

MARGUERITE YOURCENAR ET LES AMÉRIQUES

textes réunis et présentés par Rémy POIGNAULT et Vicente
TORRES MARIÑO, avec la collaboration de
Francia Elena GOENAGA-OLIVARES

*L'illustration de la couverture est un tableau de l'artiste colombien
Carlos Arango (collection de Maria Gladis Velásquez)*

Comité scientifique du colloque :
Bruno Blanckeman, Élyane Dezon-Jones, Juan Miguel Dothas,
Francia Elena Goenaga-Olivares, Pedro Armando de Almeida
Magalhães, Rémy Poignault, Vicente Torres Mariño

© Société Internationale d'Études Yourcenariennes
Siège social : Université Clermont Auvergne
Correspondance : 2, rue Abbé Girard F-63 000 CLERMONT-FERRAND
SIEY@orange.fr
site : yourcenariana.org
I. S. B. N. : 978-2-9540515-4-3

Dépôt légal : mars 2021

SIEY
Clermont-Ferrand, 2021

soulignent des étapes importantes de l'histoire de la Flandre (ou de la Belgique) et du Brésil.

**RÉÉCRIRE MÉMOIRES D'HADRIEN
EN AMÉRIQUE : MEMORIAS DE ANTINOO
DE DANIEL HERRENDORF**

par Laura BRIGNOLI (Université Iulm)

La mort est la sanction de tout ce que
le narrateur peut raconter.
Son autorité, c'est à la mort qu'il
l'emprunte.

W. Benjamin, *Le conteur*

Résumé : *L'article se propose d'analyser les rapports entre Mémoires d'Hadrien et un hypertexte sud-américain, Memorias de Antinoo de Daniel Herrendorf en montrant leurs ressemblances et leurs divergences. En prenant en considération d'abord la structure rhétorique et la position énonciative des deux œuvres, puis les thèmes de la mort et du pouvoir, nous nous proposons de faire émerger, par le biais de l'hypertexte sud-américain, un aspect de l'œuvre yourcenarienne qui n'est pas toujours évident : l'indulgence envers les dérives dictatoriales de l'empereur.*

Abstract : *The article aims to analyze the relationship between Mémoires d'Hadrien and a South American hypertext, Memorias de Antinoo by Daniel Herrendorf showing their similarities and their differences. By taking into consideration first the rhetorical structure and the enunciative position of the two works, then the themes of death and power, we propose to bring out, thanks to the South American hypertext, an aspect of Yourcenar's work which is not always obvious: namely the indulgence towards the dictatorial bias of the emperor.*

La relation entre Marguerite Yourcenar et l'Amérique a été intense, comme on a pu le constater dans ces journées d'études, intense et féconde au point qu'elle a laissé des traces non négligeables dans sa production. Mais le contact entre les deux cultures s'exprime nécessairement dans deux sens, qui sont souvent les deux faces d'une même médaille : on aura ainsi, d'une part, l'influence que la culture américaine a pu exercer sur l'œuvre de Yourcenar, et, de l'autre, les traces que l'œuvre de notre auteure a

su disséminer chez les écrivains américains. C'est à ce dernier aspect que je vais m'intéresser dans cet article.

Pour que la tâche soit faisable je me suis tournée vers ce qui depuis quelques années constitue le centre de mes recherches : l'hypertextualité mimétique, à savoir la reprise de personnages ou de situations narratives dans de nouvelles fictions, qui peuvent entretenir avec l'hypotexte¹ des liens très variables. Comme l'intertextualité, il s'agit d'une pratique très ancienne, qui a été reprise de façon massive dans la postmodernité et que l'époque actuelle, définie hypermoderne, ne semble pas prête à abandonner.

Richard Saint-Gelais² a décrit ses modes de fonctionnement en opérant d'abord une distinction entre l'hypertextualité genettienne, qui établit une relation de similarité entre des textes, et la transfictionnalité qui consiste plutôt dans « une relation de migration de données diégétiques »³ : « on a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte »⁴. Le plus souvent, ce sont les personnages qui, migrant d'un texte à l'autre, établissent le lien, comme il arrive par exemple avec Madame Bovary, Sherlock Holmes, Hamlet, Robinson Crusoé, Madame de Merteuil ou, pour nous rapprocher de notre sujet, avec Antinoüs.

J'ai en effet analysé un roman sud-américain qui reprend *Mémoires d'Hadrien* : il s'agit des *Memorias de Antinoo* de l'écrivain argentin Daniel Herrendorf⁵. De ce texte bref, intensément poétique, j'ai choisi deux thèmes importants et communs aux deux œuvres dans le but de mettre en évidence jusqu'à quel point le changement de perspective et de culture a pu déterminer les rapports entre l'hypotexte et l'hypertexte. Mais surtout, puisque je propose

¹ On aura reconnu la terminologie de Gérard GENETTE (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982) qui, malgré les nombreuses tentatives de révision, reste encore la plus utilisée.

² Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

³ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

⁵ Daniel HERRENDORF, *Memorias de Antinoo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000. Le sigle MA placé immédiatement après la citation se réfère à la traduction française, *Mémoires d'Antinoüs*, effectuée par Michel WAGNER, EST – Samuel Tastet Éditeur, 2013.

ma réflexion à l'intérieur d'un colloque Yourcenar, je ne perdrai pas de vue les répercussions que *Mémoires d'Antinoüs* peuvent avoir sur la réception de *Mémoires d'Hadrien*.

Toute réécriture – on ne l'a pas assez souligné – est d'abord une lecture, donc, dans certains cas plus que dans d'autres, une interprétation du texte. Les manières dont elle s'exprime sont diverses, on parle de *sequel*, *prequel*, lecture contrefactuelle, expansion, version, etc.⁶ Dans tous les cas, l'hypertexte exploite les blancs de l'hypotexte. Il y a en effet des non-dits qui ne se limitent pas à ignorer les redondances que le lecteur peut aisément inférer de sa lecture : certaines lacunes peuvent sembler des réticences, ou bien elles dépendent de la focalisation choisie, donc déplacer le point de vue revient à remplir les silences.

Mais avant d'entrer dans le vif de la question, arrêtons-nous un instant sur la spécificité du cas qui nous occupe : ce qui migre d'un texte à l'autre en effet est avant tout un personnage historique. Or, ce simple fait pourrait exclure *Memorias de Antinoo* des exemples de transfictionnalité. Et pourtant on a le droit de se demander jusqu'à quel point le jeune Bithynien est le produit d'une imagination littéraire. En effet, les sources historiques sur ce personnage sont très minces, et Marguerite Yourcenar elle-même a eu souvent recours à la « magie sympathique » pour lui donner consistance. N'oublions pas que la figure d'Antinoüs a constitué pour Yourcenar la voie d'accès vers Hadrien : c'est en partant de l'amoureux qu'elle est arrivée à l'empereur. Dans *Les Yeux ouverts*, elle déclare que les explications du suicide d'Antinoüs étaient celles auxquelles l'empereur pouvait lui-même penser⁷. Mais plus éclairante encore me semble l'anecdote qu'elle raconte : tandis que Yourcenar s'efforçait de « surimposer » toutes les images du jeune homme « afin d'arriver à une ressemblance totale faite de ces différents visages », Madame Calza, l'archéologue du Musée d'Ostie, effectue une sorte de métaphore iconographique, rappelant tout d'un coup le

⁶ Pour une description plus complète, je me permets de renvoyer à Laura BRIGNOLI éd., *InterArtes, Diegesi migranti*, Milan, Mimesis, 2019, et en particulier à mon introduction au volume.

⁷ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion 1980, p. 163.

nom de Nijinski : l'image séduit Yourcenar, qui voit comment le jeune pouvait représenter « les aspirations de quelqu'un, d'un grand metteur en scène, et en un sens l'empereur est un grand metteur en scène » (*YO*, p. 62). On peut bien affirmer, alors, que l'image d'Antinoüs découle moins des sources – historiques ou iconographiques – que de l'imagination de l'auteure⁸.

Sur la source en grande partie fictionnelle du personnage d'Antinoüs il y a peu de doutes : pour insuffler la vie dans des portraits et des statues le rôle de l'imagination a été essentiel. Si donc on peut insérer *Mémoires d'Antinoüs* dans la catégorie de la transfictionnalité c'est parce que l'adolescent d'Herrendorf a été bâti en puisant presque exclusivement aux mémoires apocryphes de Marguerite Yourcenar⁹. Rémy Poignault a d'ailleurs montré, dans un article lumineux, les nombreux échos yourcenariens existant dans ce roman¹⁰, échos qui montrent une incontestable filiation. Les seules sources accessoires sont iconographiques, et sont les mêmes dont Yourcenar a disposé : les images d'Antinoüs parsemées dans les musées du monde entier.

Une fois établi le droit de nous situer dans la transfictionnalité, observons avec Saint-Gelais qu'elle requiert « une batterie d'approches variées qui [...] s'intéressent [...] à ce qu'une transfiction *fait* à la fiction à laquelle elle s'articule. Un *faire* divers et paradoxal, car la transfictionnalité ne consiste jamais à intervenir sur le texte initial, bien évidemment inchangé, mais sur sa diégèse, c'est-à-dire au bout du compte sur la reconstitution que les lecteurs en font, ou consentent à effectuer sur la base d'une continuation,

⁸ Voir aussi, dans le même livre, le passage où elle explique comment fonctionne l'érudition pour un romancier (p.147-148). À ce propos, il ne sera pas inutile de lire Walter GHEERTS, « L'embarras du choix. Marguerite Yourcenar et ses lectures historiographiques préparant *Mémoires d'Hadrien* », *Les miroirs de l'altérité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rémy POIGNAULT et Vicente TORRES éd., Clermont-Ferrand, 2014, p. 49-66, où l'auteur montre bien quel a été le rapport de Yourcenar avec les historiens biographes d'Hadrien.

⁹ À la différence d'autres romans dont Antinoüs est également le protagoniste, mais pour lesquels les pseudo-mémoires yourcenariens ne sont qu'une source parmi d'autres : Ben PASTOR, *The Water Thief*, T. Dunne - St.Martin Press, 2007.

¹⁰ Rémy POIGNAULT, « *Mémoires d'Antinoüs* de Daniel E. Herrendorf vs *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n° 34, déc., 2013, p. 55-72.

d'une rectification, d'une version décalée ou même transgressive »¹¹. La démarche choisie consistera à mettre en vis-à-vis *Mémoires d'Hadrien* et *Memorias de Antinoo* en montrant leurs ressemblances et leurs divergences, dans le but de faire émerger, par le biais de l'hypertexte sud-américain, un aspect de l'œuvre yourcenarienne qui n'est pas toujours évident. L'angle critique choisi prendra en considération la construction des personnages, la position énonciative aussi bien que deux thèmes majeurs que les deux œuvres partagent : la mort et la politique.

Daniel Herrendorf avait 35 ans lorsqu'il a publié cette œuvre, mais il était un adolescent âgé de 18 ou 19 ans quand il a commencé à l'écrire, en annotant le texte yourcenarien au fil de la lecture¹². Il avait donc le même âge qu'Antinoüs, et une sensibilité, à l'en croire, qui devait l'arrêter sur la figure du jeune éphèbe silencieux au point de sentir le besoin de lui donner immédiatement une voix. Les pensées décousues du jeune homme iront former la plupart du texte que nous pouvons lire.

Observons que souvent, à la base de la réécriture, il y a cette poussée émotive qui incite un auteur à se charger d'un personnage pour en compléter le portrait¹³, remplir les vides laissés par le texte, ou corriger ce qui paraît imprécis. C'est justement ce genre de rapport, un rapport presque personnel, qu'Herrendorf a établi tout d'abord avec le chef-d'œuvre yourcenarien.

La mise en forme de son œuvre, qu'il a voulu doter d'une préface attestant l'authenticité des mémoires, aussi bien que le caractère décousu et l'ordre arbitraire des pensées, la configure comme une suite de proses poétiques, aux titres évocateurs qui ne manquent pas d'en souligner l'aspect émotif. Bien sûr, la préface qui parle d'un manuscrit retrouvé « à Antioche, vers l'an 1098 » ne trompe personne. L'auteur lui-même accentue l'ambiguïté de cette

¹¹ Richard SAINT-GELAIS, *op. cit.*, p. 70. Italiques dans le texte.

¹² Mercedes GIUFFRÉ, « Amor, compromiso y muerte en la obra de Herrendorf », https://web.archive.org/web/20110706075747/http://almargen.com.ar/sitio/seccio_n/entrevistas/herren/index.html.

¹³ Véronique GÉLY, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Mythe et littérature*, Sylvie PARIZET éd., Paris, Lucie éditions (SFLGC), 2008, p. 179-195.

référence lorsqu'il affirme que ces manuscrits furent égarés et, tout de suite après, qu'« ils ont été ici transcrits d'une façon arbitraire, mais fidèlement » (*MA*, p. 7). C'est comme si Herrendorf voulait cautionner ces mémoires mais sans perdre l'atmosphère floue qui entoure la figure de son protagoniste, dont on ne connaît pas beaucoup du point de vue historique.

De son côté Marguerite Yourcenar, pour pallier le manque d'informations sur ce personnage sans renoncer à la fiabilité de l'histoire, s'était tenue rigoureusement à la vision privilégiée d'Hadrien, en lui prêtant même, dans sa description du jeune homme, une attitude de Pygmalion ; un Pygmalion à rebours, en réalité, puisqu'il finira par changer un être vivant en œuvre d'art :

une tête inclinée sous une chevelure nocturne, des yeux que l'allongement des paupières faisait paraître obliques, un jeune visage large et comme couché. [...] L'enfant a changé ; il a grandi. Il suffisait pour l'amollir d'une semaine d'indolence ; une après-midi de chasse lui rendait sa fermeté, sa vitesse athlétique. Une heure de soleil le faisait passer de la couleur du jasmin à celle du miel. Les jambes un peu lourdes du poulain se sont allongées ; la joue a perdu sa délicate rondeur d'enfance, s'est légèrement creusée sous la pommette saillante [...]. En vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté. (*MH*, p. 406)

En se faufilant dans les plis du texte, c'est justement cet aspect qu'Herrendorf s'adonne à contrecarrer : l'Antinoüs qu'il crée est beaucoup plus lucide et conscient de ce que laissent soupçonner les rares indications de Marguerite Yourcenar, par exemple là où elle note :

Et pourtant, cette soumission n'était pas aveugle ; ces paupières si souvent baissées dans l'acquiescement ou dans le songe se relevaient ; les yeux les plus attentifs du monde me regardaient en face ; je me sentais jugé. (*MH*, p. 405)

C'est là que se glisse la plume du Sud-américain : en ne tenant aucun compte de la suite de ce passage (« Mais je l'étais comme un dieu l'est par son fidèle : mes duretés, mes accès de méfiance (car j'en eus plus tard) étaient patiemment, gravement acceptés. Je n'ai

été maître absolu qu'une seule fois, et que d'un seul être », *MH*, p. 405-406), il élargit ce que le texte même semble suggérer avant de tout ramener au point de vue unique de l'empereur. En cueillant juste ce regard évaluatif, il montre que cette maîtrise n'a pas abouti à l'annihilation complète de la personnalité d'Antinoüs : le choix de la mort a été sa rançon.

Une rançon paradoxale, il faut le reconnaître, parce que c'est en choisissant de disparaître de ce monde qu'il parvient à retrouver son vrai visage, les traits qu'il avait perdus depuis qu'il avait choisi d'adhérer aux désirs de l'empereur :

Si on te démontrait que le miroir ne reflète pas ton visage, mais celui d'un autre, tu hurlerais de terreur. C'est dans cette irréalité que réside tout le mystère de l'enfer où je me trouve. (*MA*, p. 69)

C'est d'ailleurs grâce à son suicide qu'il est devenu un personnage à part entière. Le fait d'avoir choisi sa mort lui a donné rétrospectivement une conscience de soi et aussi une connaissance du monde qu'on ne pouvait pas soupçonner chez lui lorsqu'il était en vie.

Premier thème : la mort

On connaît bien l'importance du thème de la mort chez Marguerite Yourcenar : « l'insistance que met Yourcenar à disséquer, à diluer les moments ultimes de ses personnages [est] bien plus qu'un désir de porter à terme une vie qu'elle a créée »¹⁴. Si Marguerite Yourcenar insiste tant sur la mort de ses personnages c'est parce qu'elle lui attribue une fonction de révélateur : en soustrayant la vie au flux du temps, elle en fixe l'histoire et lui permet de passer du devenir à l'être : « les morts ont sur les vivants cet avantage immense : ils nous présentent, et nous présentent au complet, les résultats d'une expérience qu'on ne refera pas.[...] Là est le privilège des personnages de l'histoire : ils sont, parce qu'ils

¹⁴ Elena PESSINI, « L'écriture de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : un palimpseste inachevé », *Marguerite Yourcenar écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT, Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 164.

furent », écrit-elle dans « L'improvisation sur Innsbruck » (*PE*, p. 454). C'est à partir de la mort, choisie ou non, que toute la vie d'un individu prend un sens. On perçoit dans tout cela l'écho de Walter Benjamin : « Sa vie [du personnage de roman] ne dégage son sens que du fait et des circonstances de sa mort. Or le lecteur de roman ne cherche-t-il pas des personnages à travers lesquels il captera le "sens de la vie" ? Il doit donc s'assurer d'une façon ou d'une autre qu'il lui sera donné d'assister à leur mort »¹⁵. De ce point de vue les trois protagonistes des « méditations fictives sur un moi »¹⁶ sont très représentatifs : le suicide de Zénon sera la dernière occasion d'étude et de connaissance, donc ce qui parfait sa nature studieuse, d'intellectuel avant la lettre. La mort de Nathanaël, dissolution dans la nature, accomplit la personnalité d'un anti-héros qui s'est voulu inséré dans le flux des êtres vivants, sans spécificité aucune. Dans *Mémoires d'Hadrien*, ce thème justifie le récit dans la mesure où c'est la mort qui constitue l'élément structurant du roman¹⁷. Le point de vue d'Hadrien sur son propre parcours existentiel double l'histoire officielle de sa vie d'un récit personnel, dont le caractère méditatif ne l'empêche pas d'être homogène et cohérent, et bien qu'ouvert au doute, finalement imposant sa propre vision des événements : ainsi leur prescrit-il un certain ordre, cherchant dans sa vie une cohérence et une conséquence que peut-être, vue de l'extérieur, elle n'avait pas toujours. C'est d'ailleurs le propre de l'autobiographie et encore plus de cette autobiographie apocryphe d'un homme du premier siècle de notre ère, qui ne pouvait que produire un « discours organisé » (*YO*, p. 149).

¹⁵ Walter BENJAMIN, *Le Conteur*, XV. J'ai consulté l'édition italienne (*Opere complete*, a cura di Rolf TIEDEMANN e Hermann SCHWEPENHAUSER, Edizione italiana a cura di Enrico GANNI, vol. VI, *Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004, p. 335). On se demande toutefois si Yourcenar a pu s'inspirer de cet écrit de 1936, ou bien s'il s'agit d'une coïncidence de visions. Les œuvres de Walter Benjamin ne figurent pas dans le catalogue de la bibliothèque yourcenarienne.

¹⁶ Anne-Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, 2002, p. 151.

¹⁷ Claude BENOÎT, « La mort dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar*, Elena REAL éd., València, 1984, Universitat de València, p. 13.

La mort d'Hadrien est longuement préparée, observée dans les détails, acceptée comme l'ultime expérience d'une vie riche. C'est cette considération de sa mort qui soustrait cet élément de la vie d'Hadrien à l'inéluctable pour lui donner l'aspect d'un fait choisi, ordonnancé, ritualisé. Cette mort désormais entrevue et acceptée comme telle au point d'en faire dépendre les mémoires finit par perdre sa toute-puissance, comme si l'empereur pouvait étendre son pouvoir même au-delà du monde.

Dans le cas de la mort d'Antinoüs, Hadrien assume la même attitude : il suffit de considérer la manière dont elle est racontée : Hadrien raconte la mort d'Antinoüs en la préparant longuement, comme un rite. L'ascension au mont Cassius d'abord, l'épisode de la chasse au lion dans l'oasis d'Ammon, la visite à la magicienne de Canope et le sacrifice du faucon d'Antinoüs sont en fait des rites préparatoires qui indiquent la voie vers le suicide d'Antinoüs. Cette mort prend une forme rituelle par les modalités que le jeune homme a choisies : vue par Hadrien, elle devient donc un acte de symbiose entre l'empereur et son jeune amant (ses années « s'ajoutaient aux miennes », *MH*, p. 438).

Quitte à se rendre compte, toutefois, de cette volonté de maîtrise excessive. Et alors :

Mes remords même sont devenus peu à peu une forme amère de possession, une manière de m'assurer que j'ai été jusqu'au bout le triste maître de son destin. Mais je n'ignore pas qu'il faut compter avec les décisions de ce bel étranger que reste malgré tout chaque être qu'on aime. En prenant sur moi toute la faute, je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie, puis écrasée entre mes mains. Je n'ai pas le droit de déprécier le singulier chef-d'œuvre que fut son départ ; je dois laisser à cet enfant le mérite de sa propre mort. (*MH*, p. 420)

En considérant le thème de la mort, la réécriture d'Herrendorf semble à première vue abonder dans le sens yourcenarien : c'est la mort qui finalement donne un visage à ce jeune homme pris par le néant d'une vie insignifiante. Il suffit de quelques citations pour s'en rendre compte, par exemple les passages où Antinoüs, conscient de n'être qu'un accessoire dans la vie de l'empereur, se sent envahir

par le néant (« Le néant m'appartient » *MA*, p. 109), ou encore lorsqu'il considère son suicide comme « l'acte suprême de l'érotisme » (*MA*, p. 104), parce qu'on ne pourrait pas se donner de manière plus radicale et définitive. Antinoüs se rend compte qu'il n'est rien, en dehors de ce qu'il représente pour Hadrien, qu'il n'a qu'une part toute marginale dans la vie de l'homme d'État, où chaque élément a sa place, sauf lui :

Je suis arrivé sans savoir que j'étais déjà ici.
Je m'en vais sans savoir que je reste. (*MA*, p. 12)

Le coup de maître de l'auteur argentin consiste à radicaliser cette position d'Antinoüs qui, on le voit bien dans le texte, est insituable. En effet, dans la vision d'Herrendorf, par son suicide Antinoüs a voulu se soustraire non seulement à la prise d'Hadrien sur sa vie, mais aussi à la volonté de l'empereur d'éterniser son visage dans une image qui ne correspondait pas du tout à sa propre identité.

Ce qui contribue à estomper les contours de cette figure est le fait qu'il s'agit d'un récit autothanatographique, pour utiliser la définition de Frédéric Weinmann¹⁸, c'est-à-dire un récit où c'est le mort lui-même qui prend la parole après son décès. Ce paradoxe énonciatif de fait rend cette voix insituable, et les rares notes du traducteur ne contribuent nullement à résoudre la contradiction, bien au contraire. Là où la mort devrait étendre son linceul de silence et fixer à jamais une image donnée, la voix du jeune homme ose se manifester et, comme il se doit lorsqu'il n'y a plus aucune nécessité contingente à l'entraver, la vérité peut sortir toute nue. La position énonciative d'Antinoüs est donc singulièrement forte.

Examinons alors la rhétorique de cette position énonciative, non sans avoir préalablement rappelé la manière dont Marguerite Yourcenar a su orienter la réception de la figure d'Hadrien. On ne niera pas que la rhétorique yourcenarienne, des plus habiles, a su mettre en évidence la sagesse et la modération de son personnage, sans cacher ses intempérances ou ses injustices : pour le dire avec Alain Trouvé, « la romancière manœuvre savamment pour orienter

¹⁸ Frédéric WEINMANN, « *Je suis mort* » : *essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2018.

dans une direction conforme à son dessin la réception du lecteur »¹⁹. C'est à travers l'agencement des événements que Yourcenar réussit à transformer les moments où Hadrien se montre moins lucide ou plus démesuré comme de simples faiblesses passagères, surmontées rapidement.

L'attitude énonciative qu'Herrendorf choisit pour son protagoniste, l'autothanatographie, s'accompagne d'une rhétorique de signe contraire par rapport à *Mémoires d'Hadrien* : en choisissant le « désordre » (le mot revient plusieurs fois dans *Mémoires d'Antinoüs*), en refusant tout agencement logique des pensées d'Antinoüs, en nous donnant l'impression de nous les livrer en vrac, Herrendorf prend le contrepied de Marguerite Yourcenar même du point de vue rhétorique. Ce n'est pas pour rien que ses mémoires sont décousus, sans aucun ordre apparent. Autant l'Hadrien de Marguerite Yourcenar avait su savamment aménager ses confessions de manière à insister sur les raisons de ses gestes, même les plus féroces et inexplicables, autant Antinoüs choisit un désordre qui devrait laisser émerger la vérité nue, dans le même but, évidemment, de convaincre son lecteur.

Ces mémoires eux-mêmes sont donc un acte d'insoumission à la volonté de l'empereur : ce n'est pas un hasard si les thèmes qu'il touche sont ceux de *Mémoires d'Hadrien* : le sommeil, la chasse, la paix, etc., mais ils sont disposés dans un ordre qui semble contredire volontairement la succession de l'original. C'est au dernier chapitre, par exemple, qu'Antinoüs place une référence à la capacité d'Hadrien de rester « Empereur face à son médecin » (*MA*, p. 199), réflexion qui, on le sait, ouvre *Mémoires d'Hadrien*. Et dans ces mêmes pages il enchaîne des pensées sur la jeunesse là où Hadrien réfléchissait sur sa propre vieillesse.

Là où Hadrien se limitait à apercevoir « le profil de sa mort », Antinoüs choisit de se soustraire totalement au monde et, d'un lieu qui est la négation de tous les lieux, raconter sa propre vérité. Ce « lévrier avide de caresses et d'ordres » (*MH*, p. 405 ; *MA*, p. 71) n'était nullement indifférent et c'est son hypersensibilité même qui lui a mis sous les yeux un fait incontestable : qu'il n'était pas la seule

¹⁹ Alain TROUVÉ, *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, PUF, 1996, p. 58.

pensée de l'Empereur. D'où sa rébellion qui a choisi la forme du suicide.

C'est son absurdité même qui en fait une forme de révolte :

[I]l ne pardonne pas ma mort, car ma mort, dira-t-il, est impardonnable, ma mort est absurde, rebelle. (MA, p. 62)

Consciemment, il a adopté la démarche contraire à la volonté d'ordre et de contrôle d'Hadrien :

Mon dessein fut de n'avoir point de desseins. (MA, p. 66)

J'avais besoin qu'il se passât quelque chose qui ressemblât au désordre. (MA, p. 119)

Donc la mort, plus qu'une vengeance pour avoir été peu aimé, devient ici une forme d'insoumission et surtout un acte définitif qui lui permet de « révéler son visage, son vrai visage » (MA, p. 33).

La perspective d'Antinoüs laisse émerger clairement ce qui n'apparaît pas toujours à la lecture du chef-d'œuvre yourcenarien, à savoir le fait qu'Hadrien ne s'est jamais vraiment mis en question, puisque les raisons de ses actions ont toujours fini par prévaloir sur les doutes éventuels qui pouvaient avoir entamé la réflexion. Cela est évident surtout lorsqu'on prend en considération le thème du pouvoir.

Second thème : le pouvoir

S'emparer du pouvoir, l'exercer (pour le bien de l'empire certes !), le maintenir jusqu'au dernier souffle de vie, l'étendre sur les choses aussi bien que sur les êtres a été un des buts les plus importants, sinon le seul, de la vie d'Hadrien²⁰. La volonté de pouvoir tient lieu, pour lui, de toute autre passion :

²⁰ À propos du pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien* on lira avec profit Rémy POIGNAULT, « Le pouvoir et les complots. Le prince et le tyran », *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Francesca COUNIHAN et Bérengère DEPPEZ éd., Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, Éditions scientifiques internationales, 2006, p. 19-34.

Il en était de ma convoitise du pouvoir comme de celle de l'amour, qui empêche l'amant de manger, de dormir, de penser, et même d'aimer, tant que certains rites n'ont pas été accomplis. (MH, p. 353)

Comme un amant encore incertain de sa capacité de séduction sur l'objet de ses attentions, il guette les présages qui lui annoncent une prédestination à la fonction impériale : le discours sous la pluie en simple toge, ayant perdu son « manteau de pluie de grosse laine gauloise » (MH, p. 330), est un de ces signes.

Comme la figure d'Hadrien se résume dans le thème du pouvoir, ainsi celle d'Antinoüs se place sous le signe de l'amour, qui est aussi une forme de pouvoir, mais qui demande la réciprocité : c'est cela qu'Antinoüs reproche à Hadrien. Au fond, le bel éphèbe bithynien n'était qu'une possession de plus de l'empereur, un de ces objets dont s'orne le pouvoir : c'est cela qu'il lui reproche²¹. Par sa mort, Antinoüs a voulu rétablir l'équilibre entre les amants. Ce n'est pas le hasard si le signe de la mort choisie, une mort qui coïncide avec « l'acte suprême de l'érotisme » (MA, p. 104) et qui transformera Antinoüs en mythe, est une « toge rouge faite par un armurier satrape qui tissait au fil des nuits. Elle est enroulée autour de mon corps, et si longue qu'elle se déploie de ma poitrine jusqu'à mes jambes, et mes larmes mouillent le rouge délicat de la soie, et la sueur de mes pieds disparaît parmi les effilures » (MA, p. 105). Comme l'épisode du discours d'Hadrien sous la pluie sans manteau était le présage de sa condition impériale future, ici ce vêtement plus symbolique que réel est le signe de ce qui servira à rétablir l'équilibre de pouvoir entre les amants.

Le parallèle entre l'amour et la politique est explicitement établi dans *Mémoires d'Antinoüs* :

Les choses prenaient la même tournure insensée que la politique romaine. (MA, p. 27)

²¹ Et pourtant, Yourcenar n'avait pas apprécié l'interprétation qu'avait donnée l'historien Bernard W. HENDERSON, (*The Life and Principate of the Emperor Hadrian A.D. 76 – 138*, Londres, Methuen, 1923) qui traite la présence d'Antinoüs dans la vie d'Hadrien comme un épisode sans importance. Voir, à ce propos, Walter GEERTS, *op. cit.*, p. 49-66.

Mais il serait réducteur de limiter le thème du pouvoir à la sphère amoureuse : dans la réécriture il est bien plus que cela. Antinoüs prend en considération le rôle politique d'Hadrien et, sans jamais prononcer le mot, le décrit comme une dictature, un pouvoir totalisant capable de tout saturer, les faits et leur contraire, comme on le voit dans les deux citations suivantes :

Hadrien est Empereur pour cesser de l'être et pour que personne d'autre ne puisse l'être. (MA, p. 142)

La Pax romana avait été une agression comparable à la pire des conquêtes : une paix imposée, une panacée, comme si on pouvait remédier à l'angoisse ou à l'insatisfaction. (MA, p. 143)

Cette manière étouffante de gérer le pouvoir est le propre des dictatures, et c'est ce contre quoi réagit Antinoüs, qui ne veut pas se soumettre. De là son appréciation pour ceux qui surent résister, comme les Juifs, capables, en se déplaçant, de « ridiculiser le pouvoir » : « il est le seul peuple qui ait démontré qu'une patrie peut faire abstraction du pouvoir » (MA, p.129). De là, aussi, sa mort, lucide et empreinte de réalisme, qui devient une forme d'insoumission, une voie de fuite, une « timide vengeance contre Rome » (MA, p. 131).

Toute la réécriture prend son sens de cette contestation. On l'a vu déjà du point de vue rhétorique, dans le choix du désordre qui caractérise consciemment cette œuvre. Il nous reste à mettre en évidence deux motifs qui reviennent et qui, me semble-t-il, colorient ce thème de sa teinte sud-américaine.

Permettez-moi de citer un long passage :

[...] nul Empereur n'est parvenu à empêcher que les mères qui donnent la vie abandonnent cette entreprise intime, générale et, à sa manière, dévastatrice : mettre au monde les dissidents qui seront les assassins de l'Empire.

Si un jour tu oublies les générations de ceux qui sont en train de grandir, il est probable que tu omettes aussi de gouverner.

Il ne faut qu'un petit nombre de générations d'hommes libres – autrement dit, une demi-douzaine de femmes fécondes – pour en finir avec un État.

Lorsqu'on découvrira cette adversité qui va à contre-courant des intérêts futurs de l'Empire, le pouvoir tentera de juguler la jeunesse ; et quand les pédagogues officiels ne sauront plus où donner de la tête, ils tenteront d'enrayer la reproduction de l'espèce.

Tout est là : une main-mise sur les vies, propre à éviter aux puissants le face-à-face avec de grands rivaux. (MA, p. 52-53)

Les jeunes et les mères²². La contestation d'un pouvoir dictatorial, de la part d'un auteur argentin, pourrait-elle oublier ces deux éléments qui ont tant marqué l'histoire de son pays ?

Le silence d'Antinoüs est une forme de protestation muette qui oppose à un pouvoir envahissant qui sature tous les espaces la dissidence passive du regard qui condamne. La politique, dans certains endroits de la planète, ne peut pas être une algèbre²³, une simplification mathématique de problèmes dont la grandeur investit toutes les sphères de l'humain : elle est plutôt un pouvoir écrasant qui anéantit la liberté. Mais il y aura toujours un moyen, dût-il être la mort, pour crier sa liberté, à la manière de l'Antinoüs d'Herrendorf.

Conclusion

La réécriture – souvent une forme discrète de célébration de l'hypotexte – se situe parfois dans l'étroite ligne de partage qui sépare l'admiration et l'émulation de la contestation. Dans le cas qui nous occupe, il suffit de plonger un regard plus attentif dans la réécriture d'Herrendorf pour se rendre compte que cette œuvre est une contre-lecture de la vie d'Hadrien, qui vise à en dévoiler l'arrière-fond négatif. Herrendorf ne s'est pas limité à donner voix à un personnage silencieux en restant dans le sillage tracé par Marguerite Yourcenar. Son Antinoüs est un personnage radicalement différent de celui de Yourcenar : il n'était qu'un

²² Il y bien sûr d'autres passages où elles sont évoquées : « Ta paix tua aussi bon nombre d'esclaves, et sur tes frontières le langage des armes anéantit le rêve de tant de mères ! » (MA, p. 166).

²³ Rappelons ce que Yourcenar faisait dire à Alessandro Sarte dans la première version de *Denier du rêve* : « comme la morale, la politique est notre algèbre... Elle nous signifie... » (DR, 1934, p. 120).

accessoire dans la vie d'Hadrien, plutôt passif, même si une certaine complexité ne lui était nullement niée ; ici, en revanche, il devient un être humain à part entière, dont le silence et la passivité peuvent être lues d'une tout autre manière, opposée à l'inaction et à l'indolence. Sous la plume d'Herrendorf, ses silences deviennent le moyen d'une critique forte de la dictature, de toute dictature, même celle qui paraît tempérée par la prétendue sagesse du tyran.

Le roman sud-américain recèle donc une nette dimension critique. Encore faut-il distinguer entre deux formes possibles de « critique » : celle qui censure Hadrien et ses actions, celle qui critique la lecture que fait Marguerite Yourcenar de la vie d'Hadrien. Donc dans un cas, la réécriture légitime l'hypotexte, dans l'autre elle le conteste²⁴.

Il me semble que l'opération d'Herrendorf ne s'est pas limitée à descendre l'empereur de son piédestal, à le ramener à une dimension plus réaliste²⁵. Il a voulu contester le parti pris de Marguerite Yourcenar d'assumer pleinement l'attitude de disculpation d'Hadrien en montrant que l'exercice de la sagesse ne se combine jamais avec la dictature et qu'il suffit d'un regard latéral pour comprendre que l'histoire est nettement moins ordonnée qu'elle ne paraît, que l'ordre n'est en fait que le synonyme d'un pouvoir écrasant qui asservit les individus. C'est grâce à cela que peut enfin émerger la face cachée du réel, ce repli obscur que le suicide d'Antinoüs a illuminé.

²⁴ Saint-Gelais l'affirme clairement : « Certaines opérations transfictionnelles, tout particulièrement la correction et la transfocalisation, se donnent assez visiblement comme des critiques du récit original, soit par le développement d'une intrigue donnée comme plus vraisemblable, soit par l'adoption d'un point de vue jusque-là "occulté" » (Richard SAINT-GELAIS, *op. cit.*, p. 454 voir aussi p. 455).

²⁵ « Les derniers mots d'un Empereur sont toujours remplacés par d'autres mots, moins glorieux, plus réalistes » (*MA* p. 144).

BIBLIOGRAPHIE¹

Œuvres littéraires²

- Machado de ASSIS, *O jornal e o livro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- Machado de ASSIS, *Esauí e Jacó*, São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- James BALDWIN, *The Amen Corner : a Play*, New York, Dial Press, 1968 et James BALDWIN, *The Amen Corner (a play)*, New York, Vintage international Edition, 1998.
- Walter BENJAMIN, *Le Conteur*, XV, *Opere complete*, Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPEHAUSER et Enrico GANNI éd., vol. VI, *Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004.
- Rachel CARSON, *Cette mer qui nous entoure*, trad. Collin DELAVALD, Paris, Stock, 1952.
- Rachel CARSON, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1962.
- Rachel CARSON, *Printemps silencieux*, trad. Jean-François GRAVRAND, Paris, Plon, 1968.
- Rachel CARSON, *The Sea Around Us*, [en ligne]. URL: <https://archive.org/details/TheSeaAroundUs-English-RachelCarson>
- Samuel de CHAMPLAIN, *Des sauvages, ou Voyage de Samuel de Champlain de Brouage fait en la France Nouvelle l'an mil six cens trois*, Paris, Claude de Monstrœil, 1603.
- Samuel de CHAMPLAIN, *La France d'Amérique. Voyages de Champlain 1604-1629*. Présentation de Jean GLÉNISSON, Paris, Imprimerie nationale Éditions, coll. *Voyages et Découvertes*, 1994.
- François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1947.
- Germán ESPINOSA, *La tejedora de coronas*, Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1982.
- Germán ESPINOSA, *La Carthagénoise*, trad. Vincent NADEAU, Paris, La Différence, Éd. Unesco, 1995.
- André GIDE, *Corydon*, Paris, Gallimard, 1951.

¹ Nous indiquons ici seulement les travaux de référence cités dans les articles du volume.

² Nous n'avons pas repris ici les œuvres de Marguerite Yourcenar.