

Textes édités par Bérengère Deprez

# LA VILLE DE MARGUERITE YOURCENAR



ÉDITIONS  
**Racine**

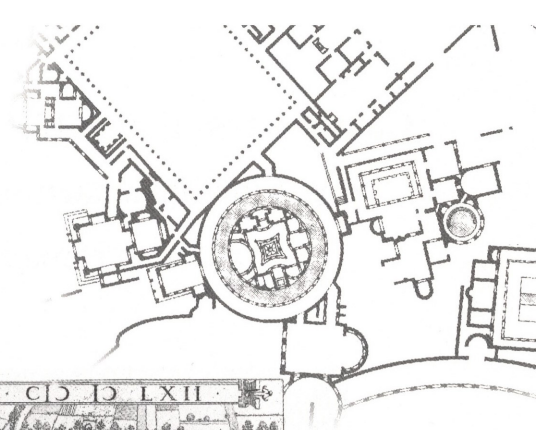
Académie royale de langue et littérature françaises



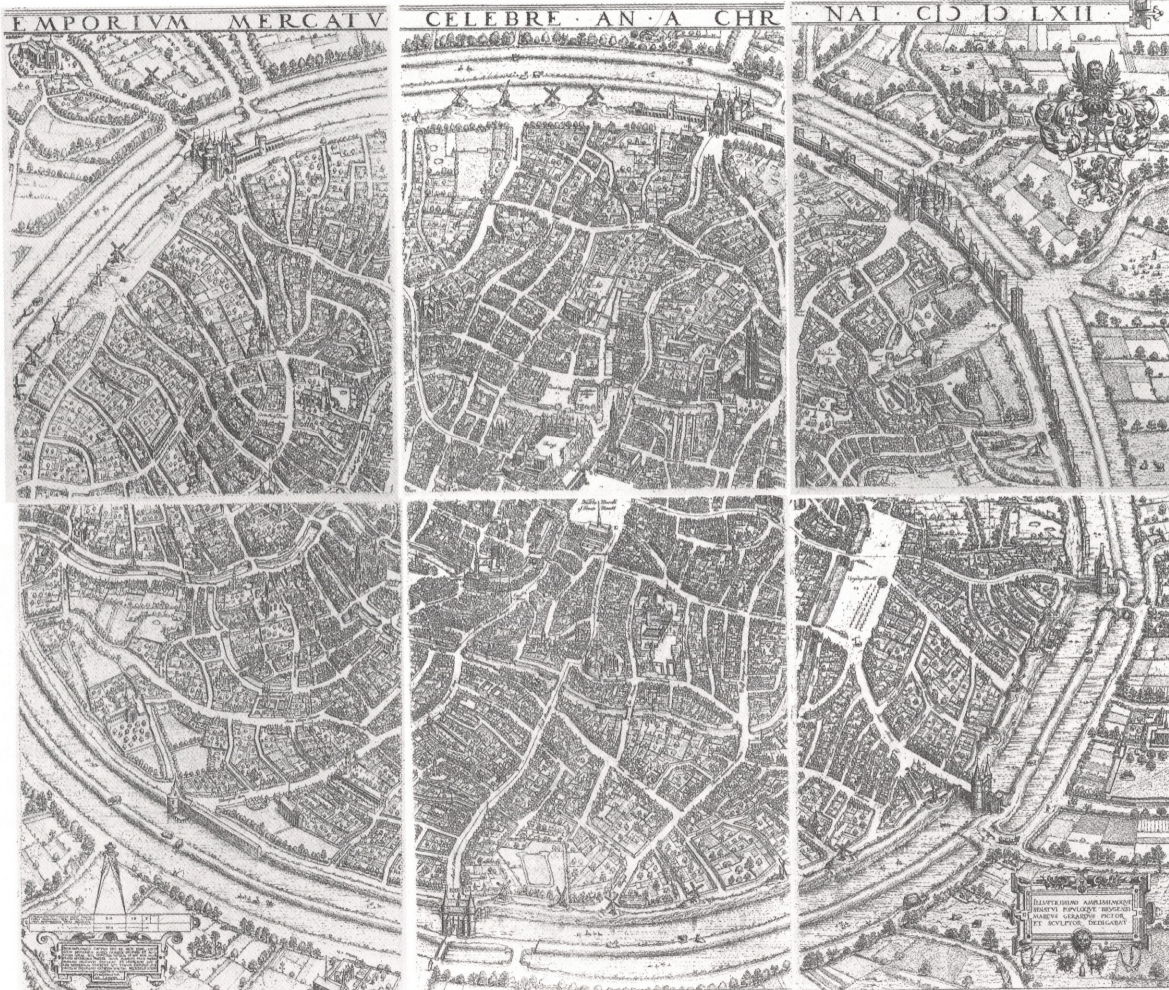
# L'Empire des mémoires

*Figures de la ville et de l'architecture chez Marguerite Yourcenar*

Jean Stillemans  
Université catholique de Louvain

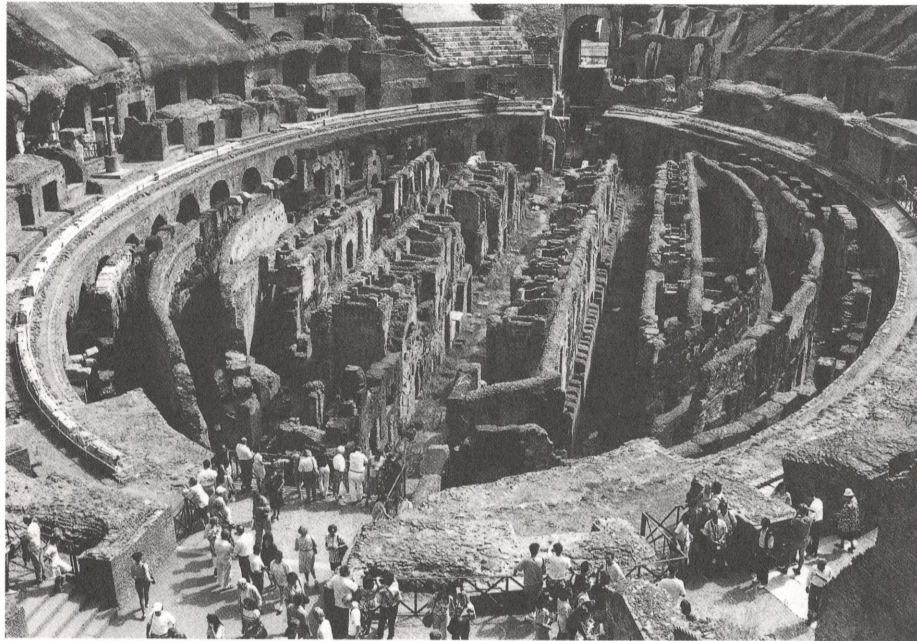


« Il arriva à la porte de  
Damme au moment où l'on  
hissait la herse et où on  
abaissait le pont-levis. Les  
gardes le saluèrent  
poliment; ils étaient  
habitués à ces sorties  
matinales de l'herboriste;  
son paquet n'attira pas  
l'attention ». Plan de  
Bruges « à vol d'oiseau » :  
reconstitution par Marc  
Geeraerts de la ville de  
1562, c'est-à-dire  
contemporaine des  
dernières années de Zénon  
à Bruges.  
Bibliothèque royale de  
Belgique, Bruxelles.





## Comment est-il possible de penser la ville à partir du destin romain ?



« Et le Colisée, il est bien, le Colisée, n'est-ce pas, le pâté cuit et recuit, la grosse croûte de pierre pleine au-dedans de gladiateurs... ». L'intérieur du Colisée.

Photo Olivier Masson.

« Rome n'est plus dans Rome : elle doit périr, ou s'égaliser désormais à la moitié du monde »<sup>1</sup>. Ces quelques mots supposés écrits de main d'empereur par Marguerite Yourcenar font écho à cette adresse *urbi et orbi* que l'on sait, qui elle-même traduit au plan spirituel un mot d'ordre où la soif des conquêtes s'arrange d'un renvoi d'images. Car de quoi d'autre peut-il s'agir sinon d'images sous lesquelles Rome se pense drapée des limites du monde, pareille à l'entrelacs, virilement tressé, de l'intensité propre à l'*urbs* et de la divine rotondité de l'orbe terrestre ? Que l'ambition de la Rome impériale, voire son destin,

soit de s'égaliser à l'entièreté du monde, ne fût-ce qu'en sa moitié, ce n'est après tout qu'un passage à l'acte, une prise à la lettre d'une pensée antique fort enracinée, qui impose que toute création humaine préoccupée de perfection vise un modèle peu suspect d'être corrompu et quel peut-il être sauf le monde lui-même, saisi dans l'éclat de son *apparaître* originaire : tout en rondeur pleine et achevée ? Rome, absolue par vocation, égale à l'échelle même du monde, voilà sans doute une formule d'empire, forgée sur une ancienne philosophie païenne.

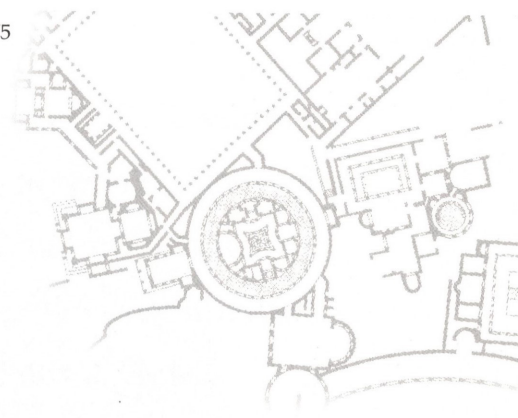
Mais, en prenant quelque recul, comment est-il possible de penser la ville à partir du destin romain ? Ou, pour mieux m'arrimer au motif de notre rencontre, comment la ville se laisse-t-elle penser à l'approche de Rome telle que l'interprète l'œuvre de Marguerite Yourcenar ?

Mon intention n'est pas de commenter ici l'œuvre de Marguerite Yourcenar du point de l'architecture, sous la forme d'une expertise plus ou moins bienveillante dont je serais le titulaire. La vanité d'une pareille application me paraît patente et aller à contre-courant d'une coutume, solidement établie en notre culture, qui consiste à sonder les potentialités réputées indéfinies d'une œuvre majeure pour en extraire des faits neufs. J'entends ici des faits de connaissance à l'endroit de l'architecture de la ville, de ses états et de sa matérialité, comme de sa situation dans



le temps et dans l'espace. En quoi l'œuvre de Marguerite Yourcenar permet-elle de faire retour sur une pensée de la ville et de l'architecture avec des paramètres aiguillonnés à neuf, voire avec des ressources inédites ?

J'évoquais il y a un instant cette Rome, singulière à se vouloir universelle, égale à la moitié du monde, cette Rome où Hadrien déplie sa géographie d'empereur. « Sur vingt ans de pouvoir, j'en ai passé douze sans domicile fixe » (OR, p. 380), écrit Yourcenar pour Hadrien. Le déplacement incessant est la condition adjacente à l'ambition de maîtriser une ville dont le cercle contient l'étendue et le meilleur du monde. Hadrien règne sur Rome, mais cette tâche équivaut à une délocalisation systématique quand le centre de Rome se démultiplie pour traquer et ordonner le moindre empan de terre humanisée. Parce qu'Hadrien répugne à une administration trop centralisée de l'État, il déplace continûment l'ultime pointe du commandement en chacune des parties de l'Empire, selon l'urgence des affaires ou au gré d'une *composition* politique dosée avec précision, où la jouissance du pouvoir s'équilibre avec l'intérêt des peuples. C'est bien cela, je pense, qui est en cause : une *composition*, au sens le plus antique de l'humanisme esthétique, qui veille à l'intégrité comme à l'accord entre elles des parties d'un ensemble pour les soumettre, en harmonie, à l'autorité de l'Un fait œuvre. Qu'il s'agisse des territoires et des peuples, ou de la geste même de l'exercice impérial, une mise en forme est requise qui réclame mesure des forces et des effets, calcul des équilibres : ces tâches qui sont quotidiennes pour l'architecte ou le sculpteur. Le politique préparé comme une démiurgie artistique, pétrie des idéaux de Bien et de Beau<sup>2</sup>, eux-mêmes garantis par une naissance grecque : voilà le style impérial selon Hadrien. Mais l'art entendu selon le prescrit antique ne s'épuise pas en l'assomption du Beau où s'épanouissent quelques dispositifs matériels accordés avec soin. Encore faut-il que les parties associées soient correctement choisies, et surtout qu'aucune ne manque, en l'espèce adéquate, au décompte d'un ensemble qui prétend s'incarner sous la forme d'une totalité unifiée. Cela est martelé par la tradition classique depuis l'Antiquité et encore par-delà la Renaissance pour s'appliquer aux œuvres de langage comme à l'art des formes : l'éclat de l'Un ne peut souffrir de demeurer en reste, c'est dire qu'aucune partie ne peut faire défaut à la souveraineté de l'œuvre du Beau. Dès lors, si Rome ambitionne d'épouser à la fois les limites et la forme du monde, c'est encore pour engranger, en la composant, la diversité des géographies et des histoires, équilibrer les peuples et leurs coutumes, dégrader les religions au fil de leurs nuances, fussent-elles contradictoires. L'empire d'Hadrien s'ordonnerait à l'image de l'architecture du Panthéon – ou inversement –, réputée inscrire à son ciel la multiplicité





L'empire d'Hadrien dont nous  
parlons est un empire de fiction,  
couché sur le papier, et sa  
structure est celle du texte de  
Marguerite Yourcenar

des divinités converties à l'aura partagée d'une sphère solitaire et définitive<sup>3</sup>.

Mais l'empire d'Hadrien dont nous parlons est un empire de fiction, couché sur le papier, et sa structure est celle du texte de Marguerite Yourcenar. Nous ne pouvons négliger ceci que le sens d'un roman dépend des enjeux narratifs où l'auteur est entraîné *volens nolens* – je dirais par structure personnelle. Par le jeu des glissements métaphoriques qui déplacent le désir d'écrire dans la matière propre à l'écriture, j'ose inférer que l'empire d'Hadrien répond à la structure même de l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar où le déplacement est la condition d'une saisie du fond de l'être – fût-il assise ou néant.

L'être, à lire Yourcenar, est une multiplicité qui se décline en états spécifiques – parallèles, divergents ou violemment opposés, et le comble de l'être, qui n'est parfois que son radical déficit et si tant est qu'il puisse être visé, se dévoile à les embrasser, à les traverser : l'Un est absorbé dans le multiple ; se livrer au multiple est par conséquence le chemin qui ouvre à l'Un. Les caractères clés de l'œuvre : Hadrien, Zénon, Nathanaël endossent les expériences de vie les plus exigeantes qui se chassent les unes derrière les autres pour mieux s'enchaîner avec bonheur ou cruauté. Et cette mobilité existentielle est la condition pour qu'ils communiquent, aussi faiblement soit-il, avec l'unité du fait humain.

Tout cela se compose de main d'auteur. Les états de l'être rencontrés successivement par les personnages ne sont pas simplement divers : ils sont les parties sévèrement comptées et ordonnées d'une totalité. Hadrien croise chacun des affects liés à la jouissance du pouvoir, il fréquente l'ensemble des postures religieuses disponibles ou encore il médite pour les rassembler les singularités de l'art. Zénon, pour sa part, habite l'une après l'autre les inquiétudes qui supportent le besoin de connaître, comme si son existence ne pouvait s'authentifier que d'une exhaustivité dont l'auteur porte la responsabilité. Que rien ne puisse manquer – expériences, désirs et pensées – au sein d'une œuvre qui vise à tenir en Un le sort humain, voilà qui situe au plan de l'esthétique, comme sans doute au plan de l'éthique, l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Voilà qui la soustrait de la donne moderne qui, comme on le sait, ne se tracasse pas, ou au contraire se réjouit, de ne pouvoir dépasser une esthétique du fragment.

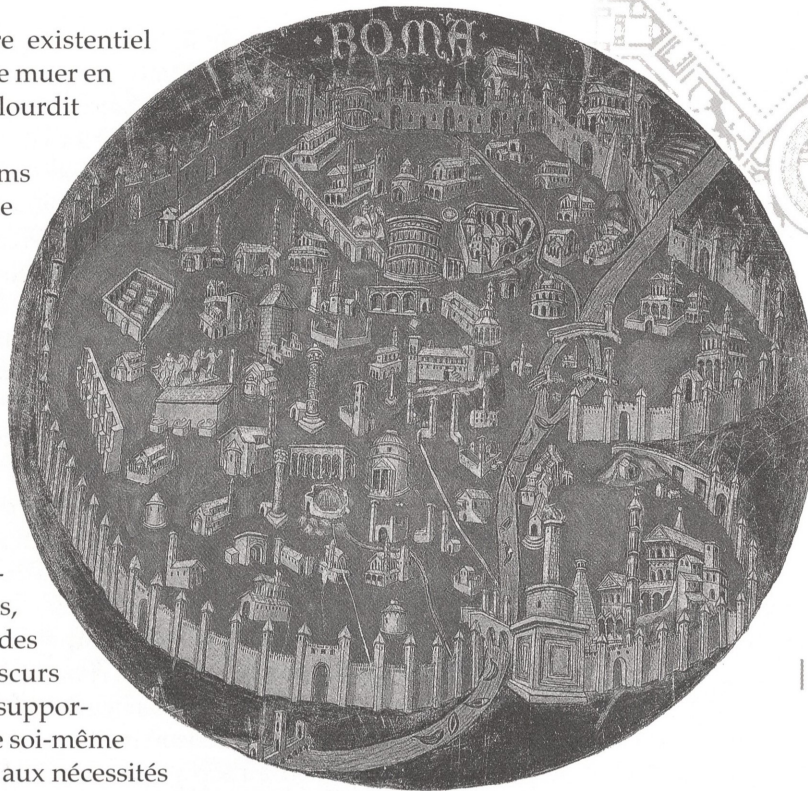
Mais comment composer au mieux ces états d'être dans leur diversité sinon en leur attribuant des localités spécifiques, en fabriquant une carte des expériences de vie ? Le déplacement au fil des états de l'être est simultanément à une mobilité géographique. C'est là un principe de clarification : chaque parcelle de destin est à sa place et porte le nom d'un



lieu, mais surtout chaque nouveau chapitre existentiel implique un arrachement à ce qui risquait de se muer en un lieu de repos, en une demeure où l'être s'alourdit avant de s'assoupir.

Rome, « la ville aux rues étroites, aux Forums encombrés » (OR, p. 366), est trop comprimée dans sa matrice originare pour répondre aux grandeurs d'une civilisation, comme pour ouvrir les espaces réclamés par les appétits existentiels d'Hadrien. Rome ne peut que s'outrepasser, sortir de soi pour échapper à sa nature urbaine et résonner avec le grand large. Pour qu'un destin comme celui d'Hadrien puisse se dessiner, Rome ne pouvait demeurer la cité opaque et encombrée où le tumulte se cogne à l'étroitesse des enceintes, mais devrait rejoindre la multitude des géographies, déclinée en campagnes et déserts, mers et camps fortifiés, et absorber la richesse des histoires : les mythes inconnus et leurs obscurs rituels, les arts comme les connaissances qui supportent l'humanité. Rome, en s'échappant ainsi de soi-même pour convoiter l'ampleur du monde, s'ajointe aux nécessités narratives de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, mais du même coup laisse choir hors du champ de la fiction la Rome proprement urbaine et son trop étroit confinement – Rome, à se complaire en ses limites, serait condamnée à périr, pour reprendre la lettre d'Hadrien.

Soit donc la Rome disposant de sa surface, ouverte, disponible à un déplacement impérial qui arpente l'univers pour en mesurer et en maîtriser les qualités. Une Rome où le trajet intime de l'Empereur coïncide avec la mise en forme des peuples sous la loi d'une civilisation. La ville en est *une* des occurrences internes : Athènes, mais aussi le désert syrien, Jérusalem et encore les forêts de Bithynie, Alexandrie et le mont Cassius détaillent l'abondance des événements à la fois humains et topographiques qui scandent le territoire. La ville n'emporte aucun titre qui la distinguerait d'autres modes d'établissement ou d'ins-



Carte de Rome du début du XV<sup>e</sup> siècle.  
Palazzo Publico de  
Sienne. Photo n.s.

La ville n'emporte aucun titre  
qui la distinguerait d'autres  
modes d'établissement ou  
d'inscription à la surface  
de la terre



cription à la surface de la terre, car toute localité mérite d'être le support, fugitif ou durable, d'une émotion, d'une valeur, d'un génie particulier, d'une gloire ou d'un échec. Hadrien compare la ville aux bornes militaires qui scandent uniformément le territoire ou aux monotones cellules des abeilles qui accueillent les produits et leurs échanges<sup>4</sup>, telle une condition minimale qui supporte et abrite l'accomplissement des vies, une sorte d'arrière-plan qui dispose avec bienveillance sa neutralité géométrique. Il y a bien sûr la cité grecque épanouie « comme une fleur, reliée à sa colline comme le calice à sa tige », dont cependant la perfection reste prisonnière de la chance inouïe qui l'a fait naître et en scelle l'exception. Plus sûrement la ville est instrument de pouvoir et Hadrien en use : *Ælia Capitolina* contraint un peuple et Antinoé force la mémoire de l'histoire. Mais encore une fois, les outils de la coercition sont multiples et la ville en ce domaine n'excelle pas plus qu'un autre.

Rien n'y fait, la substance intime de la ville est peu chargée dans l'empire imaginé par Marguerite Yourcenar. L'urbain se résout au sein d'une *composition* plus complexe où il trouve à s'articuler parmi le divers des choses humaines. Notons que l'Hadrien réel a transmis à l'histoire deux inventions qui n'arrêtent de peser sur la théorie de l'architecture : le Panthéon et la Villa de Tivoli – mais ce ne sont pas, loin s'en faut, des propositions urbaines.

Plus proche de nous dans le compte des siècles, les parcours de *L'Œuvre au Noir* croissent, en abondance, sites et cités. À nouveau, la dispersion des occurrences spatiales soutient la chaîne des expériences heurtées où s'enroulent et s'abîment les destins : l'espace est nécessaire à la déclinaison de l'être, et l'être se livre par parties dont la traversée seule semble promettre l'accès à une unification. Zénon égrène les stations de sa recherche de ville en ville, mais aussi bien de cour en palais. Il est constant que la fiction associe un déplacement de lieu à chacune des étapes de la vie de Zénon, comme si l'histoire d'un sujet ne pouvait éclore sous l'invariance d'une situation spatiale. À ce basculement près où Zénon fait retour sur le sol natal pour poursuivre sa quête à moindres mouvements apparents : cette époque de l'*immobilité* comme la nomme Yourcenar. La ville quitte alors la neutralité du référent géographique pour conquérir, sinon le poids d'un personnage romanesque, celui d'un organisme susceptible de susciter des états de l'être ou d'en modifier la portée.

Bruges est dans Bruges – guère de doute à cet égard. C'est à travers son diapason, déformant comme certains miroirs, que la narratrice a choisi de donner contour à la rumeur qui, en se trompant sur le détail, vise droit, mais sans le savoir, l'identité de



Zénon – je fais référence ici à « La voix publique ». Le ton est donné : la ville est le support chaotique d'une parole qui se colporte, triturée par les envies successives, et dont l'éventuelle exactitude lui importe peu. Mais aussi bien Bruges broie ses propres ruminations et c'est à la condition même de ce fonctionnement que Zénon séjourne à l'ombre de son oubli : personne ne se souvient d'un visage étranger aux sollicitations du moment ou ne prête garde à un quidam même s'il ose emprunter le nom de Dieu ! La ville absorbe et régurgite selon des lois qui échappent à l'entendement, elle est un bon abri pour qui cherche à se cacher du monde, à *un risque près* qui ne surgit même pas du côté attendu. La ville n'a pas de raison, « préoccupée de querelles de murs mitoyens », écrit Marguerite Yourcenar, têtue à proliférer en habitats qui empiètent pour mieux se confondre.

Le parcours intérieur de Zénon – ces spéculations mentales qui paraissent sans frein, sont assujetties aux gestes machinaux du médecin de l'hospice de Saint-Cosme, qui eux-mêmes croisent et recroisent les déambulations et le commerce incessant de la ruche urbaine. Les vertiges de l'esprit auxquels consent Zénon se déploient aux lieux mêmes de l'éradication des fors intérieurs, jetés et dispersés dans la volatilité des opinions publiques. C'est donc par contraste, par inversion, que l'épisode brugeois prend son poids : un voyage solitaire enveloppé et comme garanti par le tumulte où il s'enfouit, un voyage immobile là où les mouvements se précipitent et s'affolent au-dehors de toute raison apparente. Zénon traverse la ville comme on le fait d'un désert, en ne croisant que ses propres fantômes.

Ce Zénon qui marchait d'un pas précipité sur le pavé gras de Bruges sentait passer à travers lui, comme à travers ses vêtements usés le vent venu du large, le flot des milliers d'êtres qui s'étaient déjà tenus sur ce point de la sphère, ou y viendraient jusqu'à cette catastrophe que nous appelons la fin du monde ; ces fantômes traversaient sans le voir le corps de cet homme qui de leur vivant n'était pas encore, ou lorsqu'ils seraient n'existerait plus. Les quidams rencontrés l'instant plus tôt dans la rue, perçus d'un coup d'œil, puis rejetés aussitôt dans la masse informe de ce qui est passé, grossissaient incessamment cette bande de larves <sup>5</sup>.

Et pourtant quelque chose se découvre là : une façon de toucher la matière, la chair du vertige, une façon d'adhérer à l'épaisseur du temps où se conquiert une nouvelle mobilité. Yourcenar a évoqué à plusieurs reprises sa conversion à la « géologie ». Je ne sais s'il faut l'opposer à l'histoire comme elle l'a dit : la géologie se sépare davantage de la géo-

La ville n'a pas de raison,  
têtue à proliférer en  
habitats qui empiètent pour  
mieux se confondre





graphie. La géologie sonde les effets du temps quand la géographie épelle les événements de l'espace. Elle suppose un goût pour la compression aveuglée des matières qui est étranger au déploiement des surfaces et des émergences. Zénon éprouve « l'étrange besoin de remettre les pieds dans la trace de ses pas », un piétinement qui suspend l'errance, une manière de plonger dans les eaux de la mémoire dont la ville et ses habitants forment l'inconscient recueil. La mémoire, cette singulière structure d'oubli, suppose un support, une matière, un lieu d'inscription. La géologie sonde les entrailles de la terre pour en décrypter la genèse : tout est là gisant, comprimé dans le secret d'un aveuglement souterrain qui rassemble et protège. La métaphore est adéquate pour capter la substance de la mémoire telle qu'en use Marguerite Yourcenar. Une mémoire aux contours émoussés, tissée d'échos et d'assourdissements à quoi le monde en ses métamorphoses se trouve livré sans le savoir. Mais à lier ainsi la mémoire au corps de la terre, Marguerite Yourcenar maintient la visée d'une totalité qui fait l'Un, capable de retenir le divers en son sein où il sédimente, sauf qu'ainsi le multiple se disperse dans l'écoulement temporel : la délocalisation selon la géographie n'est plus la condition d'une rencontre des états de l'être, mais plutôt l'immobile déambulation aux lieux mêmes où la mémoire s'accroche et insiste. Et certains lieux portent en eux cette grâce géologique, au premier abord inerte et muette, qui se laisse néanmoins déplier pour libérer une intensité d'être que l'humain, par pans entiers, semble habiter.

Le château de Chenonceaux narré par Marguerite Yourcenar est l'occasion de mêler l'architecture aux offices de la géologie : c'est une demeure qui retient, imprimé en ses murs, le cours heurté des siècles, et il n'est pas fortuit que cette demeure où se trace la mesure du temps, ait accueilli des femmes et leurs veuvages. Comme en un jeu d'échos où la vie est portée, où la vie est perdue, sous la bienveillance, mais aussi l'indifférence du temps qui passe, complice de l'architecture qui dure. « Une maison n'appartient à personne, elle appartient au temps », disait Marguerite Duras à propos de la maison de Neauphle qui n'est pas un château. Une maison recueille le temps, la stratigraphie obscure des générations qui se chassent les unes les autres ; à courte portée elle étalonne les destins individuels. Comment peut-on, en courant le monde, tenir en une même courbe le souci de son origine et la promesse de sa mort à soi ? Zénon ne pouvait que faire retour à Bruges, sa maison natale, pour réintégrer sa propre temporalité, à savoir sa filiation et la naissance où s'enracine la matrice de ses interrogations – et après se préparer à mourir. À Bruges, Zénon est dans sa maison, aussi peu consolante soit-elle, et c'est bien cette maison qui pèse dans l'achèvement de *L'Œuvre au Noir*, plus que la cité où l'histoire s'investit dans la confusion.



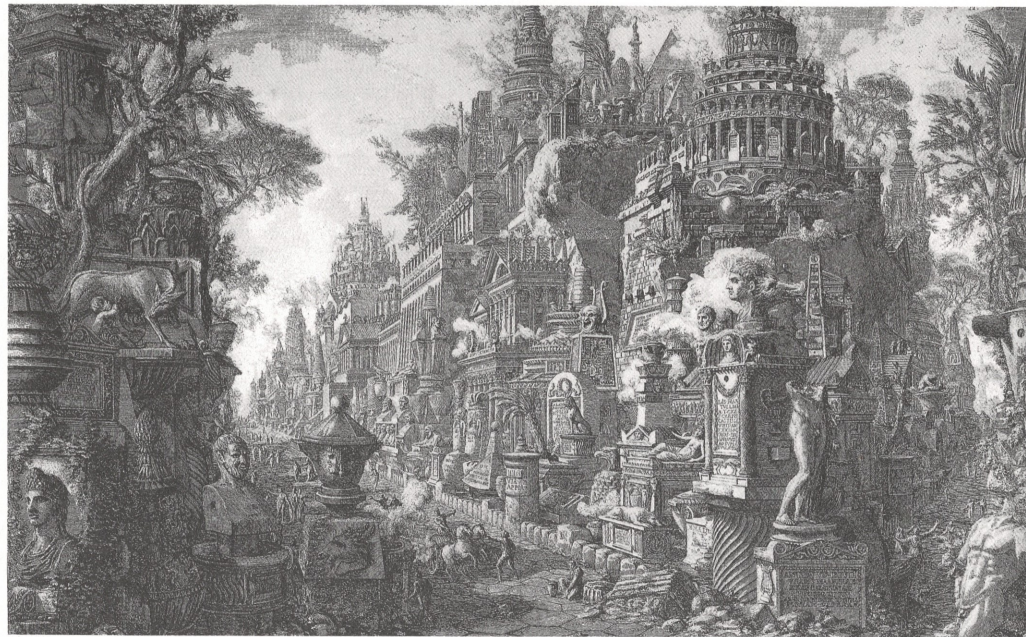
La mémoire se noue aux corps mélangés de l'architecture et de la terre ; une mémoire spectrale qui communique, pour les rassembler, avec les épaisseurs de mondes où les destins singuliers s'égrènent. L'architecture, chez Yourcenar, porte le temps plus qu'elle ne balise l'espace, ou peut-être forme-t-elle cette charnière qui laisse choir l'intégration spatiale vers les abîmes de la temporalité. C'est parce que la matière de la ville est *architecture* et *géologie* que, parfois, l'urbain chez Yourcenar se hisse plus haut que la circonstance locale. Ainsi la Rome « inventée »<sup>6</sup> par Piranèse n'est plus la Rome impériale qui rejoint l'étendue du monde, mais la Rome qui s'écoule dans la nuit du temps, comme *l'ombilic* qui arrime le défilé des âges à une source perpétuelle qui tient lieu de principe. Rome n'est plus territoriale, mais le labyrinthe des mémoires. Et la lancinante matière de la ville suffit à causer l'œuvre de Piranèse et à y appeler le regard de Yourcenar : « L'édifice se suffit ; il est [...] le lieu d'un dialogue entre la volonté humaine encore inscrite dans ces maçonneries énormes, l'inerte énergie minérale, et l'irrévocable Temps ». (EM, p. 84)

On sait que Yourcenar a tenté, dans « Le Cerveau noir de Piranèse », de soumettre Piranèse à la délocalisation qui emporte souvent ses personnages, en surévaluant dans son œuvre l'effet d'une origine familiale vénitienne, comme en se méprenant sur la découverte tardive de l'excellence grecque au pied des ruines de Paestum. Il n'est pas exact, je crois, que Piranèse ait cessé de mobiliser l'architecture dans sa matérialité la plus crépusculaire, y compris à Paestum : la belle forme des Hellènes lui était indifférente. Son œuvre est monolithique, têtue et fermée comme un bloc, préoccupée par un unique état d'être qui porte le nom de Rome et où il s'épuise à

## La mémoire se noue aux corps mélangés de l'architecture et de la terre

« D'autres Rome viendront, dont  
j'imagine mal le visage, mais que  
j'aurai contribué à former ».

Second frontispice du tome II des  
*Antichità romane* de Piranèse, 1756.





déchiffrer la substance même de l'architecture – une substance plus voisine des ombres de la terre que du ciel des Idées.

Piranèse ne parcourt pas l'histoire universelle ni la géographie du monde : la *géologie*, pour emprunter le terme de Yourcenar, est sa passion, mieux une monomanie, qui ne suppose aucun déplacement. Marguerite Yourcenar, quoiqu'elle en veuille, ne s'y trompe pas : avec des mots qui scanderaient efficacement une théorie d'architecture, elle décèle dans les gravures de Piranèse cette temporalité immobile et comme recroquevillée qui est celle de l'architecture – cet ordre de pierres découpées et d'ombres projetées qui demeure silencieusement en retrait et constitue sans doute la condition élémentaire de l'urbanité.

---

### Notes

- 1 « *Mémoires d'Hadrien* », in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 370 (repris ensuite en abrégé : OR).
- 2 Voir ceci : « Force et Justice n'étaient qu'un instrument bien accordé entre les mains des Muses. Toute misère, toute brutalité étaient à interdire comme autant d'insultes au beau corps de l'humanité. Toute iniquité était une fausse note à éviter dans l'harmonie des sphères » (OR, p. 391).
- 3 Voir ceci : « De plus en plus, toutes les déités m'apparaissaient mystérieusement fondues en un Tout, émanations infiniment variées, manifestations égales d'une même force : leurs contradictions n'étaient qu'un mode de leur accord. La construction d'un temple à Tous les Dieux, d'un Panthéon, s'était imposée à moi » (OR, p. 415).
- 4 Voir OR, p. 386.
- 5 *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 685.
- 6 « Jusqu'au bout, le grand graveur qui fut l'interprète et presque l'inventeur de la tragique beauté de Rome... », « Le Cerveau noir de Piranèse », in *Essais et mémoires*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 75. (repris ensuite en abrégé : EM).