

L'ÉCRITURE ET LE POUVOIR DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN*

par Lucette MOULINE (Bordeaux)

“Je voulais le pouvoir, je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir”. Mon propos est né de cette phrase. Quelle relation, chez Yourcenar, entre récit sur le pouvoir et pouvoir d'écriture ? Quel pouvoir, obtenu par quels moyens, quelle stratégie, quelle économie de langage ?

Tentons de décrypter, en deçà du texte des *Mémoires d'Hadrien*, par déchiffrement des lieux où se problématise l'écriture, les modalités proprement verbales de la pseudo-réminiscence. Le glacis sans défaut de la prose, le vernis sémantique analogue à celui de Vermeer dont parle si bien Proust, masque et révèle à la fois énergies, pulsions, ou affinités matérielles, faisant du livre de Yourcenar la nouveauté de l'idiome d'Hadrien forgé par l'auteur, son propre dictionnaire, ouvert cependant sur l'infini du monde.

En effet, l'érudition n'est jamais gratuite. Les mots rares, les faits méconnus, ou trop connus, parcourent l'œuvre de savoir comme autant de signes précieux d'une appartenance, de ralliements à la famille des êtres qui s'abstraient de leur temps pour donner à leurs pages le poids de ces récits éternels, de cette mémoire impossible, ce passé résistant, le leur, le nôtre.

“Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi”^[1]. Ce qui se trame est le pouvoir d'un savoir en un lieu alchimique dont l'émergence soudaine dans la conscience rend au souvenir la fraîcheur des apparitions, la magie des divinations, des souveraines clairvoyances, anamorphose du bref tourbillon des sensations et des passions.

Manipulant l'invisible aux fins d'une visible, aléatoire géométrie de l'illusion, la mise en perspective effectuée par le langage est chez

[1] “Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*”, MH, Paris, Gallimard, p. 335.

Yourcenar une technique du mensonge. Seul le murmure secret d'une conscience, censément celle d'Hadrien, peut retourner en deçà du point de fuite de l'histoire, et y séjourner. Parce qu'il faut se détourner du nécessaire mensonge des livres pour retrouver – coup de force d'un pouvoir extorqué par les mots au temps insaisissable – l'évidence, le vécu, tache aveugle autour de quoi tout s'ordonne. Il faut mentir au roman du savoir, livrer au soupçon l'histoire et son monde, opaques au réel, mentir au mensonge. Bien plus, tâcher d'atteindre cet espace indicible, à la fois somme et manque, miroir et drap noir, où se fonde le pouvoir de la littérature.

Dès lors, le langage de Yourcenar apparaît comme une tentative pour totaliser l'irreprésentable, regroupe en présences les figures de l'oubli, voile de l'absence. De ce redoublement, naît la puissance d'une littéralité où objet et sujet se confondent, discours savant où s'occulte un effet subtil. Au-delà des faits et de la visée avouée d'une forme, subsistent la langue et son défaut. Faire parler le passé en protégeant ses signes, en préservant leur épaisseur et leur intégrité, tout en ouvrant le langage à la passion de la réminiscence, dote l'écriture de Yourcenar d'une valeur instrumentale qui lui est propre. N'est-elle pas un voyage initiatique vers la terre promise d'une moderne neutralité, au terme d'une traversée charriant les mythes d'une culture pour s'en dégager, les dénoncer, afin d'aborder "ces lieux pâles, durs et nus" où il faut renoncer à Autrefois ? À soi-même ?

"C'est vraiment très étrange que quelqu'un doive d'abord mourir avant de trouver la vie... Mais c'est sans doute nécessaire en archéologie"^[2]. D'où procède, en fin de compte, la lumière diffuse et en quelque sorte surnaturelle où baigne chez Yourcenar toute chose rapportée – vue par qui ? – si concrète soit-elle ? Où sont, quelles sont, les lois de l'esprit que le texte de Yourcenar manifeste, c'est-à-dire les lois d'un pouvoir de langage qui est celui de susciter, ressusciter, un passé qui se supprime et supprime son voyeur même, le pouvoir de Yourcenar écrivain ?

Cette question implique le rapport de l'œuvre à l'œuvre se faisant, le lien organique entre les mots et la mémoire, mémoire de ce qui leur est extérieur et mémoire d'eux-mêmes : le souvenir, avec ses points de référence, ses supports externes, et son ombre interne, son double, qui tisse les réseaux où se regroupent les points d'assignation à la construction, la charpente romanesque : échos et motifs qui renvoient

[2] JENSEN, *La Gradiva*.

L'écriture et le pouvoir dans Mémoires d'Hadrien

au-delà d'un savoir et plus largement d'une culture, à l'élaboration d'une dynamique, lectrice et scripturale à la fois. Pouvoir de l'écriture : la mémoire et son double.

La création du livre est pour Yourcenar la seule entreprise capable de faire du langage l'avenir d'un passé. Dégageons d'abord, à partir de l'écriture comme phénomène achevé, la genèse des signes en travail, grâce à quoi s'organise une perspective spirituelle propre à Yourcenar et dont son œuvre est l'espace.

Nombreux sont les lieux d'imprégnation, d'accumulation, de percée, où naît et se soutient une tension d'écriture produisant une qualité particulière de mémoire qui n'est exactement ni celle d'un personnage, ni celle de Yourcenar, mais la mémoire inassignable des signes romanesques. Ainsi : "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. 8). Le phénomène d'absorption, l'intériorisation de la pléthore a pour lieu le langage dont la matrice, le verbe "manger" devenu absolu, Verbe majuscule, dissémine au long de la phrase les syllabes clés de l'appétence comblée : "entrer" – "en – "vivant" – "étranger", nasale sublimée en orale [O] – "aux choses" – à peine mâtinée de "on" à l'endroit où le sens affleure : "consommer". Le lien sensuel entre le corps et le monde se dit dans le contact bienheureux de la vie et de la mort, à l'instant où l'accroissement se dramatise en holocauste.

La parole n'est-elle pas un complément de vie, le langage nocturne des projets, la maladresse condamnée de l'espace clos, une injure à l'autre par l'incessant mouvement de se retourner sur soi, de n'avoir jamais assez de vigilance à l'écoute, toujours trop de rêves et jamais assez de sommeil ? La parole est-elle une réserve comme on le dit de ces lieux privilégiés où vivent protégées les espèces en voie de disparition, comme on le dit de ce qui se retient, des eaux, des flots ?

Ailleurs : "La masse de mes velléités, de mes désirs, de mes projets même, demeure aussi nébuleuse et aussi fuyante qu'un fantôme" (p. 27). "Demeure", elle-même fuyante, dans la dérive de "meure", quelque subjonctif de "mourir", et de "nébuleuse" psalmodiant le même accent.

Sans doute le langage ne vaut-il que par l'intrépidité qui le perd, par l'absence de précaution qui l'expose, par la curiosité, le souci qui le

désarment. Mais peut-être, et plus humble encore, ne pouvant qu'entretenir le leurre de la discrétion, en nous laissant brûlants, brûlés, stériles, peut-être qu'il exige que le songe se dise ailleurs, cesse de se réciter pour se vivre, et que choisir d'écrire abandonne à elle-même la parade des signes qui réfracte désormais la merveille. Ainsi ce bruit : "le bruit de poulies et de roues de transmission de la machine du pouvoir" (p. 39).

Pour Yourcenar, le pouvoir du langage est de rendre au réel la force des signes après lui avoir fait traverser le monde sonore, comme l'enjeu fallacieux d'un bonheur. Connaître les mots, leurs pompes et leurs œuvres, engendre l'obligation à s'en démettre, à l'instant où la vie se retourne sur Hadrien, contre Hadrien, pour la vivre, et où tout en demeurant sûr que tout ce qui se vit cherche à se dire, Hadrien n'est plus sûr que tout ce qui cherche à se dire rencontre la vie. C'est le moment fatal de la parole, quand y frémit le tourment de ne plus rendre à travers elle, séduisante et publique, la singularité de ce qui la hante, afin de décentrer, de déporter dans le concret de la présence, dans la proximité muette du quotidien, un éblouissement dont il semblait jusqu'alors que les mots étaient le seul séjour.

"J'ai cherché", dit encore Hadrien, "la liberté plus que la puissance et la puissance seulement parce qu'en partie elle favorisait la liberté" (p. 44). Hadrien démasque le langage comme le refuge, dans le scintillement impraticable, d'un désir si coupé de l'accès familier qu'il ne lui reste plus qu'à s'exalter de sa désespérance. Il démasque le langage comme un allié du souffrir écarté de la sphère des choses au bénéfice d'une entraînante fascination. Il démasque l'écriture métaphore de la vie, pour pouvoir enfin commencer à se ressembler, en fondant le réel ailleurs que dans les apparences, dans les visages trompeurs des mots.

"Il passa [Trajan] à mon doigt l'anneau de diamants qu'il tenait de Nerva, et qui était demeuré plus ou moins le gage de la succession au pouvoir. Cette nuit-là, je m'endormis content" (p. 39). Il faut à Hadrien le courage des pleurs vivants de gestes impudiques, seule identité de signes sans lesquels se retient, dans l'opacité souffrante du passé, une lumière docile à sa source comme l'insecte à la fleur. Mieux comprendre le langage n'est pas pour lui le rendre solidaire d'une capacité à se sentir présent, pas plus que lui donner la revanche superbe d'un plaisir d'analyse, d'un goût de charme sur le terrible tournoiement des émois, sur la rose des vents de la peur, de

l'inquiétude, de l'illusion solitaire. C'est plutôt, après cet indispensable passage au purgatoire du reflet, cette thérapie par laquelle il aurait peut-être par souci de se construire une sérénité, refusé d'entendre tout appel, d'accueillir tout écho, comprendre que le langage n'a de vertu que de le conduire à exister, non de protéger son existence.

“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. 90). Yourcenar fait le langage à la fois plus souverain et plus démuné qu'Hadrien ne croyait l'entretenir dans le drapé embellissant de sa besogne de double, le laisse frôler la monotonie neutre des échos, sorte de silence, dans le risque terrible qu'il s'y installe et cesse alors de perpétuer son héros, le coupe à nouveau de ce qui, par lui, s'est laissé découvrir. Comme Hadrien accepte une autre peur, la peur de ne plus savoir rendre mouvante, captivante, chargée d'une sorte de plaisir sacré, l'impossible lucidité réciproque du réel et des signes, la peur de résoudre les violences en divisions, celle de soustraire en séparant, et par là de protéger, à nouveau de se protéger, de retrouver la ruse.

“Un calme extraordinaire s'était emparé de moi : l'ambition, et la crainte, semblaient un cauchemar passé. Quoi qu'il fût arrivé, j'avais toujours été décidé à défendre jusqu'au bout mes chances impériales, mais l'acte d'adoption simplifiait tout. Ma propre vie ne me préoccupait plus : je pouvais de nouveau penser au reste des hommes” (p. 97). Comment suspendre la parole, ou mieux la dédoubler, de telle façon qu'elle ne soit jamais plus l'expédient de rien, qu'elle ne soit qu'une intensité grave dont le jeu ne serait à son tour qu'un visage, qu'une recherche éperdue d'équivalences où pointerait une vérité condamnée sans arrêt à l'erreur de ses masques ?

“Je voulais que mon prestige fût personnel, collé à la peau, immédiatement mesurable en termes d'agilité mentale, de force ou d'actes accomplis” (p. 110). Comment faire la joie, comment faire l'amour de la malédiction des mots, sans voir dans leur défaite l'insurrection de la pensée, le pensement du corps, le piège de ses limites et le renvoi à un autre désespoir : celui de la métaphore éternelle qui ne laisse jamais immobiliser, se fixer, le signe sur un lieu, sur un visage, c'est à dire qui ne laisse jamais le temps, la force d'aimer ?

“Sur vingt ans de pouvoir, j’en ai passé douze sans domicile fixe” (p. 128). Où dans ce destin du simulacre la parole ressource-t-elle sa simplicité, sinon dans la consécration de l’instant, le lieu de l’immobile, le sommeil passager de la raison où naissent aussi bien les beautés que les monstres ?

“Élever des fortifications était en somme la même chose que construire des digues : c’était trouver la ligne sur laquelle une berge ou un empire peut être défendu, le point où l’assaut des vagues ou celui des barbares sera contenu, arrêté, brisé. Creuser des ports, c’était féconder la beauté des golfes. Fonder des bibliothèques, c’était encore construire des greniers publics, amasser des réserves contre un hiver de l’esprit qu’à certains signes, malgré moi, je vois venir. J’ai beaucoup reconstruit : [...] c’est retrouver sous les pierres le secret des sources” (p. 133). Par le constat triomphant, Hadrien résiste à l’infini travail de creusement des signes, la course à l’identité dans la distance, qui risque la dispersion du repli nécessaire auquel il en appelle comme à la plus grande faveur qui soit accordée à l’être par l’histoire.

“Le monde [...] sera sans doute à jamais amélioré pour l’avoir vu une fois associé au pouvoir suprême” (p. 282). “J’étais dieu tout simplement parce que j’étais homme”. Victoire, clameur du [é] épanoui dans le “j’étais”, sésame ouvre-toi de la rencontre avec soi-même. Suivons à présent, le cheminement de cette mémoire fictive vers sa propre magie, son hallucination, sa perception visionnaire de l’histoire et de l’homme, sa prédilection pour certaines zones de la réalité évoquée – la mer, la mort, l’absence – étant entendu que ces plages fantasmatiques sont bien autre chose que des thèmes ou les avenues d’un sens. Cf. : “Rien ne me paraît plus naïf que le sens de l’Histoire. Je ne vois pas ce fameux ‘sens’ ; c’est une volonté d’installer une direction dans ce qui n’a pas de direction”^[3].

Les *Mémoires d’Hadrien* délimitent la zone heureuse et douce d’une mise au monde qui est aussi une mise au tombeau, un pressentiment d’urgence où se dit le désir de tutoyer les choses dans la distance allégorique qu’elles imposent. Le narrateur, voit s’ériger les espaces entiers d’un univers halluciné par la magie d’une mémoire fictive.

[3] Marguerite YOURCENAR, *Entretiens à Radio-France*, 13 juin 1979.

L'écriture et le pouvoir dans Mémoires d'Hadrien

La chair : “ce rouge nuage dont l'âme est l'éclair” (p. 13) ou ce martyr “cloué au corps aimé comme un supplicité à sa croix” (p. 14), le sommeil, “inévitabile plongée, hasardée chaque soir par l'homme nu, seul et désarmé, dans un océan où tout change, les couleurs, les densités, le rythme même du souffle et où nous rencontrons les morts” (p. 17), la nature somptueuse et chargée de mystères “une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine” (p. 25), le cosmos, “la pierre tombée du ciel, météore d'un autre monde” (p. 51), les cheveux “tours, labyrinthes, barques ou nœuds de vipères” (p. 68). Et plus largement ouverts sur l'ailleurs, “les lueurs grecques comme un pâle soleil sur la neige” (p. 79), “Rome, ville parfaite comme une fleur” (p. 116), laquelle fait penser aussi au “dieu double qui dort” dans le désordre savant du sommeil (p. 139). Le monde “tourbillon de forces, danse d'atomes” (p. 154), les figures mythiques “faites de la moelle des songes” (p. 190), et ces femmes qui dansent “tantôt nuage et tantôt oiseau, tantôt vague et tantôt trirème” (p. 239).

Cette architecture mobile d'un paradis reproduit l'étrange tectonique de formes indécises, dans un cadre appelé à se dissoudre et qui est celui du “je” d'Hadrien, mouvance et moire, qui veut exister comme creuset de signes et se perd à se chercher en fluences, quand il découvre que le mouvement était déjà dans les choses, que la danse habite le réel, qu'il faut accepter le bris des petites images mentales du quotidien, pour rejoindre, dans un insupportable rappel à l'ordre, cet être du simulacre, support de toute métaphore. La distance ressemble alors à cette passion de suivre un appel, à cette vivisection du temps qu'en ouvrier des espaces transmuant les territoires et les décors en âges et en périodes, Hadrien effectue sur lui-même, puisque c'est en son corps – corps monumental, construit, massif, avec pour contour la découpe en son sein des continents mémoriels – c'est en ce corps-substance que se coulent des mythes, des images, un sol : l'assise la plus radicale que l'on puisse formuler sur elle : “l'être”, ou ce que, réel sans être actuel, idéal sans être abstrait, Hadrien nomme Hadrien.

De quoi est fait ce commencement et comment se reconnaître ainsi en un point si ferme et si léger que l'on ne rencontre que parce qu'on en connaît, à l'avance, la trace ? Qu'est-ce que cet être, hors de la vie faite intelligence et hors d'une proximité à soi si brûlante que s'y acquiert un droit à la première personne, à la fois indifférenciée par répugnance, et terrifiante par identité ?

L'être référé et dit ultime n'est jamais hors texte : il manifeste le ravissement des signes à s'entrouvrir sur d'autres, à s'écarter sur des spectacles archétypiques qui recomposent un eden chargé d'images commençant dans les affres de leur mutation à gonfler les mots.

La sagesse du texte, sa vertu de luminosité ne dépend que de son aptitude à laisser virer en lui, tel un épervier menaçant sur la page, le temps de ses mots qui est aussi celui de ses morts, des morts successives qui le nourrissent et le font grandir dans l'imprévisible. Chaque fois qu'il fixe son temps, le texte devient son spectacle, miracle mi-devin. Il parle comme un livre ; il se voit en train de dire.

Et cette maladie de se saisir parlant, la maladie d'Hadrien, est bien celle de l'être : "J'avais, pour le moment, assez affaire de devenir ou d'être le plus possible Hadrien" (p. 110). "En effet, rien n'a eu jusqu'à présent une force de persuasion plus naïve que l'erreur de l'être... car elle a pour elle chaque parole, chaque phrase que nous prononçons", dit Nietzsche dans *Le Crépuscule des Idoles*. Proust disait "un être, l'être que j'avais été, un être extra-temporel, cet être-là". Hadrien ne songe à "l'être" que pour gagner un corps qu'en parlant, en écrivant, il perd aussitôt et si "l'être" est la représentation d'un corps propre, qui est en même temps un corps d'origine, "l'être" est ici la première image de la perversion en tant qu'elle dit à la fois le dedans et le dehors, l'étrangeté d'une fonction marginale qu'Hadrien n'est pas libre d'adopter ou de rejeter parce que le langage existe.

Parler de "l'être" consiste donc pour l'écriture de Yourcenar, à pointer, faire surgir avec l'énergie virile de tout acte transgressif, les obligations perverses du langage, dans la mesure où il est le lieu où se renverse l'intellection, l'activité de la pensée, en la passivité sensible d'une fiction originelle. L'écrivain veut montrer que le langage est fait pour expliciter la transgression qu'implique au corps défendant d'Hadrien sa vie d'être de symbole, mais que dans cette extase de la lisibilité qui est sa grâce et sa force, il expose ces lois et, ce faisant, les explose. Dès lors, l'inconnu du langage ne réside sans doute que dans l'hyperlisibilité de lui-même, dans l'invention d'une autre structure de sa lucidité, la lecture contrôlée de l'aberration, la belle folie. L'audace est de montrer l'écriture en lutte, en défaillance face à ce qui la hante, à ces coups frappés du dehors à la porte du langage, dont parle Klossowski à propos de Sade, pervers parce que, donnés du dehors, ils retentissent au-dedans. Mais il n'y a que dans le langage et au prix d'une nouvelle hypostase, celle d'un langage autonome qui se parlerait

L'écriture et le pouvoir dans Mémoires d'Hadrien

seul, en dehors des hommes, que les mots se déploient sans extériorité. Il n'y a que dans un langage divin. Après l'être, voici le dieu : malédiction par laquelle ce que parle Hadrien n'institue que par rejet, au-dessus, par vol plané d'une logique de l'élan propulsif.

Ainsi une métaphysique se déploie et se dévoie du même coup, ainsi l'inconnu du texte ne peut-il que travailler à l'intérieur de la perversion essentielle, sans se contenter d'opposer les signes clés du dedans et du dehors, du positif et du négatif.

Le récit d'une vie face à l'instant crucial – inéluctable bien qu'irrespirable – de la mort, est avant tout la réponse ultime, supposée celle d'un esprit en qui se sont réfléchies toutes les réalités de l'existence. De telle sorte qu'il y est question de ces vérités irréalistes qui constituent l'univers fabuleux d'un écrivain, ni celui d'un vivant dressant le bilan d'un destin, ni celui d'un personnage dramatisant un espace de mots, mais celui d'une artiste qui se donne par son langage le spectacle d'un double incertain, légende à travers recherche, raison à travers fiction.

Ainsi des pressions de la langue sur l'imagination, en passant par les visions maîtresses du réel, le livre atteint plus que l'essence d'une vie, son essence de Livre. Comme Hadrien est censé dévoiler ses profondeurs, les Mémoires révèlent le pouvoir de la fausse mémoire, la seule pensée du vrai qui ait droit à la chimère. Dès lors, à travers cet édifice fait de ruines, tout se dresse autour de la clef de voûte d'un impossible rassemblement de l'épars et du contradictoire, et conserve ainsi à des spéculations la couleur des rêves. Oscillant de la reconquête du temps – toujours fallacieuse – au souci de la valeur d'éternité qui pousse le révolu vers l'immortel, l'écrivain fait se cristalliser en monument artistique le matériau de la vie. Les vétilles de l'anecdote se changent en un droit absolu, fondent l'art à jamais.

Le réel de Yourcenar, celui qui passe par Hadrien, n'est que le rêve de son personnage, la réalité permanente, essentielle, de ses aspirations devenues inflexions d'un verbe maîtrisé. La raison humaine et la transcendance divine si bien réconciliées par Hadrien dans la célèbre phrase : "j'étais dieu tout simplement parce que j'étais homme" (p. 152), prennent leur sens au seuil de la mort, qui n'est autre que l'entrée dans la Cité du Verbe. Le Livre entre vivant dans le silence du Livre qui est à la fois moins et plus que lui, moins parce qu'il s'arrête, plus parce qu'il s'accomplit inaltérablement. Le retour à

la page blanche relie l'une à l'autre les réalités contingentes de l'existence, de la pensée, tantôt claires, tantôt sombres et les merveilles irradiées de lumière d'un au-delà idéal et concret. À l'instant triomphal de la cérémonie mortuaire, le temps est à la fois consumé, retrouvé et retourné. L'existence arrachée à la nuit reste finalement inexprimée comme la nuit elle-même dont Hadrien ne sait si elle ressemble au jour, cette mort "faite de la même matière fuyante et confuse que la vie" (p. 303). Comment mieux dire que le pouvoir du texte tient dans la fuite inlassable d'un rêve de dire qui ne se rejoint pas ? Figé dans un langage qui l'immortalise, le parcours d'Hadrien ne revit pas sa mémoire. Il revient à la mémoire comme une pluie étoilée, celle qui traverse le ciel immémorial de toutes les mémoires. Dans ce monde qui fait retour, Hadrien, l'homme des naissances impossibles, naît enfin pour nous, car nous devenons Hadrien, pour autant d'ailleurs que Yourcenar elle-même a refusé de l'être pour son compte : "grossièreté de ceux qui vous disent Hadrien c'est vous", ("Carnets", p. 334), mais aussi "Ce livre est la condensation d'un énorme ouvrage élaboré pour moi seule" (p. 333). Et "Je brûlais chaque matin ce travail de la nuit".

Le pouvoir de l'écriture est de confondre l'art et l'âme. Il invente pour d'autres, à travers un autre, le rêve merveilleux qu'est le monde d'un écrivain. Le paysage intérieur d'Hadrien est bien ainsi constitué de réseaux sonores, de transparences qui appartiennent à l'unité singulière du langage de Yourcenar.

Ce pouvoir est vision inventée, vision revue, corrigée par la transcendance ambiguë de l'esprit dont la caractéristique est de se chercher derrière soi. Il convient d'y dépasser les formes, d'atteindre l'informe, désir par-dessus tous les autres désirs, mais non l'informe obsédant de la mer, des nuages – "la vie informe" ou "la terre informe" – mais la forme authentique des formes emportées. Forme des formes qui n'a rien de l'inconsistance, qui est solitude monumentale, construction dans l'instabilité, espoir de naissance.

Il faut que le pouvoir des mots aboutisse à se refaire pour rien, pour les hasards de l'éternité dont la substance s'ignore, pour l'opulence du réel dont l'identité se parcellise, pour la quête d'une nouveauté qui n'est que permanence. La langue ne redevient que ce qu'elle a déjà été. Le texte sonore le dit à lui seul, aussi vrai que pour Hadrien, se faire n'est que revenir sans cesse sur ce qu'on a été. Et de même, se faire qui n'est que se refaire, donne le pouvoir de se voir se

L'écriture et le pouvoir dans Mémoires d'Hadrien

faisant ou de se voir voyant, contenu dans l'essence mystérieuse du langage miroitant, miroir en son propre sein. Ainsi l'œuvre aboutit-elle à l'élaboration d'un mythe central, ce reflet qu'engendre en lui le réel et l'irréel de la vie dont il traite. Yourcenar éveille en elle l'hallucination de ses propres mots : contact avec des valeurs non culturalisées à partir d'une culture avec laquelle l'ineffable se bat.

Le chant du combat se confond avec le néant, celui du signifié et celui que réalise l'écriture. D'abord dans l'aphorisme : "La mémoire de la plupart des hommes est un cimetière abandonné, où gisent sans honneurs des morts qu'ils ont cessé de chérir" (p. 220). Puis dans la parabole, disparition de toute instance narrative, particulièrement la parabole des nénuphars (p. 198), "les fleurs écarlates" dont le miracle est de tenir leur coloris du sang d'un lion blessé arrosant "les lys des eaux". Le ressort de l'écriture est ici l'inversion du rouge au blanc, du nénuphar au lys, puis la restitution d'un voyage différent, celui qui passe par l'anecdote imaginaire du fauve blessé, c'est-à-dire la littérature : "[Pancratès] me proposa de versifier cet épisode de chasse". Le passage par la fiction légitime seul le trajet du comparant – le sang – au comparé – la fleur. La littérature qui n'existe nullement ici – puisque les vers de Pancratès ne sont pas écrits – suffit à creuser le texte réel comme l'esquive d'une promesse.

En direct prolongement de la parabole, la fable comparative offre une sorte d'allégorie développée qui comble en trompe-l'œil le vide du récit, congédie l'auteur pour instaurer la rêverie, l'artifice littéraire, comme un point cardinal de la création. Hadrien évoque l'histoire de sa vie rédigée par un juif d'Alexandrie "description du prince aux cheveux gris qu'on vit aller et venir sur toutes les routes de la terre, s'informant parmi les trésors de mines, réveillant les forces génératrices du sol, établissant partout la prospérité et la paix, de l'initié [...] du connaisseur, du voyant qui plaça un enfant au ciel" (p. 298). La fécondité du fantasme s'actualise en dehors de toute adhérence à une création assumée ; elle se nourrit à l'ombre de la littérature, elle n'est que son double, le reflet de sa présence en creux.

La forme la plus fictive, la plus romanesque de la disparition d'auteur qui est l'exaspération de l'autre présence, celle qui censée se trouver à l'intérieur du récit et le valide en retour comme réel est ici l'injonction. À Marc : (p. 4) "Ne t'y trompe pas. Je ne suis pas encore assez faible pour céder aux imaginations de la peur" et à la fin (p. 308) : "Petite âme, [...] tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs

Lucette Mouline

et nus". Entre les deux : le parcours d'un supplice radieux, celui d'une vie devenue parole, réduite aux mots d'un vivant, à son écorce verbale, jeu sans auteur ni origine du son", dur et nu" à son tour.

Le verbe s'épanouit en prophétie, ose dire l'innommable : "Je crois parfois apercevoir et toucher à travers les crevasses le soubassement indestructible, le tuf éternel" (p. 303). Sous le choc des dentales "toucher à travers", "indestructible", "temps éternel" et la vibration inquiète des sifflantes "apercevoir", "crevasse", "soubassement", "indestructible" s'opère le scandale du moment insensé où le sens s'efface, la fécondation absurde du substantif et du prédicat culmine au ciel de l'abstraction. La percée imaginaire fait rayonner la prophétie sur le chaos, l'attirance morbide de l'informe, négation de toute écriture, perte et dérive acceptées, consommées comme "ces fleuves boueux creusant une terre informe et sans flamme dont aucun dieu n'a modelé le limon" (p. 142). La terre "informe et sans flamme" n'est autre que l'étendue étale du limon, cette lecture de mon lit, du monde lu depuis le lit, lecture qu'effectue Hadrien, l'homme qui dort assis. Terre informe ou infâme, sans femme et sans âme, dont aucun esprit ne réussit à concrétiser la lecture/écriture, c'est le limon, mon lit, dit-il, ou mon démon. Magnifique palimpseste où il n'y a plus que l'auto-engendrement d'un pointillé de signes.

Enfin, au point culminant de la répudiation de l'auteur par le texte yourcenarien, la négativité surgit, unique force de gestation d'une littérature dénoncée comme la vaine compensation, la forme du hasard, le sens parasite du rien.

Entre la stupeur du rêveur qui s'éveille, qui se cherche, et le constat douloureux d'une lenteur de la naissance, le livre n'est que le vécu d'un étonnement. Il est le vain remplissage des longues durées qui séparent les éclipses : "Si totale était l'éclipse que j'aurais pu chaque fois me retrouver autre" (p. 18), tant est puissant le bonheur de "cet homme vide, cette existence sans passé". Négative, la vie devient mortuaire pour rejoindre l'horizon des mots. Eux seuls font du vide une mort en œuvre, une mort vivante. Sans eux régnerait la matière, plus absorbante que l'esprit. De là le désir d'irradier la substance des choses par l'âme, "cet éclair", et la nécessité d'interroger les relations du corps et de l'âme telles que les fait apparaître Yourcenar dans le texte des *Mémoires*.

L'écriture et le pouvoir dans Mémoires d'Hadrien

Le prodige est bien que dans l'informe qu'implique l'infini, la matière, si subtile soit-elle, se structure. Le désir de l'historienne fonde un sujet. Les mots fictifs du personnage se libèrent de l'auteur comme Yourcenar libérée d'elle-même par le roman s'affranchit de lui.

Tout pouvoir d'écriture est avènement d'un sujet. Lequel ? À partir d'un hypothétique moi central, celui du roman traditionnel, égo-, théo-, et logocentrique se déploient les cercles de la connaissance, de l'affectivité et de l'obscur instinct du monde : "Dans les moments les plus vains et les plus ternes, j'ai ainsi le sentiment de rester en contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères, la pulsion régulière des sources. Mais aucune caresse ne va jusqu'à l'âme".

De la matière-connaissance à l'abstraction du mouvement vital, en passant par les sens, le texte crée un sujet confondu avec une palpitation, une vibration. Et si l'on va plus loin, on le découvre circulaire et flottant. Seul parle l'anneau des mots, qui vibrent dans l'espace, entre la colossale solidité de l'extérieur et la minimale contingence de l'intérieur. Cet anneau crée le corps comme il emprisonne une planète.

Le pouvoir de l'écriture chez Yourcenar est doublement saturnien. De la matière construite, la substance épaisse, inviolée, à l'architecture du corps, le texte va vers l'abstrait qu'est le cœur de la chair, et désespère de rejoindre l'âme, c'est-à-dire le sommet intime du style, la vibration, la palpitation d'une plume réduite à son épure, au schéma rythmique mallarméen.

On rejoint ainsi l'œuvre comme système du monde du héros, seul vrai système, seul vrai héros, parce que seul supposé par le langage de Yourcenar. Ce langage élabore un double irréel du réel, c'est là son pouvoir d'initiation à la seule réalité, la seule histoire que produise l'œuvre d'art. Une vision de la mémoire se forge à travers une mémoire avouée de la vision. Le code, trace culturelle d'un sens déjà institutionnalisé par l'analyse critique qu'en fait l'auteur s'évanouit. Il n'était que l'hypothèse de travail qui nommait l'innommable des postures – comme on le dit d'un corps – du sens. Il était là pour désoriginer l'énonciation mais il extériorisait le texte, toujours "off", toujours "déjà".

Telles sont les avenues du texte yourcenarien : stratégie des signes par gradations, parallèles, sédiments et métaphores emboîtées, sorte d'influx textuel à la lisière de la phrase et de sa nature représentative. Ce qu'évoquent les souvenirs, ce sont bien les mots, les linéaments qui animent et désamorcent sans trêve les tentations réalistes du récit : impacts chargés d'affects et convaincus d'un incessant et salutaire subjectivisme, ils chargent le texte amnésique de cet étrange pathos dont se protège l'amnésique, tragédie de l'absence et de la mort. Le temps du discours est celui de l'effacement, de la blessure à jamais ouverte, de la perte. C'est le temps, machine humaine à explorer l'éternité offerte au regard du discours, qui s'inscrit, lui, dans la durée. C'est le temps de la langue, du marbre et de l'encre, où les éléments retournent à leur matière, figés dans l'inconnu du devenir. Instant de l'art rendu sensible à l'œil, sens profond de la rhétorique yourcenarienne, où le langage, devenu littéral, se solidifie, précipite en matière, de même que les indices grammaticaux perdent leur valeur référentielle. Non daté, le présent du discours est à la fois temps d'avant et d'après l'acte.

Le classicisme de Yourcenar a valeur de transparence amodale, neutralité moderne, existence silencieuse du sujet dégagé de l'histoire pour apparaître fondé par sa parole bégayée, ânonnée, bientôt éteinte. Il devient détenteur de l'immense pouvoir – pouvoir pour rien, comme tous les pouvoirs véritables – de dompter l'Histoire, d'asservir une fois pour toutes les ordres empiriques, les unités d'échange, dont il a très tôt, comme Hadrien, fait la découverte, et par lesquels il se retrouvera, se perdra :

J'étais enfant encore lorsque j'essayais pour la première fois de tracer au stylet ces caractères d'un alphabet inconnu : mon grand dépaysement commençait, et mes grands voyages, et le sentiment d'un choix aussi délibéré et aussi involontaire que l'amour^[4].

Entre le réel et la mémoire supposée d'un personnage, lui-même supposé par un écrivain de nouveau bien réel à son tour, s'étend le territoire d'une énigme, celle d'un pouvoir, qui nous fait vivre comme un devenir ce qui, peut-être, n'a jamais eu qu'une immuable révolution, et comme lisible, c'est-à-dire crédible sur le mode de l'illusion fanatique, l'anneau des nébuleuses, roman d'un Rimbaud qui eût rencontré Proust dans les étoiles.

[4] *Ibid.*, p. 36-37.