

SARAÏ, LA SERVANTE ET LA COURTISANE

par Agnès FAYET (Saint-Étienne)

Dans les récits de Marguerite Yourcenar, la relation qu'entretiennent le texte et l'image est sans équivoque. Le paratexte des romans, les entretiens et les essais contiennent des indices soigneusement déposés qui attestent la force du rapport à l'image, et en particulier du rapport à la peinture, dans le processus de l'écriture yourcenarienne. Ces indices ne sont que la part visible de l'iceberg référentiel. Au lecteur d'explorer les champs picturaux privilégiés par l'auteur. Nous proposons d'approcher ici le personnage de Saraï qui incarne un épisode de la vie de Nathanaël dans *Un Homme obscur*. Mettons en perspective la Saraï du court récit publié en 1982 avec la Saraï originelle de *La Mort conduit l'attelage* de 1934. Explorons, parallèlement, la peinture du siècle d'or hollandais, en accord avec le cadre spatio-temporel des deux récits, à la recherche d'un contrepoint visuel au personnage de Saraï, ou plutôt aux deux personnages qui portent ce même prénom. Nous ne puiserons pas notre corpus pictural dans les archives trop déterminées et incomplètes de la Houghton Library¹ pas plus que dans les dossiers des rayons de la bibliothèque de Petite Plaisance. Entre trente et quatre-vingt années de visites de musées et de regards sur la peinture ne peuvent pas se réduire à quelques dossiers d'archives². La sédimentation culturelle et les réminiscences qui l'accompagnent nécessitent une plus large perspective. C'est un ensemble de tableaux

¹ Voir à ce propos Béatrice NESS, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Chapel Hill, North Carolina studies in the romance languages and literatures, 1994, p. 121 : « Mais, parce qu'ils ont été sélectionnés par l'auteur avant d'avoir été reliés, ces documents ne présentent qu'un aspect particulier et orienté de la recherche documentaire ».

² Nous l'avons déjà remarqué à l'occasion d'un travail sur les archives iconographiques de *L'Œuvre au Noir*. La documentation iconographique laissée par Yourcenar est une sélection incomplète qui a l'intérêt d'ouvrir des voies : voir Agnès FAYET, Catherine GOLIETH, Lucia MANEA, Alexandre TERNEUIL, *L'Album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p. 163.

résultant de la mise en regard des textes avec les œuvres des maîtres hollandais qui nous servira de structure référentielle picturale dans cette analyse comparative. Concentrons notre attention sur le personnage de Saraï et réfléchissons à la picturalité immanente des deux textes en commençant par *La Mort conduit l'attelage*.

La Mort conduit l'attelage : Saraï ou la fiancée juive

Dans *La Mort conduit l'attelage*, une nouvelle qui peut être considérée comme une ébauche d'*Un Homme obscur* porte un titre sans ambiguïté quant à la référence intersémiotique : *D'après Rembrandt*. Yourcenar réagit à cette précoce transparence référentielle dans une note de la postface de *L'Œuvre au Noir* :

Le titre du premier récit dans le volume paru en 1934 avait le tort, comme d'ailleurs ceux des autres nouvelles du même recueil, de présenter ces récits comme imitant systématiquement l'œuvre de trois peintres, ce qui n'était pas le cas. (OR, p. 838)

Rangeons-nous à cette disculpation. *D'après Rembrandt* n'est en aucun cas réductible à un exercice d'imitation de l'œuvre du peintre hollandais, et il n'est en aucun cas question d'une systématisation des références à l'œuvre picturale. Pourtant, des emprunts iconiques, plastiques et sémantiques à l'œuvre de Rembrandt sont indiscutables. Revenons au personnage de Saraï pour nous en convaincre.

La profession de chanteuse de musico, qui en cache une autre, a une valeur introductive pour l'existence du personnage de Saraï dans *La Mort conduit l'attelage*. Curieuse manière de faire se rencontrer un « jeune ouvrier prêcheur » (MCA, p.185) d'Amsterdam et une jeune fille juive. Saraï n'est pas destinée à faire carrière dans le monde du musico :

Il y avait dans cette chanteuse un cœur d'honnête servante qu'avait contrariée la vie. (MCA, p.187)

Le texte insiste sur la condition misérable de la jeune femme :

Saraï, la servante et la courtisane

Elle avait souvent des migraines ; et, grelottant dans sa robe mince, la tête appuyée sur la table, elle paraissait mourir de sommeil, d'hébétude et d'ennui. (*MCA*, p.184-185)

La description rejoint le pittoresque réaliste du tableau de Jan Havicksz Steen, *Les Buveurs*³, dans lequel le personnage féminin paraît vaincu par la fatigue et l'alcool, la tête reposant sur un coin de table.

Nathanaël est, pour Saraï, la porte de sortie d'un monde en désaccord avec son humilité. Il est un époux potentiel, plus doux que les hommes qu'elle fréquente habituellement. Yourcenar ne laisse toutefois aucune place à la sensualité, au trouble et aux sentiments entre Nathanaël et Saraï. La jeune femme ne manifeste pas sa gratitude par des épanchements charnels lorsque Nathanaël lui offre le gîte, comme ce sera le cas dans *Un Homme obscur*. Une description qui se veut d'un froid réalisme exprime l'indifférence du jeune homme devant Saraï endormie :

Il s'assit près du lit et regarda cette fille. Les yeux de Saraï étaient très beaux. Comme ils étaient fermés, on ne voyait que ses paupières gonflées, et le dessin de sa figure un peu bouffie. Nathanaël songeait qu'il est difficile d'aimer quelqu'un. (*MCA*, p. 186)

Une opposition est sensible entre les deux phrases descriptives qui rendent compte de l'observation de Nathanaël. Le superlatif « très beau » de la première phrase est en quelque sorte anéanti par les adjectifs « gonflées » et « bouffie » de la phrase suivante. Le gros plan sur le visage de Saraï aboutit à une constatation existentielle : « il est difficile d'aimer quelqu'un ». Le jeune homme ne se départ pas d'une attitude parfaitement indifférente envers Saraï. Même le choix du mariage n'est imputable qu'à son désir de contrebalancer un coupable sentiment de supériorité :

Il comprit qu'elle rêvait mariage. Il s'aperçut qu'un instinct lui faisait considérer cette fille juive comme un être inférieur à lui. Il se le reprochait. Il l'épousa. (*MCA*, p. 187)

³ Steen, *Les Buveurs*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, 1660 (39x30cm).

Le martèlement des phrases brèves marque la progression logique qui précède la décision. Le mariage n'est dicté ni par l'intérêt, ni par l'émotion. Pour Nathanaël, c'est un acte de contrition.

Un tableau de Rembrandt exposé au Rijksmuseum d'Amsterdam présente un couple, ou plutôt deux personnages qui semblent à la fois proches et éloignés l'un de l'autre. Ce tableau s'intitule *La fiancée juive*⁴. Outre la situation évoquée par le titre, l'individualisation des personnages peints qui ne se regardent pas et la grande fixité de la scène représentée évoquent le texte de Yourcenar. Pas de gestes d'enlacement. Pas de complicité. Seul le symbole visuel traditionnel des deux mains qui se touchent et le geste protecteur de l'homme indiquent le motif matrimonial de la scène⁵. Ajoutons, pour approfondir le rapprochement, que, ni le texte, ni le tableau, ne donnent une idée du décor dans lequel le couple est décrit ou peint. L'analogie du sujet, le rythme de la scène et la sobriété du traitement du motif contribuent à un rapprochement du texte et de l'image.

Dans le texte, très vite, la fiancée juive devient mère. Sa maternité est gommée et réduite à cette phrase :

Un fils lui était né, qu'il nomma Lazare. (MCA, p. 188)

Ce n'est pas même le point de vue de la mère qui est retenu. C'est pourtant exclusivement de sa mère que Lazare obtiendra de l'attention, de l'affection et une protection matérielle. C'est sur les épaules de Saraï que reposent l'entretien du couple et les soins à fournir à l'enfant. Nous songeons à « *La Sainte famille avec cadre peint et rideau* »⁶ de Rembrandt. Un détail du tableau montre l'homme au travail, au fond à droite, avalé par l'ombre. La clarté est concentrée sur la mère et l'enfant, en avant-plan, bien loin de l'homme. À ce stade du récit, Nathanaël, prisonnier de ses problèmes professionnels, s'éloigne un peu plus de Saraï et de Lazare et sera bientôt évacué du récit. L'attention est concentrée sur la relation mère-enfant, proximité sémantique entre la scène visuelle et la scène littéraire. Les soins que Saraï portait à Nathanaël se reportent

⁴ Rembrandt, *La Fiancée juive*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1665 (121x166,5 cm).

⁵ Une symbolique gestuelle équivalente se trouve dans le tableau de Jan Van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, London, National Gallery, 1434 (81,9x59,9 cm).

⁶ Rembrandt, *Sainte famille*, Kassel, Staatliche Museen, 1646 (46,5x68,8 cm).

Saraï, la servante et la courtisane

sur Lazare : « son grand pouvoir sur elle s'était évanoui avec ses derniers disciples » (*MCA*, p. 192). Nathanaël n'est plus le prophète : « – Tout de même, un vrai Messie serait moins pauvre » (*MCA*, p. 192), dit Saraï, exprimant ainsi toute sa déception. Nathanaël perd son image christique en même temps que Saraï change de rôle. Marie dans « *La Sainte Famille* » de Rembrandt, elle devient Marie-Madeleine pour assumer matériellement son rôle de mère :

Saraï, malhabile au filage, y gagnait peu quoiqu'elle s'exténuaît. Timidement, elle proposa de se remettre à chanter. Tant d'inconscience consternait Nathanaël. Saraï n'insista plus.

Il remarqua que ses sorties se multipliaient. Un soupçon lui vint. Malgré l'habituel embrouillement des comptes, il s'aperçut que la dépense du ménage était moindre. Elle nia tout. Nathanaël, alors, ne douta plus qu'elle ne se prostituât. (*MCA*, p. 191-192)

Le motif pictural de Marie-Madeleine n'est pas familier à la peinture hollandaise du siècle d'or. Le texte ne propose pas non plus l'évolution de Saraï d'un point de vue visuel : pas de description de Saraï-prostituée. Ce n'est qu'une simple donnée narrative. Yourcenar ne fait d'ailleurs pas de ce changement un élément principal de la définition du personnage. La part constante et dominante de Saraï est son humble vocation de servante.

Épouse de Nathanaël, dévouée à Lazare, elle finit par être au service d'un vieux rabbin alchimiste :

Saraï s'était placée comme servante chez un rabbin de la *Judenstraat*. Lazare n'en sut jamais le nom et n'aperçut que de loin, sale comme un mendiant et imposant comme un prophète, ce personnage à houppelande toujours courbé sur les manuscrits de la *Mischna*. Très vieux, impotent, d'une surdité presque complète, il ne sortait jamais d'une immense chambre voûtée située sous les combles et qui tenait à la fois de la bibliothèque, du laboratoire d'alchimie et du grenier. Saraï lui préparait ses repas selon le rite, et, nouvelle Abisag, servait à réchauffer son lit. (*MCA*, p. 205-206)

La scène est la copie presque conforme du tableau de Rembrandt intitulé *Philosophe en méditation*⁷ exposé au musée

⁷ Rembrandt, *Philosophe en méditation*, Paris, Musée du Louvre, 1631 (29x33cm).

du Louvre. Ce tableau a sa réplique thématique dans le *Philosophe lisant*⁸ du musée de Stockholm. La superposition des deux tableaux permet de retrouver la totalité des détails iconiques utilisés dans l'extrait littéraire : la figure du philosophe-prophète-mendiant (les deux tableaux) dans une immuable attitude de lecteur (tableau du musée de Stockholm) ; la chambre voûtée où se trouve concentrée la bibliothèque (à l'extrême droite du tableau du musée de Stockholm) et le laboratoire alchimique (le rougeolement du feu dans le tableau du Louvre) ; la figure de la servante-Saraï (en bas à droite du tableau du Louvre) dont le rapprochement explicite avec l'Abisag biblique insiste sur le fait que le personnage associe une nouvelle fois dans le récit les rôles de servante et de prostituée, sans exclure le rôle de mère tenu dans les parenthèses constituées par les visites régulières de Lazare. Saraï, dans *La Mort conduit l'attelage*, est un personnage tricéphale puisant dans le référent biblique son image de servante, de mère et de prostituée. À l'instar des deux tableaux de Rembrandt, la description met l'accent sur le personnage du vieux rabbin. Une phrase suffit pour résumer la fonction de Saraï dans cette séquence descriptive. L'humilité constante de Saraï, personnage de l'ombre qui trouve dans la scène du *Philosophe en méditation* son expression iconographique la plus juste, connaît son apogée au moment de la mort :

Elle était consciente, pourtant. Ses yeux inquiets de servante qui craint toujours d'avoir mal fait se fixaient tour à tour sur chacun comme si elle s'excusait qu'on la soignât, et, résignée comme toujours, sans un regret, sans une parole, Saraï tapie dans son lit se fit petite pour mourir. (MCA, p. 213)

Un Homme obscur : Saraï ou la courtisane

Dans *Un Homme obscur*, la mort de Saraï est la parfaite antithèse de cette fin silencieuse, intime et discrète. La scène se passe au grand jour, sur la place publique et la jeune femme termine sur une bravade :

- Quand elle est sortie, on aurait entendu voler une mouche, reprit le porc la bouche pleine. En montant l'échelle, elle chantait.
- Quoi, des hymnes ?

⁸ Rembrandt, *Philosophe lisant*, Stockholm, Nationalmuseum, 1631 (60x48 cm).

Sarai, la servante et la courtisane

– Mais non, des chansons de musico. Et quand elle est arrivée en haut, elle a repoussé l'homme rouge, enfin, quoi, celui dont le nom porte guigne. Encore un peu, il dégringolait de l'échelle. Et elle a sauté d'un coup, toute seule. La corde lui a fait faire en l'air un ou deux tours de valse, et chacun sur la place a su qu'elle avait de belles jambes. (OR, p. 1023-1024)

Les deux Sarai s'opposent dans le récit de leurs derniers instants. Dans *La Mort conduit l'attelage*, Sarai est jusqu'au bout une servante enveloppée dans le silence. Dans *Un Homme obscur*, Sarai conserve jusqu'au bout le sens du spectacle. Elle transforme l'échafaud en scène de musico, sans doute pour se donner du courage. Le récit se focalise sur la grivoiserie de la scène, amplifiée par la vulgarité du langage et de la mise du groupe qui discute de l'événement. Quelques lignes plus loin, les souvenirs de Nathanaël essaient de contrecarrer le récit obscène de l'exécution :

Ce feu-là avait teint de rose Sarai toute nue. [...] Mais il y avait eu la belle voix grave qui chantait comme plus loin qu'elle-même, les chauds yeux sombres, la chair dont il avait connu chaque parcelle. Les jambes gigotant sur la tête des passants avaient naguère enserré ses genoux et ses cuisses ; elles avaient reposé tremblantes sur ses épaules. Tout cela comptait. (OR, p. 1024-1025)

Nathanaël s'efforce de ne retenir que les images érotiques et sensuelles de Sarai. Le personnage pourrait être la *Danaé*⁹ de Rembrandt exposée au musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg. L'invitation au voyage sensuel contenue dans le geste de Danaé, dans sa nudité enveloppée de tons chauds et dans sa position traditionnelle de Vénus allongée peut résumer les souvenirs que Nathanaël tente d'imprimer dans son cerveau. C'est Sarai du temps de l'innocence ou de l'illusion dont il souhaite conserver l'image, celle des premiers instants :

Ce corps aux courbes un peu molles fondant les unes dans les autres était plus doux qu'il n'avait imaginé aucun corps. Il se retint de lui dire qu'il n'avait joui à ce point d'aucune femme, craignant d'être traité de nigaud ou de novice, ou de lui laisser prendre trop complètement barre sur lui. Et cependant,

⁹ Rembrandt, *Danaé*, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, entre 1636 et 1650 (185x203 cm).

l'intimité du plaisir lui semblait établir entre eux une immense confiance, comme s'ils s'étaient connus toute la vie. (OR, p. 973)

Ce temps intime de l'insouciance n'est cependant qu'une parenthèse dans une réalité sordide. L'amante de Nathanaël est une amante à partager. La maternité non désirée fait définitivement disparaître les instants sensuels :

On le laissa plusieurs fois coucher avec elle. Mais ce n'était plus ce nuage de gloire, percé de rayons, qui avait enveloppé le lit de la mesure comme celui des accouplements merveilleux d'Ovide. Saraï n'usait plus envers lui que de ses arts de courtisane ; il n'avait plus pour elle que l'appétit banal qu'on a pour toute belle fille, et cette politesse du lit, qui fait qu'en compagnie on mange un peu plus qu'on ne voudrait, ou au contraire un peu moins. (OR, p.982-983)

Le contraste entre cet extrait et le précédent tient à la disparition de tout élément érotique, à la mécanisation implicite de la gestuelle amoureuse et à l'irruption d'un tiers dans les relations intimes entre Saraï et Nathanaël. « On », qui gère les activités de la courtisane, est tout autant que la maternité indésirée, responsable du refroidissement du couple, que l'auteur constate dans la formule finale, sous la forme d'une loi universelle.

Alors que Saraï dans *La Mort conduit l'attelage* est l'épouse-servante, la mère-servante, la servante-prostituée, Saraï dans *Un Homme obscur* ne tient jamais le rôle de la servante. Elle est l'amante de Nathanaël un court instant. Mère par accident, elle souhaite avorter puis abandonne le bébé à une nourrice dès les premiers instants. Elle tourne en dérision son mariage avec Nathanaël. Les trois rôles d'amante, de mère et d'épouse sont plus éphémères les uns que les autres et n'occultent jamais complètement la courtisane. Saraï est en premier lieu une courtisane de musico, ressemblant au personnage féminin du *Fils prodigue*¹⁰ de Rembrandt exposé à la Gemäldegalerie de Dresde :

Les filles qu'on voyait là étaient mieux nippées que les putains des rues, ou du moins leurs galons pailletés brillaient sous les lampes. (OR, p. 971)

¹⁰ Rembrandt, *Le Fils prodigue*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, 1635 (161x131 cm).

Saraï, la servante et la courtisane

Le décor, les costumes et l'ivresse, trois parts importantes du sujet représenté par Rembrandt, donnent l'illusion que la prostituée est une courtisane. *La Courtisane*¹¹ de Vermeer, également sur une cimaise de la Gemäldegalerie de Dresde, met en scène quatre personnages : la courtisane, bien distinguée du groupe par son costume jaune, deux hommes couverts d'un chapeau de feutre et une femme tout de noir vêtue surveillant la scène depuis l'arrière-plan. La femme en noir pourrait être Mevrouw Loubah, prétendue mère de Saraï et de toute évidence sa souteneuse¹². Les deux clients sont-ils quant à eux les « deux capitaines de vaisseau, débauchés, grossiers, qui avaient l'habitude de se [...] partager [Saraï] »? L'image superposerait ainsi deux scènes du roman : l'épisode du vol de l'escarcelle et des canons de chausses des deux capitaines danois dont le contexte est le musico, et l'épisode de la scène libertine surprise par Nathanaël au cours d'une visite inattendue chez Mevrouw Loubah :

Le soir tombant, l'idée lui vint de passer chez Mevrouw Léah, bien que ce ne fût pas l'un de ses jours habituels. Mais Saraï s'était peut-être inquiétée de sa longue absence.

La boutique était sombre, mais la porte restait sur le loquet. Un peu de lumière provenait d'une lampe dans la petite pièce du fond, à travers l'entrebâillement d'une tenture. Nathanaël retint son souffle : Saraï était là avec un homme. Il était ignoble d'épier ; il s'avança pourtant sans bruit jusqu'au seuil de la chambrette éclairée comme une scène. Ce cavalier, qui portait encore en tête son chapeau de feutre, couvrait de baisers moustachus la bouche de Saraï qui lui rendait ses sucées. Les seins de la jeune femme s'échappaient du corselet dégrafé ; la main du galant les tirait et les pressait mécaniquement comme des outres. Celle de Saraï glissa le long des côtes du client avec des grâces joueuses, s'attarda amoureusement contre son flanc, s'enfonça avec dextérité dans la poche de son habit. Nathanaël l'en vit retirer quelque chose de rond et de doré, probablement un drageoir, qui disparut dans les amples plis de la jupe. (OR, p. 983-984)

¹¹ Vermeer, *La Courtisane*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, 1656 (143x130 cm).

¹² Ne dit-on pas familièrement une « mère maquerelle » pour désigner une tenancière de maison close ?

Certains détails de cette description se retrouvent dans les éléments iconiques de la scène libertine de Vermeer : le « corselet dégrafé » de la courtisane, la position de la main de l'homme sur le sein de la femme, le chapeau toujours sur la tête, et la pénombre qui enveloppe la scène. L'indicateur de lieu est tantôt la femme en noir si l'on considère cet extrait du roman, tantôt le nombre de personnages masculins si l'on considère l'épisode des capitaines danois rapporté par Saraï à Nathanaël. La superposition des deux épisodes résume finalement assez bien l'idée que Nathanaël se fait désormais de Saraï :

Saraï avait été élevée à tirer parti des hommes, comme les hommes tiraient parti d'elle. C'était très simple. (OR, p. 984)

Ce résumé de la situation met l'accent sur la notion d'intérêt représentée dans le tableau de Vermeer par les deux mains exactement au centre de la composition : celle de l'homme s'apprête à faire glisser une pièce de monnaie dans la main de la femme. Saraï complète systématiquement ce commerce d'une rémunération moins légale. Ses larcins la conduiront à son exécution, comme l'on sait.

Les emprunts du texte à l'image

L'utilisation littéraire des huit tableaux que nous avons évoqués rappelle ce que Francesca Counihan définit comme « l'expérience esthétique et subjective du tableau »¹³ à propos de l'essai *Deux noirs de Rembrandt* dans *En pèlerin et en étranger*. L'auteur face au tableau établit avec l'image des relations à la fois culturelles et émotives, utilisées dans les descriptions romanesques et dans la construction des portraits des personnages. Dans *D'Après Rembrandt de La Mort conduit l'attelage*, comme dans *Un Homme obscur*, aucun marqueur de comparaison n'établit directement une relation entre la description et la peinture. L'image est intégrée dans le texte sous la forme d'une « allusion iconique » pour reprendre la notion définie par Philippe Hamon¹⁴. Le rapprochement de

¹³ Voir Francesca COUNIHAN, « Analyse artistique et expérience esthétique », *Marguerite Yourcenar essayiste*, actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne (5-8 mai 1999), Tours, SIEY, 2000, p. 129-140.

¹⁴ Philippe HAMON, *Imageries*, Paris, José Corti, 2001, p.287. Que faire de l'image dans un texte ? Philippe Hamon propose six solutions parmi lesquelles : « Une quatrième solution pourrait être qualifiée d'allusion iconique. Ce procédé

l'image visuelle et de l'image textuelle est établi sur la base d'emprunts iconiques, d'emprunts plastiques et d'emprunts sémantiques du texte à l'image. Ces trois types d'emprunts s'entremêlent. Les emprunts iconiques¹⁵ (un personnage, sa position, un objet, un lieu...) constituent avec les emprunts plastiques¹⁶ (une forme, une ligne, une couleur, un éclairage...) et les emprunts sémantiques (la signification symbolique, la valeur sémantique de l'image...) des associations à géométrie variable dans les descriptions. Le tableau de la page suivante reprend les différents emprunts du texte à l'image dans les descriptions qui concernent le personnage de Sarai :

consiste à contaminer l'image textuelle, plus ou moins subrepticement, par une allusion à une image à voir quelconque, par référence à l'une des composantes physiques, structurelles ou pragmatiques de l'image à voir qui fera office de *médiateur latent*, ou d'embrasseur sémantique, au "rapprochement" analogique de deux réalités. L'allusion iconique peut alors passer par un seul mot, présent dans un ensemble descriptif qu'il régira alors en sous-main, mot qui fera office d'embrasseur général ».

¹⁵ Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, 1996 : « On sait que tout signe se laisse décrire grâce à un schéma tétradique qui fait intervenir le stimulus, le signifiant, le signifié et le référent. Le signe iconique pourra donc être défini comme étant le produit d'une quadruple relation entre quatre éléments » (p. 382). « Le référent est [...] l'objet dont le signe visuel rend compte. C'est l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe ; l'objet en tant qu'il peut être rapporté à un modèle » (p. 383). « Le stimulus est le support matériel du signe [...]. Le stimulus, comme le référent, sont tous deux des actualisations du type » (p. 384). « Le signifiant est un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, ensemble modélisé que l'on peut atteindre grâce au stimulus. Ce type est identifié grâce à des traits de ce signifiant, et peut être associé à un référent reconnu » (p. 384-385). « Le type est une représentation mentale. [...] Il peut être décrit par une série de caractéristiques conceptuelles » (p. 385).

¹⁶ GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Dans cet ouvrage, les auteurs définissent longuement les trois grandes familles de signes plastiques : les couleurs, les formes et les textures. Jean-Marie KLINKENBERG résume dans *Précis de sémiotique générale* (op. cit.) : « Le signe plastique [...] mobilise des codes reposant sur les lignes, les couleurs et les textures, prises indépendamment d'un quelconque renvoi mimétique » (p. 379) et plus loin : « Le signe plastique global est descriptible selon ses trois paramètres : la couleur, la forme et la texture » (p. 380).

	Titre du tableau	Emprunts iconiques	Emprunts plastiques	Emprunts sémantiques
MCA	Le Buveur	La position de la femme. Le lieu (taverne)		
MCA	La Fiancée juive	La position des deux personnages l'un par rapport à l'autre.		La symbolique du mariage.
MCA	<u>La Sainte famille (a)</u>		<u>Le contraste entre l'ombre et la lumière (c)</u>	<u>La focalisation sur la mère et l'enfant et l'occultation de l'homme (c)</u>
MCA	Philosophe en méditation et Philosophe lisant	La figure de la servante. La figure du philosophe. Le lieu (pièce voûtée). Le motif du livre. Le motif du feu.	<u>Le contraste entre l'ombre et la lumière (c)</u>	L'isolement du philosophe (cliché). <u>L'occultation de la servante (c)</u>
HO	Danaé	Le motif du lit. <u>La figure de l'amante (b)</u>	<u>La couleur (b)</u>	La thématique érotique.
HO	Le Fils prodigue	Le lieu (taverne)		La thématique de l'ivresse, de la débauche.
HO	La Courtisane	Le motif du chapeau. La position de la main de l'homme sur le sein de la femme. Le nombre de personnages masculins. La femme en noir. Le motif de la tenture.	L'éclairage de la scène.	La symbolique de la prostitution (pièce, mise en scène des personnages). La thématique de l'ivresse, de la débauche.

Le rapprochement des peintures et des descriptions littéraires met au jour un certain nombre d'analogies. Nous nous limiterons à l'explication des éléments d'emprunt que nous avons soulignés dans le tableau.

(a) **La Sainte famille, détermination du titre.** Nous avons indiqué en caractères gras dans le tableau le titre des peintures qui contiennent un sujet développé dans les textes. Les emprunts aux titres *La Fiancée juive*, *Philosophe en méditation*, *Philosophe lisant* et *La Courtisane* se passent de commentaires. Ils réfèrent à la définition du personnage de Saraï (fiancée juive ou courtisane) ou à un épisode du récit (Saraï servante du vieux rabbin). L'emprunt au titre *La Sainte famille* trouve son explication dans les références bibliques plus ou moins explicites qui servent à définir Saraï dans *La Mort conduit l'attelage*¹⁷. L'association récurrente du personnage avec la fonction de servante est déclinée dans des références symboliques à certains personnages féminins de la Bible. Dans le tableau *La Fiancée juive*, Rembrandt représente Isaac et Rébecca. Dans le texte biblique, Rébecca se met en quelque sorte spontanément à disposition du serviteur d'Abraham venu chercher une femme pour Isaac¹⁸. *D'Après Rembrandt* compare Saraï, alors servante du vieux rabbin, avec Abisag¹⁹, une jeune fille vierge mise au service du vieux roi David. Enfin, dans le même texte, la maternité rapproche de la Vierge Marie Saraï qui a vu en Nathanaël un Messie. Or, Marie est parfois présentée comme la servante de Dieu²⁰. L'emprunt au titre est donc à considérer ici d'un point de vue symbolique.

(b) **La figure de l'amante, emprunt icono-plastique.** Appliquons la structure du signe iconique (définie dans la note 15) au tableau de Rembrandt, *Danaé*, pour savoir où le texte se situe par rapport au signe iconique et ce que la description conserve de ce signe.

¹⁷ Ce n'est plus le cas dans *Un Homme obscur* où Yourcenar fait appel à davantage de réalisme dans les portraits de Saraï.

¹⁸ *Genèse*, 24, 15 -24, 47.

¹⁹ *Premier Livre des Rois*, 1, 2-1, 4. Abisag est aussi la Choulammite (ou Sulamite) du *Cantique des cantiques* (7,1).

²⁰ *Évangile selon St Luc*, 1, 38 : « Marie dit : Je suis l'esclave du Seigneur ; qu'il m'advienne selon ta parole ! ». *La Bible*, traduction de Émile Osty et Joseph Trinquet, Le Seuil, 1973.

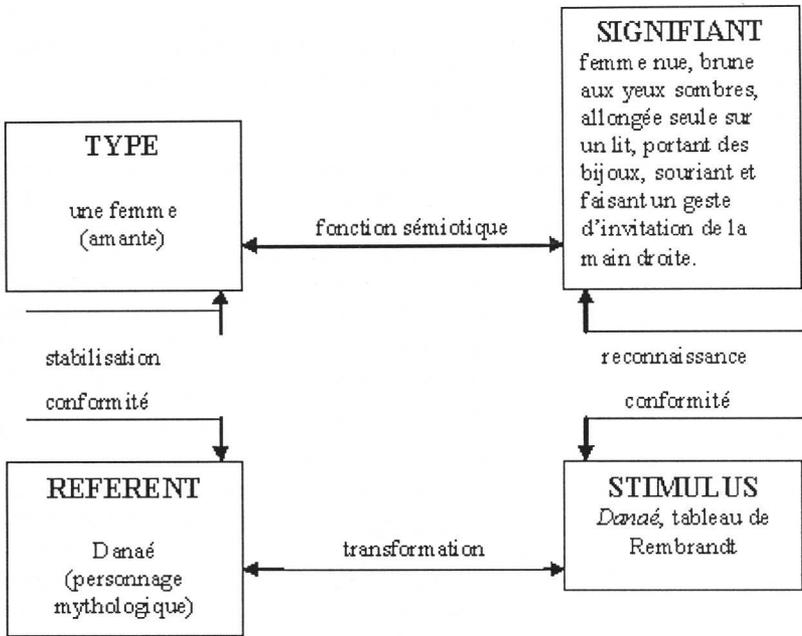


Schéma structurel du signe iconique appliqué à la Danaé de Rembrandt

Trois extraits du texte descriptif peuvent être directement marqués par les emprunts icono-plastiques à l'image :

- la description du corps nu de la femme qui renvoie au signifiant <femme nue>: « Ce corps aux courbes un peu molles fondant les unes dans les autres... »

- l'expression et la couleur des yeux qui renvoient au signifiant <yeux sombres>: « les chauds yeux sombres »

- la teinte qui renvoie à un élément plastique du tableau : « Ce feu-là avait teint de rose Saraï toute nue. » (OR, p. 973)

Le temps T du tableau, décelable dans ces extraits, est marqué par la fixité de l'instant. Le temps T+ du texte ajoute des éléments narratifs greffés sur les ébats amoureux suggérés par l'image :

Saraï, la servante et la courtisane

- la chair dont il avait connu chaque parcelle.
- Les jambes gigotant sur la tête des passants avaient naguère enserré ses genoux et ses cuisses
- elles avaient reposé tremblantes sur ses épaules. (OR, p. 1024-1025)

Pourquoi nous est-il permis de penser que le texte emprunte effectivement des éléments icono-plastiques à l'image dans ce cas-ci ? Il faut se référer à une phrase trouvée dans un troisième passage du roman :

Mais ce n'était plus ce nuage de gloire, percé de rayons, qui avait enveloppé le lit de la mesure comme celui des accouplements merveilleux d'Ovide. (OR, p.982)

La référence aux récits des amours mythologiques d'Ovide fait appel au référent du tableau de Rembrandt : *Danaé*. Danaé, fille du roi d'Argos, Acrisias, fut enfermée dans une tour par son père qui craignait les prédictions d'un oracle lui ayant révélé que le fils de Danaé le tuerait. Zeus s'introduisit cependant dans la tour et féconda Danaé sous la forme d'une pluie d'or. De cette union naquit Persée. La référence fugace à Ovide, qui évoque le mythe dans le livre IV des *Métamorphoses*, est l'indice de l'emprunt icono-plastique au tableau de Rembrandt. Du point de vue du récit, il signifie la valorisation de Nathanaël et de Saraï mettant entre parenthèses leur réalité sordide pour l'illusion d'être, un peu comme des dieux, favorisés par le destin. Le stimulus est donc détecté au niveau du signifiant et confirmé par la mise en perspective du signifiant et du référent.

(c) **Le contraste entre l'ombre et la lumière, emprunts plastique et sémantique.** *Le Philosophe en méditation* et *La Sainte famille avec cadre peint et rideau* sont deux tableaux illustrant l'art du clair-obscur de Rembrandt. Le contraste entre l'ombre et la lumière permet chaque fois de mettre en avant l'un des personnages de la scène. *La Sainte famille* éclaire la femme et l'enfant devant le feu, laissant dans la pénombre au fond du tableau un homme en plein travail. Dans *Le Philosophe en méditation*, la lumière provenant de la fenêtre éclaire le philosophe, l'isolant du reste de la scène. À l'avant-plan à droite, une femme disparaît dans l'ombre, faiblement éclairée par la lumière du feu qu'elle attise. La situation des deux tableaux est comparable. L'un des personnages, ou un groupe de personnages, est mis en avant par l'éclairage. Dans le récit de

La Mort conduit l'attelage, le personnage dans l'ombre, Nathanaël pour *La Sainte famille*, Saraï pour *Le Philosophe en méditation*, est sur le point de quitter le récit : Nathanaël va partir en laissant derrière lui Saraï et Lazare. Saraï, servante chez le vieux rabbin, termine son parcours et va bientôt mourir. Dans un cas comme dans l'autre, c'est un peu comme si l'ombre avalait les personnages dans le récit, comme elle les avale dans la peinture. Notons que c'est au niveau narratif, et pas au niveau descriptif que s'effectue le transfert image-texte.

Ces trois exemples ne se veulent pas exhaustifs. Ils ne font que suggérer trois modes d'utilisation de l'image par le texte : détermination du titre du tableau, emprunt icono-plastique ou encore emprunt à la fois plastique et sémantique. Les allusions iconographiques ont des conséquences diverses sur le texte. Tantôt l'allusion peut influencer sur la caractérisation d'un personnage, tantôt le texte tire de l'image la part proprement descriptive d'une scène qui introduit dans un second temps un « hors-marge » narratif, tantôt le style pictural trouve son écho déformé dans le texte.

L'analogie entre l'image et le texte nous a permis de saisir la portée de la différence de représentation littéraire du personnage de Saraï entre la version de 1934 et celle de 1982. On peut même parler d'opposition entre l'humilité de la première Saraï et l'audace de la seconde. L'analogie image-texte ne passe pas ici par un pacte explicite entre l'auteur et le lecteur²¹. Un balayage du contexte pictural du texte, déterminé par les données spatiales et historiques qui définissent le récit, nous conduit à remarquer que les allusions iconiques dépassent le cadre de la description. Les allusions sont repérables dans les séquences descriptives du personnage de Saraï, mais extensibles aux dimensions narrative et sémantique du texte. Comme nous l'avons dit, les allusions iconiques à l'œuvre peinte de Rembrandt ne sont pas érigées en système. La filiation des textes *D'Après Rembrandt* et *Un Homme obscur* à la peinture hollandaise du siècle d'or s'étend d'une certaine manière à

²¹ Dans la nouvelle *D'Après Dürer*, du même recueil *La Mort conduit l'attelage*, les références à l'image sont plus explicites : « en séduisant cette vierge des Annonciations flamandes » (*MCA*, p. 20) ; « comme celles que prennent les figures de Buonarroti sur les voûtes de la Sixtine » (*MCA*, p. 21) ; « Vivine le trouvait pareil aux sombres Christs des Calvaires » (*MCA*, p. 36), etc.

l'ensemble des productions picturales de la période. Les scènes représentant des tavernes et des maisons closes sont des motifs récurrents. Nous aurions pu citer *La Maison de prostitution* de Frans van Mieris le vieux²², *La Courtisane* de Dirck van Baburen²³, ou encore *La Scène de taverne* de Cornelis Bega²⁴. De même, les portraits de mère avec enfant abondent : *La Mère*²⁵ ainsi que *La Femme pelant des pommes*²⁶ de Pieter de Hooch, ou encore *L'Enfant malade* de Gabriel Metsu²⁷. Même le personnage de l'alchimiste avec servante n'est pas propre à Rembrandt. Il suffit de penser à *L'Alchimiste* de Adriaen Jansz van Ostade²⁸. Même si force est de constater que les tableaux de Rembrandt forment l'essentiel du corpus iconographique exploré, Yourcenar, qui connaissait très bien la peinture de la période, avait sans nul doute en tête des images provenant d'un ensemble de peintres de cette époque qui lui offraient des témoignages réalistes de la vie sociale en Hollande au moment où elle y fait évoluer Saraï et Nathanaël. Gageons que ce travail de fouille muséographique ne concerne pas seulement le portrait des personnages mais s'étend plus largement aux descriptions. L'intérêt que Yourcenar a porté au grand paysagiste Ruysdael dans le court essai *L'Homme qui signait avec un ruisseau* dans *En pèlerin et en étranger*²⁹ est un indice dans ce sens.

Table des illustrations :

Fig. 1 : Rembrandt, « Philosophe lisant », 1631, National-museum de Stockholm (60x48 cm)

Fig. 2 : Rembrandt, « Philosophe en méditation », 1631, Musée du Louvre (29x33 cm)

²² Van Mieris, *La Maison de prostitution*, La Haye, Mauristhuis, 1658 (43x33 cm).

²³ Van Baburen, *La Courtisane*, Boston, Museum of fine arts, 1622 (... cm).

²⁴ Bega, *La Scène de taverne*, Budapest, Museum of fine arts, 1664 (48,6x41,5 cm).

²⁵ De Hooch, *La Mère*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1660 (52,5x61 cm).

²⁶ De Hooch, *Femme pelant des pommes*, London, Wallace Collection, 1663 (71x54 cm).

²⁷ Metsu, *L'Enfant malade*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1660 (33,2x27,2 cm).

²⁸ Van Ostade, *L'Alchimiste*, London, National Gallery, 1661 (34,2x45,2 cm).

²⁹ *EM*, p. 564 à 566.

Fig. 1

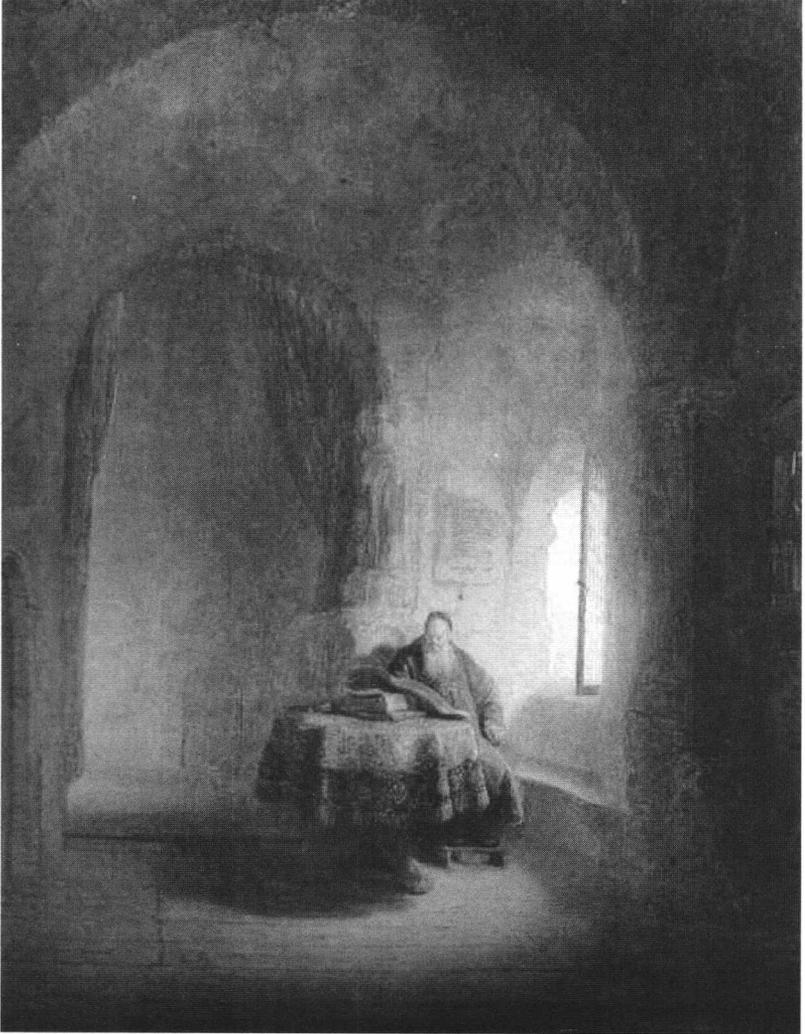


Fig. 2

