

**L'ART DE L'EXIL :**  
**«Marguerite [Yourcenar] n'est jamais plus absente  
que du lieu où elle est»<sup>1</sup>**

par Anne BERTHELOT  
(University of Connecticut, Storrs)

À l'âge de vingt-et-un ans tout juste, Michel de Crayencour, engagé volontaire dans l'armée française, abandonne son uniforme pour échapper à des dettes dites d'honneur pressantes et « déserte » pour l'Angleterre. Il y passera au total plus de sept ans, entrecoupés d'un retour au bercail et d'une seconde désertion, censément motivée celle-là par l'amour. Avant l'amnistie d'abord tacite puis officielle, il doit à ce comportement que sa mère ne se prive pas de qualifier d'irresponsable de devoir se créer en Belgique un pied-à-terre qui deviendra, à son grand dam, port d'attache pour son fils, né en Belgique et donc libre de renier sa nationalité française lorsqu'il atteint sa majorité. C'est à Bruxelles, encore, que naît en 1903 la fille de son second mariage avec une jeune aristocrate belge.

Quelque soixante ans plus tard, cette fille, aguerrie par une enfance cosmopolite et une jeunesse qui paraît vagabonde, s'embarque à l'automne 1939 pour passer l'hiver en Amérique, comme elle l'a fait deux ans plus tôt, sur l'invitation d'une amie. Elle y restera onze années sans revenir en Europe, et s'y installera d'ailleurs, autant qu'elle le fera jamais, pour près de trente autres années. Sur ce continent que tout oppose à l'espace culturel qu'elle a fait sien au cours de la première partie de sa vie, elle choisit au terme de ce qu'elle décrit comme un véritable exil involontaire un second exil en mineur, en s'installant avec Grace

---

<sup>1</sup> Les citations de l'œuvre de Yourcenar se font à l'édition Pléiade (Paris, Gallimard) en deux volumes, celui des *Œuvres romanesques* préparé sous la direction de l'auteur avec une préface de sa main en 1980, et celui des *Essais et mémoires* édité sans appareil critique en 1991.

Frick sur la petite île des Monts-Déserts, sur la marge de la Nouvelle-Angleterre, du Nouveau Monde, de l'espace américain que caractérise ordinairement son ouverture.

Lorsqu'à la mort de Grace Frick les « portes de la prison » s'ouvrent pour l'écrivaine, ce n'est pas pourtant vers l'Europe qu'elle se tourne. Elle y passera quelquefois, pour quelques mois, de l'Espagne à la Grèce, de l'Angleterre au Danemark. Mais les voyages, dont le centre de gravité demeure l'Amérique du Nord, s'allongent : l'Afrique, l'Inde, l'Extrême-Orient. À cette période, comme l'un des personnages esquissés dans *Quoi ? L'Éternité*, Marguerite Yourcenar « se souci[e] fort peu », sans doute, « d'avoir un chez-soi ». Tel père, telle fille : la recension lapidaire de la « vie errante » de Michel de C\*\*\* durant sa jeunesse ou pendant les années de son premier mariage ne rappelle rien tant que les synopsis biographiques détaillant le parcours de l'écrivaine. Cosmopolite, Yourcenar l'est d'abord comme on l'était dans l'aristocratie oisive de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; elle le devient ensuite par l'exercice d'une réflexion délibérée, reprenant à son compte l'exclamation de Zénon qui ne veut pas mourir « sans avoir fait le tour de sa prison ». La fièvre voyageuse de Yourcenar se colore de connotations éthiques, le mouvement pur qui ne veut que marquer la liberté d'un sujet devient – prétend devenir – le devoir d'un esprit décidé à surmonter tous les provincialismes :

[...] il est bon de parler plusieurs langues, de nouer des amitiés étrangères, de se créer des souvenirs dans le plus de contrées possibles : c'est échapper, si peu que ce soit, à l'obsession des frontières ; c'est contribuer, pour sa très petite part, à la formation de cette patrie européenne, qui n'est d'ailleurs, comparée à l'étendue du monde qu'une bien étroite patrie,

écrit Yourcenar à la fin de « L'improvisation sur Innsbruck », deuxième texte de *En pèlerin et en étranger* composé dès 1929, à une époque en effet où ses voyages ne l'ont guère conduite au-delà des frontières de l'Europe. Mais l'attitude de citoyen du monde adoptée, ou prônée, par Yourcenar ne se départit pas d'une certaine ambiguïté, dont témoigne le titre même du recueil : le pèlerin et l'étranger peuvent-ils être une seule et même personne ? Le pèlerin à tout le moins, s'il a un but vers lequel il tend au prix parfois d'efforts considérables, a aussi un point de départ

auquel il reviendra un jour. Que si l'on fait la part du hasard des circonstances – déclaration de la première guerre mondiale survenue lors d'un séjour à Westende d'où il est plus facile de passer en Angleterre que de rentrer en France, seconde guerre mondiale qui interrompt presque totalement les communications entre l'Amérique et l'Europe et transforme en séjour de longue durée un voyage de quelques mois<sup>2</sup> – il n'en reste pas moins, décelable dans les mouvements existentiels et esthétiques de l'écrivaine, un choix systématique de déplacement, la volonté persistante d'être ailleurs : « on n'est pas d'ici, on s'en va demain », comme le répète son père, sans qu'il soit question de retour à un point d'origine qui ne semble pas avoir existé. Et l'insolite est que cette femme de langue et de culture éminemment françaises a eu pour seul point de chute pendant plus de la moitié de son existence un pays dont elle contestait les valeurs, voire une forteresse à la lisière de ce pays, qui comblait l'exil premier, physique, ressenti comme tel, par un exil intérieur assumé et résolument décliné sur tous ses modes. « La première femme à entrer à l'Académie française vit en Amérique<sup>3</sup> » : ce pseudo-paradoxe dont se sont délectés les media au moment de son élection à l'Académie montre du doigt en effet la différence qui informe le « cas Yourcenar ».

Il ne s'agit pas pourtant d'un *simple* déracinement, ce qui supposerait qu'il y a eu racines et volonté ou nécessité de s'en arracher. Il s'agirait peut-être plutôt d'une « étrangéification » constitutive, comme si la conscience, d'ailleurs laborieuse, d'une appartenance commune à l'humanité, ou à la sphère du vivant (« tu nous serais étranger si quelque chose, non seulement d'humain, mais de vivant pouvait l'être », écrit en 1927 la jeune Marguerite Yourcenar à l'adresse de son Pékinois Kou-

---

<sup>2</sup> Il est vrai aussi que Yourcenar, apprenant que le paquebot où son passage est réservé ne partira pas, envisage alors un départ dans une autre direction, un retour vers la Grèce qui lui a été si chère, et que ce sont peut-être en définitive des considérations économiques qui la poussent à s'embarquer pour l'Amérique. Mais la guerre s'achève en 1945, Grace Frick n'est pas malade au début des années 50... l'exil à double détente des Monts-Déserts n'obéit pas quoi qu'en dise Yourcenar à une nécessité externe – si ce n'est peut-être que l'*ananke* intérieure est habile à se parer obligeamment du masque des circonstances.

<sup>3</sup> Et, faut-il ajouter, a demandé la citoyenneté américaine dès 1947, alors même que précisément la pression des événements ne s'exerçait plus dans le sens d'une prolongation de l'exil américain.

Kou-Haï<sup>44</sup>) ne pouvait aller de pair avec un ancrage spécifique. La biographie de Yourcenar ainsi que son œuvre apparaîent comme un dessin flou, comme si deux feuilles portant le même tracé n'étaient pas superposées exactement mais avaient légèrement glissé l'une par rapport à l'autre : la ligne est la même, mais elle est tremblée. Et ce qui se manifeste sur les chemins du monde par un entrelacs presque vertigineux de voyages s'inscrit dans l'œuvre à deux niveaux d'achèvement et de raffinement complémentaires. Derrière les textes qu'elle compose, et qui parfois détiennent au contraire, *a priori*, une effroyable stabilité dans le temps (*D'après Dürer* matrice à vingt ou trente ans d'intervalle de *L'Œuvre au Noir*, les *Mémoires d'Hadrien* renés de leurs cendres après la parenthèse des années de guerre) se constitue un corpus de traductions effectuées au fil des années, et qui dénotent d'une certaine façon le même processus de *Verfremdung* qui est à l'œuvre dans le parcours biographique.

Or, s'il est un discours qui affirme que seul un écrivain peut en traduire un autre, voire qu'un poète ne peut être réellement traduit que par lui-même, la *doxa* suggère plutôt que le traducteur, renonçant à ses prérogatives de créateur pour se glisser dans la peau de l'écrivain, perd par là toute chance d'accomplir une œuvre qui soit sienne. Le drame qui menace le traducteur n'est pas la trahison de celui qu'il traduit, mais la trahison de soi-même qui en découle inévitablement. Au minimum, pèse sur lui le soupçon d'avoir subi l'influence de l'œuvre traduite, qui réapparaît de manière fantomatique dans son œuvre propre. Yourcenar se joue de ces accusations et les déjoue, lorsqu'elle mentionne à propos de sa traduction de *What Maisie knew* de Henry James la nécessité alimentaire de l'entreprise – pour la nier de manière sarcastique – et sa distance vis-à-vis de l'écrivain anglo-saxon, ainsi d'ailleurs que ses « réserves » à l'égard de Virginia Woolf dont elle a plus tôt traduit *Waves* :

---

<sup>44</sup> *En pèlerin et en étranger, op. cit.*, VI : "Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï", p. 477. Il est intéressant de noter que Yourcenar prend la peine de reconferer explicitement l'imprimatur à ces pages en 1980, dans la note "À propos de la republication de ces pages" qui suit ce texte dans le recueil.

Sans être le moins du monde spécialisée dans l'œuvre d'Henry James, il m'arriva, presque par hasard, de traduire en 1938 *Ce que savait Maisie*. Ce fut ma seconde, et sans doute ma dernière, traduction d'un roman anglo-saxon, la première ayant été une version française des *Vagues* de Virginia Woolf. Si j'insiste sur le côté quasi incidentale qu'a souvent, mais non pas toujours, le travail du traducteur, c'est que trop de commentateurs naïfs concluent d'une traduction à une influence sur l'œuvre originale de l'écrivain qui traduit et à l'admiration passionnée pour l'œuvre de celui-ci. En fait, mon admiration très profonde pour le roman de Virginia Woolf se nuancait de réserves ; quant à James, j'ignorais presque tout de son œuvre lorsque la tâche qui consiste à mettre *Maisie* en français me fut offerte.

Si je ne qualifie pas ces deux travaux d'alimentaires, c'est que le paiement offert par les maisons d'édition aux traducteurs est rarement de nature à alimenter ceux-ci...<sup>5</sup>

Cependant, cette manière plus ou moins désinvolte de se dédouaner par rapport à une activité perçue comme incompatible avec la poursuite d'une écriture personnelle originale, qui repose en partie, là encore, sur la suggestion d'une pression des circonstances extérieures, économiques cette fois, est désavouée par le « retour » de Yourcenar à la traduction à une époque où ce ne sont certainement pas des raisons financières qui peuvent justifier sa nouvelle entreprise : en effet, quand elle fait paraître *Le coin des "Amen"*, pièce de théâtre traduite de James Baldwin, en 1983, elle est l'auteur très apprécié de plusieurs « romans » qui ont reçu de nombreux prix littéraires, elle a été élue à l'Académie française, elle détient force honneurs et doctorats *honoris causa*, et sa décision de traduire la pièce de Baldwin ressortit plutôt à un choix politique et idéologique qu'à sa soumission à des contingences matérielles. Le recueil de *Fleuve profond, sombre rivière* relèverait d'ailleurs de la même interprétation : ce n'est pas pour « arrondir ses fins de mois » que Yourcenar s'est consacrée pendant des années à la traduction des *negro spirituals* des Noirs du Sud des États-Unis qu'elle a découverts dès son premier séjour américain à la fin des années 30. On se doit de classer ces « exercices » sous la rubrique du « délassement » ou de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, XVI : « Les charmes de l'innocence. Une relecture d'Henry James », p. 557.

« l'assouplissement » que mentionne l'écrivaine tout de suite après les dénégations retorses citées plus haut :

Plus exactement, ces tâches furent pour moi ce que d'autres traductions, entreprises par seul amour de l'œuvre traduite, allaient être par la suite : volontaire temps d'arrêt dans le travail personnel, repos qui suit ou qui précède une de ces périodes où l'on se jette tout entier dans le livre à écrire. Délassement, mais aussi exercice d'assouplissement admirable, et d'autant plus utile que l'ouvrage traduit émane d'un tempérament et d'un esprit plus étrangers aux nôtres...<sup>6</sup>

Ce qui caractérise ordinairement l'écriture yourcenarienne, tout particulièrement dans la forme de l'essai, c'est sa précision de gravure à la pointe sèche ; or, mis à part l'insistance très significative à désigner les traductions – du moins les « commandes » – par des termes du registre de l'effort et de la contrainte, « travaux » et « tâches », le passage ci-dessus est singulièrement louvoyant : l'amour de l'œuvre traduite, hautement revendiqué, s'y substitue à une admiration sévèrement nuancée, le délasserment s'y confond avec l'exercice de virtuosité quasi pianistique, et le point d'orgue de cette page est l'insistance sur l'« étrangeté » souhaitable de l'œuvre traduite, là où l'appréhension habituelle de l'activité traductrice requiert avant tout la familiarité.

En outre, l'activité de traductrice de Yourcenar présente la caractéristique déconcertante de s'exercer dans plusieurs champs linguistiques ; phénomène des plus rares : combien de traducteurs traduisent aussi bien le grec antique, l'anglais, et le japonais ? la traduction est une entreprise fondamentalement bijective, éventuellement réflexive, fréquemment monodique. Les meilleurs traducteurs n'opèrent qu'entre deux langues, la leur et celle qu'ils ont apprivoisée au terme d'une longue et lente *familiarisation*. À l'horizon de ce processus, se dessine la silhouette du traducteur exclusif, de celui qui ne traduit qu'un auteur – devenant son double dans la langue-sœur dont il est le vecteur. Sans que cela soit explicitement dit, on admet qu'un traducteur « en série » ne peut accomplir un travail de qualité : la production de masse ne saurait s'appliquer à des textes « littéraires », elle intervient dans le cas

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

d'une sous-littérature de seconde zone<sup>7</sup>. Or, Yourcenar se joue à nouveau de ces *a priori* : la traduction de poètes grecs, antiques et modernes, se justifie admirablement de la part d'une femme plongée dès le plus jeune âge dans l'étude, et ce que l'on pourrait appeler l'appropriation des langues anciennes, renforcées encore par la fascination de la jeune Marguerite Yourcenar pour le monde hellénique où elle se plonge dans les années 20 et 30. De même, l'enfant qui apprend l'anglais dès l'âge de onze ans lors de l'année passée en Angleterre avec son père au début de la première guerre mondiale, la femme qui séjourne à plusieurs reprises dans des pays anglophones avant même de s'y installer – accidentellement, bien sûr... – à partir de 1939, et d'y gagner sa vie au moins en partie en enseignant, sont parfaitement qualifiées pour entreprendre des traductions d'auteurs anglo-saxons, si difficiles soient-ils (et James aussi bien que Woolf ne représentent pas vraiment le degré zéro de l'exercice de traduction). Que dire en revanche de la traduction des *Cinq nô modernes* de Mishima, par une femme dont la familiarité avec le japonais n'a été acquise que tardivement, pendant les années de son séjour dans un espace linguistique autre – anglophone –, alors que s'élaboraient en parallèle non seulement une œuvre littéraire originale axée sur l'exactitude de la voix (on va y revenir) mais une double entreprise de traduction, de l'anglais et, bien qu'un peu en sourdine à cette époque, du grec<sup>8</sup> ? Chacune de ces entreprises témoigne à la fois d'une fidélité irréductible à la langue originelle – celle de l'écrivaine, pas celle du texte traduit – et d'une volonté d'éloignement, ou de désorientation. Comme Marguerite de Crayencour est une « femme déplacée », que l'on ne trouve jamais où on l'attend, où on la cherche, Marguerite Yourcenar traductrice est toujours exilée de sa langue, absente à elle-même par le biais d'une écriture qui lui ressemble à force de dissemblance. Cet exercice d'assouplissement qu'elle mentionne à

---

<sup>7</sup> Depuis quelques années, les traducteurs s'efforcent de modifier la perspective du grand public vis-à-vis de leur fonction, comme l'indiquent par exemple les colloques et rencontres ayant pour sujet la traduction qui se sont multipliés récemment. Néanmoins, leur activité peine à acquérir ses lettres de noblesse.

<sup>8</sup> Mais il ne faut pas oublier la méthode pour ainsi dire « en spirale » dont use Marguerite Yourcenar, et qui fait qu'aucun de ses textes n'est jamais entièrement immobilisé dans ou par le temps, mais repris et refondu *Comme l'eau qui coule* jusqu'à sa publication ... et même parfois après.

propos de ses traductions librement consenties correspond à la poursuite d'une forme d'extranéité définitive analogue à ce qui maintient une Européenne francophone en Nouvelle-Angleterre pendant quarante ans.

Il en va de même, avec une sorte d'obstination tacite, dans l'œuvre « personnelle » qui l'est si peu, au sens habituel du terme. On a fréquemment souligné le choix de narrateurs, ou au minimum, de points de focalisation masculins dans les textes de fiction de Yourcenar, d'*Alexis* à *Zénon*. L'écrivaine s'en explique, ou prétend le faire, à propos d'Hadrien, lorsqu'elle feint de regretter de n'avoir pu composer les *Mémoires* selon le point de vue de Plotine, femme d'exception sans nul doute, mais que le cadre culturel et les mentalités de ce temps maintenaient dans une situation marginale ou mineure la rendant impropre à servir de regard filtrant sur le monde gréco-romain au temps d'Hadrien :

Impossibilité aussi de prendre pour figure centrale un personnage féminin, de donner par exemple pour axe à mon récit, au lieu d'Hadrien, Plotine. La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. Il est déjà assez difficile de mettre quelque vérité à l'intérieur d'une bouche d'homme.<sup>9</sup>

Pour autant, les justifications sociologiques ne recouvrent qu'en partie la vérité individuelle d'une femme qui préfère les hommes à la « compagnie des femmes » ; certains jugements sur la féminité en général, placés dans la bouche de personnages comme Eric von Lhomond ou rencontrés au détour de la correspondance de Yourcenar sont d'une dureté implacable. Cependant, le choix majoritaire de voix masculines dans les « fictions » va de pair avec la distance du « récit historique » : d'Hadrien à *Zénon*, en passant par Miguel et Anna, Nathanaël, ou, tout à la fin de sa carrière, Lazare, Yourcenar situe ses personnages dans un cadre éloigné du sien par le temps ou à défaut l'espace. Le monde gréco-romain du II<sup>e</sup> siècle représente un cas extrême, mais l'Europe du XVI<sup>e</sup> hantée par *Zénon* ou les pays baltes ravagés par la guerre ne sont guère plus familiers pour une femme du XX<sup>e</sup> siècle dont plus de la moitié de

---

<sup>9</sup> « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 526.

l'existence se passe dans le Nouveau Monde ou l'Orient, y compris la Grèce. Ce double principe de l'écriture yourcenarienne relève en fait d'une esthétique délibérée de la dépossession, au sens où l'épreuve du texte est sa distance par rapport à l'espace culturel que partagent, plus ou moins, l'auteur et le lecteur. Ce que Yourcenar pourchasse dans ses œuvres, ce qu'elle s'attache à éliminer avec une attention qui ne se relâche jamais, ce sont les traces d'une *familiarité* avec le matériau narratif, avec le personnage en train de se construire. Certes, la plupart des écrivains s'efforcent de conférer à leurs créations une autonomie sans laquelle il ne saurait y avoir de « bonne » littérature ; s'il est entendu que « Madame Bovary, c'est moi », il est aussi admis que Madame Bovary n'est pas Salammbô, ni Frédéric Moreau. Et pourtant, une voix est reconnaissable, voix de l'auteur, voix de son époque, qui *parle la même langue* d'un texte l'autre. La pierre de touche pour Yourcenar est précisément l'absence de cette continuité : ce qu'elle fait, lorsqu'elle donne la parole à Hadrien ou regarde par les yeux de Zénon, c'est sortir absolument d'elle-même pour se couler dans un autre moule, dont le critère décisif doit être une forme, au demeurant discutable, d'authenticité. Yourcenar rapporte dans *Le temps, ce grand sculpteur* une intéressante « expérience » à laquelle a été soumis le texte des *Mémoires d'Hadrien* :

j'eus l'occasion de vérifier comme à l'aide d'une pierre de touche l'authenticité d'un autre passage. Un professeur demande à ses élèves de traduire en grec (j'aimerais pouvoir dire *retraduire*) la page de l'empereur qui décrit l'état d'atonie qui suivit chez lui la mort d'Antinoüs. Je m'obligeai à faire de même. Immédiatement les *addenda* d'un ton plus moderne devinrent aussi visibles que le plâtre qui rejointoie deux fragments de statue. [...] Sept mots se refusaient, en grec, à être écrits ; ils l'eussent été un peu plus facilement en latin, langue qui déjà souligne les émotions, comme le fait la nôtre. Mais en quelle langue avais-je supposé qu'Hadrien, bilingue, me dictait ses *Mémoires* ? tantôt en latin, sans doute, et tantôt en grec, ce qui m'offrait un certain jeu. Il y a pourtant des moments où, par inadvertance, je lui ai fait parler le français de mon temps ...<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Le Temps, ce grand sculpteur, op. cit.*, III : « Ton et langage dans le roman historique », p. 296, 1972.

Cette opération de « re-traduction » à l'envers, d'un texte qui n'a jamais été grec mais le redevient pour les besoins de la démonstration, est caractéristique du projet littéraire de Yourcenar : ce que j'appellerais une esthétique de l'exil, non au sens traditionnel que cette formule peut avoir, mais au sens d'un exil intérieur que l'écrivain doit s'imposer afin de produire la voix de l'autre. Ce qui permet de reconnaître Marguerite Yourcenar d'un roman à l'autre, ce ne sont pas des constantes, stylistiques ou théoriques, mais son absence, littéralement criante : elle n'est pas là, elle n'est pas à Rome, à Bruges, à Naples ou à Mycènes, elle n'est pas le *dibbouk* qui se cacherait dans le cœur d'Hadrien, du prier des Cordeliers ou d'Alexis (ni même de Marcella, d'ailleurs). Comme l'Électre de Giraudoux<sup>11</sup>, Yourcenar n'est jamais plus absente que du lieu où elle est, elle rejette ce qui fait la monnaie courante du statut de l'écrivain, son appartenance à ses textes, la relation de réversibilité, plus ou moins sophistiquée, entre l'auteur et l'œuvre. Impitoyablement, elle choisit l'exil, mettant tout son art à créer une voix qui n'est justement pas la sienne. La langue qu'elle habite – ce français presque trop parfait qui paraît à beaucoup l'expression d'un classicisme anachronique – aspire à être traduction d'une autre, venue d'ailleurs ou d'autrefois.

En ce sens, Yourcenar est un écrivain « francophone » plus que français. Dans un récent article du *Monde des livres* (10 mars 2006), Amin Maâlouf s'insurge contre un certain emploi des termes « francophone » et « francophonie », qui recouvre selon lui (et il faudrait une bonne dose de mauvaise foi pour en douter !) des catégorisations à la limite dépassée du racisme. Il ne viendrait, c'est vrai, à l'idée de personne de qualifier Marguerite Yourcenar d'écrivain francophone, pas plus que Céline ou Flaubert, ou Apollinaire ou Cioran, pour reprendre les exemples cités par Maâlouf. Cependant, lorsque celui-ci écrit qu'« Il ne faudrait tout de même pas que la langue française devienne, pour ceux qui l'ont choisie, un autre lieu d'exil », il met justement le doigt sur ce qui définit l'écriture « en français » de Yourcenar : un choix, esthétique et non politique, de l'exil comme seul lieu d'où l'écriture peut être autorisée parce qu'elle se dépouille du soi pour faire entendre la voix de l'autre.

---

<sup>11</sup> Dans la pièce éponyme, Clytemnestre proteste contre l'affirmation du Président : « Les voici toutes deux. – Toutes deux est beaucoup dire. Électre n'est jamais plus absente que du lieu où elle est », *Électre*, Acte I, scène 4.