

MARGUERITE YOURCENAR, *MÉMOIRES D'HADRIEN ET LA RHÉTORIQUE*

par Brian GILL (Calgary)

Des trois genres d'éloquence que distinguait l'ancienne rhétorique, le judiciaire, le délibératif et le démonstratif ou épideictique, la "nouvelle" science de la grammaire du texte retient les deux premiers, rebaptisés discours narratif et discours argumentatif, suggérant que les autres types de discours sont soumis à ceux-là^[1].

L'on se rappelle que dans le genre judiciaire, celui des tribunaux, on raconte en détail les faits qui ont eu lieu, les choisissant, organisant et commentant de façon à prouver l'innocence ou la culpabilité de l'accusé. Des cinq parties qu'un discours dans les règles devait comporter (exorde, narration, confirmation, digression et péroraison), le genre judiciaire mettait ainsi l'accent sur la narration. Cette narration comprenait non seulement l'exposé des faits mais également des topographies, ou descriptions de lieux et des prosopographies ou descriptions de personnes. L'organisation de la narration est essentiellement chronologique. La littérature romanesque tombe de plein droit dans cette catégorie. De nos jours, le terme de discours narratif semble très approprié.

Dans le genre délibératif, le but est d'amener une assemblée (un parlement par exemple) à prendre une décision. Des cinq parties obligatoires, l'accent est mis sur ce qu'on appelait la confirmation, et que nous appelons aujourd'hui plutôt l'argumentation. Si l'organisation de la narration était chronologique, celle de l'argumentation est basée sur l'importance des arguments, mais aussi

[1] Cf. Karlheinz STIERLE, "Die Einheit des Textes", in Helmut BRACKERT et Eberhart LAMMERT, éd., *Funk-Kolleg Literatur I*, Francfort, Fisher, 1977, p. 168-187, cité par A. KIBÉDI-VARGA, *Discours, Récit, Image*, Liège, Mardaga, 1989, p. 17. L'ancienne rhétorique, après sa première redécouverte par Barthes, Genette et Kibédi-Varga dans les années soixante, connaît un renouveau d'intérêt, et surtout du côté de l'argumentation. Voir par exemple ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Éléments de Rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993 et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.

des considérations de rythme et d'équilibre entre les éléments qui la constituent. Au lieu de constituer une partie à part entière, la narration était réduite ici en principe au statut d'exemple à l'intérieur de cette argumentation. Aujourd'hui on classe non seulement le discours politique, mais l'essai et le discours savant dans cette catégorie de discours argumentatif.

Si je rappelle cette caractérisation de deux types de discours, qui a survécu à plus de vingt siècles d'usage, c'est d'abord, bien sûr, parce qu'elle recouvre bien l'hésitation, ou la tension, dans l'écriture des *Mémoires d'Hadrien*, entre roman et méditation, narration et commentaire, hésitation qui a déjà été amplement commentée par la critique et par Marguerite Yourcenar elle-même, qui parle d'un texte "mi-narratif, mi-méditatif"^[2]. Sans entrer dans le détail des analyses qu'ont proposées Bruno Gelas, Elena Real et Henriette Levillain, entre autres, on peut dire qu'en général ils s'accordent pour dire – j'utilise la terminologie que je viens d'introduire – que l'argumentation semble souvent plus essentielle que la narration^[3].

Avant d'entrer dans le vif de mon sujet, qui concerne les implications de cet épanchement de l'argumentatif dans un roman, genre narratif, j'aimerais insister encore, en essayant de ne pas répéter ce qui a déjà été dit, sur ce qui est une véritable dévaluation de l'événementiel dans *Hadrien*. Je parlerai donc d'abord rapidement du récit sommaire départicularisé, de la chronologie des méditations et des principes de cohérence du discours yourcenarien.

[2] Marguerite YOURCENAR, "Ton et langage dans le roman historique", in *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 294. Dans sa réponse à un questionnaire de la revue *Prétextes*, en 1957, Yourcenar disait "Hadrien n'est pas un roman proprement dit mais une méditation ou un récit placé à la limite de l'histoire." (Cité par Henriette LEVILLAIN, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard (Coll. "Foliothèque"), 1992, p. 95.)

[3] Elena REAL parle de "constantes suspensions du récit" provoquées par des "digressions (méditations, réflexions, commentaires)" ("Le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*", *Il Confronto Letterario*, suppl. al n° 5, 1986, p. 17-29). Dans un autre article, discutant *L'Œuvre au Noir*, elle note que "l'avènement des faits a moins d'importance que leur interprétation, la recherche de la connaissance prime sur l'action" ("L'antithèse dans *L'Œuvre au Noir*", *Marguerite Yourcenar* (= Actes du colloque international), Valencia, 1984, p. 167-173). Et Henriette Levillain, dans son étude récente sur *Hadrien*, citée dans la note précédente, note que "l'intérêt que le lecteur porterait, si c'était un roman historique, à l'énoncé des événements, sera constamment décalé" (p. 29). Ailleurs : "l'énoncé des faits et des événements

Le récit sommaire

La narratologie depuis les années vingt^[4] distingue à l'intérieur du discours narratif le récit sommaire et le récit en scène. La littérature romanesque moderne a misé sur le récit en scène, et les grands textes réalistes sont faits presque entièrement d'enchaînements de scènes détaillées dans lesquelles nous suivons les actions, les pensées et les paroles des personnages et observons leurs environs minute par minute et jour par jour. Le récit sommaire, qu'on trouve dans les contes de fées et dans ceux de Voltaire, entre autres, ne retient que l'essentiel des actions et survole allègrement les semaines et les mois. Or, non seulement Hadrien choisit exclusivement le récit sommaire ("[Trajan] perdit l'hiver au siège de Hatra" (352); "Une vague de terreur déferla sur Rome" (362) ; "Rome se calma" (365)), il départicularise au point que parfois aucun détail concret ne subsiste des événements, qui sont poétisés ou rendus abstraits. Une histoire d'amour devient : "ce jeune fauve dansant occupa six mois de ma vie." (369). L'ascension au pouvoir d'Hadrien est aidée par "Un certain nombre d'actions d'éclat" (327) dont on ne saura jamais rien de plus. Le récit sommaire et départicularisé est sans doute un des moyens les plus efficaces dans *Hadrien* pour réduire l'importance des événements en limitant leur étendue par rapport à la masse de la méditation.

Les relais méditatifs

La méditation, ou l'argumentation, occupe incontestablement une grande place dans *Hadrien*. Or, on n'a peut-être pas assez remarqué que les réflexions de l'empereur ne sont pas toutes faites, ou représentées comme faites, au moment de l'énonciation, de l'écriture, c'est-à-dire quelques mois avant la fin de la vie d'Hadrien. "*Animula vagula blandula*" est bien sûr un cas à part : la méditation sur les activités physiques (chasse, amours, sommeil, nourriture) a lieu au moment de l'écriture. Mais d'autres méditations (et cela donne de la vitalité au texte, à défaut d'événements circonstanciés) sont censées avoir lieu à différents moments de la vie d'Hadrien. Nous assistons

n'est pas fait pour lui-même, sauf exceptions notables, mais comme un prétexte à méditation" (p. 105). Cf. aussi GELAS, Bruno, "Le traitement de la fiction dans les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Marseille, Sud, 1990, p. 7-15.

[4] LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, London, 1921, cité par GENETTE, Gérard, "Discours du récit : essai de méthode", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 131.

moins aux événements qu'à ce que l'empereur pensait à telle ou telle époque. De sorte que la chronologie du texte est bien plus celle de ces relais méditatifs que des événements qui les entourent, et ces événements sont souvent évoqués comme accessoirement, pour mieux situer le moment où Hadrien pensait ceci ou cela.

Cela explique pourquoi tant de fois, au lieu de raconter un événement comme ayant lieu, il soit escamoté dans son avènement, et qu'on se limite à rappeler qu'il a déjà eu lieu. "Plotine n'était plus [...] Certains des grands travaux de construction s'achevaient [...] La construction d'un temple à tous les dieux, d'un Panthéon, s'était imposée à moi" (414-5). "Plotine n'était plus." Quand ? Quel est le moment qu'on évoque, lorsqu'elle n'était plus ? "La construction d'un temple s'était imposée". Quand ? Eh bien, juste avant le moment où Hadrien a commencé à réfléchir sur l'équivalence de tous les dieux, où il a commencé à se dire que "toutes les déités [étaient] mystérieusement fondues en un Tout" (415). Plus tard, "Ma femme venait de mourir", dit-il (488), ce qui présente en premier plan non pas la mort de l'épouse, mais la période qui la suivit. Quelques considérations sur les derniers jours de Sabine sont alors présentées comme une digression qui prend place entre "Ma femme venait de mourir" et "Le décès de ma femme poussa peut-être Servianus à risquer son tout" (488-9). S'ajoute ici à la dévalorisation d'un événement celle d'un personnage, celle entre tous les personnages qui figure le plus leur peu de poids dans cette histoire.

L'événement comme *exemplum*

Comme prévu dans le genre délibératif, les événements sont souvent proposés comme simples exemples à l'appui de l'argumentation. Cela est assez connu pour que je n'aie pas à insister là-dessus. Réfléchissant sur l'ascétisme, lors de l'auto-immolation d'un brahmane, Hadrien évoque sur plusieurs lignes le luxe de son environnement personnel, non pas pour l'offrir au lecteur en spectacle, pour que nous jouissions du pittoresque, mais dans le seul but de pouvoir dire à la fin : "Le brahmane avait dédaigné tout cela."^[5]

[5] "J'étais couché sur un tapis de laine précieuse, sous une tente drapée d'étoffes chatoyantes et lourdes. Un page me massait les pieds. Du dehors, m'arrivaient les rares bruits de cette nuit d'Asie : une conversation d'esclaves chuchotant à ma porte ; le froissement léger d'une palme ; Opramoas ronflant derrière une tenture ; le frapement de sabot d'un cheval à l'entrave ; plus loin, venant du quartier des femmes, le roucoulement mélancolique d'un chant. Le brahmane avait dédaigné tout cela." (398)

L'événement, la description aussi, est donc souvent réduit à un *exemplum*, simple pignon dans la grande machine argumentative. Et cependant, il y a incontestablement des passages dans *Hadrien* qui enchaînent les uns à la suite des autres de nombreuses actions, des passages qui semblent primordialement événementiels et chronologiques. Cela arrive dans les quatre chapitres intérieurs et en particulier dans "*Varius*". Or, si des paragraphes entiers, comme celui qui raconte comment Hadrien échappe à un guet-apens ordonné par Servianus (324), peuvent être narratifs ; si d'autres offrent avant tout des portraits (Antinoüs (405) ; Arrien (410)), combien de fois, même ici, l'espace narratif n'est-il pas envahi de réflexions et de commentaires.

C'est qu'il y a une différence essentielle entre la narrativité d'*Hadrien* et celle dont nous avons l'habitude dans les grands romans de la modernité, différence que la grammaire du texte peut aider à cerner. Celle-ci étudie entre autres choses ce qui assure la cohérence des différents types de discours. Or, il se trouve que la cohérence d'un récit, d'une narration, est normalement assurée par la présence de trois thèmes constants : les phrases successives parlent du même actant, du même lieu et de faits qui se suivent dans le temps. Si je lis "Ils descendirent vers la Seine. Ils trouvèrent un vieux coupé qui les ramena chez eux", je trouve le texte cohérent parce qu'il s'agit dans les trois propositions du même actant (un couple), du même lieu et parce que les actions rapportées se suivent chronologiquement. Une séquence comme "Ils descendirent vers la Seine. Ils fleurirent tard et il les écrivit sur son cahier" n'est pas cohérente parce qu'on change d'actant, de lieu et de temps. Il arrive bien sûr qu'on ait dans un récit d'événements d'autres thèmes, comme par exemple la souffrance d'un personnage, disons celle de Mathilde dans "*La Parure*" de Maupassant, qui a des goûts de luxe et qui est pauvre^[6]. Ce thème idéologique de la souffrance s'ajoute alors aux autres. Il faut que les phrases successives parlent toutes de la souffrance. Mais on voit bien, à lire le troisième paragraphe de "*La Parure*", consacré à cette souffrance, que ce thème-là est clairement subordonné à l'actant (tout est rapporté à Mathilde) et au lieu (c'est la misère qu'elle voit autour d'elle qui provoque et maintient la souffrance). Le texte se refuse d'aller plus loin pour parler de cette souffrance. Ses principes de cohérence restent l'actant, le lieu et le temps.

[6] MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1198.

Comme vous le savez bien, cela ne se passe pas ainsi dans *Hadrien*. Il est vrai que ce qui est dit naît normalement de l'événement, qu'un sujet comme le sommeil est amené par un actant (l'empereur) et une certaine époque de sa vie (l'époque où il écrit). Le sujet est ainsi ancré initialement par l'auteur dans l'événement. Cependant, le paragraphe qui développe un tel sujet n'est aucunement subordonné au temps, au lieu ou au personnage. L'unique thème, c'est l'idée, le sommeil, et l'auteur se donne, pour en parler, toute liberté de changer d'actant, de lieu et de temps autant de fois qu'il veut. Il ne faut pas se laisser leurrer par le "je" constant, qui pourrait donner l'impression d'un thème actantiel. Ce "je" n'assure aucune cohérence : on peut parfaitement dire "Je dors mal. Je vous écris une lettre. J'aime la souffrance des bêtes." Comme Benveniste l'avait vu, le je est un fait d'énonciation : pour employer la terminologie de Genette c'est un élément de la narration non pas du récit.

Cette subordination de l'événement et de la chronologie à l'idéologique fonctionne également au niveau de la séquence et du chapitre. Si la chronologie ne coïncide pas avec les idées à développer, elle est tout simplement ignorée. La dernière séquence de "*Tellus stabilita*" semble couvrir la période entre les pourparlers entre Hadrien et Osroès et l'initiation de l'empereur à Éleusis dix-huit mois plus tard. Mais la chronologie intérieure de la séquence est toute en chassé-croisé. D'une part, la séquence termine sur la "nuit syrienne", située très peu de temps après l'entrevue avec Osroès, donc bien avant l'initiation à Éleusis dont le texte a déjà fait état ; d'autre part, il y est raconté aussi une entrevue avec le vieil Épictète, qui eut lieu avant la vingtième année d'Hadrien. Surtout, est entièrement occultée la rencontre avec Antinoüs, qui a lieu selon le texte l'été après la rencontre avec Osroès, mais qui ne sera évoquée qu'au chapitre suivant, consacré au bonheur et au désespoir personnels. Cette rencontre n'avait pas sa place dans "*Tellus*" non pas pour des raisons de chronologie mais parce que le sujet de "*Tellus*" est la consolidation et l'amélioration d'un empire et qu'un événement comme la rencontre de l'être aimé n'y a pas sa place.

Cette dernière séquence de "*Tellus*" est donc organisée selon les besoins d'une démonstration philosophique. La séquence est certainement ancrée dans l'événement, l'accord conclu avec les Parthes, qui consolide l'empire en en assurant des frontières

défendables. Mais même ce haut point du mandat d'Hadrien est mis là surtout comme le meilleur exemple dans la vie de l'empereur de la réussite d'une philosophie basée sur la constructibilité, l'accord entre l'homme et la terre, la possibilité d'organiser le monde à sa façon, d'y imposer un visage humain et raisonnable. Pour se conforter dans ce sentiment de réussite totale, Hadrien doit écarter résolument les tentations du renoncement : exemples d'Épictète et du brahmane, et confirmer son acceptation du lien entre l'homme et l'univers non seulement sur le plan politique (accord avec les Parthes), mais encore sur le plan mystique (initiation aux mystères d'Eleusis). Les événements sont choisis non pas en fonction de leur place dans la séquence temporelle mais en fonction de la démonstration.

Implications du choix de l'argumentatif

On ne peut prétendre qu'il n'y a aucune narrativité autonome dans *Hadrien*. Il semble clair cependant que le narratif est très largement diminué, méprisé, dévalorisé au profit de l'argumentatif, promu au rang d'organisateur du texte et principe de cohérence. Que signifie ce choix ? Pourquoi cette fuite vers le général, cette diminution de l'événement, du particulier, prétérition constante, dirait un réaliste, de la vie réelle ? Parce que ce n'est que l'universel qui compte, répond Yourcenar, et l'événement, le détail, c'est le particulier, c'est un accident, c'est ce qui aurait pu ne pas arriver, ne pas être.

Certes, et cela permet d'associer mes propos au thème de notre congrès, l'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Mais on peut trouver à cette préférence une autre raison, moins avouable, mais dont il est clair que l'auteur était bien conscient. Car le narratif est avant tout un discours consensuel. La figure du narratif traditionnel a été donnée par Lyotard : c'est un discours dans lequel les trois postes narratifs (destinateur, destinataire et héros) sont interchangeables : je raconte cette histoire parce qu'on me l'a racontée, donc j'en ai déjà été destinataire, et le héros est de ma tribu, donc comme moi^[7]. À cette égalité traditionnelle correspond dans le narratif moderne la liberté du lecteur qui en fait l'équivalent, l'égal de l'auteur. Le lecteur, c'est celui qui actualise le texte, qui le réécrit, le produit. Il semble que traditionnellement et maintenant émetteurs et récepteurs de textes narratifs se placent au même niveau, dans un

[7] LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 39-40.

rapport d'égalité, de fraternité et de liberté. Le narratif offre, il n'impose pas.

Bien autre est le discours argumentatif, dont le but est de persuader l'autre et qui institue ainsi d'emblée un rapport d'inégalité, un rapport de pouvoir. Au pire, ou au plus pur, le discours argumentatif devient la rhétorique des sophistes, cette logographie que critique Platon et qui cherche à persuader n'importe qui de n'importe quoi, au mépris de toute honnêteté intellectuelle. Le pouvoir par le verbe. Avec *Hadrien*, nous n'en sommes pas là, bien sûr. Cependant, il est incontestable qu'il y a entre Yourcenar et son lecteur – du moins dans son esprit à elle – inégalité et rapport de pouvoir. Son but n'est pas d'offrir à ses lecteurs une construction de l'imagination qu'ils peuvent interpréter à leur guise. Son but est d'instruire, de faire passer un message précis et qu'elle voudrait inaltérable. On a suffisamment parlé de ses préfaces, postfaces et autres commentaires sur ses œuvres pour que je n'aie pas à revenir là-dessus : Yourcenar nous somme constamment d'interpréter ses textes d'une manière correcte, c'est-à-dire, comme elle^[8].

Or, avec *Hadrien*, Yourcenar a résolument inscrit cette volonté de persuader dans le texte même, en choisissant comme forme de la fiction la lettre à Marc-Aurèle. Fictivement, le but du texte est d'instruire un futur empereur. Réellement ; et tout ce que Yourcenar a dit en dehors du texte tend à le confirmer, le but est d'instruire le lecteur. Ni Marc-Aurèle ni nous ne sommes supposés rêver sur le contenu de cette lettre, laisser planer notre imagination. Il y a un message authentique qui est censé passer, sans doute pas à la première lecture ("Je ne m'attends pas à ce que tes dix-sept ans y comprennent quelque chose" (301)), mais à la longue. Même si le futur empereur refuse cet enseignement, et nous peut-être aussi, lui et nous sommes supposés le comprendre d'abord comme Hadrien l'a compris.

Il y a toute une étude à faire sur les modalités de cette prise de pouvoir sur l'Autre, qui devient facilement dévalorisation de l'Autre, chez Marguerite Yourcenar. Dans une telle étude, il faudrait tenir compte des destinataires des textes romanesques, dont la capacité de

[8] Parmi les contributions récentes, on notera l'excellent article provocateur d'Elaine MARKS, "Getting away with murd(h)er": Author's preface and narrator's text : reading Marguerite Yourcenar's *Coup de grâce* "after Auschwitz", *Journal of Narrative Technique*, 1990 Spring, vol. 20, (2), p. 210-220.

comprendre, sinon l'intelligence, est constamment mise en cause : (Alexis suppose constamment que Monique ne comprend rien : "Vous pensez que mon retour fut triste ; au contraire, j'étais heureux" (30)). Il faudrait considérer la patience de Matthieu Galey, constamment contredit dans *Les Yeux ouverts*^[9]. Plus généralement, il faudrait examiner une sorte de manie de la remarque désobligeante qui réitère constamment la médiocrité de l'Autre, quel qu'il soit. S'agit-il des prédécesseurs d'Hadrien ? "Certains empereurs traînent derrière eux des files de barbares liés par le cou, d'interminables processions de vaincus. L'élite des fonctionnaires que j'ai entrepris de former me fait autrement cortège." (380) S'agit-il des cousins de province ? "Une épaisse sagesse, une espèce de prudence rare s'exhalait d'eux." (332) Même lorsqu'on célèbre l'un, c'est presque toujours aux dépens d'un autre : louant son médecin Hermogène, Hadrien dit : "sa probité est bien supérieure à celle d'un vulgaire médecin de cour" (288).

Ce qui est cependant extraordinaire chez Yourcenar, et qui fait qu'elle n'est pas seulement un grand essayiste mais aussi un grand romancier, et surtout dans *Hadrien*, c'est que malgré toute cette panoplie de techniques rhétoriques mise en œuvre pour contrer le nivellement naturel de la narrativité et brimer l'autre, panoplie qu'elle semble manier comme une arme héréditaire et naturelle, elle soit suffisamment lucide et honnête pour inscrire dans le texte d'*Hadrien* l'échec de sa propre entreprise, la liberté de l'autre et la faillite ultime de la rhétorique.

Faillite de la rhétorique d'abord. Il s'agit de savoir si le discours argumentatif choisi avec tant de soin par Yourcenar, ce qu'elle appelle la "parole organisée", la "logique du discours"^[10], privilège du monde gréco-romain et qui le distingue de tant d'autres civilisations, il s'agit de savoir si ce discours privilégié permet d'accéder à la vérité, de l'exprimer. Or, curieusement, une réponse négative à cette question est donnée dès le début de l'entreprise d'écriture d'Hadrien, lorsqu'il rejette en masse l'enseignement des livres comme moyen d'accéder à une vérité quelconque, préférant l'observation de soi-même (303).

[9] Deux exemples entre cent : "Aucune vanité, demande Galey, dans ce goût de ressusciter un million d'ancêtres ?" "Au contraire, dit Yourcenar, j'y vois la source d'une humilité très grande." (*Les Yeux ouverts*, Paris, Le Livre de poche, 1990 (1^e éd. : Le Centurion, 1980)), p. 204 " – Mais quand vous aurez achevé cet ouvrage, n'aurez-vous pas l'impression d'avoir clos une œuvre? – Je ne clos jamais rien, même pas ma porte", p. 297.

[10] *Les Yeux ouverts*, p. 141.

Dans cette réflexion contradictoire, il semble ignorer le fait que lui aussi fait un livre, un texte, qui sera pour Marc-Aurèle comme ces autres livres pour lui : un reflet imparfait et opaque des vérités que l'auteur voudrait y mettre.

Cette faillite de la mise en discours est rappelée vers la fin du roman, dans la lettre d'Arrien et le commentaire qu'en fait l'empereur. L'on se rappelle qu'Arrien évoque, pour le comparer implicitement à Hadrien, le grand amour d'Achille pour Patrocle. Réponse à deux cents pages de distance aux doutes qu'exprimait l'empereur quant à sa capacité à donner forme à sa vie, cette fable apparaît à Hadrien comme l'expression parfaite qu'en vain il avait cherchée ("l'aventure de mon existence prend un sens, s'organise comme dans un poème" (500)). Comme le dit très bien Henriette Levillain, "Hadrien a la révélation que la fable est un langage de vérité avec lequel ni l'Histoire ni la sagesse ni l'examen le plus lucide de soi-même ne peuvent rivaliser."^[11] La vérité n'est pas inscrite dans un discours signé, semble suggérer Yourcenar (et a fortiori elle ne peut résulter de ce processus de gavage exaspéré auquel malgré elle Yourcenar ne peut renoncer) ; la vérité réside dans le mythe, qui est précisément le discours débarrassé de son auteur.

Voilà donc pour le discours argumentatif – et les autres discours d'auteur – en tant que pourvoyeur de vérité. Mais est-ce que, malgré ses défauts épistémologiques, ce discours réussit à convaincre l'Autre ? S'il n'offre pas à son auteur prise sur le monde, la lui donne-t-il sur les gens, sur autrui ?

Ici aussi, l'échec de l'entreprise est inscrit dans le roman, et c'est sans doute parce qu'il s'agit d'un roman que l'auteur a été amené à écrire cet échec : la complexité du mélange du narratif et de l'argumentatif favorise l'éclosion de l'aveu, permet l'inscription du non-dit.

Dans un de ses commentaires, Yourcenar offre une vision optimiste des accomplissements d'Hadrien tels qu'ils sont donnés dans le roman :

J'ai toujours vu – mes lecteurs le voient rarement – l'histoire d'Hadrien comme une espèce de construction pyramidale : la lente montée vers la

[11] *Op. cit.*, p. 87.

Mémoires d'Hadrien et la rhétorique

possession de soi et celle du pouvoir ; les années d'équilibre suivies de l'enivrement, qui est aussi le grand moment, si vous voulez ; puis l'effondrement, la descente rapide ; et de nouveau la reconstruction à ras de terre des dernières années.^[12]

Cette vision du texte insiste sur le positif, la montée de la première partie, la reconstruction de la fin. Elle correspond assez bien, il me semble, au projet argumentatif du texte. Mais dans cette vision, deux présences, deux forces narrativement puissantes sont, l'une ignorée, l'autre volontairement sous-estimée : il s'agit de la religion, celle des mystères et celle des Juifs, et d'Antinoüs. Et cependant ces deux forces antinomiques et complémentaires travaillent sournoisement au niveau narratif pour miner la belle pyramide rhétorique et pour dire non à Hadrien.

Évoqué dès le troisième paragraphe du texte ("le compagnon de mes dernières chasses est mort jeune" (289)), et sans cesse présent dans des allusions, prolepses et analepses obsessionnelles, Antinoüs en tant qu'actant – thème actantiel – construit en filigrane une narration à rebrousse-poil de l'argumentation, narration qui dit que tout ceci ne vaut pas cela. La construction savante du texte et la dévalorisation de l'événement et de la description minimisent l'importance de l'idylle avec Antinoüs : au lieu d'en faire un long récit lyrique, le narrateur collapse le temps et rapproche les amours avec Antinoüs de la mort de celui-ci : cette mort est évoquée longuement dès la troisième des sept séquences que comporte "*Saeculum*". Mais cette rhétorique-là ment, ou du moins entre en conflit avec la narrativité, celle qui est inscrite dans le roman sous forme de toutes ces allusions aussi bien que celle qui est inscrite dans notre culture et qui fait que les lecteurs ne se sont pas trompés en ne voyant dans le roman que l'aventure avec Antinoüs^[13]. L'obsession du narrateur avec cet enfant mort travaille le texte de l'intérieur, sombre contrepoint aux œuvres de construction.

La religion est autre chose. Sous différentes formes, elle aussi structure *Hadrien*. Ce n'est pas pour rien que si l'ensemble des mémoires est adressé à Marc-Aurèle, c'est une apostrophe à l'âme,

[12] *Les Yeux ouverts*, p. 95.

[13] "Bien entendu, dans le cas d'*Hadrien*, il y a eu cette tendance du lecteur à s'identifier au héros, et surtout à s'identifier à l'aventure amoureuse dont nous venons de parler. Rares sont ceux qui ont vu l'ensemble du livre." (*Les Yeux ouverts*, p. 156)

petite âme, âme tendre et flottante, qui commence et finit le roman : au-delà des humains, Hadrien s'adresse directement aux mystères de la vie et de la mort. Ce n'est pas pour rien que l'ensemble des deux chapitres qui concernent la construction de l'empereur ("*Varius*") et celle de l'empire ("*Tellus*") commence et finit dans les astres ("Marullinus, mon grand-père, croyait aux astres" (307), "la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité" (403)), ni que la fin de "*Tellus*" relie explicitement l'expérience de la nuit syrienne aux nuits d'enfance avec le grand-père et aux mystères d'Éleusis ("l'esprit humain révélait ici sa participation à l'univers par l'établissement d'exacts théorèmes comme à Éleusis par des cris rituels et des danses" (402) ; "Depuis les nuits de mon enfance, où le bras levé de Marullinus m'indiquait les constellations [...]" (402)). La religion, en tant que célébration et réponse aux mystères, préoccupe constamment Hadrien. Yourcenar le fait initier deux fois, au culte de Mithra d'abord (326), puis à Éleusis (400), mais on n'a à aucun moment du texte l'impression que cet intellectuel, cet homme pratique et suffisant, se laissera jamais aller à une dévotion véritable, plongeant dans la foi, dans un au-delà de la raison. Et c'est cette incompréhension fondamentale de la religion qui sera la cause d'un des grands échecs de son règne, la révolte juive, les Juifs ne voyant pas la religion comme simplement une autre dimension de la vie publique.

L'Autre ne se laisse pas faire. Antinoüs se suicide et les Juifs se révoltent. L'Autre a barre sur nous, et Hadrien n'est pas loin du désespoir et du suicide. Ces échecs, personnel et impérial, figurent aussi celui de la rhétorique dans ce roman, en tant qu'entreprise de domination autoritaire d'autrui. Car enfin, malgré tout, malgré tout ce que j'ai pu argumenter ci-dessus, c'est le narratif qui l'emporte dans *Hadrien*, narrativité occultée, brimée, mais qui laisse ouvertes au lecteur des avenues de sens qu'il ne tient qu'à lui d'explorer. L'auteur qu'est Marguerite Yourcenar sait bien qu'elle ne peut m'empêcher de refuser de voir son *Hadrien* comme la réussite d'une belle pyramide ; elle ne peut m'empêcher de privilégier, agrippés à cette structure parfaite, à la splendeur de ce nouvel Ozymandias, les deux poids successifs d'Antinoüs et des Juifs qui font basculer discours et pyramide dans une réalité humaine tout aussi universelle, et peut-être plus vivante, que celle que si souverainement on me propose.