

# L'EKPHRASIS DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MARGUERITE YOURCENAR<sup>1</sup>

par Juan M. G. DOTHAS  
(Université de Buenos Aires)

À Osamu Hayashi, *in memoriam*

Le plaisir que nous donne un artiste,  
c'est de nous faire connaître un univers  
de plus.

Marcel Proust<sup>2</sup>

## I. Marguerite Yourcenar et la peinture

Marguerite Yourcenar a toujours manifesté un attachement particulier pour la peinture. Tantôt suggérées, tantôt mentionnées de manière ostensible, les références picturales tiennent une place incontournable dans sa production littéraire. Il suffit de parcourir la table des matières du volume *Essais et Mémoires* pour constater l'intérêt porté par Yourcenar à la peinture : « Le cerveau

---

<sup>1</sup> Ce travail est issu de deux communications présentées lors du 1<sup>er</sup> Congrès International - XXX<sup>e</sup> Journées Nationales de l'Association Argentine de Littérature Française et Francophone (AALFF), Buenos Aires, Argentine (mai 2016) et du XXI<sup>e</sup> Congrès mondial de l'Association Internationale de Littérature Comparée (ICLA 2016), Vienne, Autriche (juillet 2016). Le texte a été partiellement réécrit et profondément remanié.

<sup>2</sup> « Interview de Proust au *Temps* » in Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard-Folio Classique, 1987-1988, p. 451.

noir de Piranèse », « Sur un rêve de Dürer », « Une exposition Poussin à New York » sont des titres qui en témoignent. Peintres et tableaux sont présents partout dans son œuvre où le dialogue entre littérature et peinture recouvre romans, nouvelles, essais, chroniques familiales, préfaces, carnets de notes.

Bien que Yourcenar ait été attirée par la peinture et « toutes les formes de graphisme »<sup>3</sup>, elle a montré un goût spécial pour les écoles hollandaises et flamandes<sup>4</sup>, particulièrement pour l'œuvre de Jérôme Bosch et celle de Pieter Bruegel l'Ancien, l'étude des peintres ayant une double fonction pour l'écrivain. Primo, elle lui permet de plonger dans une époque avec la *reconstitution historique* comme dessein. Secondo, elle fonctionne comme *source d'inspiration* : il s'agit de « regarder les images jusqu'à les faire bouger »<sup>5</sup> pour les transformer en tableau vivant et les intégrer, après avoir remanié les éléments à sa guise, dans la scène d'un roman ou le portrait d'un personnage, entreprise bien réussie à en juger par le commentaire du critique américain T. D. Allman, qui a vu dans le roman de Zénon « une magnifique tapisserie flamande »<sup>6</sup>.

Également remarquable, l'attachement particulier à la peinture de Rembrandt est confirmé non seulement par le titre de la nouvelle

---

<sup>3</sup> « Elle-même dessinait fort bien, encore qu'elle n'ait fait que peu d'usage de ce don » : Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1990, p. 414. Cf. Sue LONOFF de CUEVAS, *Marguerite Yourcenar. Croquis et griffonis*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>4</sup> Notamment Van Eyck, Memling, Metsys, Rubens, Teniers.

<sup>5</sup> Marguerite YOURCENAR, *Notes de composition pour L'Œuvre au Noir (1956-1969)*, Harvard, Houghton Library, p. 124, cité par Catherine GOLIETH, « La peinture dans l'écriture de Marguerite Yourcenar et d'Honoré de Balzac : de l'imitation à la transposition d'art », *Marguerite Yourcenar écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle ?*, Georges FRÉRIS, Rémy POIGNAULT éd., Clermont-Ferrand, 2004, p. 219.

<sup>6</sup> « Dans ce livre, la maîtrise par Yourcenar de la vie de tous les jours, dans tous ses détails, il y a plus de quatre cents ans, s'égale en paroles à la maîtrise de Breughel en peinture. Plus impressionnante encore, elle manifeste une capacité à exprimer le labeur et l'aventure de l'âme qui évoque un triptyque de Jérôme Bosch », « Marguerite Yourcenar par T. D. Allman » in Bérengère DEPPEZ, *Marguerite Yourcenar et les États-Unis. Du nageur à la vague*, Bruxelles, Racine, 2012, p. 149.

publiée en 1934 « D'après Rembrandt », source d'*Un homme obscur*, mais aussi par le court essai « *Deux nègres de Rembrandt* »<sup>7</sup>:

Rembrandt a eu peut-être plus que tout peintre sa vision, son rêve si l'on veut, du monde qu'il portait en lui et du monde où il a vécu. On sent bientôt que chaque tableau, chaque dessin, est un fragment d'un univers rembrandtesque auquel nous appartenons, mais secrètement et le plus souvent inconsciemment, comme aux nerfs, aux artères, aux globules blancs et rouges qui circulent dans la nuit du corps. (EM, p. 567)

En ce qui concerne d'autres écoles, les références picturales d'ordre explicatif ou comparatif présentes dans tous ses écrits rendent évidents et l'intérêt et la connaissance de Yourcenar à propos de maints maîtres. On retiendra, à titre d'exemple, celles insérées dans l'essai sur Mishima en rapport avec la peinture japonaise :

[...] son premier émoi érotique sera typiquement japonais, et tel que l'ont ressenti les Utamaro et les Eisen des estampes : une nuque féminine aperçue à travers l'échancrure du col du kimono, émouvante là-bas comme pour les peintres européens la naissance des seins. (EM, p. 225)

L'auteur a voulu faire l'équivalent d'un shunga « peinture printanière », autrement dit d'une estampe érotique de la grande époque. Il a pleinement réussi. (EM, p. 226)

ou celle à propos de la réaction d'Agrippa d'Aubigné face au massacre de la Saint-Barthélemy, comparée avec la peinture du Tintoret et du Caravage :

---

<sup>7</sup> « Les bruns de Rembrandt lui ont été une émotion durable (elle a écrit sur son tableau *Deux Noirs* conservé au musée Mauritshuis à La Haye, l'un de ses derniers textes, repris dans le recueil d'essais posthumes *En pèlerin et en étranger*) », Josyane SAVIGNEAU, *op. cit.*, p. 416.

Aux prises avec ce sinistre fait divers parisien, d'Aubigné le revêt de couleurs à la fois fuligineuses et chaudes, l'accentue de grands contrastes de lumière et d'ombre qui sont ceux d'un Tintoret ou d'un Caravage, ses contemporains d'au-delà des monts. (*EM*, p. 31)

Cela dit, il est à noter que toutes ces références picturales qui relèvent de l'*ekphrasis* – la description littéraire d'une œuvre d'art – atteignent leur plus grande portée dans les œuvres romanesques<sup>8</sup>. Il sera question, par conséquent dans ce travail, d'identifier, dans une première partie, les différentes manières par lesquelles l'*ekphrasis* se rend manifeste dans certains romans de Marguerite Yourcenar et, dans une seconde, d'aborder l'analyse détaillée d'un cas particulier afin de montrer la qualité intertextuelle de cette interaction entre peinture et littérature, ainsi que la voie par laquelle l'*ekphrasis* s'inscrit dans une poétique yourcenarienne du détour qui parle des choses sans pour autant les nommer.

### Autour du concept de l'*ekphrasis*

Tributaire de la célèbre formule horatienne « *Ut pictura poesis* »<sup>9</sup> (« comme la peinture est la poésie ») qui fait appel à la relation

---

<sup>8</sup> « Si sa passion pour la peinture s'exprime largement dans des articles et des essais, c'est sans doute dans son œuvre de fiction, ses romans et ses nouvelles en particulier, que ce constant dialogue entre l'image et le mot prend toute son ampleur » : Achmy HALLEY, « Le Musée imaginaire de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar et la peinture flamande*, Achmy HALLEY, Sandrine VÉZILIER-DUSSART éd., Cassel, Musée de Flandre / Gand, Snoek, 2012, p. 29-31.

<sup>9</sup> « La relation entre d'un côté la Peinture et, par extension, les arts plastiques et de l'autre la Poésie entendue comme la littérature en général, a été fixée dès le I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. par Horace dans son *Ars Poetica* par une expression énigmatique qui a subi de ce fait une grande diversité d'interprétations et provoqué beaucoup de confusion : nous nous référons à la célèbre formule *Ut pictura poesis* qui met en jeu la relation dialectique visuelle/verbale. [...] La formule horatienne [traduite en français "comme la peinture est la poésie"] renvoie à la théorie de la *mimesis*, de l'imitation du monde qui, depuis Platon et Aristote, constitue le socle de la théorie des arts en général et de la littérature en particulier, la littérature ayant l'avantage sur la peinture de disposer d'une longue et prestigieuse tradition théorique, grâce en partie à la redécouverte à la Renaissance de la *Poétique* d'Aristote » : Teresa

dialectique visuelle/verbale, l'*ekphrasis* a été définie de plusieurs manières de l'antiquité jusqu'à nos jours. La définition canonique du terme, issu du verbe *ekprhazein*, formé du préfixe *ek* et de *phrasis* « parole », désigne le procédé poétique et rhétorique consistant en « la représentation verbale d'une représentation visuelle ».<sup>10</sup> Dans un contexte narratologique, Philippe Hamon nous offre la définition qu'on gardera dans ce travail :

La description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non dans un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc., – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction.<sup>11</sup>

Comme partie d'un texte qui décrit de manière artistique un objet déjà constitué, l'*ekphrasis* devient une digression, une sorte « d'arrêt sur l'image »<sup>12</sup> qui impose un certain mouvement au texte narratif dans la mesure où l'alternance des morceaux narratifs avec des fragments descriptifs s'avère la première échelle rythmique du texte. À l'égal de l'hypotypose<sup>13</sup>, l'*ekphrasis* peut être considérée comme une figure *macrostructurale* car elle emploie des figures *microstructurelles* telles la métaphore ou la comparaison comme matériaux.

---

KEANE GREIMAS, *L'ekphrasis dans la poésie espagnole* (1898-1988), Limoges, Lambert-Lucas, 2010, p. 19.

<sup>10</sup> Emilia NDIAYE, « Retour sur l'épisode d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle, une ekphrasis vocale ? », *Rursus*, n° 3, 2008. En ligne : <http://rursus.revues.org/216> (consulté le 3 janvier 2016).

<sup>11</sup> Philippe HAMON, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 7.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> « L'*Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » : Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1997, p. 390.

Pour les différences entre l'*ekphrasis* et l'*hypotypose* nous renvoyons à Teresa KEANE GREIMAS, *op. cit.* et Umberto ECO, *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2006. p. 246-247.

Technique littéraire et stratégie discursive, l'*ekphrasis* est « une des modalités du dialogue entre les arts visuels et l'art verbal littéraire »<sup>14</sup>. Du point de vue discursif, elle est aussi une stratégie *intersémiotique* par laquelle une forme artistique se trouve transfigurée en une autre – l'art visuel en art verbal – avec les effets de sens qui en découlent. Ce rapport entre vision et parole, devient, pour l'auteur et pour le lecteur, une expérience sensorielle unifiante<sup>15</sup> dans laquelle l'œuvre décrite se confond avec le discours romanesque, en donnant un sens allégorique à la description et théâtralisant la scène<sup>16</sup>.

En outre, comme « description poétique d'un tableau »<sup>17</sup> l'*ekphrasis* met en lumière la question du *transcodage*. Le point de départ pour aborder cette problématique est la notion d'*intertextualité*, qu'on peut définir comme « le rapport existant entre un texte ou un ensemble de textes et sa reprise, son écho, sa citation, son allusion, etc., locale ou globale »<sup>18</sup>. Or l'étude de la relation entre art pictural et art verbal implique la prise en considération des rapports entre deux textes dont les plans de l'expression ne relèvent pas de la même sémiose<sup>19</sup>. Toutefois, toute analyse qui se prétend sémiotique doit admettre que les propriétés

---

<sup>14</sup> Teresa KEANE GREIMAS, « Le visible et le vu. Unité et fragment dans la poésie ecphrastique d'Alberto Girri et d'Olga Orozco ». En ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/keane.pdf> (consulté le 3 janvier 2016).

<sup>15</sup> « La confrontation entre le mot et la vision à l'intérieur d'une même expérience sensorielle », *ibid.*, p. 26.

<sup>16</sup> Jacqueline TESTANIÈRE, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes*, 24 | 2011. En ligne : <http://etudesromanes.revues.org/1056> (consulté le 3 janvier 2016).

<sup>17</sup> Teresa KEANE GREIMAS, *L'ekphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>19</sup> « La sémosis [ou sémiose] est l'opération qui, en instaurant une relation de présupposition réciproque entre la forme de l'expression et celle du contenu (dans la terminologie de L. Hjelmslev) – ou entre le signifiant et le signifié (F. de Saussure) – produit des signes » : Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÈS, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 339.

des textes évoqués dans une œuvre sont propres à n'importe quelle forme d'expression.

Les descriptions que Marguerite Yourcenar fait des peintures dans ses romans sont celles de tableaux *peints*, c'est-à-dire de textes « écrits ailleurs »<sup>20</sup> dans un autre système de représentation. Cela étant, rien n'empêche de considérer les tableaux comme de vrais « intertextes ». Certes, toute évocation d'un texte visuel insérée dans un texte verbal comportera inévitablement une transformation ; dans le processus de transposition l'écrivain opère des choix, il ne *traduit* pas terme à terme le texte visuel. Cependant, c'est cette transformation, cette description d'« un objet déjà délégué à un autre procédé sémiotique »<sup>21</sup> qui donne son caractère particulier à l'*ekphrasis*, d'autant plus que c'est dans cette activité que de nouvelles significations sont produites<sup>22</sup>.

### **Marguerite Yourcenar et l'*ekphrasis***

Dans *Dire presque la même chose*<sup>23</sup> Umberto Eco distingue deux sortes d'*ekphrasis* : l'*ekphrasis* « évidente » ou « classique » et l'*ekphrasis* « occulte ». La première est une variante du discours épideictique (ou démonstratif), traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue, l'auteur ou le nom de l'œuvre pouvant être mentionnés ou non. La seconde est un « dispositif verbal » qui a pour but d'évoquer dans l'esprit du lecteur la vision la plus précise

---

<sup>20</sup> « Un savoir (de mots, de choses) est non seulement un texte déjà appris, mais aussi un texte déjà écrit ailleurs, et la description peut donc être considérée toujours, peu ou prou, comme le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité ; de-scribere, rappelons-le, étymologiquement, c'est écrire d'après un modèle » : Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 51.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>22</sup> « En fin de compte, le texte pictural, ce pré-texte, n'est-il pas un simple prétexte pour parler d'autre chose ? », Teresa KEANE GREIMAS, « Olga Orozco et la poésie picturale “Botines con lazos”, de Vincent Van Gogh » ». En ligne : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/keanegreimas.pdf> (consulté le 3 janvier 2016).

<sup>23</sup> Umberto ECO, *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, op. cit., p. 270-271.

d'une image visuelle non mentionnée, de telle sorte que le lecteur naïf découvrira l'œuvre en imagination comme s'il la voyait pour la première fois et le lecteur cultivé la reconnaîtra de prime abord.

En considérant ces deux catégories (évidente vs. occulte) comme les deux pôles d'un même phénomène, on découvre entre l'un et l'autre, chez Marguerite Yourcenar, un effacement graduel où l'on passe de l'identification d'un tableau, son auteur et sa description concrète à l'intégration silencieuse et voilée de références picturales dans le tissu narratif. Ainsi, dans *Le Coup de grâce*, Éric, narrateur et héros, recourt à une *ekphrasis* évidente pour décrire *Le Cavalier polonais* attribué à Rembrandt :

[...] un tableau peu connu de Rembrandt [...] à la Galerie Frick, de New York, [...]. Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête alertée semble flairer le malheur, et la Mort et la Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande [...]. (OR, p. 146)

On y observe le nom du peintre, la description du tableau et son emplacement réel. Nous reviendrons sur ce cas dans la deuxième partie.

Une situation similaire peut être trouvée dans *L'Œuvre au Noir* où le nom du tableau, le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch, est mentionné dans le texte avec sa description :

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. (OR, p. 745-746)



L'évidence de cette *ekphrasis* se trouve de fait accrue par les notes que Yourcenar a ajoutées à son roman, qui montrent que « le parallèle entre *Le Jardin des délices* et le bain des Anges [...] est explicite » et que l'œuvre de « Bosch nous aide à comprendre l'époque de *L'Œuvre au Noir* » :

On aura remarqué, de plus, 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, aujourd'hui au musée du Prado, et qui figurait dans le catalogue des œuvres d'art appartenant à Philippe II sous le titre : *Una pintura de la variedad del mundo*. (OR, p. 850)

Idelette et sa « noiraude » (cette dernière quelque peu inspirée par les moricaudes de Bosch) sont imaginaires, mais nécessaires pour que « Les Désordres de la chair » soient dans ce chapitre autre chose qu'un simple épisode homosexuel. (OR, p. 859)



Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*

L'*ekphrasis* commence à perdre son caractère évident dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Ici, Alexis, narrateur et héros, décrit une gravure et une peinture sans pour autant faire mention ni des titres ni des auteurs :

Il y avait, dans le couloir qui menait à ma chambre, une gravure moderne que ne regardait personne. [...] On y voyait des personnages qui écoutaient un musicien, et j'étais presque terrifié par le visage de ces êtres, à qui la musique semblait révéler quelque chose. [...]

Il y avait aussi un tableau où l'on voyait un homme au clavecin, qui s'arrêtait de jouer pour écouter sa vie. C'était une très vieille copie d'une peinture italienne ; l'original en est célèbre, mais je n'en connais pas le nom. [...]

Elle ne valait peut-être rien. (*OR*, p. 16-17)

D'après ce que le texte nous offre, il est impossible d'identifier la « gravure moderne ». Au contraire, la « très vieille copie » de la « peinture italienne », grâce à l'information à propos de la source (« l'original en est célèbre ») ainsi qu'à la description assez précise, semble pouvoir être associée au tableau de Titien *Le concert*, que l'on trouve à la Galerie Palatine du Palais Pitti à Florence, dans lequel la scène s'organise autour de trois personnages, le chanteur, le joueur de clavecin et le moine dominicain qui tient une viole de gambe.



Titien, *Le concert*

Une *ekphrasis* occulte peut être identifiée dans la description de la main de Zénon que Yourcenar évoque dans son « Carnet de Notes de *L'Œuvre au Noir* » :

Je connais bien cette main d'un brun gris, très forte, longue, aux doigts en spatules, peu charnus, aux ongles assez pâles et grands, coupés ras. Le poignet osseux, la paume assez creuse et sillonnée de nombreuses lignes. (*OR*, p. 862)

Outre le fait qu'on soit tenté, en considérant la période historique recouverte par le roman, d'associer cette description à une ou plusieurs études des mains du Dürer, même en absence de toute référence concrète, on ne peut oublier que le titre de la nouvelle qui a été la source du roman n'était autre que « D'après Dürer ».



Albrecht Dürer, *Étude des mains*

Dans *Un homme obscur*, en époussetant les tableaux du cabinet de Monsieur Van Herzog, Nathanaël découvre une série de peintures qui attirent son attention et sont décrites dans le roman (*OR*, p. 1002-1004) sous la forme d'une *ekphrasis* occulte. Il y reconnaît la représentation du mythe de Diane au bain d'après le récit d'Ovide, ainsi que deux scènes bibliques : Judith décapitant Holopherne, et Bérénice et Tite. Néanmoins, les descriptions fournies par le texte semblent correspondre à des compositions agencées par Yourcenar elle-même tirées des œuvres de grands maîtres, des tableaux inexistantes créés par l'auteur se servant de son propre savoir encyclopédique. Ainsi, la description d'une Judith « chef d'œuvre de clair-obscur » placée dans une maison hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle pourrait évoquer une des *Judiths* de Jan Metsijs, comme celle du musée royal d'Anvers<sup>24</sup>, ou celle du musée du Louvre ;

---

<sup>24</sup> Cette image a été mise en couverture du *Bulletin de la SIEY*, n° 12, « Nathanaël pour compagnon ».

cependant, la différence entre le tableau réel et celui regardé par Nathanaël met hors de question une correspondance exacte.



Jan Metsijs, *Judith*

Il en va de même du « petit tableau » dans lequel Nathanaël devine une Diane au bain, dont la taille ne permet pas de l'associer à celui de Rubens, beaucoup plus grand (152, 5 x 120 cm).



Rubens, *Le Bain de Diane*

Finalement, on trouve dans la description d'Hilzonde, la mère de Zénon, le cas peut-être le plus extrême d'*ekphrasis* « occulte ». Ici, tel que le dit Eco, le texte semble naître comme la description d'un tableau sans que l'auteur le fasse de manière explicite :

Des paupières nacrées, presque roses, sertissaient ses pâles yeux gris ; sa bouche un peu tuméfiée semblait toujours prête à exhiler un soupir, ou le premier mot d'une prière ou d'un chant. Et peut-être ne désirait-on la dévêtir que parce qu'il était difficile de l'imaginer nue. (*OR*, p. 567-568)

En considérant le manque de témoignages à propos des femmes « dans la pensée d'un homme de la Renaissance » signalé par Yourcenar dans les « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* »

C'est dans les rapports avec les personnages de femmes qu'il est peut-être le plus difficile de rester fidèle aux exactes coutumes du temps. Un des exemples à suivre, *Journal de Dürer* ; l'autre, Montaigne. La femme dans la pensée d'un homme de la Renaissance (à moins que ce ne soit un platoniste ou un pétrarquiste, ou un débauché à la Brantôme, et encore) joue toujours un rôle étroitement limité, même quand il n'est pas subordonné. (*OR*, p. 876)

il est évident que l'auteur n'a eu d'autre recours que de se rapporter à la peinture de la période recouverte par le roman. De fait, maintes œuvres pourraient correspondre à cette évocation, comme le *retable de l'Agneau mystique* ou un dessin de *Sainte Barbe*, les deux de Jan Van Eyck, comme le signale *L'album illustré de L'Œuvre au Noir*.<sup>25</sup>



Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (détail)

---

<sup>25</sup> *L'album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Alexandre TERNEUIL éd., Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p. 120-122.





Van Eyck, *Sainte Barbe* (détail)

Ce qui n'empêche pas qu'on puisse s'aventurer à découvrir derrière le portrait d'Hilzonde la description de la Vanité de Hans Memling<sup>26</sup> ou celle d'une Vénus de Cranach l'Ancien :

---

<sup>26</sup> On pourrait même penser à *l'Allégorie du Vritable Amour* attribué à Hans Memling :  
<http://metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437059>





Memling, *La vanité*



Cranach l'Ancien, *Vénus*

Ayant décrit les différentes manières que revêt l'*ekphrasis* dans les romans de Marguerite Yourcenar, nous aborderons dans la deuxième partie l'étude de la description du *Cavalier polonais* annoncée plus haut.

## II. *Le Cavalier polonais* de Rembrandt

### *Le Coup de grâce* et *Le Cavalier polonais*

Rédigé en 1938 à Capri et à Sorrente, puis publié par Gallimard en 1939<sup>27</sup>, *Le Coup de Grâce* est un des trois textes que Marguerite

---

<sup>27</sup> Marguerite YOURCENAR, « Chronologie », *OR*, p. XX-XXI.

Yourcenar a dit n'avoir jamais récrits<sup>28</sup>. Ce court roman raconte l'histoire d'un triangle amoureux pendant la Guerre civile de 1919-1920 après la Révolution russe, dans les pays baltes. Sophie aime Éric et ce dernier aime Conrad, le frère de Sophie. La narration est prise en charge par Éric dont le discours, à l'instar d'autres narrateurs autodiégétiques<sup>29</sup> yourcenariens, recouvre en même temps une tentative de s'expliquer lui-même<sup>30</sup> tel que Yourcenar l'annonce dans sa préface du 30 mars 1962 :

Le récit est écrit à la première personne, et mis dans la bouche du principal personnage [...] parce qu'il permet de montrer un être humain faisant face à sa vie, et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer, et d'abord de s'en souvenir. (OR, p. 80)

Dans la même préface, Yourcenar signale que, dans le cas particulier du *Coup de grâce*, ce récit à la première personne produit une *déformation* dans le discours du narrateur quand il parle de lui-même, car « l'horreur d'être dupe », la « crainte de donner prise », en somme, la peur de s'exposer « le pousse à présenter de ses actes, en cas de doute, l'interprétation qui est la pire » (OR, p. 81). La cuirasse dont il se sert pour se protéger ne correspond pas à la nature d'un sadique ; tout au contraire, elle est le résultat des relations compliquées entre l'amour et la haine qui soulignent l'écart entre l'image que le narrateur offre de lui-même et sa vraie manière d'être, de telle sorte qu'Éric semble reléguer Conrad au second plan,

---

<sup>28</sup> « Mais il y a plusieurs livres que je n'ai jamais récrits : *Alexis*, *Le Coup de grâce* et *Feux*, parce que je croyais être arrivée à ce qu'il fallait dire. Je ne pouvais pas aller plus loin » (YO, p. 68).

<sup>29</sup> Synchrétisme entre narrateur et héros.

<sup>30</sup> « L'œuvre de Marguerite Yourcenar présente plusieurs récits autodiégétiques, lieu privilégié de confrontation au langage puisque dire, c'est le plus souvent, tenter de se dire. [...] La volonté de l'ensemble de ces narrateurs et des personnages est d'expliquer leur vie, de l'explorer, de la déployer grâce à une observation lucide de soi. Leur rêve de transparence et de limpidité anime leur écriture. Écrire, c'est se construire et se confirmer à soi-même, c'est-à-dire s'établir en soi avec plus de certitude, se réconcilier avec soi » : Anne-Marie PRÉVOT, *Dire sans nommer : Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 38-39.

proposant une image diffuse, voire vague, de cet ami « ardemment aimé » (OR, p. 81). Dans ce discours parsemé d'allusions et de périphrases pour parler d'un être trop vénéré, l'*ekphrasis* déploie son caractère de stratégie discursive.

Cette *ekphrasis* n'est autre que la description d'un tableau « peu connu de Rembrandt », *Le Cavalier polonais*<sup>31</sup>, peint vers 1655 et acheté par l'industriel de l'acier et collectionneur américain Henry Clay Frick (1849-1919) en 1910. Sujet exceptionnel dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>, le portrait a pris son titre d'après les vêtements typiques de l'Europe orientale portés par le modèle et dans lesquels on a cru jadis pouvoir identifier le Régiment de Lisowski<sup>33</sup>. Cependant, le tableau a été emmené en Pologne vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui montre le caractère illusoire de cette dernière hypothèse. Le jeune cavalier semble envisager des dangers mystérieux suggérés par le paysage bizarre et sombre qui l'entoure, où un étrange bâtiment s'entremêle aux montagnes rocheuses.

---

<sup>31</sup> *Le Cavalier polonais* sur le site de la Frick Collection (consulté le 8 avril 2016) : [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:239](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:239)

<sup>32</sup> Emil Rudolf MEIJER, *Rembrandt*, De Agostini, Novara, 1959, p. 15.

<sup>33</sup> Alexandre Jozef Lisovski (russe : Алекса́ндр Ю́зеф Лисо́вский ; polonais : Aleksander Józef Lisowski) (1580-1616). Aristocrate polonais qui, à la tête de détachements de cavalerie légère (« le lisovtchiki »), saccage le territoire russe durant le Temps des troubles.



Rembrandt, *Le Cavalier polonais*

#### **Les marques de l'*ekphrasis* dans le texte**

Le fragment où s'insère l'*ekphrasis* est précédé d'une réflexion d'Éric composée d'une suite d'oppositions qui signalent le caractère contradictoire de ses sentiments envers Conrad et introduisent une nuance disphorique ultérieurement reprise dans la description du tableau : au *dénuement* de l'introduction correspondra la *désolation* du paysage de la peinture et la *pâleur* de la nuit trouvera son écho dans celle du cheval :

J'ai dit tout à l'heure que le Kratovicé des débuts de la guerre, c'était Conrad, ce n'était pas ma jeunesse ; il se peut aussi que ce mélange de dénuement et de grandeur, de marches forcées et de chevelures de saules trempant dans les champs inondés par les rivières en crue,

de fusillades et de soudains silences, de tiraillements d'estomac et d'étoiles tremblant dans la nuit pâle comme jamais depuis je ne les ai vues trembler, c'était pour moi Conrad, et non la guerre, et l'aventure en marge d'une cause perdue. (OR, p. 145-146)

Ce passage marque aussi la pause de l'intrigue qui ouvre la voie à l'*ekphrasis*, glissée aussitôt par un syntagme où les verbes *penser* et *évoquer* montrent que l'expérience visuelle devient parole par l'intermédiation de la pensée. Le tableau n'étant pas *vu* mais *dit*, l'objet décrit se trouve présenté comme « une tranche de parole »<sup>34</sup>, première échelle de la transposition de l'art visuel en verbal :

Quand je pense à ces derniers jours de la vie de mon ami, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galerie Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête alertée semble flairer le malheur, et la Mort et la Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande, car pour les sentir toutes proches on n'a même pas besoin de leur symbole... (OR, p. 146)

Placée dans un endroit stratégique du texte, en même temps qu'elle impose une parenthèse dans l'histoire autour d'Éric et de Sophie et, par conséquent, une reprise de la relation concernant Éric et Conrad, l'*évocation* du *Cavalier* est une anticipation qui annonce la mort de Conrad « à l'aube, méconnaissable, à peu près inconscient, gorgé de rhum » (OR, p. 147).

Outre l'introduction et le syntagme déjà signalés, la description du tableau est révélée par des signaux *morphologiques*. On note un changement des temps verbaux par lequel Éric va du passé simple, historique, lié aux actions révolues appartenant à l'énoncé, au passé composé et au présent de l'énonciation-énoncée. De plus, la construction « quand je pense... j'évoque » indique non seulement

---

<sup>34</sup> Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptive*, op. cit., p. 198.

la permanence dans ce dernier niveau mais aussi le caractère réitératif de l'évocation. Autrement dit, au débrayage énoncif<sup>35</sup> et au rembrayage énonciatif consécutif doit être ajoutée l'aspectualité durative, voire itérative, de l'impression retracée.

De surcroît, cette évocation, formulée de manière explicite par le narrateur (« quand je pense... j'évoque... ») comporte des termes *métalinguistiques*. « Rembrandt », « tableau », « galerie » sont des marques qui placent le narrataire dans la posture du spectateur de l'œuvre d'art. Du coup, le lecteur est averti que l'énoncé va se placer sous une dominante descriptive et qu'un nouveau pacte de lecture sera bientôt établi, avec son statut et ses horizons d'attente particuliers.<sup>36</sup> Quant à *Rembrandt*, il faut remarquer son rapport intertextuel avec le texte culturel. Le nom du peintre est une image chargée de toutes les significations que le texte de la culture lui a imprimées.<sup>37</sup> Au demeurant, le « tableau peu connu de Rembrandt » peut être considéré comme le « terme syncrétique-régisseur »<sup>38</sup>, le *pantonyme* initial, en position *anaphorique*, qui précède la description et prépare sa réception, annonçant ce que le narrataire connaîtra par la suite.

---

<sup>35</sup> « En partant du sujet de l'énonciation, implicite mais producteur de l'énoncé, on peut donc projeter (lors de l'acte de langage ou de son simulacre à l'intérieur du discours), en les installant dans le discours, soit des actants de l'énonciation, soit des actants de l'énoncé. Dans le premier cas, on opère un débrayage énonciatif, dans le second un débrayage énoncif » : Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 80.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>37</sup> María Isabel FILINICH, *La descripción*, Buenos Aires, Eudeba 2003, p. 48.

<sup>38</sup> Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 153.

### Le tableau dans le roman

L'évocation du tableau dans sa condition de *modus descriptivus*<sup>39</sup>, d'*evidentia*<sup>40</sup> devrait apporter clarté et vraisemblance au discours. Le « signifiant plastique du tableau »<sup>41</sup> devrait servir à raconter et, en l'occurrence, à décrire Conrad par analogie. De fait, la *descriptio* (ἐκφρασις) est la description détaillée d'une personne ou d'un objet.<sup>42</sup> Deux questions viennent tout de suite à l'esprit, l'une concernant la brièveté de la description, l'autre l'allusion à un tableau « peu connu ». Tout semble indiquer que cela est en rapport avec le discours d'Éric, circonscrit à la poétique du détour si chère à Yourcenar, à ce « dire sans nommer » pour parler, entre autres, des libertés sensuelles.

En effet, la description peut être assimilée à une paraphrase ou même à une périphrase<sup>43</sup>, c'est-à-dire à une *expansion*<sup>44</sup> du discours ; cependant, dans le récit d'Éric, elle s'avère plus proche d'une *condensation*, accentuée par la qualification de « peu connu » qui semble suggérer tout ce qui dans le tableau – et par extension dans le récit – s'offre à la découverte. À l'instar du paysage mystérieux entourant le cavalier, l'image de Conrad qu'Éric garde pour lui-même est à déceler dans les traits du tableau qu'il récupère à travers son évocation, présentés comme une suite de parataxes.

---

<sup>39</sup> Le poète se sert de la *descriptio* épictique et poétique : Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura - III*, Madrid, Gredos, 1991, p. 416.

<sup>40</sup> L'*evidentia* est la description vivante et détaillée d'un objet à travers l'énumération de ses particularités sensibles (réelles ou inventées par la fantaisie ; Quint. VIII, 3, 70 *omnia* ; IX, 2, 40 *per partes*), *ibid.*, p. 224.

<sup>41</sup> Teresa KEANE GREIMAS, « Olga Orozco et la poésie picturale “Botines con lazos”, de Vincent Van Gogh » », *op. cit.*

<sup>42</sup> Heinrich LAUSBERG, *op. cit.*, p. 427.

<sup>43</sup> « On échange une dénomination contre une expansion jugée en même temps “meilleure” et équivalente » ou bien « on évite un nom pour lui substituer sa description » : Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>44</sup> « On entend par expansion un des aspects de l'élasticité du discours, par opposition à la condensation : ce sont là deux faces de l'activité productrice des discours-énoncés. [...] L'expansion peut être rapprochée de la paraphrase », Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTÉS, *op. cit.*, p. 138-139.



Néanmoins, tel qu'on l'a dit, la description est très succincte. Elle ne s'arrête pas de manière approfondie sur des détails proprement plastiques comme le traitement de la forme, la matière ou la couleur. Le narrateur montre moins d'intérêt aux *formants plastiques*<sup>45</sup> qu'aux *effets de sens* que dégage le tableau. Seules la pâleur du cheval et la désolation du paysage sont des données concrètes. La crainte ressentie et par le cavalier et par la bête résulte de l'interprétation que nous offre Éric, signalée de manière ostensible par le verbe *sembler* et dans laquelle le malheur de l'énoncé-tableau se confond avec ses propres tribulations. Même la situation où le tableau fut découvert (« un matin d'ennui et de tempête de neige ») renforce la nuance disphorique de la description. On se trouve ainsi face à la « fonction d'ancrage du message linguistique » dont parlait Roland Barthes : « le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres »<sup>46</sup>.

En disant que le tableau lui « fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue » Éric insinue une certaine ressemblance entre Conrad et le cavalier de la peinture, élément focalisateur de la description et générateur de vraisemblance. Le tableau devient, par conséquent, une sorte de *miroir* dont Éric se sert pour octroyer une image de bravoure à son ami, plus enfantin et

---

<sup>45</sup> « [...] telle ligne, telle figure ou telle configuration que nous pouvons reconnaître dans le tableau sont des formants, c'est-à-dire des formes de l'expression visuelles auxquelles on postule des significations » : Teresa KEANE GREIMAS, *L'ekphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, op. cit., p. 71.

<sup>46</sup> Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964. *Recherches sémiologiques*, p. 44.

fragile que le modèle du portrait.<sup>47</sup> La pathémisation<sup>48</sup> guide la sélection des détails mentionnés par Éric ; dans sa condition de sujet passionnel ses sensations régissent ses perceptions, le poussant à arrêter son regard sur des aspects qui laissent inférer ses sentiments envers Conrad, et qui reprennent l'isotopie de la mort et de la folie au détriment d'autres.

Il est à noter que cette *ekphrasis* dans sa condition de figure macrostructurale comporte en elle-même une autre figure microstructurale, une comparaison avec la gravure d'Albert Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, de 1513. L'allusion à cette œuvre souligne d'abord, par opposition, le caractère *peu connu* du *Cavalier*

---

<sup>47</sup> « La mollesse de Conrad n'était pas qu'une question d'âge : il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours » (OR, p. 90).

« [...] Conrad ne se doutait de rien. C'était une de ces natures pétrées de songes qui, par le plus heureux des instincts, négligent tout le côté irritant et faussé de la réalité, et retombent de tout leur poids sur l'évidence des nuits, sur la simplicité des jours. Sûr d'un cœur fraternel dont il n'avait pas à explorer les recoins, il dormait, lisait, risquait sa vie, assumait la permanence télégraphique, et griffonnait des vers qui continuaient à n'être que le fade reflet d'une âme charmante » (OR, p. 101).

« Mais Conrad avait cette tare nerveuse de ne pouvoir jamais accepter les faits tels qu'ils sont, sans prolongements douteux d'interprétations ou d'hypothèses. J'étais atteint du même vice, mais du moins mes suppositions ne tournaient pas comme chez lui au mythe ou au roman vécu » (OR, p. 142-143).

« Les natures comme celle de Conrad sont fragiles, et ne se sentent jamais mieux qu'à l'intérieur d'une armure. Livrées au monde, aux femmes, aux affaires, aux succès faciles, leur dissolution sournoise m'a toujours fait penser au répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de fer de lance dont la gluante agonie contraste avec le dessèchement héroïque des roses » (OR, p. 145).

<sup>48</sup> « La vision exclusive et l'acquisition de la certitude, qui recouvrent la transformation thymique principale, pourraient être généralisées et dénommées *pathémisation*. Le résultat de la pathémisation sera une *émotion*, définie comme un état pathémique qui affecte et mobilise tous les rôles du sujet passionné. Enfin, l'émotion se manifeste par un comportement observable, qui est l'objet principal des évaluations éthiques et esthétiques, que nous sommes convenus d'appeler *moralisation* » : Algirdas Julian GREIMAS, Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 270.

de Rembrandt, car ni l'auteur ni le nom de la gravure ne sont mentionnés sans que cela en empêche la reconnaissance<sup>49</sup>.



Albrecht Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*

D'autre part, la préférence d'Éric pour le tableau est clairement explicitée à travers l'épiphonème qui clôt la description et qui revient à la poétique du « dire sans nommer » : les symboles de la mort et de la folie, si puissants dans la gravure de Dürer, sont absents dans la peinture de Rembrandt et pourtant leur présence et leur proximité sont davantage ressenties. D'ailleurs, « La Mort et la Folie » est le terme unificateur qui permet la synthèse et la

---

<sup>49</sup> La mention du référent plastique – titres et/ou auteurs des œuvres citées – dans le texte littéraire est « une constante de l'ekphrasis en général » : Teresa KEANE GREIMAS, *L'ekphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, p. 45.

sémantisation des prédicats précédents et qui fonctionne à l'instar d'un *pantonyme en position cataphorique*, figure typique du système de la devinette. Sorte de clef qui déclenche un après-coup, une lecture rétrospective de la description, cette comparaison est aussi « le lieu [d'un] commentaire métalinguistique du descripteur décrivant sa description »<sup>50</sup>.

### Conclusions

Au demeurant et en guise de conclusion, l'*ekphrasis* pour Yourcenar semble être *ancilla narrationis*, « esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée »<sup>51</sup>, un discours secondaire, emboîté dans et au service de la narration. Toutefois, la figure ne perd pas son importance et joue un rôle déterminant dans la progression du récit, son emploi n'étant ni innocent ni spontané : les sujets évoqués par les différents tableaux reprennent des thématiques et des isotopies déjà présentes dans la narration, tels l'amour, la mort, la peur, la volupté, etc. Conséquemment, l'*ekphrasis* devient une sorte de truchement qui aide à comprendre et permet de traduire et la pensée et les sentiments du narrateur. Elle est aussi un *apparat métalinguistique*, dans la mesure où, par exemple, la description du *Cavalier polonais* sert à décrire Conrad, le texte pictural n'étant qu'un pré-texte et à la fois un prétexte pour parler de quelque chose d'autre<sup>52</sup>. De surcroît, si « la description parlée par le personnage classe en retour le personnage lui-même »<sup>53</sup>, comme dit Philippe Hamon, le récit d'Éric à propos du *Cavalier* dévoile et son savoir et ses sentiments, ce qui rapproche l'*ekphrasis* – au moins dans ce cas particulier – de la poésie du détour yourcenarienne.

---

<sup>50</sup> Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 169.

<sup>51</sup> Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 157.

<sup>52</sup> « En fin de compte, le texte pictural, ce pré-texte, n'est-il pas un simple prétexte pour parler d'autre chose ? » : Teresa KEANE GREIMAS, « Olga Orozco et la poésie picturale “Botines con lazos”, de Vincent Van Gogh », op. cit.

<sup>53</sup> Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 201.

D'autre part, l'*ekphrasis* met en évidence une *manipulation énonciative* dans le sens qu'elle fonctionne comme un *faire-faire*. Outre l'intention de mieux *faire-comprendre* le récit par l'ajout de descriptions de tableaux, il y a aussi un *faire-voir* déterminé par les détails mis en relief par l'auteur. On peut noter à ce propos que les descriptions yourcenariennes soulignent certains aspects des peintures en même temps qu'elles mettent de côté d'autres propriétés d'ordre chromatique ou technique non moins importantes pour référer à un texte visuel. Tel qu'on l'a vu, la description faite par Éric du *Cavalier polonais* non seulement donne un visage et une allure à Conrad mais elle suggère une certaine *lecture* du tableau, forçant notre regard à y découvrir, voire à y lire, un « paysage de désolation » et une « bête alertée [qui] semble flairer le malheur ». Par ailleurs, si l'on admet que la correspondance entre *Le Concert* de Titien et la peinture décrite dans *Alexis* est valable, on est frappé par la différence entre l'interprétation donnée par le narrateur, pour qui l'homme au clavecin « s'arrêtait de jouer pour écouter sa vie », et celle qu'on trouve ailleurs où le musicien « se retourne sans cesser de jouer »<sup>54</sup>.

À notre avis, ce qu'on vient de dire s'apparente à un trait particulier de la poétique yourcenarienne des paratextes<sup>55</sup> : l'intention de l'auteur de guider la lecture de ses œuvres<sup>56</sup>. Bien que

---

<sup>54</sup> Ainsi <http://www.aparences.net/ecoles/la-peinture-venitienne/le-portrait-venitien/> (consulté le 19 janvier 2015).

<sup>55</sup> « Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend ».

Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

<sup>56</sup> Cf. Carole ALLAMAND, *Marguerite Yourcenar. Une écriture en mal de mère*, Paris, Imago, 2004, p. 148-177.

le rapport mis en lumière par l'*ekphrasis* ne soit pas paratextuel mais intertextuel, cela n'empêche pas l'auteur d'essayer de diriger une lecture qui recouvre et les romans et les tableaux, et qui appelle le savoir encyclopédique du lecteur, cette « impossibilité de vivre hors du texte infini » comme dirait Roland Barthes<sup>57</sup>, indépendamment de la nature du plan de l'expression, qu'il soit visuel ou écrit.

Finalement, nous trouvons approprié de considérer les références picturales comme intégrées à une *dimension ekphrastique* du discours yourcenarien, circonscrite à la praxis énonciative. Conservées à l'état virtuel, ces références sont actualisées et réalisées dans le discours, ce que, nous semble-t-il, Marguerite Yourcenar confirme dans la postface d'*Un homme obscur* :

Toute œuvre littéraire est ainsi faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou par les livres, et des raclures de notre existence à nous. (OR, p. 1069)

---

<sup>57</sup> Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 51.