

MARGUERITE YOURCENAR À LA RECHERCHE DE LA VOIX DE L'AUTRE

Christiane Odile PAPADOPOULOS
(Université de Mayence)

L'une des préoccupations majeures de l'écriture de Marguerite Yourcenar était la "voix". Les expressions telles que "authenticité tonale" (*TGS*, p. 293¹), "portrait d'une voix" (*A, OR*, p. 5 et *MH, Carnets de notes, OR*, p. 527), "*La Voix des choses*" (1987), pour ne citer que les plus connues, témoignent de l'importance que l'écrivain attribuait au monde des sons.

Cette sensibilité s'exprime déjà très tôt et nous en retrouvons des traces dans *Sources II*². C'est ainsi qu'on lit dans "Méditations dans un jardin" sous le titre SOUHAITS : "Je souhaiterais vivre dans un monde/sans bruits artificiels et inutiles..." (*SII*, p. 239), sous le titre HAINES : "Le bruit mécanique [...] Le bruit de raclage [...] Le fracas de vaisselle de la plupart des restaurants [...]" (*SII*, p. 242), sous le titre PROJETS : "Apprendre à ignorer le bruit." (*SII*, p. 242) et sous le titre PENSÉES ET PRÉCEPTES : "Faire de chaque lieu où l'on est [...] un lieu où le bruit inutile n'entre pas." (*SII*, p. 244). Le bruit ôte à l'homme sa capacité d'entendre le son d'une voix ou d'un instrument tels que "les tons hideux des couleurs à l'aniline" et la "lumière braillée" (*SII*, p. 242) l'empêchent de voir la beauté et que "l'absence de belles matières" (*SII*, p. 241) le prive du plaisir de toucher et sentir le monde. Marguerite Yourcenar dénonce ici la barbarie de la vie quotidienne de nos jours; son œuvre est le témoin de sa lutte pour un environnement qui permette à l'homme de se servir et de jouir de ses sens.

Il a déjà été dit ailleurs, et Marguerite Yourcenar l'a souligné elle-même dans ses entretiens et ses préfaces, qu'elle faisait le silence en elle

¹ Conformément aux indications de la SIEY, nous citons le texte des essais en nous référant au volume *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, abrégé en *EM*.

² Marguerite YOURCENAR, *Sources II*, texte établi et annoté par Éliane Dezon Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, "Les Cahiers de la NRF", 1999, abrégé en *SII*.

pour entendre les voix de ses personnages³. Elle en donne un exemple en parlant des exercices tantriques dans une lettre à Jean Chalon:

1) faire pour un moment sortir de son champ d'attention tout, sauf un bruit qu'on s'efforcera d'entendre pleinement, par exemple, dans la cour où nous étions, le bruit de la fontaine; réintroduire les autres bruits qu'on avait éliminés...⁴.

Dans ce qui suit, nous essaierons de saisir l'importance du monde des sons dans une partie de l'œuvre critique de Marguerite Yourcenar.

Nous aimerions dès l'abord signaler qu'il ne s'agira pas d'analyser l'emploi de métaphores musicales que Marguerite Yourcenar utilise, comme tout écrivain, avec plus ou moins de succès. Avec plutôt moins, dirait Josyane Savigneau puisque, dans sa biographie, elle parle de "l'inaptitude de Marguerite Yourcenar à parler de musique, à échapper, en ce domaine, à un impressionnisme mièvre..."⁵. Ce jugement sévère prononcé à propos de "Mozart à Salzbourg" est quelque peu nuancé un peu plus bas : "Elle parlait, non sans subtilité, des musiques qu'elle connaissait, mais c'était là plus un effet de son intelligence et de sa sensibilité que celui d'une compétence ou d'un vrai désir."⁶ Étant d'accord avec le deuxième jugement, nous pensons toutefois devoir nuancer et contredire en partie le premier.

Il ne s'agira pas non plus de retrouver dans l'œuvre critique de Marguerite Yourcenar des structures musicales. Cela peut se faire et a été fait pour des textes de son œuvre romanesque. Ainsi on pourrait voir dans

³ "[...] tout mon effort est d'incliner ma propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour m'abandonner au personnage [...]" (YO, p. 107); "De plus en plus, je me suis rendu compte que 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." (YO, p. 71); "[...] la voix d'Alexis" (YO, p. 72); "J'ai toujours attaché une importance considérable aux voix." (YO, p. 198); "Quand on passe des heures et des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est plus seulement l'intelligence qui la conçoit, c'est l'émotion et l'affection qui entrent en jeu. Il s'agit d'une lente ascèse, on fait taire complètement sa propre pensée; on écoute une voix : " (YO, p. 238); "Alexis est le portrait d'une voix. Il fallait laisser à cette voix son propre registre, son propre timbre [...]" (A, p. 5).

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle SARDE et Joseph BRAMI avec la collaboration d'Éliane DEZON JONES, Paris, Gallimard, 1995, p. 384, abrégé par L.

⁵ Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 122.

⁶ *Ibid.*, p. 279.

Alexis un récit-sonate⁷, dans *Anna, soror...* une fugue⁸ et dans *Mémoires d'Hadrien* une composition musicale.⁹ Fritz J. Raddatz, dans un long essai paru en décembre 1998 sur la vie et l'œuvre de Marguerite Yourcenar, pense même que non seulement *Mémoires d'Hadrien*, mais la plupart des textes antérieurs sont une variation de la construction de fugue de *La Sonate à Kreutzer* de Tolstoï.¹⁰ Mais montrer qu'une œuvre littéraire correspond aux lois d'une structure musicale est souvent hasardeux. Il est difficile de prouver l'échange de formes et de techniques et le travail n'a de sens que si l'on fait comprendre où se cachent les sources de la réussite artistique, et que l'on ne se contente pas de mettre un nom sur les petits rouages visibles d'une technique. Les rares œuvres dans lesquelles la forme musicale est essentielle à la compréhension, ne sont évidemment pas concernées par cette remarque. C'est la raison pour laquelle il ne sera pas question ici de l'essai sur Thomas Mann.

Dans un premier temps, un bref rappel de quelques notions définies par les comparatistes nous permettra de présenter les éléments qui sont communs aux arts, notamment à la musique et à l'écriture. Un deuxième temps sera consacré à la lecture de quelques textes à l'aide desquels nous espérons pouvoir montrer comment Yourcenar met les trois domaines de l'art, l'écriture, la musique et la peinture, au service de la voix.

La classification des arts proposée par les comparatistes Calvin S. Brown et Étienne Souriau, permet de faire une première approche¹¹. Selon que leurs développements se situent dans le temps ou dans l'espace, on peut désigner, d'après Brown, la littérature et la musique comme les arts du temps, et la peinture, la sculpture et l'architecture comme les arts de l'espace. D'un côté se situent donc les arts dits dynamiques et de l'autre

⁷ Teófilo SANZ, "Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans *Alexis*", *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS, André MAINDRON, éd., Montréal, XY éditeur, 1997, p. 325-331.

⁸ Dolores JIMENEZ, "L'esthétique du silence dans *Anna, soror...*", Actes du Colloque international tenu à l'Université de València, 8-9 novembre 1984, in *Marguerite Yourcenar*, Universitat de Valencia, secretariado de publicaciones, 1986, p. 129-133.

⁹ Jean-Pol MADOU, "Récit, oubli, musique", in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque d'Anvers 1990, Tours, SIEY, 1995, p. 301-309.

¹⁰ Fritz J. RADDATZ, "Ein Dichter soll Spuren hinterlassen, nicht Belege. Marguerite Yourcenar, ein Portrait", in *Das Plateau*, Die Zeitschrift im Radius-Verlag, 50, 1^{er} décembre 1998, p. 3-43.

¹¹ Les deux comparatistes seront cités d'après Isabelle PIETTE, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1987.

les arts dits statiques, le premier groupe pouvant être également considéré comme le groupe des arts de l'oreille, et le deuxième comme celui des arts de la vue. Musique et littérature sont donc des arts temporels; pour les percevoir dans leur durée la mémoire doit entrer en jeu. Souriau, lui, parle des arts qui donnent à leurs œuvres des corps "multiples et provisoires" (les œuvres musicales et littéraires) et de ceux qui "donnent à leurs œuvres un corps unique et définitif" (la statue, le tableau, le monument)¹². Mais dans son tableau de correspondance des arts, Souriau montre également que musique et littérature ne dépendent pas du même "sensible"¹³, l'une mettant au service de la création artistique les sons musicaux, l'autre les sons articulés, et que la musique fait partie des arts du premier degré (les arts présentatifs) et la littérature des arts du deuxième degré (les arts représentatifs).

Theodor W. Adorno, lui, met le lecteur et l'auditeur en garde contre l'abus des correspondances entre musique et littérature, entre écrire des notes et écrire des lettres.¹⁴ Un art ne peut en soutenir un autre que s'il reste entièrement lui-même. Pour lui, la musique ressemble à une langue ("ist sprachähnlich"), mais la musique n'est pas et ne doit pas être langue. La langue se réfère à des signifiés, la musique non. Ce qui les rapproche, c'est que les deux exigent une interprétation¹⁵, mais interpréter la langue, dit Adorno, c'est comprendre son sens; interpréter de la musique, signifie faire de la musique, l'exécution en fait donc partie intégrante. Au contraire de la langue, le sens de la musique ne se dévoile pas grâce à une succession et une correspondance de sens, mais grâce à la découverte d'un tout au profit duquel le mouvement isolé disparaît. Dans son essai sur la musique et la peinture, il parle entre autres de la musique en tant qu'art temporel et souligne que la musique a le temps comme problème¹⁶. Elle essaie d'établir des relations temporelles entre ses parties et de faire quelque chose avec ou contre le temps qui s'écoule. Pour établir un certain ordre temporel, dit Adorno, les musiciens parlent de formes musicales, nomenclature qui montre que l'idéal de la musique est la spatialisation du

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ Étienne Souriau définit un "sensible" comme un registre de phénomènes mis au service de la création artistique.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, "Fragment über Musik und Sprache", *Sprache, Dichtung, Musik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1973, p. 71.

¹⁵ "[...] sprachähnlich zeigt Musik am Ende nochmals sich darin, daß sie als scheiternde gleich der meinenden Sprache auf die Irrfahrt der unendlichen Vermittlung geschickt wird, um das unmögliche heimzubringen", *Ibid.*, p. 74.

¹⁶ Theodor W. ADORNO, "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste", *Anmerkungen zur Zeit*, 12, 1967, p. 5.

temps. La peinture, elle, tend vers le temporel par la dynamique qui peut s'établir entre ce qui est représenté sur un tableau. Pour Adorno, les tableaux sur lesquels ce qui est absolument simultanément apparaît comme une durée sont les plus réussis. Cela est entre autres possible parce que "ce qui est accroché au mur en tant qu'absolument spatial, ne peut être perçu que dans une continuité temporelle".¹⁷ La musique, de son côté, obtient sa dimension spatiale par le simple fait qu'elle est jouée dans l'espace et représentée graphiquement.

C'est ce jeu entre temps et espace que nous retrouvons dans l'emploi que Marguerite Yourcenar fait des arts dans son écriture. Comme aux mathématiques, Marguerite Yourcenar s'est toujours intéressée aux théories musicales¹⁸. Cet intérêt s'exprime entre autres dans les divers entretiens, au cours desquels elle regrette d'ailleurs de ne pas avoir de l'oreille, ainsi que dans quelques lettres où elle compare l'analyse littéraire à l'analyse musicale¹⁹. Par ailleurs, dans la préface à *Qui n'a pas son Minotaure?*, elle établit des parallèles entre les arts, entre les œuvres de Monteverdi et celles de Sophocle et Euripide d'une part, la musique de Bach et l'architecture du Parthénon de l'autre (*ThII*, p. 173-174). Faisant l'éloge de l'ode pindarique, dans *La Couronne et la lyre*, elle déplore la disparition de deux éléments qui permettaient à l'ode d'être un chef-d'œuvre parfait.

[l'ode pindarique] fait songer à un trois-mâts aux savants gréements échoué désormais sur le sable et privé de sa voilure, c'est à dire de la mélopée que nous n'imaginons même plus, du son des lyres, et de la chorégraphie qui transposait en grands mouvements de draperies et de corps humains ces envolées verbales²⁰. (*CL*, p. 153-154)

Yourcenar, consciente donc des ressemblances et des différences entre l'écriture et la musique, a régulièrement recours au domaine de la musique pour s'exprimer et pour faire entendre la voix des autres.

¹⁷ Theodor W. ADORNO, "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, cit., p. 11-12. (Notre traduction)

¹⁸ Ainsi dit-elle, dans une lettre à Jean Mouton datée du 7 avril 1966, avoir lu avec grand intérêt un livre sur *La Forme musicale* (*L*, p. 242).

¹⁹ Cf., par exemple, la lettre à un étudiant (Simon Sautier) et une des lettres à Jean Mouton (*L*, p. 362-363 et p. 131).

²⁰ Notons au passage que la danse, ayant comme moyen d'expression le mouvement, et étant une forme commune à tous les arts et en même temps leur aboutissement, tient une place privilégiée dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Les exemples présentés sont des portraits de musiciens et d'écrivains extraits de *En pèlerin et en étranger*. "Mozart à Salzbourg", exemple cité plus haut, ne contient pas seulement les "broderies rhétoriques" critiquées par Josyane Savigneau, mais également des phrases qui ont échappé au style surchargé de la jeune Marguerite Yourcenar et que l'on retrouvera dans *Alexis* et dans *Le Labyrinthe du Monde* : "La *Symphonie Jupiter* est une attestation de l'ordre du monde telle qu'aurait pu la rêver Goethe : nous croyons à cet ordre divin jusqu'à ce que la musique ait cessé." (PE, p. 483) Ou encore : "Mais peut-être savait-il enfin que le silence est le seul accord véritable, et que toutes nos musiques ne font qu'y préluder". (PE, p. 484) "Wilde rue des Beaux-Arts" est certainement le texte le plus truffé de termes techniques musicaux. Il y figure même un paragraphe qui retrace la vie de Wilde en présentant les divers épisodes de cette vie et de l'œuvre comme les phases d'un concert. En voici quelques extraits :

Le son grêle des musiques élisabéthaines: l'étude plus séduisante que concluante sur le destinataire des *Sonnets* de Shakespeare. [...] Une autre flûte, d'argent, celle-là, et bien plus tardive, la voix du jeune syrien qui dans *Salomé* pleure un ami mort. [...] *Dorian Gray*: le chant élargi descend dans les notes les plus graves. [...] (PE, p. 502-503)

Ce qui gêne dans cet essai, c'est que les termes techniques musicaux se font rares dans le reste du texte ou alors s'y limitent à quelques métaphores classiques.

Dans ces deux portraits, Marguerite Yourcenar s'est vu confrontée aux difficultés que la comparatiste Isabelle Piette décrit ainsi :

Il est certain que ce défi que se jettent certains écrivains (dire l'ineffable, prendre au piège le pouvoir de suggestion de la musique) élargit le champ de l'expression littéraire. Les vrais chefs-d'œuvre nous montrent que c'est par des moyens de fuite (décrire l'univers sonore davantage par l'évocation d'images, de formes, de jeux de lumière, que par une énumération de termes techniques) que le pari peut être tenu²¹.

Il est curieux de voir que Yourcenar a souligné elle-même cette différence essentielle en parlant de Mann et de Proust dans "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann" et qu'elle était donc bien consciente de ce danger :

²¹ Isabelle PIETTE, *op. cit.*, p. 90.

En dépit de l'emploi constant, et presque excessif, par Mann, du vocabulaire technique de la musique, Proust des deux reste peut-être le plus musicien, le plus sensible à la mathématique beauté des structures musicales, et non pas surtout à leur pouvoir hypnotique, à la sombre puissance viscérale du son. La musique proustienne demeure fermement établie dans le domaine de la réalisation esthétique; c'est par la voie de la perfection qu'elle s'élève au suprasensible, et de là à ce monde de la réminiscence platonicienne auquel toute l'œuvre de Proust aboutit. (*SBI*, p. 185-186)

Qu'en est-il de la préface au livre de Virginia Woolf dans "Une femme étincelante"? "*Vagues*", dit Yourcenar,

est un livre à six personnages, à six instruments plutôt, car il consiste uniquement en longs monologues intérieurs dont les courbes se succèdent, s'entrecroisent, avec une sûreté de dessin qui n'est pas sans rappeler l'*Art de la fugue*. (*PE*, p. 494)

La comparaison avec une fugue, et peu après avec "des allégros dans les symphonies de Mozart" fait partie des métaphores peu convaincantes, les contrepoints d'une fugue étant, à l'unanimité des comparatistes et musiciens, très difficiles à imiter par l'écriture à cause de la linéarité de celle-ci, et l'allégo pouvant être facilement remplacé par une autre image. Les allusions à l'art du dessin sont plus précises. Il en est de même des références au monde de la peinture :

On peut certes faire ses réserves devant cet univers romanesque d'où toute violence, toutes poussées instinctives, toute volonté qui n'est pas qu'intellectuelle sont exclues, mais ces reproches aboutissent à réclamer de Turner la fougue de Delacroix, et à s'étonner de l'absence de tableaux de bataille dans l'œuvre de Chardin. (*PE*, p. 495)

Enfin, "Une exposition Poussin à New York" et "L'Île des morts" de Böcklin serviront d'exemples d'intégration plus réussie d'un autre art dans l'écriture. Bien que souffrant encore de la technicité du vocabulaire, le premier texte exploite les champs d'expression de la musique et de la peinture d'une manière plus heureuse.

Un monde idyllique et héroïque, si imprégné de mystère musical que c'est chez Hændel, chez Gluck, chez le Beethoven des

derniers quatuors que nous irions chercher des répondants à Poussin. Lui-même connaissait assez les théoriciens de la musique antique pour classer ses œuvres selon les modes auxquels elles appartenaient: l'ionique léger et tendre, le dorien sévère, le phrygien dramatique, le lydien, mode des Bacchanales, l'hypolydien enfin, mode des émotions sacrées auxquelles nous faisons allusion tout à l'heure.[...] Hypolydien aussi, et musical à l'extrême, ce grand tableau mythologique du vieux Poussin. (*PE*, p. 472)

Ou plus simplement :

Comme un musicien adopte trois notes d'une mélodie populaire pour le motif de sa symphonie, Poussin transpose d'emblée sur le plan divin une scène qui ferait ailleurs figure d'illustration ou de tableau de genre. (*PE*, p. 472)

Le deuxième texte sur Arnold Böcklin illustre parfaitement ce que Piette avait appelé "des moyens de fuite" : aucun terme musical ne figure dans ce texte, et pourtant le premier adjectif que l'on a envie d'utiliser pour le caractériser est bien "wagnérien". La nature, la lumière et les images sont d'un sombre et d'une oppression wagnérienne.

Dans Bâle, cité romaine, au pied des derniers contreforts de la Forêt-Noire, Böcklin grandit sous l'obsession des arbres. Ce barbare emportera vers le Sud toutes les forêts en marche. (*PE*, p. 519)

On a parlé de Capri, de San Michele vénitien, ou de Corfou au crépuscule. Mais cette île d'Orient est sombre sous un ciel du Nord. Les rochers s'y érigent sur la mer, et les cyprès sur les rochers. L'eau, très lisse, est plombée par les menaces de la tempête; elle est profonde et froide aussi. (*PE*, p. 520)

C'est ici que Yourcenar suit la règle d'Adorno, se concentrant sur son art et réussissant ainsi à en faire revivre un autre, la peinture. Le lecteur est presque déçu de rencontrer la confirmation de ce qu'il aurait préféré laisser planer sur le texte : "Lourd Olympe wagnérien trop proche du Walhalla..." (*PE*, p. 520). L'allusion à Wagner fait écho à l'image, magnifique, qui, dans le dernier paragraphe, réunit le monde des sons et le monde de la peinture et qui est l'aboutissement de toutes les images du texte : "Que nous ferait cet art, hurlement coloré, sans quelque cri de cette détresse?" (*PE*, p. 522)

Le monde de la peinture, on s'en doutait, reprend le dessus. C'est pour cette raison que les exemples étaient tirés de *En pèlerin et en étranger*. Marguerite Yourcenar a de moins en moins utilisé le domaine de la musique dans son œuvre critique, la grande partie des essais de *En pèlerin et en étranger* datent des années vingt et trente. On pourrait peut-être expliquer ce développement par des éléments biographiques, l'influence de Conrad de Vietinghoff et d'Andreas Embiricos. Nous allons pour terminer proposer quelques autres réflexions.

Beaucoup d'ouvrages sur Marguerite Yourcenar analysent l'expression de la temporalité dans son œuvre. Nous avons dit ailleurs qu'une manière de le faire était de représenter le temps comme un espace.²² Nous ne saurions répondre à la question si Yourcenar a choisi ce concept de temps-espace parce que les arts visuels et statiques, donc spatiaux, lui sont plus proches, en raison de son éducation (comme le pense Jean Blot) ou si elle s'est servie des arts de l'espace parce qu'ils l'aidaient à créer l'illusion du temps. L'analyse précédente a bien montré que les emprunts faits au monde de la peinture dépassaient de loin ceux faits au domaine de la musique. Le tableau de Souriau évoqué au début plaçait la littérature, avec la peinture représentative et la sculpture, parmi les arts représentatifs, la musique en revanche aussi bien que la peinture pure parmi les arts présentatifs. C'est à l'intérieur du cercle des arts représentatifs que Yourcenar réussit à trouver la voix de l'autre. C'est une voix sans son musical dans le sens strict du terme. C'est un son qui n'atteint pas seulement l'oreille, mais l'espace tout entier et qui peut ainsi traverser les temps, devenant intemporel, un son que Marguerite Yourcenar, vers la fin de sa vie, dans son discours sur Roger Caillois, appelle "le son *inouï* du roc". (*PE*, p. 554)

La voix d'Alexis a fait place à la voix des choses. C'est la voix de l'autre retrouvée dans les matières palpables et nobles. C'est, finalement, le temps se confondant avec l'espace et le son avec la matière.

²² Cf. Christiane PAPADOPOULOS, *L'Expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne-Francfort-s. Main-New York-Paris, Peter Lang, "Publications Universitaires Européennes" Série XIII, Langue et littérature françaises, vol. 128, 1988.