

LE TOUCHER ET LE GOÛT DANS LES ŒUVRES ROMANESQUES DE MARGUERITE YOURCENAR

par Anne DELBRAYELLE REMISE (Amiens)

On aborde souvent les œuvres de Marguerite Yourcenar par le biais de la sacralité, de l'amour, de la mort, de l'histoire, des mythes, de la religion ... C'est certes un fait reconnu que d'évoquer ces grands thèmes, mais il en est un, moins récurrent et non moins fascinant : celui des sensations. Deux d'entre elles méritent qu'on s'y attarde : le toucher et le goût.

Le toucher est fort représenté dans les œuvres yourcenariennes (outre les autres sensations : thermiques, gustatives, olfactives, visuelles et internes). C'est tant une perception de l'extérieur (l'objet ou l'être est touché) que de l'intérieur (le toucher sera jugé comme étant agréable ou désagréable, sera rugueux ou doux, l'être sera mis en contact par simple frôlement ou brutalement heurté ...).

Cette sensation est notée en fonction de la qualité de ce qui est touché (cela va du dur au mou, du rugueux au doux, au lisse). Ainsi par exemple, nous trouvons au gré des lectures : "je retrouvai le poil dur des chiens, la robe soyeuse des chevaux" (*MH*, p. 247)^[1] ou "longuement, presque voluptueusement, il [Zénon] caressa les bêtes au doux pelage, à l'échine souple, aux flancs mous sous lesquels battaient à grands coups les cœurs" (*ON*, p. 347)^[2]. Le

[1] Nous citons les œuvres de Marguerite Yourcenar dans la coll. Folio, sauf *AS*, *HO*, *BM*, *Comme l'eau qui coule*, coll. blanche, 1988, *NO*, coll. L'imaginaire, 1987, *DR*, coll. L'imaginaire, 1985.

[2] Cf. *A*, p. 31 : "une étoffe très douce", *DR*, p. 23 : "son silence [cancer] grossissait, durcissait", *DR*, p. 38 : "Poussant révérencieusement une porte de cuir gras, moelleux, doucement encrassé par le passage du temps", *NO*, p. 74 : "son dur oreiller", *NO*, p. 95 : "ces doux corps", *BM*, p. 225 : "ce dur paquet", *HO*, p. 84 : "la douceur de leur peau", *HO*, p. 94 : "ses [Foy] jambes lisses ; ses pieds et ses mains exposés aux intempéries étaient au contraire rugueux et pleins d'engelures", *HO*, p. 108 : "les petits seins doux comme du beurre, les lèvres lisses et les chevelures glissantes comme des flocons de soie", *HO*,

toucher est essentiellement remarqué en fonction de la pression de celui qui touche sur celui qui est touché. Il va sans dire que la pression du toucher peut être modifiée si un adverbe y est ajouté, par exemple : poser et poser lourdement.

Ainsi, la sensation tactile va de l'effleurement à l'étreinte. Par exemple : "Il [Zénon] effleura du doigt les faibles aspérités d'une brique couverte de lichen" (*ON*, p. 384) ou "Antinoüs, couché au fond de la barque, avait appuyé la tête sur mes genoux [ceux d'Hadrien] [...] Ma main glissait sur sa nuque, sous ses cheveux" (*MH*, p. 213).

Il apparaît que les opposés s'unissent. La pression est en général légère : c'est un attouchement "faible" (*ON*, p. 310)^[3], un frôlement (*ON*, p. 90)^[4], un tâtonnement (*MH*, p. 260)^[5], une caresse (*ON*, p. 347)^[6], un effleurement (*HO*, p. 195)^[7].

Si la pression n'est pas légère, elle est alors tout à fait forte : c'est l'étreinte (*AS*, p. 48), le frottement (*MH*, p. 21)^[8] ou le geste de masser, d'appuyer fortement sur quelque chose ou quelqu'un (*MH*, p. 158)^[9]. Le stade intermédiaire est peu représenté : toucher et poser, par exemple, ne sont guère employés (*MH*, p. 170)^[10].

Par ailleurs, il ne suffit pas de déterminer la qualité d'un contact, mais il faut savoir qui touche qui ou quoi. En effet, si nous allons plus loin dans l'examen des occurrences relatives au toucher, nous constatons qu'il y a rarement un contact entre un être et un objet, un animal ou un autre être, qui soit violent sauf la gifle reçue par la Citrouille : "un soufflet de l'officier marqua d'une

p. 115 : "ce corps [...] plus doux".

[3] Cf. "un attouchement si léger" (*HO*, p. 175).

[4] Cf. *ON*, p. 193, 202, *MH*, p. 173, *DR*, p. 39, 119, *HO*, p. 175.

[5] Cf. *MH*, p. 227, *CG*, p. 164, *A*, p. 62, *NO*, p. 69, *DR*, p. 107, *AS*, p. 45 et tâter : *ON*, p. 12, 148, 155, *DR*, p. 124.

[6] Cf. *ON*, p. 33, 195, 353, *MH*, p. 95, 213, *DR*, p. 74, 121, *BM*, p. 232, *AS*, p. 64, *NO*, p. 67, 68, 70, 84, 115, 122, *HO*, p. 175.

[7] Cf. le chatouillement : *A*, p. 31, l'effleurement : *HO*, p. 195, *NO*, p. 40, *CG*, p. 161.

[8] Cf. *ON*, p. 333, *MH*, p. 195, *DR*, p. 103, *HO*, p. 107, *NO*, p. 35.

[9] Cf. masser *ON*, p. 309, *NO*, p. 72, oindre et enduire *ON*, p. 289, palper *ON*, p. 159, *DR*, p. 23, 26, *A*, p. 121, serrer *DR*, p. 84, 112, *AS*, p. 47, 49, baiser, embrasser *A*, p. 121, *DR*, p. 67, *AS*, p. 56, *BM*, p. 216, poser lourdement, *NO*, p. 16, essuyer ; *ON*, p. 340, *AS*, p. 23, 29, appuyer, *ON*, p. 125, *CG*, p. 161, 190,

Le toucher et le goût

trace livide sa grosse figure jaune” (*ON*, p. 247) ou encore la rencontre de Zénon et de Catherine : “Zénon frôla rudement cette grande femme maussade qui ne s’effaçait pas pour lui livrer passage” (*ON*, p. 193). Et même si les soldats posent lourdement leurs mains sur la nuque de Wang-Fô (*NO*, p. 16), il n’y a ni blessure, ni coup. Ce n’est pas parce que la pression est forte que le contact est violent.

Aussi, le toucher se fait avec une certaine douceur et sans brutalité. Si violence il y a, elle ne se situe pas au niveau de cette sensation, telle qu’elle est comprise dans l’univers yourcenarien.

Nous avons repéré seulement deux exemples d’élément ou d’animal touchant un être : le vent qui frôle les cheveux d’Antinoüs : “le jeune garçon adossé au rocher sommeillait la tête sur la poitrine, les cheveux frôlés par le vent, espèce d’Endymion du plein jour” (*MH*, p. 173) et les serpents “gorgés de lait de l’antre de Trophonios [qui] se frottèrent [...] [aux] chevilles” d’Hadrien (*MH*, p. 195). Dans le premier cas, le contact du vent dans les cheveux d’Antinoüs a pour but de le statufier et de l’éterniser dans l’image d’Endymion et dans le deuxième, les serpents qui se frottent aux chevilles d’Hadrien sont un des rites d’initiation aux Mystères des Cabires, auxquels se soumet Hadrien. Le contact est nécessaire et symbolique.

Le toucher réside essentiellement dans la relation entre un être et un autre être, un animal ou un objet. En effet, parfois un personnage touche un animal, surtout un chien, un lapin ou un oiseau. Par exemple Zénon caresse les lapins vendus par la fermière d’Ouddebruge (*ON*, p. 247) ou Antinoüs caresse un faucon (*MH*, p. 212)^[11].

DR, p. 95, 97, 110, *MH*, p. 92, 213, heurter, *DR*, p. 107. Cf. aussi *MH*, p. 316, *DR*, p. 138, *BM*, p. 226, *HO*, p. 115, *A*, p. 113 et le contact : *MH*, p. 22, 23, 87, 96, 137, 141, 178, 213, *ON*, p. 33, 90, 284, *CG*, p. 184, *DR*, p. 96, 143, *NO*, p. 68, *AS*, p. 40, 49, *NO*, p. 68...

[10] Cf. toucher : *MH*, p. 215, 305, 311, *ON*, p. 195, 284, 285, *DR*, p. 61, 96, 121, *CG*, p. 166, 182, *NO*, p. 112, 141 et poser : *ON*, p. 284, *AS*, p. 52, *DR*, p. 83, 89, 122, 142, *A*, p. 32, 80, 113, *NO*, p. 66, 100, reposer : *A*, p. 120.

Cf. aussi passer la main sur des cordes (*NO*, p. 70), passer ses mains l’une contre l’autre (*AS*, p. 29), passer les mains sur les cheveux (*DR*, p. 134).

Cf. aussi, *DR*, p. 21, 107 et *A*, p. 56.

[11] Cf. Nathanaël qui flatte Sauvê, le petit chien (*HO*, p. 175).

Lorsqu'un être entre en contact avec un objet, il s'agit d'un vêtement (*MH*, p. 260, *NO*, p. 112), d'objets précieux (*DR*, p. 61), etc...^[12] Certains objets sont plus symboliques que d'autres. Le scapulaire du prieur des Cordeliers sur lequel il appuie "les doigts d'un air de contentement" (*ON*, p. 311) par exemple, marque le contact du prieur avec le monde des humains et en même temps montre la voie vers l'au-delà. La brique que Zénon effleure en prison lui révèle des "mondes" (*ON*, p. 384) et bien qu'enfermé, Zénon parvient de la sorte à s'échapper mentalement.

Mais c'est dans le contact d'un être avec un autre être que les références sont les plus représentatives. Zénon enduit le doigt de Cyprien d'un onguent, prend le pouls de tel ou tel malade. Hadrien caresse Antinoüs, effleure tel ou tel adversaire ou ami. C'est donc une fois de plus l'homme, ses relations avec les autres et lui-même qui intéresse Marguerite Yourcenar. Il est par ailleurs logique que les contacts les plus nombreux viennent d'un être puisque c'est une sensation analysable.

C'est par la main (et les doigts) que s'établit le contact^[13]. La main prend dans le domaine du toucher toute son importance. Symboliquement, il est intéressant de constater qu'elle est parfois comparée à l'œil : elle voit^[14]. Or, les yeux sont aussi un des éléments principaux de la description du personnage yourcenarien. La main est alors le lien entre la sensation tactile et visuelle (à nouveau, ce qui paraît opposé s'unit) comme la bouche est le lien entre le visuel et l'auditif (de par son émission sonore).

Si la main rencontre un objet, il s'agit surtout d'une table (*MH*, p. 92)^[15], d'une porte (*BM*, p. 213), d'une matière (du marbre, *MH*, p. 87, de la pierre, *MH*, p. 248)^[16]. Lorsqu'elle touche un animal, il

[12] Cf. le contact avec des touches de piano, *A*, p. 120, une étoffe, *A*, p. 31, des objets, *NO*, p. 141, de la terre, *MH*, p. 137, *HO*, p. 140, de la pierre, *MH*, p. 248, *AS*, p. 49, des cordes, *NO*, p. 70, des murs, *MH*, p. 141, du marbre, *MH*, p. 87, une porte, *ON*, p. 125, *BM*, p. 213, un oreiller, *NO*, p. 74, une table, *MH*, p. 92, *CG*, p. 190, *DR*, p. 83, 89, 95, une vasque, *MH*, p. 170, un paquet, *BM*, p. 225.

[13] Pour une étude du thème de la main, nous renvoyons à M. GACHET, "Les signes de la main", *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Valencia, 1988, p. 71-80.

[14] Cf. en particulier le prince Genghi dans les *Nouvelles orientales*.

[15] Cf. *CG*, p. 190, *DR*, p. 83, 89, 95.

[16] Cf. *ON*, p. 164, 190, 311, 247, 284, *MH*, p. 87, 92, 132, 141, 170, 248, 260, *CG*, p. 164, 190, *BM*, p. 226, *AS*, p. 67, *NO*, p. 69, 70, 112, 115, 141, *A*, p. 62, 113,

Le toucher et le goût

s'agit d'un lapin, d'un chien, d'un oiseau mais surtout elle touche un autre être (et ceci nous renvoie à notre propos antérieur qui notait l'importance des contacts entre les êtres humains).

Ici, deux cas se présentent : la main entre en relation avec une autre partie du corps du même être. Par exemple : "Lina Chiari s'appuya contre le mur et passa la main sur ses yeux" (*DR*, p. 21)^[17], mais ces occurrences restent très limitées.

Ou alors, la main touche un autre être, c'est le cas le plus fréquent. Par exemple : "Il [Zénon] répondit d'un vague signe de tête, occupé qu'il était à palper délicatement les ganglions de l'aîne et ceux de l'aisselle" de Bénédicte (*ON*, p. 126) ou ailleurs : "un page me [à Hadrien] massait les pieds" (*MH*, p. 158)^[18]. Ces occurrences sont très significatives dans la mesure où, une fois de plus, elles attestent l'importance du toucher entre les personnages, du contact entre les êtres.

Parfois la main touche une poitrine, une épaule ou un corps tout entier^[19], mais surtout elle touche un pied ou une jambe, une autre main, un visage (les yeux ou la nuque), des cheveux. Prenons par exemple Zénon qui caresse "affectueusement la tête tondu du jeune moine" (*ON*, p. 353) ou Hadrien qui sent sous ses doigts le "visage glacé de larmes" (*MH*, p. 215) d'Antinoüs^[20].

En règle générale, la main entre en contact avec les éléments caractéristiques du personnage, à savoir : le visage (les yeux, ...) et la main (les bras, ...). Même si parfois une épaule touche une main,

120, *DR*, p. 74, 83, 89, 95, 107, 124.

[17] Cf. *ON*, p. 333, *DR*, p. 97, *CG*, p. 161, *BM*, p. 232, *AS*, p. 23.

[18] Cf. *ON*, p. 148, 155, 195, 258, 267, *MH*, p. 94, 175, 195, *A*, p. 121, *CG* : sept occurrences recensées, *DR* : quatorze occurrences, *NO* : dix occurrences, *AS* : cinq occurrences, *HO*, trois occurrences.

[19] Cf. Une main qui touche une poitrine, *CG*, p. 243, *AS*, p. 52, une main qui touche une épaule : *ON*, p. 284, *DR*, p. 122, *NO*, p. 66, 100, une main qui touche un corps : *ON*, p. 33, 126, *DR*, p. 96, 121, 126, *CG*, p. 166, 182, 184, *NO*, p. 35, 67, *BM*, p. 221, *AS*, p. 21, 40.

[20] Cf. toucher entre une main et un pied : *ON*, p. 195, *MH*, p. 158, *NO*, p. 40, *DR*, p. 39. Toucher entre une main et une jambe : *ON*, p. 90, 258, 309, 333, *NO*, p. 72, *HO*, p. 94. Toucher entre une main et un bras : *CG*, p. 161, *NO*, p. 67 ; *HO*, p. 175. Toucher entre une main et un visage : *ON*, p. 247, 284, 340, *MH*, p. 215, 316-, *AS*, p. 29, *A*, p. 56. Toucher entre une main et une nuque : *MH*, p. 213 ; *NO*, p. 16 ; *AS*, p. 49. Toucher entre une main et un pouls (poignet) :

une bouche, une autre main, une bouche une autre bouche ou un corps un autre corps^[21], ceci reste peu significatif par rapport aux occurrences relatives à la main qui touche une autre partie d'un corps humain.

Cette main sert donc de moyen de contact, elle établit une communication (contact tendre, caresse, massage) entre deux personnes. Puisque le contact est rarement violent, la communication se fait d'autant mieux. La main communique et donne un message. Pensons par exemple à Zénon au chevet du prieur des Cordeliers : "Il [Zénon] continuait à tenir le poignet du malade, et ce faible attouchement paraissait suffire pour faire passer un peu de force, et pour en recevoir en échange un peu de sérénité" (ON, p. 310). Nous constatons que la main, ici, est catalyseur d'énergie et le malade, incapable de parler puisque "le temps des communications verbales, même les plus brèves, était passé" (ON, p. 310), parvient, d'une certaine façon, à dialoguer avec Zénon grâce à ce contact.

Dans les *Mémoires d'Hadrien*, c'est Hadrien qui sent, par le biais de la main et de la caresse, faire partie de l'univers :

Ma main glissait sur sa [Antinoüs] nuque, sous ses cheveux. Dans les moments les plus vains ou les plus ternes, j'avais ainsi le sentiment de rester en contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères, la pulsation régulière des sources (MH, p. 213).

Le contact, la communication ne s'installe plus entre deux hommes mais cette fois entre un homme et le monde, même si "aucune caresse ne va jusqu'à l'âme" (MH, p. 213).

Ailleurs, nous pourrions également remarquer cette communication que la main peut instaurer. Dans *Alexis*, "les caresses" sont le seul "moyen de contact avec la vie des autres" (A, p. 121). Dans les *Nouvelles orientales*, le prince Genghi, aveugle,

ON, p. 148, 155, 267, 310, DR, p. 84, CG, p. 185, AS, p. 29. Toucher entre une main et des cheveux : ON, p. 353, MH, p. 95, 212, 213, CG, p. 187, DR, p. 134, A, p. 113, NO, p. 70. Toucher entre une main et une autre main : ON, p. 289, A, p. 113, NO, p. 72, AS, p. 23, 29, 47, 56, HO, p. 95. Toucher entre une main et les yeux : MH, p. 305, DR, p. 21.

[21] Cf. MH, p. 21, 75, 213, DR, p. 67, 84, 97, 112, 121, 138, A, p. 116, 121, CG, p. 161, BM, p. 216, HO, p. 84, 107, 179, 183, AS, p. 48, 49.

n'a que le "sens du toucher" pour rester en "contact avec la beauté du monde" (*NO*, p. 68) et de la sorte sa main est celle qui voit pour lui.

Symboliquement, cet élément du corps humain est "un emblème royal, instrument de la maîtrise et signe de domination"^[22]. Pour Zénon, elle représente en effet un instrument de la maîtrise puisqu'elle est son moyen d'exercer son travail. Il palpe, prend les pouls... Mais dans l'univers yourcenarien, la main est plus que cela. Elle est révélatrice de l'intérieur de l'homme, du personnage, et pas seulement un instrument de travail. Dans la mesure où, comme nous l'avons souligné précédemment elle est communicative et permet le "dialogue" physique certes, mais dialogue malgré tout, elle est peut-être plus encore, elle devient la révélation du moi intérieur. Ensemble, ces mains sont "ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout" (*ON*, p. 158).

C'est donc toute une théorie du contact qui se dégage de l'univers yourcenarien. Pour ne prendre que le cas de l'écrivain lui-même, on ne sait pas assez à quel point l'imagination de Marguerite Yourcenar est tributaire du palpable, du tactile. Il faut

l'écouter raconter de quelle façon elle avait vécu dans l'île de Texel, pendant deux heures d'horloge, l'agonie du Nathanaël d' "Un homme obscur", couchée dans un creux tapissé d'aiguilles de pin, avec le vent qui tirait des rumeurs d'orgue de cathédrale des grands arbres l'environnant et le fracas sourd des vagues au loin, serrant dans sa main un galet avec indentation ramassé plus tôt sur la plage et qu'on peut voir à présent sur une étagère de "Petite Plaisance", pour comprendre l'intime fusion entre le réel et le fictif qui préside à l'élaboration de ses œuvres. Dès lors, on se rend mieux compte de l'importance qu'a pu avoir la visite à la Villa Adriana^[23].

Cette importance du tactile se retrouve bien sûr dans son œuvre. Hadrien, en particulier, développe toute une philosophie du contact. Ce dernier apparaît comme étant un élément essentiel de toute sa vie : "je comprenais mal qu'on quittât volontairement un monde [...] qu'on n'épuisât pas jusqu'au bout [...] la dernière

[22] J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, collection Bouquins, 1985, p. 599.

[23] Y. BERNIER, "Genèse et fortune littéraire des *Mémoires d'Hadrien*", *Revue de l'Université de Bruxelles*, éd. par A. NYSSENHOLC et P. ARON, 1988, 3-4, p. 14.

possibilité de pensée, de contact, et même de regard. J'ai bien changé depuis" (*MH*, p. 178). Même si Hadrien modifie son opinion, il élabore une théorie du contact :

J'ai rêvé [...] d'élaborer [...] une théorie du contact [...]. La volupté serait dans cette philosophie une forme plus complète, mais aussi plus spécialisée, de cette approche de l'Autre, une technique de plus mise au service de la connaissance de ce qui n'est pas nous. Dans les rencontres les moins sensuelles, c'est encore dans le contact que l'émotion s'achève ou prend naissance : la main un peu répugnante de cette vieille qui me présente un placet, le front moite de mon père à l'agonie, la plaie lavée d'un blessé. Même les rapports les plus intellectuels ou les plus neutres ont lieu à travers ce système de signaux du corps : [...] le coup d'œil amical de l'esclave, [...] la moue d'un vieil ami. Avec la plupart des êtres, les plus légers, les plus superficiels de ces contacts suffisent à notre envie, ou même l'excèdent déjà [...] qu'un seul être [...] nous hante [...] qu'il passe de la périphérie de notre univers à son centre [...] et l'étonnant prodige a lieu, où je vois bien davantage un envahissement de la chair par l'esprit qu'un simple jeu de la chair (*MH*, p. 22-23).

Hadrien ici, résume l'essentiel du toucher dans l'univers de Marguerite Yourcenar. C'est un moyen de communication avec l'autre, un moyen de connaissance de l'autre mais aussi une relation spirituelle. Pensons, à ce propos, à ce propos, au contact entre ces deux esprits que sont Hadrien et Plotine : "L'intimité des corps, qui n'exista jamais entre nous, a été compensée par ce contact de deux esprits étroitement mêlés l'un à l'autre" (*MH*, p. 96) ou encore à ce lien avec l'au-delà évoqué au chevet du prieur : "il semblait à Zénon qu'un esprit subsistait encore, avec lequel il était peut-être possible de rester en contact au-delà des mots" (*ON*, p. 310).

Ainsi, le toucher est certes toujours extérieur, il ne concerne que le corps mais il y a une intériorisation de cette sensation (surtout par le biais de la main) qui permet une communication, une relation entre les êtres, qui n'est pas d'ordre vocal, audible, mais spirituel. Tout ceci dépasse le corps et atteint le domaine de l'esprit.

Le goût attire aussi particulièrement notre attention. Cette dernière sensation paraît être à l'opposé des préoccupations intellectuelles et spirituelles que les uns et les autres cherchent et trouvent dans les écrits de Marguerite Yourcenar. Elle paraît si éloignée des grands thèmes yourcenariens !... Et pourtant !

L'acte de boire et de manger, "le plaisir de boire et celui de manger" (*MH*, p. 20)^[24] est attesté dans les œuvres de Marguerite Yourcenar. Nous pensons par exemple au prier des Cordeliers qui déclare avoir "peu mangé" (*ON*, p. 239)^[25]. Il y a des évocations de mets et de plats, du "beurre dans une feuille de chou, une part de galette [...] du sucre candi, ou une poignée de châtaignes" (*ON*, p. 208), un "ragoût au poivre" (*ON*, p. 135)^[26]. La recherche du gourmet, ce plaisir, qui peut être délicat, de la bonne chère, est d'ordre purement esthétique.

Chaque domaine sensoriel est à l'origine d'un art. La gastronomie [...] est l'art des odeurs et des goûts alimentaires. Il est sans doute, avec le comportement sexuel, l'une des sources premières, les plus vives et les plus spontanées, d'impressions esthétiques. Ce n'est pas par hasard qu'en français le terme de "goût" sert à la fois à désigner la sensation alimentaire et d'autre part toute adhésion affective et esthétique y compris les plus élevées, comme dans les expressions : avoir du goût pour..., le bon goût... Goûter est un synonyme d'apprécier, c'est-à-dire donner à un objet, un événement ou une personne, une valeur esthétique et même morale. Comme tous les arts, ce goût alimentaire dans le sens esthétique (et cela confirme ce caractère) est influencé par les traditions sociales et culturelles. Il est plus ou moins particulier à un groupe, à une nation, et fait partie de son patrimoine spécifique autant que ses arts picturaux, les chansons populaires ou son folklore^[27].

Il n'y a pas dans les œuvres de Marguerite Yourcenar d'hymne au goût, aux papilles, d'hommages culinaires et gastronomiques. Les héros ne sont pas des gourmands. S'il y a quelques références de repas gargantuesques où s'entassent mets et vins, le personnage ne participe pas à ces orgies. Citons, par exemple, Zénon qui reste à l'écart du repas donné par Henri-Juste à Dranoutre et où il y a force "friandises" et vins du Rhin, de Hongrie et de France (*ON*, p. 56) ; ce sont les autres qui mangent : la régente, Henri-Juste, ou encore, dans le chapitre "La promenade sur la dune", l'omelette est mangée par le sergent, Zénon n'a droit qu'à un "ragoût passable" et une "bière" (*ON*, p. 322). D'ailleurs

[24] Cf. *ON*, p. 150, 213, 255, 261, 298, 314, 322, *HO*, p. 81, 89, 113, 127, 132, 140, *CG*, p. 152, 158, 165, *BM*, p. 214, *AS*, p. 15, 27, 73.

[25] Cf. *ON*, p. 248, 249, 300.

[26] Cf. *ON*, p. 16, 17, 26, 109, 240, 249, 255, 298, 322, 323, 409, *MH*, p. 307, *NO*, p. 12, 52, *CG*, p. 168, 197, *BM*, p. 237, *HO*, p. 80, 84, 102, 116, 127, 132, 200, *AS*, p. 20, 23, 74.

[27] LE MIGNEN, *Odeurs et parfums*, PUF, Que sais-je ?, 1961, p. 121-122.

Zénon se contente de peu : “une reste de pain” de la veille, une gourde d’eau “d’une citerne” (ON, p. 339), de la “bière”, des bouillies, des légumes, des fruits, des racines, voire un “morceau de tripe ou un bout de foie” (ON, p. 240), une “soupe” (ON, p. 309).

C’est peut-être dans les *Mémoires d’Hadrien* qu’on peut trouver le plus grand choix de mets et la plus grande organisation de repas :

Nos Romains s’étouffent d’ortolans, s’inondent de sauces, et s’empoisonnent d’épices. Un Apicius s’enorgueillit de la succession des services, de cette série de plats aigres ou doux, lourds ou subtils, qui composent la belle ordonnance des banquets (MH, p. 17).

Mais Hadrien désapprouve ces ripailles :

Présentés [les plats] pêle-mêle, au sein d’une profusion banale et journalière, ils forment dans le palais et dans l’estomac de l’homme qui mange une confusion détestable où les odeurs, les saveurs, les substances perdent leur valeur propre et leur ravissante identité (MH, p. 17) ;

il ajoute que “s’empiffrer à certains jours de fête a toujours été l’ambition, la joie et l’orgueil naturel des pauvres” (MH, p. 16). Les termes qu’il emploie pour désigner cette consommation de nourriture sont péjoratifs : englotir, s’étouffer, s’inonder, s’empoisonner, les “festins de Rome” le remplissent de “répugnance” (MH, p. 16). Même s’il est obligé d’assister à ces repas, il essaye “à l’aide de fruits secs ou du contenu d’un verre lentement dégusté, [de] déguiser à [ses] invités que les pièces montées [...] étaient pour eux plutôt que pour [lui], ou que [sa] curiosité pour ces mets finissait avant la leur” (MH, p. 19). Hadrien n’est pas un gourmand mais un gourmet, il apprécie les “pâtés de faisans, avec leur savant dosage de jambon et d’épices” (MH, p. 17) que lui prépare Lucius, le “vin résiné” de la Grèce, le “pain clouté de sésame” (MH, p. 17) mais il préfère les nourritures simples : des “poissons retournés sur le gril au bord de la mer ; noircis inégalement par le feu et assaisonnés çà et là du craquement d’un grain de sable” (MH, p. 17), la “viande cuite au soir des chasses” (MH, p. 18). Comme il le déclare : “Je fus sobre avec volupté” (MH, p. 16).

Zénon et Hadrien mangent et boivent plus par nécessité, pour vivre, que pour le plaisir extrême de manger, même si par hasard, comme le dit Hadrien, il a envie de se “gaver de charcuterie” (*MH*, p. 19). Zénon arrive, quant à lui, à manger “avec indifférence” (*ON*, p. 239-240).

Ces deux personnages ont une aversion contre la consommation de viande animale : “La viande, le sang, les entrailles, tout ce qui a palpité et vécu lui [Zénon] répugnaient [...] car la bête meurt à douleur comme l’homme” (*ON*, p. 240). Hadrien vomit après avoir goûté une viande à demi pourrie (*MH*, p. 137), et pour lui “notre horreur devant les bêtes assassinées [...] tient [...] à ce que notre sensibilité appartient au même règne” (*MH*, p. 19). Le goût se double ici d’une sensation interne : écœurement, répugnance...

Ce jugement est proche de celui de l’auteur, exposé d’ailleurs dans un article^[28], Marguerite Yourcenar ayant beaucoup milité pour la sauvegarde de l’environnement et des animaux. Enfin, il plaît à Zénon et à Hadrien de faire acte d’abstinence, ce qui est par une voie détournée marque de respect pour la nourriture. Hadrien pratique l’abstinence pour avoir une “méthode de conduite” (*MH*, p. 18) qui procure des “avantages pour l’esprit et aussi [des] dangers” (*MH*, p. 19), mais il le fait aussi au cours “des initiations religieuses” (*MH*, p. 19). C’est également par conviction religieuse que le prier des Cordeliers jeûne (*ON*, p. 300). Zénon, quant à lui, se prescrit l’abstinence (*ON*, p. 72) non pas parce que la religion l’impose ou par une intention pieuse, comme le croient l’aubergiste et le frère cuisinier du couvent des Cordeliers (*ON*, p. 240) mais par désir délibéré et aussi parce que la nourriture a une valeur sacrée, une signification spirituelle. Elle ne doit être ni gâchée, ni jetée mais respectée. En effet, à la façon du prier des Cordeliers qui goûte “ce beau mot” (*ON*, p. 276) qu’est l’hostie, Zénon et Hadrien respectent toute forme de nourriture.

Avant de mourir, Zénon repousse le repas servi : “il semblait absurde et quasi obscène de transformer ces aliments en chyle et en sang qu’il n’utiliserait plus” (*ON*, p. 433). Il boit seulement un peu. On ne dit pas non plus qu’il mange son dernier repas (*ON*, p. 436). Celui qu’il a pris avec la dame de Frösö a quelque chose de sacré. Ce sont les aliments de base, symboliques, qui trônent sur la

[28] M. YOURCENAR, “Qui sait si l’âme des bêtes va en bas ?”, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1988, p. 147.

“toile blanche” : “le pain de seigle et le sel, les baies et la viande séchée” (ON, p. 229).

Pour Hadrien,

manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, nourri et favorisé comme nous par la terre ; c'est consommer un sacrifice où nous nous préférons aux choses [...]. [II] n'[a] jamais mordu dans une miché de pain [...] sans [s']émervéiller que cette concoction lourde et grossière sût se changer en sang, en chaleur (MH, p. 16-17).

Il affirme avoir goûté des nourritures “si fraîches qu'elles demeuraient divinement propres” (MH, p. 17). Mais c'est avec l'évocation de la viande des chasses, du vin et de l'eau que nous ressentons combien la nourriture est sacrée. Hadrien en consommant retourne aux origines de l'espèce et intègre en quelque sorte le mythe :

La viande cuite [...] avait elle aussi cette qualité presque sacramentelle, nous ramenait plus loin, aux origines sauvages des races. Le vin nous initie aux mystères volcaniques du sol, aux richesses minérales cachées [...]. Plus pieusement encore, l'eau bue dans la paume ou à même la source fait couler en nous le sel le plus secret de la terre et la pluie du ciel (MH, p. 18).

Les termes tels que : “mystères”, “sacramentelles”, “pieusement”, “secret” nous prouvent à quel point la nourriture et par là même la sensation qui l'accompagne : le goût, sont sacrés. Il y a toujours ce retour à la terre. Hadrien trouve dans les aliments les richesses minérales cachées ou le plus secret de la terre. Zénon découvre la saveur de cette terre dans les bouillies. C'est un retour aux origines, aux mythes qui ramène les héros à réfléchir sur le stade premier de la matière. (Pensons également à Marguerite Yourcenar qui, lorsqu'elle utilise une cuiller en bois, pense à l'arbre dont elle est issue).

La sensation gustative est tout d'abord vécue extérieurement. C'est le goût par excellence. Puis elle est intériorisée, vécue en profondeur, “l'extérieur s'infiltré à l'intérieur” (MH, p. 111). Elle conduit le personnage bien au-delà d'une simple sensation et elle lui permet de parvenir à une meilleure connaissance de lui-même et de son être. Cette sensation devient une partie intégrante de

Le toucher et le goût

l'être, une manière de vivre. C'est aussi un retour au primitif qui est réalisé. On semble être très loin en effet des grands thèmes yourcenariens et pourtant, même dans les gestes quotidiens, nous les retrouvons. Tout nous ramène à eux, inlassablement et inévitablement... D'ailleurs étymologiquement, du goût (du latin *sapere*) à la sagesse, la science, la connaissance (du latin *sapientia*), il n'y a qu'un pas et le prieur des Cordeliers en goûtant le mot même d'hostie (*ON*, p. 277) s'approche à sa façon, en suivant son chemin, de la sagesse.

Par sa multiplicité et en même temps son unicité (*Unus ego et multi in me*), Marguerite Yourcenar nous entraîne dans un monde sensible où le corps est le plus merveilleux instrument de notre réalisation. "Il existe désormais dans nos Lettres, sinon un compartiment éléate ou une substance Yourcenar, au moins un accent, un style de penser, de voir et de se sentir qui porte son nom^[29]".

[29] J. BLOT, "Marguerite Yourcenar", *La Nouvelle Revue Française*, avril 1988, n° 423, p. 57.