

L'AUTRE GENRE : LA FORME DE L'ESSAI DANS MÉMOIRES D'HADRIEN

par Jean-Marcel PAQUETTE (Université Laval)

pour l'amitié d'André Maindron

Il se trouve que par le hasard des travaux et recherches de commande, comme on en reçoit quantité en début de carrière, j'ai été appelé il y a quelque trente ans à effectuer la synthèse de la question relative à la typologie de l'essai comme genre littéraire dans le but d'en concocter une certaine définition pour le *Dictionnaire international des termes littéraires*. Il en est résulté, par mégarde sans doute, une petite théorie préalable à sa définition, qui vaut ce qu'elle vaut, mais qui lui a tout de même valu de n'être point trop contestée ; elle a même accompli son petit tour d'un petit monde sans trop de frais et s'en porte toujours aussi bien. Elle se résume en quelques points que voici en guise de préambule^[1]. Précisons d'entrée de jeu que je ne me suis attaché, pour les besoins de cette cause, qu'à l'identification des éléments spécifiquement *formels* de l'essai. Il s'est avéré qu'ils étaient au nombre de quatre : 1) un *je non-métaphorique* générateur d'un discours 2) ce discours est à caractère *réflexif* 3) s'exprimant par un style *lyrique*^[2] 4) sur un sujet compris dans l'éventail assez large du *corpus culturel*. C'est dire qu'en l'absence de l'un de ces traits, l'essai ne saurait avoir lieu.

Le premier de ces éléments se manifeste dans l'actualisation explicite du *je* et de ses dérivés morpho-syntaxiques (*me, moi, mon,*

[1] Pour un exposé plus complet, on se rapportera aux principaux articles qui furent les fruits de mes recherches d'alors : "Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole", *Études littéraires*, Québec, U. Laval, 1972, p. 75-88 et "Prolégomènes à une théorie de l'essai", *Kwartalnik Neofilologiczny*, Varsovie, t. XXXIII, n° 4, 1986, p. 451-454 ; ces articles de synthèse et quelques autres plus spécifiquement consacrés à des textes précis, ont été réunis en chapitre dans *Pensées, passions et proses*, Montréal, Hexagone, 1992.

[2] Le lyrisme sera ici également défini par ses éléments formels : récurrences de toutes natures : phonétiques, lexicales, morphologiques, syntaxiques ou sémantiques ; ce sont ces récurrences qui font du lyrisme un discours de nature *musicale*, dont l'essence réside dans la combinatoire de la répétition et de la variance.

ma, mes) et se donne comme résolument *non-métaphorique* en présentant un contrat de lecture qui tend à identifier, par certain pacte tacite, le *générateur du discours* à l'auteur du texte ; il peut aussi se signaler parfois, sans perdre sa teneur, dans un *nous* générique ; ou, plus subtilement encore, implicite cette fois, à travers certaines singularités de style ou de pensée qui supposent et révèlent la présence obligatoire d'un sujet créateur.

Le discours généré par ce *je* engage le texte à présenter de façon quasi permanente l'exercice de la pensée sous la forme de *réflexions* qui viennent le ponctuer avec plus ou moins d'intensité ; il va sans dire que le type de discours enthymématique et argumentatif qui en résulte porte les marques fortement personnalisées du *je* et qu'il n'a rien de commun avec les caractères de la philosophie systématique ou du discours savant.

La nature lyrique du discours essayistique se montre alors à travers des sortes de haltes où la réflexion s'élève de manière particulière pour donner momentanément au style une tonalité *musicale* (poétique) par la voie des éléments formels propres au lyrisme et déjà provisoirement et suffisamment inventoriés dans la note 2.

Le champ de la réflexion propre à l'essai couvre l'éventail assez large de ce que nous avons appelé le *corpus culturel* ; celui-ci englobant la totalité de l'industrie humaine, depuis les paysages composés jusqu'aux plus hautes productions de l'esprit (ouvrages d'art ou de pensée issus des arts les plus divers, us et coutumes, histoire et anecdotes, etc.), bref tout ce que l'on désigne généralement sous l'appellation de *culture*, où l'univers est présenté comme le point d'appui de la pensée réflexive en vue de l'attribution d'un certain sens au monde. Cette définition plutôt large explique qu'il y ait, par exemple, tant de citations chez Montaigne, tant d'allusions à la civilisation romaine ou espagnole chez Montherlant, tant de références à la musique chez Kundera. Mais cet objet premier du discours essayistique est doté d'une fonction spécifique, qui est de permettre au *je* de faire retour sur lui-même et de composer une certaine unité de la *personne* essayistique.

Ceci acquis, il se trouve aussi que le roman de notre siècle, surtout depuis Proust et Mann, et jusqu'aux contemporains

immédiats Yourcenar et Kundera, se révèle comme sensiblement marqué par l'empreinte des traits typologiques de l'essai. Or, pour pouvoir examiner pertinemment la problématique de la contamination à l'œuvre dans la forme du roman, il suffit simplement de réaménager, si peu que ce soit, notre définition sur un seul point : le *je*, au lieu de s'y présenter comme non-métaphorique, se fait résolument *métaphorique* ; c'est dire qu'il emprunte la voix d'un personnage (le plus souvent narrateur), contrairement à l'essai *stricto sensu* qui, selon un certain pacte de lecture (pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune) engage le lecteur à feindre de croire que le *je* renvoie à celui de l'auteur. On en déduit, grâce au savoir légué par les diverses narratologies de notre époque, que, par un singulier corollaire, le *je non-métaphorique* de l'essayistique ne saurait être confondu avec le *moi* réel de l'auteur non moins réel. Pour le reste, la définition telle que nous l'avons proposée ci-haut convient sans conteste, comme on verra, à l'essai soumis au régime de la forme romanesque.

En raison du caractère inutilement répétitif auquel nous conduirait une analyse détaillée de la totalité du texte, nous limiterons notre enquête à deux seuls chapitres de *Mémoires d'Hadrien* : le premier (*Animula vagula blandula*) et le dernier (*Patientia*), quitte à présumer que cette expérimentation délibérément abrégée nous livrerait sensiblement les mêmes résultats si elle était portée sur l'entier du roman. Comme il convient tout de même de donner quelque apparence de justification à ce choix qui pourra au premier abord sembler arbitraire, nous avançons d'entrée de jeu les arguments suivants.

Chacun des six chapitres de *Mémoires d'Hadrien* est composé de *parties* en forme de sous-chapitres, signalés par une pause typographique : reprise du texte comme s'il s'agissait d'un chapitre nouveau, mais sans les titres qui marquent ici les chapitres proprement dits^[3]. C'est ainsi que les chapitres (numérotés par nous) 2, 3, 4, 5 en comportent respectivement huit, cinq, sept et six (soit une série, dans le désordre, à algorithme 1) ; seuls les

[3] Nous ne perdons pas de vue que le roman de notre auteur est en fait constitué d'une longue lettre en forme de *memorandum*, historiquement *fictif*, destiné au jeune héritier Marc-Aurèle et qu'en conséquence le texte donné pour *réel* d'Hadrien, auteur second, n'eût pas pu, dans sa forme, être divisé en chapitres titrés sans une intervention de l'auteur *premier*. Autrement dit, la division en chapitres, eux-mêmes composés de sous-chapitres, est déjà une opération de fiction due à Marguerite Yourcenar.

chapitres 1 et 6, se répondant par symétrie, en comptent deux chacun. Cet équilibre manifeste, s'il n'est pas significatif, est du moins *indicatif*. En outre, la position stratégique qu'occupent respectivement, de part et d'autre de la narration, un chapitre d'ouverture et un chapitre de clôture, semble d'office leur conférer un statut fonctionnel privilégié dans la composition de l'ensemble.

Comme il serait, d'autre part, fastidieux d'entraîner avec moi le lecteur dans les jeux préalables du laboratoire, je compte qu'il me fera confiance lorsque je lui livrerai bientôt les résultats. Les révélations statistiques qui vont suivre n'ont, en effet, pour but que de confirmer ce que chacun constaterait d'évidence dès la première lecture ; elles n'ont donc rien de bien démonstratif, elles confirment.

Le chapitre *Animula vagula blandula* (le premier) comporte, donc, en tout deux cent quarante-trois (243) phrases : cent soixante-quinze (175) signalent la présence du *je*, sous toutes ses variables, soixante-huit (68) seulement n'en offrent aucune trace. Dans une proportion élevée des premières (plus du tiers), le *je* est résolument placé en tête de phrase comme sujet. C'est sans compter l'utilisation de la troisième personne où ce pronom renvoie en fait au personnage d'Hadrien lui-même^[4] et offre en conséquence la valeur réelle d'un *je*. De même, où que l'on saisisse la surface du texte, le *je* présente toujours une grande constante d'apparition. Ainsi, si l'on considère séparément les deux sous-chapitres : le premier compte cent soixante-quatorze (174) phrases, dont cent vingt-six (126) avec *je*, quarante-huit (48) sans ; le second, soixante-neuf phrases (69), quarante-huit (48) avec *je*, vingt seulement (20) n'offrent aucune des variantes de ce pronom. Et comme s'il fallait encore emporter la conviction : après la formule d'adresse d'usage ("Mon cher Marc,"), la première phrase du roman *place* d'emblée l'autorité du sujet dans son rôle de générateur du discours : "Je suis descendu ce matin chez mon médecin [...]"

Le chapitre *Patientia*, l'ultime^[5], compte deux cent six phrases (206), dont cent soixante-trois (163) avec *je* et quarante-trois (43)

[4] Comme dès la première page : "[...] la description du corps d'un homme qui avance en âge et s'apprête à mourir d'une hydropisie du cœur".

[5] Il n'a pas été tenu compte, évidemment, des phrases, rapportées par Hadrien, de la lettre à celui-ci adressée par Arrien.

La forme de l'essai dans Mémoires d'Hadrien

sans. Comme dans le chapitre précédent, plus du tiers de celles-là présentent le *je* à l'attaque de la phrase en guise de sujet. Si nous observons la surface de chacun des deux sous-chapitres, nous obtenons les données suivantes : première partie : soixante-quatorze (74) phrases dont soixante-et-une (61) avec *je* contre treize (13) sans ; deuxième partie : cent trente-deux phrases (132) dont cent deux (102) avec *je* et vingt seulement (20) sans. Et tout comme dans l'ouverture du premier chapitre, *Patientia* est entamé par une phrase avec un *je* en état de variance d'objet : "Arrien m'écrit :".

À la lumière de cette petite comptabilité, est-il donc besoin d'une conclusion provisoire à l'examen de ce premier des éléments de l'essai ? Il contamine, on le voit, de façon massive l'ensemble du texte observé ; mais il n'est pas suffisant qu'à lui seul un *je* fasse état de sa présence pour que du même coup l'essai ait lieu. Il y faut aussi, d'abord, le second élément, que nous allons maintenant examiner. Or, que nous dit ce *je*, celui d'Hadrien, empereur, personnage, et narrateur, que nous venons de voir occuper l'intégralité de la surface *subjective* du texte ? Il réfléchit, dans la mesure où *réflexion* pourrait s'opposer à *description*. Celle-ci s'accomplit tout entière dans l'objet même, tandis que celle-là *retourne*, pour ainsi dire, l'objet à son envoyeur : c'est le sens même du mot *réflexion* qui évoque l'incessant va-et-vient entre le *je* et l'objet que ce *je* désigne ou contemple, à la façon du tain d'une glace dont on dit précisément qu'il a pour office de *réfléchir*. Spéculation, de *speculum* (miroir) – comme si on avait encore besoin de comprendre...

Mais l'intention programmée du *je* n'est pas de réfléchir sur n'importe quelle matière, ni surtout de n'importe quelle manière. Les sujets qu'Hadrien aborde dans le premier chapitre sont aussi divers que chez Montaigne : l'évocation de son médecin, dès la première phrase, le fait soudain digresser vers une réflexion sur le corps et ses diverses fonctions ludiques, ce qui le conduit successivement à parler de la chasse, de là au cheval, puis de la natation, de la course et enfin de la nourriture, qui occupe la plus grande partie du sous-chapitre avec le thème de la sexualité qui lui succède ; le tout aboutissant à une réflexion sur le sommeil, les songes et la mort.

Pour chacun de ces thèmes Hadrien évoque un nom, qui permet d'ancrer son discours essayistique dans la narration romanesque et d'articuler les deux genres l'un sur l'autre. C'est ainsi qu'apparaissent tour à tour sous la plume de l'empereur-essayiste, servant à ponctuer les thèmes, Hermogène pour la médecine du corps, l'aide de camp Céler pour les chasses, le cuisinier Apicius pour la nourriture, Chabrias et Iollas pour le sommeil et la mort.

Dans la seconde partie du chapitre, sous le signe et l'évocation de Phlégon son secrétaire, Hadrien se fait résolument *montanien* : les thèmes annoncés sont l'étude de soi, l'observation des autres et les livres (tour à tour les poètes, les philosophes, les historiens, les conteurs), trinité par excellence des sujets essayistiques, s'il en est, contribuant à la connaissance de *soi*, qui est la plénitude du *je* en quête de son unité.

Reste à examiner la présence du quatrième des éléments de l'essai, le caractère *lyrique* du style. Voici donc, dans l'ordre même du texte et sans l'exhaustivité que nous interdit l'exiguïté de cette étude, quelques échantillons du caractère musical du style (les soulignés seront de nous) : "*Il est difficile de rester empereur en présence d'un médecin, et difficile aussi de garder sa qualité d'homme*" (réurrence lexico-syntaxique) ; "[...] *ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que moi-même [...]*" (double réurrence syntaxique et phonétique) ; "[...] *je n'y perdrai pas plus, et j'en souffrirai moins*" (tout dans cette phrase est réurrence par écho et variation : les *je*, la morphologie des verbes au futur, la charge sémantique par antagonisme de *plus* et de *moins*, syntaxiquement placés tous deux en chute de chacun des membres de la phrase) ; "[...] *il en fut toujours ainsi ; il en est ainsi pour nous tous*" (réurrence lexicale d'un schème formulaire à fonction syntaxique, doublée d'une réurrence par opposition morpho-temporelle du même verbe, accompagnée d'une réurrence phonétique) ; "*Ma marge d'hésitation ne s'étend plus sur des années, mais sur des mois. Mes chances [...]*" (double réurrence entrelacée d'une allitération phonétique s'étendant sur deux phrases (*ma, marge, mais, mois, Mes*) et d'une répétition lexico-syntaxique, *sur des*) Etc.

Les figures subtiles que composent ces innombrables réurrences dans le texte se trouvent soumises à une infinie

La forme de l'essai dans Mémoires d'Hadrien

variation ; il n'est que de relire le texte dans la perspective de ce qui vient d'être brièvement esquissé pour constater à quel point et sur quels points le texte est *lyrique*, dans la mesure où pour nous toute musicalité se définit par des récurrences (que ce soit celles des rythmes, des timbres, des valeurs, des intensités ou des thèmes). Est-il donc encore besoin de plus d'illustrations pour emporter cette conviction que dans les moments privilégiés d'intensité réflexive le langage tend à se muer en *musique*, c'est-à-dire à résorber sa charge proprement sémantique au profit de son caractère lyrique, lequel par sa nature quasi a-sémantique contribue à conférer au style les qualités mêmes du *mystère*. N'est-ce pas là d'ailleurs tout le secret du style de Marguerite Yourcenar, que ce soit ici ou ailleurs ?

Il y a lieu de retenir dès ici que ce que je me plais à appeler *haltes lyriques* ne se produisent, pour atteindre leur effet, ni n'importe quand ni n'importe où dans le corps du texte, mais qu'elles surviennent immanquablement lorsque la réflexion semble atteindre un certain degré d'intensité. Par corollaire, toute allitération ou récurrences de toutes sortes qui se présenteraient en dehors de ces instants (et il y en a...) devraient être tenues pour non-pertinentes du point de vue de l'analyse, et par conséquent de leur effet spécifiquement esthétique.

Poursuivons tout de même notre enquête en l'étendant cette fois-ci au chapitre *Patientia*, ne serait-ce que pour ne pas donner l'impression de vouloir faire vite et bref. Faisons porter notre analyse sur les dernières pages de ce chapitre : "*On ne fait guère mieux en matière d'immortalité*" (récurrence phonétique) ; "*La méditation de la mort n'apprend pas à mourir*" (récurrence du phonème *m* doublée de la récurrence lexicale par variation morphologique de *mort* et de *mourir*. ; "[...] à ce carrefour sinistre entre ce qui existe éternellement, ce qui fut, et ce qui sera" (récurrence rythmée de cinq *r*, triple récurrence lexico-syntaxique de *ce qui* introduisant chaque fois une proposition distincte où la variation joue sur le temps, la morphologie et la sémantique des verbes *existe, fut, sera*) ; "*L'homme qui hurlait sur la poitrine d'un mort continue à gémir dans un coin de moi-même, en dépit du calme plus ou moins qu'humain auquel je participe déjà*" (récurrence phonétique du *m*, ponctuée de la variation lexico-syntaxique de *sur la* et *dans un*, créant symétrie par opposition (*sur / dans, la / une*) ; "*La vague fait sur le rivage son murmure de*

soie froissée et de caresse (allitération entrecroisée des phonèmes *v*, *r* et *s*), doublée de la récurrence syntaxique *de / de*). Et pour terminer au plus vite une analyse qui peut se passer de la totalité du matériau, la célèbre finale du récit : “Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps [...] regardons ensemble les rives familières [...] Tâchons d’entrer dans la mort les yeux ouverts” (récurrence phonétique du *t* et du *c - om / m on / co - rps*, récurrence lexicale simple de *âme*, et, en guise de point d’orgue, la splendide récurrence morpho-syntaxique *regardons / tâchons*, que nous oserions appeler, si ce n’était trop abuser des belles formules, *l’impératif impérial*).

Ainsi donc la forme romanesque de *Mémoires d’Hadrien* apparaît manifestement contaminée par celle de l’essai. Le *je* métaphorique d’Hadrien narrateur circule dans tous les réseaux du texte, si bien que le texte n’existerait pas sans lui ; ce texte est, d’un seul tenant, une immense réflexion produite au gré des multiples digressions qui forment l’essentiel de sa trame ; le discours aborde tous les thèmes favoris des essayistes, pris à même le vaste champ d’un corpus proprement culturel entendu dans le sens le plus large ; enfin, l’expression de ce discours réflexif est de teneur éminemment lyrique par les redondances à fonction esthétique (récurrences) qui en assurent la musicalité.

L’enquête pourrait dès lors être poursuivie à volonté sur n’importe quel point des autres chapitres – ce que nous avons déjà fait, croyez-m’en –, qu’elle livrerait très exactement les mêmes résultats sans risque de les contredire ; tout juste à peine s’avéreraient-ils plus dilués dans les chapitres 2, 3, 4 et 5, incidemment plus *narratifs*, que dans les deux chapitres d’ouverture et de clôture que nous avons choisi d’examiner de plus près pour illustrer notre propos.

Dans une entrevue qu’elle donnait à la télévision de Radio-Canada en 1978, sous la forme de conseils à de jeunes écrivains, Marguerite Yourcenar insistait sur l’importance qu’il y avait à fréquenter Montaigne, “écrivain beaucoup plus important, affirmait-elle, qu’on ne l’a dit et qu’on ne saura jamais le dire”. On se demande, en combinant cette assertion avec les résultats de notre analyse, si le fondateur du genre de l’essai n’aura pas été le *grand auteur* de notre romancière, celui du moins qui aura marqué avec le plus d’efficacité non seulement *mémoires d’Hadrien* mais

La forme de l'essai dans Mémoires d'Hadrien

l'œuvre entier de Marguerite Yourcenar. Qu'est donc au total la composition de ce personnage d'empereur de Rome sinon le plus parfait portrait de l'ancien maire de Bordeaux, sinon ce Michel de Montaigne emmitouflé dans la pourpre ? C. Q. F. D.