

MONTAIGNE ET YOURCENAR À LA RECHERCHE DE L'AUTHENTICITÉ TONALE. DEUX PARCOURS, DEUX FINALITÉS DIFFÉRENTES

Wim J. A. BOTS
(Université de Leyde)

Je n'ai pas encore lu vos Montaignes, mais vais le faire avec plaisir. Le plus grand écrivain français, à mon sens, c'est lui.
(Lettre de Marguerite Yourcenar à Wim Bots du 4 juin 1984)

C'est la préparation de cette communication qui, enfin, m'a fait appréhender à quel point Marguerite Yourcenar a réellement pensé ce qu'elle a confié à cette lettre. En effet, dans *Les Yeux ouverts*¹, elle dit à Matthieu Galey: "Rien n'est plus fatigant que d'écrire un essai. Il faut mener une enquête, il faut se transformer en juge d'instruction permanent, ou en juge, tout simplement [...]. Pour écrire les quarante pages de ma préface à *La Couronne et la lyre* il m'a fallu près d'un an. Vous comprenez qu'il faille réfléchir avant de se lancer". Plus loin elle continue: "Dans l'essai, il faut se méfier de l'imagination. Qu'on le veuille ou non, elle déforme, elle jette dans une certaine direction, qui n'est pas toujours la vraie"².

Ces pensées formulées en 1980 nous autorisent à tenir pour assurées ses réflexions présentées en 1972 dans son essai "Ton et langage dans le roman historique" et à en conclure que Montaigne a suscité son admiration entre autres par sa faculté de faire entendre sa voix à travers son écriture, c'est-à-dire d'adapter le ton et le langage de ses *Essais* à sa volonté de conduire sa pensée d'une manière à la fois simple, transparente et vivante (= associative). Ces pensées expliquent aussi pourquoi à la page 250 des *Yeux ouverts* elle cite Montaigne parmi les quelques écrivains qu'elle relit.

¹ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 194, abrégé en YO.

² *Ibid.*, p. 196.

En effet, comme lui, elle a toujours été à la recherche de *l'authenticité tonale*³.

Sur ce point les parcours des deux écrivains se ressemblent curieusement. Marguerite Yourcenar expose devant Matthieu Galey comment les moments de lecture à haute voix passés, dès son enfance, avec son père, qui, affirme-t-elle, extériorisait mieux qu'elle, ont développé en elle sa sensibilité à la voix humaine, à la force expressive, à la musicalité non seulement de la langue française, mais encore du latin et de l'anglais. Son père voulait lui apprendre à lire à haute voix⁴; "et il avait imaginé une espèce de notation musicale, pour marquer les endroits où l'on s'arrête, et les endroits où la voix s'élève et retombe." Ainsi n'est-il pas étonnant que pour elle chacun de ses personnages, Hadrien, Zénon, Nathanaël, Léo Belmonte, Clément Roux⁵ ait une voix qui le caractérise. "La manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait"⁶. Voilà pourquoi tous ses efforts ont tendu à faire entendre chaque voix au moment où elle lui fait prononcer des phrases dans tel ou tel contexte romanesque. Mais, dit-elle dans son essai "Ton et langage dans le roman historique", "La transcription de paroles en termes de pur réalisme, sans biais d'aucune sorte, est curieusement contemporaine de ces deux moyens mécaniques de reproduction de l'objet tel quel, le phonographe et la photographie (*EM*, p. 289)". "Il s'ensuit que la représentation de ces différentes formes *non stylisées* de la parole constitue dans tout effort de recréation romanesque du passé une gigantesque pierre d'achoppement". (*EM*, p. 290)

Par conséquent Marguerite Yourcenar s'est appliquée à dégager de plus d'un texte littéraire "des sons et des rythmes parlés". Ce faisant elle a découvert comment Platon, avec un art admirable ("et j'insiste sur le mot *art*", ajoute-t-elle) a glissé quelques brefs échanges qui pourraient être ceux de la conversation courante. "Certains poètes élégiaques ou lyriques nous renseignent sur le ton parlé, crié ou chanté de l'émotion (*Ibid.*, p. 291)". Mais pour en arriver elle-même à faire parler à son personnage Hadrien le genre *togé* (*oratio togata*), c'est-à-dire dans un style "soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement *écrit* (*Ibid.*,

³ "Ton et langage dans le roman historique" (*Le Temps, ce grand sculpteur*), in *Essais et mémoires*, p. 293.

⁴ *YO*, p. 47.

⁵ "La voix bougonne du vieux Clément Roux, au milieu des foules ou des solitudes romaines", *YO*, p. 198.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

p. 294)”, il lui a fallu plus d’un pas la menant lentement, mais sûrement vers sa décision de “montrer Hadrien s’adressant” tout en maniant le style togé, “à un interlocuteur idéal, à *cet homme en soi* qui fut la belle chimère des civilisations jusqu’à notre époque, donc à nous (*Ibid.*)”. Cependant, poursuit-elle, et dans le cadre de cette communication sa remarque est particulièrement significative, “qui dit discours dit aussi monologue: à ce niveau je retrouvais la voix ”... car “à cette époque un homme lisant seul, et sans doute *composant* seul, lisait ou composait *tout haut*. Pour tenter de retrouver cette voix à travers les formes délibérées du discours, je m’aidais du peu, mais du peu très varié, qui reste d’Hadrien lui-même. On n’a que trois lignes des *Mémoires* qu’il avait dictés ou fait composer à un secrétaire [...] (*Ibid.*)”. Il va de soi que cet aveu de Marguerite Yourcenar nous ramène à Montaigne, qui, lui aussi, a dicté à son secrétaire la première partie de son *Journal de voyage*, et de qui les *Essais*, faute d’un destinataire s’adressent à un interlocuteur invisible, mais toujours présent. Yourcenar, dans son essai *Ton et langage dans le roman historique*, en fait autant. Effectivement, à la page 39, elle suggère en quelque sorte un dialogue avec cet interlocuteur invisible : “Et on me dira que ton et timbre ne sont ici autre chose que tempérament⁷, comportement, traits de caractère. Nous sommes d’accord. Si le langage de nos personnages est si important, c’est qu’il les exprime ou les trahit tout entiers. ”

Puis elle passe à *L’Œuvre au Noir* qui “est polyphonique [...]. Les conversations y abondent (*Ibid.*, p. 257)”. C’est à dessein que dans ce roman historique, dont l’histoire se déroule au XVI^e siècle, prédomine le ton oral. Elle le justifie en signalant que “le flottement entre l’écrit et le parlé est constant dans certaines œuvres du XVI^e siècle... et que les œuvres que nous lisons encore sont très voisines du mode oral”. Après quoi elle constate, et sur cette constatation est fondé l’essentiel de cette communication, que: “la lecture de Montaigne donne souvent l’impression de participer silencieusement à une conversation unilatérale (*Ibid.*, p. 299)”. Autrement dit, le langage de Montaigne, qui fait l’objet de l’admiration de Yourcenar, est celui de la conversation faite à haute voix.

Or, chose importante, le parcours de Montaigne ressemble à celui de Yourcenar. Dans *De l’institution des enfants*, le philosophe, et personne ne l’ignore, fait l’éloge de son père, qui lui avait fait apprendre le latin, jusqu’à l’âge de six ans, comme une langue parlée, “sans art, sans livre, sans grammaire ou précepte, sans fouet et sans larmes ”⁸. Ce faisant il avait développé chez l’enfant sa faculté d’écoute, sa sensibilité aux sons

⁷ À remarquer l’effet stylistique voulu sans aucun doute par l’auteur, produit par l’allitération: ton, timbre, tempérament. Nous y reviendrons.

⁸ *Essais*, éd. Pierre VILLEY, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 173.

du langage, par extension à ceux de la voix humaine. Contrairement à ce que les enseignants d'aujourd'hui pourraient supposer, l'écrit n'était pas négligé: "Si, par essay, on me vouloit donner un theme, à la mode des colleges, on le donne aux autres en François; mais à moy il me le falloit donner en mauvais Latin, pour le tourner en bon"⁹. Mais ce premier apprentissage oral l'a tellement formé que sous le coup "des extremes et soudaines esmotions...voyaent mon pere tout sain se renverser sur moy, pasmé", il a "tousjours esclancé du fond des entrailles les premieres paroles Latines"¹⁰.

Sa vie durant sa propre voix et celles de ses interlocuteurs, visibles ou invisibles, ont orienté le fil des pensées, des jugements et des réactions, tant de l'auteur des *Essais*, du *Journal de voyage* que du philosophe et du lecteur. Laissons-lui la parole:

Je ne me tiens pas bien en ma possession et disposition. Le hasard y a plus de droict que moy. L'occasion, la compagnie, le branle mesmne de ma voix, tire plus de mon esprit, que je n'y trouve lors que je le sonde et employe à part moy. Ainsi les paroles en (=de mon esprit) valent mieux que les escripts, s'il y peut avoir chois où il n'y a point de pris¹¹.
Je veux qu'on voye mon pas naturel et ordinaire ainsi detraqué qu'il est. Je me laisse aller comme je me trouve: aussi ne sont ce pas icy matieres qu'il ne soit pas permis d'ignorer, et d'en parler casuellement (=au hasard) et temerairement. (*Des livres*, II, 10, p. 409)

En d'autres termes, son écriture "parlante" portera sur des choses non indispensables à la culture générale du lecteur. Donc, ce qu'il a recherché c'est l'harmonie d'un ton, d'un langage transparent et d'un fond simple. Ainsi apprécie-t-il Philippe de Comines, parce que "vous¹² y trouverez le langage doux et agreable, d'une naifve simplicité; la narration pure, en laquelle la bonne foy de l'auther reluit evidemment, exempte de vanité parlant de soy, et d'affection et d'envie (=haine) parlant d'autruy" (*Des livres*, p. 419). Parlant de sa propre écriture dans *De la Vanité*, (III, 9, p. 983) Montaigne n'hésite pas à avouer que, quelle que soit la mesure dans laquelle il a réussi à rapprocher son écriture de la transmission

⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰ *Du repentir*, p. 810.

¹¹ Dans cette dernière partie de phrase perce une fois de plus la remarquable modestie de Montaigne : = Si l'on peut faire une distinction entre des choses qui sont sans valeur.

¹² Il *parle* à son interlocuteur invisible.

simplement orale afin de ne rien taire sur “ses inclinations et affections”, il lui aurait été plus facile de le faire “de bouche à quiconque”. Mais c’est par les sept dernières pages de cet essai qu’il transmet ses réflexions les plus perspicaces sur sa propre écriture. Il nous apprend à l’entendre, à y distinguer ses fins, ce à quoi il a cru pouvoir viser, et il nous ramène, sans avoir pu le prévoir, il est vrai, à ce qu’a dit Yourcenar sur le rôle néfaste de l’imagination dans la rédaction d’un essai: “Je m’escare, mais plustot par licence que par mesgarde. Mes fantasies (=mes imaginations) se suyvent, mais par fois c’est de loing.... J’ayme l’alleure poetique, à sauts et à gambades... C’est l’indiligent lecteur qui perd mon subject, non pas moy... Mon stile et mon esprit vont vagabondant de mesmes.” (p. 994) Il comprend fort bien que le lecteur moyen perde de temps en temps l’enchaînement de ses propos. Il reconnaît son incapacité de rester attentif au cours de ses lectures: “Si prendre des livres estoit les apprendre, et si les veoir estoit les regarder, et les parcourir les saisir, j’aurois tort de me faire du tout si ignorant que je dy”. Et Montaigne amplifie encore cette pensée par le rajout: “Puisque je ne puis arrester l’attention du lecteur par le pois (=le contenu), “*manco male*” (=ce n’est pas mal) s’il advient que je l’arreste par mon embrouilleure.” (p. 995)

Enfin, bref, l’admiration de Marguerite Yourcenar, qui se plaint de ce que son imagination s’oppose à son vif désir de composer quelque chose de cohérent, de transparent, de classique, a dû être suscitée par sa propre faculté de capter la voix de Montaigne, qui lui a *parlé* à travers la beauté de sa langue, “embrouillée”, baroque, mais également transparente. Par conséquent leurs écritures respectives, c’est-à-dire deux finalités de deux évolutions orientées entre autres par la recherche de l’authenticité tonale, sont différemment belles.

Comme la beauté de la langue associative des *Essais* n’a plus besoin d’être mise en lumière, cette étude se terminera par quelques remarques sur les deux pages qui composent le bel essai de Yourcenar intitulé *Villages grecs*¹³. Le moi de Yourcenar, écrivain classique, n’y apparaît pas, cela va de soi. Mais qu’elle fasse entendre sa voix de narratrice poétique, érudite, désireuse de tenir, par des moyens rhétoriques simples, son interlocuteur-lecteur sous le charme de son sujet, est tout aussi évident.

Tout d’abord elle personifie ces villages en leur donnant la fonction grammaticale de sujet dans plusieurs phrases successives, qui révèlent son sens de la composition rigoureuse: “Ils n’émervillent pas [...] Ils n’invitent pas [...] Pure forme de l’habitation humaine, ils nous¹⁴ renseignent [...]” (*EM*,

¹³ *Villages grecs*, 1935 (1970), in *En pèlerin et en étranger*, *EM*, p. 436-437.

¹⁴ Ce pronom est le seul à rappeler qu’elle est consciente de son rôle de narratrice, et de la présence du lecteur-interlocuteur.

p. 436). Le village ne s'étonne pas [...] (EM, p. 437)."¹⁵ Puis Yourcenar se lance dans un autre enchaînement rigoureux, mais poétique : "le village est une ville réduite à ses éléments essentiels, son église flanquée d'une sorte de pigeonnier à cloches, son magasin où l'on vend de tout [...], son garagiste héroïque, prêt à lancer ses vieilles Ford sur tous les chemins rocaillieux de la Grèce, son café enfin, avec ses deux ou trois platanes et autant de tables de fer entourées de chaises de paille, lieu saint de la politique, des loisirs, et de la rêverie qui ne rêve à rien". (EM, p. 436)¹⁶

Dans ce texte fortement structuré¹⁷ l'imagination de Marguerite Yourcenar, qui n'est pas associative, baroque comme celle de Montaigne, s'est jetée dans une direction qui est la vraie, classique, ne fût-ce que par la rigueur de sa composition, de ses structures syntaxiques, ainsi que par la force expressive de ses qualificatifs. Mais, réminiscence à la fois structurale et tonale du style de Montaigne, la fréquence du "binaire" et du "ternaire" révèle qu'en écrivant ce texte Marguerite Yourcenar a entendu la voix de Montaigne.

Quelques exemples le montrent clairement. Elle présente ces villages grecs ainsi : "Ce sont les plus simples, les plus nus." On n'y trouve pas "la poésie secrète et grouillante des villes de l'Orient" (EM, p. 436). Chacun y est renseigné "sur le prix des olives et sur la dernière pièce de Sophocle" (*Ibid.*). Le café du village est le "lieu saint de la politique, des loisirs, et de la rêverie qui ne rêve à rien" (EM, p. 437). Mue par son désir d'être simple et claire Yourcenar n'hésite pas à reprendre tel mot expressif : "l'opulent armateur et le maire de village" (binaire) sont attablés "dans le même petit café [...]; ils dégusteront le même jus noir; ils goûteront aux mêmes verres d'eau[...]; ils tendront au même petit cirque de chaussures leurs souliers bientôt astiqués avec le même soin". (*Ibid.*)¹⁸

Bref, c'est par cet agencement d'éléments sémantiques, grammaticaux, rythmiques et phoniques – et Montaigne y a été pour quelque chose – que Marguerite Yourcenar a conféré à cet essai son authenticité tonale.

¹⁵ C'est la succession des verbes *émerveiller*, *inviter*, *renseigner* et *s'étonner* qui accentue la personnification.

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ L'opposition ville-village constitue le noyau de cet essai : "L'Athènes de Thésée était un village" / "[...] Athènes, si modernisée qu'elle soit, demeure un village [...]" / "[...] le village est une ville réduite à ses éléments essentiels". (EM, p. 436)

¹⁸ Nous soulignons.