L'oratio togata dans Mémoires d'Hadrien [rééd.]

Rémy Poignault

▶ **To cite this version:**

Rémy Poignault. L'oratio togata dans Mémoires d'Hadrien [rééd.]. Lectures de Marguerite Yourcenar. Mémoires d'Hadrien, Bruno Blanckeman éd., Rennes, PUR, 2014. hal-02558584

HAL Id: hal-02558584
https://uca.hal.science/hal-02558584

Submitted on 29 Apr 2020

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.

Rémy POIGNAULT

L'*ORATIO TOGATA* DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN*[1]

Pour désigner le style de *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar utilise dans « Ton et langage dans le roman historique[2] » l'expression d'*oratio togata*, qu'elle traduit par « le genre *togé* ». Les ouvrages spécialisés, comme le *Thesaurus linguae Latinae*, ne signalent pas l'emploi de cette formule dans l'Antiquité. Pour ne prendre qu'un exemple, le célèbre professeur de rhétorique de la seconde moitié du I^er^ siècle, Quintilien, adjoint plus d'une trentaine de qualificatifs à *oratio* pour définir les mérites ou les défauts d'un style, mais nulle part il ne parle d'*oratio togata*[3]. Il semble bien que Marguerite Yourcenar crée ici un concept présentant toutes les apparences – mais les apparences seulement – de la latinité pour rendre compte du langage qu'elle prête à Hadrien.

1. Première publication de cet article dans Rémy POIGNAULT, Jean-Pierre CASTELLANI (dir.), *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction*, Tours, SIEY, 2000, p. 49-63. Les références à *Mémoires d'Hadrien* renvoient donc ici à l'édition dans la Bibliothèque de la Pléiade, *Œuvres romanesques* (*OR*), Paris, Gallimard, 1982.
2. Article publié dans la *NRF*, 238, oct. 1972, p. 101-123, puis dans *Le Temps, ce grand sculpteur*. Nous le citons dans l'édition des *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 (*EM*, 293).
3. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, traduction de Jean COUSIN, Les Belles Lettres : l'*oratio* peut être, par exemple, « *hebes, sordida, ieiuna, tristis, ingrata, uilis* » (VIII, 3, 49) – style « émoussé, terne, étriqué, triste, désagréable, négligé » –, ou encore « *aspera et dura et dissoluta et hians* » (VIII, 6, 62) – « âpre et dur et lâche et décousu » –, « *concisam* » (VIII, 5, 27) – « haché » –, « *soluta fere* » (VIII, 5, 27) – « quasi morcelé » –; mais grâce aux bonnes leçons d'un maître l'*oratio* deviendra « *acut[a]* », « *nitid[a]* », « *copios[a]* », « *hilari[s]* », « *iucund[a]* », « *accurat[a]* » (VIII, 3, 49) – style « piquant », « brillant », « abondant », « gai », « agréable », « soigné » ou encore « *sublim[is]* », « *florid[a]* », « *mirabil[is]* » (VIII, 3, 74) – « sublime », « fleuri », « admirable » – à moins qu'il ne fasse preuve de « correction, clarté, élégance » – « *emendata [...], dilucida [...], ornata* » (I, 5, 1). Selon les cas, le ton pourra être « plus calme et plus détendu », « *lenior atque summissior [...] oratio* » (XI, 1, 64) ; le style de tel orateur pourra être « solennel, et grave, et châtié, et souvent aussi plein de vivacité » – « *et sancta et grauis oratio et castigata et frequenter uehemens quoque* » (X, 1, 115). L'expression peut être « à contexture liée et serrée » ou bien « libre » : *oratio alia uincta atque contexta, soluta alia* (IX, 4, 19).

Le sens premier de *togatus* est « vêtu de la toge », qui, comme l'on sait, est le vêtement caractéristique du citoyen romain[4]. D'ailleurs, employé comme nom au masculin, le mot désigne le citoyen dans sa dimension civile, par opposition au militaire[5]. Le féminin est moins valorisant puisque le nom est alors employé pour une prostituée ou une femme adultère notoire[6]. Mais, le plus souvent, *togatus* est pris en bonne part et renvoie à la civilisation romaine. On opposera ainsi le Romain au barbare, à moins qu'on ne les réunisse en un oxymore, comme quand Pompée sourit des travaux gigantesques entrepris par Lucullus pour alimenter ses viviers en eau de mer et le traite de *Xerxen togatum*, « Xerxès en toge[7] ». On distinguait, en outre, du moins jusqu'à l'époque de Jules César, une *Gallia togata*, une « Gaule en toge », qui était la partie de l'Italie allant du Pô à Ancône[8], et c'est la Gaule Cisalpine que l'auteur de la *Guerre des Gaules* (VIII, 52, 1) désigne ainsi. La Narbonnaise, en revanche, située de l'autre côté des Alpes, a parfois été appelée *Gallia Bracata*[9], la « Gaule en braies ». Le vêtement a donc valeur distinctive.

Le terme de *togata* permet, d'autre part, d'établir une spécificité romaine par rapport aux Grecs. C'est ainsi qu'une comédie à sujet romain sera une *fabula togata* ou simplement une *togata*[10]. Chez Marguerite Yourcenar toutefois *togata* ne saurait renvoyer à la seule Rome. Si le rédacteur de *Mémoires d'Hadrien* distingue le latin, langue d'administration et de gouvernement, et le grec, langue de la vie intérieure (*OR*, 312) et s'il prétend « par exemple, il me semble à peine essentiel, au moment où j'écris ceci, d'avoir été empereur » (*OR*, 305), sa dimension sociale ne peut être dissociée du reste de son existence[11] : elle est partie constitutive de sa personnalité et des mémoires qui nous sont donnés à lire quand bien même Hadrien signale « un compte rendu officiel de [s]es actes » (*OR*, 301) publié sous le nom de son affranchi Phlégon. Dans ses *Entretiens radiophoniques* avec Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar affirme nettement le caractère prégnant du statut impérial : « Hadrien *se sait* une figure historique, et cette tranquille certitude

4. Cf. Virgile, *Énéide*, I, v. 282 : *gentemque togatam*, « le peuple qui porte la toge ».
5. Par exemple, Cicéron, *Catilinaires*, 3, 23 ; *De oratore*, I, 111.
6. Par exemple, Horace, *Satires*, I, 2, v. 63 et v. 82 ; Martial, VI, 64, v. 4 et II, 39, v. 2 (où c'est le terme *toga* qui est employé).
7. Pline, *Histoire naturelle*, IX, 54, 80 (170), traduction de E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres ; cf. aussi Velleius Paterculus, II, 33, 4. Selon Plutarque, *Lucullus*, 39, 3, c'est le stoïcien Tubero qui serait l'auteur de ce bon mot.
8. Pline, *Histoire naturelle*, III, 19 (112) ; Pomponius Méla, *Chorographie*, II, 4, 59 ; cf. la note de Silberman A. dans son édition de la *Chorographie* aux Belles Lettres, p. 198, qui signale que le rattachement officiel de la *Togata* à l'Italie ayant eu lieu en 42 av. J.-C., ce nom a dû vite tomber en désuétude.
9. Pomponius Méla, II, 5, 74.
10. Par ex., Velleius Paterculus, II, 9,3 ; Cicéron, *Pro Sestio*, LV, 118 ; Quintilien, X, 1, 100 ; Horace, *Art poétique*, v. 288.
11. Marguerite Yourcenar en convient, d'ailleurs, dans ses *Entretiens radiophoniques* avec Patrick de Rosbo, Paris, Mercure de France, 1980 [1re éd. : 1972], p. 100-101 (*ER*).

détermine son regard sur toute sa vie[12]. » Dans *Mémoires d'Hadrien*, ce qui nous est livré, c'est aussi bien le côté grec que le côté latin d'Hadrien, l'empereur et l'individu, lui qui constitue, en outre, Romain philhellène, comme une synthèse d'Athènes et de Rome. L'auteur ne veut, d'ailleurs, pas trancher pour l'une ou l'autre langue : « Mais en quelle langue avais-je supposé qu'Hadrien, bilingue, me dictait ses *Mémoires* ? Tantôt en latin, sans doute, et tantôt en grec, ce qui m'offrait un certain jeu » (*EM*, 296).

L'*oratio togata* relève, en fait, de la représentation que nous autres, modernes, pouvons nous faire de l'Antiquité. Marguerite Yourcenar s'en explique, d'ailleurs, à plusieurs reprises, dans ses *Entretiens radiophoniques* avec Patrick de Rosbo, où l'expression latine n'apparaît pas, mais l'auteur y donne des précisions sur sa conception du style de *Mémoires d'Hadrien* en mettant en avant son désir de respecter « le ton de voix, l'inflexion, le point de vue » du personnage[13] (*ER*, 28). C'est dans « Ton et langage dans le roman historique » que, revenant sur sa quête de l'« authenticité tonale » (*EM*, 293), l'écrivain crée et définit le concept d'*oratio togata*, qu'elle explique encore, sans user de l'expression, dans *Les Yeux ouverts*[14]. Nous examinerons l'application de ces principes, d'ailleurs formulés *a posteriori*, en prenant pour base ce qu'en ont déjà excellemment dit des chercheurs qui, comme Nicole Bourbonnais, Brian Gill, Henriette Levillain ou Béatrice Ness, ont étudié la question de l'écriture de *Mémoires d'Hadrien*[15].

Ce n'est pas précisément dans ce qui nous reste des écrits de l'empereur du second siècle que Marguerite Yourcenar est allée chercher un modèle de style, car outre que ces reliques ne sont pas toutes forcément authentiques, elles sont insuffisantes : « Peu de chose : éclats de voix avec lesquels reconstituer un ton ou un timbre, comme d'autres avec des éclats de marbre reconstituent un buste brisé » (*EM*, 295). Et ce ne sont pas tant des indications stylistiques qu'une approche d'une individualité qu'elle y trouve : « Et on me dira que ton et timbre ne sont ici autre chose que tempérament, comportement, traits de caractère » (*ibid.*) – une autre façon de dire que le style, c'est l'homme. Mais si on regarde de près les textes hadrianiques, on s'aperçoit que la manière d'écrire du personnage yourcenarien ne leur correspond pas tout à fait, même si l'auteur a pris appui sur eux pour reconstituer la personnalité d'Hadrien. Ceux qui ont analysé les écrits de l'empereur du IIe siècle ont relevé la propension à un style recherché, voire précieux et maniéré, son goût

12. *Ibid.*, p. 54.
13. Ces entretiens sont passés sur les ondes de « France-Culture » du 11 au 16 janvier 1971.
14. *Les Yeux ouverts* (*YO*), Paris, Le Centurion, 1980.
15. Nicole Bourbonnais, « L'écriture des voix dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1997, p. 75-89 ; Brian Gill, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. I, Tours, SIEY, 1994, p. 185-196 ; Henriette Levillain, *op. cit.*, 1992 ; Béatrice Ness, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Chapel Hill, 1994, p. 90-118.

pour les hellénismes, les archaïsmes, les mots rares, la lourdeur des liaisons, les répétitions, les retours de sonorités, les parallélismes et « un sens aigu de la sentence[16] ». Quelques-unes de ces caractéristiques ne sont pas absentes des *Mémoires*, mais leur style correspond à une certaine idée de l'Antiquité et à une image de l'empereur comme figure d'un équilibre acquis, perdu et difficilement et modestement reconquis, comme le représentant d'une sagesse « essentiellement humaniste. Je veux dire par là – c'est encore Marguerite Yourcenar qui parle – qu'elle est une sagesse basée sur la confiance en la raison humaine, en la capacité de l'homme de concilier les contraires, sur l'action, sur un équilibre intelligemment maintenu entre deux tensions contraires » (*ER*, 100). L'*oratio togata* constitue le style correspondant à cette harmonie, mais il conviendra aussi de s'interroger sur les failles de ce bel ordonnancement, car, comme celui de Thomas Mann, l'humanisme d'Hadrien « passe par l'abîme[17] » : la toge alors se déchire t-elle ?

Mais, pour l'heure, revenons aux modèles avoués de l'*oratio togata* : ce sont César, Sénèque, Marc Aurèle (*EM*, 294).

> « Si variés qu'ils soient, et qu'on les nomme *Commentaires*, *Pensées*, *Épîtres*, *Traités* ou *Discours*, les plus grands ouvrages de prosateurs grecs et latins qui précédent ou qui suivent immédiatement Hadrien rentrent tous plus ou moins dans cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement *écrit*, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni » (*EM*, 293-294).

Bruno Gelas nomme cette écriture le « double registre » – « celui de la parole racontante et celui de la parole commentante[18] » et étend d'ailleurs son application à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar.

Marguerite Yourcenar aimait recopier des formules latines ou grecques, comme si elle comptait sur le pouvoir incantatoire des mots ; il y aurait même dans les archives de Harvard des pages entières en latin de la main de l'auteur, qu'il serait fort intéressant d'étudier. Mais si l'écrivain essaie par le recours au latin de mieux laisser venir en elle son personnage, il ne s'agit nullement, dans *Mémoires d'Hadrien*, de plagier les auteurs anciens en constituant comme

16. Cf. Henry Bardon, *Les empereurs et les Lettres latines d'Auguste à Hadrien*, Paris, Les Belles Lettres, 1940, p. 393 *sq.* ; Jean-Michel André, « Hadrien littérateur et protecteur des Lettres », *ANRW*, II, 34. 1, 1993, p. 583-611, à qui nous empruntons cette formule (593).
17. « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *Sous bénéfice d'inventaire*, *EM*, (169). Marguerite Yourcenar y oppose le « vieil humanisme gréco-latin de type traditionnel » s'appuyant sur « les simples et rassurantes notions d'équilibre, de santé, de bonheur » à l'humanisme de Thomas Mann où « le désir, la maladie, la mort, et, par un audacieux paradoxe, la pensée elle-même » jouent leur rôle de remise en cause. Même s'il ne convient pas de pousser le parallèle jusqu'au bout, n'oublions pas qu'Hadrien se présente d'emblée à nous sous le signe de la maladie et de l'approche de la mort.
18. Bruno Gelas, « Le traitement de la fiction dans les œuvres romanesques de Marguerite Yourcenar », dans Daniel Leuwers, Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Éditions Sud, hors série, 1990, p. 8.

un centon de César, Sénèque ou Marc Aurèle : ce ne sont pas des tournures ou des idées que Marguerite Yourcenar leur emprunte – c'est surtout sur les textes à caractère historique relatifs à Hadrien, l'*Histoire Auguste*, l'*Histoire romaine* de Dion Cassius, qu'elle s'appuie et en assimilant cette matière en une alchimie verbale qui lui est propre –; ce que l'écrivain tire des grands « prosateurs » antiques, c'est « un calibre, un rythme, l'équivalent du rectangle d'étoffe qu'on drape ensuite à son gré sur le modèle nu » (*EM*, 294) : ce qu'elle prend à l'antique, c'est donc la toge, qu'elle arrange ensuite à sa façon. Elle se trouve par rapport au style antique dans la même position que vis-à-vis de la mythologie : dans les deux cas, l'auteur tire de l'Antiquité des éléments qu'elle remodèle en fonction des nécessités de sa création. Ce « rectangle d'étoffe » est au style ce que le « chèque en blanc[19] » est au mythe. La toge est non pas un *peplum* – au sens cinématographique du terme, de contrefaçon criante –, mais un vêtement d'universalité, parce que toujours susceptible d'actualité.

L'*oratio togata* est incompatible avec le *sermo quotidianus*, d'où le rejet de la forme dialoguée et le choix d'un monologue adressé à « un interlocuteur idéal, à cet *homme en soi* qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque, donc à nous[20] » (*EM*, 294). La suscription à Marc n'est donc qu'un prétexte. De fait, la situation d'Hadrien par rapport au jeune homme n'est pas sans rappeler celle de Sénèque écrivant ses lettres à Lucilius : si Sénèque vise à persuader autrui – et même si Hadrien prétend ne pas rechercher l'adhésion de Marc, il entend bien emporter la conviction du lecteur idéal qu'il perçoit au-delà de lui –, Sénèque a besoin d'autrui pour exposer sa philosophie et pour se trouver lui-même ; Pierre Grimal indique à ce propos que

> « [l]a parénèse n'est jamais entièrement orientée vers l'autre ; elle est destinée aussi à celui qui la donne. Ce qui nous livre l'un des caractères essentiels de cette correspondance : elle n'est pas, en dépit des apparences, une leçon toujours renouvelée d'un maître à un élève ; elle est aussi progrès du maître ; elle est dialogue intérieur de Sénèque, autant que dialogue poursuivi avec Lucilius[21] ».

Mais dans la cas d'Hadrien – dont le propos est, d'ailleurs, beaucoup moins parénétique – nulle trace de dialogue : c'est la voix unique de l'empereur qu'on entend, Marc servant surtout de justification à la quête de soi et au récit-méditation de sa vie.

Selon Marguerite Yourcenar, l'élite antique est caractérisée à la fois par l'effacement de l'individuel et la prédominance de la raison : « L'homme

19. Marguerite Yourcenar, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.
20. Dans *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 149, Marguerite Yourcenar redit que c'est le cadre du « monologue écrit dans les règles et adressé à quelqu'un » par-delà lequel se trouvait un public, qui s'est imposé.
21. Pierre Grimal, *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, Paris, Fayard, 1991 [1re éd. : Les Belles Lettres, 1978], p. 229.

antique, du moins lorsqu'il appartient à l'infime minorité des esprits cultivés qui nous cache les autres, tend par principe à rationaliser l'irrationnel, à passer du particulier et du concret au général et à l'essentiel » (*EM*, 302). Fort heureusement les choses ne sont pas aussi simples dans *Mémoires d'Hadrien* puisque le prince, qui aspire à la lucidité, n'est pas un froid rationaliste et qu'il sait être à l'écoute du mystère du monde et mettre parfois sa raison en sommeil. Il n'empêche que l'*oratio togata* est marquée par les notions d'ordre, de raison et de dépassement de la particularité individuelle : « Je me suis rendu compte que si c'était un Romain qui parlait, il devait s'agir d'un discours organisé » (*YO*, 149). « Hadrien, pour jeter ce long coup d'œil sur sa vie, devait se servir de cet instrument de lucidité qu'était pour le monde gréco-romain, dont il est le représentant parfait, la parole organisée, presque impersonnelle » (*ibid.*). Ce n'est pas l'esthétique du cri, mais celle de la phrase « continue », du discours. Pour un ancien, en effet, la parole est *logos*.

Une étude de la syntaxe de *Mémoires d'Hadrien* révèle nettement la rigueur intellectuelle du mémorialiste, qui contrôle son écriture et offre une progression solide, en des phrases logiques, nettement structurées, comme le sont aussi les paragraphes et l'ensemble de l'œuvre : on y sent la présence d'une conscience organisatrice, même si le prince se défie d'un « plan tout factice » qui ne serait « qu'un trompe-l'œil du souvenir » (*OR*, 305). L'activité de l'empereur est suggérée par de nombreux verbes à la première personne du passé simple, comme au début de *Tellus stabilita*[22]. Nicole Bourbonnais évoque à ce sujet l'« allure décidée d'Hadrien, ses phrases bien ordonnées, ni trop brèves, ni indûment longues, efficaces dans le récit d'un fait comme dans la description des sentiments », ainsi que l'utilisation des points-virgules qui « coupent la phrase en fragments dont chacun équivaut à chaque moment précis de la scène évoquée[23] ». On trouvera, par exemple, dans l'épisode du secrétaire éborgné (*OR*, 466) une illustration de la vivacité qui est parfois celle du récit grâce à l'enchaînement par juxtaposition de phrases relativement brèves. Cette progression rapide pourrait faire penser à la *celeritas* d'un César qui valait autant dans le domaine de l'action que de l'expression. Mais cela n'exclut pas, dans les *Mémoires*, l'utilisation de phrases plus longues qui rappellent la période et correspondent à des moments de méditation.

Bien des phrases sont construites avec un net souci d'équilibre, qu'elles jouent sur des rythmes binaires[24] ou ternaires, de simples parallèles, des antithèses ou une gradation. En voici quelques exemples : le rythme binaire s'accompagne d'une expansion du second membre en harmonie avec la vision d'un empire quasi universel dans : « Rome n'est plus dans Rome : elle doit

22. « Je fis répandre », « je raturai », « je ne gardai », « je tâchai », « je forçai », « j'eus la joie » (*OR*, 359).
23. Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 82.
24. Béatrice Ness, *op. cit.*, (96), montre que l'auteur, retouchant son manuscrit, y a souvent rajouté des rythmes binaires.

périr, ou s'égaler désormais à la moitié du monde » (*OR*, 370) ; on remarquera au passage, comme chez l'empereur antique, l'intérêt porté aux sonorités[25]. La seconde phrase conjugue au rythme ternaire de groupes nominaux de longueur sensiblement identique (comprenant chacun eux-mêmes deux compléments du nom), après le noyau verbal, le rythme binaire des compléments d'objet : « Aux corps physiques des nations et des races, aux accidents de la géographie et de l'histoire, aux exigences disparates des dieux ou des ancêtres, nous aurions à jamais superposé, mais sans rien détruire, l'unité d'une conduite humaine, l'empirisme d'une expérience sage » (*OR*, 371-372). Le rythme ternaire peut tout aussi bien, au lieu de la ferme assurance de l'empereur, évoquer la plénitude du souvenir et la fluidité de la pensée : « Je retrouve une tête inclinée sous une chevelure nocturne, des yeux que l'allongement des paupières faisait paraître obliques, un jeune visage large et comme couché » (*OR*, 406).

Ces phrases plus longues, selon les propos même de Nicole Bourbonnais, « glisse[nt] harmonieusement d'un lien syntaxique à l'autre, d'une proposition à l'autre, portée par une voix assurée, ni brusque, ni vacillante[26] ». S'il est besoin là encore d'un modèle antique, on pensera à la manière dont Cicéron définit ce que doit être le style d'un historien qui se soucie d'esthétique littéraire – une éloquence au flux tranquille, différente à la fois du genre judiciaire et du genre délibératif : *Verborum autem ratio et genus orationis fusum atque tractum et cum lenitate quadam aequabiliter profluens sine hac iudiciali asperitate et sine sententiarum forensibus aculeis persequendumst*.

> « En ce qui concerne l'expression d'autre part, il recherchera un style coulant et large, s'épanchant avec douceur, d'un cours régulier, sans rien de l'âpreté que comporte le genre judiciaire, sans aucun des traits acérés dont la pensée s'arme au forum[27]. »

Cela n'exclut pas, d'ailleurs, chez le personnage yourcenarien, le recours au trait d'esprit piquant, ainsi quand il évoque le châtiment d'Apollodore de Damas : « Ils [= les dieux] ne se levèrent pas cette nuit-là pour sauver Apollodore » (*OR*, 491).

En règle générale, on constatera qu'Hadrien aime bien ponctuer par des formules la fin de ses développements, en homme sûr de lui. C'est particulièrement net dans les fins de chapitres : conclusion brève et brillante – si

25. Anne-Yvonne Julien, « Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* », *L'écriture de soi*, Paris, Belin, 1996, (23), remarque la « résonance adverbiale » des p. 372 *sq.*

26. Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 82.

27. *De oratore*, II, 64, traduction d'E. Courbaud, Les Belles Lettres. Cf. aussi Cicéron, *Orator*, 66 : *sed in his tracta quaedam et fluens expetitur, non haec contorta et acris oratio* : « Mais on y recherche un style étiré et coulant, non celui tendre et vif de l'orateur » (traduction de A. Yon, Les Belles Lettres). Cicéron oppose aussi dans l'*Orator*, 124, le style historique aux *narrationes* de l'orateur, qui relèvent d'un *prope cotidiano sermone*, « presque [du langage] de la conversation ».

l'on peut dire – de l'extase dans le désert de Syrie : « Mais la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité » (*OR*, 403), formule qui clôt *Tellus stabilita* ; ou phrase charnière, comme celle qui termine *Varius multiplex multiformis* et ouvre sur *Tellus stabilita* : « Ma propre vie ne me préoccupait plus : je pouvais de nouveau penser au reste des hommes » (*OR*, 358).

L'une des marques essentielles du style de *Mémoires d'Hadrien* est le recul du narrateur par rapport à lui-même : « Hadrien considérant sa vie à la distance de son lit de mort est en quelque sorte son propre historien » (*ER*, 52). L'assurance, l'autorité qui se dégagent du texte proviennent, pour une part, d'un double écart, celui de l'auteur par rapport à son sujet, même si la fameuse « magie sympathique » s'emploie à le combler, et celui de l'Hadrien narrant, ou plutôt méditant, vis-à-vis de l'Hadrien narré. Cela donne lieu à un jeu des temps entre présent de l'écriture, passé de l'évocation, présent de vérité générale, futur qui appartient en fait au passé ou au présent du lecteur[28], conditionnel par lequel Hadrien indique quelles étaient ses ambitions passées et qui correspond en fait au jugement de l'histoire, dépassant même notre temps : « Rome se perpétuerait dans la moindre petite ville [...]. Elle ne périrait qu'avec la dernière cité des hommes » (*OR*, 372). Le passage du « je » au « il » ou au « on » pour désigner Hadrien concourt à la création d'un effet d'objectivité. Cette objectivité n'est qu'apparente et Marguerite Yourcenar reconnaît qu'Hadrien « est pris comme nous tous dans les jeux de miroir qui se produisent dès qu'il s'agit de soi » et qu'il lui arrive de mentir[29]. Par le biais de l'*oratio togata*, sous le « je » semble se profiler le plus souvent un « il », une impérieuse voix véridique, comme si Hadrien, tout en gardant la première personne voulait aboutir au même résultat que Jules César avec la troisième personne : conférer à son écrit le caractère incontestable de l'objectivité[30].

Le recours aux maximes ou aux formules péremptoires va dans le même sens : « La méditation de la mort n'apprend pas à mourir » (*OR*, 510) ; « 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 » (*OR*, 291). Un double mouvement s'effectue entre le particulier et le général ; l'énoncé d'une vérité peut constituer une justification de la conduite d'Hadrien[31], ainsi pour diluer ses responsabilités

28. Cf. tout le passage : « Les catastrophes et les ruines viendront... », *OR*, 513.
29. *ER*, (53) ; cf. aussi *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, (155). Pour plus de détail, je renvoie aux pages qu'Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 132 *sq.*, a consacrées aux « procédés de distanciation », de « dédoublement critique ».
30. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 84, a bien mis en lumière ce phénomène dans les *Commentaires* de César : « En employant la troisième personne, il considère la décantation historique comme terminée, la version qu'il donne comme définitive. Il récuse ainsi par avance tout autre témoignage et, comme chacun sait bien quelle est la première personne qui se cache sous cette troisième, non seulement il le récuse, mais il l'interdit. »
31. On comparera avec Jules César : « Dans les *Commentaires*, maximes et pensées jouent souvent ce rôle logique et apologétique. Toutes, il est vrai, ne servent pas à expliquer des

dans la mort d'Antinoüs : « Je me dis que le suicide n'est pas rare, et qu'il est commun de mourir à vingt ans » (*OR*, 419-420) ; Hadrien n'hésite pas, pour les mêmes raisons, à aller à l'encontre d'une opinion commune en lui apportant un correctif : par exemple, pour expliquer l'élimination de Fuscus, il déclare : « Mais les liens du sang sont bien faibles, quoi qu'on dise, quand nulle affection ne les renforce » (*OR*, 490). D'autre part Hadrien peut partir de son expérience pour confirmer une vérité générale : « L'homme qui ne dort pas, et je n'ai depuis quelques mois que trop d'occasions de le constater sur moi-même, se refuse plus ou moins consciemment à faire confiance au flot des choses » (*OR*, 301) ; il semble ainsi comme un échantillon d'humanité : la maladie, par exemple, lui fait dire : « On ne guérit jamais » (*OR*, 501) ; alors, Hadrien, c'est nous, c'est tout un chacun, qu'il s'agisse de l'effacement de l'individu dans le général ou, au contraire, d'une extension du moi à l'universel.

La tendance à la généralisation contribue encore à la noblesse du ton par le dépassement du caractère individuel. Je renvoie ici à la contribution de Brian Gill au colloque *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, où il souligne, entre autres, la prédominance du « récit sommaire », qui « ne retient que l'essentiel des actions » et « déparcticularise[32] », ainsi que la « subordination de l'événement et de la chronologie à l'idéologique » et aux « besoins d'une démonstration philosophique[33] ».

La recherche de « l'authenticité tonale », mais aussi l'aspiration à l'universel, invitent l'auteur à essayer d'éviter les anachronismes, non seulement dans le choix des mots, mais encore dans les sentiments et les idées prêtés à Hadrien. Béatrice Ness a montré que les reprises de l'auteur sur son manuscrit visent à éliminer, par exemple, ce qui selon les termes mêmes de Marguerite Yourcenar, était « trop proche du ton et de la technique du roman d'introspection moderne[34] ».

L'épreuve de la traduction en grec d'un passage de *Mémoires d'Hadrien* relatée par Marguerite Yourcenar montre bien qu'il s'agit là d'une limite vers laquelle on peut tendre sans pouvoir espérer l'atteindre, car elle révèle l'existence de ce que l'auteur nomme des « *addenda* d'un ton plus moderne » (*EM*, 296). Ce serait sensiblement la même chose pour une traduction en latin. Ces *addenda*, Marguerite Yourcenar refuse de les retrancher, car ils enrichissent le texte, pourvu qu'ils ne soient pas trop nombreux. De fait, il serait impossible et insensé de vouloir écrire latin ou grec en français ; cela conduirait à la reconstitution pure et simple d'un passé révolu et nuirait à la dimension universelle d'Hadrien, qui ne peut être perçue que s'il est aussi,

fautes. Beaucoup apportent dans la narration la noblesse de l'amplification classique » (Michel Rambaud, *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, Paris, 1966, p. 151).

32. Brian Gill, *op. cit.*, p. 187.

33. ID., *ibid.*, p. 190.

34. Béatrice Ness, *op. cit.*, p. 100, qui cite « ms Carnet, 15 et 16 ».

dans une certaine mesure, notre contemporain par sa sensibilité, ses émotions, son langage. La plupart du temps les anachronismes sont imperceptibles, mais il arrive que le lien avec le monde moderne soit plus voyant, quand l'empereur se met à rêver, en contemplant l'Occident, à quelque chose qui ressemble à l'empire américain.

Inversement, on a vu parfois des anachronismes là où il n'y en a pas. Certains, se rappelant la formule initiale usuelle des lettres en latin avec le nom du destinateur au nominatif, celui du destinataire au datif, suivis de l'abréviation *s. d.* pour *salutem dat*, ont trouvé que l'adresse « mon cher Marc » avait des résonances par trop modernes ; en fait, au second siècle s'était répandu l'usage grec de la substitution du vocatif au datif initial : c'est ainsi que dans ses réponses à Pline le Jeune, Trajan employait *mi Secunde carissime*, « mon très cher Pline », et dans la lettre d'Hadrien à Servianus – certes un faux du IV^e^ siècle – donnée dans l'*Histoire Auguste* coexistent l'ancienne et la nouvelle formulations – *Hadrianus Augustus Seruiano consuli salutem* et *Serviane carissime*[35].

L'auteur définit encore l'*oratio togata* par une dernière caractéristique, la dignité : « Le style *togé* conservait à l'empereur la dignité sans laquelle nous n'imaginons pas l'antique, à tort certes, et pourtant avec une ombre de raison, puisque la dignité a été jusqu'au bout l'idéal de l'homme de l'Antiquité : César mourant arrangeait les plis de sa toge[36] » (*EM*, 294). Cette *dignitas* implique le rejet des « *minima* », de tout ce qui renverrait à un style bas, à une plate quotidienneté ; les problèmes d'intendance, les questions physiologiques, les petits détails de la vie de tous les jours n'ont place dans ce discours qu'à condition d'y acquérir une autre dimension : la maladie y est objet de méditation, et si l'on parle de la nourriture ou du sommeil, c'est en mettant en lumière leur caractère de mystère sacré.

Ce qui contribue encore à une certaine grandeur du style, qui rappelle d'ailleurs un usage latin, c'est le respect de la concordance des temps pour les subordonnées au subjonctif, et, par conséquent, l'emploi de l'imparfait de ce mode peu usité de nos jours : « Mais je n'avais pas voulu non plus qu'un enfant qui m'aimait mourût à vingt ans » (*OR*, 466), pour ne citer qu'un exemple.

35. *Histoire Auguste*, *Quadrigae tyrannorum*, VIII, 1. Sur cette question cf. Henri Bardon, *op. cit.*, p. 400. Dans la lettre que nous a conservée le Pseudo-Dosithée (dans Georg Goetz (dir.), *Corpus Glossariorum Latinorum*, III, Leipzig, 1888, p. 37), Hadrien s'adresse à *mater optima et carissima*, « mon excellente et très chère mère ». Se pose, bien évidemment la question de l'authenticité de ces lettres.

36. Cf. Paul M. Martin, *Tuer César !*, Paris, Éditions Complexe, 1988, p. 22 : « [César] prend garde que sa toge ne se retrousse pas. Ultime coquetterie d'un homme qui avait toujours pris un soin extrême de son apparence extérieure ? Assurément, mais aussi soin de ce qu'on se doit à soi-même, souci de rester digne jusque dans la mort. » On sait de même que les héroïnes épiques s'arrangent lorsqu'elles sont mortellement blessées pour tomber sans rien dévoiler de leur corps : cf., par exemple, la mort de Penthésilée chez Quintus De Smyrne, *La suite d'Homère*, I, v. 621-624.

À cette recherche dans la morphologie verbale correspond le recours à un vocabulaire qui, s'il appartient à des horizons variés et ne répugne pas aux « expressions concrètes, adaptées aux réalités de la vie quotidienne[37] », sait souvent donner une certaine dignité à des actes qui pourraient, dans un autre contexte, sembler banals. Henriette Levillain a déjà fait remarquer la « noblesse du langage » d'Hadrien, qui, dès les premières pages de l'œuvre dit non qu'il s'est déshabillé devant son médecin, mais « dépouillé de [s]on manteau » et, au lieu de « s'il fallait me tromper » écrit « s'il fallait m'abuser[38] ». On notera aussi, entre autres, l'emploi du verbe « fustiger » (*OR*, 368), mais il faut dire que c'est pour rendre le verbe latin *catomidiari* (être fouetté en étant tenu sur les épaules d'un tiers) utilisé dans l'évocation de l'anecdote dans la *Vita Hadriani* (18,9) et qu'on ne trouve ailleurs qu'une seule fois dans la littérature latine[39]. Certes, on a pu constater que Marguerite Yourcenar, lorsqu'elle suit de près ses sources, refuse assez souvent le terme savant qui daterait trop historiquement Hadrien et risquerait de le reléguer dans quelque lointain passé[40] ; mais l'étude des manuscrits conduit Béatrice Ness à remarquer que l'auteur supprime des expressions actuelles « pour laisser la place à un vocabulaire plus classique[41] ». Parfois même, mais rarement, on relève quelques archaïsmes. On cherchera en vain dans les dictionnaires de langue française[42] le « noir janiteur[43] » (*OR*, 300) qui veille sur le sommeil de l'empereur : on serait tenté d'y voir le calque du mot latin *ianitor* qui désigne l'esclave portier gardant l'entrée de la maison – et c'est bien une attitude de chien de garde que la sienne dans *Mémoires d'Hadrien* puisqu'il dort « en travers [du] seuil » impérial[44] ; mais un petit lexique d'anglais nous apprend qu'en cette langue « janitor » désigne un concierge. Alors latinisme ou anglicisme ? L'ambiguïté, en tout cas, est pleine de sens pour qui est attentif à la pérennité du latin. Il peut arriver aussi, exceptionnellement, que le terme cherchant à donner une touche ancienne ne soit pas employé à bon escient, ainsi de « pastophore » qui, dans *Mémoires d'Hadrien*, désigne un prêtre du culte

37. Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, (83), qui cite des « jambes enflées » (*OR*, 288) et des « soldats [...] repus d'ail et d'orge » (*OR*, 292).
38. Henriette Levillain, *op. cit.*, p. 166-167, qui souligne aussi que les « subjonctifs de concordance des temps [...] sont les marques d'une langue savante ».
39. Chez Pétrone, *Satiricon*, 132, 2.
40. Cf. Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. « Latonus », 1995, p. 443-444.
41. Béatrice Ness, *op. cit.*, p. 96.
42. Le mot ne figure ni dans le *Littré*, ni dans le *Robert Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.
43. La comparaison avec le « noir janiteur » apparaît dans le manuscrit conservé à la Houghton Library à Harvard, comme un rajout.
44. Y aurait-il là le souvenir d'un passage du *De suppliciis* de Cicéron, 118, où, après avoir évoqué les pères d'innocentes victimes de Verrès « couchés sur le seuil » (*Patres hi [...] iacebant in limine*) dans l'espoir de voir une dernière fois leurs fils, l'orateur signale la présence du « geôlier de la prison » *ianitor carceris* (traduction de G. Rabaud, Les Belles Lettres) ? Souvent le terme de *ianitor* désigne l'esclave qui garde la maison : Ovide, *Amours*, I, 6, 1, le présente enchaîné à la porte.

de Mithra (*OR*, 425, 514), alors qu'en réalité ce mot s'applique aux desservants de certaines divinités égyptiennes[45]. Le vocabulaire, en règle générale, plutôt que l'archaïsme, vise le classicisme, c'est-à-dire établit juste assez de distance pour donner du recul, mais pas assez pour qu'on perde ses repères.

Les métaphores, d'autre part, qui sont nombreuses, donnent au texte, selon l'analyse de Nicole Bourbonnais, un tour poétique qui « a pour effet de rendre plus harmonieuse la voix de l'empereur qui, autrement, risquerait de basculer dans le ton didactique et péremptoire[46] ». Ajoutons qu'elles permettent aussi d'échapper à la trivialité en déplaçant le propos pour éviter l'incongruité : le narrateur glisse ainsi sur ses relations avec Antinoüs en évitant tout terme trop explicite. Après la rencontre de Nicomédie, c'est une chaste expression qui révèle ces amours : « Une intimité s'ébaucha » (*OR*, 405), relayée par la sensualité d'une métaphore animalière : « Ce beau lévrier avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie » (*ibid.*). Là encore Marguerite Yourcenar a travaillé dans le sens d'une épuration du texte, les analyses génétiques de Béatrice Ness révélant que les plans originaux de l'ouvrage le centraient davantage sur la peinture psychologique de l'amour, d'une part, et que, d'autre part, « le caractère érotique du texte primitif » s'est mué en une « version finale plus spirituelle[47] ».

Le style est bien évidemment indissociable du propos et ce qui contribue à la *grauitas*, à la *dignitas* de l'ouvrage, ce sont aussi les sujets qui sont livrés à la méditation d'Hadrien, en particulier les questions politiques relatives au gouvernement du monde et les problèmes métaphysiques concernant la place de l'homme dans l'univers, sa position face au temps, à la maladie, à la mort. Le tragique de la lutte d'Hadrien contre la mort, la sienne, celle de l'aimé, celle d'une civilisation ou contre la maladie renforce son humanité sans nuire, au contraire, à la noblesse du portrait. D'ailleurs, les moments de faiblesse sont exprimés avec une grande tenue. Prenons l'exemple des réactions d'Hadrien à la mort d'Antinoüs et l'évocation de la propre mort de l'empereur. Certes Hadrien s'effondre et se laisse envahir par la souffrance au moment de la catastrophe égyptienne ; mais nous sommes loin de l'accusation médisante dont se fait l'écho l'*Histoire Auguste*, *Antinoum suum [...] quem muliebriter fleuit* : « Son cher Antinoüs, qu'il pleura comme l'eût fait une femme[48]. » C'est la distanciation de la troisième personne qui rend cet ébranlement : « Tout croulait ; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de tout, le Sauveur du monde s'effondrèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque » (*OR*, 440) ; ou c'est une ellipse pudique : « Deux jours plus tard, Hermogène réussit à me

45. Comme Isis, Osiris, Ammon, Thot, Sérapis : cf. Thomas Hopfner, s. v. « *pastophoroi* », *Real Encyclopädie*, XVIII-4, 1949, col. 2107-2109.
46. Nicole Bourbonnais, *op. cit.*, p. 84.
47. Béatrice Ness, *op. cit.*, p. 113-114.
48. *Vita Hadriani*, 14, 5, traduction d'A. Chastagnol, Paris, Robert Laffont.

faire penser aux funérailles » (*ibid.*). Tout au plus peut-on trouver au début du chapitre la liberté syntaxique d'une tournure nominale : « Le premier jour du mois d'Athyr, la deuxième année de la deux cent vingt-sixième Olympiade… » (*OR*, 438), à mettre en parallèle avec la même rupture de la syntaxe traditionnelle lors du zénith de *Saeculum aureum* : « Saisons alcyoniennes, solstice de mes jours… » (*OR*, 412), et lors des derniers instants d'Hadrien : « Bruit des sabots de Borysthènes, galop du Cavalier thrace… » (*OR*, 515). Mais si les points de suspension à la fin de l'œuvre suggèrent la brutalité de l'interruption due à la mort, Hadrien a pu aller jusqu'au bout de sa phrase et même terminer par ces *ultima uerba* chers aux biographes[49], avec la détermination du grand voyageur au propre comme au figuré, qui s'interroge toujours sur le mystère du monde en voulant rester lucide : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts… » (*OR*, 515).

Ainsi *Mémoires d'Hadrien* nous offre assurément un style empreint de grandeur, où à l'élévation de la pensée correspond la haute tenue de l'expression. L'ouvrage relève le plus souvent de ce que la rhétorique classique appelle le « style élevé », mais sans tomber dans l'excès caricatural du « style boursouflé », où la *Rhétorique à Herennius*[50], par exemple, nous dit que pourrait conduire une mauvaise maîtrise. Les vicissitudes de l'existence de l'empereur et la manière dont il y fait face confèrent au récit quelque chose du « sublime d'acceptation » propre à Thucydide, Lucrèce et Salluste, qui va jusqu'à « une sorte d'impassibilité qui dépasse le tragique, qui surmonte le pessimisme sans l'abolir », tel que le définit Alain Michel[51]. L'*oratio togata*, qui est aussi un instrument permettant de construire une image de sa vie en toute lucidité – ou parfois d'en donner l'impression seulement –, rend compte de la *grauitas*, de la *dignitas* que l'on associe à l'Antiquité et en même temps, elle permet un dépassement des catégories temporelles pour donner à Hadrien une valeur universelle. Certes Hadrien n'apparaît pas nu : il ne quitte pas sa toge devant nous ; mais, paradoxalement, n'est-ce pas là signe d'humanité pour qui modèle sa statue, puisque l'on sait que dans la statuaire antique la nudité s'applique aux divinités ou aux personnages héroïsés ? Mais ne restons pas sur une boutade et revenons à Quintilien et aux conseils qu'il donne aux orateurs jusque dans leur manière de s'habiller, qui appartient aussi à l'*actio* oratoire : il recommande la toge, dont la solennité lui plaît ; il la veut *rutundam […] et apte*

49. On connaît le *Qualis artifex pereo !* (« Quel artiste va périr avec moi ! ») de Néron. Suétone, *Néron*, 49, 1, traduction de H. Ailloud, Les Belles Lettres ; ce ne sont pas, à vrai dire, selon Suétone, ses toutes dernières paroles, puisqu'il cita encore en entendant arriver des cavaliers un vers de l'*Iliade*, X, 535 : « Le galop des chevaux aux pieds rapides frappe mes oreilles » – dont « Bruit des sabots de Borysthènes, galop du Cavalier thrace… » est peut-être un écho, ô combien anobli puisque liant le sacré au souvenir du bonheur passé ; et Néron mourut en adressant ces mots à un centurion qui venait d'arriver « *Sero* » et « *Haec est fides* », « c'est trop tard » et « voilà bien la fidélité ! » (traduction de H. Ailloud).

50. IV, 15 : la *grauis figura* peut dégénérer en *sufflata*.

51. Alain Michel, « Rhétorique et poétique : la théorie du sublime de Platon aux modernes », *REL*, LIV, 1976, (287).

caesam, « coupée en arrondi et bien à la mesure[52] ». Il donne des conseils sur l'art des plis, mais pour préciser qu'au fil du discours le bel ordonnancement de la toge variera au gré des mouvements de l'orateur, car la toge doit aider à faire percevoir les sentiments du locuteur. En tout cas, ce qui importe c'est qu'elle soit bien adaptée ; « l'appropriation » – *dicere apte*[53] – est fondamentale dans une esthétique classique et la toge, métaphoriquement ou non, sied bien à Hadrien.

52. Quintilien, *Institution oratoire*, XI, 3, 139, traduction de J. Cousin, Les Belles Lettres : *Ipsam togam rutundam esse et apte caesam uelim* (« Quant à la toge elle-même, je la voudrais coupée en arrondi et bien à la mesure. »)

53. Quintilien, *Institution oratoire*, I, 5, 1, traduction de J. Cousin. Cf., aussi, par exemple, Cicéron, *De oratore*, III, 212 : « Aussi la seule règle, je crois, à donner ici est de choisir, parmi les genres d'éloquence, l'un plus ample, l'autre plus simple, le troisième tempéré, celui qui convient le mieux au sujet » (traduction d'E. Courbaud, Les Belles Lettres) : *Itaque hoc loco nihil sane est quod paecipi posse uideatur, nisi ut figuram orationis plenioris et tenuioris et item illius mediocris ad id, quod agemus, accommodatam deligamus.*