

## ÉCRITURE ET RÉÉCRITURE DE L'ESSAI *LE CERVEAU NOIR DE PIRANÈSE* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Alexandre TERNEUIL (Université de Paris-III)

Nous voudrions proposer une étude sur la réécriture de l'essai *Le Cerveau noir de Piranèse*<sup>1</sup> de Marguerite Yourcenar.

Les définitions abondent pour tenter de circonscrire ce concept parfois flou de la réécriture. Il ne s'agira pas seulement pour l'auteur de «écrire de nouveau, recomposer, refaire» (le Gaffiot) son texte mais plus largement, d'après le Robert, de l'«écrire de nouveau – en modifiant, à la différence de *recopier* ». Selon la définition de Michel Lafon que nous suivrons, la réécriture suppose que «*dans tous les cas, "récrire" est une pratique seconde, que ce soit par rapport à un acte antérieur ou par rapport à un autre écrivain*»<sup>2</sup>.

Cependant nous devons au cours de notre étude prendre en compte une autre dimension propre à la réécriture yourcenarienne. Un même texte peut certes présenter «plusieurs états successifs qui se distinguent par quelques variantes» mais plus encore, certaines versions proposent finalement «des différences parfois considérables dans le contenu, la forme, voire l'intention et les dimensions»<sup>3</sup>.

La réécriture pose dès lors clairement le problème de l'évolution du sens (de tout ou partie) du texte réécrit. Certaines parties de l'essai sur Piranèse réécrites et se structurant d'une nouvelle manière nous obligent à une réflexion sur le propos général du texte yourcenarien. Il ne saurait être indifférent pour notre auteur de publier un écrit qui soit à la fois *le même et autre*.

Avant d'étudier les différentes versions de l'essai à notre disposition, nous voudrions encore attirer l'attention du lecteur sur un point plus spécifique à l'analyse de l'écriture de la peinture. On sait combien certaines œuvres picturales ont compté pour Marguerite

---

<sup>1</sup> Toutes nos références entre parenthèses dans le texte, sans autre indication, renvoient à l'édition de l'essai dans le volume *Essais et Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991, p. 75-108.

<sup>2</sup> Michel LAFON, *Borges ou la réécriture*, Seuil, 1990, p. 11. Voir également l'introduction, p. 9-15.

<sup>3</sup> Bernard DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire), U.G.E., coll. 10-18, 1984, p. 389.

Yourcenar tout au long de sa vie. Dans *Quoi? L'Éternité*, elle a raconté comment dès l'enfance, certaines toiles de Poussin, de Claude Lorrain ou de Vinci l'ont marquée et pour longtemps dans sa sensibilité et dans certains de ses écrits<sup>4</sup>. À certaines époques de notre vie, une œuvre d'art nous parlera différemment suivant nos goûts et nos préoccupations du moment où nous la regardons<sup>5</sup>.

Selon nous, la problématique propre à la réécriture d'un essai sur l'art se comprend d'autant mieux qu'on la situe dans la perspective de la dernière quête de Bergotte dans *À la recherche du temps perdu* désirant revoir le petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft* de Vermeer et comprenant, dans un même mouvement visuel et intellectuel, le sens de *revoir* et de *réécrire* une œuvre : «C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.»<sup>6</sup>

Ce texte sur Piranèse a été écrit, comme l'indique l'auteur, à «Mount Desert Island. 1959-1961»<sup>7</sup> et publié partiellement pour la première fois sous le titre *Les Prisons imaginaires de Piranèse* dans la *Nouvelle Revue française*, en janvier 1961.

Une note au bas de la première page de l'essai précise que «cet article est tiré, avec quelques modifications, d'un essai beaucoup plus étendu, *Le Cerveau noir de Piranèse*, destiné à servir de préface à la nouvelle édition in-folio des *Prisons imaginaires*, à paraître prochainement aux éditions Jaspard et Polno» (p. 63). Cette version plus étendue a donc été publiée comme préface à l'ouvrage : *Carceri d'invenzione. Les Prisons imaginaires* de Gian-Battista Piranesi, en mars 1961, accompagnée de seize eaux-fortes.

Au même moment, une autre partie de l'essai était publiée en pré-original dans *Pour l'Art*, en mars-avril 1961 sous son titre définitif *Le Cerveau Noir de Piranèse*. Ce texte se présente également comme un extrait de la même préface pour les *Prisons imaginaires*.

---

<sup>4</sup> Voir *Quoi? L'Éternité* (1988) in *Essais et mémoires*, op. cit., p. 1350.

<sup>5</sup> Voir notre communication «Les figures de l'exil dans les écrits sur l'art de Marguerite Yourcenar» consacrée à l'analyse des rapports entre certaines œuvres d'art et le thème de l'exil. (in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, textes édités par Ana DE MEDEIROS et Bérengère DEPPEZ, Academia Bruylant, 1998, p.191-201).

<sup>6</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, tome III : *La Prisonnière*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 692.

<sup>7</sup> D'après nos recherches, la rédaction de *Le Cerveau noir de Piranèse* s'étend en fait de décembre 1959 à décembre 1960 et Yourcenar le corrige au début de 1962 pour son édition en recueil. (Voir notre communication «Images de Rome dans *Le Cerveau noir de Piranèse* in *La ville de Marguerite Yourcenar*, textes édités par Bérengère DEPPEZ, éditions Racine, 1999, p. 181-190).

## Le Cerveau noir de Piranèse

En février 1962, *Les Nouvelles littéraires* publient un autre extrait de l'essai, lui aussi titré *Le cerveau noir de Piranèse (Victor Hugo)* et qui correspond à l'intégralité de la première partie.

Enfin, en 1962, l'essai complet est incorporé, avec encore de nombreuses corrections, à l'édition en volume du recueil *Sous bénéfice d'inventaire*. C'est ce texte *ne varietur* qui a été revu et toujours réédité en l'état par Yourcenar et que nous appelons la «version définitive»<sup>8</sup>.

Grâce à ces quatre prépublications<sup>9</sup>, nous connaissons une première version pratiquement complète de l'essai<sup>10</sup>. Notre étude portera donc sur l'analyse des variantes du texte et de leur signification quant au processus de la réécriture pour son auteur.

### Première partie : Les mots du texte

#### 1) *Le titre*

Les premiers mots lus par tout lecteur sont ceux du titre, ce qui leur confère, au plan linguistique, une grande importance. Les mots du titre obéissent à la règle commune de la syntaxe : ils sont le sujet qui se rattache au nom propre qui l'accompagne et le désigne. Prenons l'exemple de la première prépublication de l'essai sur Piranèse, soit *Les Prisons imaginaires de Piranèse*, publiée dans la *NRF*. Aux yeux du lecteur, la typographie ne différencie pas nominalement le titre des gravures de celui du titre complet de l'essai. Cependant, son statut spécifique est marqué trois fois : la majuscule du nom pluriel *Prisons*, la préposition *de* le séparant graphiquement du nom propre encore avec une majuscule *Piranèse*, et enfin, la totalité du syntagme est imprimée en italique. Le titre est construit sur le syntagme nominal à partir des classes grammaticales communes des noms propres et des pronoms. Mais, puisqu'il désigne un référent pictural déterminé, il devient un nom propre et en acquiert les propriétés<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Cette «version définitive» a servi une nouvelle fois d'introduction à l'édition in-folio des *Prisons* de Piranèse publiée aux éditions Kieffer, en 1964. Ce texte se trouve dans le volume des *Essais et Mémoires*, *op. cit.*, p. 75-108.

<sup>9</sup> Afin d'être le plus complet possible, on signalera une autre prépublication en langue allemande dans la revue *Merkur (Die imaginären Gefängnisse des Piranesi)*, décembre 1961, 15<sup>e</sup> année, n°166, p. 1114-1128) et qui correspond à une traduction anonyme, du texte publié dans la *NRF* en janvier 1962.

<sup>10</sup> À notre connaissance, la dernière partie du texte, concernant plus précisément la fortune posthume des gravures de Piranèse et son influence sur d'autres artistes, n'a pas connu de prépublication.

<sup>11</sup> On se reportera aux définitions établies par Saul KRIPKE dans *La Logique des noms propres*, Minuit, 1982.

Une autre partie de ce même essai publié peu après dans la revue *Pour l'Art* porte un titre nouveau *Le Cerveau Noir de Piranèse*. Nous trouvons désormais une *notation descriptive* avec une double unité lexicale qui obéit encore aux mêmes contraintes typographiques que précédemment (majuscule, préposition et italique). Nous sommes devant un énoncé verbal codé allusif qui renvoie à un énoncé qui réfère sans nommer ; le code<sup>12</sup> devient *symbolique*. Les caractéristiques majeures du texte ont varié vers un code permettant une lecture symbolique et référentielle du nouveau titre. L'auteur grâce au titre renvoie directement le lecteur, après lecture du début de l'essai, à un vers tronqué d'un poème de Victor Hugo «Le noir cerveau de Piranèse / Est une béante fournaise / Où se mêlent l'arche et le ciel, / L'escalier, la tour, la colonne / Où croît, monte, s'enfle et bouillonne / L'incommensurable Babel!»<sup>13</sup> On remarquera que le texte publié dans *Les Nouvelles littéraires* en février 1962, porte le même titre (sans les deux majuscules) et est encore suivi du nom de son auteur entre parenthèses : «*Le noir cerveau de Piranèse*» (Victor Hugo) (p. 8).

Dans la version définitive du titre, Yourcenar choisit de conserver la majuscule à *Cerveau* et de la supprimer à *Noir*. Ainsi, le titre perd son statut de *désignateur rigide*<sup>14</sup> pour devenir un énoncé titulaire non référentiel. L'auteur marque ainsi, dès le titre, le changement d'orientation de son texte qui étudie un graveur dans son entier et non plus une de ses œuvres.

## 2) Les majuscules – le nom propre –

Le nom propre désigne et constitue le référent. Il est la référence absolue et appartient donc au code qu'est la langue<sup>15</sup>.

D'une manière générale, Yourcenar *corrige* son texte définitif en réduisant fortement la part des noms propres présents dans les versions primitives. Les œuvres de Piranèse ou celles d'autres artistes perdent leur majuscule : la *Sombre prison* (p. 98), les cinq titans de Piranèse (p. 99), les *loges du Vatican* de Raphaël (p. 92), les *Peintures noires* de Goya (p. 93), le *Jugement dernier* de Michel-Ange (p. 101),

---

<sup>12</sup> Voir Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, le chapitre III. Théorie des signes : la sémiotique.

<sup>13</sup> Victor HUGO, *Les Contemplations*, Livre VI, XXIII, *Les Mages*, in *Œuvres poétiques*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, p. 784. Voir également le poème XIII des *Rayons et les Ombres* : «Effrayantes Babels que rêvait Piranèse» (*idem*, tome I, p. 1057).

<sup>14</sup> Voir KRIPKE, *La Logique des noms propres*, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>15</sup> Voir R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, tome 1, Minuit, coll. Double, 1963, chap. IX, p. 176-196.

les *Élégies romaines* de Goethe (p. 80) et les *Confessions d'un mangeur d'opium* de De Quincey (p. 106).

Des lieux perdent leur majuscule pour se conformer à l'usage courant : la porte du peuple (p. 76), la Ville éternelle (p. 76), la villa d'Hadrien (p. 79) etc.

Certaines citations sont corrigées par Yourcenar pour être conformes à l'usage. Par exemple : ce vers célèbre de Dante retrouve sa majuscule comme dans le texte original : «Lasciate ogni speranza»<sup>16</sup> (p. 101). Au contraire, le titre de l'œuvre d'Élie Faure *Histoire de l'art*, citée page 101, perd sa majuscule.

### 3) Le vocabulaire

D'autres corrections portent sur le vocabulaire du texte.

Yourcenar ajoute des nuances et de nombreuses précisions dans son texte : "l'interlude vénitien" devient "le séjour à Venise" (p. 88), Piranèse remplace "l'auteur des *Carceri*" (p. 94), le seul signe est qualifié d'imperceptible (p. 94), au lieu de "croit discerner" on lit "discerne" (p. 98), etc.

Certains anglicismes sont également corrigés : par exemple, *infrequence* est remplacé par *rareté* (p. 98).

Parfois, Yourcenar ajoute des mots ou des phrases pour commenter ou atténuer certains de ses jugements trop forts dans la première version. Ainsi, par exemple, lorsqu'elle commente le réemploi par la Rome chrétienne des ruines de la Ville antique, elle parle dans la préface de 1961 «de l'érection de monuments nouveaux par des papes protecteurs des arts et soucieux de tourner à la gloire du christianisme ce qui avait été la grandeur païenne» (*Préface*, p. 11). Dans la version définitive, l'auteur enlève la mention "protecteurs des arts" et ajoute entre parenthèses après «la gloire du christianisme» : "et à leur gloire propre" (p. 103). Réécrit ainsi, le rôle dévolu aux papes par Yourcenar a nettement changé d'orientation.

Enfin, il faut noter que le vocabulaire se conforme davantage à un usage et à un emploi que nous qualifierons de plus moderne<sup>17</sup> : les gravures sont une "suite inouïe" et non plus "prodigieuse" (p. 89), fantômes s'écrit désormais avec un f (p. 89), postromantique (p. 89) et

---

<sup>16</sup> DANTE, *La Divine comédie : L'Enfer*, Chant III, vers 9. On notera toutefois que le texte original italien est «Lasciate ogne speranza».

<sup>17</sup> Dans une lettre inédite à Georgia H. Shurr, Yourcenar précise «En général, vous aurez remarqué que j'ai cité les titres et textes italiens avec l'orthographe ancienne qui était celle de Piranèse» (4 décembre 1960) Archives Yourcenar, Houghton Library, Harvard University, bMs Fr 372.2 (5184), publié avec l'aimable autorisation de la Houghton Library et des exécuteurs littéraires de Marguerite Yourcenar.

néoclassique (p. 104) s'écrivent en un seul mot, l'horreur devient "infecte" (p. 92), décennies remplace décades (p. 100).

Après avoir recensé les réécritures successives des mots de l'essai yourcenarien, nous chercherons à définir la structure du texte dans sa diversité d'écriture et les référents qu'il induit.

## Deuxième partie : La structure référentielle du texte

### 1) La référence intertextuelle

Dans un premier temps, le texte yourcenarien s'écrit en s'appuyant sur d'autres textes qui l'ont précédé. Cette intertextualité peut se définir comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] la présence effective d'un texte dans un autre.»<sup>18</sup>

Nous prendrons quelques exemples pour souligner les liens qui unissent différents textes qui traitent de Piranèse.

Dans son livre *L'art et l'illusion*<sup>19</sup>, publié en 1960, E. H. Gombrich rapproche l'œuvre carcérale de Piranèse du décor de l'opéra de Beethoven que notre imagination contemporaine pourrait plus aisément se représenter. Il écrit : «concevoir dans notre pensée cette prison comme le dessin d'un décor de théâtre – par exemple le décor du II<sup>e</sup> acte de *Fidelio*» (p. 307). Pour Yourcenar, la quatorzième planche des *Prisons* pouvait également représenter «ce chef-d'œuvre de grâce étrange, qui semblait avant la lettre l'équivalent d'une sorte de finale d'un idéal *Fidelio* » (p. 90).

Une étude approfondie montrerait que Yourcenar a évidemment lu la biographie de référence sur Piranèse que l'historien d'art Henri Focillon lui a consacrée en 1918<sup>20</sup>. On trouve de nombreux points communs entre ce livre et notre essai.

Ces deux auteurs rapprochent certaines gravures plus anciennes de Piranèse (la *Camera sepolcrale* et la *Camera oscura*) et les *Prisons* comme une manière de première ébauche raisonnable "aux délirants *Carceri*". Ainsi, certains commentaires de gravures se répondent assez fidèlement : «Ce sol à moitié caché qui semble se dérober à la vue et sous les pas pour donner l'illusion d'une profondeur, ces voûtes qui se chevauchent, cet effet de lumière en diagonale et jusqu'à cette espèce

---

<sup>18</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982 (coll. Points Essais n°257, 1992, p. 8).

<sup>19</sup> E. H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1971, 556 p. Première édition : Phaidon Press, Oxford, 1960.

<sup>20</sup> Henri FOCILLON, *Giovanni-Battista Piranesi*, Henri Laurens éditeur, 1918, XXIV + 324 p.

de corniche très plate qui court à mi-hauteur de la muraille et qui fait penser aux audacieux passages, aux ponts-levis et aux galeries des *Carceri* [...].»<sup>21</sup> Yourcenar recrée exactement le même sentiment dans sa description : «Les légères passerelles, les aériens ponts-levis qui doublent un peu partout les galeries et les escaliers de pierre semblent répondre au même souci de lancer dans l'espace toutes les courbes et toutes les parallèles possibles. Ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini» (p. 96).

On trouve encore quelques remarques qui se recoupent à propos de vaines tentatives pour nos deux auteurs lorsqu'ils tentent de mesurer ces espaces infinis : Yourcenar parle de "décalage, [des] perspectives volontairement biaisées" des *Prisons* ; pour Focillon, les escaliers par exemple «tordus, roulés en spirale autour des piliers, noyés dans des perspectives d'ombre, collaborant à ce qu'il y a de plus inquiétant dans les *Carceri*» (p. 175-6). Sur un plan presque purement géométrique, ils s'accordent encore pour décrire l'espace des *Prisons* : "Piranèse voit colossal", s'exclame Focillon, tandis que Yourcenar décrit le processus : «augmenter démesurément la disproportion déjà existante entre la taille humaine et le monument élevé par l'homme» (p. 95).

### 2) *Le discours citationnel*

Marguerite Yourcenar utilise une autre forme d'imbrication d'un texte (ou d'une phrase) dans un autre. Nous aborderons ici deux exemples particuliers de ce mode du discours qui fonctionne principalement sur la citation et son emploi dévié.

La réécriture yourcenarienne semble n'être parfois, à première vue, qu'une citation. Cependant, réécrite par elle, la citation change totalement son sens premier et veut signifier tout autre chose. La modification du contexte d'où est extraite une citation peut en changer le sens. Ainsi, ce sens nouveau, né d'une citation hors du contexte (soit littéraire, soit réel) est appelé "sens accommodatrice ou sens adapté".<sup>22</sup>

Pour recréer les impressions des voyageurs découvrant l'architecture romaine, Yourcenar n'hésite pas à faire une citation qui sortie de son contexte, en change le sens. Parlant de l'influence de Rome sur les visiteurs, elle cite une phrase du conte de Voltaire *Histoire des Voyages de Scarmentado* : «Je partis très content de l'architecture de Saint-Pierre» (p. 87). Cette phrase hautement satirique concluait en réalité une description plutôt leste de Rome : «Il voulut m'apprendre les catégories d'Aristote, et fut sur le point de me

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>22</sup> Voir B. DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires*, op. cit., p. 414.

mettre dans la catégorie de ses mignons : je l'échappai belle. Je vis aussi des processions, des exorcismes et quelques rapines»<sup>23</sup>.

Du point de vue de l'analyse structurale, la citation qui ne s'avoue pas peut cependant se définir comme «un énoncé à l'intérieur d'un énoncé, un message à l'intérieur du message, et en même temps c'est aussi un énoncé sur un énoncé»<sup>24</sup>. Nous avons déjà dit plus haut la place qu'occupent dans l'imaginaire de Yourcenar les poèmes de Victor Hugo sur Piranèse. Ses *Prisons* ont inspiré, toujours en 1960, un autre poète français, Pierre Seghers – moins connu certes – qui a rédigé un long poème intitulé *Piranèse*. Le terme de réécriture serait donc ici quelque peu impropre et nous lui préférerons la belle expression de «trace de l'intertexte» que M. Riffaterre définit comme la «perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie»<sup>25</sup>.

On retrouve, dans ces quelques vers, tout l'univers de Piranèse tel que Yourcenar le ressent dans son essai : «Je vous écris à voix posée comme un langage de captifs pris dans leur solitude et plus grands, d'un abîme d'où s'élève l'architecture des raisons, des raisons folles, des tours de Babel [...]»<sup>26</sup>. Le cerveau de Piranèse résonne pareillement d'un «lointain grondement», du «silence des abîmes», d'un cri mais qui «passe pour la gloire de la durée, pour une pierre dans un mur»<sup>27</sup>. Pour Yourcenar, également «ce vide est sonore» et pourtant «l'ouïe alertée perçoit ici un formidable silence où le moindre pas, le moindre soupir des étranges et diminutifs personnages perdus dans ces galeries aériennes résonnerait d'un bout à l'autre de ces vastes structures de pierre» (p. 94). Seghers décrit aussi ces *Prisons* comme un décor de théâtre («un épais rideau tombe sur le théâtre et ses décors»<sup>28</sup>) mais un décor où de sombres, irréelles et infinies histoires se déroulent pourtant bien sous nos yeux ; ainsi entre ces murs «chaque jour l'opéra se poursuit...»<sup>29</sup>. Nous voici revenus encore une fois à Beethoven et à Fidelio.

En conclusion, nous avons vu comment Marguerite Yourcenar réécrit son texte en insistant sur les changements thématiques intervenus depuis la première version jusqu'à la version définitive.

---

<sup>23</sup> VOLTAIRE, *Histoire des voyages de Scarmantado in Romans et contes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p. 135.

<sup>24</sup> R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 177.

<sup>25</sup> M. RIFFATERRE, «La trace de l'intertexte», in *La Pensée*, octobre 1980, p. 56.

<sup>26</sup> Pierre SEGHERS, *Piranèse*, Ides et Calendes, la Bibliothèque des arts, Neuchâtel (Suisse), 1960, p. 9.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 55.

## Le Cerveau noir de Piranèse

L'évolution du titre rend compte des nouvelles orientations choisies par l'auteur ; les corrections de vocabulaire modernisent le texte et, enfin, des ajouts permettent d'atténuer ou d'amplifier certaines remarques pas assez nuancées dans les premières versions.

Cependant, un texte ne s'écrit jamais à partir de rien, encore moins quand il s'agit d'un essai. Yourcenar connaît nombre d'autres essais sur Piranèse et les influences, les passerelles qui les relient entre eux sont très marquées. La réécriture ici opère à la fois sur l'objet de la description et sur les descriptions elles-mêmes. Le commentaire qui s'écrit devient également le commentaire du commentaire précédent.

On se trouve devant cette manière d'*infini littéraire* bourgeois où toute critique doit se lire dans l'optique de son sujet, de son auteur et du commentateur qui à son tour le réécrit sans fin, comme dans la figure du labyrinthe des idées. Cette approche se vérifie particulièrement dans le cas des essais de Yourcenar qui est avant tout une lectrice qui lit et relit, qui regarde et s'imprègne d'une œuvre avant d'en parler jusqu'à la faire sienne. La réécriture s'impose désormais comme renouvellement de son outil critique et comme alternative du *Temps, ce grand sculpteur*, au regard du temps et du lecteur futur.