

LE MODÈLE ARCHITECTURAL, UN MODÈLE YOURCENARIEN

par Marie-Christine PAILLARD (Clermont-Ferrand II)

S'il est vrai, comme l'écrit Georg Lukács, « que le signe essentiel du génie n'est pas la force et l'originalité de la vision [...], mais l'alliance entre ces qualités de la vision et les formes techniques »¹, on peut alléguer la présence, dans l'œuvre yourcenarienne, d'autres modèles esthétiques que le modèle littéraire, qui en fonderaient la spécificité et peut-être la richesse. Ainsi, du modèle pictural, auquel la romancière se réfère explicitement à propos de trois de ses écrits², avoué qui encourage, semble-t-il, bien d'autres rapprochements implicites ; mais aussi, du modèle musical, les *Mémoires d'Hadrien* étant définis au même titre qu'*Alexis* comme le « portrait d'une voix »³, et Marguerite Yourcenar se montrant soucieuse, dans d'autres pages, de « l'acoustique » de ses textes comme de la reconstitution d'un « timbre » ou des « quarts de ton » du passé⁴. L'hypothèse d'un modèle architectural⁵, que l'on esquissera ici, s'avère également féconde : à la fois modèle d'écriture, motif récurrent de l'œuvre et élément essentiel de la poétique du temps qui s'y déploie, la référence architecturale n'en finit pas d'y être sollicitée.

De Piranèse, on s'en souvient, Marguerite Yourcenar écrit dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » que son « génie presque médiumnique [...] a flairé » dans les restes de la Villa de Tibur

¹ G. LUKACS, *Philosophie de l'art*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 134.

² Cf. Postface d'*Anna, soror...*, *OR*, p. 931 : « C'est ainsi que le récit intitulé maintenant *Anna, soror* ... parut en 1935 dans un recueil de trois nouvelles, *La Mort conduit l'attelage* [...]. Pour leur donner une apparence au moins d'unité, j'avais choisi de les nommer respectivement *D'après Dürer*, *D'après Greco* et *D'après Rembrandt*, sans bien voir que ces titres, qui, quoi qu'on fasse, sentent le musée, risquaient de s'interposer entre le lecteur et ces textes souvent gauches, mais spontanés et quasi obsessionnels d'autrefois ».

³ Cf. « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 527 et Préface d'*Alexis*, *OR*, p. 5.

⁴ Cf. Préface d'*Alexis*, *op. cit.*, p. 3 et « Ton et langage dans le roman historique », *EM*, p. 295 et 292.

⁵ B. ARANCIBIA parle quant à elle de « tentation de l'architecture » dans un article récemment paru. Cf. *Marguerite Yourcenar. Écriture, Réécriture, Traduction*, Tours, SIEY, 2000, p. 143-149.

« l'architecture tragique d'un monde intérieur »⁶. Or, que sont les *Mémoires d'Hadrien* sinon une visite inspirée de ces ruines, une reconstitution littéraire de cette architecture même ? Une définition du roman historique use d'ailleurs un peu plus loin d'une formulation identique :

De notre temps, le roman historique, ou ce que, par commodité, on consent à nommer tel, ne peut être que plongé [sic] dans un temps retrouvé, prise de possession d'un monde intérieur.

Formulation à laquelle on se plaira à souligner qu'Henri Focillon, s'attachant à différencier l'architecture des autres arts, a également recours :

Le privilège unique de l'architecture entre tous les arts, qu'elle établisse des demeures, des églises ou des vaisseaux, ce n'est pas d'abriter un vide commode et de l'entourer de garanties, mais de construire un monde intérieur [...]⁷.

« Il m'a fallu ces années pour apprendre à calculer exactement les distances entre l'empereur et moi »⁸, écrit la romancière ; et une fois ces mesures prises, il s'est agi dans ce roman de « refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors »⁹, et dans ce but, de se servir, « mais prudemment, mais seulement à titre d'études préparatoires, des possibilités de rapprochements ou de recoupements, des perspectives nouvelles peu à peu élaborées par tant de siècles ou d'événements qui nous séparent de ce texte, de ce fait, de cet homme ; [de] les utiliser en quelque sorte comme autant de jalons sur la route du retour vers un point particulier du temps »¹⁰.

Architecture temporelle, donc, autant que spatiale que celle des *Mémoires d'Hadrien*, où tendent à s'équilibrer les forces du présent de l'écriture et celles du passé où puise l'inspiration :

Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques¹¹.

Dans « Ton et langage dans le roman historique », une image analogue rend compte des mêmes exigences : « J'eus l'occasion de vérifier comme à l'aide d'une pierre de touche l'authenticité d'un autre

⁶ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 523.

⁷ H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1970, p. 33-34.

⁸ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 521.

⁹ *Ibid.*, p. 524.

¹⁰ *Ibid.*, p. 528.

¹¹ *Ibid.*, p. 536.

passage », écrit Marguerite Yourcenar à propos de la traduction en grec ancien de quelques lignes de son roman. Il n'est jusqu'à l'hommage rendu aux érudits qui l'ont aidée de leurs conseils qui ne file la métaphore architecturale :

Que de bonne volonté, au contraire, chez tant d'érudits qui pourraient si bien, à notre époque de spécialisation forcenée, dédaigner en bloc tout effort littéraire de reconstruction du passé qui risque de sembler empiéter sur leurs terres...¹²

Ainsi la villa de Tibur, lieu bien réel en même temps que reflet du « monde intérieur » d'Hadrien, devient-elle pour la romancière, par le biais de la reconstitution littéraire à laquelle elle se livre, l'une de ces « résidences invisibles qu'on s'est construites à l'écart du temps »¹³. Nul doute qu'elle ne retrouve dans cet espace imaginaire et probablement idéal cet autre architecte à sa manière que fut Hadrien.

Particulièrement accordée au projet de l'écrivain comme aux goûts de son personnage, la métaphore architecturale est certes récurrente à propos des *Mémoires d'Hadrien*, mais les « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* » contiennent des images approchantes : celle, par exemple, de la construction du personnage, qui ressortit aussi à la sculpture. On y trouve ce commentaire de l'expression « *Zeno in aeternum* » : « Un personnage qu'on a ainsi construit, et qu'on ne peut plus détruire, à supposer qu'on veuille le faire »¹⁴, et ce parallèle entre les deux grands héros yourcenariens, où le terme de « lignes de force » corrobore la référence architecturale :

Deux êtres profondément différents l'un de l'autre : l'un reconstruit sur des fragments de réel, l'autre imaginaire, mais nourri d'une bouillie de réalité. Les deux lignes de force, l'une partie du réel et remontant vers l'imaginaire, l'autre partie de l'imaginaire et s'enfonçant dans le réel, s'entrecroisent. Le point central est précisément le sentiment de l'ÊTRE.¹⁵

Dans les deux cas, ce sont la solidité du personnage, son assise pourrait-on dire, qui sont mises en valeur, et dans la première citation, la prétention à l'éternité qui en découle. « Les deux lignes de force » de la seconde rappellent une autre dichotomie fondatrice de la poétique yourcenarienne, celle d'une romancière solidement campée

¹² *Ibid.*, p. 539.

¹³ *Ibid.*, p. 540.

¹⁴ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », *OR*, p. 858.

¹⁵ *Ibid.*, p. 866-867.

sur ses deux terrains d'élection, « un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie »¹⁶.

Du récit de la vie d'Hadrien, qualifié dans *Les Yeux ouverts* d'« espèce de construction pyramidale »¹⁷, émane une même impression de solidité et de symétrie ; et ces qualités de composition et d'équilibre que revendique la romancière à travers ces références architecturales sont les mêmes qu'elle s'attache à mettre en valeur dans d'autres œuvres littéraires, par exemple dans *Les Tragiques*, dont elle commente ainsi la structure d'ensemble :

Le plan de l'ouvrage, tel que d'Aubigné l'a tracé, puis recouvert et souvent noyé sous un flot d'indiscrete et monotone rhétorique, rappelle davantage l'architecture d'un portail gothique que celle d'un portique Renaissance : les sept chants de ce long poème [...] s'organisent à la façon de voussures concentriques sculptées d'épisodes réels ou allégoriques, pressées au bas du trône de Dieu¹⁸.

L'immense œuvre de Thomas Mann est présentée d'emblée comme un édifice où se perdre, relevant de « la catégorie très rare du classique moderne », c'est-à-dire « sans cesse reprise, rejugée, examinée sur toutes ses faces et à tous ses niveaux, digne de servir à la fois de pierre de touche et d'aliment ». Mais sa diversité même – et peut-être, la relative impression de désordre qui en résulte – rend inadéquate la métaphore architecturale, de par l'ajustement qu'elle implique :

Ces matériaux si divers s'élaborent en une masse qui fait penser aux lentes stratifications géologiques plutôt qu'aux constructions précises et délibérées de l'architecture¹⁹.

Mais, référence obligée ou simple tic de langage, celle-ci réapparaît à la fin de l'essai, « les grandes constructions romanesques de Mann » étant, au même titre que celles de Proust et de Joyce, « construites [sic] à partir de notions fort éloignées de l'idée superficielle que nous nous faisons du contemporain et du moderne » et se rattachant « au contraire à certaines des plus vieilles cogitations sur la substance même de la réalité »²⁰. Ne convient-il pas de voir dans l'ancienneté de ces « fondations » la garantie de la solidité de ces œuvres, et peut-être, de leur pérennité ?

¹⁶ Cf. « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 526.

¹⁷ Cf. *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1981, p. 101.

¹⁸ M. YOURCENAR, « *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », *Sous bénéfice d'inventaire*, *EM*, p. 26.

¹⁹ M. YOURCENAR, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *Sous bénéfice d'inventaire*, *EM*, p. 165 et 166.

²⁰ *Ibid.*, p. 194.

De l'écriture comme architecture : à la lumière des exemples précédents, on comprend que Marguerite Yourcenar prise dans le modèle architectural à la fois le soin du détail et la cohérence de l'ensemble. De cette analogie de préoccupations témoigne la reconstitution minutieuse du passé à laquelle elle se livre dans la plupart de ses œuvres, comme la ferme composition de celles-ci : à la pyramide des *Mémoires d'Hadrien* fait pendant le triangle du *Labyrinthe du monde*, tandis que la circularité de *L'Œuvre au Noir* contraste avec la linéarité de *Denier du rêve*.

En outre, les gloses architecturales émaillent l'œuvre de la romancière, et l'architecture apparaît par là même comme un modèle récurrent de l'imaginaire yourcenarien. De l'architecture comme source de l'écriture : faut-il rappeler l'importance déterminante, dans la genèse des *Mémoires d'Hadrien*, des visites de l'écrivain à la Villa Adriana ? « Non, pour moi, c'est la villa Adriana qui a été le point de départ, l'étincelle, quand je l'ai visitée, à l'âge de vingt ans », affirme-t-elle dans *Les Yeux ouverts*²¹, et de même, dans *Quoi ? L'Éternité* : « [...] mes projets "d'écrire un jour quelque chose sur Hadrien", conçus en visitant la villa vers ma vingtième année, n'étaient encore connus que de moi seule, et peut-être de Michel à qui d'emblée je les avais confiés »²². Son intérêt pour Piranèse procède de sa fascination pour la villa en même temps qu'il la redouble, comme en témoignent ces propos des *Yeux ouverts* :

D'ailleurs, c'est pour la même raison que je me suis beaucoup intéressée à Piranèse, parce que Piranèse, parmi les mille vues de Rome qu'il a composées, en a dessiné seize de la villa Adriana à une époque où elle n'avait pas encore été la proie des archéologues ; il restait un palais écroulé sous les ronces et les racines, une espèce de palais de la Belle-au-Bois-Dormant, mais encore assez proche de ce qu'avaient vu les derniers Romains quand ils ont cessé d'y résider. Les gravures de Piranèse donnent le sens de la durée, le sens des objets lentement corrodés par le temps [...] ²³.

de même que ce fragment des « Carnets de notes » :

Vers 1941, j'avais découvert par hasard, chez un marchand de couleurs, à New York, quatre gravures de Piranèse, que G. et moi achetâmes. L'une d'elles, une vue de la Villa d'Hadrien, qui m'était restée inconnue jusque-là, figure la chapelle de Canope [...]. Structure ronde, éclatée comme un crâne, d'où de vagues broussailles pendent comme des

²¹ *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 151.

²² M. YOURCENAR, *Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1316.

²³ *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 151-152.

mèches de cheveux [...] Pendant plusieurs années, j'ai regardé cette image presque tous les jours [...] ²⁴.

Ces allusions à Piranèse soulignent, d'une part, le symbolisme temporel et quasi psychologique qu'il confère aux édifices architecturaux, et, d'autre part, combien l'art du graveur se refusait à dissocier ces derniers de la nature environnante. À cette collusion – ici cette harmonie – de l'humain et du naturel, la romancière, on le sait, est particulièrement sensible, et dans *Archives du Nord* comme dans *Quoi ? L'Éternité* hommage est rendu à l'allée de cyprès du comte Fede, partie intégrante du décor au même titre que « le grand mur qu'a dessiné Piranèse » ²⁵ ou « l'étrange chapelle à demi écroulée de Canope » ²⁶ :

Nous regrettons la vieille villa du comte Fede telle que je l'ai encore connue dans mon adolescence, la longue allée bordée d'une garde prétorienne de cyprès menant pas à pas au silencieux domaine des ombres, hanté en avril par le cri du coucou, en août par le crissement des cigales, mais où à mon dernier passage j'ai surtout entendu des transistors ²⁷.

Comme dans les vues de Piranèse, ce ne sont plus seulement les ravages du temps qui magnifient les ruines, mais l'espace naturel où elles se donnent à voir, et que celui-là rehausse la beauté de celles-ci n'échappe pas à Jeanne et Egon :

Ils sont conquis par ces grands murs à peine ébréchés, dédoublés en noir sur les sentiers des jardins, ces mosaïques recouvertes d'une légère couche de terre que les gardiens balaient pour les montrer dans toute leur fraîcheur [...], par ces perspectives ouvertes partout sur la tranquille campagne ²⁸.

ni, on s'en doute, à la narratrice qui, dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », déplore que les aménagements contemporains négligent cet accord secret et avilissent le site :

²⁴ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 523.

²⁵ M. YOURCENAR, *Archives du Nord*, *EM*, p. 1031.

²⁶ *Quoi ? L'Éternité*, *EM*, p. 1316.

²⁷ *Archives du Nord*, *EM*, p. 1031. Cf. *Quoi ? L'Éternité*, *EM*, p. 1315 : « La villa, moins retouchée et moins érodée par la cohue touristique qu'elle ne l'est aujourd'hui, les séduit par son silence, par la longue et solennelle avenue de cyprès plantés par le comte Fede, propriétaire du domaine au XVIII^e siècle, espèce d'allée triomphale qui mène chez les Ombres ».

²⁸ *Quoi ? L'Éternité*, *EM*, p. 1315.

Le modèle architectural, un modèle yourcenarien

G. et moi avons de nouveau fait halte sur l'herbe de Tempé, parmi les violettes, à ce moment sacré de l'année où tout recommence en dépit des menaces que l'homme de nos jours fait partout peser sur lui-même. Mais la Villa a pourtant subi un insidieux changement. Point complet, certes : on n'altère pas si vite un ensemble que des siècles ont doucement détruit et formé. Mais par une erreur rare en Italie, des « embellissements » dangereux sont venus s'ajouter aux recherches et aux consolidations nécessaires. Des oliviers ont été coupés pour faire place à un indiscret parc à automobiles et à un kiosque-buvette genre champ d'exposition, qui transforment la noble solitude du Pœcile en un paysage de square [...] ²⁹.

D'autres « rêveries sur le lieu » ³⁰ insistent, de même, sur la complémentarité des éléments architecturaux et du paysage où ils trouvent place, et par exemple, les textes relatifs à Mycènes et à Olympie dans *En pèlerin et en étranger*. Avant de franchir la porte des Lionnes pour accéder au « palais tombeau » des Atrides, il faut ainsi gravir des pentes « fleuries de pavots rouges, et comme pavoisées par ordre de Clytemnestre » ³¹ qui font ressortir la noirceur des murailles autant que le symbolisme mortifère du lieu. À l'opposé de ce relief contrasté, le paysage d'Olympie et ses courbes anthropomorphiques engendrent la sérénité :

Comme dans « La Géante », l'un des poèmes où Baudelaire atteint la Grèce des mythes, parce qu'il ne l'a pas cherchée, nous sommes ici sur les genoux d'une femme divine. Les pins ombreux sont sa chevelure, où des oliviers mêlent des fils gris ; les cours d'eau sont ses veines ; le tourbillon des victoires n'est qu'un vol de colombes dont les siècles éparpillent le duvet blanc ³²

et les vestiges pourtant conséquents qui l'émaillent semblent s'y résorber, juste assez perceptibles pour susciter la rêverie de la narratrice quant aux légendes ou aux réalités du passé :

Les quelques colonnes encore enracinées dans ce sol semblent s'étonner de ne pas pousser des branches ou porter des fleurs, comme les nymphes qui devenaient arbustes, comme les garçons qui devenaient narcisses ou hyacinthes. [...]

L'ombre où tout devient Ombre laisse à peine deviner, dans la palestre, la plus svelte des colonnes, fût maintenant solitaire, autour duquel les

²⁹ « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 540.

³⁰ Cf. D.-H. PAGEAUX, « Poétique de l'histoire et logique romanesque dans l'œuvre de M. Yourcenar », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de M. Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 334.

³¹ M. YOURCENAR, « Apollon tragique », *En pèlerin et en étranger*, *EM*, p. 427.

³² M. YOURCENAR, « La dernière Olympique », *En pèlerin et en étranger*, *EM*, p. 429.

jeunes joueurs, jadis, ont dû souvent passer le bras comme autour d'une taille [...] ³³.

À Chenonceaux également, l'écrin verdoyant de ce « joyau de pierre » ³⁴ en accroît le charme et la beauté, et surtout, les jeux de la pierre et de l'eau nés de sa situation initiale et de ses agrandissements successifs. Avant d'évoquer l'architecture Renaissance du château, ses « croisées généreusement ouvertes à l'air et au soleil », ses « pièces en enfilade », son « escalier droit, invention italienne » ³⁵ et de faire revivre ses occupants, la romancière s'attarde sur son emplacement exceptionnel et sur la poésie qui en émane : ce modeste édifice, « doucement clos dans le paysage idyllique d'un recoin de Touraine » ³⁶, ressortit à la fois aux « châteaux-Nymphes, indolemment couchés au bord des eaux courantes » et aux « châteaux-Narcisse dédoublés dans l'eau plate des douves, captifs des jeux de reflet qui mettent au bas du mur de pierre une fluide muraille qui tremble » ³⁷. D'emblée décrit comme à demi mythologique, il n'en possède pas moins un passé historique que la narratrice s'attache à retracer au fil d'une méditation dont elle souligne pour finir le caractère subjectif et imprévisible : « La visite des vieilles demeures peut mener à des points de vue auxquels on ne s'attendait pas » ³⁸.

S'attend-on, de même, à ce qu'une visite de Ravenne agrémentée d'une lecture d'*À Rebours* nourrisse une réflexion sur la décadence qui s'achève par l'évocation de Louis II de Bavière et de Byron ? Là encore, l'analyse prend en compte les éléments architecturaux, même si elle se focalise ensuite sur les mosaïques qui les ornent. C'est d'abord le caractère secret des sanctuaires qui est ainsi mis en valeur :

Seules, par-ci, par-là, dissimulées derrière leurs façades de briques rêches, presque souterraines, accessibles seulement par des couloirs aux longs détours, les églises s'ouvrent comme les soupiraux d'un monde de l'âme ³⁹.

Ensuite, le premier vers de la « Prose pour des Esseintes », de Mallarmé – dont la ponctuation est modifiée, il est vrai, de façon à le

³³ *Ibid.*, p. 429 et p. 430.

³⁴ M. YOURCENAR, « Ah, mon beau château », *Sous bénéfice d'inventaire*, EM, p. 37.

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 74.

³⁹ M. YOURCENAR, « Ravenne ou le Péché mortel », *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 485.

Le modèle architectural, un modèle yourcenarien

rendre moins fulgurant et plus méditatif⁴⁰ — est prétexte, dans un premier temps, à une évocation de l'architecture basilicale :

Hyperbole de ma mémoire...

L'hyperbole et la parabole sont ici les deux sésames mathématiques des absides, les deux formes de la courbe auxquelles obéit la pesanteur des pierres. Grammatical ou géométrique, leur emploi éclate à chaque page de ces livres de verre et d'or⁴¹.

Il convient cependant d'envisager ensemble l'armature de pierre et les représentations colorées auxquelles elle sert de support, car les mosaïques animent véritablement l'édifice qui les abrite :

Mais ici, dans ces pures ténèbres que l'habitude rend bientôt transparentes, des feux luisent çà et là, limpides comme ceux d'une âme où se forment lentement les cristallisations du malheur. Les piliers tournent avec la terre. Les voûtes tournent avec le ciel⁴².

Mais, encore ramassé dans sa forme, celui-ci n'en apparaît pas moins comme une construction entravée, une figure de l'enfermement en regard des cathédrales gothiques ; d'où le statut paradoxal des personnages des mosaïques :

Prisonniers d'un rêve, captifs sous la cloche à plongeur des dômes, ils échappent à l'agitation du monde dans la sérénité du gouffre⁴³.

Non tributaire d'un lieu unique à la différence des textes précédents, l'essai sur l'Andalousie qui figure dans *Le Temps, ce grand sculpteur* est également émaillé de références architecturales qui éclairent le propos et souvent l'inspirent. Ainsi la mosquée de Cordoue y apparaît-elle, à l'instar de la terre qui la porte, comme une synthèse entre différents peuples, différentes pensées et même différentes disciplines :

À Cordoue, foyer de culture qu'alimentèrent la ferveur musulmane, la subtilité juive, et certains concepts helléniques passés par l'alambic de la pensée arabe, ce peuple d'alchimistes, d'algébristes et d'astronomes atteint dans la mosquée à la plus totale des transmutations, à

⁴⁰ Le vers original est ainsi ponctué : « Hyperbole ! de ma mémoire », cf. S. MALLARMÉ, *Poésies*, Paris, Classiques Garnier, 1992, p. 58.

⁴¹ « Ravenne ou le Péché mortel », *op. cit.*, p. 485-486.

⁴² *Ibid.*, p. 486.

⁴³ *Ibid.*, p. 487.

l'équation la plus complexe, à l'équivalent parfait des secrètes cogitations d'un Averroès ou d'un Avicenne⁴⁴,

tandis que la « suavité linéaire » de l'Alhambra de Grenade relève d'une « perfection quasi végétale » qui fait – pour une fois – de l'architecture un art éphémère, qui « subit avec une ravissante docilité toutes les injures : le Généralife aux revêtements effacés, aux pavillons refaits [...] reste ce que son constructeur arabe souhaitait qu'il fût : le paradis des méditations paisibles et des joies faciles ». Et donc, « on accepte que ces beaux objets aient fleuri et passé comme des narcisses »⁴⁵. À l'inverse, le palais de Charles Quint qui lui est contigu, d'une « sévérité » et d'une « dureté » extrêmes, semble « un homme vêtu d'acier »⁴⁶ et la cathédrale de Séville une « énorme forteresse de la foi catholique »⁴⁷. On peut mettre en parallèle ces esquisses architecturales et les références ponctuelles, dans les *Mémoires d'Hadrien*, à certains monuments : temples, tombeaux ou édifices publics, qui contribuent au réalisme du récit en même temps qu'elles jalonnent l'existence d'Hadrien et illustrent certaines de ses préoccupations. Rémy Poignault, qui les recense soigneusement dans sa thèse⁴⁸, rappelle que « pour l'esthète Hadrien, qui a fait parvenir jusqu'à nous de nombreuses copies de chefs-d'œuvre, l'architecture, comme la sculpture, symbolisent la civilisation tandis que leur destruction est signe de barbarie », et que l'empereur « s'est efforcé de promouvoir les valeurs gréco-romaines par une politique architecturale de grande importance »⁴⁹. Fleurons de celle-ci, le Panthéon et le mausolée de l'empereur apparaissent en eux-mêmes comme des modèles architecturaux sur le symbolisme desquels on aura l'occasion de revenir.

Il est aussi, dans l'œuvre yourcenarienne, des textes apparentés plus discrètement que d'autres à un espace architectural, reliés plus lâchement à un édifice. Ainsi de *L'Œuvre au Noir* et de Bruges, où se déroulent les deuxième et troisième parties du roman. La promenade commémorative accomplie en 1971 par l'auteur, qu'elle évoque dans les « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* » montre, semble-t-il, combien la configuration de la ville et l'ordonnance de ses bâtiments –

⁴⁴ M. YOURCENAR, « L'Andalousie ou les Hespérides », *Le Temps, ce grand sculpteur*, EM, p. 383-384.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 384.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 385.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 384.

⁴⁸ Cf. R. POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, II^e partie, Bruxelles, coll. Latomus, 1995, p. 680-722.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 680.

Le modèle architectural, un modèle yourcenarien

par exemple, ceux du Béguinage – ont nourri son imaginaire d'écrivain :

En 1971, j'ai refait dans les rues de Bruges chacune des allées et venues de Zénon. Comment, par exemple, il variait son itinéraire pour se rendre à la forge, pour y soigner Han. À quel point se trouvait l'auberge où il prenait ses repas. À quel angle de rues il a vu passer Idelette prisonnière [...] Et avec moi Valentine la belle, la douce, la blonde, celle qui aboyait avec force contre les chevaux [...], celle qui courait joyeusement dans la cour du Gruuthuse, celle qui bondissait dans le jardin du Béguinage parmi les jonquilles⁵⁰.

Le prieur des Cordeliers, quant à lui, apparaît sur fond d'architecture baroque, celle de l'église des Franciscains de Salzbourg ; peut-être la séduction harmonieuse de ce décor, sa luminosité, sont-elles particulièrement accordées à la bonté profonde du personnage, à sa générosité aimable, à son passé mondain aussi ? On retrouve dans le récit de cette « rencontre » dans *Les Yeux ouverts* la dimension parfois médiumnique de l'inspiration yourcenarienne :

Et sur le chemin du retour, je me suis retrouvée en Autriche, et là, subitement, j'ai eu envie d'aller à l'église des Franciscains de Salzbourg, qui est très belle. Je me suis assise là, j'ai assisté à la grand-messe... Et j'ai littéralement vu entrer, dans ma pensée, bien sûr, je dirais dans la pensée de mes yeux, le Prieur des Cordeliers. Ce personnage qui n'existait encore que dans une seule phrase du livre, tout d'un coup il était là, très vivant, il avait beaucoup à me dire⁵¹.

C'est que certains lieux portent plus que d'autres à la confiance et que souvent, chez Marguerite Yourcenar, la noblesse d'un édifice ou l'harmonie de ce qu'il en reste favorise l'inspiration. Et ce que Rémy Poignault affirme à propos de la villa d'Hadrien pourrait être dit, semble-t-il, de bien des espaces architecturaux entrevus ici, palais ou sanctuaire :

La Villa est pour Marguerite Yourcenar le lieu des origines, celui de la rencontre primordiale, d'où tout le projet découle, et d'où surgit tout un monde, même si elle existe dans son imaginaire avant la visite qu'elle y accomplit pour la première fois et si les méditations sur d'autres bâtiments, des œuvres d'art, des lectures et sa propre existence vont donner pendant près de trente ans les prolongements nécessaires à l'accomplissement de l'œuvre⁵².

⁵⁰ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », OR, p. 856.

⁵¹ *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 178.

⁵² R. POIGNAULT, op. cit., p. 725-726.

Quant au symbolisme de ce modèle architectural, il ressortit à la fois au temps et à l'éternité. L'édifice, par sa pérennité, est bien ce trait d'union entre les générations qu'évoque le narrateur des *Mémoires d'Hadrien* lorsqu'il expose, dans « Tellus stabilita », les motivations de son œuvre de bâtisseur :

Ces murs que j'étaie sont encore chauds du contact de corps disparus ; des mains qui n'existent pas encore caresseront ces fûts de colonnes⁵³.

Et ce caractère concret, presque sensuel de l'activité architecturale renvoie au paradoxe qui lui est inhérent : il s'agit à la fois, et notamment lors de reconstructions, de « collaborer avec le temps sous son aspect de passé, [d'] en saisir ou en modifier l'esprit », et de défier ses velléités destructrices en ajoutant « à nos vies ces rallonges presque indestructibles »⁵⁴.

De l'inscription dans le monument de cette continuité temporelle qu'il s'efforce de matérialiser rendent compte, dans les *Mémoires d'Hadrien*, les pages relatives à l'érection du Panthéon, dont la dédicace, le plan circulaire et la coupole ouverte sur le ciel apparaissent comme un triple hommage au passé ; mais l'ensemble du projet et les aspirations dont il est censé témoigner traduisent une volonté d'innover que souligne également le narrateur :

J'avais corrigé moi-même les plans trop timides de l'architecte Apollodore. [...] J'avais voulu que ce sanctuaire de tous les dieux reproduisît la forme du globe terrestre et de la sphère stellaire, du globe où se renferment les semences du feu éternel, de la sphère creuse qui contient tout⁵⁵.

On y retrouve, selon Rémy Poignault, « le goût d'Hadrien pour l'audace et le gigantisme architecturaux », affirmation qu'il précise en ces termes : « L'empereur, en effet, ne se contente pas de reconstruire le Panthéon tel qu'il existait avant l'incendie. Il amplifie les dimensions du temple, donne une forme circulaire à la *cella*, qu'il dote d'une coupole, alors que l'édifice précédent devait être rectangulaire »⁵⁶ et dans une note où la dite coupole est décrite comme « plus grande encore que celle de Saint-Pierre de Rome ».

Autre manifestation de cette mégalomanie architecturale, le mausolée de l'empereur emprunte lui aussi à différentes époques :

⁵³ M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 385.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 384-385.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 416.

⁵⁶ R. POIGNAULT, *op. cit.*, p. 688.

tenant à la fois des « antiques tombes de la voie Appienne » et de « Ctésiphon », de « Babylone »⁵⁷, de « l'Égypte »⁵⁸, il est voué à recevoir, par-delà les siècles, les dépouilles d'« empereurs futurs » et de « princes encore à naître »⁵⁹. La « falaise battue par les siècles »⁶⁰ que semble son mur d'enceinte sur une gravure de Piranèse montre encore que, si la destination première du bâtiment fut bientôt oubliée, sa pérennité n'a pas lieu d'être mise en doute. Parce qu'elle dure, peut-être, plus spectaculairement que d'autres productions humaines, étant plus exposée aux ravages du temps, et de par sa fonction utilitaire, comme lieu d'abri et de rencontres, l'œuvre architecturale se prête plus que d'autres à ces « jeux de miroirs et feux follets »⁶¹ si essentiels à l'invention yourcenarienne.

À ceux-ci la villa de Tibur semble particulièrement propice, décor obligé et primordial des *Mémoires d'Hadrien* où font de nouveau incursion *Archives du Nord*, à la faveur du Grand Tour de Michel-Charles⁶² et *Quoi ? L'Éternité*, à l'occasion du séjour d'Egon et de Jeanne à Rome. Au terme de sa visite, Jeanne croit y reconnaître le père de la narratrice, d'où la nécessité de refaire « à la hâte, presque en courant, la partie de l'allée déjà parcourue », de se rengager « dans le chemin des ruines », de repasser « devant le haut mur du Pœcile » pour gagner le Canope et se retrouver pour finir « devant l'îlot où elle croit un instant voir Michel flâner au pied des bases des colonnes », s'imaginant même l'apercevoir, tel un personnage de Piranèse, « au haut d'un de ces escaliers interrompus qui ne mènent plus nulle part »⁶³. « A-t-elle créé de rien un fantôme ? » s'interroge non sans humour la narratrice au terme de ce marathon dans un lieu qui l'inspira entre tous et dont le pouvoir évocateur ébranle jusqu'à la sagesse de Jeanne, contrainte par une force irrésistible à revenir sur ses pas. L'auteur fait de même dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » pour déplorer, dans un ajout de 1958, des « embellissements » plus dangereux qu'esthétiques, et ce commentaire pessimiste marque la fin de ces visites de la Villa à différentes époques, du II^e siècle à nos jours.

De façon moins spectaculaire et moins systématique, Chenonceaux est évoqué, de même, à travers ses occupants successifs, et Ravenne

⁵⁷ *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 385.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 462.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ M. YOURCENAR, « Le Cerveau noir de Piranèse », *Sous bénéfice d'inventaire*, EM, p. 85.

⁶¹ Titre d'un essai figurant dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, EM, p. 344 sq.

⁶² Cf. *Archives du Nord*, EM, p. 1031-1032.

⁶³ *Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1315-1316.

de Théodore à Byron, tandis que Zénon attend la romancière à Salzbourg « sur le banc de pierre de la vieille boulangerie »⁶⁴ et qu'elle se promène dans Bruges sur ses pas⁶⁵. Se prêtant si volontiers, dans l'œuvre yourcenarienne, à « tout ce qui est jeux de miroir entre les personnes et les moments du temps, angles de réflexion et angles d'incidence entre l'imagination et le fait accompli »⁶⁶, le modèle architectural, par le symbolisme de continuité qui en émane, unifie et rassérène la pensée du temps et facilite au sein même de celle-ci l'émergence de la fiction.

Mais, en même temps qu'il unifie le temps, il l'ordonne, et une connotation d'éternité s'attache à l'architecture, qu'il convient maintenant d'explicitier. On sait le désir d'éternité d'Hadrien et l'aspiration à l'universalité inséparable de sa politique urbanisatrice⁶⁷ ; chacune de ses fondations, preuve que le modèle romain est susceptible d'être copié à l'infini, lui apparaît comme une victoire de la géométrie urbaine sur le désordre qui prévalait auparavant. Uniformiser l'espace revient ainsi à planifier le temps, ou du moins à déjouer les rencontres imprévues, les invasions subites, les hasards malheureux des voyages :

[...] cette uniformité même, retrouvée sur trois continents, contente le voyageur comme celle d'une borne milliaire ; les plus triviales de nos cités ont encore leur prestige rassurant de relais, de poste, ou d'abri⁶⁸.

Dans la troisième partie de *La Mort de Virgile*, lors de son entretien avec Auguste, le poète expose des vues analogues quant au sens de cette domestication de l'espace par l'érection de monuments :

L'ordre est stable au milieu de la mutation des époques, l'espace est stable au milieu des choses terrestres, ô Auguste, et en quelque lieu de la terre qu'on ait réussi à créer un ordre, un ordre véritable de l'existence humaine, on a été également obsédé du désir d'ériger dans l'espace le symbole visible de cet ordre... L'Acropole, les Pyramides, tout comme le temple de Jérusalem, se dressent comme les symboles

⁶⁴ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », *OR*, p. 861.

⁶⁵ Cf. *supra*.

⁶⁶ *Quoi ? L'Éternité*, *EM*, p. 1316.

⁶⁷ Cf., par exemple, R. POIGNAULT, « L'Empire romain figure de l'universel », *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, vol. 2, p. 209-223.

⁶⁸ *Mémoires d'Hadrien*, *OR*, p. 386.

Le modèle architectural, un modèle yourcenarien

d'un ordre... ce sont des témoignages de l'effort pour abolir le temps en établissant l'ordre dans l'espace⁶⁹.

Emblème de la stabilité d'un pouvoir, et qui sait, de l'immortalité d'une civilisation, l'architecture affiche parfois plus ouvertement encore son aspiration à l'éternité, voire ses liens avec la transcendance, et par exemple dans le cas d'Antinoé, ville tombeau, « perpétuel péristyle » dont la perfection du tracé veut signifier le caractère sacré :

J'ai tracé moi-même le plan des colonnades corinthiennes qui répondent le long des berges à l'alignement régulier des palmes. J'ai mille fois parcouru en pensée ce quadrilatère presque parfait, coupé de rues parallèles, scindé en deux par une avenue triomphale qui va d'un théâtre grec à un tombeau⁷⁰.

On songe aux propos de Hegel sur les temples grecs, qui « offrent un aspect qui satisfait pleinement et ne fait rien désirer de plus », satisfaction que Gérard Bras commente en ces termes : « On est en présence d'une manière de perfection, d'un absolu. Cette satisfaction subjectivement reconnue est objectivement fondée sur l'eurythmie de l'édifice [...] » et plus loin : « De la colonne – et du temple dans son ensemble – on peut dire qu'elle est une manière d'infini ou, plutôt, l'image finie de l'infini »⁷¹.

Autres représentations de l'infini, notamment chez Pascal⁷², la figure du cercle et celle de la sphère renvoient aussi à l'éternité. Et de ce symbolisme traditionnel en architecture participent le plan circulaire du Panthéon comme le volume hémisphérique de la coupole qui le surmonte. Aux « arts de la Grèce », pour une fois ravalés au rang de « simple ornementation », de « luxe ajouté »⁷³ sont préférées ces formes inhabituelles dans les sanctuaires contemporains, mais emblématiques « du globe terrestre et de la sphère stellaire » ; et comme le souligne Rémy Poignault en citant divers exégètes, la

⁶⁹ H. BROCH, *La Mort de Virgile*, Paris, L'Imaginaire, Gallimard, 1955, p. 312 (traduction d'Albert KOHN).

⁷⁰ *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 387.

⁷¹ G. BRAS, *Hegel et l'art*, Paris, PUF, 1989, p. 63 et 65.

⁷² Cf., par exemple, la pensée « Disproportion de l'homme » (numéro 199 de l'édition Lafuma, 72 de l'édition Brunschvicg) : « [que l'homme] regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que ces astres, qui roulent dans le firmament, embrassent », PASCAL, *Pensées*, Paris, éditions du Seuil, 1963, p. 525-526.

⁷³ *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 416.

distance prise ici avec les Grecs ne résulte pas d'une seule option esthétique :

Le souverain édifie, en fait, un temple qui est « l'antithèse parfaite du temple grec en tous ses éléments : l'intérêt reporté sur l'intérieur entièrement clos, le plan circulaire, la couverture voûtée, la structure, le matériau, le système des proportions. » Il emploie la ligne courbe où les Grecs utilisaient la ligne droite et accorde une grande importance à la hauteur du bâtiment, ce qui crée chez le visiteur un « sentiment de subordination à la structure majestueuse et insaisissable » du temple, alors que pour les Grecs au contraire, l'homme est la mesure de toute chose⁷⁴.

Comme le globe qu'il est censé figurer contient les « semences du feu éternel »⁷⁵ et que les jeux de lumière facilités par l'ouverture de la coupole font aussi du temple un gigantesque cadran solaire, son symbolisme spatial se double d'évidentes connotations temporelles ; et cette perfection formelle autant que signifiante explique la fortune architecturale du monument, notamment à la Renaissance⁷⁶. Bramante, Sangallo, Palladio s'en inspirent dans les églises à plan centré qu'ils réalisent⁷⁷, et ce dernier se livre dans son traité d'architecture à cet éloge sans retenue de la « forme ronde » :

De même [...] devons-nous [...] choisir parmi toutes les formes de temples celle qui est la plus parfaite et la meilleure. Or, de toutes ces formes, la ronde seule est simple, uniforme, égale, puissante et spacieuse. Nous la choisirons pour nos temples, auxquels elle convient fort bien dans la mesure où elle est incluse dans un terme unique, sans fin ni commencement, dont les parties, indissociables, contribuent également à la composition de l'ensemble, et chacune d'elles ayant ses extrémités également éloignées du centre, elle est comme le symbole de l'unité, de l'infinité, de l'uniformité et de la justice de Dieu⁷⁸.

⁷⁴ R. POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 690.

⁷⁵ *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 416.

⁷⁶ Cf. B. JESTAZ, *La Renaissance de l'architecture, de Brunelleschi à Palladio*, Paris, Découvertes Gallimard, 1995, p. 17 : « Brunelleschi [...] se serait rendu à Rome en compagnie de Donatello pour y étudier les monuments antiques, donnant ainsi l'exemple d'une pratique qui devait devenir impérieuse dans la formation des architectes. Rome en effet conservait encore un bon nombre de monuments qui allaient devenir des modèles décisifs de la nouvelle architecture. Le premier de tous était sans doute le Panthéon [...] ; il offrait le parfait exemple d'un pronaos antique, un portique de colonnes colossales supportant un fronton triangulaire, et du plan centré idéal, une rotonde couverte d'une coupole ».

⁷⁷ Par exemple le *tempietto* de Bramante à San Pietro in Montorio, la Madonna di San Biagio de Sangallo à Montepulciano, le Redentore de Palladio à Venise.

⁷⁸ PALLADIO, *Architettura*, livre IV ; traduction de FREART DE CHAMBRAY (1650) ; cité par B. JESTAZ, op. cit., p. 137.

Le modèle architectural, un modèle yourcenarien

Elle convient aussi aux tombeaux, si l'on en juge par celui de Cecilia Metella sur la voie Appienne et, bien sûr, par celui de l'empereur, dont la partie centrale circulaire rappellerait les tumulus étrusques. Corroborée par la rampe hélicoïdale qui parcourt le monument et la « pyramide » de cyprès qui le couronne, une symbolique d'éternité est donc encore perceptible ici ; mais inséparable, semble-t-il, du défi au temps inscrit dans les allures de forteresse du bâtiment et la verticalité de son architecture.

*Exegi monumentum aere perennius*⁷⁹.

aurait pu dire Hadrien de son mausolée, restituant la métaphore d'Horace à son registre originel. On l'a vu, l'œuvre yourcenarienne joue aussi de cette fonction métaphorique de l'architecture, mais de plus, ce modèle d'écriture y est un thème récurrent et s'auréole d'un symbolisme temporel propre à illustrer certaines de ses constantes, le désir d'éternité par exemple. Sans que la création littéraire revête chez Marguerite Yourcenar une telle urgence désespérée, on pense à Proust et à ses « travaux d'architecte », et au terrible défi au temps que représente, à la fin de la *Recherche*, l'érection de son « mausolée » :

[...] l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait, comme un monument druidique au sommet d'une île, quelque chose d'infréquenté à jamais. Mais j'étais décidé à y consacrer mes forces qui s'en allaient comme à regret et comme pour pouvoir me laisser le temps d'avoir, tout le pourtour terminé, fermé « la porte funéraire »⁸⁰.

⁷⁹ Premier vers de la trentième et dernière ode du III^e livre des *Odes* d'Horace.

⁸⁰ M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 1040-41.