

## L'IMAGE LITTÉRAIRE ET PICTURALE DE L'OPPRESSION DU PEUPLE FLAMAND DANS *L'ŒUVRE AU NOIR*<sup>1</sup>

par Natalia NIELIPOWICZ (Université de Toruń)

### Résumé

*Le présent article est consacré au dialogue de la parole et de l'image, et son but est de déchiffrer dans quelle mesure il est possible de comparer les deux langages, littéraire et pictural. L'analyse des correspondances entre les deux arts se concentre sur le roman de Marguerite Yourcenar, L'Œuvre au Noir et, plus particulièrement, sur l'image sombre de l'oppression du peuple flamand qui y est dépeinte. La liste des matériaux iconographiques illustrant cette étude a été élaborée sur la base des documents graphiques laissés par la romancière et sur des indices fournis par elle dans ses notes et ses postfaces auctoriales, dans ses mémoires et ses essais, dans ses entretiens et sa correspondance.*

### Abstract

*This paper is devoted to a dialogue of a word and picture and aims at the determination of the degree one may compare languages of literature and verbalisation of painting. The relations between those two kinds of artistic expressions is contained in novel entitled The Abyss by Marguerite Yourcenar, especially a lurid picture of oppression of Flemish people painted there. The list of iconographic materials illustrating the paper was drawn up based on some graphic documents left by the writer and on her directions found in the numerous guidance notes, postscripts, afterwords, memoirs, essays, interviews and correspondence.*

nataniel@umk.pl

---

<sup>1</sup> La présente étude est inspirée par 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 direction d'Aleksander ABLAMOWICZ, Université Nicolas Copernic de Toruń, 2005, 346 p.

L'intérêt de Marguerite Yourcenar pour les arts plastiques est indéniable et a probablement son origine dans sa propre enfance, époque de fréquentes visites de musées<sup>2</sup>. La romancière s'exprime à plusieurs reprises sur l'importance qu'elle accorde à la peinture : « Plus que la littérature, que nous réinterprétons, la peinture nous influence directement. Par exemple, Bosch nous aide à comprendre l'époque de *L'Œuvre au Noir* »<sup>3</sup>. L'art pictural peut donc être traité comme une sorte de chronique illustrée des époques révolues, d'équivalent de la photographie documentaire de notre temps<sup>4</sup>. Il en était sûrement pour *L'Œuvre au Noir*, un roman réécrit à plusieurs reprises, inspiré en grande partie par la contemplation des œuvres d'art<sup>5</sup> et nourri par celles-ci. Nous proposons donc une étude des affinités de l'écriture de Marguerite Yourcenar avec la peinture, afin de déchiffrer dans quelle mesure il est possible de comparer les deux langages, littéraire et pictural. La romancière, qui considérait ses différents livres comme les parties d'un seul et même ouvrage jamais terminé, fit elle-même un parallèle entre son travail d'écrivain et celui du peintre<sup>6</sup>. En fait, quand la romancière met ce roman de côté, elle ne cesse jamais de lire et de relire des documents de toute nature, littéraires, philosophiques, scientifiques,

---

<sup>2</sup> Lire à propos de l'influence de son père : Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995 ; Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1990.

<sup>3</sup> Jean-Claude TEXIER, « Rencontre avec Marguerite Yourcenar », *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice DELCROIX, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la nrf », 2002, p. 128.

<sup>4</sup> Le pittoresque de la littérature concerne, outre le sujet ou l'anecdote, le style. Marguerite Yourcenar parle explicitement des équivalents linguistiques des catégories esthétiques, dans son essai, « Ton et langage dans le roman historique » (*TGS*, p. 289, p. 291, p. 296).

<sup>5</sup> *L'Œuvre au Noir* prend ses sources, comme l'on sait, dans une œuvre de jeunesse, une nouvelle intitulée *D'après Dürer* qui constituait l'une des parties d'un triptyque, *la Mort conduit l'attelage*, renvoyant chacune à un peintre et à travers ce peintre à une vision d'une époque historique. Ainsi la nouvelle intitulée *Anna, soror...* portait le titre de *D'après Greco* et deux autres nouvelles, *Un homme obscur* ainsi qu'*Une belle matinée*, proviennent de *D'après Rembrandt* (cf. « Postface », *OR*, p. 931-932).

<sup>6</sup> Cf. Marguerite YOURCENAR, « Parallèle entre *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* », *Hadrien. Trésors d'une villa impériale*, Milan, Electa, 1999, p. 117.

alchimiques ou théologiques, qui lui rendent proches l'époque et l'Histoire. Elle fournit la longue liste de ses lectures dans la *Note de l'auteur* à la fin du roman. Mais de la matière compulsée par Marguerite Yourcenar qu'elle mentionne dans cette note, ce sont les œuvres d'art qui attirent ici particulièrement notre attention. Nous nous limiterons à des exemples de correspondances se trouvant dans *L'Œuvre au Noir* et se référant à l'image de l'oppression du peuple flamand.

Diverses relations existant entre le roman et la peinture ont déjà été analysées par les auteurs de *L'Album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar* qui ont attribué aux extraits du roman des illustrations appropriées en tentant de réinvestir dans le contenu textuel des clichés iconographiques<sup>7</sup>. Continuant en quelque sorte leurs examens nous ne suivrons pas fidèlement les indications que Marguerite Yourcenar laissa dans ledit album car il n'est pas le seul document important où l'on trouve des informations sur les références picturales de *L'Œuvre au Noir*<sup>8</sup>. Nous nous baserons également sur d'autres renseignements que Marguerite Yourcenar fournit dans ses notes et ses postfaces auctoriales, dans ses mémoires et ses essais, dans ses entretiens et sa correspondance<sup>9</sup>.

Pour représenter l'image sombre du peuple flamand à l'époque du XVI<sup>e</sup> siècle dans *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar se

---

<sup>7</sup> Cet album comporte la liste et le cahier iconographique de quatre-vingt-une reproductions de tableaux annotés avec des noms d'artistes, des titres de tableaux et des citations de référence tirées du livre accompagnant *L'Œuvre au Noir*. La documentation est conservée à la Houghton Library de Boston et dans la maison musée de Petite-Plaisance dans l'Île-des-Monts-Déserts aux États-Unis. Cf. Catherine GOLIETH, Alexandre TERNEUIL, « Introduction », *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. Référence, 2003, p. 10.

<sup>8</sup> Ce n'est qu'un tri proposé par la romancière qui l'a créé pour les besoins d'une exposition dans une vitrine organisée par son éditeur. Cf. Catherine GOLIETH, Alexandre TERNEUIL, « Introduction », *L'album illustré...*, *op. cit.*, p. 10, p. 155-156.

<sup>9</sup> Les *Notes de composition de L'Œuvre au Noir* (1956-1968), qui constituent un dossier inédit, déposé par l'écrivain à la Houghton Library et comportant plusieurs feuillets de notes de lecture et de réflexions utiles pendant l'élaboration de son roman, enrichiront notre travail.

réfère entre autres aux tableaux de Jérôme Bosch, Pieter Breughel, Jan van Eyck, Hendrick Cornelisz Vroom et des artistes anonymes. Ils lui permettent de mettre en scène cette spécificité du protestantisme flamand qui consistait à s'attaquer non seulement à l'Église mais aussi aux souverains étrangers et haïs du pays car aux conflits religieux de la Flandre du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> sont indissolublement liés des événements d'ordre politique. La romancière évoquera la réalité des briseurs d'images, l'opposition des comtes d'Egmont et de Hoorne et l'épopée des Gueux de mer ainsi que le rétablissement de l'Inquisition provoqué par la nouvelle foi et l'arrivée de l'effrayant duc d'Albe.

Pour recréer l'époque révolue, Marguerite Yourcenar se met à la place de ses personnages car les événements racontés convergent dans le destin des protagonistes et les influencent d'une façon plus ou moins directe, l'histoire étant, pour Marguerite Yourcenar, un moyen de réflexion sur une destinée humaine, comme le décor d'une manière d'être<sup>11</sup>. C'est à travers la vue de Zénon et les attitudes de deux de ses amis – Henri-Maximilien, son cousin, et Louis de Berlainmont, le Prieur des Cordeliers, son patient – que nous apprenons la situation politique en Flandre. Pour atteindre le mieux l'humain, l'écrivain reconstruit une vie individuelle en décrivant des événements historiques et des faits anecdotiques qu'elle considère comme probables. Dans un entretien avec Patrick de Rosbo, elle insiste sur la nécessité pour l'écrivain d'individualiser l'histoire et « de rendre à ces documents figés que sont les documents historiques

---

<sup>10</sup> Lire à propos de la correspondance entre la littérature et les arts plastiques dans les épisodes religieux de *L'Œuvre au Noir* nos articles : Natalia FALKIEWICZ « Le pouvoir compromis des anabaptistes de *L'Œuvre au Noir* à la lumière de la peinture de Bosch et de Breughel », *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Francesca COUNIHAN, Bérengère DEPRESZ éd., Bruxelles..., Peter Lang, 2006, p. 161-167 ; Natalia NIELIPOWICZ, « De l'interprétation de l'art vers l'interprétation des événements. Étude de l'épisode des Anges de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY* n° 30, déc. 2009, p. 27-46.

<sup>11</sup> Cf. Pierre-Yves BOURDIL, « *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar. Portrait de Zénon », *L'École des Lettres*, II, n° 1, 1988-1989, p. 15 ; Mireille DOUSPIS, « Comment recréer l'histoire du passé : Esquisse d'une comparaison entre *Les amants de Byzance* de Mika Waltari et *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY* n° 28, déc. 2007, p. 49-71.



la souplesse et la chaleur des choses vivantes, et cette fluidité de la vie vécue » (ER, p. 51-52). Les visions de l'arrière-plan politique d'Henri-Maximilien et de Louis de Berlaimont sont divergentes : l'un voit le monde avec une gaillardise de soldat, l'autre avec une compassion profonde de religieux. Les conversations que Zénon entretient avec eux sont exposées dans les chapitres des première et deuxième parties du roman. *La Conversation à Innsbruck* décrit la rencontre inattendue des cousins au cours de laquelle se dévoile la façon de voir la politique d'Henri-Maximilien. Les discussions rapportées dans *Le Retour à Bruges*, *La Maladie du prieur* et *Les Désordres de la chair* abordent surtout la question de la chose publique qui importe beaucoup à l'ecclésiastique clairvoyant, ancien grand seigneur à la cour de Charles Quint. Leurs visions, complétées par celle de Zénon, ont beaucoup en commun avec la peinture de l'époque et ensemble créent une image authentique de l'histoire du peuple des Pays-Bas.

Henri-Maximilien, un « Flamand jovial » (ON, p. 562) qui « marche gaiement vers la gloire » (ON, p. 561) militaire et littéraire, traite la politique à la légère. Pour choisir le camp des troupes entre celles de l'empereur et celles de France, il jouera à pile ou face et aura une image idéalisée du service auprès des rois : des hauts faits, des filles et des sacs d'or pris lors des pillages des villes. Adeptes de l'hédonisme, il ne pense qu'aux plaisirs (cf. ON, p. 637)<sup>12</sup>. Quelques taches plus sombres se dévoilent pourtant de sa vision parce qu'il est conscient des tares des puissants. Déjà à seize ans, il compare les princes aux ivrognes (cf. ON, p. 563). Des années plus tard, à Innsbruck, il est sarcastique à propos des « débats du concile de Trente, lequel, comme toutes les assemblées chargées de décider quelque chose, menaçait de se terminer sans aboutir » (ON, p. 636). Le glorieux César Charles lui semble « une sorte de fou triste, et la pompe espagnole lui fai[t] l'effet d'une de ces armures encombrantes et polies sous lesquelles on sue les jours de parade, et auxquelles tout vieux soldat préfère une peau de buffle » (ON, p. 637).

---

<sup>12</sup> Lire à ce propos aussi : Kajsa ANDERSSON, *Le «don sombre», Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensis, 43, 1989, p. 202.



Fig. 1) Pieter Breughel, *La Conversion de Saint Paul* (1567),  
Musée d'histoire de l'art, Vienne

La vision qu'Henri-Maximilien a de la vie de soldat trouve sa condensation symbolique dans le tableau de Pieter Breughel, *La Conversion de saint Paul*. Marguerite Yourcenar intitule cette œuvre *Troupe de reîtres traversant les Alpes* et précise que le tableau « illustrerait seulement les chapitres concernant Henri-Maximilien » (*Notes de composition de L'Œuvre au Noir*, feuillet 120)<sup>13</sup>. Le tableau, inspiré par les *Actes des Apôtres* (9, 3-4), illustre le voyage à Damas qu'effectue un farouche adversaire du christianisme nommé Saül (changé après en apôtre Paul). Sur le chemin, il est arrêté par le Christ qui demande au guerrier tombé de son cheval pourquoi il le persécute. L'action transposée par Breughel dans la réalité contemporaine au peintre se déroule en haute montagne. Le décor d'une nature grandiose et immuable dans lequel il situe

---

<sup>13</sup> Citées in *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, sous la direction d'Alexandre TERNEUIL, *op. cit.*, p. 59.

l'événement évoque un certain calme. La scène principale est éloignée mais occupe le centre de la composition. C'est vers elle que se dirige le regard de deux chevaliers du premier plan : vers le saint qui, tombé du cheval, est entouré par ses soldats. D'autres reîtres en habits encore neufs et en grand équipement arrivent. Leur marche rythmique ne trahit pas encore la fatigue. Ils ne se retournent pas derrière eux, comme s'ils se dépêchaient. Au loin, à gauche, l'on voit l'endroit d'où ils arrivent, leur pays paisible dépeint dans des tons bleuâtres. Le calme est bouleversé par la chute du saint et par le décor sombre vers lequel ils se dirigent en tenant un drapeau rouge. Cette couleur étant réservée symboliquement au sang annonce en quelque sorte le sang qui va couler. Une scène sans violence, calme, idéalisant la marche des soldats mais non dépourvue des signes maléfiques décrirait l'image de la vie de soldat selon Henri-Maximilien. Tandis que, sur le tableau, c'est l'action principale qui perturbe le calme introduit par la composition spatiale et le lieu d'action, dans le roman, les actions du personnage ne trahissent pas son souci. Ce sont les comparaisons qu'il effectue qui connotent des valeurs négatives.

Le titre que la romancière attribue à ce tableau semble faire encore écho à un autre passage du roman où le Prieur commente l'arrivée du duc d'Alve. Citons le religieux :

Le roi vient de rassembler en Piémont une armée sous les ordres du duc d'Alve, le vainqueur de Mühlberg, qui passe en Italie pour un homme de fer. Ces vingt mille hommes avec leurs bêtes de somme et leur bagage franchissent en ce moment les Alpes pour fondre ensuite sur nos malheureuses provinces... (ON, p. 721).

Plus loin, Zénon, qui dut autrefois s'échapper par la montagne, souligne leur précipitation. Il dit qu'« ils se hâtent avant que les routes soient bloquées par l'hiver » (ON, p. 721). Ensemble, ces deux citations répètent les motifs iconographiques du tableau et sous-entendent les événements qui vont suivre : une énorme armée avec ses bêtes et bagages qui traverse hâtivement les Alpes afin d'oppresser par la suite la nation flamande.

*La Conversion de saint Paul* que Breughel met dans un cadre qui lui est familier se rapporte directement à son époque. La peinture

revêt donc une signification cachée grâce à ce fond flamand : une allusion aux événements politiques (l'arrivée du duc d'Albe aux Pays-Bas en 1567). La question du Christ sur la raison de la persécution peut être comprise dans ce contexte en tant que question de la nation flamande, opprimée par les Espagnols. Cette interprétation trouve sa justification dans le roman quand le Prieur compare le Christ innocent à un peuple malheureux :

Et sur cette terre où Il a marché, comment L'avons-nous vu, si ce n'est comme un innocent sur la paille, tout pareil aux nourrissons gisant sur la neige dans nos villages de *la Campine dévastés par les troupes du roi*, comme un vagabond n'ayant pas une pierre où reposer sa tête, comme un supplicié pendu à un carrefour et se demandant lui aussi pourquoi Dieu l'a abandonné ? Chacun de nous est bien faible, mais c'est une consolation de penser qu'Il est plus impuissant et plus découragé encore, et que c'est à nous de L'engendrer et de Le sauver dans les créatures... (ON, p. 728, nous soulignons).

Cette citation se réfère à un autre tableau de la série des sujets religieux que Breughel actualise dans un contexte flamand, le *Triomphe de la Mort* que la romancière intitule *La Campine dévastée par les troupes du roi*. Représentant le drame des guerres sociales et religieuses<sup>14</sup>, le détail symbolise en même temps la vision de l'époque violente de Zénon<sup>15</sup>. Sur le détail choisi par Marguerite Yourcenar domine la mort. Beaucoup de gens sont décédés et ceux qui vivent encore vont mourir : ils vont se noyer, tomber du rocher ou vont être décapités. Des légions de squelettes suivent ceux qui fuient. Tous les éléments aident à anéantir l'homme : le feu le consume, l'air contaminé l'asphyxie, l'eau l'engloutit dans ses profondeurs et la terre brûle tout.

---

<sup>14</sup> Philippe et Françoise ROBERTS-JONES, *Pieter Bruegel Starszy*, Warszawa, Arkady, 2000, p. 98.

<sup>15</sup> L'ensemble du tableau *Le Triomphe de la Mort* peut être une allégorie de la triste fin des anabaptistes (cf. Natalia FALKIEWICZ, « Le pouvoir compromis des anabaptistes... », *art. cit.*). À présent, nous nous concentrerons sur le paysage flamand isolé par l'écrivain de l'arrière-plan où l'allégorie est omise en faveur d'une représentation plus réaliste des scènes de carnage et de guerres.

Cette multiplication de morts et de désastres correspond à la multiplication des désordres des manèges politiques que Zénon décrit dans sa longue tirade évaluant la réalité (cf. *ON*, p. 711-712). À travers le réseau sémantique du chaos et de l'hostilité commune, il démontre une violence généralisée. Personne n'est épargné par le protagoniste, ni les brigands rebelles du bas peuple, ni les bourgeois, ni les réformés, ni l'état ecclésiastique, ni non plus les puissants. Il leur reproche leur intolérance, leur hypocrisie et leur manque de sens moral qui mène à la mort générale.



Fig. 2) Pieter Breughel, *Le Triomphe de la mort* (1562),  
Musée du Prado, Madrid

Les horreurs guerrières ou religieuses du peuple flamand, rendues par l'oppression espagnole encore plus violentes, seront revues dans le roman à travers l'attitude patriotique du Prieur des Cordeliers. C'est sur cet arrière-plan de brutalité extrême que s'instaure, à l'ouverture de la deuxième partie du roman, *La Vie immobile*, un dialogue entre le philosophe et le Prieur abordant souvent le problème des malheurs publics. Maria Cavazzuti

remarque que « [l']histoire est présente dès leur rencontre et se mêle quotidiennement aux incidents de leur vie »<sup>16</sup>. Les deux hommes font connaissance quand le Prieur, ayant assisté au chapitre général de son ordre, rentre à Bruges et invite Zénon dans sa voiture. À l'origine de leur amitié est l'horreur commune qu'éprouvent le médecin et le religieux vis-à-vis de la sottise et de la brutalité des gens qu'ils connaissent de leur propre expérience. Zénon poursuivi pour ses écrits est toujours en fuite. Louis de Berlaimont est un ancien courtisan et négociateur qui abandonna cet état après avoir pris conscience de la fausseté de « toute politique de cour » (*ON*, p. 710). Comme le dit Marguerite Yourcenar, à la différence de « Zénon met[tant] surtout l'accent sur l'erreur et la folie, le poids énorme des préjugés et des mensonges, [...] ; le Prieur pense surtout à la souffrance des êtres [...] » (*ER*, p. 134). Tout en approuvant « quelques seigneurs qui s'efforçaient de lutter contre la tyrannie de l'étranger » il redoute « pour la nation belge un bain de sang » (*ON*, p. 679). Ce patriote est plein de pitié pour autrui et de désir de communion avec ses semblables. Il fait part de ses angoisses à Zénon qui s'inquiète quand ces conversations au sujet des affaires publiques agitent par trop le religieux. Il voit un lien entre ce grand souci chez l'ecclésiastique et sa maladie. Les réactions du prieur témoignent d'une grande émotivité et de sa faiblesse due à la maladie (cf. *ON*, p. 708-709, 711-712, 719, 741). « L'angoisse et la pitié » que provoque chez lui « la misère du temps » contrastent avec l'attitude de la multitude, son indifférence et sa cruauté sujette à la superstition ou à la folie. Sa souffrance égale dans sa profondeur celle dont fit part saint François, son génie inspirateur.

Notons que le prieur, appelé par Marguerite Yourcenar dans un de ses essais « saint homme » (« Jeux de miroirs et feux follets », *TGS*, p. 336), reçoit plusieurs traits de la personnalité de saint François. Tout d'abord, en disant qu'il n'est lui-même « qu'un pauvre homme » (*ON*, p. 727), le prieur fait écho au surnom du saint, *il Poverello* (« le petit pauvre »). L'un et l'autre délaissèrent leurs

---

<sup>16</sup> Maria CAVAZZUTI, « Zénon et le prieur des cordeliers face à l'Histoire : l'écriture d'une Renaissance désabusée », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 125.

milieux pour servir Dieu. Ayant connu dans leur jeunesse toutes les aises de leur état, ils y renoncèrent pour vivre en solidarité avec les pauvres et pour servir Dieu : le saint abandonna sa riche famille, le prieur quitta la cour du roi Charles. L'humilité du religieux égale celle d'un saint. Dans sa grandeur d'âme il ne voit pas de différence entre lui et les plus petits. Il ne s'imagine même pas engagé sur le chemin de la perfection et trouve que c'est plutôt lui qui a besoin de la lumière de Dieu que les autorités détestées. Souffrant de tout son être, Louis de Berlaimont tombe malade et meurt d'angoisse, tout comme le « père François, qui mourut en tâchant d'apaiser des discordes civiles » (ON, p. 710).

Il souffre quand il apprend l'échauffourée et les multiples exécutions d'Armentières. Apparenté par sa défunte femme à Lamoral d'Egmont, il trouve inique non seulement le traitement des comtes d'Egmont et de Hornes mais aussi les tortures que subit le concierge de Lamoral et auxquelles personne ne songe. Le religieux, se souciant non seulement des victimes célèbres mais aussi des victimes obscures qui passées inaperçues souffrent aussi, semble être l'intermédiaire de Marguerite Yourcenar qui précise dans son entretien avec Matthieu Galey : « L'histoire est composée de destins individuels, quelques-uns illustres, la plupart obscurs » (YO, p. 215)<sup>17</sup>. La forte empreinte auctoriale laissée par la romancière se fait sentir au moment où le prieur s'arrête à réfléchir à l'agonie du concierge :

La douleur de ce concierge et la fureur de ses tortionnaires [, dit-il,] emplissent le monde et débordent le temps. [...] Chaque peine et chaque mal est infini dans sa substance, [...], et ils sont aussi infinis en nombre (ON, p. 724-725).

Le tableau de Van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*, dont Marguerite Yourcenar isole un détail et qu'elle intitule *Moine en contemplation : Stigmates de saint François*, correspond au portrait littéraire du prieur souffrant. Nous y voyons la figure de

---

<sup>17</sup> Elle n'est pas moins obsédée par le problème de la cruauté de l'homme envers l'homme qu'Agrippa d'Aubigné à qui elle consacre un essai. Cf. « Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné », *SBI*, p. 27.

saint François agenouillé derrière la plus petite figure d'un moine franciscain. C'est sur celui-ci que se concentre l'attention de la romancière. Sa pose évoque une âme plongée dans la prière. Il est assis mélancoliquement sur une pierre : la tête soutenue par la main, les yeux fermés et le front ridé. Il a l'air de contempler les blessures du Christ, les maux que Lui font les gens. Alexandre Terneuil a raison de voir dans son image « les sombres pensées et les amères désillusions du prieur sur le monde comme il va et sur ses contemporains qu'il juge sévèrement et sans espoir »<sup>18</sup>. Ajoutons que l'ensemble du tableau constituerait, selon nous, une sorte de portrait symbolique du prieur : il met en valeur le legs qu'il doit à « la flamme séraphique de François d'Assise dont l'exemple et la prédiction l'inspirèrent » (« Jeux de miroirs et feux follets », *TGS*, p. 339)<sup>19</sup>.

L'expression du visage et du corps de Saint François joue dans le tableau le même rôle que les gestes et leurs caractérisations (adverbes) dans le texte : ils témoignent de l'énorme sensibilité du protagoniste. Les convergences qui existent entre le personnage du saint et celui du prieur qui, dans le roman, peuvent être lues entre les lignes, trouvent leur représentation symbolique dans la peinture où la figure céleste de saint François ressemble à l'ange-gardien du moine. Son image relève d'une pureté pareille à celle qui caractérise le personnage yourcenarien sur le plan moral.

---

<sup>18</sup> Alexandre TERNEUIL, « Les visages humains », *L'album illustré...*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>19</sup> C'est d'Élisabeth de Hongrie que Marguerite Yourcenar parle, évidemment, mais nous ne pouvons éviter de songer ici au prieur.





Fig. 3) Jan van Eyck, *Saint François d'Assise recevant les stigmates* (1428-1429), Turin, Galleria Sabauda

Cette référence intertextuelle est renforcée dans le texte par une allusion aux blessures miraculeuses du saint faite dans *L'Acte d'accusation* où Zénon leur donne sa propre interprétation : les « stigmates de saint François » sont pour lui, « un extrême effet du puissant amour, qui partout modèle l'amant à la semblance de l'aimé » (*ON*, p. 791). Elle correspond au tableau de Van Eyck représentant le saint qui priait Jésus de pouvoir partager à la fois ses souffrances et son amour de l'humanité et qui aurait connu ce qu'il demandait sous la forme de cinq marques semblables à celles de Jésus.

Le Prieur souffrant d'injustices sociales constitue une figure catholique d'exception et diffère fortement, selon Zénon, des autres représentants de son état. Le prieur s'aperçoit du besoin de réformes

dans les institutions catholiques et avoue avoir été choqué lui-même après une visite à la cour de Jules III par l'opulence encombrant les ordres. Le prieur des Cordeliers reproche amèrement et avec une pointe d'ironie à ses confrères du clergé de ne pas avoir protesté contre le sanglant excès des tribunaux d'Armentières où près de trois cents hommes et femmes furent déclarés rebelles à Dieu et au prince pour être ensuite exécutés. Il les appelle avec une âpre ironie de « saintes gens » qui sont « bien capables de brûler [les] hérétiques » (ON, p. 709-710).



Fig. 4) Jérôme Bosch, *Le Chariot de foin* (c. 1500-1502), Musée du Prado, Madrid

Dans *Le Chariot de foin* et *Le Royaume millénaire*<sup>20</sup> (son panneau droit, *l'Enfer*), Bosch critique aussi les ecclésiastiques. L'artiste ose condamner les plus hauts dignitaires terrestres en les chassant aux enfers, le pape à côté du roi et de l'empereur et le clergé à côté du bas peuple. La partie centrale du *Chariot de foin* montre la vanité de la vie terrestre à travers l'allégorie d'une énorme rentrée du blé. Il est possible de distinguer parmi les hôtes égoïstes et habiles

<sup>20</sup> On appelle aussi ce tableau *Le Jardin des délices*.

de Dieu des moines et des religieuses impudiques ramassant avidement des poignées de foin. Les dignitaires marchent avec le clergé derrière la charrette de foin sans s'apercevoir qu'un diabolotin la conduit directement aux enfers du volet droit<sup>21</sup>. De plus, en bas à droite, près de la frontière avec l'enfer, un gros moine est assis à table, il tend un pot comme s'il mendiait. Des nonnes qui s'y trouvent pillent voracement le foin ; l'une d'entre elles prie mais elle semble le faire par peur, non par contrition. Un clerc joue de la cornemuse, instrument symbolisant la sottise.

---

<sup>21</sup> Wilhelm FRAENGER, *Hieronim Bosch*, Warszawa, Wyd. Arkady, 1999, p. 439.



Fig. 5) Jérôme Bosch, *L'Enfer* (c. 1500), Musée du Prado, Madrid

Les bouches de l'*Enfer* du *Royaume millénaire* sont aussi peuplées par des membres de l'Église traditionnelle sévèrement flétrie. Le peintre recourt au grotesque : une religieuse danse autour d'une cornemuse géante, une autre est représentée par un cochon déguisé. Il y a une clé suspendue au-dessus d'un crâne qui symboliserait selon l'Évangile (cf. Matthieu 23, 13 et Luc 11, 52) « la clé de la connaissance »<sup>22</sup>. Un diable au sourire ricaneur tire la corde en maltraitant ainsi un condamné, accroché à l'intérieur de la cloche à la place du battant. Selon Fraenger, Bosch y stigmatise les pharisiens hypocrites qui usurpent illicitement la connaissance et qui la refusent à des prophètes convoqués. Le critique trouve qu'avec l'image de la cloche des condamnés, le peintre condamne les moines hypocrites qui font la chasse aux âmes humaines : des moines font des affaires avantageuses avec le diable et en effrayant les esprits simples ils en profitent à leurs fins égoïstes<sup>23</sup>. Là où l'artiste se sert de l'allégorie, du grotesque et du symbole, l'écrivain insère dans le récit des commentaires narratifs d'évaluation en évoquant explicitement les vices du clergé – opiniâtreté, impudence, rancune, opulence – et les décrit dans un registre ironique en utilisant à propos de ceux qui sont capables de tuer le qualificatif de « saints ».

Le mouvement iconoclaste est l'expression de l'exaspération du peuple révolté contre l'Église. La réalité des briseurs d'images est revue dans *L'Œuvre au Noir* à travers l'aventure du jeune rustique Han qui tue Julian Vergaz venu pour réprimer ce désordre. Les soldats espagnols ayant vu qu'on tirait de la lucarne d'une grange y mettent le feu pour être sûrs « d'avoir fait flamber l'assassin » (*ON*, p. 717). Le garçon sauvé, mais avec la jambe cassée, est découvert par les paysans d'une ferme voisine et envoyé chez son oncle, Pieter Cassel. Le mécontentement des paysans est la force motrice de leurs actions destructives (cf. *ON*, p. 716-717). Comme les adversaires réagissent par la force, le mécontentement des rustres cède la place à la peur que Marguerite Yourcenar souligne en recréant une atmosphère de clandestinité accompagnant ces événements. La sécurité de Han est en danger et tous ceux qui l'aident sont en péril.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 16, 46-49.



C'est pour cela que l'affaire commence par un mensonge sur l'origine de la blessure du paysan, et c'est pour cette raison que le réduit où Zénon s'occupe de Han est « soigneusement calfeutré » (ON, p. 715). La symbolique d'un espace clos est rendue plus forte par le moment de la journée des examens médicaux : en venant chez son patient, l'alchimiste « évit[e] le plus possible les heures nocturnes où ses allées et venues eussent été remarquées » (*ibid.*). Ce qui touche dans la description de l'incident et ce que la romancière met tout particulièrement en valeur par l'énumération, c'est la douleur qu'éprouve le protagoniste de cette « compromettante histoire » (ON, p. 716). Durant l'opération qu'exécute Zénon, « l'effort d'étendre la jambe pour remboîter les os lui arracha des cris comme à la torture » (ON, p. 715). Six semaines plus tard « les adhérences de la cicatrice le faisaient encore cruellement souffrir » (ON, p. 717). La souffrance de plus en plus forte est exprimée à travers une gradation de sons : plaintes, gémissements et cris (cf. ON, p. 715, 717).



Fig. 6) Pieter Breughel, *Le Massacre des innocents* (1564 ?1566 ?),  
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

L'image de la crise iconoclaste peut être en partie inspirée du *Massacre des Innocents* de Breughel. Le tableau représentant un épisode dramatique de l'Évangile de saint Matthieu (2, 16) sur le roi Hérode qui ordonna de tuer tous les nouveau-nés de Bethléem, actualise, comme dans le cas de *La Conversion de Saint Paul*, la scène biblique en la mettant dans un cadre flamand. Ce tableau illustre la venue de la troupe royale dans un village rebelle. Les armures et les habits des soldats indiquent clairement qu'il s'agit ici des troupes espagnoles aidées dans leur répression par des gardes-wallonnes. Certains sont descendus de leurs chevaux et ont pénétré dans les chaumières, d'autres sont sur le point de le faire. Les figures statiques et bien rangées des Espagnols aux lances verticalement levées sont angoissantes. On voit l'angoisse des paysans et l'on entend presque leurs gémissements. Ils cherchent désespérément à négocier avec la soldatesque. Ils ont beau rendre tout ce qu'ils possèdent, des animaux, de la nourriture, cela n'aboutit à rien. Tous les habitants du village, hommes, femmes ou enfants, deviennent des victimes. Quant à la composition du tableau, le contraste entre un bourg tranquille couvert de neige sous un ciel transparent et l'agressivité des gens aveuglés se fait sentir. Cette démarche d'opposition met en valeur la folie humaine. À l'arrière-plan, une église réelle mais renvoyant parallèlement à un ordre symbolique : cause involontaire de cette cohue, elle semble régner ironiquement sur tout le désordre.

Certains critiques y voient l'accusation de la terreur espagnole et, dans le personnage du commandant des soldats une allusion au duc d'Albe, d'autres constatent une imprécision concernant la chronologie d'une telle hypothèse et trouvent que le tableau peut représenter d'autres événements dramatiques dont le peintre flamand aurait pu être témoin durant cette époque de troubles<sup>24</sup>. Une telle interprétation permet de comparer ce tableau avec l'extrait du roman traitant de la crise iconoclaste, d'autant plus que le titre nouveau que l'écrivain lui attribue, *Des villages rebelles vidés par la troupe*, renvoie à l'histoire de Han, à l'escouade espagnole venant réprimer les iconoclastes.

---

<sup>24</sup> Philippe et Françoise ROBERTS-JONES, *Pieter Bruegel...*, op. cit., p. 128-129.

Les protagonistes et le lieu de l'action sont les mêmes dans le roman et dans cette peinture : des paysans en lutte avec des soldats espagnols dans un village brabançon. La peur et la souffrance, exprimées dans le texte à travers la symbolique de l'espace clos et celle du moment du jour ainsi qu'à travers la gradation des cris de douleur, sont lisibles dans le tableau grâce à l'expression des visages et des silhouettes des protagonistes effrayés, et de leurs mouvements sans coordination. Le comportement détraqué de ceux qui combattent, mis en lumière par la composition et les couleurs du tableau soulignant le contraste entre la nature tranquille et l'homme fou, est suggéré par des verbes décrivant directement des actions brutales dans le texte.

Notons que cette peinture fait encore écho avec d'autres extraits du roman. Elle semble être celle qui inspira à Marguerite Yourcenar les comparaisons du prêtre qui voit dans le Christ les nourrissons gisant sur la neige (cf. *ON*, p. 728) et quand il appelle Sa Majesté Philippe II par le nom biblique d'Hérode (cf. *ON*, p. 712). Pour parler de la réalité contemporaine au religieux, Marguerite Yourcenar se réfère, à l'instar de l'artiste, à la Bible. L'intention expressive de l'écrivain dans l'actualisation des thèmes religieux de la peinture peut résider, d'un côté, dans la volonté d'ajouter une dimension universelle aux histoires représentées, de l'autre, dans celle de cacher des allusions contre les ennemis du pays. La romancière, qui cherche dans l'histoire l'« univers humain »<sup>25</sup>, ajoute par l'intermédiaire des histoires saintes une dimension universelle aux problèmes évoqués. Elle se sert des histoires « racontées » dans ces tableaux pour aller de l'individuel à l'universel, d'un événement concret aux problèmes de l'humanité.

Les références au contenu du tableau que fait le Prieur caractérisent une absence de jugement artistique : pour lui seul le contexte théologique importe<sup>26</sup>. Il s'agit donc ici des références

---

<sup>25</sup> Marguerite YOURCENAR, « Parallèle entre *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* », *art. cit.*, p. 117.

<sup>26</sup> L'écrivain elle-même en parle dans une lettre à un étudiant écrivant son mémoire de licence : cf. Marguerite YOURCENAR, « Lettre à Simon Sautier, du 8 octobre 1970 », *L*, p. 360.



intertextuelles de prétexte<sup>27</sup>. Ailleurs aussi le Prieur parle sarcastiquement des goûts artistiques de Philippe II en mentionnant une peinture de Bosch :

Il paraît aussi qu'il [le concierge du comte Lamoral] détenait un tableau que le duc avait ordre d'acquérir pour Sa Majesté, une de nos diableries flamandes où l'on voit des démons grotesques qui supplicient des damnés. Notre roi aime la peinture... (ON, p. 724)<sup>28</sup>.

En connaissant les actions du roi, on peut comprendre son admiration pour la peinture en tant qu'admiration pour les choses qu'elle représente. Ou encore comme une amère constatation que la sensibilité plastique du roi ne va pas de pair avec sa sensibilité morale. En témoignent les événements de Zévecote où la répression faite par une escouade espagnole dont il est responsable fut violente (cf. ON, p. 716-717). La description de ces faits est laconique mais comporte plusieurs motifs que l'on associe à la guerre et de nombreux verbes décrivant les actions des soldats mettent l'accent sur leur brutalité. La forme passive des verbes (*fut assommée, fut chassé*), le pronom impersonnel « on » (*l'on trouva*) ou les pronoms personnels réfléchis (*la pendaison s'exécutait*), soulignent l'inhumanité de ces actes qui semblent se produire d'eux-mêmes ou par un actant imprécis. Même si le narrateur nomme ceux qui provoquent ces excès : « une escouade » et « les soldats », il n'évalue pas ces « incidents sanglants » et laisse le soin de le faire au lecteur. Les commentaires narratifs ne viendront que plus tard par l'intermédiaire du prieur : « Ce Vargaz avait repris ici du service

---

<sup>27</sup> Seweryna WYSŁOUCH, une chercheuse polonaise, accorde à l'intertextualité réalisée dans les ouvrages littéraires qui se trouvent dans une situation de dialogue avec un univers visuel quatre fonctions : « interprétation polémique, étalage de virtuosité, référence de prétexte et débat sur l'art ». Les références de prétexte correspondent aux indices intertextuels qui jouent un rôle de serviteur par rapport au but primaire de création et ne sont qu'un prétexte pour la manifestation d'un point de vue sur le monde, d'une attitude civique ou philosophique de l'écrivain : cf. Seweryna WYSŁOUCH, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, Wyd. Nauk. PWN, 2001, p. 92-94.

<sup>28</sup> Marguerite Yourcenar explique dans les *Carnets de notes* qu'elle pensait ici à un tableau de Bosch sans préciser lequel exactement. Elle s'y exprime au sujet de la destination d'une des œuvres de Bosch : cf. « Note de l'auteur », OR, p. 848-849.

pour continuer sur nous ses brutalités qui l'avaient rendu odieux aux Français » (*ON*, p. 718) ; et par l'intermédiaire de Zénon trouvant que des gouvernements étrangers « provoquent des excès pour sévir ensuite plus à l'aise » (*ON*, p. 719).

Le problème des victimes reviendra au moment de la description des patients de Zénon (cf. *ON*, p. 746). Marguerite Yourcenar souligne les conditions humiliantes et inhumaines dans lesquelles ces malheureux sont forcés de fuir : les poids qu'ils doivent supporter, les blessures et surtout la famine. La comparaison avec le bétail transhumant est très suggestive, elle souligne la bassesse avec laquelle les Espagnols traitent les ruraux : affamés, ils finissent par être des animaux rôdant sans but et sans avenir. La phrase qui commence par « Ces rustres chassés de hameaux rebelles méthodiquement vidés par les troupes » est une référence « métatextuelle » au détail de *La tentation de saint Antoine* de Bosch que la romancière nomme *Des villages rebelles vidés par la troupe*.



Fig. 7) Jérôme Bosch, *La Tentation de saint Antoine* (c. 1500),  
Musée national d'art ancien, Lisbonne

Nous voyons sur le tableau des flammes qui consomment un village. Un groupe de personnes regardent l'incendie d'un édifice du couvent qui est en train de tomber. Le feu dévore les chaumières et les arbres qui se trouvent dans l'entourage du sanctuaire. Même si l'incendie n'occupe que l'arrière-plan du détail, sa chaleur peut être sentie partout grâce aux couleurs rouge et noire qui dominent. Sur l'avant-plan, il y a trois chaumières qui ne sont pas encore brûlées mais il semble que le feu ne les épargnera pas et que leurs

habitants vont perdre leur toit à l'instant. La terre sur laquelle elles sont situées est rougie par le feu. Pourtant quelques villageois qui restent semblent être tranquilles et occupés par leurs activités quotidiennes tel le lavage du linge, la transhumance du bétail ou le repos sur un banc devant la maison. Ils sont comme ces proches des villageois exilés vers lesquels ceux-ci se dirigent. À gauche, il y a des soldats arrivant sur leurs chevaux.

Dans le roman apparaissent les motifs suivants du tableau : un sanctuaire détruit, l'incendie, quelques chaumières encore intactes et les soldats. Une illustration qu'on pourrait citer encore à ce propos est un détail du tableau *Le Portement de la croix* de Breughel, *Rixe entre paysans et la troupe*, qui se trouve en bas gauche du tableau. Il y a un attroupement bigarré : un paysan est tiré par les siens et des soldats les menacent avec des armes. Il ne s'agit pas ici de personnages concrets de l'épisode analysé même si la femme se débattant avec les gardes peut rappeler la mère de Han, brutalement traitée par les soldats espagnols. Le détail a plutôt une valeur symbolique, il représente une bagarre quelconque entre paysans et soldats. Selon Agnès Fayet, c'est « un exemple de violence quotidienne, d'abus de pouvoir dont la population est régulièrement victime »<sup>29</sup>. Le cadre du détail pictural agrandit les personnages et les rend plus visibles. L'on voit un homme et une femme qui défendent avec acharnement leur compatriote, d'autres qui, terrifiés, écarquillent les yeux, ou d'autres encore qui détournent leur regard pour ne pas voir la scène. Cette rixe se déroule à côté de la scène principale du portement de la croix. Dans le tableau énorme, ce sont les personnages secondaires qui intéressent Marguerite Yourcenar-observatrice d'art. Dans le roman, de la même façon, des victimes inconnues de hauts faits historiques attirent l'attention de Marguerite Yourcenar-écrivain.

---

<sup>29</sup> Agnès FAYET, « Les malheurs de la guerre », *L'album illustré...*, *op. cit.*, p. 64.



Fig. 8) Pieter Breughel, *Le Portement de croix* (1564),  
Musée d'histoire de l'art de Vienne

Elle fait un rapprochement semblable dans l'épisode qui ouvre le chapitre, *La Maladie du prier*. Notons que la protagoniste de cette épisode, la Citrouille, une maquerelle tenant à Bruges une maison célèbre, renvoie, selon Agnès Fayet, au personnage féminin du groupe représenté sur le détail pictural. Toute la scène qui se déroule dans l'auberge du Grand Cerf est observée par Zénon et largement commentée par lui et le Prier (cf. *ON*, p. 708). La Citrouille, refuse de céder la place qu'elle y occupe à un officier des gardes-wallonnes faisant la haie et se trouve malmenée par les soldats. L'officier se comporte comme dans une bataille : il donne des ordres, use de sa force sur la victime et s'installe à la place conquise. Sa tâche est facilitée par l'indifférence des hôtes parmi lesquels personne n'ose réagir en faveur de la Citrouille. Il y en a qui ricanent par « lâche complaisance », qui se détournent ou d'autres qui grommellent, mais personne ne vient secourir celle qui est outragée. La romancière reviendra au sujet de l'indifférence : les abus finissent par être, selon elle, « [...] le fondement des conversations du marché et des

tavernes. Ces nouvelles-là volent à ras de terre. [Les] bourgeois et [les] notables dans leurs bonnes maisons calfeutrées n'entendent tout au plus qu'une vague rumeur » (*ON*, p. 709). Toute la scène, imaginaire mais créée sur des bases réelles, ne rapportant pas vraiment de fait historique, a une signification symbolique. Elle symboliserait la violence que connaît au quotidien la population flamande. Elle est aussi le point de départ d'une discussion sur d'autres maux et malheurs publics causés par les tribunaux de l'Inquisition, la tyrannie du roi espagnol et les tensions au sein de la nation belge. La date de l'épisode, la fête du Saint-Sang, n'est pas le fait du hasard. Marguerite Yourcenar explique dans les *Carnets de notes* que « la mention du Saint-Sang devient une espèce de symbole du sang qui coule » (*ON*, p. 877). Les descriptions de la répression des habitants de Zévécote ou de la Citrouille ne sont que des exemples d'actes de violence multiples que propose le roman<sup>30</sup>.

Les adversaires des Espagnols évoqués dans le roman à côté des paysans iconoclastes sont des Gueux de mer ayant Guillaume d'Orange comme chef. Ne pouvant pas vaincre le duc d'Albe en terrain découvert, les Gueux de mer attaquent les bateaux espagnols dans les eaux de Hollande et de Zélande en s'engageant dans des actes de piraterie. Ils sont mentionnés à propos de l'issue grotesque de l'épisode de Han. Le médecin trouve que le garçon une fois rétabli pourrait joindre les bandes de rebelles du capitaine Henri Thomaszoon et du capitaine Sonnoy harcelant les troupes royales le long des côtes de la Zélande. Mais Han opte pour un négrier appareillant pour la Guinée (cf. *ON*, p. 722). Pour la deuxième fois, c'est le médecin lui-même qui estime les pour et les contre de son éventuel emploi auprès des Gueux de mer (cf. *ON*, p. 765).

Le tableau illustrant la réalité des Gueux de mer, le tableau d'Hendrick Cornelisz Vroom, *Combat hollando-espagnol sur la mer de Haarlem* est un support pictural au texte qui illustre la réalité d'une guerre navale représentant des opposants et leurs combats. Le titre du tableau indique de quels opposants il s'agit : des Hollandais

---

<sup>30</sup> Par exemple, en allant à Bruges, à Tournai, Zénon sera témoin de la « brutale sottise » des tribunaux. Les époux Adrian convaincus de calvinisme allaient être exécutés (cf. *ON*, p. 672). Aux dires de Marguerite Yourcenar, l'épisode est sorti des *Tragiques* d'Agrippa d'AUBIGNÉ (cf. « Note de l'auteur », *OR*, p. 846).



et des Espagnols. Les dimensions de leurs bateaux confirment leur nationalité : les embarcations légères appartiennent aux Gueux et les autres, plus importantes, aux Espagnols. La fumée des canons et les voiles déchirées indiquent qu'il s'agit d'une guerre.



Fig. 9) Hendrick Cornelisz Vroom, *Combat hollando-espagnol sur la mer de Harlem* (c.1629-1630), Rijksmuseum, Amsterdam

Notons que, dans le roman, les Gueux de mer n'apparaissent pas en tant que personnages uniquement positifs ou négatifs. Marguerite Yourcenar utilise des substantifs contradictoires à leur propos : « patriotes » et « demi-pirates », « partisans » et « écumeurs de mer ». Elle définit d'une manière semblable d'autres personnages du roman, tel Han, la Citrouille, le concierge du comte Lamoral qui ne sont pas non plus uniquement des héros martyrisés<sup>31</sup>. La

---

<sup>31</sup> L'iconoclaste « n'était pas [...] de ceux auxquels on s'attache : sa longue réclusion l'avait rendu *geignard et hargneux* » (ON, p. 717 ; nous soulignons) ; le « convalescent » sera ensuite qualifié de « vaurien » (*ibid.*) ; la maquerelle est une femme corpulente à figure grosse et jaune qui vole du linge fin aux belles de

romancière exposera également les ambiguïtés du caractère de la Régente par l'intermédiaire de l'alchimiste et du prieur : Zénon la considère comme hypocrite (cf. *ON*, p. 711-712) et Louis de Berlaimont comme meilleure en comparaison avec le roi Philippe (cf. *ON*, p. 712). Son portrait présenté dans le chapitre *La Fête à Dranoutre* à l'occasion de sa visite dans la maison champêtre d'Henri-Juste n'est pas non plus sans équivoque (cf. *ON*, p. 588). La romancière, tenant toujours à ne pas épurer ni sublimer l'histoire, essaie de ne pas idéaliser ses personnages (*ER*, p. 50). Dans la même mesure que les Gueux de mer, Han, la Citrouille et le concierge du comte ne sont pas nettement positifs, la Régente n'est pas clairement négative.

Nous croyons déceler un écho de l'ambiguïté du caractère de la Régente dans son portrait anonyme proposé par Marguerite Yourcenar en tant qu'illustration de son roman, *Marguerite d'Autriche en veuve*. Tout d'abord, les couleurs sont contrastées. La Gouvernante porte un bonnet et un col blancs et des habits noirs. Ensuite, ses vêtements ni séduisants ni luxueux et ses cheveux couverts accentuent l'impression de grandeur tout en lui conférant de l'austérité. La femme semble ne pas se soucier de l'opinion des autres mais son regard est quelque peu mélancolique. La simplicité des traits du modèle lui donne, avec sa pâleur et sa minceur, une expression de raideur. Sa pâleur, l'austérité dans sa façon de s'habiller, le noir du fond du tableau, font d'elle un être sévère.

---

son établissement (cf. *ON*, p. 708) ; le concierge du comte Lamoral, de son côté, est « un prévaricateur, enrichi, [...], aux dépens de son maître » (*ON*, p. 724).





Fig. 10) Anonyme (d'après Bernard van Orley), *Marguerite d'Autriche en veuve*, (c. 1520) Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Vu le cadre étroit de notre étude remarquons juste pour terminer que l'image symbolique de l'histoire triste du peuple flamand est aussi présentée par Marguerite Yourcenar dans *La Promenade sur la dune* où Zénon s'enfuit de Bruges, juste avant sa mort. La romancière y introduit progressivement des éléments inquiétants de la réalité de Zénon en transposant dans l'univers romanesque des tableaux de Bosch et de Breughel<sup>32</sup>. Zénon rencontrera sur son chemin plusieurs personnages qui semblent être sortis de leurs peintures : des enfants, des arbalétriers, un aveugle ou les clients d'une auberge. Tout au long de ce chapitre Marguerite Yourcenar réduit la beauté du jour de sorte qu'il est possible de dégager dans certaines descriptions inspirées par la peinture les problèmes sociaux que développe le reste du roman tels que la cruauté, l'indifférence ou l'aveuglement<sup>33</sup>. Les peintures s'y retrouvent interprétées par la romancière à sa manière et, dans sa pratique intertextuelle des références, elles lui servent de prétexte en lui permettant de manifester le point de vue de son protagoniste.

Il convient de conclure que l'image de l'oppression du peuple flamand que propose Marguerite Yourcenar dans *L'Œuvre au Noir* est richement inspirée par la peinture de cette époque ; parmi ces tableaux, ceux de Bosch et Breughel constituent la source d'inspiration la plus importante. À côté de ces œuvres, nous avons analysé les influences de Van Eyck, d'Hendrick Cornelisz Vroom et d'un peintre anonyme des Pays-Bas. Les titres des tableaux ou des détails des tableaux, tels que les réinvente la romancière, deviennent des références explicites aux passages du texte et fournissent des allusions utiles aux pistes d'une analyse comparatiste entre les moyens d'expression artistique littéraires et picturaux.

La vision de Marguerite Yourcenar a beaucoup en commun avec la vision des artistes dont elle s'inspire. Derrière cette convergence

---

<sup>32</sup> Parmi les détails de tableaux breughéliens, citons *La Parole des aveugles*, *Jeux d'enfants* et *Les chasseurs dans la neige* que Marguerite Yourcenar appelle *Paysans chassés sous la neige* et de tableaux boschiens, *Paysage au gibet* tiré du revers du *Triptyque du Chariot de foin* et *L'Enfant prodigue*.

<sup>33</sup> Cf. Dominique WILLEMS, Hilde SMEKENS, « L'Entretien de Moritœn », *PV*, p. 98-99. La transcription intégrale de cet entretien est publiée dans le *Bulletin de la SIEY* n° 19, Tours, SIEY, décembre 1998.

se cachent d'un côté une même sensibilité aux problèmes humains et de l'autre des sources d'inspiration communes pour l'écrivain et pour les peintres : la Bible, le même moment historique, les mêmes événements ou personnages réels. Aussi bien les artistes que la romancière témoignent de la même indignation vis-à-vis des crimes des soldats, des excès catholiques et de la férocité des puissants. Sensibles à la cruauté, à la sottise et à l'indifférence de leurs contemporains, ces peintres aident Marguerite Yourcenar à dépeindre cette période tourmentée et, surtout, le combat difficile d'un homme qui connaît les vices de son siècle. La romancière exprime le plus souvent à travers un ton apparemment impassible ou ironique ce que les peintres transmettent à travers le grotesque ou l'allégorie.

Se caractérisant par une sensibilité et un regard sur les problèmes de l'existence humaine proche de celui des artistes, elle a une attitude semblable face à la substance. Il est possible de déceler dans son texte et dans les tableaux analysés certaines convergences dans l'usage des moyens d'expression artistique. La présentation littéraire de certaines descriptions de paysages littéraires témoigne d'une inspiration directe de la peinture. Marguerite Yourcenar reconstruit le cadre des Pays-Bas du XVI<sup>e</sup> siècle en insérant dans son récit des signes iconographiques qu'elle a vus sur les tableaux et qui revêtent une signification symbolique : des bateaux, des armes de soldats, des gibets. Le roman tout comme la peinture nous fournit des portraits de personnages illustres comme le duc d'Albe ou la Régente mais aussi de ceux qui restent normalement inaperçus : l'humble Prieur, la discutable Citrouille. L'expression du visage du modèle, ses habits, le décor qui l'entoure, suggèrent ce que l'écrivain exprime à l'aide de la description du protagoniste, de ses actions et de ses pensées. Le cadre du tableau focalisant sur le modèle joue un rôle semblable au rapprochement qu'effectue l'écrivain dans le texte voulant présenter à travers une vie individuelle l'affrontement universel entre les gens, qui est ici celui de la nation flamande et des autorités espagnoles.

L'analyse des convergences entre le langage littéraire et le langage pictural apparaît donc comme une des approches possibles qui permettent de lire un texte aussi compliqué que celui de *L'Œuvre*

*au Noir*. La réalité de l'époque de Zénon se trouve enrichie par l'imaginaire des artistes de la Renaissance qui, en tant que produit de l'époque, garde la spécificité et les caractéristiques essentielles du temps. Force est de constater que la mise en scène de l'histoire demeure pour Marguerite Yourcenar, comme pour les peintres, une stratégie pour accéder au sens universel d'un monde en dehors du temps.

### Table des illustrations

Fig. 1) Pieter Breughel l'Ancien, *La Conversion de saint Paul* (1567), Musée d'histoire de l'art, Vienne.

Fig. 2) Pieter Breughel l'Ancien, *Le Triomphe de la Mort* (1562), Musée du Prado, Madrid.

Fig. 3) Van Eyck, *Saint François recevant les stigmates* (1428-1429), Turin, Galleria Sabauda.

Fig. 4) Jérôme Bosch, *Le Chariot de foin* (c. 1500-1502), Musée du Prado, Madrid.

Fig. 5) Jérôme Bosch, *L'Enfer*, fragment du triptyque *Royaume millénaire* (c. 1500), Musée du Prado, Madrid.

Fig. 6) Pieter Breughel le Jeune, *Le Massacre des innocents* (1564 ?1566 ?), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Fig. 7) Jérôme Bosch, *La tentation de saint Antoine* (panneau central) (c. 1500), Musée national d'art ancien, Lisbonne.

Fig. 8) Pieter Breughel l'Ancien, *Le Portement de croix* (1564), Musée d'histoire de l'art de Vienne.

Fig. 9) Hendrick Cornelisz Vroom, *Combat hollando-espagnol sur la mer de Harlem* (c.1629-1630), Rijksmuseum, Amsterdam.

Fig. 10) Anonyme (d'après Bernard van Orley), *Marguerite d'Autriche en veuve*, (c. 1520) Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.