

L'ÉCRITURE DE LA MORT DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR : UN PALIMPSESTE INACHEVÉ

par Elena PESSINI (Université de Parme)

Des ouvrages¹ et un colloque² ont déjà amplement illustré combien la réflexion sur la mort est au cœur des œuvres écrites par Marguerite Yourcenar. Il n'y a sans doute rien d'étonnant à cela ; le travail de tout romancier ne consiste-t-il pas, entre autres, à fixer sur la page, à saisir avec les mots et entre les mots les soubresauts d'une existence, les aventures d'une vie, l'écoulement des jours et donc, nécessairement, à porter un regard sur les deux grandes clefs de notre être au monde : l'amour et la mort. Or, pour ce qui est de l'amour, l'écriture de Yourcenar paraît moins inspirée. S'il entre en ligne de compte car tout être humain le rencontre sur son passage sous les formes les plus variées et les héros doivent bien se mesurer avec leurs cœurs, Yourcenar, surtout pour ce qui est de la description de l'amour, ses manifestations physiques en particulier, préfère se taire. Nous avons bien peu d'étreintes yourcenariennes lisibles et nous connaissons tous le célèbre blanc du texte lorsque dans *Anna, soror...*,³ Anna et Miguel s'unissent au Fort Saint-Elme, les silences dans *Alexis ou le traité du vain combat*⁴, les demi-mots du *Coup de grâce*,⁵ et je pourrais citer encore de multiples exemples. De même, on trouve peu de mots employés par les personnages yourcenariens pour se dire qu'ils s'aiment si l'on excepte *Feux* qui fait figure d'œuvre à part.

¹ Et en particulier Kajsa ANDERSSON, *Le "don sombre". Le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, 43, 1989.

² Le colloque *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* organisé par le NAMYS, l'Université de Morris (Minnesota) et la SIEY a eu lieu du 7 au 10 juillet 1992 et les actes ont été édités par C. F. FARRELL, Jr, E. R. FARRELL, J. E. HOWARD, A. MAINDRON en 1994.

³ Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, dans *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982.

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

⁵ Marguerite YOURCENAR, *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939.

La mort, au contraire, et j'entends ici la description des derniers instants du personnage, tient une place considérable. Yourcenar fait volontiers mourir les êtres auxquels elle a offert la vie. Les trois grands récits yourcenariens *Mémoires d'Hadrien*⁶, *L'Œuvre au Noir*⁷, *Un homme obscur*⁸ étirent leurs dernières pages pour rendre minutieusement compte du trépas du protagoniste. Il est somme toute normal qu'après avoir suivi un homme ou une femme tout au long de son existence, l'auteur, son créateur, l'accompagne jusqu'au bout de l'histoire, jusqu'au bout de lui-même ; toutefois, l'insistance que met Yourcenar à disséquer, à diluer les moments ultimes de ses personnages me paraît bien plus qu'un désir de porter à terme une vie qu'elle a créée. Pour ces trois œuvres, Yourcenar ne règle pas les formalités funèbres en quelques phrases, à l'intérieur de l'économie des ouvrages, cette étape somme toute rapide, en calcul d'heures et de minutes, s'étend sur un nombre considérable de pages. Ce parti pris yourcenarien de taire ou presque Eros et d'affronter Thanatos confère à son œuvre une voix particulière dans notre siècle où l'homme se croit de plus en plus immortel, et où tout nous annonce des lendemains d'éternelle jeunesse. S'il y a bien donc, à notre époque, d'un côté déni de la mort, de l'autre les visages de la mort n'ont jamais été aussi présents sur les écrans de nos postes, sur les écrans de nos ordinateurs qui nous renvoient les horreurs du monde. Mais, chez notre auteur, à quelle urgence répond cette minutieuse et constante fréquentation littéraire de la mort ? Nous avons tous en mémoire la célèbre phrase de Yourcenar qui souligne l'importance de pouvoir entrer dans la mort "les yeux ouverts", donc de la connaître et de la reconnaître. S'il est vrai, comme l'expliquent les psychanalystes et en particulier Aldo Carotenuto dans son dernier ouvrage *L'eclissi dello sguardo*⁹, que la seule expérience de la mort dont nous disposons est la mort des autres, la symbiose entre l'écrivain qui écrit la mort de son personnage et le personnage qui vit sa propre fin est forte, d'autant plus forte pour Yourcenar qui pousse très loin certaines techniques. Nous lisons dans les "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" :

Le 26 décembre 1950, par un soir glacé, au bord de l'Atlantique, dans le silence presque polaire des Monts-Déserts, aux Etats-Unis, j'ai essayé de revivre la chaleur, la suffocation d'un jour de juillet 138 à Baïes, le

⁶ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1951.

⁷ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968.

⁸ Marguerite YOURCENAR, *Un homme obscur*, dans *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982.

⁹ Aldo CAROTENUTO, *L'eclissi dello sguardo*, Milan, Bompiani, 1997.

poids du drap sur les jambes lourdes et lasses, le bruit presque imperceptible de cette mer sans marée arrivant ça et là à un homme occupé des rumeurs de sa propre agonie. J'ai essayé d'aller jusqu'à la dernière gorgée d'eau, le dernier malaise, la dernière image. L'empereur n'a plus qu'à mourir.¹⁰

Même situation décrite par Yourcenar dans *Les Yeux ouverts*¹¹, l'entretien qu'elle a accordé à Matthieu Galey. Elle refuse d'être assimilée à son personnage, repousse la lecture autobiographique de ses œuvres, mais au moment où elle doit prendre la plume pour raconter leur mort, un flou s'installe, écrire la mort de Zénon permet d'approcher de très près sa propre fin :

ayant tout juste terminé mon livre, étendue sur mon hamac, j'ai répété le nom de Zénon peut-être trois cents fois, ou davantage, pour rapprocher de moi cette personnalité, pour qu'elle soit présente à ce moment-là, qui était en quelque sorte celui de sa fin. (p. 177)

Dans cette osmose, on ne sait plus très bien qui est qui, qui meurt, qui ne se réveillera pas. L'écriture de la mort serait ici comme une espèce de répétition générale, d'anticipation intense. Cet aspect a sans doute son importance, mais il n'éclaire qu'une facette de l'assiduité avec laquelle l'écriture de Yourcenar courtise la mort et je crois qu'une autre intention émerge à travers une lecture superposée des trois récits de mort dont j'ai parlé plus haut. J'ai toujours eu l'impression en lisant et en relisant ces dernières pages, du "déjà lu", non pas d'une histoire déjà racontée, mais d'un texte déjà rencontré. La lecture de la fin de Zénon, de la fin de Nathanaël et même de la fin d'Anna dans *Anna, soror...*, provoque la sensation persistante d'images déjà évoquées et qui se répondent. Le lecteur yourcenarien attentif ne peut pas ne pas avoir la certitude de se trouver en terrain familier. Mon hypothèse est qu'en réalité Yourcenar qui nous a habitués à sa discipline de la réécriture, à des textes sans cesse repris, figiolés, polis, domptés (et cette habitude pourrait être synthétisée par ces quelques mots de Yourcenar elle-même, exprimés dans les "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" "Faire de son mieux. Refaire. Retoucher imperceptiblement encore cette touche"¹²), mais aussi à de longues gestations d'œuvres qui semblent présentes en elle depuis

¹⁰ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 537.

¹¹ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.

¹² Marguerite YOURCENAR, *Œuvres Romanesques, op. cit.*, p. 539.

toujours, utilise aussi d'une œuvre à l'autre, et pas seulement dans les différentes versions d'une même œuvre, cette technique.

Une des clefs de la recherche yourcenarienne est sans doute la tension vers l'universel, trouver l'égal par-delà les différences, les convergences au-delà des écarts, les moments, les instants, les occurrences, où il apparaît clairement que c'est une expérience humaine commune, les étapes d'un tracé qui caractérisent notre nature. La mort, qui concerne non seulement tous les hommes mais toutes les formes de vie, est un de ces moments d'entrée en scène de l'universel et l'on comprend que Yourcenar y ait appliqué son écriture ; chaque fois que l'auteur couche son personnage sur son lit de mort, elle lui fait revivre la sacralité d'une expérience universelle mais ces gisants ne sont pas seulement porteurs de la mort de tous les autres hommes, leur histoire porte la trace des récits de mort déjà écrits par Yourcenar, des récits qui se laissent découvrir entre les lignes dans un exercice de style où l'enjeu est trouver la meilleure voix possible, la meilleure écriture de la mort possible. Dans les textes, la mort de Zénon garde les traces de la mort d'Hadrien, tout comme le récit de la fin d'*Un homme obscur* garde en filigrane les deux autres. Il ne s'agit pas de voir dans ces trois séquences une quelconque progression, de dire laquelle de ces trois morts approche un parfait accomplissement. Ce qui me paraît plus intéressant ce sont les constantes qui charpentent les trois textes et donnent l'impression de ce que j'ai appelé plus haut le "déjà lu".

Yourcenar commence très tôt à raconter la mort, dès *Le Jardin des Chimères*. Ce texte, écrit en 1921¹³, laisse voir toutes les faiblesses et les nombreuses failles d'une œuvre de jeunesse, toutefois il me paraît important de s'y arrêter pour mettre en évidence cette recherche qui caractérise l'écriture de Yourcenar du jour où elle rédige ses premiers textes jusqu'au jour où la plume lui est tombée des mains. L'histoire d'Icare est le récit d'un défi contre la divinité, mais nous nous intéresserons à une longue dernière partie qui se concentre sur la fin du héros. Yourcenar fait mourir Icare et nous trouvons déjà les traces des récits à venir ; elle commence à chercher les mots et les phrases qui vont aboutir à la mort de Nathanaël. Ce héros qu'elle a pris la peine de mettre en scène intéresse Yourcenar parce qu'en choisissant sa vie, il décide aussi de sa mort, il en décide le temps, le lieu, les étapes et il la vit pleinement jusqu'à ses conséquences extrêmes. En réalité Icare est un prétexte ; cette œuvre est, en fait, en forme dialoguée, une conversation philosophique sur la mort où la jeune femme exprime ses doutes et ses inquiétudes sur le sens et sur la

¹³ Marguerite YOURCENAR, *Le Jardin des chimères*, Paris, Perrin, 1921.

signification du sacrifice final que chaque homme doit accomplir. L'ingénuité des vers que nous lisons laisse entrevoir, par-delà la forme discutable, les questions nécessaires à toute réflexion sur la mort. Que vaut la vie, quel est son sens si elle se termine par un long et vide silence ? La vision pessimiste de la mort est exprimée dans le texte par le chœur des sirènes :

Ne plus être est semblable à n'avoir pas été.
Retourne à l'éternelle et morne immensité
Où tout retombe, où tout s'efface,
Comme retombe au fond de l'abîme muet
La vague, dont la courbe énorme remuait
L'eau frémissante à sa surface.¹⁴

Dors! tu n'as pas vécu !¹⁵

auquel répondent pour réfuter cette conception absurde de la vie, une vie privée de sens, incapable de mettre en relation, de faire fusionner la vie et la mort, les mots d'Hélios qui récupèrent le sens du sacrifice d'Icare :

La mort n'interrompt point l'œuvre qui se poursuit
Malgré les avatars et les métamorphoses.
Le songe obscur du monde, et de l'homme, et des choses
Roulés par le torrent impétueux des jours,
Ne s'arrête jamais en s'altérant toujours.¹⁶

Le texte en reste là, il se termine sur les mots du Dieu, et ne marquera pas la postérité car si l'œuvre parle bien de la mort, elle demeure un exercice de style figé, peu convaincant ; Yourcenar est loin d'avoir trouvé l'écriture qui réussira à se débarrasser des lourdeurs de la pensée, du raisonnement, pour simplement raconter une vie, et à travers cette vie, exprimer une part d'humanité.

J'aimerais faire quelques remarques que j'éclairerai par la suite. Yourcenar ne trace pas ici un véritable portrait d'Icare qui reste un héros mythologique, peu humain ; le regard qu'elle porte sur lui est loin de l'attitude sympathique, au sens étymologique du terme, qu'elle aura avec ses autres personnages. Icare n'est pas un mort ou un homme en train de mourir mais plutôt une absence :

Icare est étendu au bord des rochers, sur un lit d'algues. Ses bras

¹⁴ Marguerite YOURCENAR, *Le Jardin des chimères*, op. cit., p. 112.

¹⁵ *Idem*, p. 114.

¹⁶ *Idem*, p. 116.

s'abandonnent le long de son corps à jamais inerte. Le sévère visage aux paupières baissées s'incline un peu sur l'épaule ; une expression d'extase sereine, qui lui est nouvelle, idéalise ses traits baignés par la Lumière.¹⁷

Ici l'enjeu est bien de plaire ou de déplaire aux dieux, de leur ressembler, de les imiter, d'attirer leur regard, d'arrêter momentanément leur course. La vie et la mort doivent être exceptionnelles, sortir des sentiers battus arpentés par le commun des mortels. Nous ne trouvons encore aucune piste de ce qui mènera plus tard à la mort de Nathanaël, né homme parmi les hommes qui, au moment de son trépas, sera soufflé de la terre au milieu des animaux.

La tentative d'accès à l'universel que Yourcenar fait en utilisant le filtre du mythe est un échec, cette œuvre est une boîte vide qu'elle n'a pas su remplir, son personnage a le masque du mythe mais n'a pas de visage. Le procédé qui consiste à recréer une histoire, car ici Yourcenar s'essaie à réécrire l'histoire d'Icare, pour se mesurer aux grandes questions qui concernent tous les hommes est quelque peu escamoté. Il lui faudra apprendre à dessiner de véritables traits pour ses créatures de papier, construire au fil des pages le parcours existentiel qui éclairera les derniers instants de ses protagonistes. *Le Jardin des chimères* agit en quelque sorte comme un anti-texte, même s'il contient des traces des œuvres à venir. Si Yourcenar ne tient pas là la bonne forme, elle place certaines bornes qui seront reprises, développées et corrigées dans les narrations de mort qu'elle va développer plus tard. Avant tout, le refus de considérer le dernier voyage comme une échéance inévitable à subir. Dans les trois morts yourcenariennes que nous évoquons, le désir de lucidité est toujours exprimé et cette volonté de présence active de soi au moment de son propre passage s'exprime chez les personnages par un besoin de maîtrise du temps, du lieu et des modalités du rite de la mort, et le mot n'est pas trop fort. L'impression de réminiscence que l'on éprouve à la lecture des dernières pages des trois grands romans yourcenariens me paraît se justifier par ces constantes.

Pour ce qui est du moment de la mort, ce qui frappe pour les trois personnages, c'est qu'il s'éclaire d'une mise en abyme de toutes les morts possibles, d'un vertige de toutes les occasions qui auraient pu être celles du grand passage. Dans les textes ces morts virtuelles créent un effet d'écho, de résonance. Hadrien aurait pu disparaître mille fois à la bataille, Zénon être pris bien des fois, Nathanaël sombrer au cours de ses aventures. De toutes ces fins, certaines

¹⁷ *Idem*, p. 104.

restent à l'état d'ombres, de frémissements, d'autres acquièrent une épaisseur et une consistance majeure ; et c'est là qu'intervient cette expression de la volonté, ce moment de la maîtrise de soi. Hadrien aurait pu se suicider, et Yourcenar consacre de longues pages à son activité frénétique pour trouver le meilleur moyen de mettre fin à ses jours, pour interrompre un mal de vivre lancinant, mais sur le point d'y parvenir, il décide autrement :

Je ne refuse plus cette agonie faite pour moi, cette fin lentement élaborée au fond de mes artères, héritée peut-être d'un ancêtre, née de mon tempérament, préparée peu à peu par chacun de mes actes au cours de ma vie. L'heure de l'impatience est passée ; au point où j'en suis, le désespoir serait d'aussi mauvais goût que l'espérance. J'ai renoncé à brusquer ma mort.¹⁸

Pour Zénon, la tentation de la mort sur la plage de Heyst, de façon moins violente, plus douce, plus naturelle, offre là aussi la possibilité d'en finir mais le choix du protagoniste se résume en une phrase lapidaire qui reprend celle d'Hadrien "L'heure du passage n'avait pas encore sonné."¹⁹

Ces deux phrases s'interpellent d'un texte à l'autre et sont la conclusion aphoristique d'une même expérience au cours de laquelle le personnage subit une fascination de la mort, qui, s'il y succombait ressemblerait à une sortie des artistes, une fuite par la trappe, avec le moins de douleur possible, mais dans les deux cas elle est refusée, parce que ressentie comme un manque d'accomplissement. Ces deux moments sont tout à fait spéculaires et Zénon qui enfle ses vêtements pour s'en retourner à Bruges répète le geste d'Hadrien, un geste d'acceptation. Essayons de définir ce qui pourrait apparaître comme une contradiction ; cette recherche du moment de la mort, l'influence que peut avoir l'individu sur l'instant de son trépas, n'est pas une décision arbitraire ou capricieuse. Le meilleur moment de la mort plonge ses racines non seulement dans l'existence, dans le passé récent dont on garde le souvenir, mais aussi dans une histoire beaucoup plus vaste. Cet espace de flottement que connaissent Zénon et Hadrien avant leur mort est un compte qu'ils règlent avec eux-mêmes, une traversée du désert. Ce moment du choix est une constante mais il subit au fil des romans une évolution. Chez Hadrien, la tentation du suicide s'exprime de façon très violente, emporte une vie sur son passage, celle du jeune médecin chargé de trouver du poison pour l'empereur, elle comporte des manifestations physiques

¹⁸ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres Romanesques, op. cit.*, p. 505.

¹⁹ *Idem*, p. 767.

très fortes ; pour Zénon, le choix de partir pourrait se faire de façon beaucoup plus douce, comme une restitution de soi au monde. Cette différence n'est pas la plus importante. L'empereur, après avoir renoncé à la tentation, n'a plus de doutes ; sa mort sera naturelle, une mort de malade, et son hydropisie du cœur l'accompagnera. Heyst, dans l'histoire de Zénon, marque une étape mais il n'en est pas quitte pour autant, dans sa cellule où il attend d'être exécuté il devra encore choisir.

Un Zénon capable de finir par dire oui se terrait peut-être dans un coin de sa conscience, et la nuit qui allait s'écouler pouvait donner à ce pleutre l'avantage sur soi-même.²⁰

Ici, Yourcenar nuance davantage, elle ajoute à son récit de mort l'idée que la volonté humaine doit être présente jusqu'au bout, jusqu'à l'extrême moment du passage.

En ce qui concerne Nathanaël, la succession des morts possibles semble mettre quelque peu en discussion ces remarques. Le héros est en effet sauvé d'un geste de désespoir par un pur hasard répondant au nom de Mevrow Clara ; donc l'effet de volonté, de désir semble raturé du texte. Mais en réalité Yourcenar est toujours en train, d'un livre à l'autre, d'écrire son même texte. Nathanaël qui se dépouille de ses vêtements, qui se déleste de ses monnaies et s'enfonce dans la neige blanche, pure, liquide accomplit les mêmes gestes que Zénon sur la plage de Heyst. Notre "homme obscur" en réalité fait plus qu'écarter une mort/suicide, il la vit, entre dans ce néant et le silence de la page, équivaut au sommeil de Nathanaël dont nous ne savons rien. La longue respiration du texte, dont le lecteur ne sait pas au moment où il la lit s'il s'agit de la dernière manifestation du souffle de Nathanaël ou s'il assiste simplement à un long moment de repos du protagoniste, est une expérience sans commentaire. Ce que nous savons, c'est que là, le personnage a failli aller jusqu'au bout.

Dans la description ultime, lorsque Nathanaël est prêt à mourir, nous retrouvons encore une fois cette possibilité qui s'exprime jusqu'à la fin et qui apparaît comme essentielle au mourant, à la fois la certitude d'accomplir une mort qui soit la digne continuation d'une vie mais aussi la conscience de pouvoir, par un acte de volonté, modifier, ne serait-ce que très légèrement le cours des choses.

A chaque pas qu'il faisait, il songeait qu'il pourrait encore rebrousser chemin et aller manger dans son réduit sa bouillie du soir.²¹

²⁰ *Idem*, p. 827.

²¹ *Idem*, p. 1013.

Par le biais de ces récits de la mort, c'est sans cesse cette oscillation qui se perpétue jusqu'aux instants ultimes que Yourcenar s'efforce de rendre. Ces deux possibilités, côte à côte, le cheminement vers la mort et le détour par la vie, permettent de construire un espace-temps où les deux réalités se pénètrent et se complètent.

Dans sa recherche Yourcenar est également en quête d'un paysage, d'un lieu où faire mourir son personnage. Ce lieu, nous pouvons dire qu'elle le trouve dans *Un homme obscur*, mais il émerge et est préparé plusieurs fois dans les œuvres précédentes. Hadrien désire déjà une île, elle lui apparaît au cours de la lecture du texte qu'Arrien lui envoie.

L'île inhabitée aujourd'hui ne nourrit que des chèvres. Elle contient un temple d'Achille. Les mouettes, les goélands, les longs-courriers, tous ces oiseaux de mer la fréquentent, et le battement de leurs ailes tout imprégnées d'humidité marine rafraîchit continuellement le parvis du sanctuaire²²

Ce lieu qu'Hadrien désire, il existe bel et bien, lieu où la mer et la terre se rencontrent, lieu sauvage, lieu de solitude égayé par la présence des oiseaux et des animaux, Yourcenar commence à dessiner le croquis du dernier refuge idéal, du lieu qu'Hadrien se choisirait s'il lui était permis de mourir ailleurs qu'à Rome. Même si l'empereur croit pouvoir s'y trouver au moment de sa mort, s'il indique dans le texte ce désir, sa mort advient encore dans un espace précis, géographiquement vérifiable, qu'il connaît bien, qui lui est familier. Le dernier voyage est bien accepté par le mourant, mais par les caractéristiques qui émergent dans le dernier paragraphe du roman, l'écriture insiste sur l'aspect du détachement, de la séparation. Hadrien, entouré des êtres qui lui sont chers, s'inquiète encore des choses de ce monde, et aime à regarder les visages de ses amis où il lit l'expression de la douleur. Même si le texte s'efforce de construire une situation sereine, l'idée de rupture, de cassure est dominante, brisure de l'être qui va devoir se séparer en corps et âme. L'île d'Achille était dans l'intention d'un homme qui se préparait à mourir, mais au moment crucial Hadrien ne réussit à voir que "*des lieux pâles, durs et nus qui vont l'accueillir*".²³

Le lieu idéal de la mort aurait pu être pour Zénon la plage de Heyst, lieu de rencontre des éléments naturels, d'osmose parfaite, où sable et eau se mêlent sans se livrer bataille, mais un tel lieu aux

²² *Idem*, p. 500.

²³ *Idem*, p. 515.

confins du monde, espace de parfaite solitude n'est pas encore donné à Zénon qui lui aussi, comme Hadrien, au moment de la mort, a encore besoin d'échange, du dialogue avec l'autre qui lui confirme qu'il existe encore, qu'il ne s'en est pas encore définitivement allé.

Il fit ou crut faire un effort pour se lever sans bien savoir s'il était secouru ou si au contraire il portait secours.²⁴

Yourcenar débarrasse Nathanaël de ce besoin d'un ultime sursaut de conscience, le dernier héros yourcenarien est prêt à affronter la solitude de la mort, dans un temps qu'il choisit, qui met en harmonie les rythmes de son corps fatigué et les exigences de son être, dans un moment qui fait fusionner corps et esprit, dans un lieu qu'elle a tant de fois préparé auparavant, mais que seule une vie de simplicité devait permettre d'atteindre.

Comme pour Icare, la mort est comparée au sommeil, mais si dans l'œuvre de jeunesse c'est Dieu qui veillait de son regard bienveillant sur le repos du héros, le rendait objet de son attention, miroir de sa propre forme, les portraits des morts sur lesquels Yourcenar a exercé sa plume ont donné une consistance nouvelle à l'être qui s'apprête à partir ; une présence à la fois impalpable, faite des mêmes matériaux qui composent son monde, mais assez forte pour affronter avec la tranquillité de celui qui se prépare au sommeil, l'instant où tout va finir.

Il reposa la tête sur un bourrelet herbu et se cala comme pour dormir.²⁵

Art du silence pour taire ce que l'on connaît trop bien, l'écriture de Yourcenar devient, pour les textes qui fouillent la mort, une pratique d'approche de l'inconnu et comble un vide, celui du seul texte qu'elle ne pourra jamais écrire, la narration de son dernier voyage.

²⁴ *Idem*, p. 833.

²⁵ *Idem*, p. 1014.