

## YOURCENAR ET PIRANESE : UNE RELATION ARTISTIQUE

par Georgia H. SHURR (Université du Tennessee, Knoxville)

Giovanni Battista Piranèse est un plus célèbres artistes de l'Italie du dix-huitième siècle. Né à Venise, architecte, archéologue, il est reconnu surtout comme le graveur qui a illustré l'histoire de la décadence de Rome. Depuis le dix-huitième siècle, son influence a touché l'imagination de grands poètes français comme Victor Hugo, de grands poètes anglais comme Coleridge et De Quincey, de grands romanciers et poètes américains comme Herman Melville. Marguerite Yourcenar se trouve parmi les grands intellects attirés par la vision artistique de cet artiste. La relation entre *Les Mémoires d'Hadrien* et l'histoire romaine étudiée par Piranèse est apparente. Mais parmi les oeuvres romanesques de Yourcenar, c'est surtout *L'Oeuvre au Noir* publié en 1968, qui reflète directement et profondément l'influence de Piranèse. Vu dans son ensemble, l'oeuvre est baroque — caractérisée par l'histoire, par des hallucinations, des rêves, des ténèbres : des images de décrépitude, des fantômes, et des gouffres, des traits qui distinguent surtout *Invenzioni Capric de Carceri, les Prisons imaginaires*, publié la première fois à Rome en 1748.

Un certain passage connu par tous ceux qui étudient les planches de Piranèse, y compris Yourcenar, décrit parfaitement l'esprit et l'originalité de l'art, le pouvoir, et la vision historique de Piranèse. Les éléments de vertige, de caprice, de génie original sont présents et nous servent comme introduction à cette petite étude. Dans les *Confessions d'un Mangeur d'Opium*, Thomas de Quincey, note des réminiscences de Coleridge en voyant les images de Piranèse. Il se rappelle de vastes vestibules gothiques, des engins de torture, des escaliers infinis, et "le délirant Piranèse", désespéré, qui "se perdent dans des régions supérieures" (*Sous bénéfice d'inventaire*, p. 126). [1]

---

[1] "Un jour où je regardais les Antiquités de Rome de Piranèse en compagnie de Coleridge, celui-ci me décrivit une série de gravures de cet artiste, appelée les Rêves et

Dans son essai sur Piranèse, écrit en 1958, Yourcenar cite De Quincey, mais on ne peut prétendre que cet intérêt s'imposa d'un coup à son imagination. En fait, cette influence particulière représente un développement remarquable —une évolution graduelle qui s'est développée dans son esprit au cours des années. Il semble qu'on peut retracer, d'étape en étape cette élaboration. Dès ses premiers voyages à Rome et à Tivoli, Yourcenar connaissait l'existence des gravures de l'artiste vénitien qui s'était consacré à l'histoire de Rome. Les étapes de cette connaissance intime de la vision artistique de Piranèse sont liées à Zénon et à l'évolution de la création et du développement de son histoire dans l'esprit de Yourcenar.

Benjamin Burges Moore, le critique anglais, souligne que Piranèse n'avait que vingt ans à l'époque où il a composé *les Prisons*. (Voir *Prints and Their Makers, Essays on Engravers and Etchers Old and Modern*, ed. Fitzroy Carrington, New York, The Century Company, 1912, p. 135). Durant le reste de sa vie, il se remettait à son oeuvre, pour refaire cet ouvrage "où le génie du maître s'exprime d'une manière indépendante." Henri Focillon, biographe distingué de Piranèse, voit *les Prisons imaginaires* comme "le plus saisissant et le plus personnel de tous" (*Giovanni-Battista Piranesi*, Paris, 1918 ; nouvelle édition, 1963, Librairie Renouard, p. 4). Il dit, en plus, que "cette série offre l'avantage d'avoir été reprise par l'artiste quinze années après la première édition" (p. 176). On y reconnaît certains parallèles et correspondances entre ce procédé de composition et celui de Yourcenar.

---

dépeignant ses propres visions durant le délire de la fièvre. Certaines de ces gravures représentent de vastes vestibules gothiques ; de formidables engins ou machines, roues, câbles, catapultes, etc... y témoignent d'une énorme puissance mise en oeuvre ou d'une énorme résistance surmontée. On y voit un escalier s'élevant le long d'une muraille, et dont Piranèse monte en tâtonnant les marches. Un peu plus haut, l'escalier s'arrête net, sans aucun garde-fou, n'offrant d'autre issue que celle d'une chute dans l'abîme. Quoi qu'il puisse advenir de l'infortuné Piranèse, on suppose donc que d'une manière ou d'une autre ses fatigues vont là prendre fin. Mais levez les yeux, et vous verrez un second escalier situé plus haut encore, sur lequel se trouve de nouveau Piranèse, cette fois debout sur l'extrême rebord du gouffre. Une fois de plus, levez les yeux, et vous apercevrez une série de marches encore plus vertigineuses, et sur celles-ci le délirant Piranèse poursuivant son ambitieuse montée et ainsi de suite jusqu'à ce que ces escaliers infinis et ce Piranèse désespéré se perdent ensemble dans les ténèbres des régions supérieures. C'est avec la même capacité de développement illimité que l'architecture de mes rêves croissait et se

## *Yourcenar et Piranèse: une relation artistique*

Faire l'histoire des événements de la composition de *L'Oeuvre au Noir*, c'est considérer un procédé compliqué. L'oeuvre achevée représente le point culminant d'un travail de quarante ans. Yourcenar, elle-même, dans "la Note de l'auteur" de 1968, explique la genèse de ce travail en disant que c'était un ouvrage entrepris dans la jeunesse, abandonné, et, dit-elle, "repris au gré des circonstances." En plus, dit-elle, c'est de la matière avec laquelle l'auteur "aura vécu toute sa vie", Pléiade, p. 839). La première rédaction, c'est-à-dire la conception de Zénon, se trouve déjà dans *La Mort conduit l'attelage*, publié chez Grasset en 1934. Il s'agit, dans ce recueil, de trois récits, qu'elle appelle des "esquisses." [2] C'est "D'après Dürer" qui allait servir de schéma pour le roman que cette artiste, bâtisseur, comme Piranèse, allait construire quarante ans plus tard.

La première partie de *L'Oeuvre au Noir* suit d'assez près le plan du *Zénon-D'Après Dürer* de 1921-1934. Yourcenar avait entre dix-huit et vingt-deux ans, dit-elle, quand elle composa une cinquantaine de pages qui devinrent "la Vie Errante" dans le texte de 1968. On y voit l'influence de Dürer, bien sûr, surtout son *Melancholia*, sombre image dans laquelle "le génie humain médite amèrement parmi ses outils." On y reconnaît l'ambiance flamande, les thèmes boschiens et breughéliens. Cependant, les thèmes du désordre et de l'horreur du monde qui envahissent la version définitive de *L'Oeuvre au Noir* sont dus moins à l'influence de Dürer qu'à celle de Piranèse.

Yourcenar et Piranèse créent tout d'abord une esquisse qui représente les grandes lignes de l'oeuvre. Cette esquisse formée par les mots écrits peut être comparée à une esquisse gravée avec les traits. Le stylo de l'artiste littéraire, c'est le burin du graveur. La page blanche, c'est sa plaque de cuivre. La parole, c'est son médium comme une ligne, un sillon. Chaque épisode dans une série où l'artiste littéraire a travaillé et retravaillé en approfondissant toujours les thèmes et les motifs de sa composition, c'est sa planche tirée de l'imprimé d'une plaque de cuivre. L'histoire, la matière, c'est

---

multipliait à l'infini..." (*Sous bénéfice d'inventaire*, p. 126).

[2] Elle a intitulé ces récits d'après l'oeuvre de trois graveurs : "D'après Dürer," "D'Après Greco," et "D'Après Rembrandt." On voit la relation entre les toiles de ces grands artistes et ses personnages, ses couleurs, les éléments choisis comme sujets de ses rêves, et de ses histoires qui allaient servir plus tard comme base de son roman. Son intention artistique à ce moment-là peut être comparée, dit-elle, à une fresque romanesque.

l'ensemble merveilleux, mystérieux, le résultat de sa méditation, de son génie personnel. Le livre, c'est l'estampe, la documentation de cette expérience, de cette rêverie. Chaque état, chaque étape, chaque épreuve, représente une révision, un effort concret essentiel pour atteindre l'ordre définitif. Le procédé inspiré, c'est la manière d'exprimer l'aventure intellectuelle.

En 1956, plusieurs années déjà avant la composition définitive de *L'Oeuvre au Noir*, Mme Yourcenar se rendait compte de l'étrange influence de Piranèse sur sa vie intellectuelle. [3] Dans son esprit, elle faisait le rapport entre ses recherches qui inspiraient la composition de son personnage de l'empereur romain et la vision artistique de Piranèse. En réfléchissant sur le plan et la méthode pour composer un roman historique, elle se rappelle avoir acheté à New York en 1941, quatre gravures de Piranèse. "C'était," dit-elle, plutôt, "par hasard" qu'elle les avait découvertes. Elle se souvient de cet incident et décrit la planche d'une vue de la Villa d'Hadrien à Tivoli où figure la chapelle de Canope :

Structure ronde, éclatée comme un crâne, d'où de vagues broussailles pendent comme des mèches de cheveux. Le génie presque médiumnique de Piranèse a flairé là l'hallucination, les longues routines du souvenir, l'architecture tragique d'un monde intérieur (Pléiade, p. 528).

Le monde sombre, la décadence, le sens tragique, la structure comparée à un crâne, tous ces éléments gothiques se retrouveront dans son oeuvre romanesque de 1968. Ce qui est peut-être même plus dramatique, c'est que l'auteur avoue, alors, avoir regardé ces images régulièrement dès 1941 —c'est-à-dire de 1941 à 1956 quand elle écrit ces lignes. Etudier de très près ces images c'était sa manière de s'inspirer, de provoquer sa propre imagination, ses visions sur l'impossible, sur l'infini. Cette idée de "l'architecture tragique du monde intérieur" suggérée par l'oeuvre du graveur, pesa sur son esprit durant toutes ces années.

---

[3] Cette inspiration, paraît-il, s'était révélée dans une période de grave difficulté personnelle pour la romancière. Dans la "Chronologie" de sa vie, publiée à la "Pléiade," l'auteur mentionne qu'à partir de 1955-1958, elle était "de plus en plus préoccupée des fautes et des maux de la société contemporaine." En plus, en juin 1958, son amie intime, Grace Frick, était tombée gravement malade et avait subi une "intervention chirurgicale." Entre-temps, en 1956, elle composait un épisode intitulé "La Conversation à Innsbruck," épisode très sombre, repris d'un texte vieux de quarante ans.

Mme Yourcenar n'a nulle part mentionné le fait qu'elle ait jamais assisté à l'exposition présentant l'oeuvre phantasmagorique de Piranèse. C'était vers la fin des années cinquante. A cette époque, elle donna des conférences sur la littérature française dans les collèges du Nord-Est des Etats-Unis. A partir de 1958, à Smith College, il y eut un grand événement concernant Piranèse et son art : c'était une étude sérieuse consacrée à ce graveur. L'exposition consistait surtout dans les planches de *Carceri* et *Vedute di Roma*, qui sont les images les plus intéressantes pour les recherches de Marguerite Yourcenar. Voilà la source principale, voilà l'oeuvre littéraire qui a le plus influencé l'essai critique de Yourcenar. C'est justement à cette époque qu'elle reprenait Zénon et explorait ses aventures. [4]

Ainsi, après plusieurs années de gestation, cette idée demandait de l'approfondissement, et l'aventurière intellectuelle se décida d'explorer ses impressions sur Piranèse. En 1959, à Mont Desert Island, elle commença son étude critique sur le graveur italien. Et son essai, "le Cerveau noir de Piranèse" était plus tard inclus dans *Sous bénéfice d'inventaire* en 1962 —toujours avant la publication de *L'Oeuvre au Noir* en 1968.

La raison pour laquelle le public s'intéressait aux oeuvres de Piranèse à cette époque, dit-elle, est que "ce monde factice et pourtant sinistrement réel, claustrophobique, et pourtant mégalomane, n'est pas sans nous rappeler celui où l'humanité moderne s'enferme chaque jour davantage, et dont nous commençons à reconnaître les mortels dangers."

"Le cerveau noir de Piranèse," titre de son essai, suggère en gros

---

[4] A ce moment-là le Dr. Karl Lehmann, professeur distingué à l'université, fit des communications et présenta des conférences sur "The Forces Behind Roman Art". Une grande exposition des gravures de Piranèse eut lieu en avril et mai 1959. En prélude à cette exposition au Musée à Smith, il y eut à la bibliothèque une exposition d'études sur l'histoire romaine de la Renaissance. L'exposition, intitulée "Portraits of Rome in Picture and Text from the Fifteenth through the Eighteenth Centuries" ouvrit peu avant le début de l'exposition des gravures de Piranèse au musée. Comme partie intégrante de cette exposition, une étude de l'artiste et son oeuvre fut préparée et distribuée en 1959. L'auteur en était Mr. Robert Parks, directeur du musée qui la publia en 1961. Ce catalogue inclut une collection de plusieurs essais critiques de célèbres savants classiques comme Phillip Hofer, Karl Lehmann, Rudolf Wittkower. Ils examinent "Piranesi as Book Illustrator" ; "Piranesi as Interpreter of Roman Architecture" ; et "Piranesi as Architect". En juin 1961, Yourcenar reçut à Smith College à Northhampton, Massachusetts, un doctorat *honoris causa*. Il est certain qu'elle profita de l'art présenté au musée aussi

caractère l'essentiel de la fascination de Mme Yourcenar non seulement pour l'esprit et l'intelligence de cet artiste italien mais aussi et surtout pour la nature mystérieuse de l'intellect humain... sujet si important dans *L'Oeuvre au Noir*. "Le cerveau noir de Piranèse" a une résonance qui choque, qui nous réveille. L'auteur donne une analyse profonde de l'art de Piranèse et procède de cette notion dramatique empruntée au poète Victor Hugo. Le reste de l'approfondissement de son art semble décrire des étapes qui creusent toujours plus profond le grand gouffre qu'on reconnaît comme étant l'esprit de l'homme. A la fin de la lecture de cette exploration du cerveau noir de Piranèse, le lecteur innocent a l'impression d'avoir rêvé et de s'être noyé dans un océan fantastique, peuplé par des drogués qui souffraient d'illusions effrayantes. Mais pour finir, comme par magie, Mme Yourcenar, tout comme Piranèse, illumine l'art si complexe et si exigeant du graveur.

Dans son commentaire, où elle se montre fine analyste de la motivation psychologique de l'artiste, elle s'intéressait surtout aux planches, des *Prisons imaginaires*, qu'elle regarde comme "l'une des oeuvres les plus secrètes que nous ait léguées le dix-huitième siècle." Comme l'était aussi, Victor Hugo, Mme Yourcenar fut hantée par les images noires et effrayantes des "Prisons." Quand elle suppose que ces images ont servi "de toile de fond à certains de ses poèmes," on ne pense pas seulement à Victor Hugo, mais aussi à elle. Quand elle ajoute "Le visionnaire rencontrait le visionnaire" (p. 126), on imagine sa propre relation avec l'oeuvre et la vision historique et artistique de Piranèse.

Les deux artistes s'intéressaient à l'Histoire réinventée. Piranèse se concentra sur l'histoire romaine. Comme faisait Yourcenar dans *Les Mémoires d'Hadrien*, il employait les chroniques, l'histoire du dessin, l'architecture romaine comme base, ou comme point de départ de ses rêves architecturaux. C'est une manière de provoquer ses propres hallucinations, des scènes chaotiques, mystérieuses. L'Histoire offrit un contexte à ses fantaisies ou fixa son imagination d'une manière anecdotique. Il ne s'agissait pas de raconter une histoire authentique,

---

bien que des expositions spéciales à la bibliothèque. En fait, des phrases de cette étude du Musée se retrouvent dans l'essai critique de Yourcenar. A cette période, l'artiste remarquait avec horreur et profonde tristesse la condition chaotique d'un monde moderne qui se proclamait civilisé. Ce n'est pas par hasard qu'elle commença à organiser ses réflexions sur Piranèse et les produits effrayants de son génie.

## *Yourcenar et Piranèse: une relation artistique*

de suivre les détails précis des documents, des études historiques concernant l'empire romain. L'artiste semblait voir l'histoire d'une certaine distance —c'est-à-dire d'une manière impressionniste. L'Histoire ne crée pas la vérité mais une sorte de belle inauthenticité surréelle.

Pour créer l'orientation historique de *L'Oeuvre au Noir*, Yourcenar étudiait surtout l'histoire de la Renaissance du seizième siècle. Sa source littéraire au début, dit-elle à Matthieu Galey dans *Les yeux ouverts*, (p. 167) fut *Mémoires anonymes sur les troubles des Pays-Bas*, un texte en vieux français. Les images de la décrépitude européenne au moment de la Réforme envahissent la route des soixante ans de l'aventure étrange de Zénon. Yourcenar place le temps et le lieu de son oeuvre dans une période qu'elle avait déjà précisée dans son étude sur D'Aubigné qui, lui, au contraire, avait voulu être reconnu comme "l'historien définitif de la Réforme" (p. 44). Elle n'avait pas ce désir. Dans son analyse des *Tragiques*, elle décrit la période de *L'Oeuvre au Noir* ainsi :

une époque où brûlaient vifs et clairs sur le pavé parisien les bûchers des premiers martyrs d'un évangélisme encore jeune et politiquement pur, [c'est un monde où passaient] une des échauffourées les plus sottes et l'une des répressions les plus atroces de l'histoire de France, [une période, dit-elle, où l'on voyait] les cadavres d'insurgés huguenots pendus à une potence [...] Jusque dans leurs biaisements et leurs outrances, par lesquels ils participent aux passions du temps, *Les Tragiques* représentent l'effort confus d'un contemporain des guerres de religion pour réévaluer les sanglants faits divers de son époque, pour les récomposer tant bien que mal en termes de justice et d'ordre éternels.

Yourcenar, comme Piranèse, n'avait pas l'intention de représenter ni de recréer une période vraisemblable de l'histoire. Elle voulait plutôt inventer, laisser libre son imagination. Elle s'est intéressée surtout à l'ambiance intellectuelle de l'époque qui pourrait servir comme miroir du monde contemporain. Il en était de même pour Piranèse. Dans ses gravures, il raconte l'histoire de l'antiquité, mais cette histoire représente, en fait, la ville éternelle et toute l'Italie au dix-huitième siècle.

Yourcenar prend de la liberté avec les faits ; elle se sert de ce dont elle a besoin. Elle nous dit, ailleurs par exemple, que "Toute oeuvre littéraire est 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" (Postface, *Comme*

*l'eau qui coule*, p. 1036). Elle crée de la fiction, bien sûr, mais c'est une invention nourrie par l'étude sérieuse de documents, d'archives ou de généalogies ; Zénon, aux multiples personnalités est une combinaison de plusieurs personnages historiques. Il a, dit-elle, "une 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 n'a à son service que les faits et dates de la vie passée, c'est à dire, l'histoire."

Elle s'est aperçue que le romancier ne fait qu'interpréter l'histoire de ses sources. Elle écrit :

Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'histoire... (*Carnet de notes*, p. 527).

La vérité historique, dit-elle, n'est pas un absolu, et, "Comme toutes les autres vérités, on se trompe plus ou moins." En plus, le roman historique "ne peut être que plongé dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur" (*Carnet de notes*, p. 527).

La question d'une sorte de parenté entre "Les Prisons imaginaires" de Piranèse et l'art de Yourcenar est apparente dans le thème de son roman. Déjà dans "Le cerveau noir de Piranèse", Yourcenar se concentre sur le rôle de la prison et du monde des incarcérés. En considérant la vision de l'oeuvre de ce grand graveur, elle la compare au commentaire tiré d'une tragédie de Shakespeare. Hamlet, angoissé, crie à Rosencrantz, "Le Danemark est une prison." Son ami lui répond pensivement, "Alors, le monde en est une."

A cette époque Yourcenar elle-même se sentait perdue, bouleversée par les événements historiques sur lesquels elle n'avait aucun contrôle, dans un monde borné. C'était le moment de la nuit de l'âme de l'auteur, ce qu'elle appelle le moment de "son oeuvre au noir." Elle se voit pareille aux damnés dans les planches des *Prisons*. Au vingtième siècle, dit-elle, nous comprenons encore mieux ce thème métaphysique de Piranèse. La vision de Yourcenar est noire ; la langue qui décrit la grande tragédie humaine est violente, cruelle, tourmentée.

Pour nous, assombris par deux siècles de plus d'aventure humaine, nous ne reconnaissons que trop ce monde borné et cependant infini où grouillent de minuscules et obsédants fantômes : nous reconnaissons le cerveau de l'homme (*Sous bénéfice d'inventaire*, p.121).

## *Yourcenar et Piranèse: une relation artistique*

Pour son odyssée, Zénon, voyageur, pèlerin, est victime de son époque, de sa culture, de son histoire, et même de sa propre mythologie. A l'intérieur de la narration, le lecteur reconnaît que le monde extérieur est une prison, que les murs concrets et les murs symboliques entourent le personnage principal. Comme les victimes de Piranèse, l'illégitime Zénon, est, jusqu'au moment de son suicide, à la fois emprisonné par toutes les institutions, par tous les niveaux sociaux, par la théologie, et par la philosophie contemporaine. Si tout être humain, comme Zénon, est victime, si on est prisonnier du monde, alors, la seule possibilité pour échapper à cette condition, est le rêve, l'imagination qui détruit les limites, qui nie les contraintes. La vie sédentaire de Zénon est pareille à une sentence d'incarcération ; le voyageur est homme "qui a partout et n'a nulle part droit de cité." Il commence et termine son expérience à Bruges, ville décrite comme "une trappe creusée pour lui au bout de ses voyages." Il est "comme un homme nageant à contre-courant et par une nuit noire et les repères lui manquaient pour calculer exactement la dérive" (Pléiade, p. 684).

La biographie spirituelle de Zénon ressemble à l'histoire gravée sur la figure de la victime angoissée dans "les Prisons imaginaires." L'image de l'existence humaine dans la vision de Piranèse est compliquée ; celle de Zénon n'est pas différente. Yourcenar étudie un homme et son aventure ténébreuse pour se définir, son expérience sinueuse en quête de soi- -procédé le plus difficile qui a été décrit par les alchimistes comme "le grand oeuvre". Dans la première édition de *Prisons Imaginaires* dans les Planches 2, 3, 11, le spectateur est suspendu au-dessus d'un abîme. Zénon y est tombé. On a l'impression de suivre l'auteur à la recherche de son identité, de son essence. Comme alchimiste, elle veut se transformer en artiste. Elle s'est empêtrée, semble-t-il, dans le labyrinthe, comme Zénon —et de son existence chaotique veut faire jaillir la lumière et régner l'ordre.

Le procédé de cette allégorie est une vraie célébration de la complexité. Cette épopée romanesque est un mélange de rêve, du trajet de l'homme, route sombre qui passe par les gouffres, qui descend dans l'abîme, et qui, semble-t-il, ne mène nulle part. On pense à la devise alchimique que Yourcenar employait pour décrire ce voyage, "Aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore" (Pléiade, p. 672).

Comme l'artiste italien, pour s'élever de l'abîme, Yourcenar

emploie l'imagination. Décrivant le procédé, elle emploie le cerveau. Zénon, lui aussi, est un homme raisonnable qui utilise son esprit "comme un coin pour élargir les interstices du mur qui de toute part nous confine." Cette description géologique, profondément gravée, crée une image graphique inoubliable :

Les failles grandissaient, ou plutôt le mur, semblait-il, perdait de lui-même sa solidité sans pour autant cesser d'être opaque, comme s'il s'agissait d'un muraille de fumée au lieu d'une muraille de pierre (Pléiade, p. 700).

Pour construire un récit allégorique, il faut créer des niveaux divers. La romancière de Zénon veut intriguer son lecteur à ce sujet. Elle suggère la complexité du schéma dans la partie de son roman intitulée "La conversation à Innsbruck." Elle veut qu'on comprenne que son oeuvre littéraire n'a pas simplement une signification superficielle. Il faut creuser, passer par la surface pour apprécier la profondeur de son idée, de sa vision. Ce dialogue entre les deux hommes peut servir d'exemple. L'auteur se moque de nous, des lecteurs, et nous offre un défi. Zénon dit à son cousin, Henri :

Un tri s'opère de la sorte parmi nos lecteurs ; les sots nous croient ; d'autres sots, nous croyant plus sots qu'eux, nous quittent ; ceux qui restent se débrouillent dans ce labyrinthe, apprennent à sauter ou à contourner l'obstacle du mensonge. Je serais bien surpris si on ne retrouvait pas jusque dans les textes les plus saints les mêmes subterfuges. Lu ainsi, tout livre devient un grimoire (Pléiade, p. 640).

Le roman, alors, est un "grimoire." En croyant comprendre son histoire, nous devenons les sots "qui se débrouillent dans ce labyrinthe" de l'oeuvre au noir.

La méthode de la composition de l'oeuvre est un point de contact entre l'artiste graveur et l'artiste littéraire. Les biographes de Piranèse racontent l'histoire de la composition des *Prisons*. Il s'agit de la fièvre créatrice. Le jeune artiste, paraît-il, était presque délirant au moment où il travaillait sur *Les Prisons*. Yourcenar, elle-même, explique que la base de son *Oeuvre au Noir* était conçue et "fiévreusement composée" dans sa première jeunesse (*Note de l'auteur*, Pléiade, p. 837). Par ailleurs elle compare sa méthode à une méthode de délire, "qui n'intéresserait que les insensés" (Pléiade, p. 526) [5]. Mais, elle

---

[5] "Je passe la plus rapidement possible sur trois ans de recherches, qui n'intéressent que les spécialistes, et sur l'élaboration d'une méthode de délire qui n'intéresserait que les insensés. Encore ce dernier mot fait-il la part trop belle au romantisme : parlons plutôt d'une participation constante, et la plus clairvoyante possible, à ce

constate que "la fièvre n'a pas ouvert à Piranèse les portes d'un monde de confusion mentale, mais celui d'un royaume intérieur dangereusement plus vaste et plus complexe que celui où le jeune graveur avait jusque-là vécu" (*Sous bénéfice d'inventaire*).

D'une méthode baroque comme celle de Piranèse, Yourcenar, provocatrice, architecte de l'intérieur, présente plusieurs couches de thèmes et d'information différentes, une sorte de "terrassements successifs." Cette artiste littéraire grave sur sa planche une couche d'histoire, les particularités de la Réforme ; suit une autre couche alchimique, ensuite les procédés techniques pour transformer les éléments ; une autre couche, les problèmes médicaux dans la Réforme ; une autre couche de philosophie, une autre de théologie, etc. Le lecteur est pris de vertige intellectuel à force d'en chercher l'ordre, l'organisation, la raison. Ce roman, comme les fantaisies architecturales du graveur, est donc, plein de ruses, de subterfuges, d'impressions fausses. On creuse la matière au risque de se tromper soi-même.

Par exemple, Zénon alchimiste est sa propre oeuvre, son propre sujet. Pour créer et pour dramatiser la difficulté de se découvrir, de se définir, de se créer, dans "Les Derniers Voyages de Zénon", le fugitif se regarde dans une glace. C'est un miroir florentin au cadre d'écaille, "formé d'un assemblage d'une vingtaine de petits miroirs bombés, pareils aux cellules hexagonales des ruches d'abeilles, chacun enfermé à son tour dans sa mince bordure qui avait été autrefois la carapace d'une bête vivante" (Pléiade, p. 670). Zénon comme Narcisse s'étudie et nous révèle la complexité, la fantaisie de la possibilité intoxicante de l'être humain. Il y aperçoit avec quelque humour :

(...) vingt figures tassées et rapetissées par les lois de l'optique, vingt images d'un homme en bonnet de fourrure, au teint hâve et jaune, aux yeux luisants qui étaient eux-mêmes des miroirs. Cet homme en fuite, enfermé dans un monde bien à soi, séparé de ses semblables qui fuyaient aussi dans des mondes parallèles, lui rappela l'hypothèse du Grec Démocrite, une série infinie d'univers identiques où vivent et meurent une série de philosophes prisonniers. Cette fantaisie le fit amèrement sourire. Les vingt petits personnages du miroir sourirent aussi, chacun pour soi (Pléiade, p. 670).

---

qui fut" (*Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien*, Pléiade, p. 527).

Georgia H. Shurr

Comme Piranèse, Mme Yourcenar avait un esprit brillant et une curiosité intellectuelle extraordinaire. Cette curiosité était nourrie par l'étude de grands écrivains classiques de toutes les époques, de tous les pays, de toutes langues. La matière choisie par la romancière pour fixer son rêve et ses travaux exprime ses intérêts divers et représente ainsi la vaste quête de toute connaissance humaine. *L'Oeuvre au Noir* est l'oeuvre la plus secrète de Yourcenar, son vrai grimoire. Le désordre apparent dans le roman est un système. Le résultat est son épouée piranésienne.

### Oeuvres à Consulter

Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, 1980.

Focillon, Henri, *Giovanni-Battista Piranesi*, Paris, 1918 ; nouvelle édition, Librairie Renouard, 1963.

Galey, Matthieu, *Les yeux ouverts : Entretiens avec Marguerite Yourcenar*, Paris, éd. du Centurion, 1980.

Moore, Benjamin B. , in *Prints and Their Makers, Essays on Engravers and Etchers Old and Modern*, Fitzroy Carrington, ed. , New York, The Century Co., 1912.

Parks, Roberts, *Piranesi. Smith College Museum of Art*, Northampton, Mass. , The Stinehour Press, 1961.

Robinson, Andrew, *Piranesi, Early Architectural Fantasies, A Catalogue Raisonné of the Etchings*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986. With the Washington National Gallery of Art, D. C.

Samuel, Arthur, *Piranesi*, London, Batsford, 1910, rééd. 1912.

Yourcenar, Marguerite. *La Mort conduit L'attelage*, Paris, Bernard Grasset, 1933.

----- *Oeuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982.

----- *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962.