

RAPPROCHEMENTS ET DISTANCES: AUTEUR, PERSONNAGE, LECTEUR

Magda CIOPRAGA

Université Al. I. Cuza-Iasi (Roumanie)

Invoquée souvent dans les commentaires écrits par Marguerite Yourcenar après la deuxième guerre mondiale en marge de ses propres textes en prose – préfaces, notes, post-scriptum¹ et postfaces –, la relation avec l'Autre englobe, dans un premier temps, l'écrivain et son personnage. Suivant plusieurs témoignages de l'auteur, nous dirons que l'Autre est une apparition réelle ou fictive longuement installée dans l'intimité de la romancière – la plupart du temps dès son adolescence –, qui la fait reprendre indéfiniment, sans ordre pré-établi, la réflexion, le rêve et l'écriture. De la sorte, le travail se poursuit parallèlement dans l'œuvre et à un niveau plus profond. Ce rapport reliant l'auteur à ses personnages devient à tel point important pour notre écrivain qu'il est difficile de s'en passer lorsqu'on tente de la connaître, par son œuvre comme par son existence même. Plus discrètement, le lecteur constitue, lui aussi, une présence dans le commentaire. Figurés ou non par des pronoms personnels, les trois sujets – auteur, personnage et lecteur – acquièrent également une dimension de généralité qui en fait des images mythiques. Réunis, ces facteurs communicants achèvent de fonder une triade dont les manifestations variées ne laissent pas d'emprunter des chemins antiques, des voies classiques.

Sachant combien les contacts sont épineux, voire impossibles entre contemporains "réels", comment peut-on parler d'un rapport avec des êtres disparus depuis des siècles ou avec des créatures imaginaires? L'une des plus convaincantes confessions, faite dans le premier en date de tous les commentaires, concerne la genèse de *Mémoires d'Hadrien* et rappelle la

¹ Uniquement pour *Nouvelles orientales*.

circonstance où la romancière, longtemps "tentée"² du reste par la figure de l'empereur, a repris son travail de manière définitive: ayant retrouvé, en 1948, quelques pages d'une première version déjà oubliée, Yourcenar en vient à confondre le texte de fiction avec ceux qui l'accompagnent et qui ont une référence réelle:

Je lus la suscription: "Mon cher Marc" ... Marc... De quel ami, de quel amant, de quel parent éloigné s'agissait-il? Je ne me rappelais pas ce nom-là. Il fallut quelques instants pour que je me souvinsse que Marc était mis là pour Marc Aurèle et que j'avais devant les yeux un fragment du manuscrit perdu (MH³ 327-328).

Volontiers réservées, de pareilles déclarations portant sur des moments révélateurs, décisifs dans la chronologie de l'œuvre, ne sont presque jamais absentes. Accompagnée ou non par des modifications d'ordre stylistique, la lecture à distance de ses propres textes procure à la romancière des expériences corrélatives de l'oubli et de la mémoire, durant lesquelles l'imaginaire se superpose à l'existence elle-même. Présentée parfois sur le mode scénique, à la première personne, pour les grands personnages, le plus souvent de manière brève et impersonnelle, à l'instar d'une maxime, cette communication avec le personnage jalonne une bonne partie de l'existence de Yourcenar et fournit d'importants repères autobiographiques en marge d'une œuvre si parcimonieusement personnelle.

On ne soulignera jamais assez la discrétion, voire l'insuffisance des données circonstancielles relatées par le commentaire, qui opposent celui-ci à l'abondance étonnante – quoique jamais exhaustive – de la présentation des sources érudites³. Le problème du récit d'événements autobiographique se complique encore si nous prenons en considération l'expression à la troisième personne. Parallèlement à l'absence de surface du "je", la référence à "l'auteur", et non pas à la romancière – dont le sème de féminité dévoilerait un peu davantage l'identité du sujet –, l'emploi de la première personne du pluriel – caractère classique de la modestie qui veut passer inaperçue –, tous ces traits énonciatifs finissent par conférer une sorte

² "Carnets de notes" (MH³ 328). Le mot est appliqué, à cet endroit, à "une autre figure historique" qui, selon l'écrivain, l'a "tentée avec une insistance presque égale: Omar Khayyam".

³ Une véritable sous-espèce du commentaire, la "note" ou "note de l'auteur" se consacre à ce deuxième dessein (notamment les notes accompagnant *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*).

d'autonomie au texte commenté, lequel, de simple objet, devient sujet apparent de la discussion. De manière générale par exemple, les débuts des commentaires sont formulés soit comme des phrases dépourvues de sujet profond (du type: "*Le Coup de Grâce* [...] fut écrit à Sorrente en 1938 (CG² 127)"), soit comme des constructions actives ayant pour sujet de surface le texte même (du type: "*Alexis ou Le Traité du Vain Combat* parut en 1929" (A³ 11)). Constamment supérieure à la référence à la première personne, bien que jamais exclusive, la proportion de ces marques d'identité euphémiques nous fait songer à l'existence d'une rhétorique de l'énonciation préfacielle, dans laquelle – pour Yourcenar – la litote ne serait pas la figure la moins importante. Une figure qui achève de cacher une image, une identité.

Cette hypothèse exige, sans doute, une étude approfondie de chaque commentaire. A titre d'exemple, nous pourrions nous arrêter un moment à la préface d'*Alexis*, écrite plusieurs décennies après la parution de ce premier récit. Le "je" d'auteur n'y intervient que très rarement, se rapportant dans la plupart des cas à l'existence récente de Yourcenar, isolée en quelque sorte par rapport à celle de "l'auteur" originaire:

Certaines des opinions de l'auteur ont changé, ou auraient pu le faire. Ce n'est donc pas sans une certaine inquiétude que j'ai rouvert *Alexis* après ce long intervalle (A³ 11).

Le paragraphe final, assumé au début par le même "je" postérieur à la création, se termine par une confession dissimulée, soutenue par l'idée de la disproportion entre l'influence gidienne et la grande détermination intime:

Certains sujets sont dans l'air d'un temps; ils sont aussi dans la trame d'une vie (A³ 18).

Cette négation des sources extérieures fait que le "je" actuel se superpose à son double précédent et que tous les deux finissent par évoquer discrètement "la trame d'une vie", son texte. Après une séparation passagère, les identités se retrouvent, elles se laissent voir à travers une syntaxe aussi neutre qu'au début. Encore faut-il ajouter que l'article défini implique ici la possession, "une vie" désignant en fait "ma vie", sans pour autant recourir à l'expression la plus explicite.

A part ces présences camouflées de l'auteur, les commentaires yourcenariens font référence à certaines circonstances autobiographiques liées à la genèse des récits – rencontres décisives, dangers, aventures sensuelles, expériences d'ordre spirituel. Une série d'événements pré-textes s'en dégage, susceptible – dans notre perspective – de reconstruire une

existence. Les développements sont rares et réservés uniquement aux "visions"⁴ des grands contacts, énoncés hyperboliquement, entre le "je" de la romancière et le personnage, car l'espace du commentaire est réduit et, par contre, la tentation de l'anonymat augmente. Cependant une nouvelle restriction intervient: même un regard rapide jeté sur cet espace nous permet de voir qu'une fois la remémoration produite, quelque justifié que semble le penchant pour telle ou telle figure, hormis les grands moments où le personnage – Hadrien, Zénon, Nathanaël – "s'impos[e]"⁵ à la réception quasi passive de l'auteur-médium, hormis les mystérieuses pratiques de "magie sympathique"⁶ facilitant la communication, quelque chose échappe à l'auteur même, à savoir le choix du personnage, les raisons liminaires des longues relations entretenues avec lui. Au fond de sa propre existence subsiste un secret, suivant la suggestion à demi personnelle de *Carnet de notes* à propos de la genèse de *Mémoires d'Hadrien*:

Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas; ces notes ne cernent qu'une lacune (MH³ 326).

Et un peu plus loin:

Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre (MH³ 331).

Mais, paradoxalement, ou de manière apparemment inexplicable, de là jusqu'à comprendre l'Autre, il n'y a plus qu'un pas. La même incertitude attache l'auteur-"je" ignorant son passé au reste des sujets possibles, personnes ou personnages. Une syntaxe unificatrice annule le paradoxe énonciatif, parce que si toutes les existences sont également étranges et étrangères, sans se connaître en profondeur, le "je" peut se transformer en "il" ou en "nous". Nous en trouvons une confirmation à la fin de la postface d'*Anna, soror...*, qui passe de la question des retouches modifiant la première version, attribuée à un "je", vers une perspective élargie, énoncée

4 Parmi les emplois de cette notion, nous rappelons la postface d'*Un Homme obscur*, où Yourcenar évoque les étranges "visions d'une nuit dans un village isolé du Maine" (CEC 258-259), après avoir constaté l'extraordinaire "précocité" de l'apparition du profil de Nathanaël, "rêvé" depuis l'adolescence (CEC 254). Sur une même page, un peu plus loin, deux occurrences du verbe *voir* renvoient à la même notion de vision: "Je vis passer sous mes paupières, subitement sortis de rien [...], les épisodes de la vie de Nathanaël"; "Je vis passer sous mes yeux un Nathanaël de seize ans que je ne connaissais pas encore [...]" (CEC 257).

5 "Note de l'auteur" accompagnant *L'Œuvre au Noir*, ON² 450.

6 "Carnets de notes" de *Mémoires d'Hadrien*, MH³ 330.

sur le mode gnomique et situant au centre un autre pronom – "nous" –, qui assimile l'auteur au personnage et au reste du monde":

J'ai ajouté qu'Anna veuve, au cours d'un voyage, se laisse prendre un soir par un quasi inconnu vite oublié [...]. L'incident sert à rappeler l'étrange état qui est celui de toute existence, où tout flue comme l'eau qui coule, mais où, seuls, les faits qui ont compté, au lieu de se déposer au fond, émergent à la surface et gagnent avec nous la mer (CEC 253).

L'Autre n'est donc pas que le personnage, mais tout ce qui ne constitue pas le "je" momentané de l'auteur, le lecteur y compris. Aussi voilée que celle de l'écrivain à travers son énonciation, plus secrète encore, la figure du destinataire se laisse pourtant voir dans ces actes de langage qui forment parfois le commentaire. Le dialogue de l'auteur avec ses êtres de fiction devient de ce fait une communication à trois, aussi présente que la première. On sait par ailleurs combien l'actualité des récits est grave, aux yeux de Marguerite Yourcenar. La négation de la "catégorie" isolée du roman historique, dans *Carnets de notes*, vient en même temps que l'affirmation de la communication intime avec le héros, jusqu'à l'identification qui annule le temps. Au fond, malgré ou, pour mieux dire, grâce aux apparences réalistes, la fiction située dans le passé, plus que celle de présent, permet de saisir les permanences, vu que la distance apparente favorise en fait l'accès aux invariants, symboles et mythes. Ainsi conçue, l'idée de la pérennité fondamentale inhérente à la fiction historique revient sans cesse dans plusieurs commentaires. On nous suggère de la sorte – c'est là que nous allons le plus loin dans le domaine de l'hypothèse – que la valeur symbolique du personnage facilite sa compréhension et que l'invention est toujours incomplète, du moment qu'elle reprend ce qui a été déjà dit. Chaque sujet – auteur ou lecteur – est libre de se rapporter au patrimoine commun, remontant à l'un des niveaux-types, communiquant avec lui. Suivant ce raisonnement, on ne saurait dire qu'il existe des obsessions à l'état pur, car tout ce qui est intime comporte des échos à l'extérieur, comme toutes les personnes trouvent des équivalences l'une dans l'autre⁷. Un rapport

⁷ Suivant Yourcenar, si *Anna, soror...*, avec toute l'absence d'"expérience sensuelle" de la jeune romancière, est réussie, c'est-à-dire actuelle cinquante années après sa parution, c'est que "tout a déjà été vécu et revécu des milliers de fois par les disparus que nous portons dans nos fibres" (CEC 249). Notons ici, comme dans d'autres cas, l'énonciation généralisante, le "je" devenu un "nous" qui n'est pas seulement de modestie, mais qui inclut aussi le lecteur.

d'homologie s'instaure dans cette perspective entre l'équivalence des sujets, celle des histoires et celle des personnes grammaticales.

Abordé par Yourcenar à plusieurs reprises, ce dernier aspect, concernant les personnes, pose également le problème du lecteur. Impliqué dans les considérations sur l'opération de lecture, celui-ci est appelé à travailler de concert avec l'auteur de fictions, surtout dans celles qui sont rédigées à la première personne. A propos de *Mémoires d'Hadrien*, l'auteur affirme son intention de tracer le "portrait d'une voix" le plus fidèlement possible, se passant de tout "intermédiaire", y compris elle-même (MH³ 330). Mais les choses n'en sont que plus compliquées, puisque la vérité ne se laisse jamais voir en totalité dans les confessions, comme le soulignent tous les commentaires sur les textes à la première personne⁸. Voici donc le "je" devenu son propre médiateur, obstacle opacifiant, inconvénient naturel remarqué plusieurs fois, par *Carnets de notes*, puis par les préfaces du *Coup de Grâce* et d'*Alexis*. Dans le premier texte, Yourcenar observe avec mélancolie "des hésitations, des replis, des détours" (MH³ 341) dans le langage de l'empereur, ainsi que la difficulté d'ordre plus général qui consiste à suivre les "trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse: ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut" (MH³ 342). D'autre part, un deuxième niveau d'opacité se fait sentir dans le même genre de récit attribué à un "je", à savoir le "point de vue" de l'auteur⁹, dont la disparition intégrale reste illusoire. Il en résulte que personnage, auteur et lecteur entretiennent un réseau complexe de rapports et que la collaboration du destinataire de l'œuvre suppose un travail soutenu, fait de rapprochements et de distanciations successives. Chaque "je" a des correspondants existentiels et mythiques, chacun se lance dans une opération d'identification à d'autres "je", mais aussi à des "il".

Le personnage du récit à la troisième personne n'est pas moins compliqué que celui qui s'exprime par un "je". Voilà ce que la romancière affirme de la mère d'*Anna*, *soror*...

⁸ Nous pensons à "Carnets de notes" de *Mémoires d'Hadrien*, ainsi qu'aux préfaces du *Coup de Grâce* et d'*Alexis*.

⁹ Nous invoquons ici, parmi d'autres témoignages semblables, la préface du *Coup de Grâce*. L'auteur s'y rapporte au récit à la première personne, qui "élimine du livre le point de vue de l'auteur, ou du moins ses commentaires" (CG¹129).

Il semble bien (j'emploie cette formule dubitative parce que je crois que les motivations de ses personnages doivent parfois rester incertaines pour l'auteur lui-même: leur liberté est à ce prix) que Valentine, dès le début, perçoive l'amour des deux enfants l'un pour l'autre sans rien faire pour l'éteindre, le sachant inextinguible (CEC 247).

L'accent porté ici sur la distance séparant l'auteur de Valentine, parallèle à celle qui l'écarte des personnages-"je", la mise en évidence de l'inégalité auteur-personnage constitue aussi – bien que moins visiblement que pour le récit à la première personne – un appel au lecteur. Le début performatif de la parenthèse comprise dans la citation ci-dessus s'adresse au récepteur, l'assurant qu'en fait de "liberté" du personnage l'auteur est parfois dans la même situation d'ignorance que lui. L'acte délibéré d'employer une formule dubitative nous conduit à inclure le destinataire dans ce discours de Yourcenar, ouvert de ce fait à l'extra-linguistique.

Dans un autre cas, celui de Nathanaël, la romancière avoue avoir "triché" lors de la transcription de sa "méditation [en réalité] quasi sans contours" (CEC 260). Conçu comme dépourvu d'instruction, le protagoniste n'a pas, dans le texte, l'ignorance qui lui aurait convenu, reconnaît Yourcenar. Les lignes qui s'ensuivent à la fin de la postface d'*Un homme obscur* résument la figure du même personnage, pour conclure qu'"il n'y a rien d'autre à dire sur Nathanaël" (CEC 261). Une pareille négation à valeur illocutoire, supposant un destinataire, semble d'abord infirmer les énoncés antérieurs. En réalité pourtant, loin d'encadrer un profil net, elle n'est que la conclusion d'une série d'approximations nuancées. De la sorte, avec toute sa culture faussement attribuée par la romancière, Nathanaël n'a pas été déformé:

Reste, néanmoins, aussi indépendant que possible de toute opinion inculquée, le quasi autodidacte nullement simple, mais délesté à l'extrême, se méfiant instinctivement de ce que les livres qu'il feuillette, les musiques qu'il lui arrive d'entendre, les peintures sur lesquelles se posent parfois ses yeux ajoutent à la nudité des choses, indifférent aux grands événements des gazettes, sans préjugé dans tout ce qui touche à la vie des sens, mais aussi sans l'excitation ou les obsessions factices qui sont l'effet de la contrainte ou d'un érotisme acquis, prenant la science et la philosophie pour ce qu'elles sont, et surtout pour ce que sont les savants et les philosophes qu'il rencontre, et levant sur le monde un regard d'autant plus clair qu'il est plus incapable d'orgueil (CEC 260-261).

C'est là un portrait-robot, complexe mais aussi général, une espèce de physiologie dépourvue de traits personnels. Fait de définitions négatives, localisé de manière vague et précisé par des retouches contradictoires, ce

profil surgit sur le mode gnomique. D'être yourcenarien dans le style ne l'empêche pas d'appeler d'autres énonciations, celle de l'auteur et de ses modèles littéraires ou historiques, mais aussi celles de chaque lecture ultérieure à la postface. Autrement dit, nous pensons que la négation qui conclut le portrait ne concerne pas l'actualisation d'un discours quelconque, mais son fond invariable. Il ne reste peut-être plus rien à dire sur l'essence du personnage, mais le texte attend de chaque lecture une interprétation, à partir du même *dictum*. Tout est toujours à redire par celui qui lit, en prenant pour point de départ le premier niveau de performance, celui de l'œuvre, du récit à la première ou à la troisième personne. De la sorte le lecteur se trouve devant un horizon archétypal éloigné, dont il se voit séparé par deux figures rapprochées, et de ce fait plus grandes, un horizon qu'il ne parvient à saisir qu'en s'avançant lui-même sur la scène, aux côtés de ses deux compagnons, l'auteur et le personnage.