

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

I/2010

LE PARATEXTE YOURCENARIEN: DU HORS-TEXTE AU TEXTE¹

Résumé: *Les pratiques paratextuelles représentent une des activités littéraires constantes de Marguerite Yourcenar: autant elles portent sur la genèse rédactionnelle de ses œuvres, autant elles offrent maintes informations, certes savamment distillées, sur la vie privée de l'auteur, sur ses choix idéologiques, esthétiques, conceptuelles ou autres. L'incontestable perméabilité du Texte et de ce que Genette qualifie de Hors-texte nous permet de saisir une image des plus complètes possibles non seulement d'un des plus grands écrivains du siècle précédent, mais aussi d'une femme de chair telle qu'elle fut dans sa vie quotidienne. Autrement dit, malgré ses retenues et réticences notoires quant aux renseignements purement autobiographiques, tous ces textes „vestibulaires” nous offrent souvent une clé interprétative de ses œuvres, mais aussi des épisodes divers relevant de la sphère du privé. Enfin, en faisant partie intégrante de la totalité de sa production littéraire, le paratexte yourcenarien fait office d'une glace oblique où se reflète l'image d'un écrivain aussi bien que d'un être humain profondément impliqué dans le commun de „l'aventure humaine”.*

Mots-clés: *Marguerite Yourcenar, Gérard Genette, texte, paratexte, péri-texte, épitexte, autobiographie, pseudonyme, autocommentaire, autocritique, autocensure, autoportrait*

Un écrivain croit parler de beaucoup de choses, mais ce qu'il laisse, s'il a de la chance, c'est une image de lui.

Jorge Luis Borges

Nul besoin de rappeler que les pratiques paratextuelles ont toujours occupé une place considérable dans la vie de notre écrivain. En effet, à côté des préoccupations péri-textuelles déjà si prégnantes, Marguerite Yourcenar n'a pas rechigné à s'exprimer par le biais épitextuel², à savoir à témoigner de vive voix, par voie directe

oudifférée, de son œuvre et de sa vie, certes en évitant toujours avec pudeur le repliement sur soi-même ou l'affleurement de la confession intime. Avant d'approfondir notre analyse sur le riche dispositif paratextuel de l'auteur dans le but de mieux cerner son intrinsèque dimension autobiographique, faisons une brève récapitulation de la définition du paratexte telle que la propose Gérard Genette³ tout en se référant à d'autres travaux majeurs portant sur la même problématique. En effet, comme le souligne l'auteur, le paratexte couvre une zone hétéroclite de pratiques et de discours divers dont les variétés expressives ne constituent nullement une catégorie close et ne sauraient être répertoriées de manière exhaustive. Il s'agit ici, bien évidemment, d'une zone fluctuante entre texte et

1 Le texte qui suit est extrait de notre thèse de doctorat, intitulée „L'écriture de l'histoire et l'écriture de soi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar”, soutenue en mars 2010 à l'Université François-Rabelais à Tours, France.

2 Dans l'analyse qui suit nous avons systématiquement adopté la typologie et la terminologie genettiennes, proposées dans *Seuils*, Seuil, 1987.

3 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 9; *Seuils*, op. cit., p. 7 et sq.

hors-texte, d'un „vestibule” ou d'une „frange” du texte⁴ véhiculant majoritairement un message auctorial. Ainsi le paratexte devient-il non seulement un lieu de „transition”, mais aussi celui de „transaction”, „lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie”⁵. Dans le cas de notre écrivain, en dehors de sa fonction cardinale qui est d'assurer au texte une bonne lecture ou d'infléchir la réception du public grâce à l'autocritique et à l'autocommentaire péremptoire, cette frange textuelle apparaît comme un haut lieu stratégique qui permet à l'écrivain d'imposer et de peaufiner une image, voire une statue de soi-même en tant que l'ultime création de Marguerite Yourcenar. Mais qu'à cela ne tienne, puisque ce matériau paratextuel prolix, pour ne pas dire pléthorique, laisse

percer ça et là la femme à côté de l'icône, une femme bien en chair et en os qui a réussi à échapper – à bon escient ou non – à la censure de l'écrivain. L'appareil paratextuel – auctorial et authentique – de Yourcenar, transmis au public par voie directe ou médiatisée, apparaît éminemment comme cette zone „à la fois en deçà et au-delà de la frontière”, le filtre perméable où s'effectue une interaction ininterrompue entre le texte et le hors-texte, entre le dit et l'occulté, entre l'explicite et l'implicite, entre l'aveu et la réticence, voire le silence. Tout le paratexte yourcenarien, à commencer par ses éléments empiriques de base, tels que l'appareil titulaire, le choix du pseudonyme, pour arriver au dispositif préfaciel *largo sensu* – l'épître comprenant les correspondances, les notes d'un statut fonctionnel problématique, c'est-à-dire oscillant entre les catégories que Genette désigne par le terme générique de „journal intime” et d'„avant (après)-texte”, les multiples entretiens et interviews, les discours, les colloques et les conférences, donc tout ce matériau liminal richissime ne saurait que se rajouter à l'empreinte laissée par ses productions strictement littéraires pour nous donner une image plus complète d'une œuvre et d'une vie.

En effet, si l'auteur se plaisait, depuis *Feux*⁶ jusqu'à sa trilogie mémorialiste, à éluder, par tous les expédients possibles, le code confidentiel dont est contaminée l'autobiographie traditionnelle, dans le paratexte il assume sans équivoque son „je” scripturaire. Mais si témoignage il y a dans

4 Genette attire l'attention sur le caractère foncièrement antithétique du préfixe *para* dont l'ambiguïté même se prête admirablement à nous sensibiliser sur la nature complexe de ce type de textes et de leur statut pragmatique et fonctionnel. Pour l'illustrer, l'auteur se réfère à la définition de J. Hillis-Miller, appliquée en anglais, mais dont la signification intrinsèque est conservée en d'autres langues aussi et que nous trouvons répondre parfaitement à la fonction du paratexte yourcenarien: „*Para* est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...] une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois de deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur: elle est aussi la frontière même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère la confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit” („The Critic as Host”, in *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, New York, 1979, p. 219, cité in *Seuils*, *op. cit.*, p. 7, note 2).

5 Gérard Genette, *ibid.*, p. 8.

6 Écrit en 1935 et publié l'année suivante, ce livre se présente comme une série de „pensées détachées”, toutes extraites de journal intime, et d'un ensemble de récits légendaires et historiques. L'hybridation inédite de l'autobiographique et du purement anecdotique d'un côté, et du fictionnel qui puise dans un fonds mythique et légendaire multi-séculaire de l'autre, est à l'origine d'une fluctuation générique incontestable de cette œuvre.

ces textes frontaliers, il porte *a priori* sur la genèse rédactionnelle ou sur les activités intellectuelles concomitantes de l'écrivain. De même, il n'est pas rare que le paratexte yourcenarien nous offre une clé interprétative tardive de ses œuvres en dotant également d'une signification nouvelle certains éléments paratextuels antérieurs. A titre d'exemple, rappelons que l'appareil titulaire de *La Nouvelle Eurydice*⁷ est inopérant et exempt de sa valeur connotative – une des raisons de l'échec de l'œuvre à l'époque de sa parution – tant qu'on ne le met pas en regard avec les renseignements supplémentaires tardifs et fort significatifs, fournis par le biais paratextuel. Sans aucun doute, ces textes adjonctifs nous pourvoient des informations relatives au contexte – en l'occurrence un contexte essentiellement biographique – empreint d'une charge affective indéniable. A plus forte raison que déjà „tout contexte fait paratexte” et qu'il apparaît comme indissociable de ce „vestibule” textuel où s'opère un échange constant entre l'intérieur et l'extérieur du texte même. D'ailleurs, les titres seuls, *a fortiori* les titres thématiques, sont dotés d'une forte valeur connotative, aptes à nous rendre, comme le déplore semble-t-il Umberto Eco, une clé in-

7 Publié en 1931, ce roman est rangé par l'auteur même parmi ses „échecs” littéraires, si bien qu'il ne sera republié qu'en 1986, dans l'édition de la Pléiade, et encore „en très petits caractères”, selon les consignes de Yourcenar elle-même. Ce livre „infiniment raté” transforme en effet en „termes romanesques” un épisode biographique qui resurgira, sous des modalités différentes, dans d'autres fictions ultérieures de l'auteur. Un des reproches principaux de la critique contemporaine à l'égard de ce roman concernait sa déficience de rapports de cohésion entre la trame narrative du roman et le contenu mythique annoncé par le titre. Cependant, les données autobiographiques fournies par l'auteur même par le biais paratextuel et métatextuel remédieront amplement à cette carence relative.

terprétative de l'œuvre: dans le cas de Yourcenar, les titres thématiques de ses ouvrages, pour peu qu'on y prête l'attention, sont révélateurs de nombre de préoccupations constantes de la pensée de l'écrivain – le mythe, le monde oriental, l'histoire, l'occulte, la mémoire, le passé, l'ubiquité de l'humaine condition dans „l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances”. Autant en dire que tout acte locutoire, toute parole assumée publiquement contribuent à nous donner une image plus complète de l'instance dont ils émanent et des ses choix les plus intimes.

Par ailleurs, le „vestibule” matériel commence déjà par l'inscription du nom de l'auteur sur la première page de couverture, distingo lourd d'implications dans le cas de la pseudonymie de l'auteur. Même si ce choix de publier sous le nom d'auteur implique la volonté de l'écrivain d'instaurer par ce biais une „seconde naissance qu'est l'écriture publiée”, selon la formule de Lejeune, impliquant „une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité”⁸, le pseudonyme n'en reste pas moins doté d'une puissance illocutoire significative. En effet, en dehors de la volonté de se forger une nouvelle identité, une seconde naissance dans et par l'écriture, la décision de se choisir un autre nom implique l'idée d'une fracture délibérée entre homme et écrivain, l'institution d'un espace nouveau où s'opère une sorte de dédoublement de la subjectivité mobilisée désormais par le désir d'occulter, ou mieux, de marginaliser cet homme *autre* engagé dans les vicissitudes du quotidien. En outre, le pseudonyme produit sur le lecteur un effet-masque, l'aura d'un mystère séduisant. Ou, comme le veut Starobinski en se penchant sur le cas de la pseudonymie de Stendhal: „Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche, nous vou-

8 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 24.

lons *savoir*, nous entreprenons à le démasquer”⁹. En ce qui concerne la pseudonymie de Yourcenar, il s’agit en effet d’une anagramme, à une lettre près, dérivée de son patronyme Crayencour et choisie vers sa dix-huitième année, époque de la publication de ses premiers poèmes et qui devient son nom officiel lors de l’obtention de la nationalité américaine en 1947. L’auteur s’est d’ailleurs beaucoup exprimé, en diverses occasions, sur la manière dont ce pseudonyme fut choisi aussi bien que sur les motivations qui l’induisent à l’adopter. Ainsi l’auteur éclaire-t-il, entre autres, que „[l]a décision était due à une recherche de liberté, de détachement du milieu familial [...] peut-être aussi à l’obscur sentiment qu’un changement de nom est de mise quand on rentre en littérature comme lorsqu’on entre en religion”¹⁰. Mais si cette anagramme fut choisie plutôt qu’une autre, c’est parce que „[elle] aimai[t] l’initiale Y dont la forme fait songer à un carrefour ou à une branche”¹¹. Yourcenar d’ailleurs rappelait volontiers l’observation de Rudolf Kassner, écrivain et essayiste allemand, que celui-ci fit au sujet de son pseudonyme: „Vous signez comme un arbre”. Comme nous le démontre admirablement Anne-Yvonne Julien, le symbole de l’arbre, très riche en connotations multiples, est présent dans nombre des créations romanesques de l’auteur, sollicité „comme motif symbolique, trace mythologique ou schème structurant”, motif végétal qui traduit „le besoin, pour une subjectivité, de faire une part à ce qui est nature, désir, élémentarité d’une énergie vitale, trop systématiquement bridée par le pouvoir répressif d’une société frileuse...”¹².

9 Jean Starobinski, *L’œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 233.

10 Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 346 (Lettre à Bernard Offner, 1967)

11 *Ibid.*

12 A.-Y. Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l’arbre*, Paris, PUF, 2002, p. 273.

Ainsi, des informations paratextuelles auctoriales sur les motivations intimes du choix pseudonymique se rajoutent au corpus total du Texte en renforçant les contours d’un portrait spirituel déjà brossé par les axes idéologiques de ses œuvres. L’initial choisi, ce symbole polyvalent hérité de traditions et de mythologies diverses, est révélateur d’une subjectivité adonnée à une investigation spirituelle qui se sert d’acquis multiples pour en faire office de jalons sur la Grande Route de la Connaissance. C’est ainsi que le paratexte yourcenarien remplit parfaitement son rôle de catalyseur entre le dedans et le dehors, contribuant à relativiser, „la trop fameuse ‘clôture’”, à „désacraliser la notion même du Texte”¹³, d’autant plus que „le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre”¹⁴.

Quant au dispositif préfaciel¹⁵ *largo sensu* de Yourcenar dont elle se sert abondamment, il remplit la plupart de ses fonctions usuelles, telles que les définit Genette: tout d’abord, assurer une bonne lecture; ensuite valoriser le sujet et argumenter sur la fameuse „véridicité” du texte; inclure le récit sur la genèse, très souvent par l’amplification d’une anecdote, relatée de manière romancée ou avec des accents dramatiques; commenter le titre; formuler le contrat de fiction; indiquer le contexte; apporter la déclaration d’intention et, enfin, assurer la définition générique. Sans aucun doute, la rigueur de l’esprit de l’auteur au service d’une idéologie qu’il veut sienne infléchit ce besoin de nantir ses œuvres de ces nombreuses indications. En effet, il

13 G. Genette, *op. cit.*, p. 407.

14 *Ibid.*, p. 57.

15 Rappelons que, selon la définition genettienne, est „*préface*”, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède” (*Ibid.*, p. 164).

s'agit chez Yourcenar d'une pratique presque maniaque, indice d'un soin constant de prévenir dans la mesure du possible son texte d'une interprétation erronée, mais aussi de se substituer à tout critique en s'imposant comme son propre exégète, objectif et scrupuleux dans la mesure du possible. Force est cependant de constater que l'autocritique et l'auto-interprétation élaborées par une main mise constante sur ses écrits demeurent invariablement au service de l'épistémologie yourcenarienne, toute vouée à la recherche d'une vérité à laquelle l'auteur préfère un terme plus modeste, celui d'exactitude. Bien évidemment, le ton confessionnel aussi bien que l'épisodique relevant de la sphère de l'intime sont *ipso facto* bannis à cette exception près: l'anecdotique est admis sous condition qu'il comporte les détails significatifs sur la genèse ou l'évolution de l'œuvre en question, ou encore sur les remaniements ou la réécriture du même, pratiques pour lesquelles notre écrivain a un goût particulier. Le „je” auto-diégétique assumé vigoureusement dans les écrits péri-textuels se dote du rôle du témoin et du critique péremptoire de l'œuvre dont la parole tranchante n'est pas sans produire, par un effet secondaire, un ascendant indéniable sur l'instance réceptive. Ainsi, cette zone liminaire du texte est, par le biais de l'énoncé auctorial, l'espace où s'effectue une présélection tacite du public virtuel, ou encore, une restriction du champ de la réception. Ainsi un lecteur plus intuitif peut deviner dès ce texte vestibulaire une personnalité fort autoritaire, catégorique et tranchante, l'impression à laquelle on peut difficilement résister en lisant ses biographies, divers interviews ou entretiens ou encore en consultant les documents audio-visuels de Yourcenar. De toute évidence, tout le paratexte est, comme le texte même, riche en relief, en strates multiples d'où se dégage le portrait non seulement d'homme ou de femme de plume, mais d'un caractère individuel et

d'une identité facilement assignable. Qu'elle le qualifie d'un „amalgame fortuit” d'éléments de base, ou d'un „moi incertain”, il s'agit bel et bien d'un moi authentique, de Marguerite Yourcenar en personne, reconnaissable jusque dans sa pudeur et sa retenue fameuses quant à la distillation de l'intime dans le champ sacré de l'écriture.

Force est également de constater que la majorité des productions romanesques de l'auteur ont été l'objet d'un remaniement, d'une réécriture, même d'une mise au pilon, comme ce fut le cas du „roman raté”, *La Nouvelle Eurydice*. La verve perfectionniste de notre écrivain est certainement une des constantes de sa personnalité, un credo à la fois littéraire et vital qui informe en profondeur l'axiologie personnelle de Yourcenar. De nombreuses rédactions antérieures jetées au panier, détruites ou ressuscitées selon les aléas existentiels de l'auteur offrent une lecture en palimpseste de la lente évolution ou de la consolidation des choix idéologiques, esthétiques, éthiques ou autres de Marguerite Yourcenar. L'historique fort connotatif de cette palingénésie rédactionnelle est ainsi susceptible d'être inclus dans le champ ouvert et infiniment perméable du paratexte. L'auteur même se charge de nous fournir, par voies multiples, les détails sur les modifications apportées aux versions antérieures de certains textes, en nous informant scrupuleusement sur les motivations majeures qui l'ont induit à des remaniements effectués. La consigne yourcenarienne de parachever, „de perfectionner un monde déjà [sien]”, peuplé d'un nombre d'êtres pou ou prou constant relève, en une dernière instance, d'une certaine attitude pygmaliotique de l'écrivain, déjà signalée par quelques exégètes de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Certes, nul ne peut contester les rapports d'affection qui lient l'auteur avec ses personnages, en particulier avec ceux les plus marquants, notamment l'empereur Hadrien ou l'alchimiste

Zénon. La recherche des êtres exclusifs répondant parfaitement à ses propres idéaux humains, à l'instar de la pratique rousseauiste laquelle fut admirablement analysée sous la plume de Starobinski, permet à Yourcenar d'échapper à l'écueil égotiste sans pour autant se sentir infidèle à elle-même, c'est-à-dire à tout un système de valeurs construit et adopté sa vie durant. Ainsi, la définition de la notion identitaire, proposée par Starobinski dans le cas de Jean-Jacques, selon laquelle „être soi-même [...], c'est être libre de se faire autre imaginativement”, se prête-t-elle infailliblement à la tactique yourcenarienne de ne donner de soi qu'un reflet oblique qui passe par les souvenirs, introspections, confessions et témoignages des personnages créés, bref, par le truchement de tous ces „je” qu'à la fois elle est et n'est pas.

L'enjeu principal de cette astuce scripturaire de se dire par personnage interposé n'est pas certes de capter sa propre image fracturée de la sorte, mais de radicaliser l'indéniable partie d'altérité que tout être porte en soi et dont ces subjectivités virtuelles sont les avatars multiples. Seul le champ scripturaire permet au „je” écrivant de dilater les frontières de son vécu effectif qui, une fois transformé et transcendé grâce à la Graphie, finit par fondre dans un Tout perçu comme la réserve inépuisable de toutes les facettes de la Condition humaine. Si notre écrivain s'applique avec assiduité à perfectionner ses personnages dans le sens d'une authenticité accrue de leurs expériences humaines, c'est pour rester fidèle à sa conviction que la seule chose qui compte, au-delà toutes les strates idéologiques, esthétiques ou autres de ses œuvres, c'est la valeur humaine des vécus de ses personnages, qu'ils ressortissent de l'imaginaire de l'auteur ou représentent des êtres réels. Bien évidemment, si les expériences personnelles de ses personnages ont pu bénéficier d'un relief plus accusé, c'est grâce à la maturité de l'auteur même, à ses expériences intimes qui lui ont appris

à „connaître mieux la vie”. Puisque, selon la définition de l'auteur, „[b]ien connaître les choses, c'est presque toujours, [...], découvrir en elles des reliefs et des richesses inattendus, c'est percevoir des relations et des dimensions nouvelles; c'est corriger cette image plate, conventionnelle et sommaire que nous nous faisons des objets que nous n'avons pas examinés de près”¹⁶. Les effets paratextuels de cette écriture en palimpseste composée de deux ou plusieurs versions antérieures d'une œuvre sont très souvent consacrés par la rédaction tardive, sinon ultime, du texte préfaciel: dans le cas de Yourcenar, toutes les œuvres réunies dans les deux volumes de la „Pléiade” sont accompagnées de l'appareil préfaciel tardif, selon la définition genettienne. La préface renvoie ainsi non seulement à la rédaction définitive d'une œuvre mais aussi aux écritures antérieures qui assument désormais une fonction hypotextuelle. A ce propos, il convient de rappeler que le „moment” de l'écriture d'une préface est un élément empirique *ipso facto* significatif à l'égard de la fonction préfacielle générale qui s'exerce sur le lecteur; quant aux préfaces *tardives* qui nous intéressent plus particulièrement, elles sont „généralement le lieu d'une réflexion plus 'mûre', qui a souvent quelque accent testamentaire”, recélant une „attitude face à la postérité”¹⁷. Ceci dit, la pratique yourcenarienne d'indiquer précautionneusement, via le dispositif préfaciel, le chemin qui mène à son œuvre – ou à sa vie – est destinée non seulement aux lecteurs contemporains, mais aussi à une postérité lectoriale. Il s'agit ici bel et bien d'une attitude *préposthume*¹⁸ d'un écrivain particulièrement attentif à la question toujours actuelle de la „bonne

16 Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux, in Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, Ed. de la Pléiade, 1991, p. 920.

17 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 178.

18 Nous reprenons le terme utilisé par Genette par analogie à *Œuvres pré-posthumes*, un recueil d'articles et de nouvelles de Robert Musil.

lecture” de ses œuvres. Dans le cas de notre écrivain, nous dirons que sa méthode parfois vétilleuse de nous imposer plutôt que de proposer une clé interprétative par le dispositif préfaciel n’est pas sans insinuer les traits d’un esprit rigoureux, voire intransigeant. Les informations auctoriales semblables qui peuvent être distillées dans le paratexte à l’insu du scripteur et qui excèdent, bien évidemment, le cadre des fonctions usuelles du paratexte sont l’indice certain que ce texte vestibulaire est un lieu de haute fluctuation entre l’extérieur et l’intérieur, entre l’énoncé et l’occulté, entre le contexte et le texte, enfin, entre l’Autos, le Bios et la Graphie.

Parmi les autres éléments péritextuels qui constituent l’inventaire du paratexte yourcenarien, les „Carnets de notes” jouissent d’un statut particulier dont la définition s’avère quelque peu problématique. En effet, les „Carnets de notes” respectifs de *Mémoires d’Hadrien* et de *L’Œuvre au Noir* représentent des textes qui se situent, par rapport au „moment” et au „lieu” d’écriture, dans la zone de l’épitéxuel, mais dont le destin fut de rejoindre finalement le texte si bien qu’ils font aujourd’hui parties intégrantes des deux grands romans de l’écrivain. En ce qui concerne les „Carnets de notes” de *Mémoires d’Hadrien*, ils sont publiés initialement en 1952, dans le n° 316 de *Mercure de France* pour être intégrés dans l’œuvre à partir de l’édition de 1958. Les „Carnets de notes” de *L’Œuvre au Noir* ne sont publiés pour la première fois qu’au titre posthume, en 1991, dans l’édition de la „Pléiade”. La majorité des notes fut rédigée entre 1965 et 1968, même s’il en existe, comme le signale Yvon Bernier dans l’édition susnommée, écrites après cette période. Encore en 1987, l’année de la mort de l’écrivain, ce texte a été l’objet de remaniements de la part de l’auteur qui se proposait de „déraider” certains passages avant leur parution. Sous la lumière de ces précisions, il est évident que les deux textes auraient été situés initialement, dans la caté-

gorie de l’épitéxte, oscillant, par sa nature, entre une sorte de „journal intime” de l’écriture et de la classe floue de ce qu’on appelle „dossiers d’avant-textes”¹⁹. Il s’agit en effet d’une sorte de „journal de bord” révisé après le coup, représentant un mélange de récits de genèse, d’autoconsignes indiquant les axes idéologiques et méthodologiques de l’écriture, de témoignages qui se dotent par moments d’accents affectifs incontestables, d’une réflexion *in vivo* sur le travail qui est en train de se réaliser. Cependant, certains indices matériels – les temps passés des verbes, les réminiscences personnelles concernant la genèse de l’œuvre – nous révèlent que les annotations des „Carnets” ont fait l’objet d’une réélaboration, d’une analyse détaillée et enfin d’une sélection avant d’être publiées²⁰. En effet, certaines annotations ne laissent aucun doute sur la volonté de l’auteur d’élaguer le texte de tout ce qui laisserait affleurer la confession ou l’anecdote purement intime et signalent explicitement que les notes „ne cernent qu’une lacune”²¹. De toute évidence, la mémoire yourcenarienne est là aussi invariablement sujette à une autocensure permanente, à un tri conscient et rigoureux, ce qui lui confère le statut d’un artefact mnémonique, d’une fausse mémoire – „tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas”

19 Notons que Genette inclut dans la catégorie d’avant-textes, la sous-catégorie d’ „après-textes” – „révisions et corrections apportées à un texte déjà publié” –, susceptible d’être subsumée dans la classe d’avant-textes par le simple fait que „cet après d’une édition est (ou se propose d’être) l’avant d’une édition ultérieure” (*ibid.*, p. 402).

20 Sur la problématique du statut particulier des „Carnets de notes” de *Mémoires d’Hadrien*, cf. Michèle Berger, „Histoire et roman, comment s’en défaire ?”, in *Roman, histoire et mythe dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, pp. 29-37.

21 Marguerite Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien*, in *Oeuvres romanesques*, Paris, Ed. de la Pléiade, 1998, 523.

(*ibid.*) –, ou mieux, d'une mémoire délibérément interstitielle. Cependant, la forme lapidaire des annotations ainsi que les litotes utilisées que l'auteur maîtrise avec brio laissent percer, çà et là, toute la charge affective „compactée” dans les vocables utilisés: „Il n'y est pas question de ce que je faisais durant ces années difficiles, ni des pensées, ni des travaux, ni des angoisses, ni des joies, ni de l'immense répercussion des événements extérieurs, ni de l'épreuve perpétuelle de soi à la pierre de touche des faits. Et je passe aussi sous silence les expériences de la maladie, et d'autres, plus secrètes, qu'elles entraînent avec elles, et la perpétuelle présence ou recherche de l'amour” (*ibid.*). Sans aucun doute, le ton des annotations se dote d'un timbre intimiste qui, même assourdi à l'extrême, n'est pas sans résonner subtilement tout au long de ce péri-texte.

La facture des „Carnets de notes” de *L'Œuvre au Noir* n'a pas changé par rapport à celle de *Mémoires d'Hadrien*, sauf que l'auteur élargit la perspective de l'aventure scripturaire en recourant à une mise en regard des personnages principaux des deux grands romans „historiques”. Par le biais de cet élargissement de perspectives, les „Carnets de notes” de *L'Œuvre au Noir* deviennent une sorte d'analyse comparative des deux romans, donc un texte „vestibulaire” d'une circonférence plus large. Toujours est-il que ces annotations lapidaires, qui tournent parfois aux maximes, visent essentiellement à raconter la lente maturation de l'œuvre et à expliciter ses principaux axes idéologiques ou formels. Encore une fois, le „je” scripturaire se substitue délibérément au „je” de chair, puisque se dire, pour Yourcenar, c'est parler de son œuvre, de son identité *scripturaire*. Cependant, là aussi le „je” paratextuel n'a pas pu éluder l'affleurement du „je” de cette instance d'avant ou d'après l'écriture dont les contours se dessinent en creux en dépit des scrupules ou du souci programmatique de l'auteur d'éviter le piège égotiste.

En ce qui concerne des écrits épitextuels *stricto sensu*, mentionnons encore le dispositif médiatique – entretiens et interviews – ainsi que l'abondante correspondance de l'auteur. Les entretiens et interviews qui, par sa nature même, ont cette vertu d'orienter les réponses de l'auteur par des questions posées aussi bien que de lui imposer des sujets qui ne concernent pas obligatoirement ses œuvres, ont sans conteste contribué à nous donner une image plus complète de la Yourcenar écrivain mais aussi de la femme telle qu'elle était dans son existence quotidienne. Cependant, il s'agit plutôt des bribes d'informations sur sa vie privée que des renseignements précis et complets: là aussi, l'auteur excelle dans son art de dévier ses propos vers les assertions généralisantes, en extrapolant parfois en outrance les données (auto)biographiques si bien qu'elles sont d'emblée situées sur un niveau de renseignements les plus généraux. Il va sans dire que l'écueil de l'aveu intime est là aussi savamment éludé, alors que le discours pratiqué est généralement au service de la peinture d'une vie intellectuelle ou des engagements divers de l'auteur, situés sur une échelle collective. Certes, par moment l'auteur nous dévoile quelques détails de sa vie au quotidien, de ses fréquentations, de ses loisirs sans pour autant s'autoriser un ton purement confessionnel. En outre, même les renseignements fournis quant à son existence de „la dame de la Petite Plaisance” sont susceptibles d'être interprétés comme une valorisation implicite de ses choix idéologiques ou vitaux tout court: si Marguerite Yourcenar concède à une petite irruption dans son intimité calfeutrée, comme par exemple lorsqu'elle avoue pétrir son pain, balayer le seuil, ramasser le bois mort, c'est pour nous exhiber, d'une manière biaisée, sa condamnation de la „démésure”, du gaspillage dû à un „progrès” qu'elle veut aberrant et pernicieux. Sans aucun doute, la dénonciation d'une civilisation consommatrice et d'un mer-

cantilisme de plus en plus accru, y compris les déprédations effrayantes de la nature, n'est pas sans évoquer la stigmatisation rousseauiste de l'homme civilisé. Bref, la parole yourcenarienne, même dans l'épître public, cette „frange de la frange” infiniment perméable, demeure invariablement au service de la valorisation d'un portrait spirituel au préjudice de la confession ou de l'aveu intime autant décriés par notre auteur.

Par rapport à ces textes médiatiques et médiatisés, l'opulente correspondance de l'auteur publiée posthumément témoigne de la même pudeur et de la même retenue quant à l'anecdote intime, réflexe qui ne devrait pas étonner à plus forte raison que la part majeure de sa correspondance a été vouée à une publication future. A vrai dire, une constante „recherche du drapé”²² resurgit jusque dans les lettres les plus anodines. Cependant, observons que la pratique épistolaire de Yourcenar n'a pas pu se départager d'une des exigences premières de ce code scripturaire: consacrer le quotidien, immobiliser l'instant fugace que l'activité de l'épistolier peut dilater à sa guise. D'où un fléchissement intermittent, dans ces lettres très variées, de l'autocensure auctoriale qui nous laisse apparaître la femme à côté de l'écrivain, une femme en chair et en os consacrée à des petites tâches domestiques ou à des obligations triviales, une image qui lui restitue son humanité, souvent hypothéquée par „son sourire de Minerve” quelque peu distant et par une sérénité désinvolte. La lettre yourcenarienne est sans aucun doute un espace de partage et de témoignage où l'auteur s'applique avec une prolixité toujours égale à nous raconter, par personne interposée, la genèse de ses œuvres, abondamment analysées et commentées, aussi bien que de partager avec nous ses convictions les plus

intimes sur des sujets divers. Il va sans dire que dans ce lieu d'échange et de confidentialité, le discours idéologique, philosophique ou esthétique n'a pas pu entièrement juguler une confiance plus intime, certes bémolisée par des tournures euphémistiques, où Marguerite Yourcenar fait part des ses angoisses devant la maladie, la vieillesse ou la mort approchante. Comme nous pouvons lire dans la préface allographe, „[q]uels qu'en soient les détours, censures ménagées par la pudeur du cœur ou par la rigueur de l'esprit, cette correspondance d'auteur n'en remplit pas moins ces trois fonctions essentielles: accompagner la femme hors de l'œuvre, accompagner l'auteur dans son œuvre, faire œuvre”²³.

De tout ce qui précède, un constat s'impose: par l'importance que l'auteur attribue à ses écrits paratextuels divers, par leur teneur et en particulier par leur dynamisme intrinsèque créé sur une tension entre se dire ou se cacher, le paratexte yourcenarien ne montre aucune solution de continuité conceptuelle et idéologique par rapport à la totalité de son œuvre. Ces textes de nature très variée tantôt suppléent, tantôt réitèrent ou complètent les lignes de force de son œuvre ainsi que son idéologie personnelle. Cependant, notons que la prise en charge plus explicite de son „je” auctorial ainsi que la diversité de thèmes abordés sont à l'origine d'un „déravage” plus sensible par rapport à la distillation de l'information à proprement parler autobiographique: en ce sens, l'Autoscripturaire, en dépit de la volonté ferme de l'auteur de le réduire uniquement à une instance exclusivement scripturale, nous permet une incursion intermittente dans la totalité du Bios retracé. Sans aucun doute, même si la devise zolienne – „Je ne dois pas ma vie au public, je ne lui dois que mes livres” – répond parfaitement au credo scripturaire de notre auteur, la dichotomie identitaire essentielle de Yourcenar se voit

²² Michèle Sarde, J. Brami, *Préface*, in M. Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, *op. cit.*, p. 22.

²³ Michèle Sarde, J. Brami, *op. cit.*, p. 15.

par moment transcendée, sciemment ou non. Nonobstant ce fléchissement sporadique de l'autocensure ménagée par ses choix idéologiques et autres, notons que l'image que l'écrivain a voulu laisser de lui-même relève d'une représentation statuaire: ainsi avons-nous affaire à une intellectuelle en prise directe avec les questions essentielles de l'humanité entière, vouée à une mission utilitaire à l'égard de cette même humanité, à un esprit des plus érudits du siècle précédent qui se refusait avec obstination de se pencher sur son propre cas. Mais cette statue presque exsangue qui n'est pas loin de cet „ectoplasme scripturaire” dont parle Georges Gusdorf, n'a pas pu – ou n'a pas voulu – se substituer en totalité à un autoportrait plus ondoyant, plus diffus, mais sans aucun doute plus vivant. Ainsi, comme d'ailleurs la totalité de l'œuvre de Yourcenar, le paratexte fait office d'une glace oblique où il faut chercher à la fois l'écrivain, celui qui se „doit” aux autres, et la femme telle qu'elle était au quotidien, avec ses angoisses, ses petites calamités journalières et cette constante „recherche de l'amour”. Compte tenu de l'axe idéologique principal de l'auteur selon lequel l'un et le multiple sont infiniment réversibles, l'identité yourcenarienne, notion autant problématisée dans ses œuvres et par ses réflexions multiples, réside dans la totalité de son vécu où son œuvre s'érige éminemment en tant qu'une construction monumentale, sans aucun doute susceptible, par ses dimensions mêmes, de faire ombre à la femme de chair. Ne fut-ce pas justement le vœu principal de Marguerite Yourcenar, puisque „[p]our un écrivain, [...] il s'agit d'effacer sa personnalité spécifique (rien à craindre, il en restera toujours assez !) pour être tout aux autres” (YO, 300) ? Qu'il en reste „assez” ou non, il est certain que c'est dans la *totalité* des textes de l'auteur que se dessinent les contours d'un être humain profondément impliqué dans la Condition humaine, les contours qui finissent par tra-

cer la „graphique” d'une vie, composée de trois lignes que Marguerite Yourcenar voyait converger et diverger vers l'infini: „ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut”.

Bibliographie

*Œuvres de Marguerite Yourcenar*²⁴:

1. YOURCENAR, Marguerite: *Œuvres romanesques*. Paris: Gallimard, „Pléiade”, 1998.
2. YOURCENAR, Marguerite: *Essais et mémoires*. Paris: Gallimard, „Pléiade”, 1991.
3. YOURCENAR, Marguerite: *Théâtre I*. Paris: NRF Gallimard, 1971.
4. YOURCENAR, Marguerite: *Théâtre II*. Paris: NRF Gallimard, 1971.
5. YOURCENAR, Marguerite: *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. Paris: Centurion, 1980.
6. YOURCENAR, Marguerite: *Lettres à ses amis et quelques autres*. Présentations et notes de M. Sarde et J. Brami, E. Dezon-Jones. Paris: Gallimard, 1981.

²⁴ Même si la bibliographie citée en ce qui concerne les œuvres de M. Yourcenar recense les sources principales dont nous nous sommes servie dans notre analyse sur le paratexte yourcenarien, force est de constater qu'elle ne saurait être exhaustive du simple fait qu'elle n'inclut pas la totalité des textes – notamment les versions antérieures de certaines œuvres – et *a fortiori* des paratextes de l'auteur. Comme nous l'avons déjà souligné dans notre article, la catégorie du paratexte comprenant des textes les plus divers – colloques, conférences, discours prononcés en diverses occasions, entretiens et interviews multiples donnés tout au long de la vie de l'auteur, sans parler des éditions différentes de nombreux ouvrages accompagnés presque obligatoirement d'un péri-texte auctorial, correspondances non publiées etc. – la bibliographie proposée ne concerne que la part majeure des textes de l'auteur, certes largement suffisante pour fournir au lecteur des renseignements révélateurs relatifs à la problématique ci-traitée.

Autres œuvres

1. BERGER, Michèle: „Histoire et roman, comment s'en défaire ?”. In *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 16 mai 1990. Simon et Maurice DELACROIX (éd.). Tours: SIEY, 1995.
2. GENETTE, Gérard: *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
3. GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
4. GUSDORF, Georges: *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*. Paris: Odile Jacob, 1991.
5. JULIEN, Anne-Yvonne: *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*. Paris: PUF, 2002.
6. LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1983.
7. ROSBO, Patrick: *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. Paris: Mercure de France, 1978.
8. STAROBINSKI, Jean: *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1999.

PARATEKST M. JURSENAAR: OD VAN-TEKSTA DO TEKSTA

Rezime

Paratekstualni spisi predstavljaju bezmalo konstantnu spisateljsku praksu Margerit Jursenar: pored činjenice da autor putem takvih tekstova čitaocu nudi uvid u genezu samog teksta, kao i brojne informacije o svojim spisateljskim namjerama, paratekst obiluje vješto utkanim informacijama o piščevom privatnom životu, o njegovim ideološkim, estetskim, konceptualnim i drugim smjernicama. Neosporna poroznost granica samog teksta, kao i onoga što Ženet naziva „van-tekstom“ pruža nam mogućnost da dobijemo potpuniju sliku ne samo jednog od najvećih pisaca prošlog vijeka, nego i osobe kakva je bila u privatnom životu, od najtrivijalnih svakodnevnih iskustava do intelektualnih, kolektivnih i drugih angažmana koji se ne tiču isključivo njenih literarnih preokupacija. Drugim riječima, uprkos autorinom notornom zazoru pred svime što bi moglo imati prizvuk povjeravanja ili manje ili više indiskretnih aluzija na njen intimni život, brojni tekstovi koji pripadaju kategoriji parateksta često nam omogućavaju novo, potpunije tumačenje kako pojedinih djela, tako i nekih epizoda iz sfere privatnog života. Autobiografski diskurs se na taj način sporadično ostvaruje u tkivu ovih „graničnih tekstova“, kako je to, uostalom, slučaj i sa većinom piščevih književnih ostvarenja *stricto sensu*. Najzad, budući da čini cjelinu s piščevim sveukupnim književnim stvaralaštvom, paratekst Margerit Jursenar ima dejstvo „kosog ogledala“, koje nam nudi, u palimpsestu, dvije slike koje se spajaju u jednu jedinstvenu, i to kroz prizmu treće, receptivne instance: sliku pisca i sliku ljudskog bića koje s drugima dijeli jednu jedinstvenu ljudsku sudbinu.