

ÉCRIRE L'ORGIE. DEUX SCÈNES PARALLÈLES DE QUOI ? L'ÉTERNITÉ

par Maurice DELCROIX (Université d'Anvers)

Orgie? Est-ce bien le mot? « Il s'agit » en tout cas « de faits difficiles à dire »¹. On pense, dans ce registre, à la visite nocturne du cousin pédophile, « épisode moins facile à raconter » (p. 1376), ou au partage avec Yolande d'un lit étroit, « petit fait supposé obscène », qu'on n'a « aucun désir de mentionner ici » et qu'on mentionne néanmoins (p. 1375). Mais pour Jeanne et Michel, son amant, dînant à l'hôtel de Paris après le voyage qu'elle a fait en Russie avec Egon, son mari, il s'agit d'autres faits. Les « confidences sexuelles », dit la narratrice, « toujours malaisées, ne le sont jamais plus qu'entre un homme et une femme ayant établi par ailleurs des relations amoureuses » (p. 1300). La confidence, en fait, ne se fera pas. Difficiles à dire, ces faits le sont aussi pour Marguerite Yourcenar elle-même, car c'est à elle que s'applique à leur propos et au même endroit cette parenthèse : « difficiles aussi à écrire sans les fausser » (p. 1299). Car ils ajoutent au tabou transgressé du sexe la salacité des licences collectives.

C'est en silence que les scènes évoquées se remémorent. La première concerne Jeanne. « A Pétersbourg », lors des représentations du ballet d'Egon, « de petites soirées » s'organisent (p. 1297), que n'innocente pas l'adjectif innocent. Parties fines? Le pluriel du moins sera démenti, puisque les petites soirées se réduisent, pour leur part de transgression charnelle, à une « scène d'un soir » (*ibid.*), d' « un certain soir » (p. 1306), à une nuit « [...] différente de toutes les autres nuits » (p. 1297). En outre, du soir à la nuit, l'enchaînement n'a pas le progrès qu'on pourrait craindre. Au terme de l'épisode, c'est son mari que Jeanne retrouve à ses côtés : « Maintenant que tous deux sont seuls [...]. Tous deux ont sommeil [...] ; elle s'endort tranquillement » – j'aurais dit *fraternellement* – « dans le lit voisin du sien » (*ibid.*).

Le départ était plus ambigu. Il s'est glissé insensiblement dans un paragraphe qui avait porté jusque-là sur l'accueil réservé au ballet. Rétrospectivement, les termes utilisés à ce propos pourraient bien

¹ *Quoi? L'Eternité*, p. 1299. Sauf indication contraire, nous renvoyons à la première édition des *Essais et Mémoires* à la Bibliothèque de la Pléiade (1991 ; sigle : *EM*, quand il y a lieu).

anticiper sur la suite, que ce soit par la voie de l'analogie ou du contraste. « Les quelques représentations prévues », nous dit-on, s'étaient succédé « sans autre incident que la sortie d'amateurs du vieux style. [...] L'ardeur et la spontanéité russes ont gagné la partie » (p. 1298). La partie? Pour qui sait le caractère aléatoire des débuts d'un style neuf, n'est-il pas curieux que ces « quelques représentations », pourtant indéfinies dans leur nombre, aient été *prévues*, alors que les petites soirées, elles, *s'improvisent*? Dire qu'elles ont eu lieu *sans autre incident* que la sortie prématurée de quelques-uns, n'est-ce pas une façon de réserver l'incident majeur pour la suite? Qu'est-ce qu'un *amateur de vieux style*, quand il s'agit d'une œuvre audacieuse, dont l'audace touche à l'amour? Enfin la *spontanéité* peut surprendre en matière de chorégraphie et le terme d'*ardeur*, fût-il appliqué à la danse pour en marquer les vertus locales, se prête à d'autres suites. Impures suppositions? Mais la fin du paragraphe précèdent, rendant compte à sa manière de la première représentation, avait ouvert la voie : d'Ida Grekoff, la danseuse, « la fougue a partiellement transformé l'œuvre » (p. 1297) ; son « entrée sauvage [...], plus qu'à demi nue, [a fait] scandale » (p. 1298). « L'élan des deux danseurs a changé une élégie presque mystique en la pariaide mortelle d'une femme et d'un étalon-dieu » (*ibid.*). Détail secondaire, mais qui aura sa résurgence dans la scène difficile à dire : « On a critiqué [la danse] discordante [...] exécutée par les dévotes » (*ibid.*).

Dans les pages qui suivent les épisodes litigieux, thèmes et vocabulaire réapparaissent, par une sorte d'irradiation de la chose à taire, qui fera elle-même explicite résurgence. On apprend que le séjour en Russie a comporté d'autres faits. D'abord un *accident*, que Jeanne appelle « un léger accident » (p. 1303), presque un *incident*, et qu'elle tait un temps par discrétion – une téglogue lui a écrasé la jambe, « *brisant* la cheville »². Ensuite « quelques scènes pénibles » que « par loyauté, elle n'a pas non plus confié[es] » à son ami (p. 1305), où l'alcool joue son rôle, et où Egon rentre à leur appartement « non ivre-mort [...] mais excité » (p. 1306). Le récit laisse entendre que la dernière d'entre elles pourrait avoir eu d'autres débordements, réservés à un seul sexe, si même Egon n'avoue à son propos que des jeux assez mal assortis, jouant du chaud et du froid, tellement innocents qu'ils n'en sont que plus suspects : le « jeu de l'ange » – se jeter « sur le dos les bras ouverts dans les monceaux de neige » – et celui qui consiste à « verser du sirop chaud sur la glace » (p. 1307). « Vous avez passé la nuit avec Jonas? », demande Jeanne (*ibid.*). « J'ai

² P. 1304 ; je souligne le mot, sur lequel nous reviendrons.

passé la nuit d'hier chez Jonas et non pas avec lui au sens où vous paraissiez l'entendre. Il avait des amis » (*ibid.*). Même après le retour en France, à l'idée de revoir à une soirée « Garsaian, son danseur de Saint-Pétersbourg », Egon se dérobe. « – Est-ce à cause de moi ? », se demande Jeanne, « songeant aux libertés prises un certain soir par le petit groupe » (p. 1306). « Non », dit Egon. Mais « sa première réaction est de briser un vase d'argile auquel il tient »³.

Ainsi entourée, la scène difficile à dire voit croître sa portée. Reste que pour percevoir pleinement son sens, il faut la suivre pas à pas. Elle commence par un inventaire des participants attestant une sélection fort restrictive, tributaire de la circonstance, mais plus encore des relations particulières qu'impliquent la collaboration artistique et l'amitié : seuls « l'auteur, ses interprètes, et les quelques amis qu'ils possèdent dans la foule des amateurs de danse » seront de la partie (p. 1298). Encore le récit n'y voit-il qu'un prolongement de la relation antérieure, sur la voie de la dispersion du groupe : ces quelques élus triés sur le volet « semblent avoir du mal à se dépendre les uns des autres » (*ibid.*). *Se dépendre*, toutefois, implique qu'on s'est pris, fût-ce au jeu, et suggère qu'on pourrait se prendre encore, fût-ce d'une autre façon. Jusque-là, l'entraînement des comportements n'a trouvé dans l'enchaînement syntagmatique qu'une manière d'analogie discret. Mais la phrase qui suit ne fait de rien mystère, ou fait mystère de tout : « La flamme érotique et dionysiaque passe de la scène à la vie » (*ibid.*). Métalepse synthétisante interne – excusez du peu –, elle ne se contente pas d'avertir de ce qui va suivre : elle en amorce en raccourci la transposition mythique : ce ne sont plus des acteurs humains qui agissent, mais un actant à la fois concret et symbolique, connu du patrimoine : le désir est feu ; tout feu se communique ; dionysiaque, la débauche est sacrée ; l'art et la vie enfin communient. Aussitôt après, les deux acteurs du ballet réapparaissent, restituant à l'événement son initiative humaine. Ida et Anton entrent à nouveau en scène, plus osés et plus nus que jamais. Ida, nous dit-on, « renouvelle à son amant équin ses incitations sensuelles » (*ibid.*). A « l'étalon-dieu » (*ibid.*), sa dénomination de théâtre, à la fois sacralisante et bestiale, conserve la fascination de la double appartenance, synthèse des espèces et des opposés sur l'échelle des êtres. En remplaçant le collant professionnel par un savant maquillage de corps, stratégie éprouvée où s'effémine sa virilité, il se masque et s'exhibe davantage : le « plâtrage de céruse

³ Je souligne. Autre remémoration à Rome : une « soirée improvisée » rappelle à Jeanne « la folle soirée de Saint-Pétersbourg, si différente ; aucune sensualité ne s'y débridait, au moins en apparence [...] » (p. 1321). Sans casse.

et de craie » dont il se couvre à même la chair, pétrification propre à se déliter, fait de lui un prodige de duplicité provocatrice, à la fois morbidity qui danse et sépulcre blanchi⁴. Il leur revient de donner le branle et du même coup de différer encore l'entrée en texte du seul couple qui compte : Jeanne et Egon. Non sans que de burlesques médiatrices, où se compromet à nouveau le sacré d'hier et d'aujourd'hui, ne retardent encore leur apparition : « Quelques-unes des rigides paroissiennes deviennent après un peu de vodka d'excitantes bacchantes » (p. 1298-1299). Car il importe à cette écriture qui nous amène insensiblement aux protagonistes de les distinguer par avance des incitateurs éhontés ou vulgaires de la licence.

Chose curieuse, c'est Jeanne sans Egon, ou presque sans lui, que le texte aborde alors, non sans diversifier les alcools et les agents de sa participation à la fête lubrique, afin de la défendre d'une banale ivresse : pour d'autres la vodka, pour elle le champagne, que « la musique insistante, le battement sourd des pieds sur les tapis grisent [...] plus sûrement encore que quelques coupes [...] » (p. 1299). Encore n'est-ce qu'une adhésion passive : elle « ne s'arrache pas à cette sorte de fête », « elle ne cherche pas [...] à y échapper » : « elle ne s'oppose pas à ce [qu'on] l'entraîne vers une alcôve » (*ibid.*). L'alcôve a de quoi surprendre en ce lieu abstrait que le récit s'est gardé de décrire, espace en quelque sorte sans frontières, réservé jusqu'ici aux invités sans distinction aucune, à un cocktail de musique, de danse et de boissons enivrantes. Emprunté à un vocabulaire d'autant plus noble qu'il est désuet, le terme maintient à la suggestion du lit quelque chose de l'intimité habituellement réservée à la chambre, mais l'ouvre à l'envahissement du plaisir d'un soir, qui devient du coup un autre plaisir, compromettant cette intimité même. L'alcôve se prête en effet à une opération préliminaire d'une équivoque minutie, le déshabillage par dégrafage dût-il encore à la sobre majesté de l'« ample robe noire » un reste de révérence somptuaire (*ibid.*). Aussitôt après, une ellipse que l'on dit courte, puisque l'évocation reprend les faits « un peu plus tard » (*ibid.*), semble escamoter d'impudents détails, mais pour en livrer d'autres, précipitant dès lors l'aggravation de la licence, où la passivité de l'héroïne se fait abandon : l'intouchable, du moins celle qu'on aurait crue telle, « laiss[e] promener sur elle » des lèvres avides, « sent s'appuyer à sa poitrine » une autre forme d'attouchement. Dire

⁴ Libre au lecteur de Jules Romains de penser à l'énorme farce des *Copains*, la statue équestre prétendument de bronze solennellement dévoilée devant un parterre de notables – et dont on ne peut pas ne pas voir le sexe plus vrai que nature – éclatant tout à coup en vitupérations burlesques. C'est la vie, cette fois, qui fait irruption dans l'œuvre d'art.

sur elle, c'est une façon de ne pas dire le corps, a fortiori le corps dénudé, mais aussi de le coucher dans l'alcôve, conservant à l'abandonnée son intégrité de personne, mais en lui donnant fonction d'objet. Même si pour les lèvres aventureuses, à en croire l'affirmation cette fois sans déguisement métaphorique de la narratrice, le progrès de l'audace ne se révèle chez l'audacieux que compensé de déférence, leur « avidité où subsiste pourtant du respect » (*ibid.*) suffit à transformer la promenade labiale et son allure de divertissement paisible – dirai-je son air de ne pas y toucher – en exploration éhontée, qui tient de l'aspiration gourmande plutôt que du baiser.

Jusque-là l'intervenant, à la fois rituel et profanateur, tout incertain qu'il est ou mieux pour cette raison même – « Egon, peut-être », pour entraîner à l'alcôve, « Anton (est-ce bien Anton?) », pour le baiser voyageur (*ibid.*) – Anton pourtant si aisément reconnaissable à ses peintures de guerre –, a du moins amorcé le changement de partenaire, voire son indifférenciation. L'intrusion d'Ida dans le rôle en accroît la variété et la provocation. Figure de l'Autre par rapport aux présences masculines indistinctes qui ont jusqu'ici incarné le désir, elle est par rapport à Jeanne figure du même. Que le contact, corps à corps de formes semblables, ait le caractère insistant d'un appui, que le corps, tu jusqu'ici, soit cette fois nommé, et sélectivement, fût-ce pour Jeanne par le détour globalement abstrait du terme de *poitrine*, et pour Ida par la métaphore idolâtre qui lui attribue « deux orbes d'or », trahit la nouvelle avancée de la suggestivité érotique. D'autant que pour Ida, une précision à la fois identificatrice et descriptive ravale aussitôt ces attributs mythiques à des « seins tressautants » (*ibid.*)⁵, si même le geste équivoque d'Egon, la repoussant d'une caresse, lui rendra par la suite sa « gorge de déesse hindoue » (*ibid.*). Pour l'instant, la double mobilité évoquée, à la fois pression et tremblement, ne dit pas seulement, par son incompatibilité interne, deux moments différents de la nouvelle violation, l'approche et le contact, inversés comme un désordre ; il y introduit une affolante disgrâce de la chair. Pourtant, c'est alors que la narratrice accorde à l'épisode, fût-ce par approximation⁶, ce titre prestigieux de « fête androgyne » qui la rattache aux nostalgiques rêveries de l'hermétisme. Qu'à ce moment, pour Jeanne elle-même, « [l]e temps cesse » dit bien davantage qu'une perte de conscience, car

⁵ On pense à Michel, devant le manège d'une éhontée de province, au premier chapitre du volume : « On sait ce que c'est que des seins » (p. 1198)

⁶... approximation qui n'est pas réservée à ce seul terme : cette « sorte de fête androgyne » où l'union charnelle est une « espèce de fraternisation des corps », une « forme de promiscuité », sera assimilée au paragraphe suivant à une « espèce de film » (*ibid.*) ; je souligne.

le titre du volume, *Quoi ? L'Éternité*, transparait dans l'expression. La scène difficile à dire culmine dans cet instant d'éternité. Le commentaire, dès lors, s'attache moins à en évoquer les gestes qu'à en approfondir la répercussion dans la pensée de Jeanne, mélange d'assentiment, de réserve, et de bénignité où le rapprochement des corps, rendu au mystère et à l'irréalité du rêve, se hausse à nouveau au niveau d'un sacré : « ces brefs moments [...] occuperont dans son expérience une place ineffaçable » mais ils ne « sont peut-être [qu'] un songe. Elle ne souhaite pas qu'il se reproduise. [...] elle a toujours vu dans l'amour un rite » (*ibid.*)⁷. Si le récit se prolonge encore, c'est en restituant les acteurs secondaires à leur indéfinition, pour ne leur confier plus que quelque rôle subalterne, comme d'un domestique, dût-il encore relever d'une obscure complicité. « Quelqu'un a éteint une partie des lampes, mettant au moins de l'ombre sur les visages » (*ibid.*). Les faits et les êtres s'estompent dans cette confusion dite fraternelle dont l'époux, ombre lui-même, vient à point recueillir le fruit : « cette espèce de fraternisation des corps [...] semble surtout [à Jeanne] charnellement la rapprocher d'Egon, que cette forme de promiscuité, elle le sait, a toujours séduit. [...] La présence d'Egon tout contre elle la déprend des autres fantômes » (*ibid.*). *Déprendre* : encore ce mot, mais avec la chose, cette fois, sous son triple aspect de prise, méprise, déprise, et contribuant à fermer l'évocation de la scène comme il a contribué à l'ouvrir. Un seul nom, une seule forme persiste encore un instant, le temps qu'Egon l'écarte, pour se fondre alors dans son espèce : quand « il repousse doucement Ida d'une caresse qui dessine la double courbure de [sa] gorge [...], Jeanne y sent moins un manque envers elle qu'un émouvant hommage [...] à toutes les femmes » (*ibid.*)⁸.

A suivre mot à mot cette écriture de la scène difficile à dire, on comprend que Marguerite Yourcenar a du moins réussi à la rendre lisible, voire fascinante, en interpénétrant charisme du personnage et transgression des réprobations communes. Pour en évaluer toute la portée, il nous faut encore, comme elle le fait elle-même, confronter l'épisode à celui qui suit et dont Michel est le bénéficiaire : scène du même genre, nous dit-on, – « du genre de celle que Jeanne n'a pas su ou pas osé évoquer pour lui » (*ibid.*). La narratrice, aussi bien, fait en

⁷ « Elle ne souhaite pas qu'il se reproduise » (je souligne). Le pronom est l'effet d'un choix entre deux antécédents possibles : le *songe* l'a emporté sur les *brefs moments* : autant dire l'irréel sur le réel, avec l'atténuation de responsabilité qu'il implique.

⁸A l'opposé, Madeleine d'Ailly n'avait qu'un visage dans les avides rêveries de Nathanaël. Elle n'en a pas moins un rapport indirect avec l'épisode étudié ici : elle « représentait pour lui toutes les femmes » (*OR*, p. 996). L'exclusivité de l'amour garde son lien avec la collectivité.

sorte que, par une coïncidence sans précédent, ces deux scènes que les deux personnages ne se racontent pas les visitent pourtant au même moment, « à la faveur d'un court silence » dans leurs propos de table de l'hôtel de France (*ibid.*). La conversation, pourtant, avait pris « un tour animé » (p. 1296), soutenu notamment par la curiosité de Michel pour ce monde slave qui fut aussi celui de son ami Galay. A ce moment déjà, le récit avait produit une formule appropriée aux détours des scènes licencieuses, bien qu'elle s'applique alors au silence de Michel sur son ami : « Pas une fois Michel n'a parlé de Galay à Jeanne, mais les corridors du labyrinthe se recourent » (p. 1297). C'est pendant que la soirée de Saint-Petersbourg « se déroule en elle » que Michel, « – qui sait pourquoi? – », « s'est senti tout à coup reporté » en Ukraine, « il y a plus de douze ans » (*ibid.*). Tout, cependant, est différent, à commencer par le décor « plus sombre et plus grossier [d'une] cabane de bois mal équarri qui sert de bain public » (p. 1299-1300). Pas d'alcôve : « des figures presque frénétiques s'agitent le long d'un banc ». Il y a foule, hétéroclite, formant « presse humaine » (p. 1300) : « Tout le monde s'y était rendu, y compris les trois personnes venues de France », regardées « d'abord avec méfiance, avec hostilité peut-être » (*ibid.*). Les « formes nues » sont « rudes », les mouvements brutaux : quelques-uns, hommes et femmes, « se fouettent de verges » [sic], « plus rouges et plus suants encore que les autres » (*ibid.*). Gabrielle et Berthe sont ces deux sœurs que Michel, on peut le dire, a épousées conjointement. La première prétendra « avoir été passée de main en main » (*ibid.*). Entre les deux scènes, les rares éléments d'analogie résistent mal à la comparaison : là une part seulement des lampes éteintes, le champagne en coupes, la musique insistante ; ici « l'obscurité », l'« eau de vie » à « gorgées », que Berthe crache en sortant, et le « baquet d'eau froide » des ablutions (*ibid.*). Rien de sacré, sinon, pour renforcer le contraste, qu'on est à la veille d'une fête de l'Eglise⁹. La noble bestialité de l'étalon-dieu fait place à « des barbes et des cheveux hirsutes », qui « ressemblent à des paquets de poils embroussaillés » (*ibid.*). On ne sort de « l'étouffante chaleur », où « l'air semble bouillir », qu'« histoire de se rafraîchir au contact de la neige et de se soulager » (*ibid.* ; je souligne) – vocabulaire fort populo pour une touche de scatologie fort ordinaire. L'effet de la nudité ne diffère pas de celui de la chaleur et de l'obscurité : il « cré[e] l'égalité » (*ibid.*), nivelage par le bas. Le couple à trois se désagrège pour d'autres plaisirs : Michel « a cru

⁹ Les « rigides paroissiennes » dont la scène avec Jeanne n'expliquait pas la présence viennent peut-être de là ou du scénario du ballet, avec son pasteur et ses dévotes au bord du lac : indice d'une contamination dans l'écriture de ces trois fragments.

entendre à plusieurs reprises le rire aigu et court de Gabrielle », on a fait boire Berthe, lui-même s'en est pris à une « belle fille facile aux cheveux blonds, ou roux peut-être, qu'un père ou un mari barbu a entraînée en grommelant », les forçant à se déprendre (*ibid.*). Si les deux scènes se répondent, c'est, pour la seconde, comme repoussoir de la première. On n'y sent pas la difficulté d'écrire, le risque de fausser : tout va dans le même sens, qui est celui d'une épaisse brutalité¹⁰. L'analyse n'a pas à s'attarder. Cette fois, on pourrait parler d'orgie, au sens dégradé du terme, si l'intervention grommelante d'un parent auprès de la conquête de Michel ne révélait la seconde scène moins licencieuse peut-être que la première, à la manière de la coutume nordique du sauna.

Qu'est-ce qu'interpréter, quand le texte y aide peu ? Dira-t-on qu'il s'y prête d'autant plus qu'il s'y dérobe ? Ou que son droit est précisément de ne répondre qu'à ce qu'il veut ? Au moment de nous demander à quelle fin l'auteur a jumelé ces deux scènes, convenons que ce rien qui n'en est dit reste difficile à dire. En ménageant entre deux pensées secrètes une rencontre aussi extraordinaire, le récit pouvait paraître accréditer un phénomène paranormal, comme ce fut le cas au début du volume, pour les résolutions de retraite de Marie, ou pour l'exaltation de Jeanne roulant vers Bruxelles et vers sa première rencontre avec Michel¹¹. Le mot de télépathie n'est pas prononcé, mais Marguerite Yourcenar a peu de sympathie pour les étiquettes prétendument savantes. D'autres hypothèses nous sollicitent, suscitées par un contexte plus large. L'apport majeur de *Quoi ? L'Éternité* au *Labyrinthe du monde* semble bien être la consécration de Jeanne, son parcours marqué à la fois par le souci de l'éthique et la sacralisation de l'amour. Dans la première des scènes qui nous occupent, tout ou presque tout se passe comme si la noblesse naturelle d'un être le justifiait jusque dans la débauche. Dans cette perspective, les deux scènes signifient surtout par leur contraste. Leur couplage sépare irrémédiablement ceux qu'il semblait faire coïncider par la pensée. Entre Jeanne et Michel, la déchirure est déjà là, dans l'incompatibilité de l'abandon généreux et des jouissances vulgaires. Quoi d'étonnant que l'épisode suivant montre le couple au Casino ? Michel, nous dit-on, « avait initié Jeanne au tapis vert » (p. 1300). Initié ? « Elle avait refusé de confier au hasard ne fût-ce qu'un simple louis. Elle prend en dégoût ces visages crispés ou veules [...] . Michel

¹⁰ A rapprocher, dans *Archives du Nord*, de « la saleté et la grossièreté moscovites » (*EM*, p. 1034).

¹¹ La première aurait pressenti sa mort (voir p. 1228), la seconde l'imminence d'un nouvel amour (voir p. 1264 et 1265).

ramassant l'or qu'a poussé vers lui le râteau lui paraît, même physiquement, perdre un peu de sa stature» (*ibid.*).

Mais Jeanne elle-même sort-elle intacte de la bacchanale¹²? J'ai dit ailleurs¹³ l'importance à mes yeux de ce détail sully-prudhommeque qui clôture l'épisode : cette « coupe de verre » qu'une fois seul avec elle Egon « ramasse machinalement sur le sol » et dont on prend la peine de nous dire qu'elle « s'est fêlée mais non brisée » (p. 1299)¹⁴. *Brisée*. Le mot revient, dépouillé cette fois du correctif qui le niait et du support de l'objet fragile, quand Egon, en proie à d'autres amours, insulte celle qui l'aime : « Quelque chose en elle s'était brisé net » (p. 1320). Pour lui, d'ailleurs, l'indignité du nouvel amour a le même effet : « il semblait que pour Egon aussi une partie du passé se fût irrémédiablement brisée » (*ibid.*). On pense à cette image qui célébrait entre eux l'amour naissant : « l'amour d'Egon emplit Jeanne comme le bruit des flots un coquillage et y résonnera jusqu'à ce que le coquillage soit brisé » (p. 1255). Jeanne, cependant, ne sera pas plus pleinement Jeanne que brisée : Femme des douleurs.¹⁵

L'orgie a plus d'une fois tenté Marguerite Yourcenar écrivain. « L'homme qui a rencontré les Néréides » en sait quelque chose (*OR*, p. 1182)¹⁶. Dans *L'Œuvre au Noir*, les rencontres nocturnes des Adamites finissent mal. Les paillardises où « le nouveau Christ-Roi » (*OR*, p. 608), futur et risible « Homme des douleurs », lui aussi (*OR*,

¹² Le vocabulaire bachique n'est pas toujours valorisé chez M. Yourcenar. Témoin la jolie femme que Michel-Charles, dans *Archives du Nord*, espère pouvoir inviter, « fût-elle duchesse ou bachante », et pouvant tourner « à l'entôleuse » (*EM*, p. 1011).

¹³ Voir « Le bonheur de Jeanne », dans *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, édités par C. BIONDI (e.a.), Genève, Droz, 1995, p. 416.

¹⁴ Sur le même thème, plus subtilement traité encore, voir dans *Archives du Nord* le passage où la narratrice raconte s'être dé faite d'un camée antique : « je le donnai, dans un de ces élans qu'il ne faut jamais regretter, à un homme que j'aimais, ou croyais aimer [...]. Peut-être ne me serais-je jamais dessaisie de ce chef-d'œuvre, si je n'avais découvert quelques jours avant de le donner, qu'une légère fêlure [...] s'était produite [...] : c'était alors pour moi une raison d'y tenir un peu moins. C'en serait une aujourd'hui pour y tenir un peu plus » (*EM*, p. 1042).

¹⁵ Voir à nouveau « Le bonheur de Jeanne », p. 422. En fait, c'est elle, regardant Egon souffrant, qui pense : « L'Homme des douleurs » (*ibid.*, p. 423). Mais ils sont à ce moment « à égalité » (*EM*, p. 1322). D'où cette réflexion de Jeanne, où la scène difficile à dire trouve à faire résurgence, mais dans un pluriel qui la déguise, désidéalisant l'idéale pour l'humaniser davantage, mais moins par la répétition de ses faiblesses que par l'humilité avec laquelle elle les reconnaît. « Elle ne savait même pas si les quelques licences sensuelles qu'elle avait prises l'avaient excité, laissé indifférent, ou fait souffrir » (*ibid.*).

¹⁶ Les mêmes *Nouvelles orientales* offrent encore, à défaut d'orgie, une Marie-Madeleine offerte à tous, y compris à Dieu : « comme la première venue, j'ai partagé son cœur avec les créatures » (p. 1099). Plus subtilement encore, Sappho acrobate est chaque soir « livrée aux bêtes du cirque qui la dévorent des yeux » (p. 1125).

p. 617), entraîne Hilzonde, s'achèvent dans la promiscuité sanglante de l'échafaud. Hadrien n'est pas Néron, mais le texte des « Visages de l'Histoire dans l' *'Histoire auguste'* » évoque à trois reprises les « débauches d'Elagabale » (EM, p. 7), « l'Eliacin voluptueux » (p. 11), le « débauché mystique » (p. 14). Dans ces différents cas, l'orgie est comparable à celle qu'on trouve vers la fin du *Livre du rire et de l'oubli*, de Milan Kundera : qu'elle soit ou naïve, ou perverse, elle émane d'un monde qui se défait. Pour moi, la soirée de Saint-Pétersbourg aura été pour l'écrivain un moyen d'aller au-delà, en répondant à une triple exigence : ne pas soustraire l'être vénéré aux désordres sacrés de la chair ; l'y montrer pareil à lui-même, c'est-à-dire sublime ; souffrir néanmoins qu'ils relèvent de son tragique.

Un mot encore – un mot de génétique. Quel est l'informateur de la biographe de Jeanne pour cette scène que Jeanne n'a jamais racontée à Michel ? C'est Jeanne elle-même. Non que *L'Autre devoir*, ce roman idéaliste de 1924 signé Jeanne de Vietinghoff¹⁷, contienne la moindre scène d'orgie¹⁸. A Rome, dans ce qui n'est que la salle à manger de l'hôtel Flora, ce « caravansérail » (p. 156), Marceline observe « ces femmes sans dignité, ces hommes décadents que l'artifice seul excite » ; mais elle se sent « déplacée dans cette atmosphère de vice », où l'« épais [...] débauché [qui] la suivait des yeux » se borne à lui « effleur[er] la main » en la complimentant (p. 159). A Michel, son amant, ces rêves de « caresses enivrantes » dont il sort « brisé » (p. 194), elle-même n'étant « brisée » que par sa révolte contre la loi (p. 101). Car *L'Autre Devoir* est le livre d'une femme à la fois libre et enchaînée, pour laquelle l'amour vrai permet de vivre dans un monde « où il n'y a plus ni lois ni limites », où le mal n'existe plus (p. 203) et où le Dieu intérieur rend caduque les prudences de la religion. Non seulement *Quoi? L'Eternité* en est tout entier imprégné, mais on y entend Valentine dire « Tout est bien » (p. 210) et Simon Adriansen : « Il viendra un temps où toutes les lois seront subordonnées à celles de l'âme » (p. 152)¹⁹ – autant dire de l'amour.²⁰

¹⁷ Neuchâtel et Genève, Ed. Forum, 1924. Je dois à l'obligeance de Michèle Goslar d'avoir pu prendre connaissance de ce livre – où Michèle Sarde a déjà trouvé le modèle de la rencontre imaginaire de Jeanne et de Michel à la villa Adriana (*Vous, Marguerite Yourcenar*, Robert Laffont, 1995, p. 31 et 96).

¹⁸ Sauf peut-être sur la toile de Maître Jean de Velde (le maître de peinture, qui donne son nom à un personnage d'*Un Homme obscur*), montrant une « foule [...] dans son avidité de jouissance » (p. 324).

¹⁹ A comparer à *Anna, soror...* : « Tout est bien ». (OR, p. 866) et à *L'Œuvre au Noir* : « Un jour, Dieu effacera du cœur des hommes toutes les lois qui ne sont pas d'amour » (OR, p. 571, et déjà « D'après Dürer » dans *La Mort conduit l'attelage*, Grasset, (1934), p. 23).

**Extraits d'une lettre de Gabriël Maes, à propos
d' "Écrire l'orgie"**

Ecritte au courant de la plume et par amitié, cette lettre n'était pas destinée à la publication, si elle ne demandait que peu d'ajustements. Mais sa qualité intrinsèque relance le débat quant à l'interprétation du passage en cause et plus généralement de l'écriture dite "difficile". Précisons que, pour la clarté, les citations de Quoi? L'Éternité seront placées entre guillemets doubles, les emprunts à "Écrire l'orgie", entre guillemets simples. Les mots soulignés l'étaient dans l'original.

M. Delcroix

[...] Il me semble que par rapport au texte, tu étais d'emblée mal orienté et que cette mauvaise interprétation préalable a faussé, à mon sens, toute ta lecture. Il aurait fallu que *tactiquement*, avec la même farouche détermination que tu mets à sauvegarder l'autonomie du littéraire en rembarant vite fait ceux qui t'objectent Jerry Wilson et l'influence hindoue, tu fasses litière de la morale de ces bonnes gens que nous sommes, toi et moi, mais qui n'est en rien celle de Marguerite Yourcenar. [...]

Il n'y a rien en effet, mais alors rien, dans le texte de Marguerite Yourcenar, qui qualifie les deux séquences en cause de 'transgressions', d' 'épisodes litigieux' ou 'licencieux', 'où se compromet[trait] le sacré d'hier et d'aujourd'hui' et où séviraient 'des incitateurs éhontés ou vulgaires de la licence'. La fête pétersbourgeoise n'est en rien aux yeux de Marguerite Yourcenar une 'partie fine' qu'elle considérerait comme 'lubrique' et où Jeanne en particulier se serait éclatée (ainsi s'exprime le français crétin d'aujourd'hui) ou dévergondée. Rien dans la fameuse soirée n'est précipité dans l'aggravation de la licence' et il n'y a pas 'exploration éhontée' de la part du danseur sortant de son rôle. Tous ces termes et expressions relèvent d'une interprétation qui porte à faux, et qui s'interdit de percevoir le sacré yourcenarien spécifique. Il n'y a sacré

²⁰ Au colloque de Tours, deux reproches m'ont été faits : de négliger parmi mes « sources », Simone Proust l'apport hindou, Michèle Goslar les leçons de la biographie. Je leur donne raison pour Jerry Wilson comme pour le Kamasutra. Mais il faut savoir ce qu'on veut. En l'occurrence : accompagner une écriture dans les détours de cet imaginaire qu'elle construit et qui la construit, avec comme seule concession génétique une intertextualité interromanesque : ce que le roman de Jeanne, dans *Quoi? L'Éternité*, doit à un roman de Jeanne. Ou, pour le dire autrement, exalter la littérarité, puisqu'elle exalte.

que lorsque le *tremendum* est aussi *fascinosum*. Tu sembles avoir été impressionné à ce point par le *tremendum* que le *fascinosum*, tu te l'es interdit, passant à côté de l'essentiel. Toutes les expressions précitées, relevées çà et là dans ton discours, contredisent le texte. Tout cela, tu l'y mets au nom de la morale qui t'est propre, mais qui est hétéronome à celle qui parle dans le texte et donc non-pertinente par rapport à celui-ci.

Dans les deux épisodes concernés, rejoignant *l'orgie au sens grec antique de liturgie érotique*, Marguerite Yourcenar expose son sacré essentiellement dionysiaque. C'est avec Jeanne qu'elle y réussit le mieux : elle lui est co-naturelle. Notre morale à nous est une morale du respect de la personne individuelle en autrui et de la responsabilité personnelle en ce qui nous concerne, tablant sur les vertus de l'intelligence et sur le pouvoir de la volonté. Celle de Marguerite Yourcenar culmine dans le dépassement (certes rare, à des moments privilégiés) de ces fragiles et illusoire constructions en lesquelles elle ne croit guère. Là où tu tentes miséricordieusement de disculper Jeanne en atténuant sa responsabilité, Marguerite Yourcenar ne songe qu'à montrer à quel point, loin de déchoir par faiblesse dans une débauche crapuleuse et dégradante, Jeanne n'accède à une sorte de dépassement de soi qu'en consentant à renoncer aux limites de la personnalité, parmi lesquelles la responsabilité personnelle, la 'gouverne' : d'où ces « quelques instants » où « le temps cesse » et qui seraient, la marquant à jamais, ce qu'il y a ici-bas de plus proche de l'éternité. Dans la perspective yourcenarienne, Jeanne ne glisse pas vers le bas, elle monte, se hausse. Elle ne sort pas souillée du moment suprême, l'âme et le corps barbouillés : elle y a tout au contraire, et pour toujours, trouvé la *consécration* de son être-femme. Marguerite Yourcenar, presque provocante, brouille avec une apparente désinvolture les cartes de l'individualité (« Egon peut-être », « Etait-ce bien Anton? »). Le sacré yourcenarien est, au-dessus de l'éparpillement individuel, communion dans ce qu'elle appellera (dans l'épisode romain, mais à propos de l'épisode pétersbourgeois) une « même unité d'émotion » indifférenciée (*EM*, p. 1321). Ce sera paradoxalement au moment d'une crise du couple Egon-Jeanne. Mais déjà la première fêlure apparaît lorsque, retrouvant graduellement la différenciation du réel, Jeanne se dégrise et reconnaît son mari. [...]

Pourquoi ces faits sont-ils "difficiles à dire" (pour les personnages entre eux) et "difficiles à écrire sans les fausser" pour Marguerite Yourcenar? Non pas que la honte fasse barrage (qui n'est pour Marguerite Yourcenar que l'intériorisation morbidement acceptée de la réprobation d'autrui : elle n'en a que faire, ni ses personnages), non pas qu'elle ait à déjouer les pièges de l'autocensure ou à ménager ses

lecteurs (elle leur doit, elle qui va mourir, et quoi qu'ils pensent, toute la vérité enfin, et en clair, sans faux-fuyants) ni même, sauf précautions d'usage, les répondants réels de ses personnages littéraires. Non. Si ces "confidences sexuelles, toujours malaisées" (*QE*, p. 1300), n'ont pas lieu, c'est que ce sacré, qui excède et transcende l'individualité des personnages, excède et transcende aussi la parole individuelle et le concret toujours désolant des situations amoureuses réelles. La parole n'y est pas, ni pour Jeanne ni pour Michel, ni l'écriture pour Marguerite Yourcenar elle-même, à la hauteur du mystère. L'intelligence des protagonistes est de se taire, même entre eux. Mais Marguerite Yourcenar, c'est sa force et sa faiblesse, est écrivain et elle se doit de *tenter*, à tout le moins, l'impossible.

S'il n'y a, dans les deux épisodes, de transgression qu'extra-littéraire, que hors texte, de notre morale, à toi et à moi, on peut lire dans l'épisode pétersbourgeois (mais je précise avec force, voire avec véhémence, que ce serait une mauvaise lecture, une erreur aussi grave que celle que je te vois commettre, et qui va tout autant à contre sens de l'écriture yourcenarienne) une suite de transgressions ou de dérapages proprement artistiques. Dans la mesure où, dans l'esprit du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, on voit la perfection de l'art dramatique en ce que l'acteur maîtrise son jeu. Le seul rôle digne de ce nom, digne de l'art, est alors le rôle de composition. L'acteur doit, en l'espèce, être froid en son for intérieur, dans le jeu de la flamme érotique même (pour peu que la pièce la requière) et l'art déchoit lorsque ladite flamme passe de la scène à la vie. Car, rappelle-toi, Ida Grekoff a d'emblée, par sa "fougue", "*partiellement transformé l'œuvre*" (*EM*, p. 1297 ; je souligne) ; elle et son partenaire ont "changé une élégie presque mystique en la parodie mortelle d'une femme et d'un étalon-dieu" (*EM*, p. 1298). Ce premier dérapage (imprévu, résultat d'une improvisation) des "représentations [publiques] prévues" n'a fait que s'accentuer dans les représentations privées, imprévues et même improvisées, en cercle clos d'initiés où, d'exotérique, le dérapage érotique s'est fait ésotérique, poussant jusqu'aux limites de la scène intime la dégradation toujours menaçante de l'interprétation artistique du sacré dionysiaque. Remarque aussi, accessoirement, que Marguerite Yourcenar souligne la supériorité de son sacré païen héroïco-érotique sur un sacré chrétien dévalorisé : les "dévotes au bord du lac", alias les "paroissiennes rigides" (lisez : frigides) retrouvent leur nature profonde (la vodka aidant) de bacchantes russes. Et le "grotesque grinçant du pasteur", imprécateur chrétien emblématique vitupérant "ses ouailles" (*EM*, p. 1298), disparaît totalement. Le ridicule, ici, tue.

[A propos du second épisode.] Je ne crois pas qu'il faille, comme tu le fais, opposer [pour les femmes en cause] vodka et champagne : à chacune son 'philtre'! L'alcool n'est que l'eau bénite de la païennerie sacrée qu'exalte Marguerite Yourcenar, y compris dans cet épisode ukrainien qui te répugne et qui précède, note-le bien, une fête chrétienne. Dans le sauna, n'en doute pas, les mieux dans leur rôle de mystes bacchants sont les paroissiens et les paroissiennes ukrainiens. La païennerie et la liturgie des invités français n'est qu'imparfaite, leur 'foi', bien superficielle. Ce sont des touristes allant à Bangkok se payer des sensations fortes pour se consoler des froideurs européennes et du vide de leur vie. L'affaire n'a pas, et de loin, dans l'âme de Michel, le retentissement du moment d'éternité pétersbourgeois dans celle de Jeanne. Il y a une certaine asymétrie. *Et* entre les deux épisodes. *Et* entre les vécus des personnages de Jeanne et de Michel. *Et*, en Ukraine, dans cette buanderie bachique, entre celui des indigènes et celui des Français semi-invités, semi-intrus. Le rire saccadé de Gabrielle qui, rentrée au château, se plaint ou au contraire se vante (et en tout cas *se répand*) tout haut, n'est pas sacré. Le sacré eût été que dans l'homogénéité close de l'événement, Gabrielle se taise, comme font Jeanne et Michel l'un en face de l'autre, mystes peut-être l'un à l'égard de l'autre en cet instant. Et que Berthe, au lieu de vomir comme on passe au bidet après des amours qu'on sait illicites et dont on veut se laver, ne recrache rien. Michel est le moins inacceptable, mais lui aussi s'attarde à l'individualité de la blonde – ou rousse –, et le gars qui vient la reprendre en grommelant s'irrite sans doute moins de voir mise à mal l'intégrité et la vertu de la jeune personne que de voir faussée par un étranger la cérémonie sacrée où s'exalte le génie du lieu. Cela dit, qui dévalorise l'épisode vernaculaire ukrainien par rapport à celui, à la fois sauvage et hypercultivé, de Pétersbourg, ne m'empêche pas de penser qu'aux yeux de Marguerite Yourcenar ils sont équivalents, spéculaires. Si Jeanne elle-même "pense amèrement que [Michel] ne comprendrait pas » l'expérience de Pétersbourg, Marguerite Yourcenar suggère qu' "elle se trompe peut-être » (*EM*, p. 1299). Et pour étayer ce dire, elle raconte la scène ukrainienne, les disant simultanées. Tu as tort, je pense, de dire à propos de la seconde : 'Rien de sacré'. *Tout est sacré!* au contraire, pour Marguerite Yourcenar, et c'est ce que son texte me semble imposer au lecteur non-prévenu. Je crois qu'ici l'écœurement t'empêche de percevoir le sacré spécifique de Marguerite Yourcenar, comme dans l'autre épisode, peut-être, la peine de voir un personnage pur abîmé en dépit d'elle-même dans des faits inqualifiables. Mais Marguerite Yourcenar partage cette conviction profonde qu'Egon a

communiquée à Jeanne : "Rien de ce qui est du corps ne me répugne" (*EM*, p. 1304 et déjà 1259), car il n'est pas d'autre temple.

Faut-il préciser que je ne marche pas dans le système Yourcenar où je ne vois qu'un *remake* littéraire, artificiel, et peu convaincant de ce qui, peut-être, n'exista jamais sauf exception dans la perfection antique dont elle rêve. Et puis, les dieux sont morts, le grand Pan est mort, comme disait l'oracle. Marguerite Yourcenar ne fait tout au plus qu'en remuer les cendres, elle ne le ressuscite pas. [...] Mais quoi qu'il en soit de la crédibilité de ce sacré, ton exigence même de littéarité ne requiert-elle pas que ce soit Marguerite Yourcenar qu'il faille lire, et sa morale à soi qu'il faille, le temps d'une lecture, mettre entre parenthèses? – C'est au plus grand écart, entre soi-soi et soi-elle, que convie la lecture de son texte. Lire est toujours périlleux. Non seulement on peut déraper, façon Garsaïan et Ida Grekoff, et passer sottement de la scène à la vie (sottise de lecteur!) mais surtout il faut prendre ce risque impossible mais nécessaire d'être l'autre et d'être soi tout en même temps. L'autre parfois inacceptable. Lire donne le vertige, le dégoût parfois. Mais lire est notre éthique, et jusqu'à lire l'immoral.