dans le portrait littéraire de Cyprien, pour caractériser son personnage, l'écrivain renonce à la description de l'apparence physique en faveur de la description par les gestes et les paroles. Les champs

¹⁰ Selon Wilhelm Fraenger le manteau est l'incarnation de l'aurore. Cf. Wilhelm FRAENGER, *Hieronim Bosch*, traduit de l'allemand par Barbara OSTROWSKA, Warszawa, Wyd. Arkady, 1999, p. 234.

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 234-235.

¹² Cf. *ibid.*, p. 235.

lexicaux utilisés pour décrire son comportement évoquent la douceur et la puérité du jeune moine. Des qualificatifs – clair, doux, beau – remplacent les couleurs de la peinture. Les discours qu'il produit rappellent quelque peu les récits de songes. Pleins de sensations subjectives, ils peuvent être qualifiés de descriptions sensibles qui mettent en valeur la sensibilité de leur auteur. Parsemés de symboles religieux qu'on retrouve aussi dans les tableaux de son époque – la colombe, les Anges, le pain et le vin partagés –, ils renvoient à la dévotion du protagoniste. En bref, les traits comportementaux du Cyprien littéraire correspondraient aux traits physiques du saint Jean pictural. Le grossissement effectué sur le personnage secondaire mène à montrer son point de vue, un point de vue idéalisant la réalité et renvoyant à une vision embellie de Bosch.

Le portrait de la Belle est aussi en partie suscité par la peinture. Rappelons que, selon les *Notes de composition* de la romancière, elle est vue comme les belles filles boschiennes et que la documentation iconographique du roman renvoie de son côté à Marie-Madeleine de Breughel. On ne retrouve dans le texte que très peu d'informations sur le physique de la protagoniste et le peu qu'on retrouve renvoie plutôt aux tableaux de Bosch : « C'était une fille de quinze ans à peine, mince comme un roseau, avec de longs cheveux d'un blond presque blanc et des yeux de source » (*ON*, p. 738). Les filles blondes du *Jardin des délices terrestres* ou Ève du *Jardin d'Éden* lui ressemblent beaucoup. Les signes que le spectateur voit sur la peinture, sont nommés dans l'œuvre littéraire. Les mêmes détails créent une réalité imaginaire commune.

Il nous semble que cette source picturale peut introduire quelques caractéristiques nouvelles dans son portrait et par là éclairer un peu la façon de percevoir le monde par la protagoniste qui, dans le roman, reste assez obscure. La référence à Marie-Madeleine en pleurs que représente le tableau de Breughel paraît avoir une valeur symbolique : A. Fayet voit en Idelette de Loos une nouvelle Marie-Madeleine sur laquelle pèse le poids de la faute. Il ne s'agirait plus de cette belle fille heureuse qui décoche ses sourires aux passants (cf. *ON*, p. 738) que fut Idelette au début de l'aventure des Anges. Il s'agit d'une fille malheureuse qui est tombée dans une trappe et qui doit expier sa légèreté. Sa «patronne», Marie-Madeleine, est aussi une pécheresse anonyme faisant pénitence, identifiée parfois comme Marie de Béthanie, sœur de Lazare et de

Marthe. Le contenu symbolique sous-entendu lierait ici l'œuvre littéraire et picturale. La même remarque vaut pour Cyprien. Il serait intéressant de remarquer que la référence à saint Jean dans son cas a aussi une portée symbolique. Le saint ne serait pas sans raison le prototype du moine chantonnant souvent des « versets condamnés d'un évangile apocryphe » (*ON*, p. 734), le cantique de saint Jean. En tant qu'annonciateur de l'amour et des choses dernières, saint Jean sied à merveille dans le rôle de double du moine amoureux rêvant d'un amour universel.

Nous nous proposons de suivre la direction qu'indiquent les détails de la documentation iconographique illustrant le roman pour créer un couple symbolique nouveau : Jean et Marie-Madeleine. Ce couple existe déjà dans un des « récits poétiques en prose »¹³ de Marguerite Yourcenar intitulé « Marie-Madeleine ou le Salut » (*Feux, OR*, p. 1123-1131)¹⁴. Comme l'avoue la romancière, l'histoire de Marie-Madeleine en tant que fiancée de saint Jean s'étaie sur une tradition mentionnée par *La Légende dorée* (cf. « Préface », *OR*, p. 1076). La référence picturale d'un texte nous conduit alors directement vers un autre texte du même auteur qui semble compléter une lacune, c'est-à-dire l'image des réunions des Anges telle que la voit Idelette. Est-il trop hasardeux de s'imaginer les mots de Marie (sœur de Lazare et de Marthe) dans la bouche d'Idelette :

Jean et moi, assis le jour du mariage sous le figuier de la fontaine, sentions déjà sur nous l'intolérable poids de soixante-dix ans de félicité. Les mêmes airs de danse serviraient aux noces de nos filles ; je me sentais déjà lourde des enfants qu'elles allaient porter. Jean venait vers moi du

¹³ L'expression est de Marguerite Yourcenar : *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, « Les Interviews », 1980, p. 197.

¹⁴ Notons que le personnage de Marie-Madeleine apparaît déjà chez Marguerite Yourcenar dans son essai de 1927, « Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï » (*PE*, p. 474). Lire à propos de « Marie-Madeleine ou le salut » les articles intéressants de Mercedes VALLEJO RODRIGUEZ, « Universalité et l'instantané : À propos de la mise en scène de *Marie-Madeleine ou le salut* », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. 1, Actes du colloque international de Tenerife (Espagne) nov. 1993, éd. María José VÁZQUEZ DE PARGA, Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1994, p. 257-261 ; Bernadette CAILLER, « Si Marie-Madeleine se racontait : analyse d'une figure de *Feux* », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, éd. Simone et Maurice DELCROIX, Tours, SIEY, 1995, p. 93-102.

De l'interprétation de l'art vers l'interprétation des événements

fond de son enfance ; il riait aux anges, ses seuls compagnons [...]. Aimer son innocence fut mon premier péché. (*Feux, OR*, p. 1123)

Une relation subtile apparaît entre les mots que l'écrivain attribue à Marie et ceux de Cyprien, l'amoureux d'Idelette :

Le printemps est venu, la colombe soupire, le bain des Anges est tout tiède. Ils se prennent par la main et chantent à petit bruit, de peur d'être entendus des méchants. Le frère Florian hier avait apporté un luth, et il jouait tout bas des musiques si douces qu'elles faisaient pleurer (*ON*, p. 734)

Malgré des différences significatives dans le contenu du roman et du poème « Marie-Madeleine ou le salut », il est possible de relever quelques traits communs. La romancière se sert de motifs semblables qui entrent dans la catégorie du topos du *locus amoenus* : un arbre et un jardin, une fontaine et un bain, des airs de danse et des danses avec des chants. La fontaine, les airs de danse créent la même atmosphère béate que le bain tiède et les ritournelles chantonnées par Cyprien. L'innocence de Jean renvoie à celle de Cyprien et le figuier sous lequel sont assis Jean et Marie au jardin abandonné où se retrouvent Cyprien et Idelette pendant leurs tête-à-tête : « [Cyprien] rencontre la Belle seul à seule et en plein soleil [dans « un jardin abandonné »] qu'il avait découvert le long du canal [...] » (*ON*, p. 751). Les éléments étrangers au *locus amoenus* qui apparaissent dans les deux extraits sont le péché et la peur. Grâce à eux, le lecteur peut pressentir le danger qui guette les deux aventures.

C'est avec Zénon que nous apprenons le sort et le déroulement des « licencieuses assemblées » (*ON*, p. 736) des Anges. La réalité de la Réforme catholique, c'est-à-dire les troubles et les maux qu'elle provoque à l'aide de l'Inquisition officiant contre toutes les hérésies, est revue par le protagoniste sous un éclairage gris et sombre. Après la relation pleine des « appellations angéliques » que fait Cyprien à propos de la découverte des plaisirs interdits, le narrateur nous propose la vision des assemblées nocturnes que crée l'imagination du médecin, saisi d'« un violent désir » :

Vainement, en anatomiste et non en amant, il essayait de se représenter avec mépris les jeux de ces enfants charnels. [...] Vainement, il imagina

de blanches chenilles pressées l'une sur l'autre ou de pauvres mouches engluées dans le miel. Quoi qu'on fit, Idelette et Cyprien, François de Bure et Matthieu Aerts étaient beaux. L'étuve abandonnée était vraiment une chambre magique ; la grande flamme sensuelle transmutait tout comme celle de l'athanor alchimique et valait qu'on risquât celle des bûchers. La blancheur des corps nus luisait comme ces phosphorescences qui attestent les vertus cachées des pierres.

Au matin, la révolusion était venue. La pire débauche au fond d'un bouge valait mieux que les momeries des Anges. (ON, p. 744-745)

Les plaisirs du « secret asile » (ON, p. 775) sont ensuite illustrés par le frère Florian et le dessin envoyé à Zénon en signe d'hostilité et d'ironie. Zénon commente ce dessin :

L'esprit fantasque de Florian était présent dans cet amas de figures. C'était un de ces jardins de délices qu'on rencontrait de temps en temps chez les peintres, et où les bonnes gens voyaient la satire du péché, et d'autres, plus malins, la kermesse au contraire des audaces charnelles. Une belle entrait dans une vasque pour s'y baigner, accompagnée par ses amoureux. Deux amants s'embrassaient derrière un rideau, trahis seulement par la position de leurs pieds nus. Un jeune homme écartait d'une main tendre les genoux d'un objet aimé qui lui ressemblait comme un frère. De la bouche et de l'orifice secret d'un garçon prosterné s'élevaient vers le ciel de délicates floraisons. Une moricaude promenait sur un plateau une framboise géante. Le plaisir ainsi allégorisé devenait un jeu sorcier, une risée dangereuse. (ON, p. 745-746)

Ce qui apporte au premier discours un caractère particulier, c'est la symbolique alchimique qu'y rajoute Zénon. Les vertus des corps luisants lui rappellent celles des pierres phosphorescentes et la grande flamme sensuelle est comparée à celle de l'athanor. Le désir du médecin, avec son embrasement et son extinction, ressemble aussi à une flamme. Il réussit à vaincre son désir car il sait qu'à son époque, c'est plutôt la flamme des bûchers qui attend de pareils « désordres de la chair ». Les jeux des Anges ne redeviennent pour lui que des « momeries » ou des « fadaises dangereuses » (ON, p. 733). Par contre, pour Florian, ce peintre franciscain à l'esprit fantasque, la chambre magique est un jardin des délices. Il nous semble que l'incomparable beauté de la description réside dans la succession des motifs pris au topos du *locus amoenus*. Elle

renvoie de façon explicite à la peinture de l'époque. C'est un cas rare pour *L'Œuvre au Noir* que la référence soit métatextuelle ; de plus, il suffit de quelques lignes de la prose yourcenarienne pour revoir en esprit *Le Jardin des délices terrestres* de Bosch, qui fait partie du triptyque intitulé *Le Royaume millénaire*.

Le monde de ce tableau symbolique est peuplé par un nombre indéfini de nus masculins et féminins. À côté des groupes et des couples humains, il y a une multitude de créatures surréalistes. À l'arrière-plan, se trouve un paysage de prés verts et de forêts. Le plan médian du tableau représente une baignade de femmes, certaines à peau noire, dans une sorte de source de jouvence. Un défilé triomphal d'hommes qui montent des animaux domestiques et sauvages tourne autour d'elles. Au premier plan, il y a les groupes d'amants émerveillés dont certains pataugent dans l'eau. On y voit aussi quatre femmes noiraudes dont deux portent sur leur tête un fruit géant ressemblant à une groseille. Il y a quelque chose d'une innocente sensualité ingénue, d'une félicité sensuelle et d'une caresse délicate dans ce tableau. Des floraisons fourmillent et des oiseaux géants grouillent ainsi que des fruits gigantesques, telles la groseille, la myrtille, la mûre et surtout la fraise. Un endroit naturel avec des prés et des forêts, une source d'eau, des chants d'oiseaux, des fruits et des floraisons sont certains motifs du topos du *locus amoenus*. Par contre, l'œuf est un des symboles alchimiques ; l'un est porté par l'un des participants du cortège, un autre, brisé, duquel sortent ou dans lequel entrent des jeunes, se trouve au bord de l'eau.

Nous voyons que la reconstruction de la réalité picturale qu'effectue l'écrivain est presque fidèle. Nous retrouvons quelques motifs du même topos et quelques signes communs, tels les « amas de figures » nues, les jeux amoureux des jeunes qui se baignent et qui s'embrassent, des floraisons délicates, la moricaude. Mais, comme le remarque A. Terneuil, l'écriture romanesque de Marguerite Yourcenar « ne prétend pas *décrire* une réalité peinte [...]. Le dessin de Florian sert de cadre fictionnel à la peinture de Bosch [...] »¹⁵. La romancière modifie le contenu de l'image en changeant quelques éléments : elle change, par exemple, la fraise

¹⁵ Alexandre TERNEUIL, « Les plaisirs et les jeux », *L'album illustré...*, op. cit., p. 92.

boschienne qui apparaît à plusieurs reprises sur le tableau en une framboise¹⁶.

Les descriptions de la romancière entreraient dans une catégorie intertextuelle à deux fonctions : d'un côté, l'étalage de la virtuosité et, de l'autre, l'interprétation polémique¹⁷. Il faut reconnaître que le lieu paradisiaque du panneau central du triptyque de Bosch se reflète, en quelque sorte, dans les visions de Cyprien, de Zénon et de Florian. Des éléments visibles repris à l'imaginaire boschien dans ces descriptions des réunions clandestines des Anges et du dessin du jeune franciscain, ont été analysés et commentés de façon magistrale par L. Manea dans son étude sur le déchiffrement des éléments utopiques¹⁸. Elle reconnaît « une filiation dans la lignée d'une sensibilité, d'une affinité avec les peintres flamands et hollandais, qu'endosse l'écrivain, et qui l'a fait parler ailleurs d'un *réalisme visionnaire* commun »¹⁹. Cette filiation s'appuierait sur une représentation semblable de l'espace des rendez-vous rappelant un lieu paradisiaque ou, comme nous l'avons déjà appelé, un *locus amoenus*. Chez Marguerite Yourcenar, il n'y a pas de plantes, ni d'animaux à la Bosch, mais il existe une vasque pour le bain symbolisant la fontaine de jouvence du plan médian du *Jardin des délices*. Le « tendre asile » (*ON*, p. 736) des Anges acquiert ainsi, selon L. Manea, le symbolisme du centre, ayant la fonction d'une zone sacrée. C'est une chambre où ont lieu, tout comme chez Bosch, une fusion et une transmutation

¹⁶ L'explication de cette re-création reste obscure mais il est clair que le regard de Zénon y voit une allégorie du plaisir sorcier et dangereux. Pour la symbolique de la fraise voir : Lucia MANEA, « Utopie, eutopie ou jardin des délices terrestres », *op. cit.*, p. 124.

¹⁷ Les termes sont repris à S. Wysłouch qui accorde à l'intertextualité réalisée dans les ouvrages littéraires se trouvant dans une situation de dialogue avec un univers visuel **quatre fonctions** : « interprétation polémique, étalage de virtuosité, référence de prétexte et débat sur l'art ». **L'interprétation polémique** est un énoncé métatextuel qui, à travers un langage intermédiaire, entre dans un discours sur l'art et devient une « sémiotique de l'art ». Cette interprétation est parallèlement un énoncé subjectif, une manifestation du moi poétique ou de la volonté du pouvoir de l'interprète qui n'est pas limité par la lettre du texte et qui comprend de façon personnelle et individuelle le sens de l'ouvrage et plus encore, qui cherche à taquiner et s'engage dans une polémique avec le chef-d'œuvre. **L'étalage de la virtuosité** admet la capacité de recréer la réalité picturale avec la parole. Cf. Seweryna WYSŁOUCH, *Literatura i semiotyka*, *op. cit.*, p. 92-94.

¹⁸ Lucia MANEA, « Utopie, eutopie ou jardin des délices terrestres », *op. cit.*, p. 115-134.

¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

alchimique. La chercheuse retrouve d'autres symboles communs dont la signification renvoie à un rituel : la nudité des Anges et leur baignade. Si les contenus de l'espace romanesque et pictural se ressemblent, le temps diffère : le jour du temps paradisiaque devient la nuit et, par conséquent, la lumière n'est plus une lumière solaire, diurne, mais une lumière artificielle produite par des chandelles. Il se peut, comme le remarque L. Manea, que ce remplacement signifie un renversement de valeurs²⁰.

Marguerite Yourcenar assume une fonction polémique avec son texte en nous faisant connaître son attitude vis-à-vis du tableau. Elle nous communique sa propre interprétation de cette peinture symbolique qui préoccupe sans cesse les chercheurs et qui reste toujours une énigme pour les historiens d'art. En tant que grande connaisseuse de l'art, et non pas seulement fervente amatrice, elle connaît deux manières d'interpréter ce tableau : elle écrit, rappelons-le, que pour les uns, c'est une « satire de péché », pour les autres, la « kermesse des audaces charnelles ». Aussi, dans une lettre à Dominique de Ménénil, directeur du département de l'Art de l'université de Houston, la romancière constate-t-elle :

Nous ne saurons jamais si *Le Jardin des Délices* représente sous des aspects insolites diverses formes assez banales du péché, ou s'il glorifie au contraire une humanité délivrée de la faute, mais, semble-t-il, livrée au cauchemar. [...] ²¹

La romancière semble pencher pour la première interprétation si l'on admet que l'attitude de Zénon, qui filtre la lecture de cet épisode, est révélatrice de celle de l'écrivain. Pour lui, le plaisir des Anges est « sorcier » et « dangereux ». Le médecin connaît le danger auquel les jeunes moines s'exposent : « [...] ces images doucement lascives [...] avaient été l'apanage de sectes oubliées qu'on se flattait d'avoir détruites en Flandre par le fer et par le feu depuis plus d'un demi-siècle » (*ON*, p. 733). Inquiet pour Cyprien, il essaie de l'avertir : une fois, en lui mettant pour un long instant la main sur un réchaud, une autre, en lui

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²¹ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par Michèle SARDE, Joseph BRAMI avec la collaboration d'Elyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 342-343.

parlant du désastre des augustins de Gand. Marguerite Yourcenar expose sa réaction à propos des réunions des Anges de façon claire : il parle avec le jeune moine « avec le mépris », « sévèrement », « avec trop de fermeté » puis « avec irritation » et « violemment ». Le médecin « anxieux » (ON, p. 736) compare leur langage à « une contagion » (ON, p. 736), ou à « des germes d'une peste oubliée » (ON, p. 736). « Les audaces » (ON, p. 737) et « les folies des Anges » (ON, p. 746) l'« exasp[èrent] » (ON, p. 751) et l'« exc[èdent] » (ON, p. 751) parce qu'il sait que ces « fols » (ON, p. 736) et ces « insensé[s] » (ON, p. 744) finiront sur le bûcher (cf. ON, p. 740). L'alchimiste, lui-même, reste compréhensif et indulgent à leur égard : il contempera Cyprien avec « une compassion infinie » (ON, p. 777) parce qu'il sait que « [l]a chair était une trappe où ces deux enfants s'étaient pris » (ON, p. 777). Même s'il n'approuve pas de tels jeux – il trouve que les Anges méritent « des soufflets » (ON, p. 740) – il ne se sent pas autorisé à les juger d'autant plus que ces jeunes lui ressemblent...²². Et, quand il ne pourra plus les prévenir du danger, Zénon essaiera de les aider à éviter au moins la torture du feu.

La deuxième interprétation possible du tableau (et du triptyque) lie son auteur à la secte adamite des Frères et des Sœurs du Libre Esprit dont le but était de vivre de façon rituelle le paradis sur la Terre. Selon certains chercheurs, et ils l'emportent parmi les critiques modernes, nombreux sont les symboles qui suggèrent que Bosch pouvait être un fidèle de cette secte ou, au moins, qu'il pouvait accepter les demandes de ceux que l'Église considérait comme des hérétiques²³. Mais Marguerite Yourcenar

²² Idelette lui fait penser aux gens qu'il connut dans sa jeunesse, à Gerhart de Lübeck et à Jeannette Fauconnier de Louvain (cf. ON, p. 738).

²³ Alexandre Terneuil croit à « la fonction d'avertissement moralisateur de ce type pictural de *Jardin des Délices* [qui] n'invite pas [selon lui] au péché mais montre que la débauche sexuelle et la luxure éloignent l'homme du *Paradis* et mènent inévitablement aux *Enfers* » : cf. Alexandre TERNEUIL, « Les plaisirs et les jeux », *L'album illustré...*, op. cit., p. 92. La même opinion est exprimée par Jacek BUSZYNSKI et Andrzej OSEKA, *100 najszlenniejszych obrazów*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, p. 54. Nous sommes plutôt d'accord avec W. Fraenger selon qui l'interprétation du tableau en tant que vision des délices terrestres qui seront punies en Enfer est moins probante car il est difficile d'imaginer que le centre du triptyque soit une apothéose du péché. Rappelons que dans une composition conventionnelle, et le triptyque l'est, ce qui est le plus important se trouve au centre, ce qui est positif à droite des protagonistes et ce qui est négatif à leur

n'est pas du même avis. Elle affirme, rappelons-le, dans la note auctoriale : « certains érudits ont cru pouvoir, *trop systématiquement peut-être*, trouver des traces [de ces adamites ou de ces frères ou sœurs du Libre Esprit] dans l'œuvre de Bosch » (nous soulignons, *Note de l'auteur, OR*, p. 850). Cette manière d'interpréter la peinture de Bosch est cependant à l'origine de « l'hypothèse [inventée, comme elle le dit,] d'un lien, soupçonné par Zénon et recherché par les juges, entre les prétendus "Anges" et des survivants de sectes exterminées » (« Note de l'auteur », *OR*, p. 850 ; cf. *ON*, p. 786).

Il nous semble qu'une telle vision du paradis adamite caractérise ces héros du roman qui prennent part aux assemblés nocturnes des Anges : nous y reconnaissons le point de vue de Cyprien (d'après ses aveux) et de Florian (d'après son dessin). A. Terneuil le confirme :

Probablement Florian trouve-t-il, dans ce genre d'allégorie peinte, une glorification des plaisirs interdits de la secte des Anges. Mais Zénon, lui, le « philosophe » qui « déchira pensivement la feuille », n'approuve pas cette luxure qui peut conduire les participants de ces jeux sexuels directement au bûcher²⁴.

L. Manea établit des convergences entre les adamites et les Anges. Ces convergences rappellent celles qui existent entre les personnages du tableau boschien et les personnages du roman. Rappelons brièvement qu'il y a un lieu de réunions semblable pour les deux sectes, un même recours à la nudité rituelle et la présence d'une femme sibylline ayant de

gauche. Cf. Mieczysław WALLIS, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa, PIW, 1983, p. 148. Wilhelm Fraenger met encore l'accent sur une liaison forte qui existe entre le paradis céleste et le paradis terrestre : les scènes centrales seraient une prolongation de la vie paradisiaque d'Adam et d'Ève. Leur nudité serait l'expression de leur innocence. De toute façon, le tableau paraît avoir peu en commun avec une représentation démoniaque des appétits humains. Dans la partie centrale du *Royaume millénaire*, des êtres innocents semblent vivre en harmonie avec des animaux et des plantes et leur sensualité n'est qu'une joie pure. Bosch crée plutôt une image idéale et sérieuse de la joie paradisiaque en accord avec Dieu et avec toute créature. Lire à ce propos : *Leksykon malarstwa od A do Z*, Sławomir GIBEK éd., trad. en polonais par Małgorzata CZARZASTY, Andrzej GAŁĘZOWSKI, Warszawa, Muza SA, 1992, p. 73-74 ; *Sztuka świata*, vol. 5, P. TRZECIAK éd., Warszawa, Wyd. Arkady, 1992, p. 356-366 ; Wilhelm FRAENGER, *Bosch...*, op. cit., p. 103-136.

²⁴ Alexandre TERNEUIL, « Les plaisirs et les jeux », *L'album illustré...*, op. cit., p. 92.

« pures » relations sexuelles avec des membres de la secte. Ajoutons à son analyse deux autres éléments communs à ces groupes qui sont la tolérance et un langage spécifique. Hostiles aux autorités et à l'Église, les adamites aussi bien que les Anges accueillent dans leurs rangs des clercs et des moines. Quant à leur code, les Frères du Libre Esprit appellent l'acte sexuel « joie paradisiaque » ou « chemin d'ascension » (*acclivitas*). Les Anges décrits par Yourcenar usent de termes semblables dans leur « langage fleuri et [leurs] appellations sérapiques » (*ON*, p. 736).

Malheureusement, les craintes de Zénon deviennent réalité : après les plaisirs du paradis ce sont les tortures de l'enfer qui attendent les Anges, les mêmes qui autrefois attendirent les adamites. Quand les Anges, condamnés par l'Inquisition, finissent sur le bûcher, Zénon traduit l'indignation de Marguerite Yourcenar de ce que les péchés de la chair soient les seuls péchés sévèrement condamnés par l'Église (cf. *ON*, p. 814). D'après Fraenger, la mauvaise réputation de tels groupes doit beaucoup aux méchantes calomnies résultant de l'ordre qu'ils avaient de tenir le mystère caché : tout mystère accompagné de suspicion l'est encore plus ; si une aura de sensualité l'entoure, il devient souvent la victime d'une indiscretion lascive à ce moment-là²⁵. La romancière le confirmerait en démontrant la mentalité de « la foule qui veut des monstres et des victimes » (*ON*, p. 784).

Fraenger pensait que les œuvres de Bosch ont été créées pour les besoins de la secte du Libre Esprit. Rappelons, après L. Manea, que de toute exégèse de Bosch, c'est surtout la théorie de Fraenger qui a attiré l'attention de Yourcenar en raison peut-être de son outrance interprétative et des controverses qu'elle a soulevées. Toutefois – continue la chercheuse –, il apparaît clairement que l'écrivain n'adhère pas sans réserves à ses conclusions, qui reposent sur la participation du grand maître de la secte hérétique des Frères et Sœurs du Libre Esprit à la création du triptyque [*Royaume millénaire*]²⁶.

Si l'on admet l'interprétation de Fraenger que Bosch était adamite ou qu'il réalisait des commandes de la secte, l'on pourrait trouver un écho à cette critique yourcenarienne sur le volet droit du triptyque intitulé

²⁵ Cf. Wilhelm FRAENGER, *Bosch...*, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁶ Lucia MANEA, «Utopie, eutopie ou jardin des délices terrestres», *op. cit.*, p. 125.

l'Enfer. Nous y avons affaire à une guerre contre l'Église et contre l'anarchie des sociétés relâchées car les bouches de cet enfer sont peuplées, à côté des "enfants du monde" (des musiciens, des jongleurs ou des joueurs), par des membres de l'Église traditionnelle, des chevaliers et des bourgeois²⁷.

Si, en revanche, l'on rejette la vision fraengerienne de ce tableau pour voir en lui la punition des désordres charnels de l'homme, on trouve aussi un trait commun à la peinture et au roman : au fond, il y a un paysage déchiré par les feux, symbole par excellence de l'épisode des Anges. Le feu apparaît tout d'abord dans les avertissements de Zénon. Pour la première fois, quand il saisit la main de Cyprien et l'entraîne vers la flamme du réchaud en lui demandant : « Comment supporterez-vous sur tout votre corps la même flamme? » (*ON*, p. 735). Pour la deuxième fois, quand il lui parle du désastre de neuf moines augustins accusés d'amitiés sodomites et « brûlé[s] après des tortures inouïes » (*ON*, p. 740 ; cf. p. 743-744). Puis, juste avant son bain purificateur et avant le scandale des Anges, le médecin songe à « la grotesque catastrophe de Sodome » (*ON*, p. 764) en s'imaginant les destructions passées que le feu provoqua. Une signification y est sous-entendue : les Anges romanesques apparaissent comme les malheureux descendants des habitants de la biblique Sodome dont Dieu punit la dépravation. Finalement, le feu brûle les corps des moines condamnés²⁸.

En bref, *l'Enfer*, cette « diablerie flamande », peut être lu dans le contexte de *L'Œuvre au Noir* de deux manières : en tant qu'avertissement destiné aux Anges insouciantes ou en tant que critique adressée aux autorités abusives de l'Église. Zénon voit en général, dans l'ineptie l'explication de l'horreur dont il est témoin : « l'atrocité était comme toujours moins dans les faits que dans l'ineptie humaine » (*ON*, p. 787)²⁹.

²⁷ Wilhelm FRAENGER, *Bosch...*, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ Zénon réussit à « sauver » cinq moines en payant les bourreaux « pour que ces jeunes gens fussent étranglés avant d'être touchés par le feu » (*ON*, p. 786). L'économiste Pierre de Hamaere, de son côté, « s'était fait porter du poison par des amis qu'il avait en ville » (*ON*, p. 787). Quirin fut le seul qui échappa à la sentence de mort car il « avait eu la constance de faire sans cesse le fou » (*ON*, p. 786).

²⁹ Nous retrouvons le symbole de la quintessence de la sottise humaine dans *l'Enfer* boschien : il s'agit d'une cornemuse qui n'est qu'un intestin rempli de peur et d'espérance, autour de laquelle tourne un cortège de travestis. La cornemuse est un signe

Marguerite Yourcenar, pour qui la vraisemblance dans la représentation de l'univers jouait un rôle primordial, tâchait toujours de décrire les faits d'une manière la plus objective possible. Elle y aboutissait à travers un filtre qu'est l'individu vivant dans l'événement même, dans l'Histoire³⁰. Un certain parallèle se dessine entre les points de vue de ses personnages et les diverses interprétations des tableaux dont s'inspirait la romancière. De la même manière qu'un événement peut être interprété différemment selon la personne qui l'évalue, le même tableau peut faire naître diverses interprétations. Cyprien et Idelette, puérils et naïfs encore, idéalisent l'image des réunions des Anges et ne s'aperçoivent pas des dangers qui les guettent. Leur vision de la réalité converge avec la vision de la peinture de Bosch qu'avait son grand connaisseur, Fraenger. Zénon, par contre, n'acquiesce pas, tout comme Marguerite Yourcenar elle-même, à une telle interprétation des faits. Son point de vue ressemble à celui des critiques d'art qui, dans le triptyque le *Royaume millénaire*, voulaient voir un avertissement.

Force nous est de constater que la romancière, s'appuyant sur une sensibilité proche de celle des artistes³¹, profitait largement de sa connaissance théorique sur la peinture. L'épisode des Anges, nourri de sources diversifiées, ouvre la voie à diverses hypothèses et élargit le champ des possibilités interprétatives. L'analyse comparative apparaît comme une des approches possibles qui facilitent le décodage du texte tout en démontrant les liens qui peuvent exister entre les interprétations critiques des œuvres d'art et les points de vue des personnages yourcenariens.

caractéristique d'un monstre illuminé et anguleux à arêtes vives qui se trouve au centre focal de l'œuvre, dans les ténèbres infernales.

³⁰ Elle soulignait souvent cette nécessité pour le romancier historique d'intérioriser ses personnages. Lire à ce propos par exemple Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 55.

³¹ Elle semble être une des mieux placées pour comprendre la peinture boschienne et breughelienne dont l'apport domine dans l'épisode des Anges : elle souligna souvent qu'elle ressentait une sorte de liaison avec eux « par [ses] attaches flamandes, par une certaine sensibilité particulière qui n'a tout à fait pris sa forme qu'entre la mer du Nord et la Meuse au cours de XVI^e siècle », *L*, p. 203, lettre du 18 février 1962 à Nicolas Calas.