



HAL
open science

Yourcenar, une poétique de l'intellectualité

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Yourcenar, une poétique de l'intellectualité. Nicolas Di Méo et Stéphane Chaudier. Yourcenar: Mémoires d'Hadrien, Atlande, p. 175- 246., 2014, 9782350302928. hal-01675612

HAL Id: hal-01675612

<https://hal.science/hal-01675612>

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 : « *Yourcenar, une poétique de l'intellectualité* », Stéphane Chaudier, Nicolas di Méo, *Yourcenar* : Mémoires d'Hadrien, coll. « Clefs concours – Lettres XX^e siècle », Paris, Atlande, p. 175-246.

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

Mots-clés : Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, style, argumentation, énonciation, lexique, figures de rhétoriques

Résumé : La langue et le style sont l'avant et le revers d'une même médaille. Sous le titre « Une poétique de l'intellectualité », cette étude détaillée propose une lecture stylistique des *Mémoires*. Le projet de cet étrange livre, des mémoires fictifs, est caractérisé par la haute ambition intellectuelle de l'empereur : Hadrien ne se contente pas de raconter sa vie ; il veut la penser. De ce simple syntagme, *penser une vie déjà accomplie* – et non la changer ou rêver – naît la tension qui anime l'écriture des *Mémoires* ; tous les faits de style convergent pour montrer et dramatiser ce conflit entre la vie, obscure ou fluide jusqu'à l'évanescence, et la pensée, éprise d'ordre et de clarté. Pour donner corps à cette hypothèse centrale, notre étude comporte quatre parties : la première est consacrée à l'argumentation (sous le titre « Raisonner »), la deuxième l'énonciation (« Asserter »), la troisième au lexique (« Décrire le monde ») et la quatrième aux figures (« Célébrer le monde »). Ces études présentent l'ensemble des conditions linguistiques sans lesquelles cette poétique de l'intellectualité, singulière à bien des égards, resterait lettre morte : les différents postes linguistiques envisagés montrent donc la cohérence de cette poétique et la variété des moyens qu'elle se donne.

MÉMOIRES D'HADRIEN – PARTIE LANGUE ET STYLE

La langue et le style sont l'avant et le revers d'une même médaille. Sous le titre « Une poétique de l'intellectualité », je propose une lecture stylistique des *Mémoires* ; elle comporte quatre parties : la première est consacrée à l'argumentation (sous le titre « Raisonner »), la deuxième l'énonciation (« Asserter »), la troisième au lexique (« Décrire le monde ») et la quatrième aux figures (« Célébrer le monde »). Ces études permettent de passer en revue l'ensemble des conditions linguistiques sans lesquelles cette poétique de l'intellectualité, singulière à bien des égards, resterait lettre morte : les différents postes linguistiques envisagés montrent donc la cohérence de cette poétique et la variété des moyens qu'elle se donne.

Ces pages ont été rédigées pour donner une vue d'ensemble de la langue et du style de Yourcenar. Tous les relevés proposés peuvent être enrichis par d'autres exemples. Au terme de sa lecture, l'étudiant devrait avoir une idée plus nette de ce qu'il y a à commenter dans une page de Yourcenar ; il comprendra mieux à quelles déterminations grammaticales il doit se rendre sensible, et quels éléments d'interprétation il peut tirer des formes et des structures linguistiques les plus récurrentes dans cette écriture si classique, déroutante par sa transparence même.

L'étude de langue et de style ne saurait se présenter sous la forme émiettée et décevante d'une série d'informations grammaticales ou de remarques stylistiques sans lien entre elles ; c'est pourquoi, il convient de donner une problématique et un cadre général à l'analyse. C'est l'objet de l'introduction qui suit.

UNE POÉTIQUE DE L'INTELLECTUALITÉ

Introduction

Le projet des *Mémoires* est caractérisé par l'ambition du mémorialiste : Hadrien ne se contente pas de raconter sa vie ; il veut la penser. De ce simple syntagme, *penser une vie déjà*

accomplie – et non la changer ou rêver – naît la tension qui anime l'écriture des *Mémoires* ; en effet, tous les faits de style convergent pour montrer et dramatiser ce conflit entre la vie, obscure ou fluide jusqu'à l'évanescence, et la pensée, éprise d'ordre et de clarté.

L'ambition d'Hadrien se présente sous la forme d'un paradoxe : d'une part, la vie ne vaut que parce qu'elle *peut*, en partie du moins, être ressaisie par la pensée, sans quoi elle est informe ou insensée ; mais la vie ne vaut aussi que parce qu'elle résiste à la pensée ; son altérité charme, séduit, dans la mesure même où elle ne se laisse pas enfermer dans les catégories pures de l'esprit, même quand celui-ci déborde les frontières de la stricte rationalité. Vie et pensée entretiennent donc des rapports amoureusement conflictuels ; le style exacerbe ce sentiment d'un accord sans cesse recherché, et sans cesse ajourné ou remis en cause, entre le réel et l'intellect.

D'où vient cet étrange désir de penser sa vie ? Le destinataire, Marc, n'est qu'un prétexte utile : rien, en effet, n'oblige Hadrien à léguer son testament spirituel au futur empereur, son successeur. Une autre nécessité, d'ordre intime, est à l'œuvre. Hadrien veut penser sa vie parce qu'il est mû par une éthique aristocratique de la maîtrise de soi et de la virilité : penser, c'est être actif. Dans son refus de subir les contraintes de l'existence, dans sa volonté de les accepter, de se les approprier, le lecteur découvre l'étincelle éthique qui anime le style altier de ces *Mémoires* : l'imaginaire intellectuel d'Hadrien est celui du consentement éclairé à la vie – même lorsque celle-ci est irrationnelle ou incompréhensible.

Tout témoigne en faveur de cette éthique exigeante affirmée dès le début : « Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge où la vie, pour chaque homme, est une défaite acceptée. » (p. 12). L'expression de la lucidité se marque par la construction attributive, qui donne à l'énoncé le caractère d'une définition à retenir, d'une maxime. L'insertion du complément entre le thème et le prédicat met en valeur le résultat auquel parvient la pensée : une défaite acceptée, c'est encore une victoire, puisque cette défaite, qui ne compromet pas l'esprit, préserve l'estime de soi. Hadrien enseigne qu'il faut savoir faire contre mauvaise fortune (la vieillesse et la maladie) bon cœur ; et ce bon cœur engendre à son tour un beau style. Ce dispositif met en œuvre une continuité entre l'esthétique de la prose et l'éthique de l'écrivain. Imparable, la formule génératrice des *Mémoires* s'énonce ainsi : reconnaître sa défaite, c'est certes faire profession d'humilité ; mais c'est aussi sauver la face. L'orgueil est restauré, l'honneur est sauf. L'énonciation de la défaite l'emporte sur le contenu énoncé et en transforme le sens, la valeur, l'enjeu. Si dire l'immaîtrisable revient à le maîtriser, on comprend l'importance cardinale qu'Hadrien attache au langage ; ce qui est perdu sur le plan de la vie est regagné sur celui de la pensée. Ces préoccupations de grand aristocrate peuvent séduire ou irriter le lecteur contemporain ; nous verrons que plus d'une fois, cette éthique de la fierté est subtilement déboutée de ses prétentions – le texte de Yourcenar pouvant travailler « contre » l'énonciation qu'elle met en scène.

« La passivité politique des Hellènes m'apparaissait comme une forme assez basse de renonciation » (p. 47). On retrouve la construction attributive, mais cette fois mise au service d'une éthique de l'action : renoncer à agir, c'est être lâche ; et être lâche est indigne de l'idée qu'Hadrien se fait de lui-même. Or quand la maladie empêche le corps d'agir, il ne reste plus au sujet orgueilleux qu'à penser, ou, s'il l'on préfère, à « essayer » son jugement. Ne pas penser, ce serait s'abandonner à la pure émotion, à l'angoisse : cette « forme assez basse de renonciation » éthique correspond à une mentalité de vaincu, et non d'empereur. La poétique de l'intellectualité qui se déploie dans les *Mémoires* ne relève donc pas de la pure spéculation ; elle est concrète ; elle s'enracine dans une crise existentielle à surmonter : la conscience de la finitude. Le mot *limites* revient souvent dans les *Mémoires* : p. 12, p. 15, p. 101¹. Penser ses limites, évaluer les succès de la raison et ses échecs, les capacités du sujet et ses défaillances,

¹ « [...] mais pour la première fois, l'immensité du monde l'accabla, et le sentiment de l'âge, et celui des limites qui nous enserrant tous. » (p. 101).

c'est échapper à l'humiliation de la défaite et « regagner quelques pouces de terrain perdu » (p. 12) :

Un homme qui lit, ou qui pense, ou qui calcule appartient à l'espèce et non au sexe ; dans ses meilleurs moments, il échappe même à l'humain. (p. 75)

Voilà qui est dit. Hadrien a le désir d'être cet homme-là. Le style fait état de ses prétentions. Chez Montaigne comme chez Yourcenar, la poétique de l'intellectualité est l'expression d'une éthique aristocratique. N'est pas citoyen « d'ordre sénatorial » ou gentilhomme français qui veut.

La référence à la Grèce permet de justifier le nouage entre action d'une part, et pensée, de l'autre :

[...] presque tout ce que les hommes ont dit de mieux a été dit en grec. (p. 45)

[...] tout ce que chacun de nous peut tenter pour nuire à ses semblables ou pour les servir a, au moins une fois, été fait par un Grec. (p. 45)

L'oreille du stylisticien perçoit des récurrences significatives : du mot *grec*, la langue, au nom *Grec*, l'homme. La relative périphrastique introduite par le pronom décumulatif *ce que* lui-même précédé du déterminant indéfini *tout*, et la forme passive (*a été dit / a été fait*) signalent l'évidence pragmatique : l'homme civilisé (donc grec !) pense et parle pour agir. Lire ou mettre par écrit une vie, c'est ainsi témoigner que la langue est un réservoir, un conservatoire de l'expérience – et donc à la fois un fruit ou un succédané de la vie, et une propédeutique à l'action. « Ce qui m'intéressait n'était pas une philosophie de l'homme libre [...] mais une technique » (p. 52). L'antérisagoge, figure de pensée par laquelle la réfutation précède la validation de l'idée juste, donne de la fermeté au propos. Mais ce sont pas seulement deux démarches qui sont symétriquement opposées : ce sont aussi deux mots. Le lecteur est invité à passer du plan de l'énoncé à celui du commentaire métalinguistique (le mot *philosophie* ne convient pas et doit être remplacé par celui de *technique*) et du plan métalinguistique à celui de la glose métapoétique. Si l'on admet cette perspective herméneutique, les *Mémoires* ne doivent pas être lus sous l'angle de la « philosophie » pure mais de l'éthique ; ils exposent et mettent à l'épreuve un art de vivre, une « technique » destinée à un homme libre, il va sans dire.

L'expression *poétique de l'intellectualité* ne doit donc surtout pas laisser supposer que les *Mémoires* sont un texte sec et décharné, tendant vers l'abstraction. L'intellectualité d'Hadrien peut être qualifiée d'imaginaire intellectuel. Pour lui, ce qui est juste à dire (plan cognitif) doit aider à vivre (plan pratique) et être agréable à écrire et à lire (plan esthétique). C'est pourquoi l'affect tient une grande place dans cet imaginaire. Les verbes *hanter* (p. 14, p. 23), *étonner* (p. 26, p. 31 p. 52), *émerveiller* (p. 16, p. 20) et d'autres encore sont présentés comme des escortes ou des équivalents du verbe *penser*, auquel ils ajoutent une valeur émotionnelle. Au rebours de ce qu'enseigne l'austérité de la science, penser, c'est donc aussi se donner des frissons :

Ex 1 : [...] l'image des fauves *me hante* davantage [...]². (p. 14)

Ex 2 : [...] qu'un seul être [...] *nous hante* comme une musique [...]. (p. 23)

Ex 3 : Je n'ai jamais mordu dans une miche de pain des casernes sans *m'émerveiller* que cette concoction lourde et grossière sût se changer en sang, en chaleur, peut-être en courage. (p. 16)

² Dans les exemples, toutes les italiques sont de nous, sauf indication contraire.

Ex 4 : [...] *je m'émerveille de voir* chaque fois se reformer la complexité des refus [...]. (p. 20)

Ex 5 : [...] *je m'étonnais, ou parfois m'attristais*, du strict agencement qui me ramenait de si loin dans cet étroit canton d'humanité qu'est moi-même. (p. 26)

Ex 6 : [...] ces gens *m'étonnent* [...]. *Je ne me lasse pas* de comparer l'homme habillé à l'homme nu. (p. 31)

Ex 7 : *Je m'étonne* toujours que si peu m'aient haï [...]. (p. 52)

Ex 8 : Quand je considère ma vie, *je suis épouvanté* de la trouver informe. (p. 32)

Ex 9 : Et *j'avoue que la raison reste confondue* en présence du prodige même de l'amour [...]. (p. 21)

Ex 10 : Ici *la logique humaine reste en deçà* [...]. (p. 21)

Les verbes *hanter* (ex. 1 et 2) ou *s'étonner* (ex. 6) montrent que l'affect peut être à l'origine de la pensée ; les ex. 9 et 10 illustrent le fait que l'existence, en certaines de ses modalités, défie les tentatives d'en rendre compte. Mais *s'émerveiller que* (ex. 3) ou *s'émerveiller de voir* (ex. 4) ou encore *s'étonner de* ou *que* (ex. 5 et 7) sont des équivalents de *constater* ; *ne pas se laisser de* (ex. 6) et *être épouvanté de* (ex. 8) modalisent les verbes *comparer* et *trouver* qui, eux, renvoient à une opération strictement intellectuelle. Il y a donc une jouissance spécifique à l'acte même de penser qui ne relève pas de la spéculation objective, impassible, désintéressée.

À cette poétique de l'intellectualité, Yourcenar donne toute sa chance. Mais il arrive que le texte fasse aussi entendre une voix divergente ; le lecteur critique que démange l'envie de « remettre l'empereur à sa place » peut ainsi prendre appui sur les prises que lui offre un texte plus polyphonique qu'il n'y paraît :

Ex 1 : Si par hasard un homme se confesse, il plaide sa cause ; son apologie est toute prête. (p. 31)

Ex 2 : Je sais [les hommes] capables de presque tout pour réussir, pour se faire valoir, même à leurs propres yeux, ou tout simplement pour éviter de souffrir. Je le sais : je suis comme eux, du moins par moments, ou j'aurais pu l'être. (p. 51)

Ex 3 : Esprit sec, il m'apprit à préférer les choses aux mots, à me méfier des formules, à observer plutôt qu'à juger. (p. 47)

De l'exemple 1 à l'exemple 2, la seule différence (mais elle est de taille) est que l'empereur s'avise de l'application satirique voire sarcastique que le destinataire peut faire de ses propres propos. Hadrien n'est-il pas en train de se confesser ? Comment se raconter sans prétendre renvoyer une image flatteuse de soi ? Inséré dans des mémoires (même fictifs), le lexique de la rhétorique autobiographique (*se confesse, plaide sa cause, son apologie*) ne peut manquer de provoquer un effet de mise en abîme. La glose métalinguistique introduite par la formule anaphorique *je le sais* (VS *je sais* dans la phrase précédente) signale, dans l'exemple 2, la réticence de l'empereur à ranger son texte dans le moule commun des actions destinées à « se faire valoir » ou à « éviter de souffrir ». Mais sur ce point, le lecteur n'est pas obligé de le croire : le commentaire d'Hadrien souligne la faille de son raisonnement plus qu'il ne la suture. L'exemple 3 montre combien, au rebours de ce qu'il énonce, l'empereur a somme toute peu appris de son maître Léotichyde. De fait, le premier aime les mots au moins autant que les choses ; il se plaît aux formules ; il juge aussi souvent qu'il observe. Le lecteur est libre de voir en Hadrien un modèle de courage et de lucidité ou un exemple caractéristique de vanité aristocratique : les puissants, on le sait, aiment à se payer de mots dès lors qu'il s'agit de faire leur propre portrait... Il paraît sage d'adopter une position médiane, la plus conforme à l'art de Yourcenar et à son sens du complexe : Hadrien se montre tour à tour admirable... et passablement infatué de lui-même.

I- Raisonner

Chez Hadrien, la volonté de savoir se marque de trois manières : par le désir, tout d'abord de définir les phénomènes, auquel se rattachent l'étude des constructions attributives et des déterminants ; ensuite par la propension à évaluer les êtres, les situations, ce que signale le nombre très important de modalisateurs et de connecteurs ; enfin par la capacité à relier des propositions ou des énoncés. Dans le cadre d'une poétique de l'intellectualité, la subjectivité du locuteur s'appréhende par le biais de l'effort qu'il consent pour connaître ce dont il parle. Mais il ne s'agit pas simplement d'exposer un savoir ; Hadrien s'efforce de convaincre son destinataire (Marc et, plus largement, le lecteur de Yourcenar) de la validité de sa démarche et de la pertinence de ses analyses.

1. Définir

1.1 Constructions attributives

Nous restreignons l'analyse au cas où l'attribut est un SN ou un équivalent de SN ; dans ce cas seulement, la construction attributive présente une véritable définition, fondée sur l'équation entre le thème sujet et le prédicat situé à droite du verbe. L'attribut qui se présente sous la forme d'un syntagme adjectival ou prépositionnel (*être ponctuel, être à l'heure*) ne fait qu'inscrire le sujet dans une classe d'éléments unifiée par le trait que dénote l'attribut ; ce type de description très partielle ne suffit pas à définir un phénomène.

Le premier équivalent du verbe *être* est le verbe *consister* – qui en offre une variante pédante et à ce titre peu fréquente dans le corpus littéraire des *Mémoires* :

Là, comme ailleurs, le plaisir et l'art consistent à s'abandonner consciemment à cette bienheureuse inconscience [...]. (p. 25)

Le syntagme introduit par la préposition *à* n'est pas un complément d'objet puisqu'il ne se distingue pas référentiellement du sujet ; le verbe *consister à* est paraphrasable par *sont de*. Le verbe *consister*, qui identifie thème et prédicat, est dépourvu de toute aura poétique ; mais il montre que, dans les *Mémoires*, le travail intellectuel (dire en quoi consiste quelque chose) est aussi le vecteur d'une recherche poétique ; car à gauche et à droite du verbe se déploie un réseau de figures qui attestent la proximité du projet définitionnel et de la démarche esthétique. La périphrase *bienheureuse inconscience* réfère au sommeil ; cette description du phénomène permet de jouer avec les mots par une figure dérivationnelle : l'adverbe *consciemment* actualise le sème /rationalité/ déjà présent dans la coordination qui lie *plaisir* et *art* tandis que *inconscience* rejoint le sens du verbe *s'abandonner*. L'adjectif *bienheureux* signifie à la fois « qui rend heureux », en parlant d'une chose, et « qui est heureux », en parlant d'un être ; autant dire que le sens de l'adjectif déborde la stricte qualification du nom auquel il est incident. Ce qui est en jeu, on le voit, à travers la redéfinition du sommeil comme « plaisir » et comme « art », c'est une vision de l'homme : ce dernier doit s'appliquer à chercher le bonheur en transformant toute activité, fussent les plus machinales, les plus quotidiennes, en un processus conscient. La conscience n'est ici pas l'expression d'une volonté s'appliquant à contrôler le corps ; elle accompagne le phénomène physiologique ; elle participe à son effectuation sans le contraindre. Le plaisir et l'art visent le bonheur, lequel « consiste à » se rendre présent à soi : ce souci de soi fait du texte des *Mémoires* un manuel de sagesse pratique.

On comprend pourquoi la prose de Yourcenar s'efforce de définir des procès qui sembleraient, à première vue, n'avoir nul besoin d'être définis :

Ex 1 : Manger un fruit, *c'est* faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, nourri et favorisé comme nous par la terre ; c'est consommer un sacrifice où nous nous préférons aux choses. (p. 16)

Ex 2 : *Qu'est* notre insomnie, sinon l'obstination maniaque de notre intelligence à manufacturer des pensées, des suites de raisonnements, des syllogismes et des définitions bien à elle, son refus d'abdiquer en faveur de la divine stupidité des yeux clos ou de la sage folie des songes ? (p. 27³)

Le verbe *consister* implique que le sujet soit un terme qui, en raison de son évidente complexité, mérite d'être défini. Plus banale, la copule attributive permet de jouer avec le paradoxe de définir l'anodin. La transparente évidence du sujet (*manger un fruit, notre insomnie*) fait valoir, par contraste, la sophistication du prédicat définitionnel ; définir relève alors de l'art de la surprise. Il s'agit de piquer la curiosité du lecteur, de stimuler son esprit, en lui offrant de nouveaux objets de pensée, prélevés à même le réel le plus familier, dont le texte invite à retrouver la densité ontologique.

Cet art du paradoxe définitionnel se marque plus nettement encore par des appositions où le terme à définir est introduit par un pronom cataphorique ou par un substantif générique :

Ex 1 : je lui ai laissé voir *ce que* j'ai soigneusement dissimulé à tout autre : par exemple, de secrètes lâchetés. (p. 96)

Ex 2 : [...] prête à *tout* accepter d'un ami, même ses inévitables erreurs. (p. 96)

Ex 3 : [...] la petite troupe [...] à laquelle je commandais avait *la plus haute forme de vertu*, la seule que je supporte encore : la ferme détermination d'être utile. (p. 82)

À gauche de la structure se trouvent le mot ou l'expression appelant une définition ou une exemplification qui illustre ce dont il est question ; « tout accepter d'un ami », c'est accepter quoi exactement ? Le terme à droite, différé, fait l'objet d'une dramatisation que marque bien la ponctuation, en particulier les « : ». Dans l'exemple 2, l'exemple donné permet d'appréhender ce que recouvre le pronom *tout*, et de définir l'amitié par la capacité d'accepter non l'inacceptable (comme le crime) mais le difficilement acceptable. L'amitié est une ascèse, non une complaisance. Dans l'exemple 3, le superlatif au singulier isole un élément saillant. Tous ces exemples sont paraphrasables par des constructions attributives : « ce que j'ai dissimulé à tout autre, c'est de secrètes lâchetés », *etc.*

La construction attributive permet de cerner ce que l'intellectualité prêtée à Hadrien doit à la tradition de l'esprit mondain ; il ne s'agit pas seulement pour lui d'être vrai ou juste ; il lui faut être aussi ingénieux dans sa formulation. Là encore, le travail sur la forme attire l'attention sur la faiblesse inhérente à cette poétique. Dans son désir de profondeur, dont la sincérité ne fait pas de doute, l'écriture ne parvient parfois qu'à donner l'impression de la profondeur :

Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même : mes premières patries ont été des livres. (p. 43)

L'adjectif *véritable* est un signal métalinguistique qui suspend l'interprétation littérale du lexème qui suit ; la phrase veut opposer une pensée fine à un constat trivialement factuel, mentionné deux lignes plus haut (« c'est à Italica que je suis né », p. 43). Mais qu'est-ce qu'un coup d'œil intelligent sur soi-même ? Hadrien et Yourcenar semblent lier l'intelligence à la

³ La phrase dénonce un abus auquel elle se livre. Le lecteur critique peut observer qu'ainsi elle définit obliquement tout le début des *Mémoires* comme un texte insomniaque, qui manufacture pensées, raisonnements, définitions...

réflexivité ; mais en quoi cet événement inaugural est-il descriptible en terme de lieu ? La phrase qui suit, attributive elle aussi, reprend la métaphore spatiale (*mes premières patries*) mais n'engendre qu'un lieu commun. Les constructions attributives de sens définitionnel les plus intéressantes sont sans doute celles qui se rapportent à Hadrien lui-même :

Ex 1 : [...] je me sentis Protée. (p. 44)

Ex 2 : Bien plus, je n'aurais été partout qu'un Romain absent. (p. 59)

Ex 3 : J'aurais été plus ou moins qu'un homme si ces grandes entreprises de Trajan ne m'avaient pas grisé. (p. 62)

L'exemple 2 souligne l'inanité de cette carrière pourtant séduisante d'explorateur ou de voyageur ethnographe, à laquelle Hadrien estime légitime de rêver, mais qu'il lui semble irréaliste d'embrasser. S'insérant dans le passage consacré à l'apprentissage de la rhétorique, la formule du premier exemple, elle, reprend sous une forme métaphorique le titre latin du chapitre : *Varius, multiplex, mutiformis* ; mais elle anticipe aussi sur les pages (p. 69-70) où Hadrien, habile rhéteur, est chargé d'écrire les discours de Trajan ; il acquiert ainsi l'ethos politique qui le prédispose à sa future fonction. Sa conclusion, « je sentais empereur » (p. 69), fait peut-être écho au « je me sentis Protée » (p. 44). Enfin, l'anti-définition de soi comme Protée constitue sans doute aussi une mise en abîme du travail d'innutrition de Yourcenar : par ses lectures, son érudition, comment ne se sentirait-elle pas, elle aussi, Protée, à l'égal de celui dont elle raconte la vie ? L'exemple 3 est encore plus intéressant d'un point de vue stylistique : le prédicat attributif se présente sous la forme d'un énigme redoublée par la conjonction *ou*. Que signifie, en l'occurrence, être « plus qu'un homme » ? Et « moins qu'un homme » ? Comment ses deux hypothèses apparemment contradictoires peuvent-elles se trouver simultanément validées ? Être plus qu'un homme, c'est être un sage ; être moins qu'un homme, c'est être un lâche. Le refus d'une politique de conquête émane donc de deux sources contraires : la réflexion avisée ou la peur. L'écriture se plaît à rapprocher ces deux attitudes non pour en faire sentir la proximité mais, paradoxalement, pour en souligner l'incompatibilité. On pourrait croire, un peu naïvement, que par cette approche graduée de soi, Hadrien marque son souci de se situer à égale distance des extrêmes ; mais il n'en est rien. Le texte indique entre les lignes que le locuteur n'a encore atteint, à ce moment du récit, ce palier de sagesse qui lui donnera le statut enviable d'être « plus qu'un homme », c'est-à-dire d'être cet empereur sage, régulateur pacifique de l'univers, ayant eu le courage de mettre un terme à l'expansionnisme aventureux de Trajan.

Les constructions attributives servent enfin à faire valoir la variété des points de vue ménagés par le texte. Je ne retiens ici que le verbe *voir* régissant un attribut de l'objet. Contrairement aux constructions avec *comme* (*considérer, juger, traiter qqun / qqch comme*), où l'attribut de l'objet est introduit indirectement par ce qu'on peut considérer comme une préposition, résidu d'une conjonctive comparative elliptique, la construction avec *voir* fait apparaître le thème de la relation attributive à droite des prépositions *dans* ou *en* :

Ex 1 : L'œil du praticien *ne voyait en moi qu'un monceau d'humeurs* [...]. (p. 11)

Ex 2 : La tradition populaire ne s'y est pas trompée, qui *a toujours vu dans l'amour une forme d'initiation*, l'un des points de rencontre du secret et du sacré. (p. 21)

Ex 3 : [...] Et l'étonnant prodige a lieu, *où je vois bien davantage un envahissement de la chair par l'esprit qu'un simple jeu de la chair*. (p. 23)

Paraphrasons : pour l'œil du praticien, je n'étais qu'un monceau d'humeurs ; pour la tradition populaire, l'amour est une forme d'initiation. Toute expression d'un point de vue est un appel à la discussion quant à la légitimité de ce point de vue. Dans l'exemple 1, le lecteur est invité à

se désolidariser de la perspective réductrice d'Hermogène – ou du moins de celle que lui prête Hadrien, pour faire valoir par contraste la richesse de son approche morale de la vieillesse et de la maladie. Dans l'exemple 2, la *doxa* est mobilisée comme un argument en faveur de la thèse du locuteur. L'exemple 3 introduit ce type de pesée caractéristique de l'opération de jugement chez Hadrien : l'idée évincée (énoncée à droite de la conjonction, dans le mécanisme corrélatif) semble avoir fait l'objet d'une évaluation prudente et rigoureuse, que résume l'adverbe *davantage*. Il convient donc d'étudier les procédés linguistiques de l'instrumentalisation, à des fins argumentatives, de la parole de l'autre. Repérer ces techniques, ce n'est pas forcément se donner les moyens d'y résister, mais c'est accomplir le rôle que le texte confie à son narrataire : celui d'une admiration éprouvée par la vigilance critique.

1.2 l'article *un* et l'expression de la généralité

Après nous être intéressé au prédicat définitionnel introduit par l'attribut, tournons-nous vers le terme à définir et aux modalités de son actualisation. On sait que les articles *un* et *le* ont tous les deux le pouvoir d'exprimer la généralité. L'article défini exprime plus puissamment et plus nettement la généralité que son rival *un*, parce que ce dernier n'atteint à l'expression de l'universel qu'à partir de la prise en compte du singulier, dont il offre une représentation floutée (cf. l'expression *article indéfini*). Ainsi on peut dire : *le chien est carnivore*, alors qu'il faut passer par le relais d'une structure emphatique avec détachement et reprise par *c'* dans : *un chien, c'est carnivore*. Une simple propriété, dans un prédicat attributif, ne suffit pas à faire apparaître le sème /généricité/ alors que des énoncés comme *un chien donne et réclame beaucoup d'affection* sont parfaitement admissibles. C'est précisément ce compromis logico-référentiel malaisé entre généralité et singularité qui explique les emplois stylistiquement intéressants de l'article *un* dans les *Mémoires*, sur lequel nous allons nous arrêter.

Il est des cas où *un* peut commuter avec *le* (voir l'exemple 2 ci-dessous) ; la seule différence sémantique, tenue mais perceptible, tient à ce que *un* permet de mieux relier l'énoncé abstrait au concret :

Un homme qui dort peu et mal [...] médite tout à loisir sur cette singulière volupté. (p. 25)

Un prince manque ici de la latitude offerte *au* philosophe. (p. 19)

Un élément quelconque, pourvu qu'il soit représentatif de sa classe, suffit à construire une valeur prototypique ; mais dans les exemples qui suivent, la paraphrase par *le* ou *la* devient soit problématique, soit franchement impossible :

Ex 1 : Je ne cours plus le risque de tomber aux frontières frappé d'une hache calédonienne ou transpercé d'une flèche parthe. (p. 13 VS *de / par la hache ??*)

Ex 2 : [...] je savais que je serais toujours moins subtil qu'un matelot d'Egire, moins sage qu'une marchande d'herbe à l'Agora. (p. 88, VS *que le matelot, que la marchande ??*)

Ex 3 : il restait [...] la même bonne volonté un peu agacée que j'aurais eu pour une cousine surannée d'Espagne, une parente éloignée arrivée de Narbonne. (p. 76 VS **pour la cousine surannée, la parente éloignée*).

On mesure l'intérêt de l'article *un* pour une prose qui veut tendre à l'intellectualité sans pour autant renoncer à maintenir son ancrage dans l'empirie, dans le monde infiniment diapré des circonstances. L'esprit construit des généralités ; elle sont certes utiles et prestigieuses, mais ce ne sont que des artefacts ; en revanche, la vie, elle, se limite au singulier, que le sujet appréhende

dans l'unicité délectable d'une rencontre. *Un* est précisément le morphème qui permet d'articuler ces deux exigences de l'écriture. Il est frappant que nos trois exemples présentent le même dédoublement du SN introduit par *un* : *une hache calédonienne, une flèche parthe ; un matelot, une marchande ; une cousine, une parente*. Le SN *la hache calédonienne* cerne et définit un type pur ; l'article *un*, lui, suppose une multiplicité de haches, un ensemble d'objets équivalents mais non identiques dont le locuteur prélève un exemplaire parmi d'autres. Toute l'expérience militaire de l'empereur est ainsi condensée ; elle rejoint d'ailleurs celle de n'importe quel autre officier romain ; mais comme l'expérience d'Hadrien ne se limite pas à la situation précise qu'évoque la hache, le texte éprouve le besoin d'ajouter la flèche parthe à la hache calédonienne. L'esprit passe d'une frontière à l'autre de l'Empire, d'un lieu à l'autre de la Grèce, d'un point à l'autre de l'enracinement familial. Pris ensemble, ces éléments coordonnés renvoient à quelque chose de plus englobant qu'eux-mêmes ; le mouvement de généralisation opéré à même chacun des deux substantifs semble devoir se prolonger en s'appliquant *aussi* à la coordination. Ainsi, la flèche et la hache symbolisent-elles à elles deux les dangers de la pacification ; la marchande et le matelot incarnent deux facettes du même génie populaire grec ; la cousine et la parente suffisent à appréhender un certain type d'obligations sociales fastidieuses.

Grâce à l'article *un* marquant la généralité, l'esprit passe du contact direct avec les réalités (dont la pluralité est synthétisée par le déterminant) à l'extraction d'une idée dont ces réalités constituent des exemples. L'opposition de *le* et de *un* est bien mise en œuvre dans l'exemple suivant :

Le vin nous initie aux mystères volcaniques du sol, aux richesses minérales cachées ; *une* coupe de Samos bue à midi, en plein soleil, ou au contraire absorbée par un soir d'hiver [...] est une sensation presque sacrée [...]. (p. 18)

L'article défini, *le vin*, désigne un concept ; l'article indéfini, lui, donne à l'écriture le moyen de replonger l'idée dans le flux des contingences. Le Samos est un type de vin ; la mention de l'objet – *une coupe* – permet d'évoquer des scènes ou des situations qui résument, par leur caractère antithétique, toute une expérience, comme si l'esprit parcourait l'entier d'un spectre existentiel donné (et défini par le thème du vin ou sous le sous-thème du Samos) et en sélectionnait les deux séries opposées (à midi / le soir). Si le déterminant défini isole des essences, l'article indéfini, lui, réfère à des exemplaires satisfaisants mais non uniques de classes d'éléments emboîtées les unes dans les autres. Donnons un autre exemple :

Lentement je m'habituais *au* dénuement pour lui-même, et à *ce* contraste [...] entre *une* collection de gemmes précieuses et les mains nues *du* collectionneur. (p. 68)

L'idée de *dénuement pour lui-même* est à la fois trop austère et trop peu explicite ; elle appelle le passage au concret, que valide le démonstratif, qu'on peut interpréter comme un déictique : *ce contraste*. Le texte fait appel au lecteur, à son expérience du monde. L'indéfini *une* signale l'exemplarité de l'élément *collection de gemmes* valant pour sa classe. Mais en quoi ces pierres peuvent-elles symboliser le dénuement ? À partir de la référence à la collection, l'esprit construit (ou dérive) la figure du collectionneur ; comme l'indique la morphologie lexicale, il n'est pas de *collection* sans un *collectionneur*. On comprend que le dénuement qu'Hadrien recherche et dont il veut donner l'idée est un dénuement choisi, donc un dénuement de riche ; les gemmes signifient l'opulence, et la main nue, la simplicité (réelle ou affectée) de l'empereur.

Un dernier cas à traiter est celui où le déterminant *un* précède un nom propre, créant ainsi une variété de métonymie (antonomase) selon laquelle une personne, désignée par son nom, devient emblématique d'une qualité :

Ex 1 : Un Apicius s'enorgueillit de sa succession de services [...]. (p. 17)

Ex 2 : Des tyrans ioniens aux démagogues d'Athènes, de la pure austérité d'un Agésilas aux excès d'un Denys ou d'un Démétrius, de la trahison de Démarate à la fidélité de Philipoemen, tout ce que chacun de nous peut tenter pour nuire à ses semblables ou pour les servir a, au moins une fois, été fait par un Grec. (p. 45)

Ex 3 : [...] l'impassibilité d'un Thraséas [...]. (p. 54)

Dans la même phrase, le nom propre peut conserver la mémoire vive de l'unicité d'un comportement sans égal (la trahison de Démarate) ou bien constituer une sorte de singulier collectif : dans le SN *un Apicius*, le nom du modèle agrège à lui l'ensemble indéterminé des individus anonymes qui peuvent lui être comparés. C'est peut être le prestige de cette figure, laquelle associe le concret de l'individuel et l'abstraction de la généralité, qui explique que le texte aime à reprendre la référence à des êtres singuliers par un SN actualisé par l'article *un* :

Ex 1 : Servianus aurait dû se rendre compte qu'on n'empêche pas si facilement *un homme résolu de continuer sa route* [...]. (p. 60)

Ex 2 : Elle [l'ancienne antipathie] avait momentanément cédé au plaisir qu'éprouve *un prince vieilli* à voir *un jeune homme de son sang* commencer une carrière qu'il imagine [...] devoir continuer la sienne. (p. 70)

Ex 3 : Ce mariage [...] fut un triomphe pour *un ambitieux de vingt-huit ans*. (M, 71)

Dans l'exemple 1 et 3, les SN en italiques réfèrent à Hadrien ; dans l'exemple 2, à Trajan et à Hadrien. Il semble que ces expressions génériques contribuent à rendre interprétables les comportements individuels : derrière tout acte personnel affleure un modèle qui en permet le déchiffrement ; ainsi s'explique l'erreur d'appréciation de Servianus.

Innombrables sont les occurrences de SN où l'article défini donne le statut d'un concept, d'une idée pure, au nom. Je n'en retiens qu'un : « Aux frontières [...], le soldat éclipsait l'homme d'État. » (p. 56). On descend d'un cran dans l'abstraction quand il s'agit de désigner non plus un concept mais une classe d'objet, appréhendée non à partir d'un élément satisfaisant à la définition de l'ensemble, mais comme entité cohérente : « À partir de ce jour-là, *la* revendeuse du coin et *le* marchand de pastèque crurent à ma fortune. » (p. 69 : l'indéfini est ici impossible.) Comme on l'a vu pour les SN introduit par *un*, la coordination invite à restituer au dessus de ces deux sous-ensembles le groupe *peuple romain* qui les englobe. Yourcenar était, n'en doutons pas, très consciente des effets qu'elle pouvait tirer de ce jeu des articles définis et indéfinis, qui alternent de manière parfaitement régulière dans la phrase ci-dessous :

Même les rapports les plus intellectuels ou les plus neutres ont lieu à travers ce système des signaux du corps : le regard soudain éclairci *du* tribun auquel on explique une manœuvre [...], le salut impersonnel d'*un* subalterne que notre passage fige en une attitude d'obéissance, le coup d'œil amical de *l'*esclave que je remercie [...], ou, devant le camée grec qu'on lui offre, la moue appréciatrice d'*un* vieil ami. (p. 22)

Quand le nom est précédé de l'article défini, la relative qui suit prend un caractère nettement déterminatif ; l'expression de la généricité est alors contrebalancée par la situation concrète que rapporte la relative, laquelle est anticipée par le défini. Dans le cas contraire, l'article indéfini donne à la relative un sens explicatif ; elle pourrait être détachée par une virgule. Ces quatre cas illustrent l'expression synthétique *système des signaux de corps* et, ce faisant, le bien fondé de la loi énoncée en début de phrase. On trouve aussi des démonstratifs ; mais pour ce type de déterminants, l'opération de *deixis* qui s'engage bloque l'expression de la généralité. Le rôle

illustratif de ces situations, dérivant d'un SN abstrait, leur donne néanmoins un caractère exemplaire qui préserve la tension vers l'universel :

Ex 1 : Je ne lasse pas de comparer l'homme habillé à l'homme nu. [...] Que *ce* magistrat d'apparence austère ait commis un crime ne permet nullement de le mieux connaître. (p. 31)

Ex 2 : [...] faire du monde une table rase où n'existaient pour le moment que *ce* banquier, *ce* vétéran, *cette* veuve ; [...]. (p. 50, à propos des « audiences impériales »).

Ex 3 : Les plus opaques des hommes ne sont pas sans lueurs : *cet* assassin joue proprement de la flûte ; *ce* contremaître déchirant à coups de fouet le dos de ses esclaves est peut-être un bon fils ; *cet* idiot partagerait avec moi son dernier morceau de pain. (p. 51)

On le voit : les constructions attributives et la détermination du nom sont des postes clés à observer avec attention dès lors qu'on veut rendre compte de cette articulation permanente entre expression de la généralité et référence au monde.

2. Évaluer, comparer

L'évaluation des phénomènes prolonge leur définition. Évaluer est l'opération qui, par excellence, exprime la souveraineté de l'esprit. Définir ou décrire peuvent encore passer pour des actes d'humilité : la raison se met à la portée du réel ; elle en reconnaît, en valide l'existence par un acte de connaissance qui rend hommage à l'altérité du monde. Évaluer, c'est au contraire exercer son jugement ; l'objet est confronté à une norme, une échelle de valeur, qui reflète les préférences de l'évaluateur, et son pouvoir. Quelques passages attestent l'omniprésence d'un jugement qui informe, voire corsète, l'écriture :

Ex 1 : 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)

Ex 2 : On m'aimait *peu*. Il n'y avait *d'ailleurs* aucune raison pour qu'on le fit. (M, 50)

Dans l'exemple 1, l'évaluation se marque essentiellement par de multiples morphèmes adverbiaux, incidents à des adjectifs, et qui tous renvoient à l'idée de gradation non numérique. Hadrien évalue le degré (ou la quantité) de sa propre faiblesse en indiquant que son niveau ne lui permet pas encore d'atteindre la funeste conséquence qu'il envisage ; évaluer revient *in fine* à congédier le regard dépréciatif porté sur soi – cette accusation infamante de lâcheté. La phrase équivaut donc à l'affirmation (rassurante) par le locuteur de sa propre force. Si céder aux images affectives, c'est être faible, il s'ensuit que faire usage de sa raison, c'est être fort. Or cette puissance rationnelle se manifeste linguistiquement par le nombre d'opérations d'évaluation que réalise la phrase. Outre la procédure d'auto-évaluation, la phrase comporte une comparaison entre la peur et l'espérance ; deux critères sont invoqués, au moyens des adjectifs *absurdes* et *pénibles* ; mais l'expression du degré est elle-même modalisée par les adverbes *presque* et *beaucoup*, incidents aux adverbes *aussi* et *plus*. On retrouve l'adverbe de degré *peu* dans l'exemple suivant. Avec les mots *assurément* et la locution *d'ailleurs*, nous entrons dans un autre dimension de l'analyse : l'adverbe *assurément* est mobile, au sein de la proposition (*et beaucoup plus pénible assurément*) ; il est paraphrase par une structure impersonnelle : *et il est assuré qu'elles sont beaucoup plus pénibles*. Le locuteur n'évalue pas son dit, mais son dire : il manifeste sa certitude, la légitime. Cet indice renvoie à l'énonciation et sera étudié dans le chapitre suivant. La locution *d'ailleurs*, mobile elle aussi, est un connecteur transphrastique : elle relie l'énonciation de P2 à celle de P1 ; P2 prend appui sur le déjà énoncé de P1 et marque

une opération logique d'ajout ; mais pas seulement. *D'ailleurs*, usuellement, introduit un argument supplémentaire à une chaîne de justification et convergent avec elle : « elle n'est pas allée au cinéma ; [il était trop tard] ; d'ailleurs elle était fatiguée ». L'argument premier peut être sous entendu ; c'est pourquoi il est entre crochets. Mais dans la phrase de Yourcenar, l'argument à droite du connecteur est peu prévisible ; il annule la conséquence que le destinataire pourrait tirer de P1 (Hadrien était peu aimé parce que son entourage était injuste, envieux, *etc.*) pour proposer une autre interprétation de la situation : il n'était pas aimé parce qu'il n'était pas aimable, ce qui est, si on réfléchit bien, la seule raison qui rende compte infailliblement de ce type de procès. *D'ailleurs* + P2 est presque l'équivalent d'un mais : il réfute les inférences éventuellement dégagées de P1. Dans cette partie, nous n'envisagerons pas les connecteurs. Nous nous restreindrons à l'expression du degré et de la comparaison qualitative.

L'exemple ci-dessous témoigne d'une véritable passion évaluative ; elle sature l'énoncé de marques de degré :

J'ai rencontré chez *la plupart* des hommes *peu de* consistance dans le bien, mais *pas davantage* dans le mal ; leur méfiance, leur indifférence *plus ou moins* hostile cédait *presque trop vite*, *presque* honteusement, se changeait *presque trop* facilement en gratitude, en respect, d'ailleurs sans doute *aussi peu* durables [...]. (p. 51)

Déterminants (*la plupart de, peu de, davantage [de]*), adverbess rapportant à des adjectifs (*plus ou moins hostile, aussi peu durables*), à d'autres adverbess (*trop vite, trop facilement*) ou modalisant l'expression du degré (les trois occurrences de *presque*) donnent à la phrase un caractère hyper intellectuel. Sans cesse le locuteur intervient pour ajouter à chacun de ses mots un coefficient qui vaut plus pour lui-même que pour son exactitude ; car tous ses morphèmes ont un sens indéfini... Comparons :

Les hommes que j'ai rencontrés ne persévèrent ni dans le bien ni dans le mal ; leur méfiance, leur indifférence hostile cède vite, honteusement, se change facilement en une gratitude ou un respect qui d'ailleurs ne durent pas. (p. 51)

L'allègement auquel j'ai procédé montre que le sens général de la phrase n'est pas affecté par la suppression des morphèmes d'évaluation ; on peut en déduire qu'en raison de leur caractère indéterminé, donc invérifiable, ces marques sont moins destinées à décrire les phénomènes qu'à susciter un *ethos* de locuteur ultra attentif et scrupuleux aux objets qu'il élit, et à propos desquels il aime appliquer, avec une obstination presque maniaque, sa pensée.

La conclusion est assez prévisible : le lecteur ne doit pas faire une confiance aveugle à ces manifestations langagières de la faculté de juger. Comparons ces deux énoncés :

Ex 1 : Par exemple, il me semble *à peine* essentiel, au moment où j'écris ceci, d'avoir été empereur. (p. 34)

Ex 2 : Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. Je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir. (p. 99)

Quelle est la phrase qui rend le son le plus juste ? Chacun décidera. Pour ma part, je ne vois pas très bien ce que signifie le syntagme *à peine essentiel* ; l'adjectif *essentiel* me semble difficilement gradable par *à peine* ; aussi la nuance recherchée me paraît-elle un peu vaine ; peut-être s'agit-il pour Hadrien d'exprimer une forme de détachement envers le pouvoir qui est celui des sages ; mais alors pourquoi conserver l'adjectif *essentiel* ? En revanche, dans l'exemple 2, l'anaphore et la succession des prépositions finales rendent compte de l'allègre

impatience de l'ambitieux, qui se donne toutes les raisons du monde, et sincèrement, pour justifier son désir ; à l'adverbe *surtout*, qui établit une hiérarchie et invite à relativiser les motivations altruistes de la phrase précédente, le lecteur peut accorder le mérite de la franchise. Avançant en âge, Hadrien estime plus digne de son rang de marquer une certaine distance par rapport à cette ambition politique qui a façonné sa vie. Une fois encore, l'éthique aristocratique du personnage, son souci de donner de lui l'image la plus subtilement flatteuse qui soit, faussent les plateaux de l'idéale balance du style qu'il voudrait tenir impartialement égale :

À Odessos, un négociant revenu d'un voyage de plusieurs années me fit cadeau d'une pierre verte [...], substance sacrée, paraît-il, dans un immense royaume [...] dont cet homme épaissement enfermé dans son profit dans son profit n'avait remarqué ni les mœurs ni les dieux. (p. 59)

Néanmoins, ce rêve monstrueux, dont eussent frémi nos ancêtres, sagement confinés dans leur terre du Latium, je l'ai fait [...]. (p. 59)

Parce qu'il est négociant, l'un est « épaissement enfermé dans son profit » ; parce qu'ils sont les ancêtres, et à ce titre vénérables, les autres sont « sagement confinés dans leur terre » (p. 59). Alors que ces deux formes d'étroitesse ou de sécheresse d'esprit sont équivalentes en leur résultat, l'axiologie change du tout au tout ; le choix du registre confirme l'analyse : *enfermé* est courant, *confiné*, plus rare et plus littéraire. Où, dans cette évaluation, est la justice ? La rationalité ? Derrière la prétention du locuteur à rendre à chacun son dû se marquent des préjugés inhérents à la situation du personnage. Yourcenar a fait le portrait d'un Romain de son temps, qui prétend à une forme de sagesse universelle transcendant l'histoire : les réalisations discursives du personnage témoignent de ses nobles exigences, mais aussi de ses contradictions ou de ses manquements par rapport à l'éthique qu'il se donne.

3. relier : études de quelques connecteurs

La poétique de l'intellectualité mise en œuvre par Yourcenar assume et revendique l'existence d'une forme de beauté logique qui tient à l'enchaînement des syntagmes, des propositions, des phrases, bref, qui s'appréhende à tous les niveaux de la syntaxe. Il faut donc prêter attention aux connecteurs. Quatre ont retenu notre attention : *mais*, *aussi*, *même*, *ou*.

Mais marque d'abord une opposition ; mais il prescrit aussi la rectification de l'énoncé qui le précède. En ce sens là, il peut prendre une valeur métalinguistique ; car ce n'est pas simplement un contenu de pensée qui se trouve discrédité, mais une énonciation et les mots qu'elle véhicule :

Ex 1 : Un fauve n'est qu'un adversaire ; *mais* un cheval était un ami. (p. 14)

Ex 2 : Le premier venu peut mourir tout à l'heure, *mais* le malade sait qu'il ne vivra plus dans dix ans. Ma marge ne s'étend plus sur des années, *mais* sur des mois. (M, 13)

Le second *mais* de l'exemple 2 conteste la pertinence de la première proposition ; il a une portée réfutatoire qui sera étudiée plus bas. En revanche, dans l'exemple 1 et 2, la netteté du sens adversatif est renforcée par des effets rythmiques et syntaxiques de parallélisme. Les SN sujet s'opposent : *un fauve* / *un cheval* ; *le premier venu* / *le malade*. Les prédicats accusent la différence entre les deux thèmes à la fois rapprochés et confrontés par la conjonction *mais* : *un adversaire* / *un ami* ; *peut mourir* / *sait qu'il ne vivra plus*. En ce sens-là, *mais* construit un raisonnement proche de la comparaison : *contrairement au fauve, le cheval est un ami* ; *contrairement au premier venu, le malade sait qu'il ne vivra plus dans dix ans*. Des situations sont mises en regard – parce qu'elles sont comparables : le cheval et le fauve appartiennent au

champ notionnel de l'animalité ; au sein du vaste ensemble des hommes, le sous-ensemble des malades peut être isolé en raison de spécificités que le texte rappelle. La conjonction *mais* attire l'attention sur des différences au lieu que la comparaison, elle, met en valeur l'existence d'un paramètre commun, qui conduit à neutraliser les différences. Comparer :

Notre sol grec ou latin, soutenu partout par l'ossature des rochers, a l'élégance nette d'un corps mâle : la terre scythe avait l'abondance un peu lourde d'un corps de femme étendue. (p. 57)

L'antithèse entre paysage méditerranéen et géographie danubienne pourrait être soulignée par un *mais* ; car le jeu des divergences opère au sein d'un ensemble construit par la pensée. En revanche, la comparaison entre le sol grec ou latin et l'anatomie masculine ou entre la terre scythe et le corps féminin implique, pour que l'analogie soit validée, qu'on oublie tout ce qui fait qu'un sol n'est pas un corps. L'image naît précisément de ce que le comparé et le comparant n'appartiennent pas au même domaine référentiel. Évidemment, le jeu poétique consiste à surmotiver par le langage le rapprochement établi par l'esprit : opportunément, *sol* est un mot masculin ; *terre* est féminin. À l'arbitraire des conventions, (les hommes sont musculeux, les femmes sont rondes), l'arbitraire des signes prête son renfort. À l'intérieur d'une culture et d'un système de croyances donnés, Hadrien incarne l'attitude d'esprit qui s'enchant du jeu infini des ressemblances et des divergences : l'important n'est pas que ce jeu rende compte de la nature des choses ; il suffit qu'il donne l'impression que le monde s'ordonne à la proportion de l'effort que font les hommes pour le décrire ou le penser.

Le second sens de *mais* est beaucoup plus complexe et repose sur un mécanisme d'inférences sous-entendues, que le destinataire doit reconstituer pour rendre compte du *mais* :

Il sait combien je hais ce genre d'imposture, *mais* on n'a pas impunément exercé la médecine pendant plus de trente ans. (p. 12)

Soit le système : *P1 mais P2*. Connaissant Hadrien comme il le connaît, Hermogène *devrait* ne pas recourir à ce genre d'imposture ; or cette conséquence attendue de *P1* n'apparaît pas ; il faut donc trouver une autre explication au phénomène. C'est celle qui est introduite par *mais*. Plus puissante que la peur de déplaire à l'empereur, il y a la routine professionnelle. *Mais* évalue des causes en présence, élimine la première pour asserter la seconde. Là encore, le travail de pensée que dénote *mais* est très proche de la comparaison évaluative : elle jauge le degré de pertinence d'une cause à sa capacité d'engendrer ou non telle conséquence. Dans les *Mémoires*, le connecteur *mais* apparaît sans cesse. Soit ce relevé, limité à page 12 :

Ex 1 : J'aime mon corps [...] et je ne lui marchand pas les soins nécessaires. *Mais* je compte plus, comme Hermogène prétend encore le faire, sur les vertus merveilleuses des plantes [...]. (p. 12)

Ex 2 : J'aurai pour lot d'être le plus soigné des malades. *Mais* nul ne peut dépasser les limites prescrites ; [...]. (p. 12)

Ex 3 : Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien ; il en fut toujours ainsi ; il en est ainsi pour nous tous. *Mais* l'incertitude du lieu, du temps, et du mode [...] diminue pour moi à mesure que progresse ma maladie mortelle. (p. 12)

Et dans les pages suivantes, sans nul souci d'exhaustivité :

Ex 4 : Une autorité si totale comporte, comme toute autre, ses risques d'erreur [...], *mais* le plaisir de tenter l'impossible en fait de saut d'obstacle était trop grand pour regretter une épaule démise ou une côte rompue. (p. 14-15)

Ex 5 : J'y ai renoncé ; *mais* je participe encore au délice du nageur caressé par l'eau. (p. 15)

Ex 6 : Courir [...] me serait aujourd'hui [...] impossible, *mais* je me souviens de mes courses d'enfant [...], du jeu joué avec soi-même où l'on va jusqu'aux limites de l'essoufflement [...]. (p. 15)

Ex 7 : Trop manger est un vice romain, *mais* je fus sobre avec volupté. (p. 15)

Ex 8 : Céler et Chabrias s'empresaient, *mais* la sollicitude peut être fatigante alors même qu'elle est sincère. (p. 27)

À la lecture de ce simple relevé, il apparaît que les occurrences les plus intéressantes sont celles qui exploitent le plus subtilement le dialogisme inhérent à ce type de structure. Dans l'exemple 1, Hadrien se sert de son médecin comme faire-valoir ; l'homme de l'art, enfermé dans sa spécialité, a besoin de croire dans le pouvoir de ses drogues ; le malade est plus libre, à cet égard. Dans l'exemple 3, le partenaire de la délibération intime (« dire que ») est anonyme ; la réfutation n'en pas moins lieu. Dans l'exemple 2, comme dans tous les autres, le débat se fait avec soi-même ou avec la doxa ou avec le lecteur. C'est cette incertitude qui offre matière à la spéculation interprétative. Ainsi, le privilège social, quoique indiscutable (« j'aurai pour lot ») ne saurait pourtant avoir que des effets limités ; être empereur peut conduire à se croire immortel ; le *mais* oppose à ce schéma causal erroné une salutaire rectification. Le connecteur devient un opérateur de sagesse à usage individuel ; dans l'exemple 7, la phrase P1 relève du lieu commun ; le *mais* inverse le syllogisme attendu : « or je suis Romain, donc, etc. » La connecteur *mais* aménage à la pensée des espaces de liberté qu'on peut appeler des paradoxes. C'est aussi le cas du connecteur *aussi*.

Aussi est un signe étymologiquement ambivalent puisqu'il incorpore un élément *al-*, de *aliud*, qui signifie l'altérité, et un élément adverbial *sic*, qui, lui, marque l'identité, ce que l'exemple suivant montre bien : « D'*autre* part, la maladie, l'âge, ont *aussi* leurs prodiges et reçoivent du sommeil d'*autres* formes de bénédictions. » (p. 26). *Aussi* n'est pas un coordonnant puisqu'il est mobile dans la phrase ; quand il est intraphrastique et sert à relier des syntagmes, il se place soit à gauche (exemples 4, 6 et 7) soit à droite de l'élément qu'il relie au premier (exemples 5, 8) ; par ailleurs, quand il se combine avec des conjonctions (*et* et *mais* dans notre relevé), il occupe systématiquement la seconde place (*et / mais + aussi* : l'ordre est contraignant).

1^{ère} série : *aussi* signifie l'ajout ; la convergence des arguments ou des situations l'emporte :

Ex 1 : Ce qui nous rassure du sommeil, [...] c'est qu'on en sort ; ce qui nous rassure *aussi*, c'est qu'il nous guérit de la fatigue [...]. (p. 26)

Ex 2 : Il est difficile de rester empereur en présence d'un médecin, et difficile *aussi* de garder sa qualité d'homme. (p. 11)

Ex 3 : De tous nos jeux, c'est le seul qui risque de bouleverser l'âme, le seul *aussi* où le joueur s'abandonne nécessairement au délire du corps. (p. 20)

Ex 4 : [...] j'ai connu les avantages pour l'esprit, et *aussi* les dangers, de ces états proches du vertige [...]. (p. 19)

Dans les exemples 1 à 3, *aussi* s'ajoute à un élément répété ; en ce sens il apparaît comme une cheville, trahissant chez Yourcenar (ou Hadrien) un souci de marquer, de manière didactique,

les étapes du raisonnement. Dans cette poétique, l'idée ne se donne jamais comme un jaillissement, mais comme le fruit un peu laborieux, la conquête difficile et méritoire d'une procédure intellectuelle à l'efficacité éprouvée et pour cette raison mise en œuvre. Associé à un lexème répété, l'adverbe souligne cette dialectique du même et de l'autre, qui résume l'art de la progression textuelle, cette gestion sage de l'apport des informations, des idées, dans le discours.

2^{ème} série : *aussi* indique en outre l'opposition ; la divergence des arguments ou des situations l'emporte

Ex 5 : De tous les bonheurs qui lentement m'abandonnent, le sommeil est l'un des plus précieux, des plus communs *aussi*. (p. 25) ;

Ex 6 : La volupté serait [...] une forme plus complète, mais *aussi* plus spécialisée, de cette approche de l'Autre (p. 22)

Ex 7 : [...] l'étude de soi, la plus difficile et la plus dangereuse, mais *aussi* la plus féconde des méthodes ; [...]. (p. 30)

Ex 8 : Je tiens pourtant à t'instruire, à te choquer *aussi*. (p. 29)

Ex 9 : Ils se reposaient de moi, je le sais ; ils m'échappaient *aussi*. (p. 28)

La nuance adversative tient à des effets co-textuels, indiqués ou non par *mais*. Habituellement ce qui est « précieux » n'est pas « commun » ; *aussi* fait valoir le paradoxe (exemple 5) ; le raisonnement vaut pour l'exemple suivant : ce qui est « plus complet » relève ordinairement du général, et non du « spécialisé ». En revanche, dans l'exemple 7, le sémantisme de *difficile* et *dangereuse* oriente la pensée vers une conclusion négative (cette étude ne présente pas d'intérêt), mouvement qu'inverse le *mais* ; *aussi* signale la compossibilité des propriétés malgré la différences des inférences qu'on peut en tirer, ce qu'on peut comparer avec *et donc la plus féconde des méthodes*. Dans les exemples 8 et 9, instruire n'est pas choquer ; se reposer de quelqu'un n'est pas lui échapper ; *aussi* signale que la différence bien avérée entre les deux démarches et les deux verbes n'est pas un obstacle à leur rapprochement. La divergence est soulignée pour montrer l'intérêt qu'il y a à la surmonter.

Comme *aussi* et *mais*, *même*, quand il ne signifie pas l'identité, fait état d'un rapport tendu entre deux énoncés successifs ; on peut décrire cette relation par le mot de surenchère :

Ex 1 : Hermogène est savant ; il est *même* sage [...]. (p. 12)

Ex 2 : [...] j'ai fréquenté bon nombre de héros et *même* quelques sages. (p. 51)

Ex 3 : [...] je puis défendre ma position pied à pied, et *même* regagner quelques pouces de terrain perdu. (p. 12)

Même attire l'attention sur le caractère insuffisant, discutable de l'énoncé qui précède, ou plus exactement du lexème qui correspond à la fonction du mot à droite de *même* : *savant* ou *héros* ne sont pas des mots adéquats ; *défendre ma position* n'est pas le syntagme qui convient ; *même* marque le travail de la pensée en quête de la formulation la plus juste : soit on souligne l'inquiétude qui anime cet esprit toujours en quête d'un « mieux dire » ; soit on est sensible au caractère somme toute définitif de la solution à laquelle parvient, après quelques tâtonnements, le discours. Un autre nuance de *même* est intéressante à observer :

Ex 1 : Mais ceux-ci [les livres] mentent, et *même* les plus sincères. (p. 30)

Ex 2 : *Même* à Plutarque échappera toujours Alexandre (p. 31)

Quelle que soit sa position dans la phrase, *même* attire l'attention sur un élément qui devrait constituer un contre exemple, ruinant ou relativisant l'énoncé ; et malgré tout, cet élément se trouve inclus dans la classe de ceux qui valident la proposition. En cela, *même* est un outil qui renforce le caractère assertif de la prose : la certitude peut être atteinte puisque l'élément *a priori* discordant est intégré dans la série des preuves qui étayaient la proposition avancée par le locuteur.

La conjonction *ou*, elle, envisage la diversité des cas possibles ; elle fait valoir aussi bien la diversité du réel que la plasticité de l'esprit capable d'en rendre compte. *Ou* peut indiquer un souci de précision, marquer le refus d'oublier une variable :

J'ai ma chronologie bien à moi, impossible à accorder avec celle qui se base sur la fondation de Rome, ou avec l'ère des Olympiades. (M, 34)

Mais on peut interpréter la conjonction dans le sens contraire : *ou* suggère que l'ensemble des éléments de la classe cohérente construite par la coordination n'est pas clos ; *ou* n'a pas le caractère conclusif de *et* ; en revanche, il signale que quelle que soit l'hypothèse retenue, l'énoncé reste vrai :

Ex 1 : Si elle s'était prolongée trop longtemps, cette vie à Rome m'eût à coup sûr aigri, corrompu, ou usé. (p. 55)

Ex 2 : [...] mes amis m'avaient déjà compris, précédé ou suivi. (p. 83)

Ex 3 : [...] il a fallu à [Tibère et Néron] un singulier dédain des hommes pour souffrir ainsi qu'on se moquât ou qu'on profitât d'eux. (p. 24)

Ex 4 : l'idée qu'un être [...] se contrefait en ma présence est capable de me le faire plaindre, mépriser, ou haïr. (p. 24)

Ou signifie qu'une fois la vérité générale trouvée, il n'importe guère d'être exact dans les détails, car elle transcende aussi bien les contingences du réel que les nuances infinies de la pensée : « [...] et je n'aurais voulu qu'un scrupule m'enlevât le droit de me gaver de charcuterie, si par hasard j'en avais envie, ou si cette nourriture était la seule facile. » (p. 19). Ce *ou* presque désinvolte serait le pendant ou le correctif à la tension intellectuelle que s'impose le lecteur. Il ne faut pas sous-estimer non plus la valeur rythmique et esthétique du *ou*. Il souligne l'existence d'une série, binaire ou ternaire ; il met en valeur la finesse de l'esprit, capable de saisir la distinction entre deux idées ou situations voisines, telles que *se moquer* et *profiter de quelqu'un* (exemple 3). *Ou* relève souvent de l'art tout classique de la pointe :

Ex 1 : [...] dans l'espoir de ressembler aux autres, j'émoussai ou j'aiguais ma nature. (p. 50)

Ex 2 : [...] je m'efforçais d'atteindre par degrés cet état de liberté, ou de soumission, presque pur. (p. 52)

Ex 3 : [...] les hommes qui s'arrangent pour nous cacher leurs secrets ou pour nous faire croire qu'ils en ont ; [...]. (M, 30)

Activée par la paronomase, l'opposition lexicale entre *j'émoussai* et *j'aiguais* est avivée par l'équivalence qu'établit la conjonction *ou* : au lecteur de savoir goûter cette apparente contradiction qui s'explique dès lors qu'on ré-introduit dans la phrase la locution « tour à tour » qui explique tout. La poétique de l'intellectualité fait ses délices d'une sorte de casuistique profane : Hadrien, et le lecteur à sa suite, pèsent et soupèsent les cas, les situations ; l'esprit s'ajuste à leur incroyable variété. Dans l'exemple 2, le *ou* marque une sorte d'acmé dans la tension que s'impose l'empereur : pratiquée à un certain point, l'auto-discipline se transforme en ascèse et finit par rendre identiques « liberté » et « soumission ». ... Dans le dernier exemple,

le *ou* relève typiquement de l'art mondain des portraits ou des maximes : la grande âme est d'autant plus grande qu'elle n'est pas dupe des manœuvres des autres hommes, nécessairement plus médiocres. Il arrive enfin que le *ou* soit vecteur de poésie :

[...] il est excusable de se tourner vers le babillage fortuit des oiseaux, ou vers le lointain contrepoids des astres.

Le chiasme (*babillage fortuit / lointain contrepoids*) souligne le rapprochement entre l'infiniment grand et le réel le plus familier ; la crédulité inquiète fait feu de tout bois, cherche et trouve partout des signes, unifie ainsi toutes les dimensions de l'univers... Astres ou oiseaux... : la prose produit ces analogies que ménage le point de vue souverain d'un locuteur observateur du réel : selon une certaine perspective, tout se vaut. Le *ou* marque aussi bien le détachement à l'égard du monde que le désir d'en enregistrer les étrangetés. *Ou* offre matière à s'étonner, et donc à réfléchir.

II- Asserter

Hadrien n'est certes pas un locuteur qui s'efface devant ce qu'il veut raconter ; sans cesse, Yourcenar le montre présent à son propre dire. À travers le récit d'une vie, l'écriture de soi fait le portrait d'un sujet : elle montre ce qu'il pense, ce qu'il sent ; elle dessine les contours d'une personnalité et les étapes de sa formation. Mais ce n'est pas à la subjectivité représentée que nous allons nous intéresser – mais à la subjectivité parlante, animant le dit par la manière dont elle se situe face à son dire.

Trois procès permettent de cerner les principales manifestations du locuteur en tant que tel, en tant qu'instance se réfléchissant elle-même dans sa tentative de construire son propre discours, qui est son œuvre ultime, celle qui récapitule toutes les autres. Tout d'abord, Hadrien se montre capable de dialoguer avec des énonciateurs qu'il convoque ; ensuite, il met en scène la double identification sur laquelle repose cette poétique de l'intellectualité dont nous essayons de rendre compte : penser, c'est parler, et penser-parler, c'est agir. Dans un troisième temps, nous découvrirons en Hadrien un commentateur de sa propre parole.

L'enjeu de cette deuxième partie est de montrer comment Hadrien prend conscience de son statut, voire de son autorité d'écrivain : cette nouvelle identité prend la place de toutes les autres, et notamment celle de l'empereur. Alors que la mort renvoie la grandeur d'établissement à sa vanité, il reste à l'homme à se reconquérir sur le temps qui passe au moyen d'une parole testamentaire : parole adressée (dans le dialogue), parole assumée (dans l'affirmation d'elle-même et du sujet qui la produit et se découvre engendré par elle), et enfin parole évaluée dans le commentaire qu'en donne le locuteur.

1. Dialoguer

Hadrien n'est pas la seule voix qui résonne et se fait entendre dans les *Mémoires* : tout locuteur a besoin de susciter un destinataire qui donne consistance et légitimité à son propos. Il n'en reste pas moins que l'empereur reste la voix dominante, celle qui est tentée de hiérarchiser, voire de manipuler à son profit, tous les autres propos ou points de vue qu'il rapporte :

Ex 1 : Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien ; [...]. (p. 12)

Ex 2 : [...] bien que ces derniers [les conteurs] soient réputés frivoles [...]. (p. 30)

Ex 3 : On m'a reproché d'aimer à lire les rapports de la police de Rome [...]. (p. 31)

Ex 4 : Je ne suis pas de ceux qui disent que leurs actions ne leur ressemblent pas. (p. 33)

En raison de sa forme et de sa constructivité, le verbe *dire*, employé à la fois comme verbe régissant un objet (une conjonctive complétive) et comme nom, sujet d'un autre verbe, n'a pas d'actant qui spécifie l'origine des paroles rapportées : Hadrien lui-même ? Marc, à qui le locuteur pourrait prêter cette sentence ? La *doxa* ? L'empereur théâtralise une sorte de dialogue agonistique, dans laquelle l'évidence irréfutable (« nos jours sont comptés ») est renvoyée à son inconsistance existentielle ; à partir de quand ce compte devient-il l'objet d'une prise de conscience, voire d'une angoisse avec laquelle il faut vivre ? L'exemple suivant offre un autre moyen que le discours indirect pour enchâsser dans un discours la parole de l'autre : le participe passé passif [être réputé + attribut de sens axiologique] permet lui aussi d'omettre l'agent qui prononce une telle évaluation ; sa réfutation n'en est que plus aisée. L'agent peut être mentionné (exemples 3 et 4) sans être mieux déterminé : il n'en reste pas moins que la parole de l'autre est citée pour permettre à Hadrien de faire entendre ce qu'il estime être la vérité. Dans les *Mémoires*, la parole de l'autre est souvent maîtresse d'erreur et de fausseté, mais pas toujours :

« et le sorcier qui m'a prédit que je ne me noierai pas semble avoir eu raison. » (p. 13)
Simplement, c'est dans la confrontation dialogique, et non dans l'accord ou dans l'entente, que naissent les idées stimulantes.

La dimension polémique du dialogisme est, on s'en doute, encore plus sensible quand l'énonciateur est nommé, identifié comme l'adversaire dont il faut prendre en compte le point de vue, pour le mettre à bas ou pour le nuancer :

Ex 1 : Cet homme pourtant si fin m'a débité de vagues formules de réconfort, trop banales pour tromper personne ; il sait combien je hais ce genre d'imposture. (p. 12)

Ex 2 : Un Apicius s'enorgueillit de la succession de ses services [...]. Passe encore si chacun de ces mets était servi à part [...]. (p. 17).

Ex 3 : Les cyniques et les moralistes s'accordent pour mettre les voluptés de l'amour parmi les jouissances dites grossières [...]. Du moraliste, je m'attends à tout, mais je m'étonne que le cynique s'y trompe. Mettons que les uns et les autres aient peur de leurs démons [...]. (p. 20)

Ex 4 : Frère de la Mort... Isocrate se trompait, et sa phrase n'est qu'une amplification de rhéteur. (p. 28)

La parole de l'autre transite par le discours narrativisé (exemples 1 et 2), par le discours indirect (exemple 3), par la citation sans guillemets ni italiques (exemple 4), mais dénoncée comme telle par le commentaire qui suit : on retrouve le procédé dans l'exemple 5 :

Ex 5 : [...] une pierre verte, semi-transparente, substance sacrée, *paraît-il* [...]. (p. 59)

Peu importe les modalités de l'inscription de ces propos, puisque l'essentiel est le jeu par lequel Hadrien ne cède la parole à l'énonciateur que pour reconquérir son autorité énonciative, au moyen d'évaluations tranchantes. Dans l'exemple 1, le lexique est dès le départ uniformément dévalorisant : le verbe (*débité*), les épithètes (*vagues, trop banales*), le nom (*imposture*) correspondent aux trois temps de l'exécution du discours d'Hermogène ; pour le lecteur, il n'existe que filtré par la glose qu'en donne Hadrien. Le procédé est un peu différent à propos d'Apicius ou de tous les gourmets que compte Rome : si les compléments de *s'enorgueillit* semblent un instant valider un instant la prétention de ces discours, la formule impersonnelle *passe encore* les met à terre. Dans l'exemple 3, la réception de la parole des énonciateurs est plus complexe : la réflexion d'Hadrien tour à tour, avec un sens très sûr de la tactique, unifie et divise ses adversaires ; comme dans l'exemple 1, le discours concurrent est liquidé à partir du moment où Hadrien peut en proposer une interprétation généalogique (« Mettons que »). Le procédé est extrêmement efficace et se laisse ainsi résumer : « tu dis cela non parce que tu vises le vrai mais parce qu'en toi manœuvre une volonté, une force obscure (passion ou intérêt) te fait parler ainsi. » Hadrien se réserve le monopole de la quête de la vérité : il n'est de généalogie que de la parole de l'autre.

Aux énonciateurs ponctuels que le discours convoque pour ses propres besoins, il convient d'ajouter la présence sporadique du destinataire privilégié, l'interlocuteur élu, Marc :

Ex 1 : Ne t'y trompe pas : [...]. (p. 12)

Ex 2 : Ne me fais pas l'injure de me prendre pour un vulgaire renonciateur : [...]. (p. 16)

Ex 3 : Comprends bien qu'il ne s'agit pas ici de la dure volonté du stoïque, dont tu t'exagères le pouvoir [...]. (p. 52)

Ex 4 : Je t'avoue ici des pensées extraordinaires, qui comptent parmi les plus secrètes de ma vie [...]. (p. 64)

Là encore, les formes de ces adresses sont variées mais cohérentes car elles obéissent toutes à un même dessein, qu'elles contribuent à révéler. Marc est institué comme le digne récipiendaire de l'honneur qui lui échoit : « cette jeunesse tant vantée m'apparaît comme une période mal dégrossie de l'existence » [...] règle à laquelle, ajoute Hadrien, « j'ai trouvé un certain nombre d'exceptions délicieuses, et deux ou trois d'admirables, dont toi-même, Marc aura été la plus pure. » (p. 47). Assigner Marc à sa place de jeune homme, c'est le traiter non comme un *alter ego* mais comme un disciple dont il faut rectifier les probables erreurs d'interprétation ; d'où le ton didactique des adresses, dans les exemples 1 à 3. La dernière occurrence (exemple 4) n'est peut-être qu'un simple moyen de faire valoir son projet ; mais je crois qu'on peut faire crédit à Hadrien d'une sorte d'étonnement face au pouvoir d'entraînement de l'écriture. Elle porte à transgresser les frontières du dicible.

Ce dialogue avec autrui est évidemment le conducteur d'un dialogue avec soi ; mais ce dialogue ne semble pas se proposer d'autre et plus noble but que le détachement, déprise que marque le verbe *il n'importe* :

Ex 1 : *Scaurus* me désespéra en m'assurant que je ne saurais jamais qu'un poète des plus médiocres [...]. *J'ai cru longtemps* qu'il s'était trompé : [...]. *Mais il m'importe désormais assez peu* que mes productions personnelles soient détestables ou non. (p. 44)

Ex 2 : Que cette simplicité fût encore une attitude *importe* assez peu. (p. 68)

Ex 3 : *N'importe* : même à l'agonie, et mêlée à l'amertume des dernières potions, je m'efforcerai de goûter sa fraîche insipidité sur mes lèvres. (p. 18)

S'estimer soi-même, c'est finalement se mettre dans la situation de celui qui, après avoir vécu, après avoir traversé toutes les épreuves et toutes passions, peut dire *il n'importe*. Le pouvoir d'affirmer est maintenu, tandis que tout ce qui pourrait être le contenu d'une telle affirmation, lui, est renvoyé à l'insignifiance. Cette souveraineté, cette quiétude, dans l'expression du jugement pur, constituent sans doute la fine pointe éthique des *Mémoires*.

2. Affirmer, s'affirmer : petit théâtre du dire.

Donner la parole à l'allocutaire, l'accueillir, implique aussi qu'on sache lui donner congé ; mais il en va de même pour ses propres digressions, surtout quand elles s'apparentent à une rumination délirante (voir ci-dessous exemple 2). Ainsi se constitue un petit théâtre du dire, par lequel le sujet se plaît à mettre sa parole à distance, à s'observer en train d'écrire et de penser :

Ex 1 : *Qui sait ?* Peut-être n'ai-je été si économe de sang humain que parce que j'ai tant versé celui des fauves, que parfois, secrètement, je préférerais aux hommes. *Quoi qu'il en soit*, l'image des fauves me hante davantage [...]. (p. 14⁴).

Ex 2 : *Paix...* J'aime mon corps ; [...]. (p. 11)

Ex 3 : *J'accorde que* le sommeil le plus parfait reste presque nécessairement une annexe de l'amour : repos réfléchi, reflété dans deux corps. (p. 25)

Le propre des expressions en italiques est de pouvoir être supprimées sans dommage ; elles indiquent que le travail de l'écriture et de la réflexion est en cours ; le destinataire, implicitement présent dans le *j'accorde* (dont le complément d'objet second n'est pas mentionné) ou dans

⁴ Il est à noter que la phrase *Qui sait ?* peut se rapporter aussi bien à l'énoncé qui la précède qu'à celui qui la suit.

l'interrogatif indéfini *qui*, devient le témoin d'une prise de parole qui aime à rappeler le miracle de son propre avènement ; Hadrien pourrait être mort, et il écrit.

Parler est une chose ; avoir conscience qu'on parle et se donner les moyens de représenter cette conscience à l'œuvre en est une autre. La réflexivité langagière est une pragmatique démultipliée : à l'action de parler se superpose, pour la redoubler, le travail de la conscience accompagnant cette action première. Or dès les premières pages des *Mémoires* le lien entre réflexivité et pragmatique est affirmé :

Je pardonne à ce bon serviteur cette tentative pour me cacher ma mort. (p. 12)

Le verbe *pardonne* est performatif : l'action de pardonner est accomplie par le fait de dire, au présent et à la première personne, *je te pardonne*. Dans les *Mémoires*, le pardon est un effet de l'écriture. Le texte ne rapporte pas les propos de l'empereur avertissant solennellement son médecin, qui est son serviteur, qu'il lui pardonne sa lâcheté. Par peur d'être jugé responsable de l'accélération du mal, Hermogène a tenté d'en dissimuler la gravité à Hadrien ; le médecin s'est abaissé au niveau du courtisan ; or la complaisance avilit et celui qui la profère et celui à qui elle s'adresse ; fondée sur la confiance réciproque, la transparence des relations humaines est mise à mal par cette « imposture » qui ajoute à la crise physiologique un malaise psychologique, comme si toutes les dimensions de la vie, l'âme et le corps, se dérèglent en même temps. Le présent du verbe *pardonne* tend irrésistiblement à faire croire que c'est grâce à l'écriture, par la médiation du récit et de l'analyse, dans la distance de l'après coup, que s'engendre l'acte de clémence qui rétablit la souveraineté menacée de l'empereur. *Je pardonne* relève à la fois du paradigme de l'action immédiate (car le pardon prend acte sitôt qu'il est proféré) et de la réflexivité méta-discursive : *pardonne* réfère à l'acte d'écrire des *Mémoires*.

Spectaculairement performative, une décision éthique ouvre les *Mémoires* et en donne le ton : écrire doit constituer un acte de justice, au moment où le sentiment d'injustice frappe l'empereur et sollicite ses capacités de maîtrise ; car à l'homme qui en pressent l'imminence (et à lui seul), la mort apparaît comme un scandale ontologique. Cette performativité de l'écriture reste latente tout au long des *Mémoires* ; elle peut se définir comme une performativité de la pensée en quête de justice, puisque cette pensée juste se donne comme le résultat, la conquête du discours :

Ex 1 : *Faut-il l'avouer ?* (p. 47).

Ex 2 : Et *j'avoue* avoir conservé envers ce Gallus une haine incomparable. (p. 62)

Ex 3 : La plupart de mes prétendues prouesses n'étaient d'ailleurs que bravades inutiles : *j'y découvre aujourd'hui* [...] ma basse envie de plaire à tout prix et d'attirer l'attention sur moi. (p. 64-65).

Avouer est à la fois un verbe de parole et un acte de discours. Rhétoriquement, l'exemple 1 se laisse appréhender comme une prétérition qui prend la forme d'une question oratoire. Il y aurait là une pause dans le raisonnement qui serait aussi une pose du locuteur : bref, ce serait un simple moyen de susciter l'intérêt du destinataire, en différant et en dramatisant l'énoncé qualifié d'aveu. Pour ma part, je crois préférable de penser que cette question que le locuteur se pose à lui-même correspond à une véritable interrogation portant sur les moyens de renouveler le pacte entre parole et justice : car le signe de la sincérité (*j'avoue*, exemple 2) vaut pour une manifestation authentique de sincérité, jusqu'à ce que le discours donne la preuve explicite du contraire. Dans l'exemple 3, l'écriture se désigne elle-même comme procédure heuristique – comme cheminement vers la vérité. Combiné au présent, *aujourd'hui* peut s'interpréter comme coïncidant avec le moment même de l'écriture ; cette analyse trouve une confirmation dans ce passage, quelques lignes plus bas :

Ex 4 : Je souris amèrement à *me dire* qu'aujourd'hui, sur deux pensées, j'en consacre une à ma propre fin [...]. (p. 65)

L'adverbe *aujourd'hui* est associé au verbe *me dire*, quoique non directement, mais par le biais de la complétive qui dépend de lui : placé dans la suite de *souris* (dont le temps est difficile à interpréter : présent ponctuel ou itératif ?), ce verbe synthétise sans doute les ruminations de l'empereur (pensées informes, rêveries récurrentes, obsessions) et la formulation écrite qui en fixe le contenu. Ce halo d'indécision temporelle nimbe aussi les phrases à l'imparfait :

J'ai cru jadis qu'un certain goût de la beauté me tiendrait lieu de vertu, saurait m'immuniser contre les tentations les plus grossières. Mais *je me trompais* [...]. (p. 23)

De quand date la prise de conscience de cette erreur ? A-t-elle quelque chose à voir avec le présent de l'écriture ? Le lien est beaucoup moins net que si le verbe *trompais* avait été introduit par un équivalent de : « je me rends compte maintenant / aujourd'hui que »... *Se rendre compte* est d'ailleurs beaucoup plus processuel que *je sais*, qui peut renvoyer à un savoir acquis de longue date et toujours valide au moment de l'écriture. D'autres passages témoignent sans ambiguïté de cette identification entre pensée et parole, amalgame qui fait de l'écriture un processus concret d'élaboration du vrai :

Ex 1 : Je n'ai jamais regardé volontiers dormir ceux que j'aimais ; ils se reposaient de moi, *je le sais* ; ils m'échappaient aussi. (p. 28)

Ex 2 : *Reconnaissons* que ce perpétuel qui-vive servait au moins à aiguiser l'esprit militaire. (p. 56)

Ex 3 : *Je ne crois pas* que nous évitions ces désastres, pas plus que nous n'éviterons la mort. (p. 81).

Ex 4 : *Et il va de soi* qu'un homme riche [...] aurait mauvaise grâce à se vanter de ne pas se gorger. (p. 11)

Ex 5 : *Il va de soi* que ce n'était qu'un rêve. (p. 59)

Ex 6 : La fiction officielle veut qu'un empereur romain naisse à Rome, mais c'est à Italica que je suis né [...]. *La fiction a du bon* : elle prouve que les décisions de l'esprit et de la volonté priment les circonstances. (p. 43)

Ex 7 : Tant de choses ont passé depuis ces légères amours que *j'en méconnais sans doute* la saveur ; *il me plaît surtout de nier* qu'elles m'aient jamais fait souffrir. (p. 76)

Ex 8 : *J'aime à croire* que, de son côté, elle ne m'a presque rien caché. (p. 96)

Les exemples 1 à 6 montrent que ces verbes où la pensée rejoint la parole, où la parole épouse la pensée, sont autant de marques par lesquelles Hadrien affirme son autorité. Cette autorité ne se discute guère, dans l'enceinte du discours. Quand le locuteur affirme dans une incise : *je le sais* (exemple 1), il ne lui vient pas à l'idée de se demander comment il sait ce qu'il sait, et comment il peut être si sûr de ce qu'il avance. Hadrien aime en effet à se représenter comme l'auteur qui pose des phrases à la manière du politique qui pose des actes. Dans *reconnaissons*, la première personne du pluriel élargit fictivement l'assiette référentielle d'un sujet unique à la pluralité consentante de ses sujets, ou de ses destinataires ; dans *il va de soi* (exemples 4 et 5), l'impersonnel donne un caractère d'évidence incontestable à l'analyse qui suit. Dans l'exemple 3, l'analogie qui conclut la phrase montre bien que le *je ne crois pas* de l'empereur n'est qu'une simple litote pour exprimer son absolue certitude face à l'inéluctable. De même, quand les conventions dénoncent leur fragilité sous le terme passablement ambigu de *fiction*, la parole impériale intervient – *la fiction a du bon* – et se porte garant de l'utilité sociale des décisions

humaines, fussent-elles contraires à la vérité. Yourcenar s'est-elle avisé de l'application que le lecteur pouvait faire de la phrase à son propre texte ? De fait, dans la fiction, l'écriture engendre une vérité qui dépasse ou déborde la stricte exactitude factuelle. Il n'en reste pas moins que cette affirmation si massive, si constante, du pouvoir d'affirmer et de son bien fondé pourrait lasser les lecteurs si le texte ne rappelait pas que l'assertion est, chez Hadrien, la cuirasse qui lui permet de se protéger (exemples 7 et 8). *Il me plaît de, j'aime à croire* sont des formules qui prouvent que la quête de la vérité reste malgré tout aléatoire, tant elle répond d'abord et avant tout à des motivations affectives. C'est au nombre et à l'insistance des procédures qu'un sujet déploie pour se rassurer, pour nier son inquiétude, que le lecteur mesure à quel point il est fragile.

On note en effet chez Hadrien une véritable obsession du contrôle de soi et de son propre discours. Ce souci permanent se marque d'abord par des inserts didactiques, par lesquels Hadrien et Yourcenar se rejoignent, dans leur désir de souligner la compétence qu'ils ont acquise :

Ex 1 : [...] la Cinquième Légion Macédonique, cantonnée à cette époque (elle l'est encore) à l'embouchure même du fleuve [...]. (p. 55)

Ex 2 : Le culte de Mithra, moins répandu alors qu'il ne l'est devenu depuis nos expéditions chez les Parthes, me conquiert un moment [...]. (p. 63)

Nécessaires à l'effet de réel, ces précisions un peu scolaires contrastent avec l'humoristique incise de la page 91 : « les vastes salles de ce palais bâti jadis par les Séleucides, et que j'avais moi-même (quel ennui !) décorées en son honneur d'inscriptions élogieuses et de panoplies daces [...] ». La surveillance du dire est encore plus manifeste quand elle se manifeste par des termes explicitement métalinguistiques :

Ex 1 : *Je t'épargne des détails* qui te seraient aussi désagréables qu'à moi-même, et la description du corps d'un homme qui avance en âge et s'apprête à mourir d'une hydropisie du cœur. (p. 11)

Ex 2 : *Disons seulement* que j'ai toussé, respiré, et retenu mon souffle selon les indications d'Hermogène [...]. (p. 11)

Ex 3 : [...] *et j'ai peine à ne pas me laisser aller à d'interminables histoires de chasse* qui mettraient à l'épreuve la patience de mes invités du soir. (p. 14)

Contrôler son discours est une manifestation de décence ; le souci de soi rencontre le souci de l'autre. À l'analyse (détails, description), Hadrien préfère le diagnostic synthétique : *une hydropisie du cœur*. Il ne s'agit pas de cacher la vérité désagréable, mais de la dire d'une manière qui témoigne en faveur du locuteur.

3. Commenter son dit

Par des moyens variés, Hadrien désigne son texte comme tel ; ce pouvoir de nommer son œuvre lui confère en retour un statut d'écrivain qu'il revendique hautement :

Peu à peu cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue [...] 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. (p. 29)

Lettre, méditation écrite, projet de te raconter ma vie : le texte semble se constituer sous nos propres yeux ; grâce à la locution aspectuelle *peu à peu* et au repère temporel *maintenant*, le

lecteur croit assister à la genèse d'une œuvre qui se fait la contemporaine de sa propre lecture. Dans les *Mémoires*, les nombreuses occurrences de l'adverbe *ici* (pp. 19, 21, 25, 29, 51, 52, 64, etc.⁵) se réfèrent au discours d'Hadrien ; le volume imprimé que nous tenons entre les mains semble en être le prolongement naturel, la preuve qui authentifie son existence. Des indications de régie sont encore plus explicites :

Ex 1 : *Je reviendrai plus tard* sur le peuple étonnant des songes. (p. 25)

Ex 2 : À l'intérieur des limites infranchissables *dont je parlais tout à l'heure* [...]. (p. 12)

Ex 3 : J'appliquerai *ici* à la recherche de ces vertus fragmentaires *ce que je disais plus haut*, voluptueusement, de la recherche de la beauté. (p. 51)

Ex 4 : Il serait facile de *construire ce qui précède comme l'histoire* d'un soldat trop lettré qui veut se faire pardonner ses livres. (p. 65)

Hadrien manifeste son aptitude à embrasser l'ensemble de son œuvre, corps unifié en son esprit ; dès lors que le texte se réfère à du déjà dit, le lecteur, doté de la même mémoire que l'auteur, peut se reporter à la source désignée et vérifier l'exactitude ou la pertinence du rapprochement. L'exemple 4 va plus loin que ce jeu somme toute habituel de renvois : Hadrien tient à fixer lui-même la juste réception de son dire, en éliminant les interprétations qui lui paraissent réductrices.

Nous avons déjà vu dans la section précédente à quel point Hadrien pouvait mettre en scène sa propre énonciation ; nous allons maintenant nous intéresser plus spécifiquement à la manière dont l'empereur commente ce qu'il dit, se révélant ainsi soucieux de corriger ou d'explicitier son expression afin de l'ajuster le plus finement possible à ce qu'il estime être la vérité. Une série de locutions comme *c'est-à-dire*, *et par là-même*, permettent d'explicitier le déjà dit :

Ex 1 : [...] des jugements tout faits, *c'est-à-dire* mal faits [...]. (p. 32)

Ex 2 : [...] un jeune homme impatient, incertain de l'avenir, *et par là même* ouvert aux dieux. (p. 63)

Ex 3 : La pensée simple, mais inarticulée, *et par là même* obscure de l'empereur, me devint familière [...]. (p. 70)

À gauche de *c'est-à-dire*, on lit une première formulation qui semble acceptable en tant que telle ; le *c'est-à-dire* n'introduit donc pas une précision appelée par la rareté ou la scientificité du vocable ; il procède du désir du locuteur de fixer le sens d'une locution adjectivale (*tout fait*) en proposant une équivalence avec une autre locution, très proche de la première par son signifiant, mais beaucoup plus péjorative (*mal fait*). *Par là même* ne propose pas, quant à lui, une équivalence définitionnelle mais une conséquence présentée comme inéluctable : dire x revient à dire y, même si x et y ne sont pas synonymes. Dans l'exemple 3, les adjectifs *inarticulée* et *obscur* sont suffisamment proches pour que leur association ne présente pas un gain heuristique très remarquable. Dans l'exemple 2, en revanche, la locution *et par là-même* permet au lecteur de trouver la réponse à une question que cette locution invite à formuler : à quelles conditions ou dans quelles circonstances, un jeune homme comme Hadrien s'ouvre-t-il aux dieux ? La réponse apportée par le texte offre un véritable éclaircissement : impatient par ambition, le jeune homme a besoin de sentir l'appui de dieux qui lui garantissent son avenir, qui favorisent sa bonne étoile.

⁵ Je donne qu'un exemple : « Un prince manque *ici* de la latitude offerte au philosophe » (p. 19) ; *ici*, c'est-à-dire à propos du sujet dont il est traité dans ces pages que vous lisez.

Hadrien aime à commenter son expression ; ces gloses métalinguistiques sont pour lui l'occasion de faire valoir son *ethos* d'écrivain : il se révèle conscient de ses choix, conscient aussi des ressources et des limites de la langue. Le commentaire peut précéder le mot ou le syntagme qui appelle la glose, même si cet ordre apparaît peu naturel :

Ex 1 : [...] apprendre [...] à commander, et, ce qui finalement est peut-être un peu moins futile, à servir. (p. 48)

Ex 2 : Il restait ce qu'il avait toujours été, et qu'il allait être jusqu'à sa mort, un chef d'armée ; [...]. (p. 61)

La relative périphrastique est introduite par un pronom décumulatif composé d'un démonstratif (qui est une sorte d'antécédent postiche, sans existence autonome) et d'un relatif ; le démonstratif *ce*, neutre, est en emploi cataphorique. L'insertion de la relative produit un effet rythmique évident : elle disjoint le verbe support de son complément, objet d'*apprendre* dans l'exemple 1 et attribut de *restait* dans l'exemple 2. Dans le premier cas, la distinction entre *commander* et *servir* est soulignée, ainsi que la hiérarchie morale entre ces deux procès, laquelle renverse le prestige social du verbe *commander* ; dans le second cas, les relatives font attendre et désirer une définition qu'elles présentent comme particulièrement significative de la personnalité de Trajan.

Le commentaire peut se présenter comme un simple ajout : une précision est apportée par le locuteur à des fins purement explicatives ; cet apport d'informations, révélateur d'une certaine forme d'honnêteté voire de générosité chez le scripteur, est introduit par le coordonnant *et* ou par la locution *d'ailleurs*, qui manifeste mieux la spontanéité de l'ajout, son caractère inattendu :

Ex 1 : [...] il m'a bien servi, *et* de toutes les façons, [...]. (p. 11-12)

Ex 2 : J'ai cru, et dans mes bons moments je crois encore, qu'il serait possible de partager de la sorte l'existence de tous [...]. (p. 15)

Ex 3 : Il avait pris une part, d'ailleurs modeste, aux affaires publiques sous Titus. (p. 39)

Ex 4 : [...] ma passion pour toutes les formes volontaires, et d'ailleurs intermittentes, de dépouillement et d'austérité. (p. 63)

Dans l'exemple 1, l'ajout semble gloser l'adverbe *bien*, comme si Hadrien s'avisait après coup que cette simple évaluation ne suffisait à rendre compte de ses relations avec son corps : ce corps fut un bon serviteur, et Hadrien s'est beaucoup servi de lui. L'auto-correction (ou épanorthose) attire l'attention sur cette amphibologie latente du verbe *servir* ; mais il se peut aussi que l'épanorthose ait un sens plus circonscrit : l'ajout inviterait le lecteur à ne pas oublier la dimension érotique du corps, qui a fait d'Hadrien un amant vigoureux, en plus du grand guerrier ou du chasseur accompli qu'il était aussi. La longue liste de tous les renoncements qu'impose la maladie – et qui dessine en creux les multiples plaisirs d'un patricien romain – est en quelque sorte impliquée et programmée dans cette simple épanorthose. *D'ailleurs* est plus complexe : en employant cette locution, le locuteur semble vouloir corriger une erreur que le destinataire pourrait commettre en tirant des inférences fausses, mais naturelles, de son dire.

Les cas d'épanorthose les plus intéressants sont évidemment ceux où la propriété d'un terme est mise en question par le discours. Le premier vocable n'est pas jugé satisfaisant ; pourtant, le locuteur le conserve, parce que cette formulation inaugurale est une étape témoignant que l'idéale adéquation du mot et de la chose est le fruit d'un processus. Le locuteur prend appui sur un segment déjà écrit, à peine écrit, pour proposer une expression plus forte :

Ex 1 : [...] l'épuisement des forces opérait le même miracle, *ou plutôt* d'autres miracles, que les réserves inépuisées d'autrefois. (p. 26)

Ex 2 : Je possédais encore une certaine liberté d'action, *ou plutôt* un certain détachement envers l'action elle-même (p. 63)

Ex 3 : La vérité que j'entends exposer ici n'est pas scandaleuse, *ou ne l'est* qu'au degré où toute vérité fait scandale. (p. 29)

Ex 4 : Cet homme tortueux, qui cherchait à me nuire, *ou du moins* à m'empêcher de plaire [...]. (p. 60)

Dans l'exemple 1, la rectification qui fait passer de l'adjectif (ou déterminant secondaire) *même* à *autres*, du singulier (*miracle*) au pluriel (*miracles*), souligne la proximité troublante de ces deux notions apparemment si opposées que sont l'altérité et l'identité. Hadrien veut-il souligner que l'effet est le même alors que les causes ou les moyens diffèrent du tout au tout ? *Ou plutôt* montre le travail de l'écrivain en train de se faire ; ce dernier cherche des nuances, souligne ainsi son exigence. Dans l'exemple 3, Hadrien s'interroge sur les conditions de validité de son énoncé : la pertinence d'une énonciation fait l'objet d'une pesée, d'un examen minutieux. Dans l'exemple 4, le locuteur fait don à son lecteur d'un *distinguo* ; cette figure illustre à la fois l'esprit de finesse et la richesse de la langue, le premier s'exerçant à même la seconde :

Ex 1 : Ce terme si voisin n'est pas nécessairement immédiat. (p. 12)

Ex 2 : Un pas de plus, et j'aurais accepté la fiction qui consiste à prétendre qu'on séduit, quand on sait qu'on s'impose. Mais l'écœurement, ou la sottise peut-être, risquent de commencer là. (p. 24)

Ex 3 : Les officiers les plus intelligents s'efforçaient de [...] prévoir l'avenir, et pas seulement leur propre avenir. (p. 56)

Ex 4 : Et je ne suis pas toujours à Tibur quand j'y suis. (p. 34)

La distinction entre *si voisin* et *immédiat* n'est pas seulement d'ordre linguistique : cet écart temporel donne à la pensée une marge de manœuvre qui permet de tenir l'idée de la mort en respect. *Séduire* n'est pas *s'imposer* : garder la conscience de cette différence est capital parce qu'elle met en jeu l'opposition de l'homme et de la fonction, pourtant réunis sous le même chef. La distinction peut aussi porter sur un simple déterminant (exemple 3) : là encore, dans une nuance grammaticale réside et se résume une antithèse éthique, aux conséquences politiques incalculables. S'interroger sur son discours, interroger la langue, c'est donc se donner des prises sur le réel. Ainsi, que signifie exactement *être à Tibur* ? Pour éviter la contradiction qui rendrait l'énoncé incompréhensible, le lecteur, dans l'exemple 4, est invité à pratiquer une dissimilation : être physiquement à Tibur (y résider), ce n'est pas y être spirituellement (en nourrir sa pensée) ; les espaces que nous habitons sont multiples. Le charme et l'efficacité stylistiques de ces *distinguos* tiennent à ce que les questions de langue s'y articulent très concrètement aux interrogations les plus fondamentales de l'esprit : la poétique de l'intellectualité trouve dans cette figure une illustration et une justification très convaincantes.

Le *distinguo* est parfois introduit de manière un peu lourde (exemple 5) ou de façon au contraire très elliptique (exemple 6), en jouant sur l'ordre des mots et la hiérarchie que leur position respective implique :

Ex 5 : Il m'est arrivé là-bas d'adorer la déesse terre, [...], et je ne parle pas tant de Cérès que d'une divinité plus antique, antérieure même à l'invention des moissons. (p. 57)

Ex 6 : Empereur-soldat, mais du tout soldat-empereur. (p. 61)

Ex 7 : Mais c'est une chose que d'admirer de loin les grands philosophes, et c'en est une autre que d'avoir à ses côtés un jeune lieutenant trop frotté de littérature. (p. 61-62)

Ex 8 : [...] bon soldat, mais point grand homme de guerre, amateur d'art, mais point cet artiste que Néron crut être à sa mort, capable de crimes, mais point chargé de crimes. (p. 32-33)

Ex 9 : Quelques-uns m'ont aimé : ceux-là m'ont donné beaucoup plus que je n'avais le droit d'exiger, *ni même* d'espérer d'eux, leur mort, *quelquefois* leur vie. (p. 52)

L'exemple 7 présente la formule même du *distinguo*, avec son balancement symétrique (*une chose / une autre*), qui permet d'explicitier l'opération sémantique en jeu. Dans l'exemple 8, le *distinguo* repose sur un emploi métalinguistique de *mais* + adverbe négatif (*non, point*) ; les structures *A n'est pas x mais y*, *A n'est pas tant x que y*, existent aussi ; il faut y ajouter tous les tours comparatifs (*être plus / moins / aussi x que y*). La condition absolue pour que ces expressions soient interprétées comme métalinguistiques est que les deux éléments reliés (*x et y*) appartiennent à la même classe grammaticale et soient en relation sinon de synonymie, du moins de synonymie approchée. L'exemple 8 présente lui aussi des gradations proches : Hadrien se sert de *distinguos* pour faire valoir un ethos fait de modestie et de modération ; il n'est pas interdit, néanmoins, de voir un peu de complaisance dans cette énumération de qualités moyennes, car la revendication de cette bienséante médiocrité n'est pas sans dissimuler quelques défauts ou ridicules. Ainsi, nous savons qu'Hadrien n'a été seulement « capable » mais coupable de « crimes » lors de son accession à l'empire (pp. 113-116), crimes dont Attianus Servianus, en bon serviteur, a endossé la responsabilité. Le lecteur se rappelle aussi qu'Hadrien a rêvé de compter comme poète avant de se résigner à ne pas en être considéré comme tel : il n'a pas tout à fait été exempt de vanité littéraire.

C'est dans l'exemple 9 que le *distinguo* trouve sa pleine nécessité : mis au service de l'autre, dont le discours prononce l'éloge, la figure s'épure alors de toutes les séductions du brillant. *Espérer quelque chose* déporte la relation du côté de l'amitié ou de l'amour, alors qu'*exiger* la cantonne dans le cadre strict des rapports hiérarchiques, déterminés non par la sympathie ou la liberté, mais par l'ordre social. Appuyé sur la paronymie, le *distinguo* rapproche des mots qu'on n'aurait pas pensé à accoupler avant que l'écrivain ne révèle et leur parenté et leur différence. Comme souvent chez Yourcenar, dès que l'écriture engendre une figure productive de beauté, elle tend à se multiplier : au *distinguo* entre *espérer* et *exiger* succède le refus de confondre deux types de sacrifices. Donner sa vie n'est pas donner sa mort ; au lecteur de rêver sur cette distinction intrigante et de chercher, dans sa culture et son expérience, les preuves concrètes qui valident la pertinence du raisonnement.

Dans les exemples qui suivent, nous sortons du cadre de l'épanorthose rectificative ou du *distinguo* ; la dimension polémique de la reformulation apparaît nettement, pour une raison simple : le premier mot n'appartient pas en propre au locuteur. Comparons à cet égard les exemples 1 et 2 aux suivants :

Ex 1 : [...] Je me sentais empereur ; *en vérité*, j'apprenais à l'être (p. 69)

Ex 2 : Autour de cette idée, tout s'agençait, au début du moins [...]. (p. 61)

Ex 3 : J'aimais [...] que les banquets du camp (ou ce qui au camp était un banquet) fussent ce qu'ils devraient toujours être, un joyeux et grossier contrepoids aux privations des jours ouvrables ; [...]. (p. 16)

Ex 4 : Je croirai à cette assimilation de l'amour aux joies purement physiques (à supposer qu'il en existe de telles) [...]. (p. 20)

Ex 5 : À ce fait d'armes (si c'en est un), ma monture eut plus de mérite que moi. (p. 65)

Ex 6 : De tant de vertus, si ce sont bien là des vertus, j'aurai été le dissipateur.

Ex 7 : Mon appétit de [...] gloire, pour donner ce beau nom passionné à notre démangeaison d'entendre parler de nous, était indéniable. (p. 47-48)

Ex 8 : La plupart de mes prétendues prouesses n'étaient d'ailleurs que des bravades inutiles ; [...]. (p. 64)

La locution *en vérité* ne renvoie pas la phrase qui précède à l'infamie du mensonge ou de l'erreur. La succession des propositions n'implique pas que la première soit annulée par la seconde : entre P1 et P2, il y a la simple et décisive différence qu'introduit le passage du temps. Le premier imparfait épouse le point de vue du je narré ; l'aspect sécant de ce tiroir verbal fait corps avec l'expérience telle qu'elle a été vécue ; le second verbe, lui, renvoie au point de vue du je narrant ; le même segment de temps est réinterprété à la lumière du présent et c'est pourquoi P2 peut prendre en compte une dynamique qui échappe au sujet plongé dans la vie de P1. « Me sentais » est en effet purement statif ; « apprenais » signale au contraire qu'une transformation s'opère. *En vérité* introduit une déhiscence entre les deux phrases identiquement construites. L'exemple 2 introduit une restriction qui invalide partiellement la valeur de vérité de la prédication précédente. Les exemples qui suivent sont beaucoup plus critiques dans la mesure où c'est l'usage reçu des mots que Hadrien refuse, en soulignant leur impropriété.

« Les mots trompent, puisque celui de plaisir couvre des réalités contradictoires [...] » (p. 21). Parce qu'il est moraliste, Hadrien se fait lexicologue ; pour ne pas être dupe des mots, il convient de surveiller, par hygiène morale et mentale, l'emploi qu'on en fait. L'exemple 3, par le biais apparemment anodin du mot *banquet* et de l'institution sociale qu'il recouvre, vise à maintenir la différence éthique entre la vie militaire et la vie civile ; au camp et en ville, le banquet n'a pas la même fonction ; le mot est le même, les rites et les fonctions sont diverses ; tout confondre, c'est ruiner la discipline aux armées. La contestation de la doxa se fait au moyen de parenthèse (exemples 4 et 5), ou par des incises (exemples 6 et 7) ; le prince « ne peut se permettre de différer sur trop de points à la fois » (p. 19) : Hadrien, qui n'est pas philosophe, doit donc à la fois emprunter le véhicule commun, sans renoncer toutefois à marquer les imperfections de ce langage qu'il ne peut ni endosser, ni refuser. L'expression de soi, la revendication d'une certaine singularité, passent par le canal de la réflexion métalinguistique. Les exemples 5 à 7 se contentent de marquer une certaine distance sceptique par rapport à l'opinion majoritaire ou au consensus que recouvre l'emploi du mot incriminé ; l'exemple 8, par l'emploi de participe antéposé *prétendues*, va plus loin : le substantif qui suit est discrédité avant même d'être énoncé, ce qui ouvre la voie à la reformulation que permet la construction attributive.

III- Décrire le monde

L'intellectualité d'Hadrien désire de confronter au monde, pour en inventorier les ressources : l'empereur se représente en effet « notre monde » comme « plein, continu, formé d'objets et de corps » (p. 52). Il éprouve « l'envie de dénombrer exactement les richesses que chaque nouvel amour [lui] apporte » (p. 23). De la langue grecque, il admire la « richesse de vocabulaire où s'atteste à chaque mot le contact direct et varié des réalités » (p. 45). C'est dans cette perspective qu'il convient de rendre compte du lexique de Yourcenar : mais la passion de l'énumération ne risque-t-elle pas de déborder l'écrivain ? Il lui faut donc discipliner cet élan, dynamiser et ordonner ce flux des mots entés sur les réalités qu'ils évoquent : c'est le rôle du texte que d'imposer des formes et des limites à l'accumulation des mots. À cette curiosité pour le monde s'ajoute le souci scrupuleux de l'exactitude : il ne s'agit pour l'écrivain de se conquérir soi-même par l'effort qu'il consent à faire pour se soumettre au monde ; c'est pourquoi, dans les *Mémoires*, le réseau lexical de la pureté abonde ; les mots doivent être les véhicules transparents qui donnent accès aux choses, et non à des hybrides artificiels qui éloignent le monde. Cette étude lexicale fait état à la fois de l'axiologie et de la poétique de Yourcenar : elle prépare à l'étude des figures.

Énumérer

Le lexique concret s'engage à rédimier l'excès d'abstraction qui caractérise l'énoncé pourtant nécessaire des lois :

Mais nul ne peut dépasser les limites prescrites ; mes jambes enflées ne me soutiennent plus pendant les longues cérémonies romaines ; je suffoque ; et j'ai soixante ans. (p. 12)

Cette descente du général dans le particulier, cette articulation de la maxime et de la scène ou à la succession de saynètes, définissent le rythme même du texte de Yourcenar : le constat qui naît de l'épreuve des faits doit attester son origine empirique ; les détails corporels – « jambes enflées », « je suffoque » – la sèche précision factuelle – « j'ai soixante ans » – proposent diverses variations sur le thème de la finitude, abstraitement posé par la première phrase et concrètement illustré par des notations qui suivent et qui sont autant d'arguments en faveur d'une thèse, difficilement contestable, il est vrai. La catégorie grammaticale du mot en position de sujet (pronom indéfini, GN, pronom personnel), le volume des propositions, les nuances aspectuelles et sémantiques du présent permettent de varier l'expression de la même idée. Le déploiement du lexique, dans les *Mémoires*, obéit à un art de l'expolition, c'est-à-dire de la synonyme appliquée au discours : chaque phrase offre en effet un point de vue différent destiné à faire valoir la pertinence ou la complexité de l'idée initialement énoncée. Ainsi cette phrase offre-t-elle un bon exemple d'expolition : « Il s'échangeait sur ces événements [...] pas mal de commentaires ridicules, et des plans stratégiques aussi gratuits qu'ineptes barbouillaient le soir la surface des tables. » (p. 56). Autour de la charnière du coordonnant, deux phrases présentent la même situation (l'effervescence de l'armée suite aux regroupements de troupes opérés par Trajan) en sélectionnant deux traits complémentaires : des commentaires oraux dans le premier volet du diptyque, des croquis, des esquisses dans le second. Le jeu des synonymes (*ridicules / aussi gratuits qu'ineptes*) et les effets de symétrie (reposant sur exclusion du sujet animé humain, soit par le pronominal passif soit par la construction du verbe *barbouiller*) assurent la cohésion de l'ensemble.

Le lexique joue le rôle d'un étayage ou d'un renfort argumentatif ; ainsi, pour valider la thèse que la frugalité grecque est supérieure à la goinfrerie romaine, les substantifs concrets s'enchaînent :

La Grèce s'y entendait mieux : son vin résiné, son pain clouté de sésame, ses poissons retournés sur le gril au bord de la mer, noircis inégalement par le feu et assaisonné ça) et là du craquement d'un grain de sable, contentaient purement l'appétit [...]. (p. 17).

Le jeu des déterminants possessifs relie chaque aliment à la métonymie matricielle : celle-ci désigne les habitants (les Grecs) par le biais d'un substantif singulier à la vertu synthétique ; elle rattache l'art culinaire au génie prêté à cette civilisation. Chaque GN constitue une cellule à la fois rythmique, référentielle et argumentative : la phrase se gonfle ; d'abord, simple caractérisant, le participe acquiert une fonction plus nettement verbale, en agrégeant des compléments qui suscitent de micro-récit évocateur, circonstancié, où la vie afflue, pour animer l'énumération. La phrase qui suit est construite sur le même modèle :

Même les rapports les plus intellectuels ou les plus neutres ont lieu à travers ce système des signaux du corps : le regard soudain *éclairci* du tribun auquel on explique une manœuvre, le salut *impersonnel* d'un subalterne que notre passage fige en une attitude d'obéissance, le coup d'œil *amical* de l'esclave que je remercie parce qu'il m'apporte un plateau, ou, devant le camée grec qu'on lui offre, la moue *appréciatrice* d'un vieil ami. (p. 22)

Dans la phrase inaugurale, l'hyperthème *signaux du corps* appelle, par son caractère englobant, des spécifications illustratives : *regard, salut, coup d'œil, moue*. Le propre de ces noms est d'être en liaison étroite avec des verbes ou locution verbale (*regarder, saluer, jeter un coup d'œil, faire une moue*). Un schéma syntaxique récurrent fondé sur la complémentation du substantif et le développement du complément par la sous-phrase relative permet de multiplier des instantanés de vie : des fragments de comédie humaine s'agencent dans la phrase devenue mosaïque. La structure argumentative dominante (généralité / exemples) et la répétition du moule grammatical (nom + caractérisant + complément animé humain + relative mobilisant un petit personnel romanesque qui semble tiré à même la vie) s'emploient à canaliser la prolifération des *realia* anecdotiques. Offert dans sa densité concrète, le réel est ainsi rendu lisible et cohérent. L'opposition du mot générique et de sous-thèmes spécifiques est caractéristique de la structure énumérative. Soit le terme synthétique *livres* (p. 30). On relève la série suivante de SN sujets, qui sont autant de sous-thèmes dérivés : « les moins habiles [...] ; tels, comme Lucain [...]. D'autres au contraire, comme Pétrone [...]. Les poètes [...]. Les philosophes [...]. Les historiens [...]. Les conteurs [...]. La référence au livre incorpore bien vite la référence à des auteurs jugés emblématiques de tel ou tel travers propre à tel ou tel secteur de la production littéraire ; ensuite, divers noms d'agent permettent de passer en revue les faibles de chacun des genres pratiqués par ces types auteurs.

Parfois, l'art de la variété parvient à rendre plus souplement le chatolement des situations. Ainsi, pour démontrer le bien fondé de cette évaluation – « le malade sait qu'il ne vivra plus dans dix ans » (p. 13) –, le texte recourt successivement à des lexèmes abstraits (en position de sujet : *ma marge d'hésitation, mes chances de finir* ou d'objet : *je ne cours plus le risque*), à des substantifs concrets désignant des périls mortels (*la peste, la lèpre ou le cancer, les tempêtes*) ou à un animé humain doté d'autorité en la matière (*le sorcier qui a prédit que [...]*). Le lecteur peut admirer cette habileté à enchaîner les perspectives. Mais la prose de Yourcenar est plus souvent assez dissertative ; ainsi, la page 53 déroule de manière appliquée

une typologie fondée sur la récurrence du nom *liberté*, tête d'un GN où la variation est donnée par le complément :

Je cherchai d'abord une simple liberté de vacances [...]. J'allai plus loin ; j'imaginai une liberté de simultanéité [...]. À d'autres moments, je m'exerçais à pratiquer une liberté d'alternance [...]. Mais c'est encore à la liberté d'acquiescement, la plus ardue de toutes, que je me suis le plus rigoureusement appliqué. (p. 53)

Dans ce type de pages, la joie de la conquête intellectuelle rencontre le plaisir de nommer, de classer, de hiérarchiser. L'énumération est dynamisée par des connecteurs temporels, qui tentent de naturaliser, sous la forme du récit d'apprentissage, la présentation académique des faits ou des idées par ordre croissant de complexité. Yourcenar aime ces chevilles temporelles, qu'elles soient fréquentatives (exemple 1) ou qu'elles donnent aux distinctions engendrées par l'esprit le caractère de phases successives dégagées à même le temps (exemple 2) :

Ex 1 : Et la plupart des hommes aiment à résumer leur vie dans une formule, *parfois* dans une vanterie ou dans une plainte, *presque toujours* dans une récrimination. (p. 32)

Ex 2 : J'ai toujours entretenu avec la Diane des forêts les rapports changeants et passionnés d'un homme avec l'objet aimé : adolescent, [...]. Homme fait, [...]. Empereur, [...]. Plus tard [...]. (pp. 13-14)

Dans l'exemple 2, l'adverbe englobant *toujours* tient sous sa dépendance une série de connecteurs détachés en tête de phrase : grâce à des compléments équivalant à des ablatifs absolus elliptiques du verbe (car les noms *adolescent*, *homme fait* ou *empereur* ne sont pas apposés à un sujet *je*), la vie d'Hadrien défile, saisie sous l'angle de vue que délimite le thème de la chasse. Le texte recourt aussi à la commode alternative du *tantôt / tantôt* (p. 34), à l'antithèse *dans mes mauvais jours / dans les bons* (p. 65), à moins qu'il ne préfère une représentation spatiale de la diversité des situations : « *ça et là* affleurent les granits de l'inévitable ; *partout* les éboulements du hasard. » (p. 33). Le dénombrement peut enfin se faire au moyen de connecteurs logiques abstraits, qui donnent, comme on l'a souvent remarqué, un caractère un peu pédant à la prose de Yourcenar :

Ex 1 : *Au plus profond*, ma connaissance de moi-même est obscure, informulée [...]. *Au plus impersonnel*, elle est aussi glacée que les théories que je puis élaborer sur les nombres [...]. (p. 32)

Ex 2 : Comme tout homme, je n'ai à mon service que *trois* moyens d'évaluer l'existence humaine : [...]. (p. 30)

Ex 3 : Mais ces *deux* procédés de connaissance [...], l'un, [...], l'autre

Ex 4 : Des personnages *divers* régnaient en moi tour à tour [...]. J'hébergeais ainsi l'officieux méticuleux [...]; le mélancolique rêveur des dieux ; l'amant prêt à tout pour un moment de vertige ; le jeune lieutenant hautain [...], etc. (pp. 65-66)

Les déterminants numéraux ou l'adjectif indéfini *divers* exhibent l'aspect « fiche » que prend cette poétique cartésienne de l'intellectualité qui dénombre. Plus habile, parce que plus discret, de ce point de vue, est le verbe aller, suivi de ses deux compléments prépositionnels : « cette compréhension s'efforça de dépasser l'humain, alla du nageur à la vague » (p. 15) ; « ce jeu mystérieux qui *va de* l'amour d'un corps à l'amour d'une personne » (p. 21). La confrontation des deux exemples montrent bien comment la dynamique propre de l'esprit, s'orientant dans

ses recherches, prétend mimer ou retrouver, dans son parcours, le mouvement naturel des choses, leur évolution intrinsèque.

Quand les termes énumérés n'appartiennent pas seulement au même domaine référentiel mais se trouvent être des synonymes, le travail sur le lexique prend alors une dimension esthétique : quand Hadrien dénonce « l'obstination maniaque de notre intelligence à manufacturer des pensées, des suites de raisonnement, des syllogismes et des définitions bien à elle » (p. 27), il semble que la mise en série, par la coordination, d'expressions quasi synonymes mime, par un effet d'iconicité syntaxique, le labeur stérile et répétitif de l'intelligence se refusant au repos. C'est alors que l'art de la variation est le plus sensible ; l'écrivain exhibe la richesse et la précision de son vocabulaire. Ainsi, à propos des hiéroglyphes égyptiens, Yourcenar propose une succession d'appositions nominales sans déterminant qui reflètent l'effort d'élucidation d'Hadrien, avant que ne tombe la sentence finale, jugement peu amène où se lisent l'orgueil et les préjugés d'un gréco-romain : « leurs antiques symboles, signes plutôt que mots, efforts très anciens de classification du monde et des choses, parler sépulcral d'une race morte » (p. 45). Cette succession de moi permet de ne pas tomber dans l'anachronisme lexical et culturel, sans doute inévitable avec le mot hiéroglyphe (datant de la fin du XVII^e s.) ; l'ombre portée de Champollion ferait obstacle à la reconstitution de la pensée du personnage, ce qui est le but de l'archéologie littéraire qu'ambitionne Yourcenar. Pour désigner les premiers enseignants du futur empereur, l'écrivain, dans le double souci de bannir les répétitions et de « coller » à la réalité historique de la Rome du II^e siècle, soumet ce paradigme lexical relativement étoffé à l'appréciation de son lecteur : « les *magisters* », dont « chacun méprisait ses collègues », « ces pédants », « certains de mes maîtres » ; vient enfin cette belle périphrase, fondée sur une synecdoque descriptive : « la voix cassée qui pour la première fois vous révèle un chef-d'œuvre ou une idée neuve » (p. 43). La liste s'enrichit de la référence au pédagogue par excellence, dans cette maxime qui clôt le paragraphe : « Le plus grand séducteur après tout, ce n'est pas Alcibiade, c'est Socrate ».

Yourcenar soigne particulièrement les expressions coréférentes : la première occurrence désigne le référent à l'aide d'une expression neutre, usuelle, orthonymique, nom propre ou nom commun ; la seconde relève de la périphrase, sorte de description à fonction définitoire :

Ex 1 : Léotichyde > ce Grec amer. (pp. 46-47)

Ex 2 : La miche de pain des casernes > cette concoction lourde et grossière. (p. 16)

Ex 3 : Ma mère > cette jeune matrone irréprochable. (p. 42)

Ex 4 : Domitien > le tyran aux abois. (M, 49)

Ex 5 : Fabius Hadrianus, un second Fabius, obscurs héros d'archives privées de fastes (p. 42).

Ex 6 : Néron Tibère > ces grands consommateurs de délice. (p. 24)

Ex 7 : Nous protégeons du froid par des fourrures. La présence de cet ennemi indescriptible, presque abstrait, produisait une exaltation indescriptible, un sentiment d'énergie accrue. (p. 58)

Ex 8 : Mais une heure à peine avait suffi à accomplir l'humble et surprenant prodige : la chaleur de mon sang réchauffait mes mains ; mon cœur, mes poumons s'étaient remis à opérer [...] ; la vie coulait comme une source pas très abondante, mais fidèle. (p. 27)

À l'exception de l'exemple 8, qui procède par cataphore, les autres exemples commencent par nommer la source, que le démonstratif du GN qui suit permet de rappeler à la mémoire du lecteur. La périphrase présente un terme générique classifiant, suivi de caractérisants dont le lecteur peut apprécier la pertinence (quand le référent lui est connu) ou la vraisemblance (dans le cas contraire). Dans l'exemple 6, la catégorie est une création de Yourcenar, forgée pour les

besoins de la cause ; et dans l'exemple 7, la périphrase devient une variété de métaphore nominale, puisque le mot ennemi est employé figurément, par analogie.

Authentifier

La poétique de l'intellectualité n'a pas simplement l'ambition de se référer au monde, dont la diversité, véritable défi pour la langue, sollicite l'encyclopédisme lexical ; elle vise aussi à dégager l'essence des phénomènes. Une série d'adjectifs – *pur, exact, net, simple, juste, nue* et *vraie* – témoigne de cette ambition ontologique. Cette quête de l'être propre des choses s'affirme au tout début des *Mémoires*, à l'occasion de la méditation sur l'art culinaire :

Passé encore si chacun de ces mets était servi à part, assimilé à jeun, doctement dégusté par un gourmet aux papilles intactes. Présentés pêle-mêle, [...] ils forment [...] une confusion détestable où les odeurs, les saveurs, les substances perdent leur valeur propre et leur ravissante identité. (p. 17)

Antonyme de l'adjectif déverbal *détestable*, qui le précède, le participe présent *ravissante*, antéposé, conserve son sémantisme verbal original : l'identité du phénomène à lui-même, indépendamment de toute adultération, ravit Hadrien ; car dans la confusion des mets et des sensations, le sujet n'est plus en présence de l'altérité de la chose mais de l'effort du cuisinier pour la neutraliser, pour l'adapter à ce qu'il pense être le plaisir de ses semblables.

Pur décrit à la fois un état de l'objet et le mode par lequel le sujet entre en contact avec lui ; l'expérience du *pur* est celle où tous les obstacles à l'appréhension de l'identité ultime des choses ont été levés :

Ex 1 : on y goûtait, pour ainsi dire, le *pur* sens de l'être à travers les paupières fermées. (p. 26)

Ex 2 : [...] je m'efforçais d'atteindre [...] cet état de liberté, ou de soumission, presque *pur*. (p. 52)

Ex 3 : [...] on galopait dans un monde de *pur* espace et d'atomes *purs*. (p. 58)

Ex 4 : [...] hommes nés sur les rivages de la Mer intérieure, habitués aux paysages *purs* et *secs* du sud [...]. (p. 57)

Dans l'expérience du *pur*, la sensation semble se dépasser (se délester ?) elle-même pour conduire à l'intuition de l'essence invisible des choses. Dans la phrase suivante, les adjectifs *fraîches* et *propres*, dûment modalisés par des adverbes exprimant le très haut degré, apparaissent comme des synonymes de *pur* en ce qu'ils montrent qu'un certain état de la matière, même engainée dans le quotidien, ouvre à l'expérience de l'éternité : « J'ai goûté à des nourritures *si fraîches* qu'elles demeuraient 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. » (p. 17-18). Si l'adjectif *pur* n'est pas substantivé dans les mémoires, on trouve cependant dans l'exemple ci-dessous cette étonnante coordination qui semble bien être une sorte de périphrase pour désigner le réel :

Je me passionnai pour cette science [...] incertaine, sujette à l'engouement et à l'erreur, mais rectifiée sans cesse par le contact de *l'immédiat et du nu*. (p. 46)

L'immédiat et le nu précèdent le *pur*, dont ils sont la précondition négative : délivré de la gangue des croyances, le réel peut ensuite être saisi comme *pur*.

L'adjectif *net* n'a pas la prétention ontologique de pur ; la netteté est comme la promesse visible, le gage sensible, de la pureté. Est *net* tout ce qui, forme ou réalité, se présente à l'esprit ou à la sensation comme isolé, séparé, de son environnement : Hadrien goutte la « petite figure nette d'oiseau » d'une de ses amantes (p. 77) : on imagine la concentration de ce visage tout rempli de sa passion, coïncidant avec elle, et dont Hadrien apprécie d'autant mieux le caractère symbolique qu'il n'est lui-même ni le sujet ni l'objet d'un tel sentiment. De même, tout en goûtant tel met délicieusement alambiqué, il regrette « la chair nette du bel oiseau » (p. 17). Ce qui est *net* est ce qui se donne facilement à la prise de l'esprit :

Ex 1 : Entre Borysthènes et moi, les rapports étaient d'une *netteté* mathématique (p. 14)

Ex 2 : Ses paroles mesurées qui n'étaient que des réponses, et *les plus nettes possibles*. (p. 95)

Ex 3 : Notre sol grec ou latin, soutenu partout par l'ossature des rochers, a l'élégance *nette* d'un corps mâle : la terre scythe avait l'abondance un peu lourde d'un corps de femme étendue. (p. 57)

Dans la netteté, il semble que le phénomène consente à collaborer avec l'intelligence qui se porte à sa rencontre ; c'est cette relation aisée, pacifiée, presque amicale, qui fait l'agrément de la netteté.

Exact et *exactement* sont les vocables du paradigme de l'authenticité qui sont les plus employés dans les *Mémoires* : c'est sans doute *exact* désigne un effort de l'esprit s'appliquant à cerner la chose qui, certifiée dans sa nature, devient alors exacte :

Ex 1 : il savait *exactement*, et mieux que moi peut-être, le point où ma volonté divorçait d'avec ma force. (p. 15)

Ex 2 : L'envie de dénombrer *exactement* les richesses que chaque nouvel amour nous apporte [...]. (p. 23)

Ex 3 : Je n'en connais pas [de choix] 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, où l'amateur de vérités ait plus de chance de juger la créature nue. (p. 20)

Ex 4 : Mais là, rien d'*exact* ne me renseignant plus, j'entre dans le domaine des métamorphoses du songe. (p. 15-16)

Ex 5 : Une interdiction bizarre nous empêche de rapporter avec nous l'*exact* résidu de nos songes. (p. 25)

Ex 6 : Ses pâtés de faisans, avec leur savant dosage de jambon et d'épices, témoignaient d'un art aussi *exact* que celui du musicien et du peintre [...]. (p. 17)

Ex 7 : Caton, l'*exact* représentant de la dure Rome de la république. (p. 39)

Ex 8 : Je m'obligeais à goûter l'*exacte* escrime des gladiateurs, à condition cependant que nul ne fût forcé d'exercer ce métier malgré lui. (p. 119)

La pureté est un don, une grâce : c'est la chose qui s'offre pure ; en revanche, l'exactitude est un effort, une conquête intellectuelle : dans l'exactitude, la chose est rendue coïncidente avec l'idée dont elle émane ; le risque d'erreur est conjuré par l'adéquation de l'esprit et du phénomène. Dans l'exemple 7, il est significatif que Yourcenar choisisse, de manière assez idiosyncrasique, l'adjectif *exact* là où la langue préfère la collocation *parfait représentant* ; car *parfait* semble indiquer que la qualité tient au phénomène et à lui seul alors qu'*exact* maintient la référence au travail de la raison. Dans l'exemple 8, l'adjectif *exact* établit une continuité entre la valeur des hommes et celle de l'art qu'ils exercent ; le corpus n'est pas suffisant pour qu'on puisse généraliser le propos, mais il est néanmoins significatif qu'*exact*, épithète liée, soit

antéposé dans trois cas sur quatre ; cet adjectif pour Yourcenar ne réfère au moins autant à une valeur qu'à une propriété objective et constatable des phénomènes.

Juste, simple et précis sont des synonymes d'*exact*, mais ils sont peu employés, sans doute parce que ces adjectifs sont beaucoup plus triviaux ou beaucoup plus polysémiques :

Ex 1 : Presque tous méconnaissent également leur *juste* liberté et leur *vraie* servitude. (p. 52)

Ex 2 : [...] par la seule connaissance de mon *juste* poids d'homme. (p. 15)

Ex 3 : [...] les vérités *toutes simples* de la débauche [...]. (p. 24)

Ex 4 : Je tâche de ressaisir la *précise* sensation de tels sommeils foudroyants de l'adolescence [...]. (p. 25)

Malgré toute la séduction que le pur et l'exact exercent sur cette poétique de l'intellectualité, Yourcenar ne méconnaît pas que ce régime normatif n'est nullement celui dans lequel il nous est donné de vivre ; car l'idéal n'est précisément pas le réel :

Ex 1 : Les philosophes font subir à la réalité, pour pouvoir l'étudier *pure*, à peu près les mêmes transformations que le feu ou le pilon font subir aux corps : rien d'un être ou d'un fait [...] ne paraît subsister dans ces cristaux ou dans cette cendre. (p. 30)

Ex 2 : [...] des séries de causes et d'effets *trop exacts et trop clairs* pour avoir jamais été entièrement vrais ; [...]. (pp. 30-31)

La sagesse consiste à savoir préserver l'exigence du pur dans un monde qui n'est pourtant réductible à elle ; en relisant les exemples ci-dessus, on retrouve cette dialectique de la vie et de la pensée qui nous semble résumer ce qu'il y a de plus vivant, de plus tendu, dans cette poétique de l'intellectualité, qui est aussi une poétique de l'inquiétude.

IV- Célébrer le monde

La prose classique et soignée de Yourcenar demande à être lue comme un hommage rendu au réel : elle tient à célébrer la bonté et la complexité du monde qui environne et nourrit le sujet ; elle veut faire partager les enchantements de la vie qui se déploie dans le temps. Le réel est en effet ce qui, par définition, a la capacité d'émouvoir l'homme, mais aussi de faire penser l'intellectuel : c'est pourquoi la prose de Yourcenar est une sorte de contre-don poétique, d'action de grâce rendue pour tout ce qui a été reçu.

Cette dernière partie est donc consacrée aux procédés d'esthétisation de la prose : l'étude des figures puis du rythme de la phrase nous paraît permettre de rendre compte des caractéristiques essentielles du « haut style » mis en œuvre dans les *Mémoires*.

1. les figures

La tropologie de Yourcenar se fonde sur la contemplation des substances et de leur signification symbolique : ce sont les noms et leur caractérisation (essentiellement par l'adjectif) qui l'intéressent, plus que les verbes.

1.1 autour de l'adjectif

Outre son signifiant, ses caractéristiques sonores intrinsèques, l'épithète tire l'essentiel de son rendement expressif de la relation qu'il entretient avec le nom, comme il apparaît dans cette phrase : « Qu'est notre insomnie, sinon [...] son refus [celui de l'intelligence] en faveur de la *divine stupidité* des yeux clos ou de la *sage folie* des songes ? (p. 28) Ces deux GN sont à l'évidence des périphrases pour désigner le sommeil et le rêve. L'oxymore *sage folie* est un lieu commun, fondé sur le renversement classique que permet la labilité des frontières entre sagesse et folie. En revanche, l'accouplement du nom *stupidité* et de l'épithète *divine*, à la fois relationnelle et axiologique, est une vraie réussite : il crée un effet de surprise ; il humilie l'intelligence au profit de son contraire, l'abandon à la vie organique du corps. La mise en série surdétermine la propriété sémantique de cette classe relationnelle par excellence qu'est l'adjectif ; car à l'incidence externe au nom, la coordination des épithètes ajoute les relations entre les adjectifs eux-mêmes. La série peut être concordante :

Ex 1 : Ma sœur Pauline était grave, silencieuse, renfrognée, et s'est mariée jeune avec un vieillard. (p. 42)

Ex 2 : [...] cette jeunesse tant vantée m'apparaît le plus souvent comme [...] une époque opaque et informe, fuyante et fragile. (p. 47)

Dans l'exemple 1, la succession des attributs tend à faire apparaître comme prévisible, voire inévitable, la conséquence sobrement introduite par un simple *et* : la décence interdit à l'empereur de se prononcer sur la beauté de sa sœur, mais on devine aisément qu'elle n'était ni belle ni attirante ; sa vertu et son rang furent sans doute ses seuls avantages. Dans l'exemple 2, la série est cohérente en raison du sème /défectivité/ continûment activé dans toutes ces lexies : elles peuvent toutes en effet être définies au moyen de la formule *se dit de ce qui est privé de*. Du point de vue rythmique, l'ordre des mots est soigné : dissyllabiques, les adjectifs sont rangés deux par deux selon un schéma (2/3, 2/3), qui permet aussi de dégager des assonances en /o/ (fermé puis ouvert) ou en /a/ ; d'une cellule à l'autre, les voyelles nasales se font écho (informe / fuyante) ; la seconde série fait apparaître une assez perceptible allitération en /f/, tandis que le coordonnant permet de faire alterner finale ouverte et fermée : opa-que et inform(e), fuyan-te

et fragil(e). Ces ressources sont bien connues des prosateurs ; il n'en reste pas moins que les séries les plus intéressantes sont celles qui font apparaître des sens imprévisibles ou paradoxaux :

- Ex 1 : l'humble et surprenant prodige (p. 27)
- Ex 2 : mes vains et importants privilèges (p. 27)
- Ex 3 : une balle bondissante et creuse (p. 30)
- Ex 4 : cette femme imperturbable et fragile (p. 96)

Ce qui est humble n'a pas vocation à surprendre ; d'un caractère imperturbable on tend à inférer la force et non la fragilité ; *vains* et *importants* ne sont compatibles que si on rapporte ces évaluations à des perspectives différentes, morale d'abord, sociale ensuite ; enfin, dans l'exemple 3, la conséquence (« bondissante ») précède la cause (« creuse ») : ce dernier adjectif, en contexte, étend sa signification à l'écrivain qui est à l'origine de la métaphore transformant la vie en balle... La phrase de Pétrone bondit et rebondit d'autant mieux que les mots y sont creux.

La figure qu'on associe toujours à l'adjectif est bien sûr l'hypallage ; l'adjectif épithète E se rapporte à un nom N2 alors qu'il qualifie N1, présent ou absent de l'énoncé. De cette discordance entre sémantique et syntaxe, l'écrivain peut tirer des effets variés : chez Yourcenar, il s'agit non de créer une vision impressionniste où les substances se fondraient par l'échange de leurs propriétés (comme par exemple, dans cet hémistiche de Rimbaud *Par les soirs bleus d'été*, qui identifie le ciel et le soir, une dimension de l'espace et une division du temps), mais au contraire, conformément aux exigences d'une poétique de l'intellectualité, de solidariser logiquement les éléments disjoint d'un ensemble construit par le raisonnement. Relevons :

- Ex 1 : une jeune épaule (p. 20)
- Ex 2 : les tristes effets de l'ascétisme (p. 24)
- Ex 3 : le lointain contrepoids des astres (p. 35)
- Ex 4 : les grandes attitudes immobiles des statues (p. 30)
- Ex 5 : le groupe patient des femmes (p. 96)

Dans l'exemple 1, l'adjectif *jeune* permet d'évoquer le statut de toute la personne, alors que seule l'épaule est citée, en raison du contexte (l'amant qui sanglote sur une jeune épaule). Ce simple adjectif se charge aussi de la référence à l'érotique gréco-latine, pour laquelle la beauté n'existe pas en dehors de la jeunesse ; la mention de l'épaule permet enfin de ne pas préciser si elle est masculine ou féminine, ce qui est conforme aux latitudes que le monde païen offre au désir des hommes mûrs. Les cinq exemples qui suivent obéissent tous à la même logique : la propriété d'une substance première (l'ascétisme, les astres, les statues, les femmes) se déplace de sa cause à sa conséquence, citée d'abord : c'est en effet parce que l'ascétisme est triste que ses suites le sont aussi ; c'est parce que les statues sont immobiles, les femmes patientes ou les astres lointains que leurs attitudes, leur groupe ou leur influence le sont aussi. L'adjectif unit un substantif à son métonyme, soulignant ainsi le travail de l'esprit, qui constate ou construit des continuités entre les phénomènes.

Il faut dire un mot sur l'usage assez spécifique que Yourcenar fait des participes épithètes. En raison de sa morphologie, qui lui permet d'exprimer le genre et le nombre, morphèmes spécifiquement nominaux, le participe marque sa dépendance par rapport au nom : une poétique trouve de la substance est ainsi renforcée par le fait que la dynamique processuelle et actantielle impliquée par l'origine verbale de ce type d'épithète reste étroitement contrôlée par le substantif. Cependant, cette forme partiellement verbale introduit des latences

temporelles, un flux vital, dans le cadre clos et un peu asphyxiant des groupes nominaux. Soit cette série d'exemples :

Ex 1 : Mais je n'inflige plus au successeur de Borysthènes le fardeau d'un malade aux muscles *amollis* [...]. (p. 15)

Ex 2 : son dégoût en présence des chairs *ensanglantées* ; ex 2' : notre horreur devant les bêtes *assassinées*. (p. 19)

Ex 3 : [...] j'ai jugé leurs travaux *interrompus* avec plus de pitié. (p. 100)

Ex 4 : La Grèce *appauvrie* continuait dans une atmosphère de grâce pensive [...]. (p. 87)

Ex 5 : [...] l'ânonnement d'une leçon trop sue par cœur. (p. 25)

Dans le premier exemple, le plus net et le plus simple à analyser, l'écrivain fait le choix d'une forme participe en éliminant la forme adjectivale correspondante. Le couple *mou* (adjectif) / *amolli* (participe passé d'un verbe déadjectival) existe en langue. *Amollis* permet de restituer, sous la forme compacte d'un lexème entièrement dépendant du nom, une durée qui coïncide avec l'entièreté de la vie. Les muscles ne sont pas appréhendés comme une réalité statique mais vivante, plongée dans le temps ; sur la substance, une force aliénante agit, qui n'anéantit pas la substance (car un muscle, même amolli, reste un muscle) mais la prive de ce qu'elle a de plus précieux : sa capacité d'agir, de rayonner, sur le monde. Dans l'exemple 2, le participe s'oppose nettement à l'adjectif sanglant, qui a la caractéristique d'avoir une finale semblable à celle d'un participe présent, alors même qu'il s'agit d'une forme héritée du latin. Le choix du participe obéit ici moins à des considérations aspectuelles que diathétiques : le participe passé étant de sens passif quand le verbe est transitif, Yourcenar reconstruit, par le choix de ce participe, une scène de sacrifice. *Ensanglantées* implique un agent, rôle sémantique que saturerait le complément introduit par la préposition *par* ; le lecteur imaginatif peut combler la lacune du texte, et voir, sitôt mentionnée cette forme, la lame éclatante du couteau, les cris de la bête, les mains du boucher faisant gicler le sang...

Les exemples 2' et 3 sont une réminiscence d'un tour latin illustré par cet exemple type dont tous les écoliers se souviennent : *Sicilia amissa angebat Hannibalem* ; soit, littéralement : la Sicile perdue, ou mieux : la perte de la Sicile. C'est en effet l'interruption des travaux ou l'assassinat des bêtes qui inspirent la pitié ou l'horreur. L'effet est le même dans les exemples ci-dessous :

Ex 6 : [...] cet âge où la vie est, pour chaque homme, une défaite *acceptée*. (p. 12)

Ex 7 : Ainsi, de chaque art pratiqué en son temps, je tire une connaissance qui me dédommage en partie des plaisirs *perdus*. (p. 15)

Ex 8 : [...] la corde *touchée* ne rend compte du miracle des sons (M, 21)

La vie est l'acceptation d'une défaite ; la connaissance dédommage de la perte des plaisirs ; et le toucher de la corde ne rend pas compte du miracle des sons. Comme on le voit, le tour avec le participe permet de faire l'économie d'une préposition : Yourcenar partage sans doute avec Flaubert l'obsession de purger la langue de la « pouillerie » du style, que sont ces petits mots grammaticaux, jugés lourds et disgracieux. Mais surtout le participe, en raison de son signifié temporellement transcendant, marque l'aboutissement d'un processus : la borne finale des procès *accepter*, *perdre* ou *toucher* est à la fois atteinte et dépassée. Le substantif neutralise cette dimension de l'apprentissage en se contentant de présenter un acquis : le participe fait sentir la pesanteur du temps ; il donne à la phrase, quand il la conclut, un accent mélancolique qui n'est pas sans charme.

L'exemple 4, lui, joue sur l'opposition entre les fonctions épithète liée et épithète détachée. Détaché, le participe *appauvrie* serait l'équivalent d'une proposition elliptique, ou non : *même appauvrie, bien qu'elle fût appauvrie*. La relation logique serait plus aisément reconstituable. Mais la substance brillerait d'un éclat moins vif d'être ainsi relativisée par le contenu logico-référentiel d'une prédication seconde. Dans le dernier exemple frappe par sa brièveté lapidaire : une syntaxe plus française, moins latinisée, préférerait sans doute une relative : « une leçon qu'on sait trop par cœur ». L'effet est renforcé par l'étrange gradation, au moyen du morphème *trop*, d'un complément (*par cœur*) qui marque déjà l'achèvement du procès, lui-même résultatif et statif...

Pour rendre compte de l'intérêt stylistique des participes épithètes, on peut donc s'essayer à les classer selon le type de formes avec lesquelles ils commutent. Mais il convient aussi de faire remarquer que, souvent, Yourcenar leste ses participes épithètes de compléments verbaux qui renforcent leurs propriétés temporelles, aspectuelles ou actanciennes :

Ex 9 : [...] une coupe de Samos *bue à midi, en plein soleil*, ou au contraire *absorbée par un soir d'hiver dans un état de fatigue qui permet de sentir immédiatement au creux du diaphragme son écoulement chaud, sa sûre et lente dispersion le long de nos artères*, est une sensation presque sacrée [...]. (p. 18)

Ex 10 : [...] le regard *soudain éclairci* du tribun auquel on explique une manœuvre [...]. (p. 22)

Ex 11 : Manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, *nourri et favorisé comme nous par la terre* [...]. (p. 16)

Dans l'exemple 9, il est significatif que le participe *bue*, quoique régissant des compléments adverbiaux, ne soit pas détaché ; Yourcenar valorise, souligne la plasticité de cette forme entre l'adjectif et le verbe. L'exemple suivant va dans le même sens : l'adverbe de sens aspectuel soudain renforce la valeur verbale du participe, qui n'est cependant pas séparé par une virgule du nom dont il est dépend ; Yourcenar a choisi la forme *éclairci* et non *éclairé*, car la seconde est nettement plus adjectivale que la première : elle admet l'intensif *très*, que *éclairci* n'accepte pas, ou difficilement. L'exemple 11 peut presque passer pour un emblème métapoétique. Rares en effet sont les gourmets qui s'avisent, en le mangeant, qu'un fruit est une réalité vivante ; or il semble que cet adjectif trouve sa justification dans l'emploi des deux participes qui suivent, eux-mêmes prolongés par un complément d'agent. C'est la réactivation, par le complément, du procès « dormant » dans l'épithète qui rend compte de ce qu'il y a de vivant dans le fruit. On peut conclure que l'association d'un nom et d'un participe épithète très nettement verbalisé permet à la poétique de l'intellectualité de jouer et de gagner sur deux tableaux : le substantif isole la substance ; l'idéal de netteté est donc préservé ; mais le participe replonge la substance dans la vie ; l'écrivain peut ainsi satisfaire son désir d'enracinement dans le concret.

1.2 autour du substantif

Deux procédés récurrents se partagent l'essentiel de la créativité de Yourcenar en matière de figure : la métonymie d'abstraction et la métaphore nominale. Il faut reconnaître qu'une poétique de l'intellectualité ne favorise guère l'inventivité tropologique, même quand elle entend célébrer le monde : le souci de la justesse agit comme un surmoi stylistique qui bride la fantaisie, régleme les écarts, décourage les audaces ou les expérimentations.

Sous l'appellation de *métonymie d'abstraction*, nous synthétisons deux constructions assez différentes, qui ont pour point commun de mettre en jeu des substantifs dérivés d'un adjectif. Dans le premier cas, l'expression est sujet d'un verbe concret ; le mécanisme de la

paraphrase rend manifeste l'éviction d'un terme propre, concret, au profit d'une reformulation qui extrait du référent une qualité saillante :

Ex 1 : [...] cette pratique, à laquelle *ta jeune austérité* trouve du charme, [...]. (p. 18).

VS à laquelle tu trouves du charme, en raison de ta jeune austérité...

Ex 2 : Je m'attends pas à ce que *tes dix-sept ans* y comprennent quelque chose. (p. 29)

VS : à ce que tu y comprendres quelque chose, à cause de tes dix-sept ans.

Ex 3 : [...] une fonction [...] à laquelle président le plus souvent *l'apparat et l'amitié*. (M, 18)

L'exemple 1 identifie Marc à un trait de son caractère, qu'Hadrien estime prépondérant. Comme le montre la confrontation avec une phrase privée de métonymie, la figure repose sur le transfert syntaxique du complément de circonstanciel de cause « montant » en position de sujet. La légère incohérence sémantico-logique entre le sujet reconfiguré et le verbe tient à ce que ce dernier implique un agent en position d'actant 1. La littérarité de la figure est en outre renforcée par l'hypallage. Le gain esthétique n'est pas immense : mais il n'est pas nul non plus, puisqu'il favorise, au prix d'une légère affectation, une saisie plus intellectuelle du processus décrit, en soulignant les motivations du jeune homme. L'exemple 2 repose exactement sur le même jeu de permutation ; lui aussi met en jeu la grammaire des cas, qui étudie les relations entre les fonctions syntaxiques et les rôles sémantiques dans l'énoncé. Contrairement à l'exemple 1, cette métonymie (dite de la cause pour l'agent) reste concrète, en raison du caractère très factuel du groupe sujet (*tes dix-sept ans*). Pour l'exemple 3, après vérification sur le *TLF*, il s'avère que le verbe *présider* n'admet qu'un sujet humain en position d'actant 1. La mention des raisons sociales – « l'apparat et l'amitié » – au nom desquelles agit tel ou tel individu se substitue à celle des personnes ; ce type de figure manifeste la loi invisible ou cachée sous le chatoiement des apparences.

Les exemples suivants ne sont pas à proprement des métonymies, puisqu'il n'y a pas de substitution de lexèmes appartenant à la même classe mais dérivation d'un substantif à partir d'une base adjectivale et « montée » de ce lexème en position de nom régissant le groupe :

Ex 1 : Même à l'agonie, et mêlée à *l'amertume* des dernières potions, je m'efforcerais de goûter *sa fraîche insipidité* sur mes lèvres. (p. 18)

Ex 2 : [...] un monde qui préfigure *les froides légèretés* de la mort. (p. 19)

Ex 3 : [...] son refus d'abdiquer en faveur de la divine *stupidité* des yeux clos (p. 28)

Ex 4 : [...] j'ai préféré la rudesse d'Ennius ou l'amertume savante de Lucrèce, ou à la généreuse aisance d'Homère, l'humble parcimonie d'Hésiode (p. 44)

Au lieu d'un complément ainsi conçu : *mêlée aux dernières potions amères* apparaît un nom abstrait de qualité qui domine, par la position et la fonction, le référent concret qui en est le support ontologique ; la figure est encore plus marquée dans *goûter sa fraîche insipidité*, puisque l'absence de complément déterminatif (autorisé par le possessif anaphorique *sa*) permet au mot abstrait de rayonner seul et de recevoir un adjectif construit par hypallage. Une variante de ces métonymies d'abstraction est donnée par la nominalisation du procès, lequel, dans l'exemple ci-dessous, pourrait figurer dans une complétive dépendant de *sentir* :

Ex 6 : [...] sentir immédiatement au creux du diaphragme son *écoulement chaud*, sa *sûre et lente dispersion* le long de nos artères, est une sensation presque sacrée [...]. (M, 18) VS sentir que le vin s'écoulement chaudement, se disperse, etc.

Substantiver des adjectiver et nominaliser des verbes font état de la même ambition : la poétique de Yourcenar vise à transformer des circonstances en lois générales ; elle veut passer de situations ponctuelles à l'enregistrement de vérités invariables.

C'est aussi le prestige de l'intellectualité qui rend compte du caractère didactique de bien des métaphores yourcenariennes ; elles ne sont, la plupart du temps, que des définitions poétiques. On les trouve en position de prédicat attributif ou d'apposition nominale :

1° Construction attributives

Ex 1 : [...] cet étroit canton d'humanité qu'est moi-même [...]. (p. 26)

Ex 2 : [...] la vie m'était un cheval dont on épouse les mouvements, mais après l'avoir, de son mieux, dressé. (p. 52)

Ex 3 : [...] le Danube était une immense route de glace rouge [...]. (p. 57)

Ex 4 : Tout roseau brisé devenait une flûte de cristal. (p. 58)

Ex 5 : Mais le courage était le seul langage qu'il comprît immédiatement, et dont les paroles lui allassent au cœur. (p. 66)

2° Appositions nominales

Ex 6 : Ce matin, l'idée m'est venue que mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre sournois qui finira par dévorer son maître. (p. 11)

Ex 7 : [...] la chair elle-même, cet instrument de muscle, de sang, et d'épiderme, ce rouge nuage dont l'âme est l'éclair. (p. 21)

Ex 8 : Ma légende, ce reflet miroitant, bizarre, fait à demi de nos actions et à demi de ce que le vulgaire pense de nous. (p. 50)

Ex 9 : L'amateur de beauté finit par la retrouver partout, filon d'or dans les plus ignobles veines [...] (p. 23)

Ex 10 : La victoire et la défaite étaient mêlées, confondues, rayons différents d'un même jour solaire. (p. 64)

Ex 11 : J'accorde que le sommeil le plus parfait reste presque nécessairement une annexe de l'amour : repos réfléchi, reflété dans deux corps. (p. 25)

Ex 12 : [...] ces oreillers fripés, ces couvertures en désordres, évidences presque obscènes de nos rencontres avec le néant, preuves que chaque jour nuit nous sommes déjà plus... (p. 28)

Ex 13 : la philosophie épicurienne, ce lit étroit mais propre, sur lequel j'ai quelquefois étendu ma pensée. (p. 95)

À l'exception de l'exemple 1, toutes ces métaphores sont sagement progressives ; le thème est posé d'abord, nettement distinct du phore, pour que le lecteur puisse apprécier la pertinence de l'analogie sous-jacente qui unifie les deux pôles de la métaphore. Le filage de la métaphore est rare et limité (exemples 2, 7 et 11). Le terme imageant de la métaphore est tiré de l'expérience d'Hadrien (la vie comme un cheval, le roseau comme une flûte, le corps comme un ami) ou extraite du quotidien le plus familier : exemples 10, 13. Le plus souvent, un mot abstrait fait l'objet d'une requalification concrète : ainsi, Épicure offre à la pensée un lit étroit et propre ; la beauté est un filon d'or, et le moi, un petit canton d'humanité. Le passage du concret à l'abstrait est plus rare : l'exemple 12 est remarquablement singulier. L'hypallage, qui permet de transférer des propriétés du thème au phore (sur le modèle de *la chair, rouge nuage*), et donc de brouiller la distinction entre les deux pôles de l'analogie, est peu utilisée dans les métaphores. Il faut donc en convenir : ces images peuvent séduire en raison de leur élégance, de leur netteté,

mais certainement pas par leur puissance ou leur originalité. Qu'apporte en effet ce système proportionnel un peu studieux, à quoi se réduit l'exemple 7 : l'âme est à la chair ce que l'éclair est à le nuage ? Le caractère appliqué de ces images paraît d'autant mieux qu'elles sont souvent gratuites et paraissent donc purement ornementales : qu'est-il besoin de définir la chair ? L'âme ? Bien des métaphores se contentent de rendre hommage, en le lestant d'un appendice concret, à un mot prestigieux ou indéterminé : *la chair, la beauté, la philosophie d'Épicure, moi-même, mon corps, etc.* Les exemples 3 et 4, eux, relèvent du pittoresque descriptif : ils donnent à voir, parlent à l'imaginaire. L'exemple 12 est frappant, parce qu'il introduit une idée vraiment neuve, et semble rapporter une expérience authentique. Mais malheureusement, ce n'est pas toujours le cas ; les métaphores de Yourcenar, assez souvent convenues, ne se privent guère de l'apport du lieu commun : on l'a vu, la vieille opposition de la chair et de l'âme a repris du service ! De même l'antithèse classique du précieux filon engainé dans la veine grossière (exemples 9 et 14) est réitérée, ainsi que l'image mécaniste des poulies et des roues pour désigner l'organisation politique ou sociale (exemples 15 et 16, ci-dessous) :

Ex 14 : Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan, *y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière*, mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir. (p. 33)

Ex 15 : [...] les affaires du monde, *le bruit de poulies et de roues de transmission de la machine du pouvoir*. (p. 47)

Ex 16 : Ces légions danubiennes fonctionnaient avec la précision d'une machine de guerre nouvellement graissée (p. 56).

Même émancipée des constructions attributives ou appositives, la métaphore apparaît comme une simple variante, sur le mode du registre élevé, d'une expression plus triviale, ce que montre bien le jeu de la coordination dans les exemples 14 et 15. Quant à l'exemple 16, il nous place devant un dilemme : comparaison ou métaphore ? L'indication de la propriété ou paramètre (*la précision*) autorisant le rapprochement entre les deux lexèmes (*légion – machine de guerre*) fait pencher du côté de la comparaison ; mais l'absence de morphème très explicite pour introduire le comparant imagé rapproche le tour de la métaphore. Dire qu'une femme qui n'est pas princesse qu'*elle a des goûts de princesse*, n'est-ce pas la comparer à une princesse par le biais d'un GN incorporant un complément déterminatif typifiant ? Cet exemple 16 est en cela révélateur : dans la métaphore de Yourcenar, le socle intellectualiste de l'analogie est trop explicite pour que la métaphore émeuve ou emporte.

Les métaphores régressives ne diffèrent pas beaucoup des précédentes. Elles associent un mot concret et un mot abstrait :

Ex 1 : [...] je commence à apercevoir le profil de ma mort. (p. 13)

Ex 2 : Mon émerveillement ne cessait pas en présence du miracle des fleuves. (p. 57)

Ex 3 : Je reviendrai plus tard sur le peuple étonnant des songes. (p. 25)

Ex 3' : le peuple varié des femmes. (p. 73)

La plus belle de ces créations est assurément la première, celle qui inaugure les *Mémoires*. Le nom *profil* suffit à transformer le GN *ma mort* non en froide allégorie, mais en une présence corporelle qui peut-être se confond avec le visage d'Hadrien, quand il se regarde dans un miroir. Les suivantes sont assez fades... Les trouvailles les plus intéressantes revêtent la forme de la métaphore *in absentia* ; cette structure évince le thème et place directement le lecteur face à la réalité transformée par la figure :

Ex 1 : [...] j'ai aimé certains de mes maîtres, [...] et les Sirènes chantant au fond d'une voix cassée qui pour la première fois vous révèle un chef-d'œuvre ou vous dévoile une idée neuve. (p. 43)

Ex 2 : Je retrouvais le cercle étroit des femmes, leur dur sens pratique, et leur ciel gris dès que l'amour n'y joue plus. (p. 76)

Ex 3 : Le diamant de Nerva ne jetait plus aucun feu. (p. 95)

La voix cassée est celle du professeur ; les Sirènes sont – on le comprend dès que la phrase s'achève – l'idée ou l'œuvre nouvelle que le pédagogue fait découvrir à ses élèves. La métaphore repose sur le contraste entre la séduisante vérité suprasensible (que symbolisent « les Sirènes ») et l'apparence sensible dévaluée (« une voix cassée ») et par laquelle transitent la pensée ou la culture. Dans l'exemple 2, la configuration proportionnelle de la métaphore se dévoile grâce aux rapports qu'entretiennent les noms *ciel* (figuré) et *amour* (en emploi littéral) ; le verbe *joue* invite à retrouver le nom *soleil* qui permet de reconstruire le paradigme : on comprend ainsi que l'amour est à la vie des femmes ce que le soleil est à un ciel gris. Quant à l'expression *diamant de Nerva*, elle est à la frontière de la métonymie et de la métaphore ; voulant assurer à Hadrien qu'il serait son successeur, Trajan lui remet la bague qu'il a reçue de Nerva, dans les mêmes circonstances. La métaphore de l'éclat permet d'unir la pierre précieuse et la carrière d'Hadrien, qui connaît un passage à vide ; mais il est bien évident aussi que la métaphore trouve un ancrage dans la diégèse du récit : la bague est un signe impérial, une promesse politique. Métaphore et métonymie, relation d'analogie et de contiguïté, s'épaulent l'une l'autre. C'est ce même type d'effet que parvient à créer l'enchaînement des figures dans cette phrase :

Tout accroissement nouveau du vaste *organisme* impérial me semblait une excroissance malade, un cancer, ou l'œdème d'une hydropisie dont nous finirons par mourir. (p. 84)

Le mot *hydropisie* renvoie au tout du texte, et au diagnostic qu'Hadrien porte sur lui-même : or Rome est comparée à un corps, par le biais de la périphrase « vaste organisme impérial ». Le destin de l'empire et celui de l'empereur sont liés : dans sa déchéance physique, Hadrien pressent la décadence de la construction politique qu'il aura contribué à édifier. Le pronom *nous* résume ce syncrétisme temporel ; et corollairement, les divers pans du texte se trouvent associés, en un système d'échos.

On relève peu de métaphores verbales dans les *Mémoires* : sans doute la richesse sémantique du verbe est-elle trop labile aux yeux de Yourcenar, qui préfère s'en tenir à la polysémie nominale, où le jeu des notions apparaît plus clairement. Dans les exemples ci-dessous, les métaphores verbales ont une valeur auxiliaire ; elles visent à introduire et à mettre en valeur des figures nominales : une syllepse (exemple 1, qui actualise en même temps les sens propre et figuré du mot *joug*) ou des métaphores régressives (exemples 2 et 3).

Ex 1 : [...] ils ne savent pas se tresser à eux-mêmes le joug le plus léger. (p. 52)

Ex 2 : [...] son ascétisme ardu, qui retendait durement l'arc de la volonté [...]. (p. 63)

Ex 3 : Elles [des bandes sorties de nulle part] pullulaient comme des vers dans le cadavre de nos victoires daces. (p. 80 ; la périphrase métaphorique du *cadavre* désigne le royaume du roi vaincu Décébale)

L'exemple 3 montre le concours que la comparaison, logée au cœur de l'analogie, peut rendre à l'expression métaphorique : incidente au verbe *pullulaient* (ce que marque bien l'ellipse du verbe dans la subordonnée), la subordonnée en *comme* permet d'introduire le comparant *des*

vers qui anticipe et ce faisant légitime la métaphore régressive qui suit : *le cadavre de nos victoires daces*. Cet effet de tuilage témoigne de la justesse de la comparaison ; il renforce donc sa portée argumentative ; ce dont le parti belliqueux s'enorgueillit (les victoires daces), Hadrien le présente, au moyen d'une saisissante analogie, comme une menace ou un revers. La guerre a semé la mort, la décomposition, l'anarchie. Je relève deux autres exemples illustrant cette technique de l'étagage de la métaphore par la comparaison :

Ex 4 : Les conteurs [...] ne font guère, comme des bouchers, que d'apprendre à l'étal de petits morceaux de viande appréciés des mouches. (p. 31)

Ex 5 : Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers entassés pêle-mêle. [...] Ça et là affleurent les granits de l'inévitable ; partout, les éboulements du hasard. (p. 33)

Le point d'insertion de la comparative se situe toujours après le verbe ; dans les deux cas, l'isotopie initialisée par le comparant se déploie dans la métaphore. Dans l'exemple 1, la correspondance terme à terme, comme dans les allégories, des deux situations revêt un caractère didactique sans doute un peu trop appuyé : « apprendre à l'étal », c'est faire publier un ouvrage ; « les petits morceaux de viande » figurent les livres croustillants ; le public friand de ces anecdotes ou récits frivoles est satirisé sous la forme de « mouches ». Évidemment, la comparaison n'est pas très valorisante, puisque le ressort de l'analogie, c'est la satisfaction des besoins les moins nobles..., par la littérature ou le commerce des viandes. L'exemple 6 montre une autre manière de faire : le sème flou de l'expression *matériaux divers* est précisé au moyen de métaphores régressives qui abouchent le phore géologique et le thème biographique : *granits de l'inévitable, éboulements du hasard*, le nom concret étant choisi pour « illustrer » le principe abstrait qui suit. L'origine de la métaphore filée est dans la métaphore qui ouvre la phrase : *le paysage de mes jours*, GN fondé sur le *topos* visant à convertir le temps en espace, pour mieux le représenter.

Certes, la métaphore n'est pas tout le style ! Mais on peut conclure, je crois, cette brève étude en rappelant la critique, délicieusement mordante, que Proust adressait au style de Renan :

Pour finir dignement un livre, ou une préface, il a de ces images de bon élève qui ne naissent nullement d'une impression : « Maintenant la barque apostolique va pouvoir enfler ses voiles. » « Quand l'accablante lumière avait fait place à l'innombrable armée des étoiles. » « La mort nous frappa tous les deux de son aile. » (*Contre Sainte-Beuve*, éd. Pléiade, p. 608)

Je crois qu'on peut appliquer aux métaphores trop tenues de Yourcenar ce jugement peu amène de Proust : « des images de bon élève qui ne naissent que trop rarement d'une impression ». Ce qui est en cause, chez Renan comme chez Yourcenar, c'est la tutelle du didactisme rhétorique sur l'invention langagière. À trop vouloir convaincre, on oublie parfois qu'il faut aussi émouvoir. C'est la rançon d'une poétique de l'intellectualité.

2. le « haut style »

Le style dit classique de Yourcenar n'est pas un style archaisant, qui se nourrirait d'emprunts à la langue historiquement classique, celle des prosateurs du second XVII^e siècle, auxquels on peut ajouter l'inégalable Saint-Simon. La langue classique de Yourcenar coïncide avec ce que Gilles Philippe, dans *Le Rêve du style parfait* (Paris, PUF, 2013, pour ne citer que le dernier de ses ouvrages sur la question) a appelé la norme haute du français, langue mandarine, écrite pour l'essentiel, ou réservée aux oraux solennels et très codifiés, langue dite

littéraire, que tous les lettrés d'une même époque ont à leur disposition, quand bien même ils ne sont pas littérateurs mais *simplement* avocats ou diplomates, administrateurs civils ou journalistes de la presse dite de qualité, et rarement aujourd'hui, parlementaires ou hommes politiques. Cette langue élégante a quelques signaux caractéristiques : le plus saillant d'entre eux est l'emploi de formes d'imparfait et de plus-que-parfait du subjonctif, mais aussi de la proposition participiale et plus généralement des participes présents détachés. Ce que fuit par dessous tout la norme haute du français, c'est la maladresse involontaire, ce style lourd, laborieux, des gens « qui ne savent pas écrire » ou « qui n'écrivent pas *bien* ».

Rappelons donc les exigences du bien écrire, qui ne va pas, bien sûr, sans la correction de la langue, à quelques licences près qui peuvent passer pour des bonheurs d'expression :

1° refus des répétitions lexicales non motivées ; la variété du lexique est un critère décisif, attestant de l'étendue d'une culture ;

2° variété des rythmes de phrase : alternance de phrases brèves et de phrases plus longues, mais jamais de phrases trop longues ou distendues, car elles posent un problème de lisibilité qui les rend déroutantes, voire désagréables, y compris pour un lecteur cultivé ; comme le dit Molière, par la bouche de l'immortel Chrysale (*Les Femmes savantes*, II, 7), quand « on cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé », on finit par ne plus écouter ou par laisser tomber le livre (à moins d'être particulièrement motivé ; cf. les lecteurs de Proust ou Simon) ;

3° maîtrise des agencements syntaxiques : la ligne grammaticale de la phrase doit rester nette et perceptible, si complexe soit elle ;

4° refus de l'hybridation des registres, des niveaux ; les discours rapportés et les phénomènes relevant de la polyphonie énonciative (comme l'ironie) ne doivent pas perturber la communication ;

5° gestion avisée de l'apport d'information : la prose ne doit pas piétiner (se répéter, parler pour ne rien dire) ; mais elle ne doit pas non plus être décousue, discontinue ; chaque phrase doit prendre appui sur la précédente.

Yourcenar souscrit à toutes ces prescriptions. C'est ce scrupuleux respect de l'étiquette discursive qui donne à sa prose son élégance souple, sa netteté et son caractère éminemment littéraire. Cette dernière section envisage successivement deux questions : les marques lexicales et syntaxiques du « haut style », ce qui revient, je le crains, à faire des inventaires aussi utiles qu'un peu fastidieux ; et plus intéressante, peut-être, l'étude des rythmes.

Les tours franchement archaisants comme l'antéposition de l'adverbe *mieux* juste à gauche de l'infinitif *connaître* et après le pronom *le* sont assez rares :

Que ce magistrat d'apparence austère ait commis un crime ne me permet nullement de le mieux connaître. (p. 31) VS *de mieux le connaître* ou *de le connaître mieux*.

La disjonction du pronom personnel atone et du verbe à l'infinitif auquel il se rapporte est caractéristique de la langue classique. Leur intérêt stylistique est des plus limités ; accouplé à l'emploi de la complétive en fonction de sujet (laquelle construction rend le terme de *complétive* singulièrement peu approprié), et peut-être à l'adverbe hyperbolique *nullement*, ces marques de littéarité forment un faisceau qui vise à donner l'image d'un locuteur soignant sa langue. Plus intéressante est cette brachylogie très latine, qui peut rappeler le célèbre *Je l'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle* de Racine :

Il était prêt à faire l'impossible pour m'avancer, si j'en étais digne, et incompetent, à me traiter avec plus de rigueur qu'aucun autre. (p. 61)

Incompétent, épithète détaché, ne se rapporte pas à *il*, sujet de la principale, mais à *je*, sujet de la subordonnée.

Les formes de subjonctif imparfait et plus-que-parfait sont un indice particulièrement saillant (ostentatoire ?) de la volonté de marquer l'écart entre prose ordinaire et prose littéraire. Ces formes mortes ne survivent que dans des écrits surveillés auxquels ils donnent un caractère hiératique, que l'on peut juger séduisant et altier, ou au contraire, pompeux. Du point de vue stylistique, le classement est simple : soit les formes d'imparfait ou de plus-que-parfait peuvent commuter avec des formes de présent ou passé (exemple 1), soit elles commutent avec des formes de conditionnel (exemple 2 pour *eût convenu* et exemple 3). Dans tous les cas, elles font état d'un choix en faveur du haut registre :

Ex 1 : [...] les points de différences n'étaient déjà que trop nombreux, bien que je me flattasse que beaucoup fussent invisibles. (p. 19)

Ex 2 : [...] l'orgueil familial était si fort qu'on n'eût pas convenu que j'y pusse ajouter quelque chose. (p. 41)

Ex : Mais il m'eût toujours déplu d'adhérer totalement à un système [...]. (p. 19)

La règle stylistique est que les formes de troisième personne du singulier sont moins perceptibles que les formes actualisant le morphème spécifique *-ss-*, objet de calembours obscènes qui enchantent les potaches (*il faudrait que tu le susses*) ; par ailleurs, une forme isolée est moins saillante qu'une succession de propositions au subjonctif ; à ce titre, l'exemple 1 présente une surcharge qui est presque parodique ; à ce travers échappent les exemples 2 et surtout 3 ; car ce dernier est le seul, de tout mon relevé, qui présente un authentique intérêt sémantico-stylistique. Hadrien expose une certitude d'ordre psychologique, qu'a validée l'expérience, comme le montre le recours non équivoque à l'adverbe *toujours*. L'indicatif présent ou conditionnel (*a* ou *aurait* VS *eût*) seraient possibles et sans doute plus naturels ; mais le subjonctif plus-que-parfait renvoie le procès statif dans le monde contrefactuel de l'irréel du passé. Or l'irréel du passé permet d'envisager une hypothèse dont on sait qu'elle ne s'est pas réalisée, et qu'elle est donc erronée : *il eût été préférable qu'il ne vienne / vînt / pas, ne soit / ne fût pas venu / de ne pas venir* signifie, quel que soit le temps de la subordonnée, que le procès *venir* a eu lieu. Hadrien affirme donc qu'il n'a jamais adhéré totalement à un système : l'irréalité rapporté au verbe *déplaire* porte en fait sur l'adhésion totale à un système, laquelle ne s'est jamais produite, si bien que la paraphrase qui s'approche le mieux de l'idée est le trivial énoncé qui suit : *je n'ai jamais adhéré totalement à un système car cela m'a toujours déplu*. On lit, plus loin : « Car je refusais, ici comme partout, de m'assujettir à un système. » (p. 112). L'intérêt (ou l'inconvénient) de la phrase de Yourcenar est d'hyper-intellectualiser l'exposition des faits (car une vérité psychologique est un fait comme un autre) en les présentant comme le fruit d'une pesée délicate de l'esprit et non comme des assertions tranchantes et sûres, mais plates comme ces trottoirs de rue où les idées de tout le monde défilent dans leur costume ordinaire.

À la frontière de la syntaxe et du lexique, on rencontre des constructions comme *aimer à* (« j'aimais à fréquenter les barbares », p. 57), l'emploi de *rien* au sens positif de *quoi que ce soit* (« une vertu incapable de résister à rien », p. 25), ou encore l'expression *il sied* (« où il sied d'essayer une fois pour toutes chaque méthode de conduite », p. 18). Du point de vue du lexique, outre la prédilection pour un lexique abstrait ou pour les finesses de du vocabulaire psychologique, je retiens le souci érudit d'employer les mots précis se rapportant aux *realia* romaines : le « noir janiteur » (p. 27), « un portefaix vertueux » (p. 33), « notre municipale espagnol d'Italica » (p. 41), « un jeune mime » (p. 50). Certes, on trouve des portefaix ou des mimes ailleurs que dans la Rome antique, mais comme la fonction a disparu ou qu'elle a cessé d'être prototypique pour les lecteurs contemporains de Yourcenar, l'effet de dépaysement social est garanti. Toutes ces données concernant le lexique et la syntaxe font système : elles ont une évidente portée *éthique*, au sens rhétorique du terme, en ce qu'elles construisent l'image d'un écrivain doublement savant, versé aussi bien dans le sujet qu'il traite qu'expert dans le

maniement de *sa* langue. Le haut style auréole la profession de littérateur d'une certaine dignité, qui ne messied pas au grand sujet historique dont s'empare Yourcenar. Flaubert lui-même, qui prétendait qu'il n'y avait pas de sujet et que le style était tout, n'a pas écrit la vie de Félicité, domestique normande, dans le même style que celle de Salammbô, princesse carthaginoise. Pour réussir le pari de rendre vivant un empereur mort, il fallait sans doute relever le défi de rendre vivante une langue quasi morte, la langue littéraire survivant au second XX^e siècle, à l'âge du Nouveau Roman et de « ses expérimentations syntaxiques » (Julien Piat).

3. À la recherche d'un rythme parfait

Il sera essentiellement question de l'ordre des mots dans la phrase et des effets de rythme qu'il contribue à créer. Comme l'enseigne l'art rhétorique de la période, la création d'un rythme joue un rôle décisif dans la perception de la littéarité d'un texte. Pour illustrer cette loi, je ne prendrai pour exemple que le cas de l'antéposition d'un complément :

Ex 1 : De tant de vertus, si ce sont bien des vertus, j'aurais été le dissipateur. (p. 42)

Ex 2 : De tous les bonheurs qui lentement m'abandonnent, le sommeil est l'un des plus précieux, des plus communs aussi. (p. 25)

Ex 3 : J'y reçus, de tous les honneurs officiels, celui que j'ai accepté avec la joie la plus pure : je fus nommé archonte d'Athènes. (p. 87)

L'avantage du groupe prépositionnel est de permettre de son déplacement, tant le démarcatif qui ouvre le groupe est un indice clair de sa fonction subordonnée. Il suffit donc de détacher le complément pour que la phrase assez plate prenne du relief et sorte de l'ordinaire langagier (exemple 1). Les exemples 2 et 3 montrent eux aussi le parti rythmique que l'écrivain tire de la propriété sémantique d'un simple morphème, le prédéterminant *tous* : ce dernier permet de construire un ensemble logiquement cohérent dont le locuteur prélève, au moyen d'un anaphorique (*l'un, celui*) l'occurrence qui l'intéresse. Le rythme devient ainsi le révélateur d'une opération de pensée ; l'attaque dynamique de la phrase intéresse le lecteur au petit drame intellectuel qui se joue dans les frontières de l'énoncé. Le même raisonnement vaut pour l'antéposition de l'attribut :

Ex 1 : Si totale était l'éclipse, que j'aurais pu à chaque fois me retrouver autre [...]. (p. 26)

Ex 2 : Et pourtant, si enchevêtrés, si profonds sont ces mystères d'absence et d'oublis partiels [...]. (p. 28)

L'effet est renforcé par l'attente que crée l'intensif *si*, qui fait attendre et donc désirer l'apparition de la conséquence, dans le système corrélatif dont l'existence est révélée dès le premier mot de la phrase.

En français moderne, et pour résumer la question en peu de mots, le problème majeur de l'analyse du rythme est de comprendre comment se développe une phrase simple, qui respecte l'ordre canonique sujet – verbe – complément. Soit elle se ramifie sur sa gauche, et c'est le contraste entre la complexité du groupe sujet et la brièveté du groupe verbal qui retient l'attention (cadence mineure, donnant l'impression d'un élan interrompu, ce qui précipite le lecteur vers la phrase suivante, censé combler le manque ainsi créé) ; soit elle s'étend sur la droite, en étoffant ou en multipliant le ou les compléments du verbe (cadence majeure, donnant le sentiment de l'équilibre et de la plénitude). Un autre poste clé à observer est celui des constructions détachées, mobiles (compléments de phrases, épithètes détachées, apposition) : soit elles se situent à l'attaque de la phrase, soit elles s'insèrent entre le verbe et le complément,

soit, enfin, elles se concentrent en fin de phrase. Dans le premier cas, ces compléments, en attente de leur support, créent un effet d'attente ; l'arrivée différée du sujet et du verbe, c'est-à-dire du noyau de la phrase, fait l'objet d'une dramatisation. Dans le second cas, la disjonction permet de mettre en valeur le complément artificiellement séparé de son verbe régisseur. Le dernier cas rejoint ce qui a été dit sur la cadence majeure. L'ordre des compléments, leur volume croissant ou décroissant, les effets de parallélisme, permettent à l'écrivain, s'il est un peu orateur, de ménager de belles clausules.

Quatre traits peuvent être relevés qui caractérisent le style de Yourcenar dans sa recherche obsessionnelle d'un rythme à la fois naturel, fluide et agréable, c'est-à-dire varié, et en même temps poétique, c'est-à-dire capable de contribuer à l'esthétisation du discours : le langage commun de la prose est ainsi rédimé de sa quintessentielle vulgarité et peut être alors considéré comme un objet d'art. Le rythme, c'est en quelque sorte l'exhibition la plus sensuelle ou sensible du travail de l'écrivain. Yourcenar privilégie à l'évidence les attaques de phrases incisives, si bien que la phrase, dans les *Mémoires*, se déploie le plus souvent sur son versant droit. Un exemple entre mille :

Le monde dont j'avais hérité // ressemblait à un homme dans la force de l'âge, // robuste encore, bien que montrant déjà, aux yeux d'un médecin, des signes imperceptibles d'usure, mais qui venait de passer par les convulsions d'une maladie grave. (p. 109)

Le sujet se présente sous la forme d'un syntagme nominal où l'expansion, une relative déterminative, a un rôle strictement fonctionnel ; c'est le degré zéro de la poéticité. Le groupe verbal introduit une analogie par le biais (lexical et non syntaxique) du verbe *ressembler* : le registre poétique s'élève. Si le sujet correspond au comparé, le complément d'objet indirect, lui, explicite le comparant. Grâce à une série de compléments détachés, de formes variées (épithète, conjonctive, relative), et se rapportant tous au nom *homme*, la phrase s'emploie à faire valoir l'analogie qui vient d'être mentionnée ; les connecteurs logico-temporels se multiplient pour structurer une énumération qui risquerait d'être un peu molle : *robuste encore... bien que montrant déjà... mais qui...* Au cœur de la proposition conjonctive, l'insertion d'un complément incident dynamise l'énoncé.

Le deuxième trait caractéristique de l'écriture de Yourcenar est sa manière d'alterner la phrase moyennement longue, poétique ou explicative, et la phrase brève :

Peu de temps plus tard, en Moésie Inférieure, à l'époque où la capitulation des princes sarmates me permettait d'envisager un retour pour l'Italie à une date assez proche, un échange de dépêches chiffrées avec mon ancien tuteur m'apprit que Quietus, rentré précipitamment à Rome, venait de s'y aboucher avec Palma. Nos ennemis fortifiaient leurs positions, reformaient leurs troupes. Aucune sécurité n'était possible tant que nous aurions contre nous ces deux hommes. J'écrivis à Attanius d'agir vite. Ce vieillard frappa comme la foudre. (p. 113)

Dans la phrase 1, la multiplication des compléments de phrase restitue minutieusement le jeu des circonstances : indication de chronologie relative, de lieu, puis de temps. L'opposition classique de l'imparfait (*me permettait d'envisager*) et du simple présent (*m'apprit que*) confirme cette division naturelle des tâches dans le texte, que le rythme et l'ordre des mots marquent par leurs moyens propres : arrière plan commentatif du récit (les circonstanciés détachés), puis premier plan de la diégèse (sujet-verbe-complément). Les deux phrases qui suivent sont plus brèves : mais ce sont encore des phrases complexes, du point de vue syntaxique ; la coordination puis la subordination ménagent un rythme binaire perceptible, mais non ostensible. Les deux dernières phrases, enfin, correspondent au temps de l'action : le

rythme s'accélère ; les phrases sont formées d'une seule proposition dont le pivot est un verbe au passé simple. Un effet très net de syntaxe iconique est créé : les expressions *vite* et *comme la foudre*, renvoyant au contenu de l'énoncé, semblent en avoir déterminé la forme, lapidaire et énergique.

La troisième spécificité du rythme de Yourcenar est cette recherche, qui tourne parfois au tic, des effets de parallélisme lexico-syntaxique, qui se superposent à la création de rythmes binaires ou ternaires :

C'est en latin que j'ai administré l'empire [...] ; *mais c'est en grec* que j'aurai pensé et vécu. (p. 45-46)

Trajan songeait à venger cette vieille défaite ; je songeais surtout à l'empêcher de se reproduire. (p. 93)

J'essayais de démontrer *aux Grecs qu'ils pas toujours les plus sages, aux Juifs qu'ils n'étaient nullement les plus purs.* (p. 110)

Le rythme binaire donne l'impression de synthétiser, et donc d'épuiser, par une antithèse, l'ensemble des possibilités que présente le réel. Le rythme devient un instrument de mise en ordre du monde par la pensée. Ce qui convainc le plus, c'est bien évidemment l'*ethos* de l'orateur : si Hadrien avait été un Domitien sanguinaire, créateur de crimes et de désordres sans nombre, de telles paroles n'auraient aucune crédibilité. Le cercle vertueux de la rhétorique permet au *logos* (le discours, la pensée) de construire ou renforcer l'*ethos* (le caractère de l'orateur) et à l'*ethos* d'étayer le *logos* : voilà qui donne au texte l'assise sereine dont il a besoin pour pouvoir persuader. Ce que rapporte l'histoire et ce qu'affirme la fiction se renforcent l'un l'autre : nous créditons le texte de ce que nous savons par ailleurs de la sagesse d'Hadrien. Le génie de Yourcenar fut d'être à la hauteur de son modèle : « Je me suis assez vite aperçue que j'écrivais la vie d'un grand homme. » (p. 341)

Il y aurait une étude à faire sur les clausules des paragraphes dans les *Mémoires* – et elles ne sont pas très différentes de celles qui ponctuent les remarques discontinues du « Carnet de notes », à la fin du roman. La conjonction *et* y joue un rôle important :

Ex 1 : Tous ces manuscrits ont été détruits, *et méritaient de l'être.* (p. 321)

Ex 2 : [...] peindre cet homme seul *et d'ailleurs relié à tout.* (p. 321)

Ex 3 : [...] et le profil de l'Antinoüs du Musée archéologique de Florence, acheté sur place en 1926, *et qui est jeune, grave et doux.* (p. 324)

Ex 4 : Et je passe aussi sous silence les expériences de la maladie, et d'autres plus secrètes, qu'elles entraînent avec elles, *et la perpétuelle présence ou recherche de l'amour.* (p. 326)

Ex 5 : Antinoüs lui ne peut être aperçus que par réfraction, à travers les souvenirs de l'empereur, c'est-à-dire avec une minutie passionnée, *et quelques erreurs.* (p. 335)

L'ajout d'une ultime précision, surtout quand il est dramatisé par un détachement, crée un effet de surprise qui rapproche de la pointe. L'énoncé semblait achevé, et ne l'est pas. Le procédé se nomme hyperbate. On pourrait donc penser qu'à l'intérieur du texte des *Mémoires*, Yourcenar multiplie les hyperbates ; c'est exactement l'inverse. Certes, on peut en relever quelques-unes : « J'aimais [...] à l'entendre au Sénat prononcer des phrases qui semblaient typiques, et dont j'étais responsable. » (p. 70). Cet Hadrien ventriloque de Trajan préfigure peut-être Yourcenar, donnant sa voix à l'empereur romain. Mais il n'en reste pas moins que les rythmes ternaires de Yourcenar sont très économes du *et* final, qui ponctue l'énumération d'un triomphal « c'est fini » afin d'en surdéterminer l'aspect conclusif :

Ex 1 : Ce grand vieillard [...] me concédait le même degré d'affection sans tendresse, sans signes extérieurs, presque sans parole, qu'il portait aux animaux de sa ferme, à sa terre, à sa collection de pierres tombées du ciel. (p. 39)

Ex 2 : J'éprouve sans cesse le besoin de les peser, de les expliquer, d'en rendre compte à moi-même. (p. 33)

Ex 3 : Une partie de chaque vie [...] se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources. (p. 35)

Ex 4 : Les querelles de préséance, les intrigues, les calomnies, m'ont familiarisé avec ce que je devrais rencontrer par la suite dans toutes les sociétés où j'ai vécu [...]. (p. 43)

Ex 5 : L'adolescent [...] goûtait pour la première fois à cet air vif, à ces conversations rapides, à ces flâneries dans les longs soirs roses, à cette aisance sans pareille dans la discussion et la volupté. (p. 46)

Ex 6 : De temps en temps, dans une rencontre, un présage, une suite indéfinie d'événements, je crois reconnaître une fatalité, mais trop de route ne mènent nulle part, trop de sommes ne s'additionnent pas. (p. 33)

Sobriété du texte des *Mémoires*, sur ce point-là du moins ? Il semble que Yourcenar préfère la juxtaposition quand elle coordonne des séries de synonymes ou quasi synonymes ; le rythme ternaire prend alors un aspect plus spontané. Le style se déraidit. C'est peut-être d'ailleurs l'une des tensions majeures qui anime l'écriture de Yourcenar que cette alternance, bien réglée, entre des procédés qui corsètent la prose, la disciplinent, parfois jusqu'à l'asphyxie, et des tentatives, elles aussi variées, pour y introduire un peu de désinvolture ou de naturel.

FIN

BIBLIOGRAPHIE RESTREINTE

1. langue

Lexicologie

APOTHÉLOZ, Denis, *La Construction du lexique français*, Paris, Ophrys, 2002.

HUOT, Hélène, *La Morphologie, forme et sens des mots du français*, Paris, Armand Colin, 2001, 2005 pour la deuxième édition revue et actualisée.

LEHMANN, Alise et MARTIN-BERTHET, Françoise, *Introduction à la lexicologie, sémantique et morphologie*, 1998, 2008, pour la troisième édition revue et actualisée.

Grammaire

FUCHS, Catherine, *La Comparaison et son expression en français*, Paris, Ophrys, 2014.

NOAILLY, Michèle, *L'Adjectif en français*, Paris Ophrys, 1999.

SOUTET, Olivier, *Le Subjonctif en français*, Paris, Ophrys, 2000.

2. Style

PHILIPPE, Gilles, *Sujet, verbe, complément, Le moment grammatical de la littérature française, 1890- 1940*, Paris, Gallimard, 2002 ; *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013.

PHILIPPE, Gilles, et PIAT, Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009. Voir en particulier le chapitre 7, « La référence classique dans la prose narrative », pp. 281-321.

3. Langue et style

En raison de la proximité des écritures de Gide et de Yourcenar, on trouvera d'excellents développements dans :

JULY, Joël, *Gide, Les Faux-Monnayeurs*, « Le Travail du texte », Atlande, 2012, pp. 159-240.

4. Rhétorique

DANBLON, Emmanuelle, *La Fonction persuasive, Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*, Paris, Armand Colin, 2005.

MEYER, Michel, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Le Livre de poche, 1992.