

ÉCRIRE EST UNE ACTIVITÉ TRANSITIVE : Le discours préfaciel de Marguerite Yourcenar

par Teófilo SANZ (Université de Burgos)

Le paratexte yourcenarien, du moins celui qui fait partie des œuvres romanesques dont nous voudrions parler dans notre exposé, est marqué par un désir, et peut-être un besoin, d'informer le lecteur sur la vision que l'auteur a du monde, sur son expérience vitale ainsi que sur sa notion de la littérature. En ce sens, notre auteur ne saurait être d'accord avec la dichotomie établie par Roland Barthes dans laquelle il établit la différence entre le langage transitif de l'écrivain et celui, intransitif, de l'écrivain, d'où la transitivité du discours yourcenarien dont nous parlons dans le titre de notre travail¹. Ainsi, dans la postface d'*Anna, soror...* Marguerite Yourcenar écrit, presque cinquante ans après la première publication de ce court roman : "Je me sens tout autant de plain-pied avec ce récit que si l'idée m'était venue ce matin" (AS, p. 904).

Or, nous estimons que les préfaces et les "postfaces" jouent un rôle important dans l'ensemble de l'œuvre de notre écrivain car c'est à travers ces textes que sa conscience créatrice devient, d'une certaine manière, transparente. Par ailleurs, le temps qui s'est écoulé, dans la plupart des cas, entre l'écriture des textes fictionnels et celle du prédiscours qui nous occupe ne fait qu'accroître l'importance de celui-ci. Certes, la dimension temporelle nous offre une perspective beaucoup plus large du parcours vital et esthétique de Marguerite Yourcenar.

Ce qui est certain c'est que le discours préfaciel, fût-il écrit au moment même de la création du roman dont désormais il fait partie, ou quelques années plus tard, est un discours qui prétend renseigner le lecteur mais aussi le guider dans son acte de lecture. Alors, en parcourant ces textes, plusieurs questions nous viennent à l'esprit : Quelle est l'image que ces textes nous donnent des rapports entre l'auteur réel et les narrateurs des œuvres de fiction, en particulier dans celles où la conscience du personnage s'exprime librement ? À quel type de lecteur s'adresse Yourcenar en écrivant ces textes ? L'intertextualité a-t-elle une importance spéciale vis-à-vis de la

¹ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

réussite d'un acte de lecture? Enfin, quel est le statut littéraire du discours préfaciel? Essayons de réfléchir par la suite, ne serait-ce que très brièvement, sur ces questions en nous appuyant sur le discours préfaciel et postfaciel des œuvres romanesques yourcenariennes, sans pour autant négliger d'autres sources paratextuelles concernant notre auteur. A ce propos précisons que lorsque nous parlons de paratexte nous suivons la définition donnée par Gérard Genette dont on pourrait résumer l'essentiel comme suit : le paratexte est formé par le "péritexte", c'est-à-dire, tout ce qui se situe "autour du texte [...] comme la préface", plus "l'épitéxte" à savoir : "tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre", par exemple les interviews et les entretiens².

Très fréquemment on a invoqué l'ignorance de l'auteur qui voudrait expliquer ce qu'il a voulu dire dans tel roman ou tel poème issu de sa plume. D'après cela les explications que celui-ci nous fournirait ne supposeraient en aucun cas une norme générale afin de déterminer la signification d'un texte donné. Certes, ce point de vue est à la base des théories qui séparent l'objet poétique de son créateur ou du milieu socio-culturel où il vit, pensons notamment aux écoles immanentistes issues du formalisme russe dont le but est d'étudier les textes littéraires en tant que systèmes linguistiques autonomes. Cependant, sans mettre en question le pouvoir de la langue, nous sommes plutôt d'accord avec Eric. D. Hirsch lorsqu'il affirme que la signification ne provient pas des signes physiques ou des choses mais d'une conscience. De même, la conscience appartient aux personnes et, en ce qui concerne l'interprétation d'un texte, les personnes intéressées sont l'auteur et un lecteur³.

C'est au sujet de ce contexte pragmatique que nous parlons de transitivité, mais en l'occurrence, il ne faut pas oublier que le destinataire, l'auteur, est à la fois destinataire, lecteur, parfois, "presque ordinaire et presque impartial"⁴, ce qui octroie à ce prédiscours un caractère particulier. Certes M. Yourcenar lorsqu'elle écrit des préfaces et des postfaces est en train de réviser sa propre expérience vitale et artistique. En d'autres termes, elle accède à sa propre conscience au moyen d'une sympathie pénétrante envers soi-même unissant ainsi son moi passé et son moi actuel, reliant, en somme, le temps qui fut au temps présent de l'écriture : "Si j'insiste – dit-elle encore dans la postface d'*Anna, soror...* – sur ce que ces pages

² Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 10-11.

³ Eric. D. HIRSCH, *Validity in interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

⁴ Ainsi s'exprime Gérard Genette au sujet des auteurs qui ont écrit des préfaces tardives, *op. cit.* p. 232.

ont pourtant d'essentiellement inchangé, c'est que j'y vois parmi d'autres évidences qui à peu près se sont imposées à moi une preuve de plus de la relativité du temps" (AS, p. 904). Rappelons aussi ce qu'elle affirme dans la préface du *Denier du rêve* à propos des retouches apportées à ce récit : "ça a été pour moi à la fois une expérimentation et un privilège que de voir cette substance figée depuis si longtemps redevenir ductile, [...] de me retrouver enfin en présence de ces faits romanesques comme des situations autrefois vécues [...]" (DR, p. 163). Yourcenar, lectrice de ses textes, devient en même temps critique littéraire manifestant dans une forme d'écriture factuelle sa conception de l'existence et de la littérature. En ce sens il ne faudrait pas perdre de vue l'aspect humain de sa tâche, car en tant que critique, disons-le, traditionnelle, elle considère, tel que nous lisons dans la préface d'*Alexis* que "le but de la littérature est l'individualité de l'expression" (A, p. 4). Mais comment cette individualité doit-elle être exprimée dans le texte? Nous trouvons la réponse cette fois-ci dans l'épître yourcenarienne, plus précisément dans les entretiens avec Matthieu Galey : "[...] si l'on fait parler le personnage en son propre nom, comme Hadrien, ou si l'on parle, comme pour Zénon, dans un style qui est plus ou moins celui de l'époque, au style indirect [...], on se met à la place de l'être évoqué ; on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là. Et c'est par ce détour qu'on atteint le mieux l'humain, l'universel"⁵. Comme Proust lorsqu'il affirme que l'écrivain a besoin d'une multiplicité d'êtres afin de pouvoir exprimer un seul sentiment, Yourcenar se sert des êtres qu'elle porte en elle pour mieux connaître la vie. Ainsi, la réécriture du *Denier du rêve*, n'aura pas été une aventure inutile mais un privilège : "La possibilité d'apporter à l'expression d'idées ou d'émotions qui n'ont pas cessé d'être nôtres le profit d'une expérience humaine [...], écrit-elle dans la préface du récit (DR, p. 163).

Ceci dit, parlons d'abord de Marguerite Yourcenar auteur réel-lecteur réfléchissant sur le rôle du narrateur dans l'univers fictionnel de certains de ses ouvrages. Dans beaucoup de textes qui entourent les romans, elle nous explique sa démarche en tant qu'auteur, une démarche marquée par un désir de présence mais aussi par un besoin, nous venons d'en parler, de disparaître, de fuir le rôle du narrateur traditionnel. Tout d'abord nous constatons un besoin de montrer à quel point elle a un pouvoir très grand sur le discours fictionnel, mais

⁵ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1984, p. 62.

également la distance qui la sépare parfois de ses textes implique l'autonomie des personnages. Dans *Alexis*, elle nous parle sur un ton ferme du langage choisi, un langage décanté qui s'adapte très bien à l'examen de conscience du protagoniste ainsi qu'à sa "lenteur pensive et scrupuleuse" (A, p. 5). Toutefois, dans la même préface, nous décelons des traces d'une certaine autonomie du personnage au moyen des réserves que Yourcenar exprime par rapport à la séparation qu'*Alexis* fait entre plaisir et amour. En effet, en tant que lectrice "presque ordinaire", elle répond au bout de trente quatre ans à son personnage de la manière suivante : "On pourrait répondre à Alexis que la volupté ainsi mise à part risque elle aussi de tourner en morne routine ; bien plus, qu'il y a un fond de puritanisme dans ce souci de séparer le plaisir du reste des émotions humaines, comme s'il ne méritait pas d'y avoir de place" (A, p. 6). La reconnaissance de l'autonomie du personnage est aussi un dialogue avec "un moi autre", celui du passé de M. Yourcenar. Par ailleurs, lorsqu'elle parle de ses personnages, elle se sert souvent du mot "liberté", on dirait qu'elle désire s'effacer afin que la conscience des êtres qui habitent la fiction puisse s'exprimer sans contraintes. Cette technique narrative à laquelle se réfère Marguerite Yourcenar dans plusieurs passages du paratexte, a été étudiée, non sans controverses, par la narratologie. Certes, les débats sur la nature et les fonctions du narrateur ont opposé ceux qui octroient le statut de discours reproduit au style indirect libre à ceux qui considèrent qu'il ne s'agit pas d'un discours mais uniquement de la reproduction du monde de la conscience, ou plutôt d'un discours sans narrateur. Au-delà des nuances et des typologies, nous trouvons parmi les premiers des noms tels que Bakhtine, Genette, Todorov, etc... Ces auteurs admettent la présence du narrateur comme quelqu'un qui profère le discours. Par contre, des théoriciens comme A. Banfield et D. Cohn soutiennent qu'il existe deux sortes d'usages linguistiques : le communicatif, tout à fait conventionnel où les traces du narrateur sont très nettes, et l'expressif, qui s'écarte de la norme et qui est à la fois porteur de la conscience du personnage. Plus précisément, Banfield fait la différence entre "discours représenté" et "pensée représentée"⁶.

Mais, à notre avis il est très difficile qu'un récit puisse se passer complètement du narrateur même si dans certains romans les traces

⁶ Ann BANFIELD, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge and Kegan Paul, 1982, p. 69-175, et Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1978.

énonciatrices ont été délibérément effacées, pensons en particulier chez Yourcenar à des romans comme *Alexis*, *Feux*, *Le Coup de grâce* ou *Mémoires d'Hadrien*. Il est impossible que l'histoire se raconte d'elle-même sans la présence d'un narrateur. Or, d'après nous, lorsque Yourcenar cherche à s'effacer, elle ne veut pas renoncer à son autorité en tant que narratrice. Certes, dans les "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", elle écrit : "Portrait d'une voix. Si, j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi" (*MH*, p. 527). Nous observons cette même idée dans la préface d'*Alexis* : "[...] portrait d'une voix. Il fallait laisser à cette voix son propre registre, son propre timbre [...]" (*A*, p. 5). Même si la technique narrative est omnisciente, lors de la reconstruction du *Denier du rêve*, elle tient beaucoup à ce que les personnages s'expriment librement. Il semblerait que le temps a renforcé leur consistance et qu'il serait inutile de modifier leur caractère. Or, le geste de Marcella garde "son aspect de protestation quasi individuelle", et, à son tour, Carlo Stevo ne perd rien de "son idéalisme politique en apparence périmé et en apparence futile [...]" (*DR*, p. 163-164). Pourtant, le fait d'écrire pour le lecteur des textes explicatifs sur le discours fictionnel nous transmet un savoir qui appartient seulement au narrateur, voire plus, à l'auteur réel omniprésent tout au long de ces pages. Certes, M. Yourcenar, comme nous venons de le signaler, laisse parler ses personnages, mais sans sa médiation la conscience parlante n'arriverait pas jusqu'à nous. Même si ses personnages vivent leur vie, même s'ils lui "réserveront des surprises jusqu'à la fin de ses jours",⁷ ces êtres-là, elle les porte en elle et les nourrit à mesure qu'elle connaît mieux la vie. Donc, dans le paratexte elle nous apprend que son but en tant qu'écrivain a été de faire des narrations transparentes ou minimales afin que l'être de fiction parle, qu'il s'exprime, qu'il s'épanouisse intégralement ; c'est par ce biais que l'auteur devient quelqu'un d'autre sans tout de même lâcher les rênes du discours, sans cesser d'exprimer sa pensée à chaque ligne.

Or, la (re)lecture des œuvres de fiction engendre chez Yourcenar un besoin d'écrire des textes d'accompagnement remplis des réflexions sur la littérature, sur le style, sur la place du narrateur ou bien sur l'évolution de sa conscience créatrice. Il n'en reste pas moins que, par

⁷ Marguerite YOURCENAR, "Carnets de notes de *L'Œuvre au noir*", introduction d'Yvon BERNIER, *NRF*, Paris, 1992, numéros 452 et 453, p. 42.

ce biais, l'auteur ne fait que nous communiquer un message de lecture idéale, narcissique. A ce sujet, pensons à la préface du *Coup de grâce*, où elle nous dit comment on doit lire le récit, pour en conclure comme suit : "C'est par sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que *Le Coup de grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé" (CG, p. 83).

Plus haut nous parlions du contexte pragmatique dans lequel, à notre avis, la littérature acquiert une dimension plus complète. En ce sens, le lecteur, en tant que producteur lui aussi d'images, aurait, sans doute, son mot à dire dans le cadre du champ d'action qui lui est réservé. Cette idée a été développée par Iser dans le cadre du courant théorique connu sous le nom d'esthétique de la réception⁸. Pour ce théoricien de la littérature, contrairement à d'autres auteurs comme Fish, qui ont également élaboré des théories intéressantes dans ce domaine, le texte possède un effet potentiel qui est actualisé par un "lecteur implicite"⁹. Ce genre de lecteur est une construction abstraite qui se charge de préstructurer les potentialités sémantiques du texte, de le repragmatiser. Ainsi, le texte littéraire est un système combinatoire qui demande la présence d'une personne dont la tâche est de réaliser ces combinaisons. Alors, le lecteur doit coopérer afin que les "espaces vides", lacunaires soient remplis¹⁰. Evidemment, nous n'avons fait que résumer ici une question complexe qui a ouvert un débat auquel ont participé des théoriciens de la littérature comme Eco, Ingarden, Genette, etc. A ce sujet, rappelons aussi le Lecteur Modèle du romancier italien qui, en fin de compte, n'est qu'une projection de l'auteur empirique, lequel, en tant que sujet de l'énonciation textuelle établit aussi un sens désiré¹¹.

Pour ce qui est de notre travail, ce qui nous intéresse est le fait que dans le processus de lecture on ne peut pas laisser de côté la participation d'un lecteur qui est constamment à la recherche d'une compréhension textuelle même si celle-ci est parsemée d'espaces vides. Ainsi, le discours préfaciel a sans doute une incidence notoire dans les actes potentiels de lecture concernant les romans de Marguerite Yourcenar.

Certes, la lecture des textes d'accompagnement écrits par Marguerite Yourcenar nous offre la possibilité de découvrir à quel point elle veut donner au lecteur un modèle de lecture, faisant preuve par-là d'un grand pouvoir auctorial. Sa présence en tant que guide est

⁸ Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens*, Munich, Fink, 1976. Nous avons travaillé avec l'édition en espagnol, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

⁹ *Op. cit.*, p. 55 sq.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 280 sq.

¹¹ Umberto ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 213-247.

constante, ainsi dans la préface du *Denier du rêve* elle nous invite à lire son roman comme "l'un des premiers romans français (le premier peut-être) à regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme", elle nous invite également à ne pas tomber dans l'enchantement du "traditionnel pittoresque" italien (*DR*, p. 164). Dans la préface d'*Alexis*, elle nous informe en détail sur "l'entreprise de nettoyage des mots" (*A*, p. 4) afin d'éviter l'obscénité que "l'hypocrite lecteur tend à accepter [...] comme une forme de pittoresque, presque d'exotisme" (p. 5). Face à l'hypocrite lecteur nous trouvons le "lecteur naïf" du *Coup de grâce* qui "risque de faire d'Eric von Lhomond un sadique et non un homme décidé à faire face sans ciller à l'atrocité de ses souvenirs [...]" (*CG*, p. 81). Certes, elle s'adresse à un lecteur qui est censé collaborer avec son interprétation du texte fictionnel. Aussi, le discours préfaciel, ainsi que l'épitéxte, empêcheraient qu'un acte de lecture possible ou probable réussisse dans sa forme la plus directe car Yourcenar accomplit une tâche qui sans la médiation du paratexte n'appartiendrait qu'au lecteur. Avec ce genre de prédiscours, l'auteur suggère un contexte situationnel et dirige la lecture. Suivant cette voie, Marguerite Yourcenar informe aussi le lecteur sur les sources qui sont à la base des inspirations de certains de ses romans : récit dont le style est tragique nous rappelant Corneille dont elle parle dans la préface du *Coup de grâce* (*CG*, p. 79) ; plus tard, dans la même préface, elle fait allusion, pour ce qui est du style, aux influences des œuvres comme *La Sonate à Kreutzer* ou *L'Immoraliste* (*CG*, p. 80). Par ailleurs, dans la préface d'*Alexis* Gide réapparaît à côté de Virgile ; dans *Feux* ce sont les personnages mythiques de la Grèce antique (*F*, p. 1047). En ce qui concerne le recueil *Nouvelles orientales* les influences sont multiples : littératures et légendes japonaises, balkaniques de la Vieille Chine (*NO*, p. 1217-1218). Citons encore l'allusion qu'elle fait à Cervantès dans la postface d'*Une belle matinée* (*BM*, p. 1043). Donc, en tant que lecteurs, grâce au discours préfaciel nous pouvons aussi constater les rapports que la littérature yourcenarienne établit avec d'autres textes. En ce sens, il faudrait parler d'intertextualité car le paratexte dévoile à travers des citations les relations de coprésence entre ses textes et ceux de la littérature universelle. Veut-elle ainsi nous mettre sur la piste d'une lecture correcte? Oui, sans aucun doute, mais il est également certain que ces pistes-là ne font qu'élargir le champ des possibilités interprétatives nous plongeant davantage dans l'immense gouffre de l'imagination universelle. Ceci nous permet de nous affranchir, en partie, du dirigisme auctorial et de créer encore plus d'espaces blancs que nous tâchons de remplir dans des colloques comme celui-ci.

Reste à savoir quel est le statut littéraire que nous accordons au discours préfaciel de notre auteur. Certainement il est difficile de répondre à cette question d'une manière catégorique, néanmoins signalons, que, selon notre critère, il existerait dans le prédiscours yourcenarien une sorte de littérarité conditionnelle car outre le factuel, il subit l'effet de la fiction à laquelle il se réfère. Ainsi, les réflexions et les corrections faites par Marguerite Yourcenar supposent, d'une certaine manière, une forme de réécriture provoquant chez le lecteur un effet esthétique nouveau. Un effet esthétique, insistons encore là-dessus, qui passe par l'humain présent dans n'importe quel texte yourcenarien puisque : "Toute œuvre est [...] faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou par les livres, et des raclures de notre existence à nous", écrit-elle dans la postface d'*Un homme obscur* (HO, p. 1041).

En somme, en guise de conclusion, nous voudrions faire une citation de Todorov qui résume la notion de la littérature de la manière suivante: "la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale. La littérature est un dévoilement de l'homme et du monde, disait Sartre et il avait raison. Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie"¹². Certes, le discours préfaciel de M. Yourcenar, dans le contexte pragmatique où nous l'avons inséré, nous aide tous, l'auteur inclus, à "atteindre l'humain et l'universel" à travers une meilleure compréhension des idées présentes dans la fiction. C'est au lecteur de savoir se servir de l'espace de liberté que tout acte de lecture lui accorde, tâche d'autant plus difficile que nous connaissons tous la forte empreinte auctoriale laissée par notre romancière dans les pages qui ont inspiré notre travail.

¹² Tzvetan TODOROV, *Critique de la critique*, Seuil, 1984, p. 188.