

Arrière-texte et création littéraire. Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien (1951)

Alain Trouvé

▶ **To cite this version:**

Alain Trouvé. Arrière-texte et création littéraire. Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien (1951). Daniel Thomières. Des mots à la pensée : onze variations sur l'interprétation, Epure - Editions et presses universitaires de Reims, pp.151-169, 2016, 978-2-37496-012-8. hal-02892461

HAL Id: hal-02892461
https://hal.univ-reims.fr/hal-02892461

Submitted on 8 Jul 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Arrière-texte et création littéraire

Marguerite Yourcenar : *Mémoires d'Hadrien* (1951)

Le roman

Dans *Mémoires d'Hadrien*, publié en 1951, Marguerite Yourcenar imagine que l'empereur qui régna au IIe siècle, de 117 à 138, écrit ses Mémoires, au soir de sa vie et alors qu'il se sait en raison de sa maladie voué à une fin prochaine. Le récit prend dès ses premières pages la forme d'une lettre à Marc-Aurèle, petit-fils adoptif d'Hadrien et par ailleurs connu par la postérité pour ses écrits philosophiques d'inspiration stoïcienne. Le livre appartient pourtant et principalement au genre du roman historique, comme le soulignent les *Carnets* et la *Note* publiés en 1952, textes présentés en annexe aux principales éditions. La grande érudition de Marguerite Yourcenar, sa connaissance intime de la culture gréco-latine font tout l'intérêt historique du récit, par ailleurs roman, puisque, prêtant à l'empereur des Mémoires qu'il n'a pas écrits, elle s'attache à « refaire du dedans ce que les archéologues du XIXe siècle ont fait du dehors ». Passé le préambule de la première partie, le lecteur suit donc, au fil des cinq parties suivantes l'ordre chronologique d'une vie peu ordinaire, qui conduit de l'enfance au seuil de la mort, insistant comme il est d'usage dans des Mémoires sur la carrière publique et en l'occurrence politique de celui qui se voudra, après le règne de conquêtes de son prédécesseur Trajan, le grand ordonnateur de la *pax romana*, chef militaire et négociateur, législateur et bâtisseur, ami et protecteur des arts. Par-delà sa dimension historique et politique saisie à travers un acteur majeur, *Mémoires d'Hadrien* est aussi une méditation philosophique et poétique aiguisée par la perspective d'une mort prochaine, un grand poème d'amour dédié à la figure d'un jeune homme, Antinoüs, sur lequel se focalisèrent les premières ébauches du roman conçues vingt-cinq ans plus tôt. Le décentrement opéré vers la figure de l'empereur souligne

le choix final opéré par Yourcenar d'éclairer, dans toute sa complexité, « la vie d'un grand homme » aux multiples facettes, qui connut tous les honneurs et tous les plaisirs, érotiques et intellectuels, un moraliste aussi qui jette sur soi un regard souvent critique, traquant derrière la figure de l'empereur divinisé, les faiblesses et les lâchetés qui en font un mortel comme un autre. Homme accompli, dans tous les sens possibles, à défaut d'être toujours exemplaire, donc.

Arrière-texte et création littéraire

La notion d'arrière-texte a été élaborée dans le cadre du séminaire *Approches interdisciplinaires de la lecture*, séminaire inter-laboratoires de l'université de Reims Champagne-Ardenne, durant les années 2009-2011, par un collectif d'une vingtaine de chercheurs français et étrangers, et synthétisée dans un ouvrage paru en 2013 aux éditions Peter Lang, *L'Arrière-texte, Pour repenser le littéraire*.

De quoi s'agit-il ? Depuis plus de quarante ans la théorie de l'intertextualité dont le mot a été forgé en français en 1969 par Julia Kristeva a conquis une place hégémonique dans les études universitaires consacrées à la littérature. L'arrière-texte vient en complément et en correctif de cette omnipotence, comme une notion de la pensée complexe cherchant à mieux s'accorder à son objet, le processus de création littéraire.

L'arrière-texte ne vise pas à restaurer dans toutes ses prérogatives l'ancienne figure de l'auteur mise à mal, non sans raison, par l'essor des sciences humaines et sciences du langage dont l'idée d'intertextualité est un des prolongements logiques. Ce n'est pas hasard si le retentissant article de Barthes, « La Mort de l'Auteur », parut en 1968, année de la remise en cause de l'autorité et de la tradition. L'arrière-texte ne ramène pas à l'ancienne critique hantée par le mythe du génie et de l'inspiration ; loin de nier les services rendus par l'intertextualité, il vient en complément et lui ouvre même un champ jusqu'alors quasiment écarté. Comme l'intertextualité, l'arrière-texte s'inscrit dans une théorie de la lecture active, qu'on peut aussi appeler lecture littéraire, une lecture jouant sur la dimension créatrice de l'interprétation. Par le réajustement des fonctions lecteur et auteur, il relève toutefois d'une lecture littéraire de seconde génération.

Pour comprendre ce que peut apporter l'arrière-texte, il faut remonter aux

racines de l'idée qui n'est pas une lubie d'apprentis théoriciens, mais d'abord une intuition d'artistes avancée en 1969 et reprise quarante ans plus tard par un groupe d'universitaires sensibles au potentiel théorique de cette intuition. Répondant à l'appel de l'éditeur genevois Skira qui invitait alors vingt-cinq artistes à s'expliquer sur les mécanismes de la création, à en décrire « les sentiers », pour reprendre le titre de la collection, Elsa Triolet puis Aragon ont publié les deux premiers volumes de la série, respectivement intitulés *La Mise en mots* et *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Tout en écrivant des livres très différents, ils ont successivement avancé ce même mot d'arrière-texte. L'une pour souligner la réserve expressive contenue dans l'image, incomplètement convertible en mots, le second pour désigner l'ensemble des pensées et textes plus ou moins indétectables qui constituent l'interface de l'acte d'écriture-lecture enclenché par l'incipit. « Arrière » qui possède en français une double acception spatiale et temporelle renvoie à la fois à tout ce qui relève de l'expérience acquise en amont de l'écriture et aux pensées plus ou moins inconscientes habitant cette scène mentale qui double le processus d'écriture. Thomas Pavel (2014) dans une note de lecture consacrée à *L'Arrière-texte* propose l'anglais *rear-text* pour rendre cette part de pensées inaccessibles impliquée dans le seuil qualitatif du passage à l'écriture. Il mentionne par ailleurs l'expression *textual background* comme une autre approximation de l'idée. Il n'est pas indifférent, pour revenir un instant à eux, que la notion ait été partagée par deux artistes dont l'écriture romanesque est très dissemblable. On peut également signaler qu'Elsa Triolet, admiratrice et traductrice de Khlebnikov, a pu trouver chez cette figure majeure du futurisme russe un ferment de sa formulation. Les recherches sur le *zaoum*, langue transmentale, au potentiel plus expressif que les langues de communication courante, ont leur importance. L'on trouve chez Khlebnikov un *podtext*, littéralement *sous-texte* (Robel, 2000) et aussi un *zatext* (=*arrière-texte*, Halpern, 2012).

L'apport du groupe de chercheurs sollicité en 2009 et 2010 a permis de valider le potentiel théorique de l'arrière-texte tout en précisant ses applications possibles et sa valeur heuristique. On peut pour condenser en donner une description en quelque sorte topique, recensant quatre champs principaux d'application, et une version dynamique montrant à l'œuvre, dans le processus de création littéraire, un inconscient multiforme, non exclusivement freudien.

Le premier champ d'application de l'arrière-texte concerne toutes les

formes latentes ou occultées d'intertextualité. Genette qui a produit sur l'intertextualité la somme la plus complète, privilégie la forme patente de coprésence d'un énoncé exogène à l'intérieur d'un texte lorsqu'il met en place sa définition restreinte. Si l'on y ajoute l'hypotextualité, comme champ élargi de l'intertextualité incluant les énoncés transformés, on remarque que sa description procède encore de signes tangibles de l'hypertexte en direction de son hypotexte. De fait la plupart des travaux s'appuyant sur la notion d'intertextualité s'en tiennent par prudence et avec des résultats souvent intéressants aux intertextes clairement identifiables dans le texte lu. Ce faisant, on écarte néanmoins une large part du continent intertextuel.

Une seconde dimension de l'arrière-texte peut être décrite comme à la fois culturelle et verbale. Elle touche aussi bien aux soubassements de la langue qu'au grand brassage des récits et des images picturales ou mimétiques (photo, cinéma…), brassage porté à un haut degré depuis que se sont accélérés les échanges à l'échelle planétaire. Ici l'arrière-texte dialogue avec les études culturelles inspirées des *cultstuds* anglo-saxonnes, tout en marquant une réserve quant à la supposée conversion des messages d'un code dans l'autre qui transforme les moins vigilantes de ces études en un vaste métalangage brassant à l'infini un petit nombre de schèmes culturels retrouvés ici et là, quel que soit le médium appelé à les véhiculer.

La troisième couche concerne les circonstances personnelles et générales de production et de lecture des énoncés, autrement dit l'histoire et ses sujets humains individuels et collectifs. Tout ce qui ressortit à cette dimension ne peut se nommer intertextualité, car si l'histoire, pour qu'elle puisse devenir objet d'étude, doit nécessairement en passer par une écriture, beaucoup de données qui en relèvent potentiellement passent aussi par des échanges inter-discursifs. De surcroît, l'ancrage circonstanciel se rapporte, non seulement à un temps donné, mais à un espace déterminé dont lé géocritique a commencé à repréciser l'importance.

Enfin l'arrière-texte renvoie, plus secrètement, à un corps à l'œuvre, à la manière dont le sujet écrivant habite le monde sensible : trop proche et pourtant insaisissable, le corps est pour celui qui s'exprime le référent barré, irréductible à chaque mot censé le désigner, mais transposable dans la parole et dans le style.

Souvent mêlées, ces dimensions se prêtent à d'infinies combinaisons qui désignent l'arrière-texte comme horizon fuyant, seulement approché de

façon partielle, un horizon d'autant plus difficile à saisir qu'intervient l'aspect dynamique de l'arrière-texte qui oblige à lire en déjouant certains des pièges masquant l'essentiel sous l'accessoire.
Cette intrication complexe possède deux corollaires majeurs. D'abord, si l'arrière-texte peut se concevoir comme scène mentale de création articulant des données diverses, une telle scène, pour être appréhendée, doit en passer par des mots, autrement dit par un *texte de lecture* produit à propos du texte auctorial. A *l'arrière-texte auctorial* ainsi reconstitué vient par ailleurs s'ajuster de façon toujours partielle un *arrière-texte lectoral* à l'œuvre dans la réappropriation du texte d'auteur par le lecteur. Ce phénomène de résonance ou d'écho, plus ou moins dissonant donne toute sa dimension à la relation qui fonde à l'ère moderne la littérature.

Approche de *Mémoires d'Hadrien* par l'arrière-texte

Mémoires d'Hadrien, qui figurait en 2014-2015 au programme des agrégations de Lettres, constitue un objet intéressant pour tester la validité éventuelle de la notion d'arrière-texte. Ayant eu l'occasion de dispenser quelques cours dans le cadre de cette préparation, nous nous sommes bien gardé de l'évoquer pour ne pas exposer les candidats au reproche de jargon ou de néologisme gratuit, alors que la notion d'intertextualité pourtant devenue canonique a eu déjà tant de mal à se frayer un chemin dans le discours académique. Mais « la chose » innommée nous est bien apparue lors des recherches menées pour l'élaboration de ces cours. C'est ce dont on va maintenant essayer de parler.

Marguerite Yourcenar, qui s'est plu au sein de son siècle à cultiver une certaine dissonance, ne pratique pas la confusion des discours et maintient, au moins en apparence, une forme de cloisonnement. Pas d'intrusion intempestive, dans le discours prêté à Hadrien, de la voix de sa créatrice : « S'interdire les ombres portées ; ne pas permettre que la buée d'une haleine s'étale sur le tain du miroir » (*Carnets*, p. 332). Pour autant, l'attribution du récit à l'empereur Hadrien relève de la fiction, plus précisément du roman. Ayant soigneusement enfoui dans son texte ses secrets de fabrication, l'auteur a éprouvé le besoin de lever le voile sur certains d'entre eux en ajoutant à la suite de son texte, dès 1952, des *Carnets de Notes de « Mémoires d'Hadrien »* suivis d'une *Note* recensant les principales lectures constituant le fonds

historique du roman. Ce diptyque offert à la suite du récit d'Hadrien comme un *texte de (re)lecture* additionnel constitue une exposition par l'auteur de son propre arrière-texte.

Jusqu'à quel point une telle entreprise est-elle possible ? L'observation globale de ces deux textes — les *Carnets*, la *Note*, forme et contenu — livre déjà des éléments de réflexion intéressants sur la portée et les limites d'une exploration arrière-textuelle. Ils permettent, croisés avec d'autres lectures, d'aborder quelques aspects de la scène d'écriture-lecture (De Man, 1979) : intertexte inaccessible, (re)contextualisation historique contre la tentation ou l'illusion d'une parole intemporelle, rôle, aux côtés des textes lus, des choses vues ou éprouvées par les sens. Le rapport entre l'inconscient et la littérature ayant fait l'objet d'une attention critique de la part de l'auteur dans un livre comme *Les Songes et les Sorts* (1938), on indiquera en quoi l'implication inconsciente ainsi reconsidérée s'accorde plutôt bien avec l'inconscient multiforme envisagé dans la théorie de l'arrière-texte. On s'arrêtera enfin sur le problème éditorial lié à la confection des deux volumes d'œuvres complètes dans la collection de La Pléiade, confection qui dessine en creux, un autre espace arrière-textuel, à constituer.

Les *Carnets* éclairent le lecteur sur le processus et les circonstances d'écriture. Ils retracent la chronologie d'une entreprise discontinue, avec ses trois phases : 1924-1929, 1934-1937 et 1948-1951. La destruction des premiers manuscrits (p. 321) fait de la première ébauche du texte centrée sur le personnage d'Antinoüs, un *énoncé-fantôme* du texte à lire (Charles, 1995). Le lecteur est incité à en concevoir l'existence à défaut de pouvoir le lire. Cette chronologie prend des allures de roman de l'écriture, lorsque resurgit, en 1948, dans une malle reçue de Suisse, un fragment qui servira de tremplin à l'ouverture définitive, avec sa formule introductrice : « Mon cher Marc » (p. 327). L'auteur va plus loin, jusqu'à reconstituer les circonstances précises de la dernière rédaction effectuée au Nouveau-Mexique : « Tard dans la nuit, j'y travaillai entre New-York et Chicago, enfermée dans mon wagon-lit comme dans un hypogée. […] Les passages sur la nourriture, l'amour, le sommeil et la connaissance de l'homme furent écrits ainsi d'un seul jet. Je

ne me souviens guère d'un jour plus ardent, ni de nuits plus lucides » (p. 329). La scène mentale d'écriture-lecture se trouve ainsi circonscrite de l'extérieur, l'éloignement géographique sur la terre d'Amérique s'ajoutant à l'éloignement temporel du sujet, comme si, se redoublant, l'écart s'annulait. À défaut de précisions sur le contenu des pensées, est évoquée l'exaltation de l'écriture.

Certaines des pensées accompagnant la création sont pourtant mentionnées, parfois au passé : « Avoir vécu dans un monde qui se défait m'enseignait l'importance du Prince ». Le passé-composé assure le lien entre la scène d'écriture et le moment de sa reconstitution : « je me suis plu à faire et à refaire ce portrait d'un homme presque sage ». Le présent de vérité générale englobe passé et présent dans une assertion à valeur permanente : « tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. La vie de mon père m'est plus inconnue que celle d'Hadrien ». Cette variation des angles temporels fait le lien entre la scène d'écriture et le moment de sa reconstitution.

La dédicace « à G. F. » — Grâce Frick — ouvre de façon discrète une porte vers l'intimité de la romancière. Elle fait retour dans deux fragments pour évoquer le concours précieux de la relectrice (p. 343) et le souvenir d'une promenade effectuée ensemble dans la villa d'Hadrien (p. 345). La dénégation dit à sa façon toute l'importance de cette dédicataire : « Ce livre n'est dédié à personne. Il aurait dû l'être à G. F…, et l'eût été, s'il n'y avait une espèce d'indécence à mettre une dédicace personnelle en tête d'un livre d'où je tenais moi-même à m'effacer ».

Pour intéressantes que soient ces indications, l'essentiel des *Carnets* semble pourtant résider, autant que dans leur dit, dans le silence figuré par les blancs entourant la suite de paragraphes qui le constituent : « Se dire que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas ; ces notes ne cernent qu'une lacune. » L'arrière-texte d'une œuvre dit par son auteur, si éclairant soit-il, se heurte à l'impossibilité pour tout sujet à parler de soi sans affronter le problème de sa propre méconnaissance. Les blancs sont la réponse poétique et intuitive choisie par Yourcenar pour résoudre cette difficulté. Ils dessinent l'espace interprétatif laissé à autrui.

La *Note*, rédigée en 1952 et complétée en 1958 pénètre plus avant dans la fabrique de la fiction romanesque en traçant la

limite, dans les personnages et les circonstances, entre la part historiquement attestée et l'invention par interpolation de traits. Yourcenar s'y affirme ostensiblement classique, évoquant, à la manière de Racine, expressément cité, l'usage fait de ses « sources » — le mot « intertextualité » est encore à inventer en 1951. L'évocation de sources est cohérente avec le désir d'affirmer une maîtrise intentionnelle sur le mécanisme d'écriture. Pas de retour, pour autant, au mythe de la création : « le personnage de Marullinus est historique, mais sa caractéristique principale, le don divinatoire, est empruntée à un oncle et non au grand-père d'Hadrien ». La fabrication du personnage de roman procède d'une sorte de condensation accessible à la conscience rétrospective du créateur, à la différence de la condensation freudienne, qui appelle un déchiffrement plus difficile.

La *Note* fait aussi la part de l'inventé dans les circonstances des différentes actions, s'attachant à montrer, quand les faits ne sont pas attestés, leur vraisemblance et leur nécessité dans le cadre d'une écriture soucieuse, à partir d'un fonds historique, d'atteindre une certaine cohérence. Cette cohérence est la pierre de touche du réalisme revendiqué avec d'autres mots dès les premières lignes : « la valeur humaine est […] singulièrement augmentée par la fidélité aux faits ». L'exploration de l'arrière-texte est amenée au passage à reconstituer un horizon esthétique d'écriture.

La note expose dans toute sa richesse ce qu'on peut appeler aujourd'hui le terreau intertextuel de l'écriture. Yourcenar procède à une revue critique des livres consacrés à Hadrien ou à d'autres protagonistes du roman par les historiens de l'époque moderne, travaux auxquels s'ajoutent ceux des architectes et archéologues, ainsi que ceux, plus complexes, des historiens de l'art. Comme les théoriciens de la littérature, les spécialistes de l'art sont en effet confrontés à un objet de nature synthétique, mêlant pensées (intellectuelles) et émotions. Ainsi des travaux de Winckelman sur l'iconographie d'Antinoüs, cités p. 358.

Les Carnets et la *Note* montrent donc comment, de multiples façons, l'intertextualité s'allie, dans le mécanisme de création, à ce qui la déborde et qu'on a nommé ici arrière-texte.

A côté d'intertextes manifestes – La lettre d'Arrien, reproduite dans le chapitre 29 et que Yourcenar considère

comme authentique, ou les quelques vers du poème « *animula vagula, blandula* », placés en épigraphe et généralement considérés comme vestiges de l'écriture impériale – on trouve d'autres citations non démarquées qui contreviennent peu ou prou au parti pris du refus des « ombres portées ». Ainsi de ce demi-alexandrin, « Rome n'est plus dans Rome », amenant dans la troisième partie, *Tellus stabilita*, une référence anachronique au *Sertorius* de Corneille. Il est tout à fait possible de maintenir cette citation non démarquée dans le champ de l'intertextualité, à condition, toutefois, d'assouplir le principe d'écriture revendiqué par l'auteur et d'admettre que cette dernière marque ici le besoin de contredire son parti pris de non-intervention.

Un autre exemple fait au contraire basculer le mécanisme du côté de l'arrière-texte, indétectable à la simple lecture. Yourcenar prête à Hadrien cette phrase, page 163 : « J'ai contemplé la lune courant à travers les nuages des cieux barbares ». Elle intervient dans une séquence consacrée à la contemplation du ciel, Hadrien s'y souvient des « nuits de [son] enfance, où le bras levé de Marullinus [lui] indiquait les constellations ». Or on la retrouve, avec quelques altérations mineures, dans *Quoi ? L'Eternité*, troisième tome de l'autobiographie de Yourcenar, dont la parution est posthume (1988). On lit dans le chapitre 8 intitulé « La terre qui tremble 1914-1915 » : « "J'ai *vu* la lune cour*ir dans* les nuages des cieux barbares". Où que cette phrase prêtée à Hadrien ait été plus tard écrite, elle a été pensée là ». Ce que le récit autobiographique publié à titre posthume révèle rétrospectivement est l'écart entre la chose dite et le contenu de pensée qui l'étaye. La phrase se situe dans *Mémoires d'Hadrien* en prélude à l'évocation de la nuit passée à contempler les étoiles (p. 164-165). La connexion entre les deux énoncés alourdit le climat de sérénité attribué à ce moment, parenthèse dans la vie de soldat d'Hadrien. Elle laisse aussi entrevoir l'arrière-plan circonstanciel dont on ne peut détacher la parole sans la priver d'une part essentiel de son contenu humain.

Connectée ou non avec les textes habitant la mémoire de l'écrivain, la dimension historique de l'arrière-texte corrige ou complète la prétention à saisir l'homme dans une essence qui transcenderait l'Histoire. Le monde dans lequel évolue

Hadrien intéresse tout particulièrement la romancière qui emprunte à Flaubert une phrase pour le condenser : « Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc-Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été » (*Carnets*, p. 321). L'homme seul, privé des dieux, fait écho à l'homme prenant ses distances vis-à-vis des idéologies : dans l'après-guerre, Yourcenar déploie son écriture à contre-courant des engagements d'un Sartre. Aucune position, fût-elle de désengagement, ne peut néanmoins se soustraire au contexte historique dans lequel elle se développe. C'est ce que souligne le commentaire ultérieur donné dans des entretiens avec Mathieu Galey. À travers la figure d'Hadrien, Yourcenar évoque son rêve d'un pacificateur qui pourrait venir d'Outre Atlantique. « Les Nations Unies, à ce moment-là, cela comptait. Enfin, on pouvait imaginer un manipulateur de génie capable de rétablir la paix pendant cinquante ans, une *pax americana* ou *europeana*, peu importe » (*Les Yeux ouverts*, p. 149). Derrière cette superposition des époques on voit se profiler un modèle cyclique de représentation de l'histoire humaine, possible comme tous les modèles, mais discutable.

« Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi », lit-on encore dans les *Carnets* (p. 342), comme pour affirmer une coïncidence entre le sujet écrivant et le sujet personnage. Mais les anachronismes, volontaires ou non, réintroduisent une faille que le recours au *style togé* (« Ton et langage », p. 294) démarqué des grands orateurs en latin, tentait d'esquiver, se calquant sur un idéal à l'antique de l'humain, fixé pour l'éternité. Ainsi de ce passage sur les embouteillages dans Rome : « Je fis réduire le nombre insolent d'attelages qui encombrent nos rues, luxe de vitesse qui se détruit de lui-même, car un piéton reprend l'avantage sur cent voitures collées les unes aux autres le long des détours de la Voie Sacrée » (p. 120). Permanence de l'homme en proie aux tracas de la civilisation ou phrase inspirée par la mutation du rapport de l'homme moderne à l'espace et au temps ? L'extralucidité d'Hadrien est également un indice du décalage entre le répertoire culturel de l'empereur et celui de son auteur : « J'envie ceux qui réussiront à faire le tour des deux cent cinquante mille stades grecs si bien calculés par Eratosthène, et dont le parcours nous ramènerait à notre point de départ. » (p. 59) Sans doute les calculs effectués Eratosthène sont-ils

singulièrement en avance sur leur temps – en homme de grande culture, Hadrien est censé les connaître –, mais l'intensif « si bien » renvoie à l'étonnement admiratif d'un esprit contemporain, instruit des travaux de l'astronomie moderne et ainsi en mesure d'apprécier la justesse des calculs effectués par ce précurseur. L'anachronisme est encore intertextuel ou lexical : « La méditation de la mort n'apprend pas à mourir » note Hadrien, conviant Montaigne (*Essais*, I, XX) dans son dialogue mental avec la morale stoïcienne. Dans telle autre page, il analyse le courage déployé devant l'ennemi en présence de Trajan, dans un moment stratégique qui va accélérer le processus de son adoption et sa marche vers le pouvoir, avec des accents de modernité involontaire : « Mais bien vite, pour peu que le danger durât, cynisme ou sentiment du devoir cédaient la place à un délire d'intrépidité, espèce d'étrange orgasme de l'homme uni à son destin. ». « Cynisme », pour qu'il ait le sens négatif que semble appeler l'opposition à « devoir », ne renvoie pas à la philosophie de Diogène selon laquelle il connote le « mépris des conventions », mais paraît plutôt accordé au sens moderne de mépris de la morale. Le terme le plus surprenant est « orgasme », si surprenant que le narrateur recourt à un modalisateur pour en atténuer l'emploi : « espèce étrange d'orgasme ». Le grand Robert rappelle l'origine grecque du mot, *orgân* : « bouillonner d'ardeur, de désir ». Il distingue un sens ancien : « irritation, hystérie » et un sens moderne : « le plus haut point du plaisir sexuel ». L'emploi dans ce second sens correspondrait à une transgression de catégorie qui n'est pas sans rappeler, dans le paragraphe précédent « l'étrange ivresse » éprouvée dans le corps à corps avec les ennemis. La méditation sur certaine forme de courage physique conduit à une rêverie sur les liens entre guerre et amour, érotisme et mort, préfigurant de quelques années les analyses d'un Georges Bataille (*L'Érotisme*).

C'est aussi, à travers un certain nombre de médiations, à l'histoire personnelle que renvoie l'autre volet circonstanciel de l'arrière-texte. Ainsi de cet épisode de la quatrième partie, *Saeculum aureum*, qui précède et annonce le suicide tragique d'Antinoüs. Un paragraphe ménage une parenthèse idyllique au sein d'une séquence dominée par les sombres présages. Réfugiés dans « une cabane de paysans » en Sardaigne en

raison d'un orage, les deux amants participent à un repas bucolique : « Antinoüs aida notre hôte à retourner une couple de tranches de thon sur la braise ». Surgit le souvenir de « Philémon et Baucis » dont Hadrien a pu lire l'histoire rapportée par Ovide dans ses *Métamorphoses*, Ovide dont il dit apprécier surtout « la mollesse de chair » (p. 44). Mais, derrière la scène diégétique, enrichie par la mémoire littéraire, se profile peut-être encore une autre scène. Observant que l'Antiquité qu'on croit loin de nous en est peut-être plus proche qu'on l'imagine, Yourcenar rapporte dans les *Carnets de notes* cette vision anecdotique d'une rencontre faite dans les parages de la Villa impériale : « Au bord d'une olivaie, dans un corridor antique à demi déblayé, G… et moi nous sommes trouvées en face du lit de roseaux d'un berger, de son portemanteau de fortune fiché entre deux blocs de ciment romain, des cendres de son feu à peine froid. » (345). Le « lit de roseaux », le « jeune berger », « l'olivaie », « les cendres du feu », constituent une manière de trame bucolique : de quoi méditer pour qui le veut, sur Hadrien comme double fictif de son auteur, semblable et différent. « Grossièreté de ceux qui vous disent : "Hadrien, c'est vous." », prévient la romancière, qui ajoute aussitôt : « Grossièreté peut-être plus grande de ceux qui s'étonnent qu'on ait choisi un sujet si lointain et si étranger. » (*Carnets*, p. 341). L'arrière-texte ne suppose pas une transposition à l'identique du matériau biographique en roman, il est l'espace de la transformation de l'un en l'autre.

La bisexualité rapproche Hadrien et Yourcenar qui en proposa une première fois le traitement romanesque dans *Le Coup de grâce* (1938). Pour qui voudrait réfléchir plus profondément sur cette métamorphose de la vie personnelle en écriture de fiction, la trilogie autobiographique fournit quelques matériaux. La troisième partie d'*Archives du nord* (*Le Labyrinthe du monde*, II) s'intitule « Ananké », terme grec qui renvoie à une forme de « nécessité ». Ananké est le mot que Michel, père de Yourcenar et personnage principal de sa trilogie autobiographique, avait fait tatouer sur son bras. Cette version en grec d'une idée proche de la fatalité a donc de profondes résonances personnelles. Dans les chapitres 17 et18, nombre de traits lexicaux soulignent l'assimilation d'Antinoüs à un enfant sous le regard de son amant. Encore faudrait-il préciser, si l'on voulait s'aventurer dans une

exploration analytique, que le rêve d'absolu qui hante cette passion s'accompagne, comme dans l'autobiographie, de l'effacement de l'une des deux figures parentales, l'autre cumulant tous les rôles, sur fond d'indifférenciation archaïque. L'Empereur tout puissant, sous le regard de son adorateur n'est-il pas assimilé au « grand python » (p. 193), figure mythique de la primitivité dévorante ?

Pour figurer la complexité des déterminations d'où procède le sujet humain, Yourcenar intitule son autobiographie *Le Labyrinthe du monde*. En tout point atypique, cette autobiographique tente d'insérer l'histoire personnelle dans la grande Histoire. Yourcenar va jusqu'à établir parmi les ancêtres de sa noble famille longtemps établie à Liège puis dans le Hainaut de lointaines origines romaines. On ne cherchera pas ici à démêler le vrai du faux. Remarquons seulement le traitement romanesque inversé des figures autobiographiques, fréquemment traitées comme héros d'un récit à la troisième personne, y compris l'auteur, alors qu'Hadrien nous est restitué à travers une première personne. Manière de souligner que la fiction est partout et empiète sur la vie non-romanesque, en tout cas sur le récit qui en est donné. La projection sur le récit autobiographique des traits ordinaires de la fiction romanesque interdit de traiter ces trois livres comme un matériau brut mais désigne leur rapport avec les romans écrits comme l'espace potentiel d'une investigation arrière-textuelle dont on donnera un dernier aperçu, délibérément fragmentaire. Fernande, la mère de Marguerite de Crayencour – sans anagramme à l'état-civil – avait une amie d'enfance, Jeanne, qui deviendra la libre amante de Michel, le père, mais épousera pour répondre aux pressions de sa famille bourgeoise un musicien, Franz. Un passage de *Quoi, l'éternité ?* conte le désarroi de Jeanne abandonnée par Egon pour un compagnon : « Pour la première fois, Egon aime » (p. 1313). On peut entendre cette phrase comme arrière-texte de la relation Hadrien-Antinoüs.

On finira cette incursion dans l'arrière-texte par l'indication récurrente du rôle joué par les choses vues ou senties dans le mécanisme de création. Evoquant « Les Visages de l'Histoire dans "*l'Histoire auguste*" », Yourcenar note en 1958 : « Les œuvres d'art et les monuments de l'époque constituent peut-

être le meilleur commentaire à l'*Histoire auguste*. Les bustes d'abord qui confirment ou parfois contredisent ces biographies impériales : le visage à la fois judicieux et songeur d'Hadrien, sa bouche nerveuse, ses traits gonflés par les progrès de l'hydropisie… » (*EM*, p. 14) Pour recréer Antinoüs, de même, elle s'intéresse de près aux images laissées par les sculpteurs : « Portraits d'Antinoüs : ils abondent, et vont de l'incomparable au médiocre. Tous, en dépit des variations dues à l'art du sculpteur ou à l'âge du modèle […] bouleversent par l'incroyable réalisme de cette figure toujours immédiatement reconnaissable et pourtant si diversement interprétée » (*Carnets*, p. 336). L'une de ces représentations, une sardoine miraculeusement revenue à Rome après être passée entre de nombreuses mains et en des lieux divers, présente la caractéristique d'intégrer sur son rebord le nom de son auteur, Antonionus d'Aphrodisias, commanditaire d'Hadrien. D'où ce commentaire enthousiaste : « De tous les objets encore présents aujourd'hui à la surface de la terre, c'est le seul dont on puisse présumer avec quelque certitude qu'il a souvent été tenu dans les mains d'Hadrien » (p. 338). Les *Carnets* et l'autobiographie multiplient les récits de voyage en Grèce et sur les ruines de la villa Hadriana, lieux jadis vus et parcours par Hadrien : « l'arrière-plan d'Hadrien, ce n'est pas le désert, ce sont les collines d'Athènes » (*Carnets*, p. 324). Cet *arrière-pays* d'Hadrien, pour emprunter à Yves Bonnefoy (1972) une expression qui entretient quelques rapports avec l'idée d'arrière-texte, est à la fois géographique et culturel. Tout se passe donc comme si les choses vues et senties, moins touchées par l'écart temporel que les pensées et actions des hommes constituaient en quelque sorte le socle objectif de cette « *magie sympathique* » (p. 330) évoquée par l'auteur comme complément à l'érudition dans le processus d'écriture romanesque. En toile de fond de cette écriture, un être-là ou être-au-monde qui dit la dimension phénoménologique de l'arrière-texte. À l'encontre d'une approche postmoderne de la littérature qui ramène toute œuvre nouvelle à une réécriture de récits déjà produits, autrement dit à un pur jeu intertextuel, l'arrière-texte marque la possibilité d'une réinvention due au croisement du répertoire intertextuel avec les soubassements socio-historiques et géophysiques de toute existence. À noter encore le caractère composite de ces « choses vues » dont se

nourrit l'écriture : les objets « naturels » mais habités et modelés par l'homme (les paysages) complètent des objets d'art (sculptures, bas-reliefs, monnaies à l'effigie d'un personnage) ; les uns et les autres sont offerts à la perception sensible.

Ayant effleuré ici et là l'implication de l'inconscient dans la métamorphose du donné vécu en invention littéraire, on se demandera à présent si cette vue serait compatible avec les réflexions laissées par l'auteur sur ce sujet. Yourcenar s'est intéressée de près aux rapports entre la création et le rêve dans *Les songes et les sorts* (1938). « L'expérience du rêveur n'est pas sans analogie avec celle du poète » (p. 1535) dit la préface qui ne saurait ignorer la révolution freudienne avec laquelle tout écrivain du vingtième siècle est appelé à composer, dans la connivence, la réfutation, la transgression ou l'ignorance. Un passage de *Quoi, l'éternité ?* évoque directement le freudisme. Le fiancé de Jeanne a sombré dans un état de marasme mental et Jeanne fréquente les hôpitaux :

> Le chef de clinique, qui s'intéresse à elle, lui prête quelques livres, entre autres les premiers ouvrages de Freud. Ces textes lui ouvrent certains aperçus, mais il lui semble que ces spécialistes en viennent trop vite à prendre pour des dogmes ce qu'ils ont eux-mêmes d'abord présenté comme des hypothèses. (p. 1249)

Les récits recueillis dans *Les songes et les sorts* constituent un ensemble tout à fait original, aux antipodes des écritures automatiques des surréalistes. Yourcenar ne cherche pas dans le récit de rêve une révélation sur un contenu inconscient obtenu par un relâchement de l'attention. Ancrés dans une écriture précise et qui a sa cohérence, ces récits portent leur attention sur ce que chaque rêveur, potentiellement créateur, présente dans son paysage mental d'originalité résultant de la pente particulière de son existence : ce sont les « Sorts », qui vont donc intéresser la romancière dans ces produits de l'imagination nocturne.

Mais Yourcenar est assez lucide pour envisager qu'une lecture psychanalytique lui soit appliquée, tout en annonçant une intention différente : « Dans les pages qui vont suivre, le disciple de Freud rencontrera presque à chaque ligne des

images aisées à traduire dans son système de symboles, trop aisées, peut-être. Si ces textes servent à le confirmer dans ses théories, je ne m'en plaindrai pas, mais ce n'est pas dans ce dessein que je les ai réunis » (p. 1538). Elle-même s'applique un peu plus loin une espèce d'auto-analyse freudienne :

> j'ai été plusieurs fois visitée entre la septième et la dixième année par le plus banal des cauchemars ; je voyais en rêve un corps sanglant et mutilé tomber dans une chambre par le conduit d'une cheminée singulièrement large et noire. Ma raison de fillette endormie expliquait cet événement par la présence à l'étage supérieur de cambrioleurs dont les bonnes lisaient souvent devant moi les exploits dans le journal du soir, mais il me semble probable qu'il s'agit là d'un rêve d'enfantement, ressortissant à des curiosités sexuelles, ou plutôt génésiques, chez une petite fille qui avait dû entendre bien des fois chuchoter des allusions à sa mère morte en couches, et à l'emploi des fers au moment de sa naissance (p. 1538)

Une note ultérieure récuse toutefois cette analyse :

> Je doute maintenant de cette interprétation freudienne, et je crois davantage à l'influence des faits divers horrifiants racontés avec délices par des bonnes. De toute façon, si ce rêve d'enfant se rapportait à ma propre naissance, il ne contredirait pas ce que j'ai dit par ailleurs de la saine indifférence d'une petite fille pour une mère morte en couches dont on ne lui parlait jamais, mais le détail de l'accouchement par les fers, parfois remémoré à voix plus ou moins basse autour de moi, ne pouvait qu'intéresser passionnément un enfant curieux, comme ils le sont tous, du processus physique de l'accouchement.

Quelle version croire, l'originale ou la correction ? Quelle part de dénégation chez celle qui, tout en sachant l'importance de la vie inconsciente, voulut incarner pour la postérité la lucidité que condense l'expression « les yeux ouverts » : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ». Cette phrase sur laquelle se clôt le discours d'Hadrien, fut plus tard reprise comme titre d'un volume d'entretiens.

La chronologie du volume Pléiade romans nous fait même savoir – cela reste anecdotique – qu'en 1935 elle voyage en

Mer Noire avec le poète et psychanalyste grec André Embiricos à qui elle dédicacera les *Nouvelles Orientales*. Ce que semble surtout reprocher la romancière à une certaine approche psychanalytique des textes est le caractère schématique et réducteur des interprétations : « Tout rêve est infiniment plus complexe que ses analystes et ses commentateurs le supposent. C'est un spectacle toujours curieux que de voir l'esprit humain vider d'un objet, rêve ou fait, les trois quarts de son contenu avant de s'installer pour l'étudier à la lumière fumeuse d'une théorie ou d'une hypothèse (p. 1606) ». La remarque est assez caustique mais finalement productive en ce qu'elle oblige à concevoir l'inconscient à l'œuvre en littérature de façon plus large et plus souple que ne le fait certain modèle freudien. L'inconscient multiforme dont se recommande la théorie de l'arrière-texte relève à la fois de l'inconscient freudien débusquant sous les formations mentales la trace névrotique de symptômes individuels à interpréter, de l'inconscient collectif exploré par Jung et ses disciples à travers les formations de l'imaginaire culturel, de l'inconscient esthétique, enfin, dont parle Jacques Rancière (2001), un inconscient qui continue à travers les œuvres d'art à faire valoir « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée ». Il n'est pas interdit de penser qu'une telle approche plurielle ait pu bénéficier du regard bienveillant de la romancière.

Mais puisqu'on vient d'évoquer la chronologie du volume Pléiade romans, on en profitera pour méditer quelques instants sur cet objet insolite à défaut d'être unique. Il s'agit en vérité de deux volumes rassemblant, l'un les *Œuvres romanesques*, publié en 1982, l'autre les *Essais et mémoires*, publié en 1991, à titre posthume. Yourcenar fait donc partie du petit nombre d'écrivains reconnus de leur vivant comme dignes d'entrer dans la prestigieuse collection. La contrepartie, et elle est de taille, est que ces volumes dérogent au cahier des charges d'une grande édition scientifique par l'absence de notes et l'absence quasi-totale de commentaires provenant d'un regard extérieur à celui de l'auteur. Le volume *Romans* s'ouvre sur un Avant-propos de l'auteur et sur une Chronologie qui s'arrête en 1987, année de la mort de l'auteur, à quoi il faut rajouter, sans mention particulière de

changement de rédacteur, quatre lignes évoquant la date du 16 janvier 1988 et le lieu du service funèbre. Dans la réédition de ce volume en 1991, un court avertissement de l'éditeur s'intercale entre l'avant-propos et la chronologie. En une quinzaine de lignes, ce dernier se contente d'expliquer pourquoi il s'est permis de rajouter, en petits caractères deux œuvres primitivement écartées par Yourcenar, *Pindare* et *La Nouvelle Eurydice*, œuvres jugées moins dignes de publication par cette dernière mais finalement publiables en format réduit, selon les dernières dispositions testamentaires de l'auteur datant de 1986. *Eurydice* est finalement intégré au volume *Romans*, *Pindare* rejoint les *Essais*. Rien n'est dit sur le complément apporté à la chronologie. A partir de quand l'éditeur prend-il le relais de l'auteur ? 1982 ? 1986 ? 1987 ? Tout se passe comme si dans cette chronologie s'écrivait objectivement, sans énonciateur, une pure vérité factuelle. Le récit à la troisième personne rappelle pourtant par sa pseudo neutralité le parti-pris d'éloignement adopté dès la rédaction des *Souvenirs pieux* (*Le Labyrinthe du monde*, I). On lit par exemple, et l'on semble ici apercevoir le sourire de l'auteur : « En 1921, Marguerite Yourcenar (nous l'appellerons désormais ainsi), en lisant des documents généalogiques concernant sa famille paternelle, avait fait le projet d'un long roman … » (p. XV). Où l'on remarque que le texte composé ne se contente pas d'éléments factuels mais fait aussi état de pensées. On trouve parfois des remarques situant la manière littéraire de tel ou tel texte. Tout cela est bien entendu très intéressant, mais reste pour l'essentiel assujetti à la perspective auctoriale. On ne poussera pas la description plus loin. Dans le volume *Essais*, l'Avant propos de l'éditeur reprend à peu près la note du volume *Romans*. Seule la bibliographie de ce premier volume apporte un éclairage extérieur conforme aux attentes classiques liées à une grande édition scientifique.

Marguerite Yourcenar n'est bien entendu pas la seule à faire l'objet d'une telle édition en quelque sorte « anormale ». Si l'on se rapporte à la volonté d'objectivé et de lucidité de l'auteur sur lui-même, on peut parier que l'essentiel des faits rapportés est fidèle à la réalité. On est bien loin, en un sens, de l'exemple assez fameux du Pléiade Saint-John Perse, entièrement conçu de la main de son auteur, là encore, mais dont la chronologie est truffée d'affabulations, tandis que la correspondance

présente quelques lettres inventées. Les spécialistes ont depuis indiqué précisément la part d'invention, montrant que le volume dans son ensemble relève d'une manière d'autofiction par laquelle, le poète forge son « masque d'or » dans le mouvement d'une « rhétorique profonde » (Camelin, Garde-Tamine, 2002). Rien de tout cela chez Yourcenar à qui le jeu de la mystification semble rester assez étranger.

Il n'en est pas moins vrai que l'absence de croisement entre une œuvre d'auteur et le regard de spécialistes permettant de contextualiser le propos et apportant une interprétation extérieure dessine en creux un espace vacant. Cet espace est celui de l'arrière-texte lectoral, conférant à l'œuvre sa pleine dimension en lui permettant d'échapper au piège du discours unique.

Aussi terminera-t-on par trois remarques. Si la réflexion sur l'arrière-texte donne, de part et d'autre du texte, de « la profondeur » à la « chose créée » (Aragon, p. 145) son exploration demeure toujours fragmentaire et son objet en partie dérobé. Pas plus que le sujet auteur ne peut se saisir lui-même sans laisser de blancs, un sujet extérieur, ne saurait dire intégralement la vérité d'autrui. Seule la position d'*exotopie* (Todorov, 1979) du tiers lecteur (du critique) lui permet d'apporter dans cette entreprise une lumière quelque peu nouvelle. La difficulté souligne par ailleurs l'importance, dans cette entreprise, d'un travail collectif et réhabilite, si besoin était, le mérite d'une érudition placée au service de l'interprétation. Enfin, si l'on a traité séparément des dimensions de l'arrière-texte, évoquant seulement par allusion ce qui se rapporte au corps à l'œuvre, peut-être aura-ton saisi la nécessité de montrer la connexion entre ces dimensions. Une telle expression de la pensée complexe est la seule, peut-être, à pendre en compte le caractère synthétique du jugement esthétique (Kant, 1792), alliant toutes les modalités de la pensée, sensible et intellectuelle.

Alain Trouvé
Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires

Bibliographie commentée

YOURCENAR, Marguerite. *Les Songes et les Sorts*, 1938, repris dans repris dans *Essais et mémoires* (*EM*). Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1991.

YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard, 1951, rééd. Folio (édition de référence utilisée) ; texte repris dans *Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1982, 2014.

YOURCENAR, Marguerite. « Les Visages de l'Histoire dans "*l'Histoire auguste*" », 1958, repris dans *EM*, *op. cit*.

YOURCENAR, Marguerite. « Ton et langage dans le roman historique », 1972, in *Le Temps, ce grand sculpteu*r, 1983, repris dans *EM*, *op. cit*.

YOURCENAR, Marguerite. *Le Labyrinthe du Monde* (I, *Souvenirs pieux*, 1974 ; II, *Archives du nord*, 1977 ; III, *Quoi ? L'éternité*, 1988), repris dans *EM*, *op. cit*.

YOURCENAR, Marguerite. *Les Yeux ouverts*, Paris : Le Livre de poche, 1980.

YOURCENAR, Marguerite. *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983, repris dans *EM*, *op. cit*.

Arrière-texte

ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Genève : Skira, 1969.

GLADIEU, Marie-Madeleine, TROUVE, Alain (dir.). *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 5 *(AIL5)*, « Intertexte et arrière-texte ». Reims : Épure, 2011.

GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel, TROUVE, Alain (dir.). *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 6 *(AIL6)*, « Déclinaisons de l'arrière-texte ». Reims : Épure, 2012.

Le séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, dont les volumes *AIL*5 et *AIL6* rassemblent les actes, réunit des enseignants chercheurs du CRIMEL, spécialistes de littérature française, et du CIRLEP, spécialistes de philosophie, de linguistique et de littératures en langues étrangères. Il a convié à ses travaux de nombreux chercheurs venus de France et de l'international.

GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel, TROUVE, Alain. *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Théocrit' 8. Bruxelles : Peter Lang, 2013.

Ce livre est la synthèse considérablement développée des deux volumes *AIL5* et *6*. Les trois auteurs sont respectivement professeur de littérature de langue espagnole, spécialiste de Mario Vargas Llosa et du Pérou, MCF de littérature française du 19e siècle, spécialiste de didactique de la littérature, MCF HDR vingtiémiste, spécialiste de théorie littéraire.

HALPERN, Anne-Elisabeth. « Le zaoum de Véliir Khlebnikov, *AIL6*, *op. cit*., p. 193-214.

L'article précise l'horizon culturel qui préside aux recherches menées par

Khlebnikov au sein du groupe futuriste russe, recherches poétiques et théoriques à la fois.

ROBEL, Léon. « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Léon Robel est le premier à avoir signalé le lien entre l'arrière-texte et l'œuvre de Khlebnikov, poète intensément lu et traduit par Elsa Triolet.

PAVEL, Thomas. *L'Arrière-texte: pour repenser le littéraire*. Par Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé. *French Studies* 2014, Vol. 68, n° 3, p. 427-428 [en ligne] [consulté le 24 février 2016] : URL : http://fs.oxfordjournals.org/content/68/3/427.1.full.pdf?keytype=ref&ijkey=13RxvV4adF1j4jW

TRIOLET, Elsa. *La mise en mots*. Genève :, Skira, 1969.

Lecture littéraire

BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », 1968, repris dans *Œuvres Complètes*. Paris : Seuil, III.

Cet article a fortement contribué avec d'autres travaux de Barthes à l'inflexion de la théorie de la littérature vers une théorie de la lecture, dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Minuit, 1957.

Entre philosophie et littérature, Bataille est de ceux qui ont cherché une voie mixte de connaissance.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF, 2002.

Propose, dans une perspective freudienne, une lecture mettant au jour, à partir du texte d'auteur, des signifiés latents. Traitant le rapport au texte comme un rêve, Bellemin-Noël propose un déchiffrement en forme de reconfiguration.

BONNEFOY, Yves. *L'Arrière-pays*. Genève : Skira, 1972, rééd. Paris : Gallimard, 2003.

Propose une théorie de la création qui sous le vocable *arrière-pays*, explore le soubassement phénoménologique de l'écriture.

CAMELIN, Colette, GARDES TAMINE, Joëlle. *La « Rhétorique profonde » de Saint-John Perse*. Paris : Champion, 2002.

Ce livre envisage le volume Pléiade dans son intégralité comme œuvre de Saint-John Perse, incluant les distorsions à la vérité factuelle dans la perspective d'une création élargie.

CHARLES, Michel. *Introduction à l'étude des textes*. Paris : Le Seuil, 1995.

Cet essai propose, entre autres, la notion d'*énoncé-fantôme* pour indiquer une construction virtuelle élaborée par le lecteur à partir du texte d'auteur, en fonction de pistes de sens seulement suggérées dans le texte imprimé mais écartées de ce dernier.

DE MAN, Paul. *Allégories de la lecture*, [1979]. Paris : Galilée, 1989, trad. Thomas Trezise.

De Man montre que la lecture s'accompagne, dans l'esprit du lecteur, d'articulations mentales de données en scènes. Ces scènes sont restituées par De Man dans un texte qui fait office de texte de lecture. Elles peuvent s'appliquer à l'auteur lecteur de soi-même, donnant des scènes d'écriture-lecture.

FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (1900). Paris : PUF, 1926, trad. I. Meyerson, nouvelle éd. revue par D. Berger, 1967.

Le Travail de rêve qui transforme un contenu latent en contenu manifeste est décrit par Freud à travers plusieurs notions (déplacement, condensation, figuration symbolique…) qui fondent en grande partie l'herméneutique analytique des textes littéraires.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Le Seuil, 1982.

Au sein de la transtextualité, Genette distingue l'intertextualité, limitée à là la reprise sans transformation d'énoncés exogènes et l'hypertextualité qu'on pourrait appeler intertextualité élargie dans la mesure où elle fait subir à un énoncé de base ou hypotexte une transformation.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*, 1790, traduction inédite de Alain Renaut. Paris : Aubier, 1995.

On peut y lire l'une des premières expressions du caractère synthétique de la relation esthétique à l'art, relation d'un sujet à un objet. Le jugement réfléchissant à l'œuvre dans cette troisième *Critique* s'oppose au jugement déterminant qui par le biais des concepts fonde dans la *Critique de la raison pure* une science de l'objet.

KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική / Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Le Seuil, 1969, rééd. « Points ».

Si l'objet principal du livre est la sémiotique, il propose aussi pour la première fois la notion d'intertextualité, adaptée par Kristeva de sa lecture Bakhtine.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil, 1975.

Ce pacte repose sur l'identité de personne entre l'auteur, le narrateur et le personnage, à la différence du pacte fictionnel ou romanesque. C'est la raison pour laquelle *Mémoires d'Hadrien*, écrit par Marguerite Yourcenar, appartient, en dépit de la forme Mémoires, au roman.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris : Minuit, 1986.

Cet essai peut être considéré comme l'essai fondateur de la lecture littéraire. Son modèle ternaire, inspiré notamment de Freud et de Winnicott, décrit l'activité de lecture comme un jeu qui dialectise les identifications inconscientes et le maniement intellectuel des outils symboliques, comme une activité émancipatrice assurant conjointement la maturation intellectuelle et psychique du sujet lecteur.

RANCIERE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

Rancière distingue un inconscient freudien qui, sur le modèle du symptôme

névrotique, se prête au déchiffrement, et un inconscient esthétique, à l'œuvre dans l'art, et qui résiste au déchiffrement.

TODOROV, Tzvetan. « Bakhtine et l'altérité », *Poétique*, n° 40, novembre 1979.

Cet article dans lequel Todorov décrit la position d'*exotopie* du chercheur permet de distinguer la fonction lecteur selon qu'elle est assurée par l'auteur se relisant ou par un critique, autrement dit un autre sujet.

WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique*. Paris : Minuit, 2007.

Les travaux de Westphal consacrés à la géocritique ont réorienté les études littéraires en soulignant leur ancrage référentiel. Le texte littéraire ne parle pas que d'autres textes mais aussi d'un espace géophysique donné. La géocritique est un jalon important pour penser la littérature au-delà du « tout intertextuel ».

WINNICOTT, Donald W. *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1975.

L'art permet à l'adulte, sur le modèle du jeu d'enfant avec l'objet transitionnel, mais avec des moyens plus sophistiqués, de revivre le processus de détachement des identifications primaires afin de consolider son émancipation psychique et sa socialisation.