



**HAL**  
open science

## “ Hadrien écrivain ou la fiction de l’autorité ”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Hadrien écrivain ou la fiction de l’autorité ”. Pierre-Louis Fort (dir.). “ Un certain lundi 8 juin 1903 ”, L’Harmattan, p. 143-156, 2004, 9782747564359. hal-01675602

**HAL Id: hal-01675602**

**<https://hal.science/hal-01675602>**

Submitted on 4 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Stéphane Chaudier

**Publication :** « *Hadrien écrivain ou la fiction de l'autorité* », « *Un certain lundi 8 juin 1903* », textes réunis par P.-L. Fort, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 143-156.

**Auteur :** Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

**Mots-clés :** Yourcenar, Mémoires d'Hadrien, style, « énonciation, autorité

**Résumé :** Doublant le récit de la vie de l'empereur, un autre sujet ne cesse en filigrane de hanter l'écriture des *Mémoires* ; de cet autre sujet, Yourcenar elle-même, qui souhaitait pourtant que jamais l'ombre portée du présent ne vînt ternir le pur miroir de l'Histoire réinventée, est l'héroïne. *Les Mémoires d'Hadrien* racontent en effet comment un écrivain accède à la condition d'écrivain, comment par Hadrien interposé, Yourcenar prend conscience de son statut d'auteur, maître et possesseur de son discours, de son style. Le ton classique de l'œuvre est lié au rayonnement d'une énonciation de l'autorité. Comment se construit-elle ? Sans cesse le locuteur revient sur son dire, pour mieux l'adapter à un idéal de perfection qu'il recherche et *trahit* par cette perpétuelle « épanorthose » ; mais sans cesse aussi il se met en position d'évaluer les paroles qu'il rapporte, pour tenter d'assigner à chacun sa juste place dans l'immense et maîtrisée polyphonie des *Mémoires*. Le discours construit ainsi une fiction de l'autorité ; mais l'expérience dirimante de l'amour et de la maladie (c'est-à-dire du corps) met à mal cette fiction, en signale les limites. L'autorité fait alors l'épreuve de ce qui la conteste, le réel. Comme les civilisations de Valéry, elle se découvre fragile, intermittente, vouée peut-être à disparaître. Effroi ou sérénité ? C'est de ce combat, de cette constante et organique pulsation du discours, que les *Mémoires d'Hadrien* entretiennent leur destinataire.

### Hadrien écrivain ou la fiction de l'autorité

« J'avais enfin trouvé le point de vue du livre » (CN, 322<sup>1</sup>). *Les Mémoires d'Hadrien* sont affaire de distance : juste distance entre Hadrien et lui-même, entre Yourcenar et elle-même – « il est des livres qu'on ne doit pas oser commencer avant d'avoir dépassé quarante ans » (CN, 323) – entre Yourcenar et son personnage. Hadrien est séparé de lui-même par la vieillesse, l'imminence de la mort. Yourcenar l'est d'elle-même par « cette nuit de l'âme » (CN, 324) qu'elle a traversée, par cet « enfoncement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas » (CN, 326). Cette double distance est à la fois symbolisée et dépassée par l'extraordinaire césure historique – dix-huit siècles – qui éloigne Hadrien et Yourcenar. Le livre se conquiert contre ces épaisseurs superposées d'oubli et de néant : « survivance immobile des statues, qui [...] vivent encore à l'intérieur de ce *temps mort* » (CN, 323). L'hypallage exprime l'essentiel du paradoxe esthétique de Yourcenar. L'immobilité de la statue assure la « survivance » d'un temps qui peut pourtant s'animer, sortir de sa gangue funèbre. Ce souffle de vie se communique ensuite à l'œuvre. Comment ?

\*  
\* \*

### La fiction de l'autorité

L'énonciation ne peut pas défier ce « *temps mort* » sans être *autorisée* à le faire : c'est là le rôle de l'érudition. « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait du dehors » (CN, 327). L'exactitude, la fidélité aux faits, légitiment l'entreprise. La femme du XX<sup>e</sup> siècle rend à l'empereur du II<sup>e</sup> siècle sa voix au terme d'une identification non psychotique.

---

<sup>1</sup> Toutes nos références renvoient à l'édition folio des *Mémoires d'Hadrien* (Paris, Gallimard, 1974). On distingue le texte des *Mémoires* (M) du *Carnet de notes de « Mémoires d'Hadrien »* qui suit (CN).

Une double naissance conjure le risque de mélancolie inhérent à l'étude historique, cet «inventaire après décès» (CN, 327) : comme Yourcenar, Hadrien advient à l'écriture.

Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délassément d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'État, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage : j'ai formé le projet de te raconter ma vie (M, 29).

Le temps de l'écriture se coule dans l'expérience de la maladie sans s'identifier à elle. L'analyse de soi prend le relais de l'exercice du pouvoir. Au-delà des différences, c'est une même ambition qui se poursuit : instaurer en soi comme sur le monde un ordre qui garantisse à l'autre la possibilité d'exister. Dans le projet autobiographique d'Hadrien, il n'y a en effet aucun repli sur soi, aucun égotisme : «Je compte sur cet examen des faits pour mieux me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour mieux me connaître avant de mourir» (M, 29-30). Malgré la récurrence du pronom de première personne, à la fois sujet et objet de son dire, ce «portrait d'une voix» (CN, 330) est dédié à Marc. De la lettre familière aux mémoires, l'oblation de soi se réalise par le texte, *corpus* identifié à un corps, une volonté, une existence.

Comme Marcel, Hadrien devient donc écrivain : mais si la *Recherche* se consacre aux aléas d'une vocation, Hadrien, lui, entre dans l'écriture doté d'un projet et d'un style. Ces attributs manifestent la souveraineté de l'auteur, son *autorité*. Yourcenar fait don à son personnage de ses propres privilèges. Unique dans la littérature, ce dispositif montre à quel point l'auteur a lié son destin littéraire à celui de son personnage : «Je me suis assez vite aperçue que j'écrivais la vie d'un grand homme. De là, plus de respect pour la vérité, plus d'attention, et de ma part, plus de silence» (CN, 341). Dès les premières lignes de sa lettre à Marc, Hadrien apparaît comme un écrivain à part entière sans jamais pour autant se réduire à cela. L'œuvre naît de cette «*magie sympathique*» (CN, 330) par laquelle personnage et écrivain se fondent l'un en l'autre. Hadrien apporte sa vie, Yourcenar, son écriture, à la réalisation d'une œuvre commune. Avant d'entreprendre ses mémoires, l'empereur n'est en effet qu'un «écrivain raté», comme le montre un passage cité et finement analysé par Rémy Poignault dans «Écriture de la naissance – naissance par l'écriture» (OR, 455<sup>2</sup>). Pour Hadrien, l'écriture intime et elle seule confère le statut d'auteur. Pour Yourcenar, il en va tout autrement. La décision prêtée au personnage de se raconter est en réalité la sienne ; le livre n'existe que grâce à cette *fiction*. Ainsi s'incarne un imaginaire palingénésique qui fait de l'écriture une seconde naissance légitimée par l'imminence de la mort.

Il reste à définir cette autorité. Ses manifestations dans la parole d'Hadrien permettent de rendre compte du style de Yourcenar, de ce «classicisme» assumé, source de bien des malentendus :

Sans nier en rien la sûreté de la langue et la beauté des phrases de Marguerite Yourcenar, certains font des réserves sur la valeur dramatique de ce livre. Il se déroule avec la majesté somptueuse mais monotone d'un tapis dont rien n'arrête le déploiement. Le point de vue choisi par l'auteur – faire raconter son existence par un vieillard plein de sagesse qui en touche le terme et se retourne sur son passé avec la sagesse du grand âge – est sans doute responsable du léger ennui que dégage son récit<sup>3</sup>.

De fait, l'intérêt du livre échappe si on n'en situe pas la valeur dramatique là où, précisément, on ne s'attendait pas à la trouver : dans la tension de l'écriture. Elle témoigne en effet de l'effort

---

<sup>1</sup> INSCRIRE LA PAGE QUI DANS L'OUVRAGE RENVOIE À CET EXTRAIT DE L'ARTICLE DE R.P (dans l'état actuel de son tapuscrit, pp. 13-14).

<sup>2</sup> *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1989, pp. 352-353 dans l'édition du «Livres de poche». Voir aussi p. 370, ce parallèle qui découle d'un axiome esthétique : «Afin qu'il y ait roman, il faut qu'il y ait incompatibilité entre un individu et son entourage. Pour avoir méconnu cette règle, Marguerite Yourcenar a raté les *Mémoires d'Hadrien* ; pour s'y être conformée, elle a réussi *L'Œuvre au noir*».

du locuteur pour affermir une autorité langagière constamment menacée par l'épreuve des faits. Inextinguible, cette inquiétude donne au style l'énergie continue d'une crise à la fois surmontée et maintenue. Les *Mémoires d'Hadrien* procèdent ainsi d'une volonté de remettre sans cesse en jeu l'autorité acquise, car celle-ci, sitôt constituée par le discours, s'éprouve insuffisamment fondée. Ainsi Hadrien découvre-il la précarité de toute souveraineté : au cœur de la phrase la plus hautaine, la persistance d'un tremblement humain est dès lors préservée. De la défiance vis-à-vis du principe qui la fonde naît l'exemplarité de cette démarche : l'empereur est un homme, un locuteur libre. Son humilité ne va pas sans grandeur : tel est le ton du texte, qui fait l'essai d'une sagesse jamais achevée<sup>4</sup>.

## Polyphonie et évaluation

L'autorité d'Hadrien est liée à son statut énonciatif au sein du réseau polyphonique que sont ses mémoires. «J'imaginai longtemps l'ouvrage sous forme d'une série de dialogues, où toutes les voix du temps se fussent fait entendre». Mais, ajoute Yourcenar, «la voix d'Hadrien se perdait sous tous ces cris» (CN, 322). Comment faire émerger la voix de cet «homme seul et d'ailleurs relié à tout» (CN, 321) ? Dès les premières lignes, un dispositif dialogique s'impose qui fait de la parole de l'autre la pierre de touche de la pensée d'Hadrien :

Paix... J'aime mon corps ; il m'a bien servi, et de toutes les façons, et je ne lui marchande pas les soins nécessaires. Mais je ne compte plus, comme Hermogène prétend encore le faire, sur les vertus merveilleuses des plantes [...]. (M, 11-12).

Hadrien coupe court à son angoisse en réaffirmant l'essentiel – ce lien privilégié entre l'homme païen et son corps. «J'aime mon corps». Le présent de l'énonciation relie la plus immédiate actualité à la mémoire des services rendus par le corps, «ce fidèle serviteur». Dans le théâtre intime qui se joue entre Hadrien et lui-même, chaque phrase est un acte, une décision politique pour préserver en soi la sérénité dont l'Empire dépend<sup>5</sup>. L'autorité ne se reçoit donc que de soi-même : elle se reconstruit à partir du chaos entrevu. Ce dialogue tendu entre soi et soi n'exclut nullement l'autre. C'est en effet contre le discours d'Hermogène, l'esclave médecin, mais aussi grâce à lui, qu'Hadrien retrouve la paix perdue. C'est pourquoi ses mémoires restituent le bruissement des multiples voix auxquelles le locuteur donne audience. Parfois, la parole de l'autre est discréditée : c'est qu'elle se donne comme un absolu alors qu'elle n'est que relative. Mais parfois aussi, elle est maintenue dans son statut d'opinion étrange. Hadrien la laisse alors se développer selon sa propre logique, sans la juger mais sans la rejoindre non plus :

L'amateur de beauté finit par la retrouver partout, filon d'or dans les plus ignobles veines ; par enregistrer, à manier ces chefs-d'œuvre fragmentaires, salis ou brisés, un plaisir de connaisseur seul à collectionner des poteries crues vulgaires. (M, 23-24)

L'écriture ne tranche pas entre la voix de l'amateur de beauté et celle de son contempteur. Les «poteries crues vulgaires» par ce dernier ne le sont peut-être pas. Le «filon d'or» sans doute existe. Assumées par Hadrien, ces deux métaphores renvoient aux corps aimés, corps ignobles désirés par l'un, dédaignés par l'autre. Qui croire ? Chaque point de vue entrevu se replie sur son propre secret. La scène judiciaire des mémoires ne tranche pas.

---

<sup>4</sup> Cette proposition de lecture se situe dans le sillage de la pénétrante analyse d'Henriette Levillain, collection Foliothèque, Gallimard, 1992. Dans *Mémoires d'Hadrien*, note-t-elle, «l'intérêt» du lecteur pour «l'énoncé des événements» est «constamment décalé vers les procédures d'énonciation, au travers desquelles le sujet apprend à se connaître» (ouvr. cité, p. 78). On ne saurait mieux dire.

<sup>5</sup> Comment ne pas penser à l'expression cornélienne de cette «*disciplina augusta*» : «Je suis maître de moi comme de l'univers. Je le suis, je veux l'être» s'écrie Auguste qui reconquiert sa maîtrise au moment même où la conscience de l'avoir perdue le frappe intensément (*Cinna*, V, 3). Le temps théâtral condense en un instant dramatique cette reconquête spectaculaire de soi et du monde en soi à laquelle se consacre aussi le récit des mémoires. Dissolvant ce paroxysme de la volonté dans le temps long de la narrativité, les *Mémoires d'Hadrien* humanisent et relativisent le modèle héroïque du prince cher à Corneille.

L'Empereur convoque ces paroles tierces qui ouvrent son monologue à la diversité de l'Empire. Mais cette profusion de richesses ne fait pas éclater le tissu des mémoires, car le locuteur dispose d'une gamme très riche de modalisateurs qui lui permettent d'évaluer les discours dont il restitue la teneur : «cet homme pourtant si fin m'a débité de vagues formules de réconfort, trop banales pour tromper personne» (*M*, 12) ; ou encore : «je ne suis pas encore assez faible pour céder aux imaginations de la peur, presque aussi absurdes que celles de l'espérance, et assurément beaucoup plus pénibles» (*M*, 12). Le maillage serré des oppositions, des comparaisons, des causes et des conséquences signalent l'activité d'un esprit passionnément épris des objets qu'il choisit. L'autorité s'affirme par ce sens aigu du combat entre l'intelligence et ce sur quoi elle s'exerce. Ce jeu va parfois jusqu'au paradoxe : «il me semble à peine essentiel, au moment où j'écris ceci, d'avoir été empereur». Le présent de l'écriture captive à ce point son locuteur qu'il rejette dans l'inactualité de l'accompli la charge politique qui l'accable : «avoir été empereur». De la jouissance spéculative, de l'hypothèse librement risquée, de ce «il me semble» naît une étonnante prédication : «à peine essentiel». L'autorité est liée à la subtile pesée des phénomènes. Au regard d'une énonciation détachée, le poids des choses et des identités s'allège. Les hiérarchies et les valeurs vacillent. S'invente ainsi un art qui consiste à remodeler le contour des choses sans céder à la tentation d'en nier l'épaisseur : «Je me suis plu à faire et à refaire ce portrait d'un homme presque sage» (*CN*, 328), explique Yourcenar. Sous la pression d'un simple modalisateur, le champ clos et par trop balisé de la sagesse s'ouvre à une différence imprévue. Un homme presque sage n'est-il pas, d'une certaine manière, beaucoup plus qu'un sage ?

On peut se méprendre sur l'insistant paradigme adjectival où puise abondamment la prose de Yourcenar : «exact», «juste», «pur», «net», «savant», «précis», «lucide», «nu». De l'amour, Hadrien dit qu'il ne connaît pas d'expérience où «l'homme se résolve pour des raisons plus simples et plus inéluctables, où l'objet choisi se pèse plus exactement à son poids brut de délices» (*M*, 20). Les mots «raison», «objet», «se pèse», les caractérisants «simple», «exactement» forment l'arcature intellectuelle de la phrase. Ainsi se trahit la tension de l'esprit s'appliquant à éclairer l'opaque densité de la chair, de l'affect. On pourrait juger cette sensuelle arithmétique un peu courte : ne témoigne-t-elle pas d'une excessive confiance faite au langage ? La goinfrie romaine agace l'empereur car elle est «une confusion détestable où les odeurs, les saveurs, les substances perdent leur valeur propre et leur ravissante identité» (*M*, 16). Magnifiquement mis en lumière par le chiasme et son antéposition dans la clause, le participe «ravissante» signale à quel point l'exercice de l'intelligence transporte celui qui s'y livre. Mais l'autorité passionnée par laquelle la curiosité d'Hadrien se donne le droit et les moyens d'examiner toute chose n'est-elle pas un leurre ? N'est-ce pas se tromper que d'imaginer que les mots peuvent venir à bout des choses ? Cette recherche d'une adéquation créée par les signes entre l'homme et le monde n'est-elle pas ce que nous, modernes, appelons l'illusion classique ? De fait lorsque Hadrien reconnaît que «les mots trompent» (*M*, 21), il n'en renonce pas pour autant à se servir de cet outil imparfait. Mais alors comment concilier ce scepticisme avec la pose volontiers essentialiste de la phrase ? Comment la prétention intellectualiste à rendre compte des choses peut-elle s'accommoder d'une conscience aigüe des limites de toute œuvre humaine, qu'elle soit de langage ou de pensée : «je sais que même à Plutarque échappera toujours Alexandre ?» (*M*, 31)

### **Hadrien ou le pragmatisme linguistique**

On touche ici au fondement même de l'autorité d'Hadrien. Elle repose tout entière sur un certain rapport à la langue. Dans la prétention à dégager l'exact, le pur, le juste ou le vrai, on lira moins une exigence ontologique qu'un effet poétique où se révèle l'essentielle fragilité du locuteur : le temps presse, la mort guette. Il n'est plus temps de contempler la chose dans le

jeu infini des apparences sous lesquelles elle se dérobe à jamais, et nous avec elle. Il s'agit d'exécuter la chose avant de s'en séparer à jamais : «de chaque art pratiqué en son temps, je tire une connaissance qui me dédommage en partie de mes plaisirs perdus» (M, 15). Le présent l'affirme : cette connaissance est co-extensive à l'énonciation qui la pose. C'est pourquoi elle ne console qu'en partie. Il ne s'agit nullement pour le locuteur de coïncider avec la chose même. Il ne s'agit pas non plus de coïncider avec soi-même. Le moi, cette entité psychologique, n'a guère de sens pour un homme qui avoue : «Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe» (M, 32). L'autorité d'Hadrien locuteur tient à ce qu'il témoigne de la possibilité d'un rapport au langage dénué de toute idéalisation. Il l'envisage comme une institution finie destinée à régler le sort d'objets eux-mêmes finis. Puisque l'homme et le monde passent, il doit être possible d'inscrire dans l'écoulement de la phrase – objet lui-même fini – une parole *juste* sur le rapport par lesquels ces deux phénomènes limités, un homme, le monde, se sont dévisagés et parfois découverts l'un face à l'autre, l'un grâce à l'autre.

Hadrien a du langage une conception purement pragmatique. La langue ne vaut que par l'usage qu'on en fait. Une parole définitive est possible parce qu'elle marque une fin – celle de toute aventure humaine, de toute existence, de tout savoir. Pour peu qu'on respecte un certain protocole rhétorique – prudence des modalisations et fermeté d'un propos adapté à la contingence visée –, la mort toute proche invite à considérer comme exacte et transmissible l'expérience limitée qu'un être a du monde. Les modernes que nous sommes sont au contraire habitués à considérer le langage comme un absolu ou, ce qui revient au même, comme une faillite. Cette prétention n'eût pas étonné Hadrien. «Un prince manque ici de la latitude offerte au philosophe : il ne peut se permettre de différer sur trop de points à la fois» (M, 19). Sans doute sommes-nous aujourd'hui trop «philosophe» et insuffisamment «prince». Hadrien, lui, confirme par son dire les règles de l'usage commun de la langue. Humaine, sociale, finie, cette institution est par là même adaptée aux besoins humains que reconnaît la société. Hadrien ou l'empire des mots. Cette autorité est celle d'un locuteur qui s'abandonne avec circonspection au pouvoir qu'il reconnaît à la langue. Celui-ci n'est pas d'ordre métaphysique mais heuristique. Son usage raisonné fait jaillir des idées où tous peuvent se reconnaître puisqu'un dispositif socio-discursif – figure de rhétorique, structure grammaticale, codification générique – en légitime l'apparition. Ainsi s'explique la prédilection d'Hadrien pour les structures prédictives, en particulier pour l'apposition. Elle fait surgir une vérité relative mais sûre : «Que de fois, levé de très bonne heure [...], j'ai moi-même rétabli ces oreillers fripés, ces couvertures en désordre, évidences presque obscènes de nos rencontres avec le néant, preuves que chaque nuit nous ne sommes déjà plus...» (M, 28). L'évidence et la preuve sont des dispositifs rhétoriques ; elles transforment la réalité familière en signe, la rapprochent du cœur secret de toute certitude. Hadrien écrit comme si la vie devait finir avec sa phrase : celle-ci rapporte toute chose à l'étalon d'une commune finitude. «Nul ne peut dépasser les limites prescrites» (M, 39).

L'exercice de l'autorité se fonde donc sur la subtile distinction entre vérité et exactitude. La vérité est inaccessible. L'exactitude, l'appréhension prudente des faits sont le lot commun. C'est pourquoi, parlant de sa situation, Hadrien se contente d'une discrète métonymie : «je commence à apercevoir le profil de ma mort» (M, 12). La mort n'a pas de profil, sauf dans la fiction allégorique, mais il ne s'agit pas ici d'être poète. Le profil entrevu, c'est donc celui d'Hadrien lui-même, saisi au moment où il se découvre mortel. Le mot «profil» fait référence à l'art du dessin, à l'exactitude un peu sèche de la ligne. La vérité des choses échappe : de la mort comme de tout, on ne saisit qu'un profil, celui que les circonstances découvrent.

L'autorité est un pacte discursif. Il garantit au destinataire que le locuteur, s'impliquant dans son discours, use de la procédure langagière adéquate pour mettre au jour une certitude strictement limitée à la circonstance où s'énonce la phrase. Au destinataire d'évaluer l'efficacité d'une telle performance, qui ne prétend pas à l'héroïsme de l'exception ni à celui de la transgression. C'est là le sens des nombreuses interrogations qui parsèment le texte : «Qui

sait ? Peut-être n'ai-je été si économe du sang humain que parce que j'ai tant versé celui des bêtes fauves [...]» (*M*, 14). La question ne porte pas sur l'énoncé qu'elle introduit – proposition de toute façon invérifiable, comme le montrent, dans la phrase suivante, les signes explicites de la suspension de l'assertion. Elle autorise un recul, permet de juger l'idée et les rapports qui la font jouer : causalité, analogie, proportion inverse du sang versé et du épargné. Le paradoxe peut-il donner à l'hypothèse envisagée tout son éclat ? Le locuteur a-t-il laissé à sa pensée la chance d'atteindre l'autre ? Au lecteur de le dire. Sans renoncer à son indépendance, Hadrien abdique en faveur d'une instance qui coïncide avec la figure lointaine de Marc, qu'il s'agit ni de convaincre, ni de séduire : «Tu ne m'aimes guère. [...] N'importe : il n'est pas indispensable que tu me comprennes» (*M*, 290).

### **Style et mouvement de la pensée**

Mis en œuvre par Hadrien, cet usage inactuel de la langue séduit en ce qu'il n'est jamais conçu comme le moyen d'élever un monument à la gloire du sujet. Aux yeux d'Hadrien, «cet étroit canton d'humanité qu'est moi-même» (*M*, 26) n'a de valeur que lorsqu'on consent à le quitter pour s'ouvrir à l'inconnu : il chérit la chasse, «cet instinct plus ancien que tous les autres par la grâce duquel» il se sent «guépard aussi bien qu'empereur» (*M*, 14). Devant les certitudes relatives que risque le texte, le lecteur n'est jamais prisonnier de la forme mais émancipé par elle. La phrase se donne en effet non comme l'expression de l'idée mais comme le lieu où elle s'élabore, prend conscience d'elle-même. Dans l'hypallage qu'affectionne Yourcenar, on saisit le mouvement de la pensée alors même qu'elle se risque : ce qui se joue dans «la sûre et brûlante dispersion» du vin «le long de nos artères» (*M*, 18), dans l'ascétisme qui «préfigure les froides légèretés de la mort» (*M*, 19), dans «la jeune épaule» de l'objet aimé (*M*, 20) ou encore dans «le lointain contrepois des astres» (*M*, 35), c'est à chaque fois le parcours d'un sème qui se détache du noyau sémantique auquel le soumet la syntaxe pour aller éprouver, au contact d'un autre substantif, la pertinence d'un rapport intellectuel. La «jeune épaule» attire l'attention sur le travail du désir ; dans chaque partie du corps aimé, l'amant chérit la qualité qui définit toute la personne. Qualifiée de «brûlante», la «dispersion» incorpore la vertu du liquide qu'elle rend immédiatement agissante tant la sensation est vive. Les astres sont moins éloignés de l'homme que les spéculations qu'ils suscitent. En s'allégeant, l'ascète veut se délivrer de l'idée de la mort qui le glace comme un cadavre. Par la figure de style, la phrase fait entendre le choc de l'idée heurtant les mots qu'elle rencontre. La tension d'une recherche se propage entre les mots. Mobile, l'idée se courbe pour s'accoupler aux signes. La phrase est fille d'un esprit inquiet. Il se porte au-devant de la certitude et, sitôt atteinte, il s'en dépend pour poursuivre sa quête : «il m'eût toujours déplu d'adhérer totalement à un système» (*M*, 19).

Nombreuses sont les figures de l'autorité, ces dispositifs langagiers par lequel Hadrien, éclairant le cheminement de l'idée dans les mots, incite le destinataire à juger son travail, à mesurer les déplacements qu'il produit. On pourrait dans cette optique étudier toutes les formes de l'autocorrection. Elles montreraient l'anxieuse sollicitude dont le locuteur entoure son dire ; ou encore les procédés périphrastiques par lesquels l'auteur organise son retrait dans les replis de son texte : «Je t'épargne [...] la description du corps d'un homme qui avance en âge et s'appête à mourir d'une hydropisie du cœur» (*M*, 12). Le corps dont il est question, est-ce encore le sien ? La syntaxe accompagne l'élan d'une pensée qui explore la conjoncture, s'aventure dans le possible :

J'ai goûté dans tel bouge d'Égine ou de Phalère, à des nourritures si fraîches qu'elles demeureraient divinement propres, en dépit des doigts sales du garçon de taverne, si modiques, mais si suffisantes, qu'elles semblaient contenir, sous la forme la plus résumée possible quelque essence d'immortalité. (*M*, 17-18).

Faisant vibrer la phrase, la structure corrélatrice suspend la certitude et désigne la tremblante frontière à partir de quoi plus rien n'est sûr. Retournant la platitude prévisible, l'hyperbate, comme un couperet, désorganise la logique de l'énoncé et impose le court-circuit de l'émotion : «mes jambes enflées ne me soutiennent plus pendant les longues cérémonies romaines ; je suffoque ; et j'ai soixante ans» (*M*, 12). Inversant l'ordre logique, retardant l'énoncé de la cause explicative, la métalepse transforme un banal constat en révélation dramatique, entée sur la vie secrète du corps. Ainsi s'élabore, au fil du texte, la posture d'une autorité précaire qui sait se renoncer aux masques trop avantageux qui parfois la tentent. Je pense à ce perceptible et léger dédain du locuteur à voir s'évanouir, dans la progression de la phrase, l'obscurité d'un phénomène réputé complexe, l'erreur d'un jugement moins averti : «Du moraliste, je m'attends à tout», déclare Hadrien, «mais je m'étonne que le cynique s'y trompe» (*M*, 20). Étonnement mêlé, semble-t-il, de condescendance.

\*  
\* \*

Cette autorité précaire, aussi habile à imposer une idée qu'à la dissoudre, ne serait rien sans la conception du temps qui la soutient. «Faire en sorte», explique Yourcenar, qu'Hadrien «se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous» (*CN*, 322). Hadrien est donc vivant, rattaché par les mille liens de la langue à l'actualité des hommes. Mais d'elle, il est déjà exilé. Ce temps incertain n'est pas transcendant puisqu'il ne s'autorise d'aucune sorte de métaphysique ; mais il n'est pas non plus immergé dans l'immanence commune. Cet entre-deux temporel est aussi celui des statues : «ces grands objets paisibles» sont «à la fois durables et fragiles» (*CN*, 337). L'autorité serait ainsi ce qui infuse à la prose la beauté des statues, lui conférant cette qualité contradictoire d'être «paisible» car déjà hors du temps, et cependant «fragile» d'y participer encore et malgré tout.