

## Lecture plurielle du rôle des images dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar

Gyöngyi PÁL

*L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar a obtenu le Prix Femina en 1968. Ce roman appartient avec les *Mémoires d'Hadrien* aux œuvres les plus connues de Marguerite Yourcenar. Leur genre, le roman historique, se soumet à une spécificité yourcenarienne : « il[s] offre[nt] une méditation distanciée sur le cours même de l'histoire »<sup>1</sup>. Le récit de *L'Œuvre au Noir* se forme autour du personnage principal, Zénon, qui est alchimiste, philosophe et docteur. Le roman raconte le chemin qu'il parcourt dans sa vie dès son enfance jusqu'à sa mort, et montre l'évolution de son caractère liée métaphoriquement à l'alchimie. Le roman est constitué de trois parties : *La Vie errante*, *La Vie immobile* et *La Prison*. Dans la première partie de *L'Œuvre au Noir*, Yourcenar reprend un roman écrit dans sa jeunesse : *D'après Dürer*, publié dans le volume *La mort conduit l'attelage* (Note, 493)<sup>2</sup>. Ce roman devait faire partie du premier tome de la trilogie : *D'après Dürer*, *D'après Rembrandt* et *D'après Greco*. Le titre, *D'après Dürer*, évoque déjà la relation du texte avec la peinture. Cependant *L'Œuvre au Noir*, plus élaboré et complété de deux parties, est plutôt centré sur la description du XVI<sup>e</sup> siècle que sur l'évocation des peintres ou des peintures. Le cadre historique est assuré par la présentation de certains événements historiques et par la participation de différents personnages historiques de l'époque qui sont en rapport avec le héros. La description du siècle se complète néanmoins avec des références implicites ou explicites à des œuvres d'arts de l'époque.

Selon Jean d'Ormesson : « Pour Marguerite Yourcenar, l'art est réalisé et la réalité est transfigurée par l'art »<sup>3</sup>. Ainsi, les œuvres d'art deviennent un moyen pour représenter la réalité. Ce souci de rétablir l'union entre art et littérature naît, d'après d'Ormesson, de la rigueur du style yourcenarien. C'est pour cela qu'elle est « d'avance classique »<sup>4</sup>. Pour Jean-Marie Sidaner : « chaque ouvrage de Yourcenar paraît prendre sa source dans une œuvre d'art »<sup>5</sup>. Il affirme, sans développer cette idée en détail, que les images contribuent à la compréhension de l'action et à la formation des personnages. Les principaux peintres dont l'œuvre influence la genèse

---

<sup>1</sup> BURGELIN, Claude, l'article « Roman historique », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis – Albin Michel, 2001, p. 713.

<sup>2</sup> Les numéros de page entre parenthèses se réfèrent à l'édition suivante du roman : YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1991. Le roman est suivi des suppléments « Note de l'auteur » et « Carnet de notes » que nous évoquons par les abréviations *Note* et *Carnet*.

<sup>3</sup> D'ORMESSON, Jean, « Yourcenar ou la rigueur dans l'art », *Magazine littéraire*, n° 153, octobre 1979, p. 21.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> SIDANER, Jean-Marie, « Le musée imaginaire », *Magazine littéraire*, n° 283, décembre 1990, p. 48.

du roman sont Albrecht Dürer, Pieter Breughel le Vieux, Jérôme Bosch, Raphaël Santi, et Donatello di Betto Bardi.

Le roman *L'Œuvre au Noir* par ses nombreuses références picturales semble sortir d'un musée. Jean Blot d'ailleurs mentionne cette ressemblance :

La peinture, la statuaire jouent dans l'œuvre de Yourcenar un rôle essentiel parce que ses personnages, ses paysages et natures mortes, faute de pouvoir être constitués par l'observation directe, sortent du Musée et que la sensibilité de l'auteur aux arts plastiques doit venir substituer à celle qui l'ouvre au monde concret et immédiat<sup>6</sup>.

Pour Yourcenar, le musée est particulièrement inspirant dans la création de textes littéraires, car la juxtaposition d'images engendre déjà en elle-même un récit. Les œuvres d'art permettent de rapprocher et de visualiser le passé. Elles assurent non seulement le point de départ, le « tremplin pour l'imagination », mais aussi l'authenticité visuelle. La justification du visuel est complétée par la justification notionnelle. L'authenticité est importante à tel point que dans les *Notes* qui suivent le roman, Yourcenar indique les possibles sources des pensées ou de la conduite de ses personnages :

Dans quelques cas, l'expression même d'un sentiment ou d'une pensée a été empruntée à d'historiques contemporains du personnage, comme pour mieux authentifier que de telles vues sont à leur place au XVI<sup>e</sup> siècle (*Note*, 500).

Cette procédure est surtout appliquée pour le personnage principal, Zénon : « J'ai tout le temps vérifié ce qui était possible, ce qui était impossible à Zénon, ce qu'on pouvait dire, et ce qu'on ne pouvait pas dire »<sup>7</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, il n'existe pas de courant cohérent dans l'évolution du genre du roman historique. Il existe plusieurs voies, dont celle élaborée par Yourcenar qui veut faire revivre le siècle en offrant une méditation sur les valeurs universelles de l'homme. Le procédé est identique lorsqu'il s'agit de personnages fictifs ou réels. Yourcenar qui travaille à la composition de *L'Œuvre au Noir* pendant plus de quarante ans, en laissant le texte de côté puis le reprenant des années plus tard, « vit » avec ses personnages fictifs. Dans le *Carnet de Notes* qui suit le roman, il y a d'abondantes allusions à ce propos : « Quand G., traductrice, me demande d'expliquer pourquoi tel personnage à tel moment fait tel geste, j'hésite et je cherche une raison. Je l'ai vu faire tel geste » (*Carnet*, 464). Dans l'élaboration d'un roman historique semblable, qui veut montrer le siècle jusqu'à « la chaleur des entrailles », Yourcenar se crée une méthode d'approche particulière :

Le romancier-historien a donc plusieurs voies d'accès pour tenter de s'approcher d'un événement passé, proche ou lointain. La première est évidemment *l'érudition*, la recherche et le tri de tous les renseignements qui nous sont accessibles sur un milieu ou un être, la seconde est *la sympathie ou l'antipathie*, capable de nous faire pénétrer

---

<sup>6</sup> BLOT, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 26.

<sup>7</sup> YOURCENAR, Marguerite, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galej*, Paris, Centurion, p. 165.

à l'intérieur de ces milieux ou de ces êtres ; la troisième enfin est d'ordre métaphysique : cette espèce de regard qui nous fait embrasser d'un seul coup le temps<sup>8</sup>.

Yourcenar se veut objective et subjective à la fois, objective par l'érudition et subjective par la sympathie. Or, cette méthode yourcenarienne dans l'approche d'une époque suggère une catégorisation pertinente des références picturales.

Toutes les images qui apparaissent dans le roman – qu'elles soient réelles ou fictives, implicites ou explicites – servent de document visuel de base, assurant de plus l'authenticité de l'écriture. Trois gravures de Dürer, pièces d'une trilogie – *Melencolia I* ; *Le Chevalier, la Mort et le Diable* ; et *Saint Jérôme dans sa cellule* – participent à la formation de trois personnages : Zénon, Henri-Maximilien et le prieur des Cordeliers. Les trois gravures peuvent être interprétées ensemble selon leur sens religieux<sup>10</sup>. Ainsi, *St. Jérôme dans sa cellule* est la métaphore de la vie contemplative (*vita contemplativa*), alors que *Le Chevalier, la Mort et le Diable* devient le symbole de la vie active (*vita activa*) dans la recherche de Dieu. La signification de *Melencolia I* s'oppose aux deux gravures. Elle représente « une vie de compétition avec Dieu – la jouissance paisible de la sagesse divine, à l'inquiétude tragique de la création humaine »<sup>11</sup>. Ainsi, les trois gravures représentent trois modes de vie typiques de la société du XVI<sup>e</sup> siècle et justifient les voies choisies par les trois personnages principaux : la vie du saint homme érudit, (le prieur), celle du soldat (Henri-Maximilien), et celle du philosophe et génie (Zénon). Les gravures permettent à l'auteur de justifier le choix de ces personnages, elles renforcent de surcroît la sympathie entre le personnage fictif et l'écrivain. C'est surtout le cas pour la gravure *Melencolia I* qui dépeint le caractère de Zénon, le « sombre personnage qui est sans doute le génie humain » (*Notes*, 493) comme la mélancolie personnifiée sur l'image. Certains objets représentés sur la gravure trouvent un écho dans le roman. Ainsi la chauve-souris et le carré magique par leur connotation alchimique, ou les objets de charpenterie qui traînent au sol sur la gravure renvoient à Zénon alchimiste, ingénieur et inventeur des machines à tisser et du « feu grégeois ». Les gravures imposent la sympathie par une correspondance notionnelle plutôt qu'esthétique, mais sans doute leur disposition et leur ambiance amplifient aussi pour leur part l'affinité avec les personnages. Les trois gravures assurent la sympathie en premier lieu pour l'écrivain. S'il en existe, les références se trouvent dans les *Notes* de Yourcenar, la référence picturale n'est donc qu'implicite pour le lecteur.

<sup>8</sup> ROSBO, Patrick, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 61. (Nous soulignons.)

<sup>9</sup> Nous utilisons la variante *Melencolia I* pour le titre de la gravure d'après l'inscription qui se trouve sur les ailes de la chauve-souris sur l'image. Cependant les sources bibliographiques utilisent plusieurs variantes pour le titre : *Melencolia*, *Melancolia*, *Melancolie*, *Melencolia* ou *Melancholia*.

<sup>10</sup> Voir PANOFKY, Erwin, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. de l'anglais par Dominique Le Bour, Paris, Hazan, 1987, p. 244-246.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 245.

Les deuxième et troisième parties du roman (*La vie immobile* et *La prison*) d'après les *Notes* de Yourcenar reflètent « les thèmes boschiens et breughéliens du désordre et de l'horreur du monde » (*Notes*, 493). Plusieurs tableaux peuvent être mis en parallèle avec le roman, dont *Le massacre des innocents* de Breughel et *Le jardin des délices terrestres* de Bosch se trouvent explicitement cités dans le texte sous forme de description (277 et 305). Les peintures de Breughel et de Bosch s'imposent dans une perspective différente que les gravures de Dürer. Elles ne jouent pas un rôle important dans la genèse du roman, mais grâce à leur ambiance elles maintiennent le contact concret avec l'époque, elles suscitent une certaine atemporalité. Elles s'intégreraient dans la troisième démarche de l'approche yourcenarienne, « le regard métaphysique, qui fait embrasser d'un seul coup le temps »<sup>12</sup>. Selon Houriez c'est « l'avantage de l'artiste qu'un regard synoptique peut embrasser d'un seul coup la totalité de son œuvre »<sup>13</sup>. Le sens de l'image saute aux yeux, elle est l'équivalent visuel du cri. En regardant les tableaux de Breughel (*La chute d'Icare*, *Le massacre des Innocents*, *La tour de Babel*, *Les aveugles*, etc.) l'observateur se voit transposé par le biais des figures et des couleurs à l'époque du peintre ainsi qu'à l'époque du roman.

Dans le roman se trouvent également des références picturales fictives, tels les beaux Aubussons (410), le portrait de Hilzonde (24), les peintures qui ornent la belle demeure de Philibert Ligre (398). Ces références ont un rôle différent de celui des références picturales réelles. Elles sont intentionnellement ironiques justement pour montrer ce qu'un roman historique ne devrait pas être. Yourcenar décrit dans ses *Entretiens radiophoniques avec Patric Rosbo* :

C'est un inventaire satyrique que j'ai tenté dans le chapitre de *L'Œuvre au Noir* intitulé *Une Belle Demeure* où l'existence pompeuse et glacée de Philibert Ligre et de sa femme est traduite en termes de cabinets d'ébène et d'écaille, de cheminées à pilastres et de teintures<sup>14</sup>.

Il importe pour Yourcenar de placer son roman historique dans un contexte véridique. Elle explique dans ses *Notes* :

Pour donner à son personnage fictif cette réalité spécifique, conditionnée par le temps et le lieu, faute de quoi le « roman historique » n'est qu'un bal costumé réussi ou non, il [le romancier] n'a à son service que les faits et dates de la vie passée c'est-à-dire l'Histoire (*Notes*, 495).

En effet, pour comprendre une époque de l'histoire, il est indispensable d'en avoir des renseignements visuels. Cependant le décor ne suffit pas, il rend le roman superficiel s'il n'est pas pour autant accompagné de la philosophie, des pensées, des événements historiques, déterminant l'époque.

---

<sup>12</sup> ROSBO, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>13</sup> HOURIEZ, Jacques, « Introduction », in *Literales, Art et Littérature*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Besançon, Presses Universitaires de Besançon, 1994, p. 7.

<sup>14</sup> ROSBO, *Op. cit.*, p. 49.

En général, Yourcenar utilise les images comme source d'inspiration et pour le renforcement de l'authenticité. En revanche si l'authenticité joue un rôle aussi important, la question s'impose de savoir pourquoi les références picturales sont soigneusement cachées dans le texte. Par le jeu – pourrait-on y répondre. En effet, un jeu semblable caractérise Yourcenar à celui décrit par le narrateur dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust :

Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons<sup>15</sup>.

Yourcenar joue le même jeu quand elle recherche des peintures ou sculptures de l'époque qui sont susceptibles de visualiser ses personnages fictifs. C'est le cas du buste de Donatello représentant Niccolo da Uzzano, que Yourcenar rapproche à l'aspect visuel de Zénon<sup>16</sup> ou les descriptions archétypales de Hilzonde ou Messer Alberico de Numi qui font penser aux portraits des frères Van Eyck, Hans Baldung ou Christus Petrus. A cette investigation menée à bien par l'auteur, s'ajoute le jeu auquel participe le lecteur en retrouvant les références picturales. Les allusions implicites aux images s'expliquent par la préoccupation de montrer les valeurs universelles (positives et négatives). Tandis que le visuel, le visage du monde (les vêtements, les maisons, les villes, les objets quotidiens, etc.) changent, le caractère profond de l'homme, certaines pensées et valeurs restent les mêmes. De surcroît, le souci de faire un roman historique comme « bal costumé » justifie l'apparition implicite des références picturales.

L'aventure alchimiste qui forme le noyau du roman permet également d'expliquer le rôle et l'apparition implicite des références picturales. L'alchimie, connue comme le processus secret de la fabrication de l'or, est essentiellement une voie métaphysique et un rite d'accomplissement de soi dans le roman. Yourcenar le considère s'appliquant à la fois à la matière et à l'esprit : « On discute encore si les formules alchimiques s'appliquent à des expériences authentiques sur la matière, ou s'entendent symboliquement à des épreuves de l'esprit s'épurant lui-même. Sans doute était-ce à la fois l'un et l'autre »<sup>17</sup>. Zénon pratique des opérations alchimiques sur la matière et dans ses conversations il emploie des termes hermétiques. Dans le chapitre *Conversation à Innsbruck* il invite Henri-Maximilien dans sa loge, une ancienne forge, où « sur un feu économe, une préparation quelconque cuisait dans un pot de terre réfractaire » (137). Cependant, surtout dans la deuxième partie (*La vie immobile*) et la troisième partie du roman (*La Prison*), les opérations alchimiques sur la matière deviennent moins importantes que celles exercées sur l'esprit. A la fin

---

<sup>15</sup> PROUST, Marcel, « Du côté de chez Swann II », in *A la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, 1987, coll. "La Pléiade", p. 219.

<sup>16</sup> YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, p. 162.

<sup>17</sup> ROSBO, *Op. cit.*, p. 124.

de sa vie, Zénon achève le « Grand Œuvre », il l'achève symboliquement et uniquement sur le plan spirituel.

L'opération alchimique se compose de trois parties. La première phase, « l'Œuvre au Noir », qui donne d'ailleurs le titre au roman, est la phase la plus difficile à atteindre. Cette opération comprend en soi la dissolution et la calcination des formes. Zénon met l'observation du monde au centre de ses expériences, l'observation du microcosme et du macrocosme. Il arrive à atteindre la phase de « l'Œuvre au Noir » dans le chapitre *L'abîme*, quand, par ses méditations, « il brise ses concepts, et se sépare de ses illusions »<sup>18</sup>. La phase suivante, « l'Œuvre au Blanc », signifie une pureté ascétique. Le héros parvient à cette purification métaphorique, par la scène du bain dans le chapitre *La promenade sur la dune*. « Il renonce à toutes les ambitions humaines ; il pratique consciencieusement son métier de médecin pauvre [...] Il est charitable sans y penser »<sup>19</sup>. En dernier lieu, c'est la phase de « l'Œuvre au Rouge » qui compose le « Grand Œuvre ». Cette dernière opération représente le triomphe conjugué de l'esprit et des sens (238). Zénon renonce à la fuite, à la fuite de Bruges et à la fuite de la mort. Sa constante autopurification l'amène à atteindre « l'Œuvre au Rouge » :

L'œuvre au rouge, c'est-à-dire l'union de ce complet dépouillement et de sorte d'extase, ou, si l'on veut, d'instase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure, se poursuit aussi pour lui sans qu'il s'en rende consciemment compte, au moment de la mort, au moment où nous quittons Zénon<sup>20</sup>.

L'accomplissement de soi, le but de l'aventure alchimique, se retrouve dans le processus même de l'écriture de Yourcenar. Ce roman, rédigé pendant plus de quarante ans, intègre tout un univers de pensée. L'écriture du roman historique suppose la compréhension du siècle, puis sa reconstitution, reformulation, seulement pour montrer les vérités universelles et atemporelles régissant l'homme. Selon Nadia Harris, ce processus d'écriture spécifiquement yourcenarien s'accompagne de l'autopurification de l'auteur, tout comme le processus alchimique<sup>21</sup>.

Zénon poursuit la voie alchimique, or l'alchimie par son origine égyptienne est essentiellement liée aux illustrations secrètes. Les alchimistes utilisaient des dessins, des signes pour garder le savoir en secret, ce savoir qui se transmettait de maître à disciple. De plus, les signes hiéroglyphiques et le langage symbolique servaient aussi à transmettre des notions ou des opérations intraduisibles au niveau verbal. Zénon y fait également allusion :

La vérité qui se dépose en nous comme le sel dans la cornue au cours d'une distillation hasardeuse est en deçà de l'explication et de la forme, trop chaude ou trop

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>21</sup> HARRIS, Nadia, *Marguerite Yourcenar : vers la rive d'une Ithaque intérieure*, Sarratoga, Stanford University Press, 1994, p. 55.

froide pour la bouche humaine, trop subtile pour la lettre écrite, et plus précieuse qu'elle (143).

Les signes, les emblèmes et les illustrations transmettent une réalité au-delà des mots pour les alchimistes, tout comme les références picturales dans le roman qui transmettent l'univers visuel de l'époque, les formes et les couleurs. D'ailleurs certaines références picturales telles *Melencolia I* de Dürer et *Le massacre des Innocents* de Breughel sont en rapport concret avec l'hermétisme. La première par la chauve-souris et le carré magique<sup>22</sup>, la seconde par le sang des Innocents qui symbolise « l'esprit minéral des métaux » ou « le dissolvant nécessaire à la conjonction du soufre et du mercure »<sup>23</sup>. Non seulement l'alchimie est une science secrète qui implique à cacher les références picturales, mais on trouve aussi dans le roman l'avertissement concernant l'utilisation abondante des éléments visuels hermétiques :

De tels emblèmes ont cependant leurs dangers. Mes frères alchimistes usent des figures du Lait de la Vierge, du Corbeau Noir, du Lion Vert Universel et de la Copulation Métallique pour désigner des opérations de leur art, là où la virulence où la subtilité de celles-ci passe les mots humains. Le résultat en est que les esprits grossiers s'attachent à ces simulacres, et que de plus judicieux, au contraire, méprisent un savoir qui pourtant va loin, mais qui leur paraît enlisé dans un marécage de songes (265).

Cette méfiance à l'égard des signes visuels dans l'alchimie constitue un parallèle entre l'alchimie et le roman historique yourcenarien du type « bal costumé ».

Le multiple usage que Marguerite Yourcenar fait des références picturales s'intègre donc entièrement dans la conception alchimique du roman. L'hermétisme sert à comprendre à la fois l'apparition implicite et la nature même des références visuelles. Les signes visuels transmettent des concepts qui affrontent la limite de ce qui peut être exprimé par les mots, mais les références restent cachées par méfiance des interprétations « erronées ».

Les références picturales sont intentionnellement cachées dans le roman, mais leur degré d'intégration dans le texte varie. Les gravures de Dürer influencent le texte entier, elles jouent un rôle essentiel dans le choix et la formation des traits des personnages principaux. Les références restent néanmoins implicites. Dans la catégorisation de Gérard Genette<sup>24</sup>, il s'agirait d'*hypertextualité* picturale ou d'une relation de dérivation dans la mesure où l'on accepte l'approche de Pieter Krüger selon laquelle un tableau nécessite une lecture<sup>25</sup>. Les peintures de Breughel et de

<sup>22</sup> Voir ZUFFI, Stefano, *Dürer*, trad. hongroise Földesi Zsófia, Pécs, Alexandra kiadó, 1998, p. 91.

<sup>23</sup> LÁSZLÓ, Pierre – HALEUX, Robert, *Représentations anciennes du savoir chimique et alchimique*, s. l., s. n., 1980, p. 87. (Livret en forme de carnet.)

<sup>24</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

<sup>25</sup> KRÜGER, Pieter, « Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba : a festészet és a költészet határai » [*Dürers « Apokalypse »*]. *Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance*, Haarrassowity Verlag, Wiesbaden, 1996, p. 3-89], traduit en hongrois par Edit Rózsashegyi, in *Narratívák I. – Képelemzés [Narratives I. – Analyse d'images]*, Budapest, Kijarat kiadó, 1998, p. 95-116.

Bosch qui influent sur la deuxième et la troisième partie du roman (*La vie immobile, La prison*) inspirent la création de l'arrière-fond historique et la tonalité du roman. Il s'agit d'une *allusion* picturale, une sous-catégorie de l'*intertextualité* qui suppose la perception d'un rapport entre le texte et l'image<sup>26</sup>. *Le massacre des Innocents* fait partie d'une catégorie spéciale, car le tableau s'intègre par la métaphore biblique que portent l'image et le texte, tandis que les métaphores sont les images verbales d'images mentales<sup>27</sup>, donc essentiellement liées à la visualité. La référence la plus intégrée dans le texte est *Le jardin des délices terrestres* de Bosch, car le tableau pénètre à l'intérieur du roman, certains de ses fragments sont décrits comme une image que Zénon reçoit du groupe des Anges (305).

Au XX<sup>e</sup> siècle l'union de l'image et du texte est recherchée, et les auteurs questionnent les œuvres d'art pour « trouver dans la représentation un document, une source d'inspiration, un tremplin pour l'imagination, voire l'image même d'un rêve qu'il désire traduire dans le langage des mots »<sup>28</sup>. Chez Marguerite Yourcenar les références picturales sont employées pour justifier telle idée dans le roman, ou comme source d'inspiration. La manière d'apparition implicite des images s'explique par le rapprochement du roman historique et de l'alchimie. Les images en abondance rendent le texte superficiel, détournent la vue du contenu. Malgré cela, les éléments visuels sont indispensables pour montrer entièrement la réalité dans sa complexité. Les images soigneusement cachées dans le texte révèlent une partie mystique du Monde, une partie indescriptible par les mots. Pour Yourcenar les deux formes de *mimésis*, la représentation visuelle et la représentation verbale, sont inséparables l'une de l'autre. Un aspect mystérieux entoure la représentation visuelle, elle est apte à transmettre ce qui dépasse les mots, et c'est grâce aux images sous-jacentes que le roman devient la grande fresque du XVI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>26</sup> GENETTE, *Op. cit.* p. 6.

<sup>27</sup> MITCHELL, W. J. Thomas, « Mi a kép? » [*Image, Texte, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 7-47.], traduit en hongrois par Endre Szécsényi, in BACSO Béla, *Kép, fenomen, valóság* [*Image, phénomène, réalité*], Budapest, Kijarat kiadó, p. 340.

<sup>28</sup> HOURIEZ, *Op. cit.*, p. 9.