

YOURCENAR, UNE ÉCRITURE TRANSVERSALE

par Élène CLICHE (Montréal)

“Mais nous n’avons qu’une seule vie. Même si j’obtenais la fortune, même si j’atteignais la gloire, j’éprouverais sûrement le sentiment d’avoir perdu la mienne, si je cessais un seul jour de contempler l’univers.”

(Marguerite YOURCENAR, “L’improvisation sur Innsbruck”, dans *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 459)

L’œuvre de Yourcenar constitue un univers en soi où le désir se déplace perpétuellement et le geste de transversalité opéré par l’écriture est une traversée de l’espace, du temps de l’Histoire et des arts. C’est donc un mouvement dynamique qui entrelace des mots, des textes, des images, des visions, des époques, des (sub)cultures. L’écriture transversale ouvre et cherche des dimensions nouvelles tout en se nourrissant de plusieurs discours. Or, la lecture, pour rendre justice à cette écriture qui assimile sans entraves la multiplicité, se doit également d’être transversale afin de saisir les flux du devenir historique, les agencements et les lignes hétérogènes qui se dessinent dans la pratique littéraire yourcenarienne. Celle-ci se présente comme un champ de jouissance élargi dont les entrées sont multiples.

Ainsi, l’acte de lecture qui se meut dans cet espace littéraire capte des zones d’intensité au hasard, décide des voies d’accès qui mobilisent son imaginaire. Par un choix délibéré, je puis isoler telle image dans un contexte de guerre, par exemple “des chevelures de saules trempant dans les champs inondés par les rivières en crue” à Kratovicé que le narrateur du *Coup de grâce* associe ensuite par le biais de son ami Conrad à un “paysage de désolation”, celui d’un “jeune homme dressé sur un cheval pâle” découvert antérieurement dans un tableau de Rembrandt à la Galerie Frick de New York, articulante par le fait même la réunion de “la Mort et la Folie” (*Le Coup de grâce*, OR, p. 146).

Il est possible de court-circuiter à volonté d'autres lieux de jouissance dans l'écriture de Yourcenar, en l'occurrence, un mythe de l'Inde, considéré par l'auteur comme le plus beau, soit l'union de Krishna et des vachères, où l'on retrouve l'ivresse charnelle et l'ivresse mystique. C'est ici la traversée d'un récitatif lyrique du XII^e siècle, la *Gita Govinda*, une "œuvre trempée de parfums", pleine de "luxuriances" et de "langueurs", bref d'une sensualité débordante : "Ce que l'Inde ajoute à cette immense pastorale cosmique, c'est le sens profond de l'un dans le multiple, la pulsation d'une joie qui traverse la plante, la bête, la déité, l'homme". ("Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la *Gita-Govinda*" dans *TGS, EM*, p. 358). Dans cet essai des années cinquante comme dans celui sur "L'Andalousie ou les Hespérides", Yourcenar utilise le mot "délices" pour rendre compte du plaisir offert à nos sens par la figure désignée, "ce Krishna torrent de délices" (p. 355), ou l'impératif "énumérons nos délices", à propos de Grenade, Cadix, Séville, etc. (*TGS, EM*, p. 389-390), marquant ainsi l'ancrage intermittent de la subjectivité grâce à des détails visuels très précis, y compris "ce pain sur une table que survole insidieusement une mouche" (p. 390).

Ensuite, par un autre découpage transversal, la lecture me guide vers une autre zone libérée par l'écriture autobiographique, celle d'une boîte de *strip-tease* à Tokyo où les belles sont des hommes travestis, environnement dans lequel la narratrice-protagoniste (l'auteur) est la seule femme. Le je trace une ligne de fuite hétérogène : "Je m'étais déclarée curieuse d'entrevoir le Tokyo de la nuit" ("Visages à l'encre de Chine" dans *Le Tour de la prison, EM*, p. 668, voir les textes relatant le voyage au Japon de Yourcenar d'octobre à décembre 1982).

Ainsi, par les trois exemples que je viens de relever, 1 – que l'on perçoive la figuration d'une "chevelure de saules" en Courlande dans le sillage de la guerre de 1914 et de la Révolution russe ou 2 – la représentation artistique de l'union de Krishna avec ses amantes laitières à l'époque où l'Europe du Moyen Âge avait ses assemblées de sorcières, "nos diableries tristes" tel que l'indique Yourcenar, ou 3 – que l'on saisisse une autre réalité plus près de nous, celle de cette boîte de nuit de Tokyo à l'éclairage psychédélique où les fausses belles donnent des poignées de main un peu pataudes comme l'observe l'auteur, j'ai voulu simplement montrer par ces diverses configurations comment le désir se déplace d'un point à un autre dans l'écriture et marque une variation de territorialités.

La notion théorique de “rhizome” (à partir de ce terme de botanique) par Gilles Deleuze et Félix Guattari^[1] me semble féconde pour mettre en évidence l’universalité de l’écriture yourcenarienne qui est une carte ouverte où circulent les intensités. Dans cette perspective, “Écrire n’a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir”^[2]. En effet, l’œuvre de Yourcenar est un modèle d’écriture nomade et rhizomatique, à plusieurs dimensions, qui met en jeu des régimes de signes différents de manière à faire passer des intensités, avec des constellations d’objets, des individus, des groupes, etc. Mais pour que l’énonciation (l’acte producteur) soit en mesure de créer ces réseaux de relations, il y faut l’incorporation d’une expérience esthétique, d’un savoir et surtout l’assimilation d’un intertexte qui peut être lié à un thème, par exemple, l’inceste, comme en témoigne la postface d’*Anna, soror...* (OR, p. 903-911) qui renvoie à *Manfred* de Byron, *Sang réservé* de Thomas Mann ou *Confidence africaine* de Martin du Gard.

Car pour Yourcenar, tout objet est connectable, les racines du rhizome se croisent, des communications transversales s’établissent entre des lignes différenciées. Par exemple, une gravure de Piranèse est un agencement polymorphe qui permet de connecter divers chaînons sémiotiques. En premier lieu, Yourcenar trace une ligne de fuite avec Victor Hugo en s’appropriant l’expression “le cerveau noir de Piranèse” dont elle fait le titre de son essai (intégré dans *SBI, EM*, p. 75-108). Elle montre bien, par un processus de stratification discursive, comment les *Vues* de la Rome antique du Vénitien Piranèse sont également traversées par des éléments du XVIII^e siècle italien, avec une atmosphère de Goldoni ou de Casanova, provoquant ainsi un télescopage du temps (*SBI, EM*, p. 86). Par la même occasion, elle nomme Rousseau, Diderot, Goethe, Sade et surtout Goya l’inquiétant à qui elle donne une place en particulier. Yourcenar fabrique un rhizome en indiquant que “tous les angles de réflexion et d’incidence du XVIII^e siècle s’intersectent dans l’étrange univers linéaire de Piranèse” (*SBI, EM*, p. 80).

Un agencement de désir s’impose, l’amour des ruines^[3], Yourcenar

[1] DELEUZE et GUATTARI, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

[2] DELEUZE et GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 11.

[3] Cf. Entretien dans *Les Yeux ouverts*, Livre de Poche, 1980, p. 55 : “[...] ce que je trouvais très beau, c’étaient surtout les ruines, le sentiment du temps qui avait passé et qui permettait de juger, de décanter en quelque sorte les événements du passé. Le sentiment, très fort, de très bonne heure, que chaque période, chaque

fait une lecture presque fantasmatique de l'une des planches des *Antiquités* de Piranèse : "Littéralement, la ruine grouille : chaque coup d'œil de plus révèle un nouveau groupe d'insectes humains farfouillant dans le décombre ou la broussaille." (*SBI, EM*, p. 86-87). Elle se réfère à d'autres peintres puis établit une connexion avec Du Bellay qui célébrait deux cents ans plus tôt "la majesté des ruines de Rome" (*SBI, EM*, p. 87). On peut rappeler ici que dans sa conférence à Tokyo du 26 octobre 1982 intitulée "Voyages dans l'espace et voyages dans le temps", Yourcenar évoque de nouveau, une vingtaine d'années après l'avoir mentionné dans son étude sur Piranèse, les descriptions des ruines de Rome par Du Bellay en citant quelques vers de celui-ci et en l'associant encore à Piranèse comme ayant "senti sur place la présence du temps antique" (*Le Tour de la prison, EM*, p. 697). Il est facile ici pour tout(e) lecteur(trice) de connecter ce "senti" avec *Mémoires d'Hadrien* en fondant, à même la ruine antique, une configuration transhistorique Du Bellay, Piranèse, Yourcenar.

Il est certain que l'image de la ruine permet à l'écrivain "une méditation sur la durée des choses ou leur lente usure, sur l'opaque identité du bloc continuant à l'intérieur du monument sa longue existence de pierre." Ceci est, selon Yourcenar, le lieu d'un dialogue entre la volonté humaine, l'inerte énergie minérale et le Temps (*SBI, EM*, p. 84). Ceci nous renvoie immédiatement à cette belle méditation sur la ruine des choses avec la métaphore du Temps "grand sculpteur" et la figure des lions de Délo, par exemple, devenus des fossiles blanchis comme "des os au soleil au bord de la mer" (*TGS, EM*, p. 313). Yourcenar remarque que les statues grecques ont subi, à leur manière, l'équivalent de la fatigue, du vieillissement, du malheur, elle les humanise et leur donne une nouvelle dimension, ces durs objets "ont changé comme le temps nous change" (*TGS, EM*, p. 312). Ici le sujet en devenir se projette dans l'objet en métamorphose et abolit par le fait même la distance, phénomène de déterritorialisation du monde pour reprendre la terminologie de Deleuze-Guattari.

Cette méditation fondamentale circule dans l'œuvre et c'est sur ce point précis que Yourcenar établit une connexion désirante avec les poèmes d'Hortense Flexner qu'elle a traduits, particulièrement ceux qui sont consacrés au paysage de l'île de Sutton dans l'État du Maine aux États-Unis, poèmes "où s'affirmait son sens des substances minérales ou ligneuses usées et durcies par leur résistance aux

réponse est comme une espèce de nuage qui se forme, prend certains aspects, de grandes agglomérations qui s'étirent, se défont et qu'on ne reverra plus jamais."

intempéries et au temps.”^[4] Or, par cet agencement de désir, à savoir “le sens des objets lentement corrodés par le temps”, Yourcenar, dans un entretien, relie des lignes hétérogènes telles que les poèmes d’Hortense Flexner et les seize vues de la villa Adriana dessinées par Piranèse, car certaines œuvres donnent effectivement le sens de la durée (cf. *YO*, p. 143). Dans son avant-propos aux *Poèmes* de Flexner, elle met ceci en relation avec les grands maîtres du Tao et du Zen “au goût prononcé de ces derniers pour les surfaces usées, rendues polies ou au contraire rugueuses par le passage du temps” finissant par “acquérir une qualité quasi spirituelle” (*Présentation critique d’Hortense Flexner*, p. 19). On voit comment la ruine et son incidence temporelle font rhizome par stratification jusqu’à la sagesse orientale. Cependant, avec Piranèse, Yourcenar exploite davantage la dimension de l’inconscient, de l’irrationnel chez “cet homme fou d’architecture” (*EM*, p. 78) qu’elle compare à un “sombre sorcier”; (*SBI, EM*, p. 105). Avec cette racine rhizomatique qu’est la perception de “la chambre noire d’un cerveau visionnaire”, Yourcenar trace rapidement une ligne de fuite, passant des *Carceri* du jeune Piranèse aux *Illuminations* de Rimbaud (*SBI, EM*, p. 89). Ainsi, par transversalité, elle met en relation deux discours différents et multiplie sans scrupules les agencements un peu plus loin : “La Rome de Byron est piranésienne, piranésiennes aussi celle de Chateaubriand, et celle, plus oubliée, de Madame de Staël, et il en va de même de “la ville des tombeaux” de Stendhal.” (*SBI, EM*, p. 105).

Comme on le constate dans cette étude, l’être fait mémoire des événements, il en porte les traces et les transforme, de même que Piranèse modifie la ruine elle-même, la formule de façon singulière. L’œuvre d’art dans son rapport au passé et intégrée au monde présent par l’interprétation actuelle qui en est faite, poursuit historiquement son existence ; c’est donc un *advenir* historique. On sait que Yourcenar n’a pas une conception de l’histoire figée, sclérosée, au contraire, comme elle le dit, l’amour du passé, c’est l’amour de la vie, “la vie est beaucoup plus au passé qu’au présent” (*YO*, p. 31). À cet égard, les récits inspirés des mythes dans *Feux* participent à cette logique, ils “modernisent le passé” et par un jeu subtil, ce que Yourcenar appelle dans sa préface de *Feux* un parti pris de surimpression, l’énonciation mêle “le passé au présent devenu à son tour passé”, selon son expression (Préface de *Feux*, p. 1048). Ainsi, l’un peut se renverser dans l’autre.

[4] Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique d’Hortense Flexner suivie d’un choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

Des formes sont transmises, des significations, des valeurs, des expériences, ce qui fait dire à Yourcenar dans ses commentaires sur les *Negro Spirituals*, conçus par elle comme des merveilles lyriques et dramatiques, que tout homme est le *légataire universel* de toute l'histoire :

Humblement, fortement, par un de ces miracles de lente transmission qui font que rien tout à fait ne se perd, pas même les trésors les plus fragiles ou les plus méconnus, le chanteur nègre, illettré, analphabète, placé semble-t-il au dernier degré de l'ignorance humaine, hérite de mystiques et de saints dont il n'importe pas qu'il sache les noms. (commentaires dans *Fleuve profond, sombre rivière*, p. 57)^[5]

La rencontre de Yourcenar avec les *Negro Spirituals*, cette forme d'art "aframéricaine", est d'abord un contact avec la beauté de ces chants poétiques, un événement dialogique, une connexion avec une formation sociale en lutte – branchée historiquement sur la misère et l'esclavage des Noirs du Sud des États-Unis –, et plus encore chez Yourcenar, une immersion dans un langage autre par le biais des traductions qu'elle en a faites avec plusieurs ajouts personnels (*FP*, p. 64). C'est donc une expérience esthétique intense, mais qui, encore une fois, exhibe l'historicité de son existence. Yourcenar, par son geste de critique et traductrice ici, pénètre dans une culture, un art populaire rhizomatique où se croisent les dimensions politiques, économiques, religieuses, mystiques, affectives, etc.

Mais au-delà du sentiment d'affranchissement qui prédomine dans ces poèmes, Yourcenar considère que "l'idée de la mort" (*FP*, p. 61) est sous-jacente à toutes les notions exprimées dans le *Spiritual*. Ainsi analyse-t-elle le passage des fleuves dans cette poésie mythique en tant que lieu multiple, à la fois le Mississippi et le Tennessee réels, le Jourdain biblique, et peut-être des Nigers ou autres, comme une référence à "la traversée du profond fleuve des morts qui coule silencieusement au fond de tout inconscient humain." (*FP*, p. 61). Une fois de plus, Yourcenar ne s'enferme pas dans l'idéologie étroite, elle va au-delà de l'horizon historico-social sans le négliger toutefois. Les *Spirituals* s'intègrent dans la représentation plus vaste des servitudes et des espoirs de l'homme. L'auteur affirme péremptoirement : "Nous sommes tous esclaves, et nous mourrons tous. Nous aspirons tous aussi, chacun à sa manière, à un royaume où règne la paix. C'est

[5] Marguerite YOURCENAR, *Fleuve profond, sombre rivière*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1966. (*FP*)

parce qu'il touche à ces thèmes universels que le *Negro Spiritual* a sa place parmi les grands témoignages humains." *FP*, p. 62-63). De nouveau, une théorie du sujet en devenir émerge de cette réflexion et l'on comprend que la pensée remémorante chez Yourcenar reconstruit une continuité entre présent et passé, tout en étant une projection vers le futur, en l'occurrence, une aspiration à la paix. Dans cette étude, elle déconstruit le point de vue européocentriste, "un certain bon goût européen en présence des braillements et des trémoussements de la piété africaine" (*FP*, p. 59) afin d'envisager la chose dans la globalité du cosmos, et l'humain au-delà des territoires définis. C'est une vision que Yourcenar a également soutenue dans sa préface au *Coup de grâce* du 30 mars 1962 : "C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que *Le Coup de grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé" (*CG*, "Préface", *OR*, p. 83) ^[6].

Avec ce regard sur l'humain qui transcende les différences, on peut faire un couplage avec la méditation prêtée au personnage Nathanaël dans *Un homme obscur*, lorsque les lignes hétérogènes du rhizome concernant la race, le genre, l'âge, la classe sociale se connectent les unes aux autres par transversalité :

Même les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissaient plus proches qu'on ne croit les uns des autres : enfant ou vieillard, homme ou femme, animal ou bipède qui parle et travaille de ses mains, tous communiaient dans l'infortune et la douceur d'exister. (*HO*, *OR*, p. 1008)

L'humain, qu'il soit dans l'ambivalence de la servitude et de l'espoir comme on l'a vu plus haut avec les *Negro Spirituals*, ou dans l'infortune et la douceur d'exister, perçues par Nathanaël, est inséré dans la roue éternelle de l'être, mouvement universel.

Mais cette totalité des êtres et des choses qui constitue l'universalité est défaite en particules et traversée d'intensités pures dont témoigne l'écriture de Yourcenar. On pourrait faire un montage de ces poussées productrices de réflexion, et ici, le livre de l'autre en

[6] Ceci a pu être jugé comme une préface défensive. Cf. l'article de Luc RASSON, "Un humanisme inadéquat. À propos du *Coup de grâce*", *Bulletin* de la SIEY, n° 5, nov. 1989, p. 47-60. Je cite : "À cet égard, la préface se lit comme la tentative d'évacuer le registre du politique en tant que tel, sans pour autant condamner la politique mise en scène", p. 58. Cette attitude critique ne correspond pas à ma position, mais la discussion de ce point de vue dépasserait largement le cadre de mon exposé.

tant que seuil d'intensité aurait certes un rôle important à jouer. Référons-nous par exemple à son ultime conférence sur Borges (donnée à l'Université Harvard le 14 octobre 1987, reproduite dans *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 571-593).

Ou encore, rappelons qu'à Florence en 1952, la découverte du livre de Julius Evola, *Lo Yoga della potenza*, l'a alimentée pendant des années, en lui permettant d'approcher le tantrisme, un humanisme, d'après elle, dans le fait "d'essayer de connaître et de contrôler les forces qui sont en nous." ("Approches du tantrisme" dans *TGS*, EM, p. 402).

Si le livre de l'autre peut avoir une fonction de catalyseur, (en tant qu'il transforme le sujet dans ce dernier cas), il peut aussi activer le fantasme. Par exemple, en cernant la territorialité du roc, de la mer et de la vague, on peut faire circuler des intensités. Avec les poèmes de Sutton Island d'Hortense Flexner déjà évoqués, on peut brancher dans l'imaginaire Mount Desert Island et l'Île Perdue, devenue mythique, d'*Un homme obscur*. On y connecte, par avidité de lecture, *Les Vagues* de Virginia Woolf, traduit par Yourcenar. Dans son texte "Une femme étincelante et timide", Yourcenar universalise ce livre de Woolf en considérant les personnages comme des mouettes au bord d'un Temps-Océan, "et les souvenirs, les rêves, les concrétions parfaites et fragiles de la vie humaine nous font l'effet de coquillages au bord de majestueuses houles éternelles" (*En pèlerin et en étranger*, EM, p. 493). Le discours de Yourcenar sur *Les Vagues* entraîne de multiples croisements intertextuels, il renvoie aussi à la musique et à la peinture de Vermeer et Degas. Chez Yourcenar, la mer ouvre sur plusieurs dimensions^[7], où le désir fluctue. Je pense aussi à cet ultime moment d'extase à la toute fin des *Mémoires d'Hadrien* : "Ils m'ont emmené à Baïes, par ces chaleurs de juillet, le trajet a été pénible, mais je respire mieux au bord de la mer. La vague fait sur le rivage son murmure de soie froissée et de caresse ; je jouis encore des longs soirs roses." (*MH, OR*, p. 515). Il y a une dimension érotique et mortifère dans l'évocation de la mer chez Yourcenar comme chez Woolf. Je renvoie au poème "Sirènes" dans *Les Charités d'Alcippe* :

Leurs corps d'ambre et de lait ont la forme des vagues ;

[7] "Et puis la mer aère, tout de même. On a le sentiment d'être sur une frontière entre l'univers et le monde humain." M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, p. 127.

et le dernier vers du sonnet :

Tout l'amour contenu dans la mort et la mer. ("Sirènes", dans *Les Charités d'Alcippe*, p. 65)^[8]

Or, c'est par le bruit woolfien des vagues, bruit qu'on entend particulièrement dans *Un homme obscur*, que l'on embrasse l'univers. Lorsque Nathanaël cherche un abri sûr pour mourir, il aperçoit encore "les dunes moutonnant vers la mer", mais comme l'indique la narratrice, "le grand bruit des vagues ne s'entendait plus à cette distance." (*HO, OR*, p. 1013). Et c'est l'herbe comme élément naturel qui prend le relais de la mer, sur laquelle il se couche précautionneusement, sur un "bourrelet herbu" (p. 1014), expression que l'on retrouve dans la dernière phrase du récit. L'herbe (participant ainsi à la mort) renvoie rétrospectivement à un autre moment d'intensité pure dans le texte, celui du corps vivant, jouissant, en harmonie avec l'univers :

Il avait connu des joies dont personne ne semblait tenir compte, comme de mâchonner un brin d'herbe. (*HO, OR*, p. 1007)

Dans ce passage, lorsque Nathanaël évalue son passé, c'est ce moment de conjonction simple entre lui et le brin d'herbe qui émerge comme souvenir de bonheur. Ce rapport du sujet à l'objet est hors de toute idéologie, hors de toute agression. Nathanaël heureux de mâchonner un brin d'herbe, ne serait-ce pas là un instant pur d'universalité ? Cette inscription dans l'œuvre de Yourcenar ne correspond-elle pas à ce que l'on peut appeler, ici et maintenant, un *moment humain*, soit la capture paisible d'une parcelle d'univers vivant, un signe écologique^[9] ?

Parmi tous les flux sémiotiques que l'on parcourt dans l'écriture yourcenarienne comme de multiples trajets de désir dans un champ de jouissance où les références sont multidimensionnelles, je terminerai par un dernier agencement de désir où soudainement, le nomadisme s'arrête dans un instant fulgurant où le sujet a rendez-vous avec lui-même. Je fais allusion ici à un autre moment d'intensité qui se produit lorsque Marguerite Yourcenar visite la maison de

[8] Marguerite YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984.

[9] Déjà dans un poème de 1930, "L'homme épars", on retrouvait la marque du corps désirant lié au végétal dans un mouvement vibratoire : "Je végète dans l'arbre, ondule avec les plantes", (premier vers de "L'homme épars" dans *Les Charités d'Alcippe*, p. 21).

Mishima en 1982. (cf. "La maison du grand écrivain", chap. X dans *Le Tour de la prison*, EM, p. 655-659). La maison est décrite avec les détails du mobilier, le bureau et les murs tapissés de livres. Avec beaucoup d'émotion contenue (du moins c'est ma lecture), Yourcenar raconte qu'elle trouve à portée de main dans la bibliothèque de Mishima, parmi les livres en anglais et en japonais, la traduction anglaise de *Mémoires d'Hadrien* par Grace Frick (tel que mentionné), livre dont Yourcenar savait que Mishima avait fait l'éloge dans une entrevue. On peut aisément imaginer la pulsation intérieure, la joie intime que procure une telle réverbération dans la demeure de l'écrivain aimé. Un effet de miroir où le reflet n'est pas l'image de son propre corps, mais un texte qui en tient lieu et qui porte l'image du moi-écrivain ou de son autre, l'empereur écrivant ses *Mémoires*. Avec cet agencement de désir, il y a la rencontre éphémère du moi et des morts : Hadrien, Mishima, Grace la traductrice. Dans un éclair de transversalité, un effet puissant de *reterritorialisation* se produit. Ensuite, Yourcenar continue la description de la maison de Mishima et de son jardin, imagine celui-ci sortant "le plus discrètement possible", "pour accomplir, sur le coup de midi, l'abominable et sublime cérémonie de sa mort" (*Le Tour de la prison*, EM, p. 657).

J'articule cette ultime configuration tragique avec le dernier tercet d'un sonnet de Yourcenar écrit en 1930 qui me servira de conclusion :

Corps, mon vieux compagnon, nous périrons ensemble.
Comment ne pas t'aimer, forme à qui je ressemble,
Puisque c'est dans tes bras que j'étreins l'univers ?
("Hospes comesque", *Les Charités d'Alcippe*, p. 20)