



De quoi participent les participes ? Enjeux d'une forme dans Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. De quoi participent les participes ? Enjeux d'une forme dans Mémoires d'Hadrien de M. Yourcenar. Méthode ! : Revue de littératures française et comparée [Nous t'affirmons méthode !], 2015, Agrégation de Lettres 2015, 24. hal-01381938

HAL Id: hal-01381938

<https://hal.science/hal-01381938>

Submitted on 14 Oct 2016

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.

« De quoi participent les participes ? Enjeux d'une forme dans *Mémoires d'Hadrien* », *Méthodes, revue de littérature* n° 24, Bandol, Vallongues, 2014.

Résumé

Au nom de quoi s'intéresser aux participes passés en fonction adjectivale dans les *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar ? Soit la phrase : « J'aimais l'arôme des viandes rôties et le bruit de marmites raclées des réjouissances de l'armée [...]. » Le participe permet de se représenter un geste, des corps, des instruments qui raclent la marmite ; le lecteur peut reconstituer une scène et les actants qui la peuplent. Le rapport entre un participe passé adjectivé et le nom dont il dépend intéresse la question métaphysique par excellence des rapports toujours tendus entre la substance et le temps. L'adjectivation du verbe et sa soumission à un nom caractérisent la poétique de Yourcenar, puisque toute son écriture offre une méditation en acte sur le grand drame par lequel une substance (une idée renvoyant à l'être profond des choses) rencontre le temps, et sa puissance dénaturante. C'est à ce type de calcul sémantico-stylistique, concernant l'emploi des participes passés adjectivés, qu'est consacrée cette étude. On espère ainsi entrer dans le laboratoire de l'écriture ; on voudrait reconstituer des choix stylistiques pour en comprendre la logique. Dans un premier temps, il nous faudra donner quelques indications sur le participe passé ; elles permettent de rendre compte des ressources stylistiques que Yourcenar y a trouvées. Puis, différents types d'emplois seront dégagés et analysés, en fonction des jeux de commutation qu'offre chaque série de participes.

**Stéphane Chaudier
ALiTHiLA EA 1061
Université de Lille 3**

De quoi participent les participes ? Enjeux d'une forme dans *Mémoires d'Hadrien*

Inspiré par son génie (ou son démon) grammatical, le stylisticien se donne parfois d'étranges objets d'étude. Au nom de quoi s'intéresser aux participes passés en fonction adjectivale dans les *Mémoires* ? C'est l'oreille qui décide. La mienne fut alertée par ce passage ; l'expression de *marmites raclées* m'y parut peu usuelle ; ce n'est pas là le tour que j'aurais spontanément employé :

J'aimais l'arôme des viandes rôties et le bruit de marmites raclées des réjouissances de l'armée [...]. (M, 16)

Opposés par la coordination et le rythme binaire, unifiés par la récurrence du sème /sensorialité/ dans les noms *arômes* et *bruits*, les deux groupes dépendant du verbe *aimais* illustrent, par deux sensations types, ces « réjouissances de l'armée » : ces plaisirs sont à la fois sensuels (« l'arôme des viandes ») et grossiers (« les marmites raclées ») ; ils parlent à un imaginaire masculin qui, aidé par d'éventuels souvenirs du service militaire, peut projeter ou reconnaître son expérience dans celle que le texte prête à Hadrien. Cette phrase un peu trop couturée par la préposition *de* nous permet de saisir la tension, selon moi majeure, qui rend compte du style de Yourcenar. Sa première exigence est d'engager le texte vers la saisie ou la restitution du concret ; car le monde selon Hadrien est dense ; il est « plein, continu, formé d'objets et de corps » (M, 52). La langue doit, et ce n'est que justice, rendre hommage à cette

abondance délectable. La seconde exigence n'est pas moins légitime : l'écriture souhaite installer le lecteur au cœur d'un esprit stimulé, étonné, par les énigmes qui lui proposent le monde ou la vie ; car rien ne va de soi pour Hadrien (ni pour Yourcenar) ; face au réel qui l'interroge, ou le défie, l'esprit demande à connaître ses pouvoirs ; il veut mesurer ses limites. Si l'on revient à la phrase, on voit comment opère cette double injonction, qui invite à unir intellectualité et sensualité. Un idéal rationnel somme le locuteur de justifier l'emploi du verbe *aimais* et d'explicitier le sens de l'expression *réjouissances de l'armée*, laquelle cerne une catégorie spécifique de plaisir. Qu'y a-t-il d'aimable dans ce goût que revendique le *je* ? Il ne suffit pas d'énoncer une prédilection : il faut la décrire, la défendre, la faire partager. Il ne suffit pas non plus d'user d'un nom aux prétentions génériques comme *réjouissances de l'armée* ; il faut donner une idée juste, précise, de la réalité qu'il désigne.

Si j'avais eu à écrire cette phrase, j'aurais sans doute produit quelque chose comme : *J'aimais les réjouissances de l'armée, l'arôme des viandes rôties et le raclement des marmites...* (M, 16). Ma version, plus banalement fluide, méconnaît complètement la double tension propre à Yourcenar ; celle-ci insiste pour subordonner, par la préposition, les diverses sensations au concept de *réjouissance* dont la mention est différée à la fin de la phrase. Le choix du participe obéit à la même logique. Dans le GN *viandes rôties*, le participe a une simple valeur d'épithète déterminative ; il s'agit de référer à un type de plat, appréhendé par le mode de cuisson (*viande rôtie, bouillie, grillée, etc.*). La valeur verbale du participe n'est plus perçue : de fait, le lecteur ne peut guère imaginer les viandes en train de rôtir. C'est contre cette déperdition sensuelle que réagit le participe *raclées*, qui précise après coup la nature du nom *bruit* perçu. Le nom déverbal *raclement* (*racler* + suffixe *ment*, qui signifie l'action de) neutralise trop complètement l'idée verbale ; le participe adjectivé, lui, la conserve, car, comme le verbe, il se rapporte à un nom ; de plus, verbes et adjectifs sont tous deux prédicatifs. Ces propriétés morphosyntaxiques bien connues expliquent que lorsqu'on dit *marmites raclées*, on peut se représenter un geste, des corps, des instruments qui raclent la marmite ; on peut reconstituer une scène et les actants qui la peuplent. Dans *raclement*, ce poids de vie concrète est oblitéré par la puissance synthétique du nom.

C'est à ce type de calcul sémantique, concernant l'emploi des participes passés adjectivés, qu'est consacrée cette étude. On espère ainsi entrer dans le laboratoire de l'écriture ; on voudrait reconstituer des choix stylistiques pour en comprendre la logique. Comme Dieu ou comme le diable, l'art réside dans ces détails qui ne sont justement pas que des détails. Dans un premier temps, il nous faudra donner quelques indications sur le participe passé ; elles permettent de rendre compte des ressources stylistiques que Yourcenar y a trouvées. Puis, différents types d'emplois seront dégagés et analysés, en fonction des jeux de commutation qu'offre chaque série de participes. Au participe qui n'est qu'un adjectif plus ou moins verbalisé, on opposera tout d'abord la structure N1 + participe, laquelle peut être paraphrasée par le syntagme N2 (déverbal relié au participe) + de + N1 (cf. l'exemple des *marmites raclées*), et ensuite, les cas où le participe est une relative abrégée. Mais avant d'en venir à cette typologie, il convient d'indiquer d'emblée l'enjeu d'une telle étude et risquer une première réponse à la question qui sert de titre à cette étude.

Le rapport entre un participe passé adjectivé et le nom dont il dépend intéresse la question métaphysique par excellence des rapports toujours tendus entre la substance et le temps. La poétique de Yourcenar est, à l'évidence, une poétique de la substance, ce que l'étrange construction ci-dessous montre de façon très parlante :

Je me proposais pour but une prudente absence de lois superflues, un petit groupe fermement promulgué de décisions sages. (M, 128)

Rien de moins naturel que cette phrase. Un autre scripteur eût écrit : *je me proposais pour but*

de renoncer par prudence aux lois superflues, de promulguer fermement un petit groupe de décisions sages. Mais pour Yourcenar, le mot *absence* a plus de prestige que n'importe quel verbe de sens négatif susceptible de lui correspondre. Le syntagme *un petit groupe de* implique un choix avisé, qui fait le prix de chaque décision prise. L'acte concret de *promulguer* n'est que la conséquence tardive d'une opération intellectuelle bien plus précoce ; l'adjectivation du verbe et sa soumission à un nom sont caractéristiques de la poétique de Yourcenar. Toute son écriture offre une méditation en acte sur le grand drame par lequel une substance (une idée renvoyant à l'être profond des choses) rencontre le temps, et sa puissance dénaturante ; cette adultération de l'idée par le temps peut être pensée sous le terme de *complexité*. Le style consiste ainsi à faire saillir, du cœur complexe des faits ou de l'opacité du réel, le pur joyau d'une substance retrouvée, capable de « dominer » à nouveau le temps au sein duquel elle a chu. Le participe est donc l'expression d'un temps provisoirement réassujéti à la substance ; mais il est tout aussi vrai que la forme partiellement verbale du participe réintroduit une dynamique processuelle et actantielle dans le cadre clos et un peu asphyxiant du groupe nominal.

Les participes de Yourcenar ne relèvent pas de l'écriture « artiste » qui, dans le doublet institué par la concurrence de l'adjectif et du participe passé, privilégie, de façon systématique donc artificielle, ostentatoire, le GN *fruit mûri* ou *ciel rosissant* au détriment des syntagmes *fruit mûr* ou *ciel rose* jugés, et non sans quelque raison, plus banals. De rares occurrences de ce type peuvent certes être relevées dans les *Mémoires* :

Mais je n'inflige plus au successeur de Borysthènes le fardeau d'un malade aux muscles *amollis* [...]. (M, 15)

Au lieu de focaliser, par le qualificatif *mou*, l'attention sur une propriété « atemporelle » du référent, le participe explicite le passage du temps : *amolli* indique à la fois une durée (*l'amollissement du muscle*) et une gradation : le processus est suffisamment engagé pour que le muscle ne soit plus considéré comme vigoureux, sauf indication contraire ; mais rien n'indique non plus que le procès soit arrivé à son terme, en raison du préfixe *a-*, qui signifie le passage d'un état à l'autre. Dans les trois exemples qui suivent, les participes passés ont un sens nettement plus résultatif ; ils commutent avec des adjectifs qui, sans être des « doublets », ont un sens voisin :

Ex 1 : Il en fut de l'assassinat des quatre consulaires comme de *l'histoire du testament forgé* [...]. (M, 116)

Ex 2 : *Tout plaisir pris avec goût* me paraissait chaste. (M, 121)

Ex 3 : [...] une rusticité de paysans *pris de fringale*. (M, 17)

Un *testament forgé* est un *faux testament* ; comme on l'a déjà vu, le participe *forgé* souligne le processus qui conduit au résultat que marque l'adjectif *faux*. L'aspect accompli du procès, son sens passif, que réactive instantanément l'insertion toujours possible d'un complément d'agent, donne un caractère nettement plus dynamique à l'expression que le simple adjectif *faux*, qui tend d'ailleurs à devenir un adjectif déterminatif, définissant une sous-classe de testament. Les syntagmes *pris avec goût* et *pris de fringale* ont une coloration plus verbale que les participes très largement adjectivés qui leur correspondent : *tout plaisir raffiné*, *des paysans affamés*. La cause est entendue : dans l'enceinte éthérée de la substance, le participe réintroduit le flux vital qui lui manque. Le participe participe donc du compromis que la substance est obligée de passer avec le temps.

1. Un adjectif temporalisé

Malgré de nombreux points communs entre l'adjectif et le verbe, ces deux classes se différencient nettement. Certes, toutes deux peuvent régir des compléments (*une peinture riche en couleurs / qui regorge de couleurs*) ; mais le fait est marginal pour l'adjectif, massif pour le verbe. L'adjectif peut presque toujours s'employer sans complément ; les formes appelant un complément du type *enclin à* sont ultra-minoritaires, ce qui, évidemment, n'est pas le cas pour le verbe. Malgré tous les critères qu'on peut mobiliser pour faire valoir les ressemblances entre les deux classes (prédicativité, pronominalisation, incidence externe, etc.), le fait morphologique reste prédominant : le verbe a une morphologie verbale (marquage systématique de la personne, du temps, du mode, de l'aspect, de la voix) alors que l'adjectif reçoit du nom les marques du genre et du nombre. Décroché de la conjugaison (où il sert à former les temps composés et, pour les verbes transitifs, le paradigme du passif), un participe adjectivisé entre dans la classe des adjectifs, en raison de sa syntaxe et sa morphologie. Il peut certes résister à l'adjectivation totale. Des formes d'origine verbale comme *charmant* ou *résolu* sont quasiment devenues des adjectifs qualificatifs. Elles peuvent être employées comme attribut et acceptent le morphème intensif *très* : *elle est très charmante et très résolue*. *Charmant* s'antépose, mais pas *résolu* ; en revanche, ce dernier admet le préfixe négatif *in-* (*irrésolu*) et sert de base à un adverbe de manière (*résolument*), propriété que *charmant* n'a pas. Notre étude s'intéresse aux participes en fonction adjectivale (c'est-à-dire dépendant d'un nom) mais peu intégrés dans la classe des adjectifs, si bien qu'ils conservent une grande part des propriétés sémantiques et syntaxiques du verbe. Nous nous limitons au cas des participes passés, car la langue a réglé le cas des formes en *-ant* par l'orthographe : l'adjectif verbal s'accorde avec le nom quand il est adjectif de plein droit ; quand il garde son statut de verbe, il est participe présent et refuse les marques du genre et du nombre. Rien de tel pour le participe passé, forme plus labile. Les exemples ci-dessous distinguent deux emplois du participe :

Ex 1 : [...] la ville aux rues étroites, aux Forums encombrés [...]. (M, 119)

Ex 2 : Mais Rome plus lourde, plus informe, *plus vaguement étalée dans sa plaine au bord de son fleuve* [...]. (M, 124)

Dans le premier cas, l'origine verbale du participe, toujours perceptible en raison du morphème *-é*, n'est pas réactivée par le texte. *Encombré* n'a rien qui le distingue vraiment de *populeux*, *bruyant* ou *animé*. C'est une épithète, caractérisant le nom ; d'un seul trait, elle évoque une atmosphère. En revanche, le participe *étalée* régit des compléments ; c'est une forme à ce point verbale que pour l'intégrer sans heurt dans la série des qualificatifs, Yourcenar est obligé d'insérer un adverbe (*vaguement*) sans lequel l'effet homogénéisant de la répétition de *plus* serait manqué : *Rome plus lourde, plus informe, (??) plus étalée dans sa plaine* passe mal. On peut certes dire d'un livre qu'il est *plus lu* ou *plus acheté* qu'un autre, d'un enfant qu'il est *plus favorisé* qu'un autre, parce que dans le premier cas, *plus* comptabilise le nombre des agents qui lisent ou achètent, et dans le second il mesure l'intensité avec lequel le procès *favoriser* est accompli ; aucune des deux interprétations n'est possible avec *étalée*. On admettra *Rome plus lourde, plus informe, s'étalant davantage* car, précisément, *s'étalant* cesse d'être un adjectif pour redevenir un verbe ; le trait aspectuel autorise l'indication d'une progressivité incompatible avec l'aspect accompli de *étalée*. C'est au deuxième type de fonctionnement que je m'intéresserai : la gestion stylistique de la « verbalité » du participe passé me semble de nature à éclairer l'esthétique de Yourcenar.

Le participe peut être employé seul ; dans l'exemple ci-dessous, est frappant le fait que Yourcenar choisisse de construire le participe comme une épithète liée, alors que le détachement eût été logique :

La Grèce *appauvrie* continuait dans une atmosphère de grâce pensive, de subtilité claire, de volupté sage. (M, 87) VS : Appauvrie, la Grèce...

Détacher le participe l'aurait transformé en une sorte de proposition circonstancielle abrégée, de sens concessif : *bien qu'elle fût appauvrie* ou causal : *comme / parce qu'elle était appauvrie*. Les deux interprétations sont recevables, la seconde étant plus cruelle : quand un peuple autrefois glorieux se résigne à l'impuissance politique, les trésors d'un art de vivre lui demeurent et le consolent. L'épithète détachée revenait à faire peser sur la substance Grèce le poids d'une contingence historique humiliante. L'honnêteté d'Hadrien l'oblige à ne pas dissimuler le passage du temps et ses effets sur ce pays tant aimé : c'est le rôle du participe. Mais cette évolution dont *appauvrie* rend compte n'altère en rien l'essence hellène : subtilement, la structure sonore de *Grèce appauvrie* se retrouve dans *grâce pensive*. Le chapitre se conclut ainsi : « Je me promis de veiller sur le dieu *désarmé*. » (M, 88). L'enjeu se précise. Un dieu désarmé reste un dieu. La Grèce même appauvrie reste la Grèce. La phrase de Yourcenar se lit comme la tentative, pleine de bonne volonté, pour épargner à la substance la honte d'avoir subir les outrages du temps.

Employé seul, le participe passé épithète a le plus souvent une valeur déterminative. L'exemple ci-dessous est frappant :

[...] je me tenais debout durant mes audiences, par réaction contre le sans-gêne de *l'attitude assise ou couchée*. (M, 120)

Les participes ne sont pas supprimables, d'un point de vue sémantico-logique ; ils définissent des sous-ensembles référentiels. Une fois de plus, la poétique du substantif triomphe : au lieu d'employer des verbes (*pour éviter le sans-gêne de rester assis ou couché*), la prose de Yourcenar « fabrique » des concepts (*l'attitude assise ou couchée*) qu'elle adapte aux circonstances :

Ex 1 : *Toute loi trop souvent transgressée* est mauvaise [...]. (M, 128)

Ex 2 : Je voulais voir si *une liberté sagement entendue* n'en eût pas tiré davantage [...]. (M, 129)

Les aléas du temps finissent par se discipliner en une formule qui résume toute une expérience. Le petit corpus ci-dessous exploite le même procédé ; mais comme les substantifs sont plus concrets, le compromis passé entre la substance et le temps engendre une intelligibilité moins abstraite, puisqu'appliquée au monde sublunaire de l'histoire :

Ex 1 : [...] *des adversaires ralliés* soupèrent au Palatin avec les amis des temps difficiles. (M, 121)

Ex 2 : On porta aux nues [...] ma familiarité avec *les vétérans rentrés au foyer*. (M, 117)

Ex 3 : Les cadavres *poignardés* qu'on m'offrait comme pièces à convictions étaient souvent ceux de malades morts dans leur lit et volés aux embaumeurs. (M, 111)

Dans l'exemple 1, une antithèse permet de distinguer, dans la masse indivise des convives, deux groupes. L'intérêt du participe est d'incorporer la dimension du temps à la définition de la catégorie mise en jeu. La rumeur de l'histoire nous parvient assourdie grâce à la structure grammaticale de syntagmes comme *les adversaires ralliés* ou *les vétérans rentrés au foyer* ; de même, le temps crapuleux du fait divers s'incarne dans le groupe *les cadavres poignardés*.

Dans ces expressions resserrées s'inscrivent des récits à la durée indéterminée ; ils pourraient être considérablement développés : le roman pourrait raconter le ralliement des opportunistes à l'empereur ou le maquillage des cadavres. À l'arrière-plan de la phrase, la vie grouillante de péripiétie s'agite ; la phrase, par le jeu des participes, la tient distance, en respect.

Quand le participe reçoit des compléments, son statut verbal s'affirme. Dans le fragment ci-dessous (exemple 1) chaque épithète statique est suivie d'un participe capable, par la traîne de ses compléments, d'intégrer à la description le jeu varié des circonstances :

Ex 1 : Je me réhabituais à ces hivers humides *et couverts de suie*, à ses étés africains *tempérés par la fraîcheur des cascades de Tibur et des lacs d'Albe* à son peuple presque rustique, *provincialement attaché aux sept collines* [...]. (M, 119)

Ex 2 : La Grèce s'y entendait mieux : son vin *résiné*, son pain *clouté de sésame*, ses poissons *retournés sur le gril au bord de la mer*, *noircis inégalement par le feu* et *assaisonné çà et là du craquement d'un grain de sable* contentaient purement l'appétit [...]. (M, 17)

Ex 3 : [...] ils se délectent de doigts rougis au henné, de parfums frottés sur la peau [...]. (M, 74)

Dans l'exemple 2, il semble que la phrase cède à la griserie sage consistant à multiplier les participes et les étoffer de compléments toujours plus volumineux : *résiné* est employé absolument, comme un adjectif déterminatif ; *clouté*, métaphorique, ne reçoit qu'un complément ; *retournés*, *noircis*, *assaisonné* régissent de nombreux compléments destinés à « rendre » la scène par un choix de détails évocateurs et précis. Là encore, la fonction argumentative du participe est manifeste ; chaque participe constitue une preuve, un argument en faveur des jugements de valeur (*s'y entendait mieux*, *contentaient purement l'appétit*) qui s'expriment au début et à la fin de l'énumération.

Deux types de compléments s'accrochent au participe : le complément d'agent ou les compléments circonstanciels. Le complément d'agent fait apparaître des puissances agissantes quoiqu'imperceptibles ou devenues invisibles :

Ex 1 : On le trouva un matin [...], déjà froid, *et mordu par les oiseaux de proie*. (M, 41)

Ex 2 : Manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, *nourri et favorisé comme nous par la terre*. (M, 16)

Ex 3 : J'y ai renoncé ; mais je participe encore au délice du nageur *caressé par l'eau*. (M, 15)

La présence des oiseaux de proie, qui dramatise la découverte du cadavre, n'est attestée que par les traces qu'elle a déposées sur le corps du vieux Marullinus. Restituée au moyen de participes passés passifs, l'action souterraine mais efficiente de la terre (exemple 2) justifie la définition du fruit comme « un bel objet vivant », paraphrase presque précieuse qui invite à transformer le regard qu'on porte sur cette réalité somme toute banale : un fruit. De même, le mot *délice* appelle la précision quasi narrative : *caressé par l'eau*. Le complément circonstanciel fait du participe le noyau d'une scène appelée à mettre en valeur le nom (en l'occurrence une coupe de Samos) dont il dépend :

[...] une coupe de Samos *bue à midi, en plein soleil*, ou au contraire *absorbée par un soir d'hiver dans un état de fatigue qui permet de sentir immédiatement au creux du diaphragme son écoulement chaud, sa sûre et lente dispersion le long de nos artères*, est une sensation presque sacrée [...]. (M, 18)

Soumis au participe *bue* lui-même assujetti au nom *coupe*, les compléments circonstanciels permettent de créer un diptyque ; tout un univers se construit par petites touches à partir d'un nom qui agit à la manière du souvenir proustien, dans la réminiscence : le tout de la vie se déploie à partir d'un détail. Mais ce qui est donné comme involontaire chez Proust apparaît chez Yourcenar comme le fruit d'associations très volontaires. La syntaxe manifeste la maîtrise d'un écrivain conscient, trop conscient peut-être des effets qu'il suscite. De fait, le participe apparaît comme le procédé qui permet d'animer la phrase, qu'elle soit descriptive ou explicative, sans en passer par le jeu usuel des subordonnées :

C'est à Rome [...] qu'il m'est arrivé de songer aux origines relativement récentes de luxe, à ce peuple de fermiers économes et de soldats frugaux, *repus* d'ail et d'orge, *subitement vautrés par la conquête dans les cuisines de l'Asie*, engloutissant ces nourritures compliquées avec une rusticité de paysans *pris de fringale*. (M, 17)

Plus spécifique encore à Yourcenar, le tour suivant incorpore une autre dimension du temps : non plus le temps banalement narratif des événements mondains, mais le temps proprement linguistique de la mémoire de la langue. Le participe offre en effet à l'excellente latiniste qu'était Yourcenar l'occasion de replonger le français littéraire dans cette autre *alma mater* qu'est le latin, la langue morte d'une culture que lettré tient à conserver vivante.

2. la francisation du tour *Sicilia amissa*

Si une phrase telle que : « *Chaque dispute arbitrée* [était] un précédent, un gage pour l'avenir. (M, 111) » paraît éminemment littéraire, c'est sans doute parce qu'il ne s'agit pas exactement d'une phrase française ; un locuteur moins frotté de latinité dirait : « l'arbitrage de chaque dispute, *etc.* » Le tour « traduit » ou mieux « calqué » du latin permet l'économie d'une construction prépositionnelle, qu'on peut juger lourde. Au lieu de subordonner un nom à un autre nom, le participe fait entrer dans le groupe nominal un mot d'une nature nouvelle, différente, qui apporte au nom le bénéfice d'une altérité morphologique et sémantique. La construction apparaît dès les premières pages du roman, dans ce qui est sans doute l'une des plus belles phrases des Mémoires :

Je n'en suis pas moins arrivé à cet âge où la vie, pour chaque homme, est *une défaite acceptée*. (M, 12)

Il s'agit de définir, par une périphrase, la vieillesse (« cet âge où... »), et à l'intérieur de cette périphrase, « la vie ». Soufflé par la maladie, à laquelle le corps résiste moins bien, le mot *vieillesse*, humiliant et plat, ne doit pas être prononcé : Hadrien est romain... donc superstitieux. L'écriture naît bel et bien d'un orgueil blessé, d'une douleur plus morale encore que physique, souffrance que la prose prend en charge, esthétise, sublime. L'enjeu stylistique est d'autant plus important que c'est le moment du texte où se communique le point de vue du livre, celui qui organise et sous-tend tout le discours. Terminer la phrase par la formule *une défaite acceptée*, c'est d'abord imposer à l'oreille un hexasyllable, *un(e) défai- te acceptée*, mètre de six syllabes parfaitement césuré en deux cellules rythmiques de volume identique. Il suffit qu'à la lecture, le récitant ménage une légère pause dramatique après *est*, un suspens, pour que ce beau rythme se dégage et respire librement. Le jeu des voyelles, disposées en chiasme /e/ + /ɛ/ (« défaite ») // /ɛ/ + /e/ (« acceptée »), renforce la poéticité de l'expression. Toute cette valeur ajoutée est irrémédiablement gâchée si la prose se francise lourdement : *l'acceptation d'une défaite*. Rythme impair, déséquilibré ; impression de gaucherie ; même la

discrète allitération en /t/ (défai-te accep-tée) est perdue.

Mais l'essentiel n'est encore pas là : car le miracle esthétique de la phrase tient au subtil contraste entre les deux participes qui ouvrent et ferment l'énoncé. « Je n'en suis pas moins arrivé » met en scène un sujet privé de sa propre maîtrise du temps ; certes, le participe n'a pas de sens passif, puisque le verbe *arriver* n'admet aucun complément d'objet. Mais il n'empêche que ce procès accompli n'est en rien un accomplissement ; le sujet subit, *nolens volens*, un état de fait, dont il prend conscience après qu'il est advenu ; c'est la mélancolie propre à la forme d'accompli, qui institue le locuteur dans la contemplation d'un temps sur lequel il ne peut plus agir. Le linguiste Guillaume parle excellemment d'aspect transcendant. Transcender, c'est se résigner à n'être que pur esprit. Or quel est le corps un tant soit amoureux de lui-même qui consentirait à une telle déchéance ? N'est pas chrétien qui veut. C'est donc sur le terrain même de l'accompli que la bataille se joue – et dans l'écriture, se gagne : au participe *arrivé* fait écho son double sonore, *acceptée* ; paradoxalement, c'est dans la forme passive que se marque le mieux l'activité du sujet : une « défaite acceptée », c'est une défaite que le sujet peut, doit accepter ; c'est une défaite qu'il décide d'accepter. La forme passive permet d'évincer la référence au sujet, devenu précaire ; mais c'est pour mieux le retrouver dans l'expression de la généralité consolante : une « défaite acceptée », c'est somme toute une victoire ; non pas contre le temps, qui est imbattable, mais une victoire sur soi... La magie du verbe opère : qu'elle soit gaullienne ou impériale, elle consiste à reconfigurer par le jeu de l'écriture la défaite en victoire, acte politique au moins autant qu'éthique. Dans les *Mémoires d'Hadrien*, Yourcenar a écrit un traité du volontarisme orgueilleux nostalgique de son âge d'or...

Les exemples qui suivent ne peuvent pas tous avoir la portée de l'exemple que nous venons d'analyser. Il n'empêche que chaque fois se rejoue, sur le mode mineur, le même drame sans excès pathétique de la pensée se mesurant au temps :

Ex 1 : J'ai jugé *leurs travaux interrompus* avec plus de pitié. (M, 100)

Ex 2 : [...] la longue série des maux véritables, la mort, la vieillesse, les maladies non guérissables, *l'amour non partagé, l'amitié rejetée ou trahie* [...]. (M, 127)

Ex 3 : Ce coupable que *la loi sauvagement appliquée* eût fait exécuter sur le champ devint pour moi un serviteur utile. (M, 128)

Ex 4 : La petite phrase obscène de Poséidonius [...] ne définit pas plus le phénomène de l'amour que la corde *touchée* ne rend pas compte du miracle des sons. (M, 21)

Ex 5 : Ainsi, de chaque art pratiqué en son temps, je tire une connaissance qui me dédommage en partie des plaisirs *perdus*. (M, 15)

Juger avec plus de pitié « leurs travaux interrompus » et non « l'interruption de leurs travaux », c'est donner au temps la dimension d'une variable oubliée qui s'ajoute après coup, et si cruellement, à ces réalités (substances abstraites ou œuvres concrètes) en la pérennité desquelles les humains s'efforcent de croire. Je suis pour ma part sensible à l'âpreté et à la concision de ce tour, qui ne me semble pas être qu'un ornement précieux. On sent mieux l'énergie du rejet dans *l'amitié rejetée*, dans la substance posée puis dégradée par la vie alors même que, du point de vue ontologique, l'amitié comme concept, comme idéal survit à l'épreuve que les fait lui font subir. *La corde touchée* a au moins le mérite de la brièveté par rapport au syntagme maladroit *le fait de toucher la corde* ou au plus élégant *le pincement de la corde*. C'est ce principe d'économie qui explique aussi la prédilection de Yourcenar pour le participe.

3. le participe ou l'ellipse d'une relative

Le stylisticien a parfois le bonheur de trouver rapidement l'exemple parfait, celui qui fait état de deux formes rivales, en relation de paraphrase textuelle, et qui atteste donc que l'écrivain opère plus ou moins consciemment des choix, même s'il n'en explicite pas les raisons dans une note ou une glose, laissant ce soin à la piété admirative, laborieuse et zélée du *commentator* :

Quant aux scrupules religieux du Gymnosophe, [...] j'en serais plus touché s'il ne m'arrivait de me demander en quoi la souffrance de *l'herbe qu'on coupe* diffère essentiellement de celle des *moutons qu'on égorge*, et si notre horreur devant les bêtes *assassinées* ne tient pas surtout à ce que notre sensibilité appartient au même règne. (M, 19)

Un participe, ce n'est pas autre qu'une relative réduite ; dans tous les cas, l'agent, exprimé ou non, est indéterminé ; le participe introduit une variation de type syntaxique ; la relative se justifie par des raisons euphoniques (allitération énergique en /k/ ou /g/ : « qu'on coupe », « qu'on égorge ») qui disparaissent avec *assassine*, qui ne contient pas de phonème palato-vélaire. Le corpus ci-dessous présente une série de cas entre lesquels on peut faire jouer d'intéressantes nuances :

Ex 1 : [...] la répétition monotone des mêmes gestes, pareille à l'ânonnement d'une leçon trop sue par cœur. (M, 25)

Ex 2 : [...] tué par cette tâche sans gloire qui consiste à pacifier inlassablement un pays *cru soumis*. (M, 111)

Ex 3 : [...] Domitien, cet homme médiocre, pas pire qu'un autre, que *la peur infligée et subie* avait peu à peu privé de forme humaine [...]. (M, 113-114)

Ex 4 : [...] le regard *soudain éclairci* du tribun auquel on explique une manœuvre [...]. (M, 22)

Ex 5 : [...] cet hommage à un bon serviteur *obscurément sacrifié* fut ma dernière et discrète protestation contre la politique de conquêtes. (M, 111-112)

Ex 6 : [...] mais c'était la première fois que je regardais avec attention ce visage aux bajoues *soigneusement rasées*, ces *maines déformées tranquillement rejointes* sur le pommeau d'une canne d'ébène. (M, 115)

Dans l'exemple 1, la construction du participe est en soi étrange, puisque l'écrivain surdétermine par l'adverbe *trop* l'expression du plus haut degré déjà très bien rendue par la locution *par cœur* ; par contrecoup, l'effet de brièveté élégante que donne le participe est minoré. Les exemples 2, 3 et 4 montrent les services que rend le participe quand on veut éviter, dans la phrase complexe, l'empilement des subordonnées. Dans *un pays cru soumis*, la concision semble un peu affectée ; l'effet en revanche est parfaitement maîtrisé dans l'exemple 3, où la coordination des contraires, *la peur infligée et subie*, donne l'impression d'une puissante synthèse ; renforcé par l'adverbe très temporel *soudain*, le participe *éclairci*, plus verbal que son quasi synonyme *éclairé*, est une vraie réussite. Les exemples 5 et 6 obligent à dépasser de ces considérations purement esthétiques : car en gommant les marques de la personne, de la voix et du temps, le participe, qui n'indique plus que l'aspect, introduit de riches ambiguïtés dont l'interprétation profite. C'est ainsi que le groupe adjectival *obscurément sacrifié* permet de ne pas de savoir si Julius Bassus s'est sacrifié à la tâche ou s'il a été sacrifié par une politique qui n'a pas su reconnaître ses mérites ; le résultat est donné, mais on ne sait par quelles voies il a été obtenu. Par la retenue qu'il impose, par ces silences pudiques qu'il invite à respecter ou à dissiper, ce participe semble lui-même

participer de cette stratégie de « discrète protestation » que revendique Hadrien à l'égard des excès guerriers de son prestigieux prédécesseur. Dans l'exemple suivant, le hiératisme du portrait d'Attianus, patricien romain et grand serviteur de l'État, est souligné par la succession de trois participes dont les différences constructionnelles sont soigneusement dissimulées : si *rasées* et *déformées* sont des formes issues de verbes transitives, – on peut imaginer le barbier habile rasant son client, ou une arthrose pernicieuse déformant les articulations d'Attianus –, il n'en va pas de même pour *rejointes*, qui émane d'une forme pronominale : les mains semblent avoir agi d'elles-mêmes ; les gestes d'Attianus paraissent s'accomplir sans que sa volonté ou sa conscience n'aient eu besoin d'intervenir pour leur donner la dignité qu'il sied. Dans un effet de syntaxe iconique, la phrase rend bien cette calme autonomie d'un corps si bien discipliné que l'homme n'a plus besoin de marquer son empire sur lui, de même que la participe, forme émancipée quoique toujours dépendante du verbe, n'a nul besoin de faire étalage de ses propriétés sémantiques pour que l'écrivain aguerri, et le lecteur à sa suite, n'en sentent néanmoins puissamment les effets.

Conclusion

Les formes ne sont pas, nous le savons, des vêtements indifférents dont la pensée, précédant le langage, se vêtirait ou qu'elle rejetterait à sa guise ; se référer à ces procédures linguistiques comme celles de la paraphrase ou de la commutation n'implique pas qu'on se représente un écrivain comme le maître et le possesseur de son style, analysant chacune des phases du processus créateur pour prendre, en grammairien vigilant, une succession de décisions stylistiques mûrement pesées. L'enjeu est de montrer plutôt comme la pensée naît, se précise, se conquiert à même des formes dont la récurrence alerte le lecteur. La significativité qu'on leur donne relève d'un pari – hypothèse offerte à la communauté des lecteurs pour qu'ils en évaluent la pertinence. Il m'a semblé qu'il n'était pas absurde de montrer que les participes de Yourcenar, forme grammaticale devenant stylistique, pouvaient s'interpréter dans bien des cas comme le fruit des amours imprévisibles entre un rêve métaphysique et une ambition poétique : ce qui s'énonce ainsi, je crois, c'est une inquiétude surmontée mais sans cesse renaissante face au temps, ce grand sculpteur dont l'œuvre s'édifie sur la ruine de tout le reste. C'est de ce paradoxe, abyssal et commun, que participent à leur façon les participes dont nous avons tâché de rendre compte.