

Du Bellay: Les Antiquitez de Rome.

Nécromancie et désir du temps

«La dissolution dans le temps produit le même effet /que l'exil dans l'espace/: la surexistence d'une ville par un identique et exclusif attachement à son passé (dans lequel l'écrivain se retrouve lui-même alors que l'homme cultivé retrouve les racines de sa culture).[...] L'écrivain s'éloigne pour mieux voir; Rome a basculé au néant, donc est mieux vue, l'invisible et l'interrompu étant beaucoup plus riches de sens que le visible ou le continu» Gérard LABROT, L'image de Rome, une arme pour la Contre-Réforme, Champvallon, 1987, p. 327

L'expérience concrète qu'effectue du Bellay confronte une espérance fantasmée à une réalité d'autant plus décevante qu'elle est lue à travers cette espérance fantasmée. Il n'y a pas de Rome «réelle» qui déçoive, mais une attente sans récompense. Ce qui pour un lettré constitue le référent du nom «Rome» est un ensemble géographique ambigu (extensible de la ville à l'Empire) et chronologiquement unique (de la fondation à la chute). Dans les deux cas ce n'est pas l'infini: espaces et temps sont mesurables; mais dans les deux cas, ils représentent ce que la conscience occidentale contient de plus durable et de plus grand. Et ceci est mort, nul n'en doute. On ne s'attend pas à rencontrer au coin de la rue de vrais Césars ni le Capitole intact. Mais d'une certaine façon on s'attend à rencontrer des traces de ce qui a disparu, un signe authentique de l'existence enfuie.

Le rapport du visiteur avec Rome est globalement semblable à celui qu'il entretient avec un portrait, une image, un vestige, et surtout une relique, dans la plénitude d'acception du terme: ce qui reste et ce qui est consacré comme reste d'un disparu.

En bonne sémiotique ancienne, le vestige est la trace laissée par une présence, par ex. la trace du passage d'un animal, qui permet d'inférer par ce qu'on voit (l'empreinte d'un pied) ce qu'on ne voit pas (l'individu qui a marché là auparavant). Le vestige atteste l'existence de l'individu sans rien retenir de sa réalité charnelle. Fragment (et donc matériellement sans prestige ni ressemblance), la relique par contre témoigne de l'intégralité d'un corps, en remémore la réalité; mais surtout dans l'occident chrétien où les reliques sont l'objet de la vénération des fidèles, la relique restaure pour celui qui a la foi la présence totale d'un être: aussi miraculeuse que cet être, la relique est un support généralement laid et fragile, détenteur des pouvoirs immenses d'un saint.

Du Bellay s'est en quelque sorte livré aux reliques textuelles, dont en humaniste il dit la plénitude. Les textes romains font persister «l'idole» de Rome, sa représentation dans l'esprit des lecteurs, l'image que leur imaginaire construit à partir du texte. Mais à se confronter avec ce qui est la relique corporelle, métonymique, des murs, des ruines, la déception du visuel crée un choc affectif que le contact avec le texte ne créait pas. La relique matérielle est victime du temps: de plus en plus infime le bâtiment se transforme en ruine (le mot se souvient du bâtiment qui fut), en murs (sans qu'on identifie la forme), en poudre (sans qu'on retrouve même la

construction). L'édifice, devenu ce que devient tout corps, une poudre, une poussière comme le sont les squelettes puis les os, accomplit ce qu'on rappelle aux hommes au mercredi des Cendres: Tu es poussière et retourneras en poussière. Face aux reliques du corps de Rome, Du Bellay s'exerce à constituer la présence de Rome.

Pour retrouver la présence du mort – soit son âme, elle, vivante –, il faut s'appuyer sur quelques croyances où paganisme et christianisme se mêlent. La présence des âmes autour des tombeaux, par exemple. Du Bellay unit la croyance à la survie immortelle des âmes avec des images païennes inspirées de Virgile: l'âme séjourne sous terre, dans une vie comme atténuée, et les âmes régulièrement reviennent au séjour des vivants. Et pour peu qu'on les y appelle, elles reviendront pour UN vivant. La nécromancie – ou divination par appel aux morts –, est bien sûr l'objet d'un interdit; pour le transgresser il faut ou un désastre, ou la volonté de violer l'interdit: la Bible, dans la scène fameuse où Saul vaincu consulte l'âme de Samuel par l'intermédiaire de la prophétesse (païenne) d'En Dor, manifeste clairement l'interdit, et les exégètes débattent de la nature exacte de l'apparition qui surgit: âme du juste Samuel autorisée par Dieu à venir prévenir? âme tirée par magie et contre la volonté divine? démon prenant une forme trompeuse pour mieux encore perdre Saul? Les démonologues modernes ne cessent de disputer du pouvoir exact des sorcières et des démons sur les morts, et s'accordent pour dire qu'on ne peut rencontrer errantes en ce monde que les âmes pécheresses; la croyance commune, moins raisonnée, croit aux revenants, au Jour des Morts et à la persistance des présences. Dans une Rome tombeau, les Romains du passé ne peuvent être partis.

Comment un lettré peut-il appeler les morts? Avec des textes. On va parler aux âmes des morts avec leurs mots, ceux que fournit l'*Enéide*. Lorsqu'Enée, avide de savoir le destin de Rome, interroge ceux qui savent, il descend chez les morts retrouver son père, traverser les grands champs des punis et des élus, puis entrevoir au loin au bord du Lethé les âmes en passe de réincarnation qui sont ses futurs descendants. Retourner vers le passé pour voir son futur: le chemin inverse le savoir du temps. La trame de la catabase aux Enfers n'est pas chez Du Bellay un élément fortuit: des *Antiquitez* elle s'étend aux *Regrets*¹: les *inania regna* des simulacres, le désir de l'autre rive (v. 315 / sonnet 17), la vision d'Orphée (v. 415 / sonnet 20), la sortie enfin sur les rives des Champs Elysées quand on quitte Rome (s. 137), Enfer de ce monde au prix de l'autre monde du Vrai (sonnet 174). Dans les *Antiquitez*, la comparaison à la Berescynthienne (v. 800 / sonnet 6), la guerre du beau-père et du gendre (v. 825 / sonnet 23).

Et de cet appel aux morts naît un autre texte et une autre présence de Rome, ni vestiges, ni reliques, mais représentation, présence par et dans un autre être, dépendante de la mémoire humaine et de l'art.

Les *Antiquitez* sont construits comme le récit d'une expérience et d'un désir qui vont contre le temps, et fondamentalement d'un désir du Moi qui à soi seul essaie de relever une chose morte à qui il a donné vie par magie. Sans cesse Du Bellay confronte les images de Rome, ses trois survies possibles: celle visible du mur, celle dicible des écrits, celle invisible des esprits. Il confronte aussi les spatialités: celles du dessus, visible, matérielle, poudreuse, lourde, coercitive, nommable (tombeaux, murs) mais qui s'amuit progressivement; celle du dessous, creuse, sans

¹ Sonnets 17, 20, 24, 27, 72, 89, 136, 137, 174

fonds, sans certitude de réponse; celle des textes, errante, légère, évanescence, fixable, durable. Plusieurs sonnets assurent cette recherche de la présence, dans un trajet méditatif.

Le sonnet I s'établit dans le cadre dialogique de l'invocation des morts, dans une parole qui est magie noire (encore qu'il n'y ait pas de sacrifice de sang). Inversant le rituel funéraire dans le rituel d'appel, trois tours autour du tombeau, l'invocation hésite entre honneur et horreur, entre l'excitation de la rencontre avec la gloire et la terreur sacrée.

*Divins Esprits, dont la poudreuse cendre
Gist sous le faix de tant de murs couvers,
Non vostre loz, qui vif par vos beaux vers
Ne se verra sous la terre descendre,*

*Si des humains la voix se peult estendre
Depuis icy jusqu'au fonds des Enfers,
Soient à mon cry les abysmes ouvers,
Tant que d'abas vous me puissiez entendre.*

*Trois fois cernant sous le voile des cieux
De vos tombeaux le tour devocieux,
A haute voix trois fois je vous appelle:*

*J'invoque ici votre sainte fureur,
En ce pendant que d'une sainte horreur
Je vays chantant vostre gloire plus belle².*

L'appel est une scène, physiquement jouée comme une cérémonie, mais médiatisée par la poésie. Ces Esprits aux corps perdus et comme écrasés, tels les Titans sous l'Etna et les rebelles sous les sept collines, demeurent «divins», aussi transcendants que les âmes qui ne meurent jamais, mais la seule présence connotée des Enfers et des «abysses» spatialise cet appel et lui donne le sens d'une provocation. Inverse du *De Profundis*, inverse du cri de la pénitence, l'appel aux enfers, la louange des gloires païennes, retrouver les morts, est entrer en communion avec leur point de vue et accepter leurs valeurs. De la fureur des anciens au chant, une correspondance s'établit, comme du loz (louange) qui ne peut mourir grâce aux vers antiques, au chant de gloire que constitue la poésie moderne.

Alors la scène se réalise au sonnet V: d'une certaine manière, le mur cesse d'être mur et retrouve une identité d'édifice, la relique redevient corps, mais par violence et effraction. Il constitue le surgissement du corps mort dans la nuit; l'invocation magique qui réussit fait venir ou du moins fait voir une créature. L'enfouissement écrasé cesse, pour faire discerner un vague mouvement ascensionnel.

*Qui voudra voir tout ce qu'ont peu nature,
L'art et le ciel (Rome) te vienne voir:
J'entens s'il peult ta grandeur concevoir
Par ce qui n'est que ta morte peinture.*

*Rome n'est plus: et si l'architecture
Quelque ombre encor de Rome fait revoir.
C'est comme un corps par magique sçavoir
Tiré de nuit hors de sa sépulture.*

² Nous soulignons les aspects nécromantiques et surnaturels.

Le corps de Rome en cendre dévallé
Et son esprit rejoindre s'est allé
Au grand esprit de cette masse ronde.

Mais ses escripts, qui son los le plus beau
Malgré le temps arrachent du tombeau,
Font son idole errer parmy le monde.

La subjectivité de la scène est manifeste. Seul celui qui peut concevoir le passé au travers des signes peut voir la splendeur de Rome, et peut en voir la présence. Il faut vouloir et pouvoir pour déchiffrer les signes, et même plus simplement pour comprendre que ce qu'on voit, objet neutre, est en fait un signifiant, l'appel même au déchiffrement. Pour appeler «morte peinture» le spectacle des ruines, il faut déjà être sûr qu'il s'agit bien d'une représentation, dont la lecture ne peut se faire que comme une transgression, une inversion de la loi, une magie. On ne peut nommer le spectacle «morte peinture» qu'en concevant une vie ailleurs et autrement.

Mais qu'est ce qu'une ombre? Moins qu'une «idole», toute subjectivée; moins qu'un vrai corps (on ne refait pas un corps de la cendre): un fantôme qui ressemble à un corps. Il n'empêche que là encore l'expression est de science magique jusque dans le satanisme, car seul Satan sait faire surgir ces ombres, il n'y a pas de magie blanche qui veuille simuler les corps. Sentir et imaginer les retrouvailles d'une Rome passée est donc ici nettement associé au vouloir occulte et interdit, et s'avoue comme la production de simulacres.

Constat déceptif pourtant: l'écrit l'emporte sur la magie, l'idole parcourt le monde quand l'ombre n'est qu'un surgissement vague. Ce n'est pourtant point faute de sentir les présences qui rôdent.

Second poème d'interrogation, le sonnet XV en appelle aux âmes en peine, mal consolées, qui se substituent au contemplateur («Qui voudra voir...»), surplombent la ville qu'elles viennent revoir.

Palles Esprits, et vous Umbres poudreuses,
Qui jouissant de la clarté du jour
Fistes sortir cet orgueilleux séjour,
Dont nous voyons les reliques cendreuses:

Dictes, Esprits (ainsi les ténébreuses
Rives de Styx, non passables au retour,
Vous enlassant d'un trois fois triple tour,
N'enferment point vos images ombreuses)

Dictes moy donc (car quelqu'une de vous
Possible encor se cache icy dessous)
Ne sentez vous augmenter votre peine,

Quand quelquefois de ces costaux romains
Vous contemplez l'image de vos mains
N'estre plus rien qu'une poudreuse plaine?

Le vocabulaire a encore glissé. Les Umbres ici sont les ombres des trépassés, en vocabulaire païen, ni des âmes vraiment, ni des corps: celles qui survivent aux Enfers de Virgile, encore passibles, encore émues de leur vie passée, jamais consolées de leur départ et de leur peine. Pendant que la relique s'efface, poudre sur poudre. Plus de murs pesants, mais peu de présence

sinon furtive, cachée. Plus de jour, et pourtant pas de nuit sur terre: cendre et poudre. Trois fois triple clôture des fleuves contre triple appel: la frontières des mondes n'est pas étanche, elle délimite la vie et la mort en catégories irréversibles, mais elle est poreuse aux «non-vivants». Les morts ne peuvent revenir que pour témoigner de leur disparition et de la disparition de leur création. Cet appel projette la déception de l'énonciateur, qui n'est que trop assuré de la mort des choses.

Tout au plus l'énonciateur aurait-il, lui, un pouvoir relatif, vécu comme une impuissance personnelle, comme une perte des pouvoirs poétiques parallèle à la perte des pouvoirs romains. A faute d'Orphée qui ressuscite les morts, à faute d'Amphion qui refasse des murailles, à faute de Virgile qui en fasse un mythe, la poésie qui se cherche n' a plus pour elle que sa bonne volonté... Orphée ramènerait les âmes, lui qui a pu passer les rives qu'on ne repasse jamais; Amphion ramènerait la Ville, les corps. En se donnant le projet d'imiter une imitation, la poésie avoue être impuissante sur le réel. La poésie «fait voir» l'invisible, à proprement parler elle hallucine un spectacle perdu, les palais qui n'existent plus, dessin d'une ombre, selon le sonnet XXV.

*Que n'ay-je encor la harpe Thracienne,
Pour éveiller de l'enfer paresseux
Ces vieux Cesars, et les Umbres de ceux
Qui ont basti ceste ville ancienne?*

*Ou que n'ay-je celle Amphionienne,
Pour animer d'un accord plus heureux
De ces vieux murs les ossemens pierreux,
Et restaurer la gloire Ausonienne?*

*Peusse-je au moins d'un pinceau plus agile
Sur le patron de quelque grand Virgile
De ces palais les protraits façonner:*

*J'entreprendrois, veu l'ardeur qui m'allume,
De rebastir au compas de la plume
Ce que les mains ne peuvent maçonner.*

Et pourtant de l'extérieur (toujours ce contemplateur qui «voulait voir» et qui désormais voit), quelque chose obéit, une présence s'affirme ou une illusion s'anime: le sol bouge, l'esprit captif invisible fait rejaillir un corps visible né des fragments. Rome ne renonce pas, le Démon veut encore galvaniser en corps vivant le corps mort des fragments. Ici s'affirme en assertion raisonnée («tu jugeras») ce qui se disait comme une approximation en second quatrain de V: non point comme un corps, mais un effort pour recréer de la poussière une ville, surnaturelle décidément. On creuse pour élever, le présent tenace («jour après jour») se nourrit du passé. Le sonnet XXVII porte à son sommet l'ambiguïté d'une vie tenace, d'une puissance sombre et obstinée.

*Toy qui de Rome émerveillé contemples
L'antique orgueil, qui menassoit les cieux,
Ces vieux palais, ces monts audacieux,
Ces murs, ces arcs, ces thermes et ces temples,
Juge, en voyant ces ruines si amples,*

*Ce qu'a rongé le temps injurieux,
Puisqu'aux ouvriers les plus industriels
Ces vieux fragments encor servent d'exemples.*

*Regarde après, comme de jour en jour
Rome fouillant son antique séjour,
Se rebastit de tant d'œuvres divines:*

*Tu jugeras que le démon romain
S'efforce encor d'une fatale main
Ressusciter ces poudreuses ruines.*

Limites pourtant: ce qui bouge c'est le corps, redevenu nommable et identifiable en son architecture d'une ville qui se redessine en mouvement. L'architecture (après la poésie et la peinture) serait l'instrument vrai d'une renaissance. Mais resurgit aussi la menace, jusqu'ici absente, le mal, l'orgueil, le démoniaque, même si le terme est susceptible de toutes sortes d'acceptions heureuses. Si la résurrection des corps est un dogme chrétien, cette résurrection-là, voulue et narcissique, se ferait sans rédempteur comme si en Rome l'immortalité était une nature, comme si elle transgressait les lois ordinaires.

Vie autonome, ou illusion de qui veut croire, la présence de Rome est une nécessité qui fonde la poésie en acte contre nature, contre raison: l'ubris poétique pourrait rejoindre l'ubris de Rome. Une rupture s'opère alors dans le style et la construction des *Antiquitez*: le *Songe*, bien que «subjectif» en ce qu'il a besoin de l'esprit du rêveur et n'existe que pour lui, se construit comme une scénographie d'apparitions sans commentaires, de signes sans interprétation immédiate. Un dialogue s'établit presque, puisqu'il fournit une réponse, digne des morts et des oracles qui n'ont plus de mots audibles mais peuvent influencer les rêves de leur présence fantasmatique. Le *Songe* final est un songe de discours relais (le Génie de Rome parle) qui annonce un discours de l'image («Je vis...»), pur conflit de signes dont le rêveur ne reconstitue pas le sens, donné comme «évident». A vrai dire ce sens-là, il le connaissait déjà et le lecteur aussi. L'histoire de Rome en flashes visuels ne dit pas autre chose que les flashes mémoriels des sonnets en alexandrins des *Antiquitez*: Gloire, guerre civile, parodie des modernes, pillages, figurent dans les deux parties du texte. La seule différence est que la voix surnaturelle établit autre chose qu'une méditation humaine sur l'histoire: mort et vie dans la mort, elle établit un paradoxe absolu, sans trace d'un doute, mais aussi sans espoir. A ramener les yeux vers les espaces célestes, elle arrache aux reliques terrestres comme aux vestiges textuels pour un message nettement plus chrétien malgré son origine démonique: *Memento mori, vanitas vanitatum, ultima manet in caelo, lasciate ogni speranza.*

Le voyant est en quelque sorte mis en demeure de choisir: l'ubris de son désir possède une réponse positive, mais elle est en Dieu seul. La réitération des constats de mort doit l'amener à «faire son deuil» de la Rome perdue en n'espérant plus en sa survie relative. La mort est la mort.

*C'estoit alors que le présent des Dieux
Plus doucement s'écoule aux yeux de l'homme,
Faisant noyer dedans l'oubly du somme
Tout le soucy du jour laborieux,
Quand un Démon apparut à mes yeux
Dessus le bord du grand fleuve de Rome.*

Qui m'appellant du nom dont je me nomme,

Me commanda regarder vers les cieux:

Puis m'escria: Voy (dit-il) et contemple

Tout ce qui est compris sous ce grand temple,

Voy comme tout n'est rien que vanité.

Lors cognoissant la mondaine inconstance,

Puis que Dieu seul au temps fait resistance,

N'espère rien qu'en la divinité.

Que ce démon romain vienne répondre à l'appel nécromantique, ou qu'il soit quelque Ange Messager, il délivre un savoir qui ne concerne plus Rome. La culture est le seul moyen permis, mais il ne sauve pas le reste: il entérine la mort corporelle et spirituelle, il ne touche et ne produit qu'idole. La spiritualité relève soit de l'interdit, de la transgression orgueilleuse – démon romain ou poète en fureur sont également une tentation à rejeter comme vaine –; soit du regard inversé, qui accepte que la mort soit la mort, et cherche l'avenir en Dieu. L'oracle final du *Songe* est le dernier mot du recueil, mais non point du poète, qui ne peut que transcrire le conseil qui émane d'ailleurs.

L'art des *Antiquitez* est donc soulevé par un grand élan de désir impossible, et conclut à un art possible mais décevant. S'il utilise les modes de l'interrogation nécromantique, c'est qu'aucun des moyens «raisonnables» ne peut atteindre les fins fantasmatiques, ne peut même en dire l'urgence. Parler aux morts pour être vivant, pour avoir un devenir: la littérature ne peut que retracer l'ambition et l'échec, et se fonder comme substitut acceptable et décevant de la vraie survie.

MARIE-MADELEINE FRAGONARD

Paris