

LES TRAVERSÉES DU JAPON DE MARGUERITE YOURCENAR

par Martine RENOUPREZ
(Université de Cadix)

Marguerite Yourcenar a beaucoup voyagé, décrit des errances ou des expéditions dans ses romans et réfléchi à ce qui pousse à prendre la route¹. Elle fait en quelque sorte le bilan d'une passion de la pérégrination et de ses réflexions sur la question du voyage dans une conférence donnée à l'Institut français de Tôkyô le 26 octobre 1982, intitulée « Voyage dans l'espace et voyages dans le temps »². C'était la première fois qu'elle séjournait au Japon. Elle y reste du 4 octobre au 31 décembre 1982, première étape de sa découverte de l'Asie qui allait la mener ensuite vers la Thaïlande et l'Inde. Elle aurait voulu raconter tous les périple réalisés au cours des dernières années, de l'Amérique à l'Afrique, mais, faute de temps, elle ne rédigea que quatorze récits dont dix dédiés au Japon. Ils feront l'objet d'une édition posthume sous le titre qu'elle avait choisi en hommage à Zénon : *Le Tour de la prison*, avec pour exergue, la question posée par le médecin de *L'Œuvre au Noir* :

¹ Pour plus de détails sur ses voyages, voir *Les Voyages de Marguerite Yourcenar*, CIDMY, Bulletin n° 8, décembre 1996.

² Publié dans Marguerite YOURCENAR, *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 161-176. Pour une analyse du recueil, voir en particulier Osamu HAYASHI, « *Tour de la prison*, tour du Japon : le "japonisme" chez Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar essayiste*, Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI et Elena PESSINI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 289-297.

« Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ? » (*TP*, p. 7)³.

Marguerite Yourcenar veut-elle dire par ce titre qui couronne ses voyages que notre planète est aussi exigüe qu'une cellule ? Qu'aussi étroit que soit notre horizon, cela vaut la peine de l'arpenter ? Mais que la connaissance apportée par le voyage au loin peut tout aussi bien s'acquérir ici même dans un voyage intérieur ? Car la méditation semble tout aussi propice à la connaissance de soi et du monde, comme elle l'affirme dans ses entretiens avec Matthieu Galey :

MY : – [...] J'imagine qu'un sage, tels les vieux taoïstes, pourrait faire plusieurs fois le tour du monde à l'intérieur de sa maison, sans jamais sortir de sa cellule. Ce serait un vrai sage.

MG : – Il en sortirait par le rêve.

MY : – Plus remarquable : il en sortirait par la pensée.⁴

Dans le trajet du paquebot qui l'emmène de San Francisco à Yokohama, en passant par l'archipel hawaïen, l'immensité de l'océan Pacifique qui sépare les continents asiatique et américain tranche sur l'espace réduit de la cabine : « Cellule de la connaissance de soi ; lieu du dialogue et du combat avec l'Ange ; loge d'où l'on contemple, étendu sur une couchette, les reflets de la mer au soleil jouant sur le plafond blanc » (*TP*, p. 55) ; ce contraste se traduit en miniature dans la « pierre de rêve », un petit disque de méditation taoïste du XVIII^e siècle, minéral poli aux tons bleutés évoquant « la ligne d'horizon qui atteste en mer la courbure du globe » (*TP*, p. 54) ; l'objet est pourvu d'une inscription : *L'Air et l'eau éternels*, titre éponyme du récit de cette traversée où confluent l'infini et la limite, cabine ou cercle qui renvoient à la finitude et au cosmique.

³ La question de Zénon dans *L'Œuvre au Noir* est légèrement différente : « Quel est le prisonnier qui consentirait à mourir sans avoir fait le tour de sa prison ? ».

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, LGF, 1980, p. 137.

Il ne s'agit pas seulement d'une question d'espace, mais aussi de temps. Le temps qui nous est imparti est limité, ce que symbolise l'image du poulpe pris au piège des pots des pêcheurs dans le premier récit, *Bashô sur la route* : « enclos entre les parois de leur prison, ils font “un court rêve” avant d'être dépecés pour servir de nourriture » (*TP*, p. 15). Cet aspect évanescent de la vie, Marguerite Yourcenar l'a perçu plus que nulle part ailleurs dans le roman d'amour *Genghi monogatari* de la grande écrivaine japonaise du XI^e siècle, Musaraki, qu'elle avait lu à vingt ans : « dans le sens très profond du flottement des choses, du passage du temps, du fait que les incidents de ces amours sont à la fois tragiques, délicieux, fugitifs » (*YO*, p. 110) ; dans une nouvelle de 1938, Yourcenar rend hommage à la romancière qui a contribué à affiner sa sensibilité, en imaginant les derniers jours du prince Genghi ; la sensation de la fugacité de son existence se traduira en ces termes : « Dans un univers où tout passe comme un songe, on s'en voudrait de durer toujours »⁵.

C'est dire si, avant d'aller au Japon, Marguerite Yourcenar s'était intéressée à la culture japonaise et l'avait intégrée, entre autres, à travers ses auteurs classiques, Musaraki Shibiku que nous venons d'évoquer ; Kanse Motomasa et Zeami, auteurs de théâtre *Nô* du XV^e siècle (*TP*, p. 95) ; du XVII^e siècle : Chikamatsu, dramaturge, auteur de théâtre *Bunraku* (*TP*, p. 74 et 91), Ihara Saikaku, romancier célèbre pour ses récits érotiques, mais aussi Bashô, maître du *haïku*, présent en filigrane dans le texte à plus d'un titre, notamment lorsque Yourcenar évoque cette forme de poésie japonaise :

[...] le *haïku*, né vers la même époque, où tout l'univers tient dans une feuille qui tremble ou une grenouille qui plonge dans l'eau,

⁵ Marguerite YOURCENAR, *Le dernier amour du Prince Genghi, Nouvelles orientales* [1938], Paris, Gallimard, 1963, p.72.

nous semble aujourd'hui la suprême forme de la poésie nippone.
(*TP*, p. 139)⁶

Mais elle connaît aussi très bien les contemporains, l'angoisse et le stress suscités par le monde moderne, décrit par Masao Yamakawa (*TP*, p. 62) ; « le sadisme d'un des grands romanciers japonais du XX^e siècle », Junichirô Tanizaki (*TP*, p. 128) ; ou Yukio Mishima dont elle réalise l'exégèse de l'œuvre dans son essai paru deux ans avant son voyage, en 1980, *Mishima ou La Vision du vide*.⁷ Sans oublier ses évocations des maîtres de l'estampe japonaise, Hokusai, Kitagawa Utamaro (*TP*, p. 60), Kuniyoshi (*TP*, p. 86), ou Hiroshige (*TP*, p. 173).

Où se situe-t-elle elle-même en tant que voyageuse ? Dans sa conférence, elle énumère toutes les raisons possibles qui poussent au voyage – « pour le gain et pour l'aventure », « pour convertir à une religion », « pour retrouver, comme Ulysse, une patrie perdue », « la recherche de la connaissance », « s'instruire et jouir de la vie » (*TP*, p. 163) – et évoque les deux grands voyageurs de son œuvre : Hadrien et Zénon. Tous deux, pour leur part, sont guidés par des motivations qui rendent le voyage intelligent :

La connaissance de mondes étrangers, que ce soit dans le temps ou dans l'espace, a pour résultat de détruire l'étroitesse d'esprit et les préjugés, mais aussi l'enthousiasme naïf qui nous faisait croire en l'existence de Paradis, et la sotte notion que nous étions quelqu'un.
(*TP*, p. 166)

Se frotter à l'étranger devrait ouvrir l'esprit, reculer les limites du possible en nous montrant nos propres conditionnements, annuler l'exotisme en nous enseignant qu'autrui est semblable à

⁶ Le *haïku* de Bashô auquel elle fait référence est le suivant : « un vieil étang / une grenouille plonge / bruit de l'eau », *Cent onze haïkus de Bashô*, Éd. Verdier, 2002.

⁷ Marguerite YOURCENAR, *Mishima ou La Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

nous-mêmes, et nous renvoyer à notre destin commun, au final modeste et éphémère.

Hadrien, avant les Japonais le Mont Fudji, a escaladé une montagne pour des « raisons religieuses », par « plaisir esthétique et scientifique » de voir le soleil levant. Et pour les Japonais, la cime du Mont Fudji n'est pas symboliquement la seule recherchée. Yourcenar évoque l'un d'eux qui gravit le Mount Desert et qu'elle situe dans « la grande catégorie de ceux pour qui le voyage est à la fois une prouesse physique – il l'est toujours plus ou moins –, une expérience esthétique personnelle, et un moment de contact avec le sacré » (TP, p. 165).

Ces aspects recherchés par Yourcenar dans le voyage, le sacré, la connaissance, le fonds commun des aspirations humaines et la ruine des a priori n'enrichissent pas les badauds, les touristes en troupes et leurs voyages organisés qui protègent contre « les chocs culturels » (TP, p. 168) ni les visiteurs de la catégorie *garden-club* (TP, p. 135).

Bien voir un pays, c'est essayer de le connaître et jusqu'à un certain point de le faire sien dans son présent et son passé, tâcher de voir enfin ce qu'il signifie pour ceux qui y vivent. (TP, p. 169-170)

Nous pensons que, jusqu'à un certain point, Marguerite Yourcenar a fait sien le Japon en tâchant d'absorber dans l'écriture une part de sa culture. Ceci sous divers aspects : dans son adhésion au shintoïsme, au lococentrisme, au monde vide et à son propre éloge de l'ombre.

Lors d'un dîner organisé par la veuve de Mishima, l'exécuteur testamentaire de l'écrivain, Jun Shiragi, proposa à Marguerite Yourcenar de traduire avec lui les *Cinq Nô modernes*, ce qu'elle accepta⁸. Il l'emmena en visite dans plusieurs temples, et lorsqu'il

⁸ Anecdote rapportée par Tsutomu IWASAKI, « Séjour au Japon de Marguerite Yourcenar », *Les Voyages de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 222.

lui confia dans le sanctuaire shinto Miwa qu'il se considérait « shintoïste en ce qui concerne le culte de la nature », Marguerite Yourcenar « a répondu *Moi aussi, je suis shintoïste* »⁹, une déclaration relevant sans doute plus de l'enthousiasme amical que de l'adhésion proprement religieuse.

Le shintoïsme est un rite étroitement lié à la nature et qui défie tous les défunts. Le temple n'est qu'un échelon dans l'enceinte sacrée du paysage : « le site pur qui grâce à l'efficacité bienveillante du rite accepte aussi l'homme » (*TP*, p. 136). Petits et effacés, les temples se fondent dans une nature grandiose, au pied des arbres, ces géants divinisés, ou sont conçus comme des retraites s'ouvrant sur la solitude du lieu¹⁰ ou encore, ils sont enfouis dans la végétation vénérée en « forteresses sylvestres » (*TP*, p. 137). L'habitat, au cœur de la nature, est sacralisé par celle-ci, tel le modeste cabanon du prince Genghi, sa dernière demeure : « comme c'était l'automne, les feuilles de ce bel arbre recouvraient son toit de chaume d'une toiture d'or » (*NO*, p. 62). À l'inverse, les comparaisons anthropomorphiques de la nature ne manquent pas non plus dans la nouvelle (« les flancs de la montagne se recouvrirent de neige comme des amples plis de ces vêtements ouatés qu'on porte en hiver »¹¹), glissant de celles-ci vers une métamorphose des éléments en divinités des forêts : « L'automne arriva, changeant les arbres de la montagne en autant de fées vêtues de pourpre et d'or, mais destinées à mourir aux premiers froids » (*NO*, p. 71).

Les végétaux tout comme les animaux sont divinisés au Japon. Marguerite Yourcenar y admire le culte rendu à certains d'entre eux :

⁹ Jun SHIRAGI, « Madame Yourcenar au Japon », *ibid.*, p. 250.

¹⁰ « quelques marches seulement séparent le paysage ingénieusement composé du Pavillon d'Argent d'une colline aux végétations quasi vierges » (*TP*, p. 137).

¹¹ *NO*, p. 62. Voir aussi p. 68 : « car le bruit d'un ruisseau est plus monotone que la voix d'une femme, et les courbes des collines ou les mèches des nuages sont faites pour ceux qui voient, et planent trop loin de nous pour se laisser caresser ».

Mais les vrais dieux, les objets d'art véritables, chatoyants et sinueux, avivant ou modifiant à chaque pulsation leurs couleurs de pierres précieuses, sont les carpes et les dorades de l'étang miniature, moins poissons qu'esprits des eaux. (*TP*, p. 69)

Car l'être humain n'a pas plus de poids qu'un alevin ou un oiseau. Au moment de mourir, le prince Genghi éprouve et accepte l'égalité du destin des êtres et des choses dans l'univers : « Je vais mourir, fit-il péniblement. Je ne me plains pas d'un sort que je partage avec les fleurs, avec les insectes, avec les astres » (*NO*, p. 72). Élément de la nature lui-même, tout défunt sera divinisé¹² en réintégrant la matière qu'il ne quittera jamais plus. Yourcenar a saisi ces transformations végétales ou animales à travers les spectres évoqués au théâtre : telle la geisha, comparée au héron bleu (*TP*, p. 152), ou le *Shite* « non pas fantôme à demi diaphane, comme se le représentent nos imaginations, mais pesant reliquat d'une vie passée, pareil à ces lourds tas de feuilles mortes que tourmente encore, en automne, le vent » (*TP*, p. 100).

Dans son commentaire du dernier ouvrage d'Ivan Morris sur le Japon, *La Noblesse de l'échec*¹³, Marguerite Yourcenar relève la tradition japonaise d'écrire un dernier *haïku* avant de mourir, expression poétique et contemplative de la nature avec laquelle le Japonais communique¹⁴.

¹² « En face des fidèles trône une planchette rectangulaire de bois blanc où sont inscrits le nom et le post-nom (l'équivalent du prénom français), suivis de la formule *no mikoto* qui signifie "dieu de..." ou "dieu qui s'appelle...", ainsi que l'exige la tradition shintoïste qui déifie tous les morts », Hisayasu NAKAGAWA, *Introduction à la culture japonaise*, Paris, PUF, 2005, p. 24.

¹³ Ivan MORRIS, *La Noblesse de l'échec. Héros tragiques de l'histoire du Japon*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁴ « Et certes, ces poèmes du désespoir et de l'agonie sont au Japon traditionnels, donc, si l'on veut, conventionnels. Mais une convention si vivace est une force : le sens de leur identité avec l'univers explique peut-être en partie, chez ces hommes de l'action violente, leur étonnante facilité à mourir », Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, « IV. La Noblesse de l'échec », *EM*, p. 323.

Cette contemplation nous ouvre à une nouvelle dimension de l'âme japonaise, celle du lococentrisme. Contrairement à l'Occidental qui est pris dans la temporalité, pour le Japonais, « la durée du temps est absorbée dans [le] lieu même ».¹⁵

Dans sa conférence prononcée à Tôkyô, Marguerite Yourcenar rappelle à deux reprises que « les routes de l'espace croisent toujours celle du temps » (*TP*, p. 168)¹⁶ dans le sens où l'espace, et surtout l'espace visité, est chargé d'histoire, même si chaque époque choisit son passé. Ce rappel du passé ancré dans un lieu est singulièrement représenté dans l'anecdote qu'elle rapporte du plancher d'un temple qui se transforma en plafond pour garder les traces de sang en mémoire d'un crime qui y avait été perpétré.¹⁷ Par ailleurs, on ne peut, en voyageant, empêcher les associations et comparaisons avec d'autres lieux ; Kavafis, dit Yourcenar, « qui conseillait si magnifiquement à Ulysse de jouir à toutes les escales avant de regagner Ithaque, rappelle aussi à son voyageur qu'en fait il ne sortira jamais de son lieu d'origine, que partout où il va, sa propre ville le suivra » (*TP*, p. 174-175).

La perspective lococentrique japonaise ne doit cependant se comprendre ni comme le condensé du passé en un lieu ni comme la superposition d'autres lieux dans ce lieu, mais comme la force d'un présent intemporel dans l'espace. Cette permanence est symbolisée dans le film de Mishima, *Patriotisme*, par le continuel retour de la caméra sur un arbre, que Marguerite Yourcenar avait commenté :

Dans la modeste maison d'une petite rue de Tôkyô où le lieutenant et sa femme accomplissent leur suicide [...] nous voyons

¹⁵ Hisayasu NAKAGAWA, *Introduction à la culture japonaise, op. cit.*, p. 21. « Ainsi, les deux philosophes japonais les plus représentatifs du XX^e siècle, Kitarô Nishida et Tetsurô Watsuji, ont travaillé sur le problème du lieu », *ibid.*

¹⁶ « J'ai touché mot de ce perpétuel voyage dans le temps qu'est aussi un voyage dans l'espace », *TP*, p. 170.

¹⁷ « [...] et celui dont le plafond porte des traces de sang : c'était d'abord un parquet, mais on l'a retourné, pour que les vestiges d'un crime commis il y a trois ou quatre siècles ne s'effacent pas [...] » (*TP*, p. 159).

s'accomplir le rituel des dernières caresses, la prière devant l'autel domestique, et enfin la mort atroce de l'homme et le suicide plus bref de la femme. De temps à autre, pourtant, l'appareil de prises de vues se déplace, et nous apercevons, à l'extérieur, dans l'étroite bordure de jardinet entourant la maison, un jeune sapin couvert de neige. Pendant que dans la demeure humaine on fait l'amour, on prie, on souffre et l'on meurt, le petit arbre est toujours là ; là, bien qu'éphémère lui aussi, son manteau de neige blanche. (*TP*, p. 141)

La contemplation de l'arbre, dans sa permanence et son immanence, renvoie la conscience à l'intemporalité de l'instant ; ce regard, libéré du temps, Marguerite Yourcenar l'expérimente dans un autre lieu, clos cette fois, une chambre banale à Tôkyô « sans lien avec le passé et l'avenir (et pour cette raison on est davantage soi) ». Une présence à soi dans l'instant qui ouvre à « la soudaine conscience que le bonheur nous habite. Les objets qui composent la vie rangée soudain dans un autre ordre tournent vers nous leur face ensoleillée. Transport de l'esprit et des sens [...] » (*TP*, p. 79). Satori ou événement zen¹⁸ qui irradie l'être lors de l'expérience immédiate du réel, un événement qui semble procéder paradoxalement de la présence intense au lieu ou à l'objet et de l'abolition du temps.

Est-ce l'aspect fusionnel du shintoïsme avec la nature, le bouddhisme dont la pratique de la méditation zen débouche sur le rayonnement du vide qui ont façonné un monde japonais dénué de sujets ?

Tsutomu Iwasaki rapporte que, lors de ses traversées du Japon en sa compagnie, Marguerite Yourcenar se posait des questions sur « la grande capacité de “subir” chez les Japonais, elle se demandait s'ils cachaient très bien leurs sentiments ou s'ils n'étaient vraiment pas troublés. Autrement dit, elle se demandait quelle était la place

¹⁸ Au sens de Roland Barthes : « le *satori* (l'événement zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un *vide de parole* », *L'Empire des signes* [1970], Paris, Seuil, coll. Points, 2007, p. 14.

donnée au besoin d'être soi-même dans la vie sociale et individuelle des Japonais ».¹⁹

Son attention avait été attirée par la multitude entrant et sortant des trains de banlieue, par l'uniformité de leurs comportements, le conformisme des vêtements, les costumes stéréotypés suivant les professions et obligatoires chez les écoliers :

[...] quelques millions d'hommes vêtus, semble-t-il, du même complet [...]. Onze millions de robots impressionnent toujours, même subdivisibles en groupes, sinon en castes, et finalement en individus plus ou moins différenciés comme nous tous. [...] onze millions exerçant comme nous tous leurs petites libertés à travers des contraintes si habituelles qu'on ne les sent plus. (*TP*, p. 60-61)

Ce grouillement anonyme, mécanique, organisé et baigné d'une bonne part d'inconscience, est comparé à l'organisation sociale des insectes : « Les termites eux aussi ont sans doute de tels choix dans leurs termitières » (*TP*, p. 62). Yourcenar évoque la révolte contre cette assuétude dans une nouvelle de Masao Yamakawa où le protagoniste, dégoûté de la dépersonnalisation des comportements au Japon, découvre que même sa rébellion et la programmation de son suicide sont des réactions standardisées.

À rebours de l'Occidental qui dans l'apparente homogénéité des foules distinguera et valorisera les dissemblances, le Japonais se complaît dans un monde vide de sujets. La société est le fruit d'une volonté commune dans un climat uniformisateur qui permet et facilite l'identification. Il est peu recommandé au Japon de se distinguer, de briller, de faire preuve d'originalité, et le talent est difficile à développer dans cette société où l'individu ne se définit pas comme sujet. De fait, c'est la circonstance qui détermine le statut et fixe provisoirement la teneur du sujet et ce, en fonction de son rôle dans la communication. Hors communication, le Japonais

¹⁹ Tsutomu IWASAKI, « Séjour au Japon de Marguerite Yourcenar », *Les Voyages de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 242.

est dans une situation d'indéfinition.²⁰ Cet état d'esprit n'est pas sans relation avec l'horizon bouddhique qui dialectise « la personne et l'agrégat que nous prenons pour une personne » (*TP*, p. 126). Ce vide de sujet, cette ruine de l'identité est aussi finalement ce qui arrive au bout du voyage. N'annule-t-il pas « la sottise notion que nous étions quelqu'un » (*TP*, p. 166) ? Ne nous fait-il pas découvrir, comme l'avait fait Zénon, « l'un des secrets de la vie en tous lieux et en tous temps : l'uniformité sous la variété des apparences » (*TP*, p. 167) ? C'est ce vide, ce dépouillement et cet abandon de l'identité que recherche aussi désespérément Genghi au bout du voyage de sa propre vie : « Il souffrait. Il s'apercevait avec découragement qu'il était encore engagé dans les leurre de ce monde, et fort peu préparé aux dépouillements et aux renouvellements de l'autre vie » (*NO*, p. 68).

L'effacement du sujet au Japon ne s'arrête pas à l'individu, mais concerne aussi la compréhension de l'Histoire. Celle-ci ne s'explique jamais comme la conséquence des actions ni de la volonté d'un seul sujet. Les événements arrivent spontanément ; ils se forment d'eux-mêmes, successivement, et avec force, pour aboutir à l'intensité de l'instant ancré dans un lieu²¹.

Puissance d'un destin qui nous dépasse ? C'est l'interprétation symbolique que semble apporter Marguerite Yourcenar lorsqu'elle décrit à deux reprises la présence d'hommes totalement revêtus de noir qui manipulent les marionnettes du théâtre *bunraku* ou apportent les accessoires dans les spectacles de *kabuki* :

Le *kabuki* regorge de splendeurs, mais l'image la plus saisissante qui surnage est peut-être celle de ces figures tout en noir, impersonnelles et agissantes [...]. (*TP*, p. 153)

Les « hommes noirs » penchés sur elles à la fois comme des bonnes d'enfant et des tortionnaires paraissent incarner le destin et

²⁰ Voir Hisayasu NAKAGAWA, *Introduction à la culture japonaise*, op. cit., p. 7-15.

²¹ *Ibid.*, p. 17-22.

sont comme lui anonymes. [...] Faisons, si nous le voulons, de ces meneurs de jeu, décidément en minorité sur les hommes à cagoule, l’emblème de la volonté ou de l’intelligence émergeant çà et là des fatalités informes. (*TP*, p. 93)

Marguerite Yourcenar a affectionné ce qui se dérobe et se résorbe, les gestes de l’ombre et les coulisses de l’acteur. Au théâtre d’Osaka, elle rencontre Bandô Tamasaburô, célèbre acteur de *kabuki* ; à l’abri des regards, dans sa loge, elle juge ses gestes encore plus beaux qu’en scène (*TP*, p. 147). C’est que la beauté au Japon réside dans l’effacement et aime se laisser deviner. C’est dans l’obscurité, en dépassant les obstacles, que la splendeur se découvre.

Il en va ainsi des lieux, des objets et des personnes. Dans son chapitre « “Les petits coins” et les grands sites », Yourcenar tisse cette convergence de l’esthétique et du caché. Les lieux exquis ne se trouvent pas au cœur de la ville, mais en périphérie ; jardins, maisons de thé ou magasins raffinés échappent au regard du premier venu car, au Japon, ce qui est estimé se dissimule. Il faut l’adresse d’un guide avisé et cultivé pour découvrir la splendeur, dérobée sous de modestes apparences :

À Kyôto, où, dans des coins presque toujours dédaignés du centre, s’abritent quelques-uns des plus beaux jardins japonais [...] ; d’illustres maisons de thé, véritablement maisons closes, s’enferment derrière leurs palissades et leurs cloisons de papier de riz [...]. De discrètes boutiques, bourrées de vieilles soies ou d’éventails exquis, font honte à la coûteuse camelote des magasins destinés aux touristes ; dans des ateliers à plafond bas, à escalier-échelle, sept ou huit employés s’activent autour d’un “trésor national vivant”, maître incontesté de son art, qui mettra six mois à parfaire un kimono aussi cher qu’ailleurs une parure de diamants. Les restaurants surfins sont à peine devinés à l’odeur aigrette et sucrée qui s’échappe d’épais rideaux, barrant l’entrée de ce qui semblait à première vue une arrière-cour. (*TP*, p.157-158)

Le luxe se soustrait, occulté « derrière des grilles », les petits sanctuaires sont isolés « dans une infinie solitude ».

Marguerite Yourcenar connaissait les romans de Junichirô Tanizaki ; elle ne pouvait ignorer son célèbre essai sur la culture japonaise *Éloge de l'ombre*, publié en 1933. Il démontre dans celui-ci combien les objets japonais ont à gagner en restant dans l'ombre, car toute la beauté des laques, par exemple, ressort dans la lueur incertaine des chandelles alors que les ampoules électriques les réduisent à un aspect ostensiblement pompeux. Du coup, l'usage qui en est fait dans la modernité annule le charme qui s'en dégageait autrefois :

Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables.²²

Cette même sensibilité toute japonaise à la beauté des objets exposés dans la pénombre, Marguerite Yourcenar l'éprouve à la faveur de ses visites privilégiées au cœur des temples, par la médiation de ses amis japonais. Des portes qui ne sont jamais ouvertes aux touristes dévoilent alors ce qui se dissimule dans l'obscurité :

Notre ami fait ouvrir pour nous par un moine la grande salle des assemblées et des méditations. Une nuit qui semble dater du XV^e siècle n'est pas tout à fait dissipée par le glissement des portes à coulisse. Deux yeux brillants suivent le visiteur où qu'il aille : ceux de l'image sculptée en plein buis [...]. C'est, dit-on, le prêtre Soseki, qui fut aussi un admirable architecte-paysagiste de jardins sacrés. À peine perceptible dans sa niche, il vit par l'éclat du regard. (*TP*, p. 125)

²² Junichirô TANIZAKI, *Éloge de l'ombre* [1933], Lagrasse, Éditions Verdier, 2011, p. 37 (traduction de René SIEFFERT).

La beauté ne se montre pas, mais elle est présagée dans l'ombre. L'éclat vient de la nuit et l'élégance se découvre dans l'envers des choses. Junichirô Tanizaki raconte qu'anciennement les femmes japonaises, confinées dans le demi-jour de leurs intérieurs, se peignaient les dents en noir et les lèvres en bleu-vert pour rehausser l'éclat de la blancheur de leur peau. L'idéal était qu'elles ne se présentent pas de face, mais en oblique²³. Au Japon, les bijoux se trouvent dans des écrins insignifiants, que ce soient les personnes, les lieux ou les objets. La boutique qui vend « d'incomparables soieries anciennes » a un décor « volontairement effacé » (*TP*, p. 131). Marguerite Yourcenar s'y achète un *haori* d'homme, sorte de kimono court et d'apparence sobre : « tout noir, doublé de bourre de soie avec pour seul ornement extérieur le disque d'argent d'un symbole, feuille ou fruit, qui est l'équivalent du blason » (*ibid.*). Mais l'intérieur du kimono révèle :

un véritable tableau tissé à même la trame. On y voit un feuillet contenant un poème parmi les milliers de poèmes consacrés au Japon à un vieux pin toujours vert, symbole de longévité. Un autre feuillet où des ors et des verts allant du pâle au sombre représentent ce même pin, un rouleau de soie crème et doré muni de cordelettes destinées à envelopper peinture et poème, et, suprême invention, une écriture de pierre noire, rehaussée d'or avec ses bâtonnets sagement rangés d'où le chef-d'œuvre est sorti. (*ibid.*)

De même, les gens les plus sages que Marguerite Yourcenar rencontre vivent dans des recoins au milieu de banlieues sans attrait : « Des constructions modernes prétentieuses et hâtives se carraient parmi les restes de maisons basses en un bois à peine moins fragile. C'est dans un lambeau de ce qui restait de verger que se cachait le logis de l'érudit célèbre » (*TP*, p. 117)²⁴.

²³ « “Une femme ne devrait jamais se présenter de face, mais toujours obliquement”. Ce précepte que T. cite et auquel il travaille à conformer sa démarche définit à soi seul l'art subtil d'Utaemon [...] », (*TP*, p. 149).

²⁴ Et à la page suivante l'écrivain précise que celui-ci « [...] explique, un à un, sur notre demande, les objets profilés dans la pénombre », (*TP*, p. 118).

De nombreux autres traits de la culture japonaise sont relevés par Marguerite Yourcenar, que nous n'étudierons pas ici, comme l'aspect postmoderne des grandes villes japonaises, à la fois traditionnelles et occidentalisées. Une occidentalisation quelque peu forcée après la Seconde Guerre mondiale, mais aussi due à l'extrême intérêt des Japonais pour les autres civilisations. Ce mélange visible mène l'auteur à de nombreuses comparaisons analogiques entre les mondes nippon et occidental. Par ailleurs, *Le Tour de la prison* témoigne aussi de sa fascination pour le *seppuku*, le suicide, en général, et de son obsession de la décapitation²⁵. Face à la condamnation à mort, nous surprenant naturellement, attendue au bout d'une longue maladie ou imposée par autrui, le choix de mourir de son propre gré plaît à Marguerite Yourcenar. C'est le choix de Zénon comme celui de Mishima, et ils méritent son admiration²⁶.

²⁵ Voir Georges NONNENMACHER, « La tête-fleur ou le voyage cathartique », *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Carminella BIONDI, Corrado ROSSO éd., Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, p. 169-177.

²⁶ « [...] il arrive un moment où “la vie pour chaque homme est une défaite acceptée”. Nous le savons tous, et c'est ce qui nous fait apprécier ceux qui l'ont consciemment choisie et parfois assumée de bonne heure. Il y a un coin de “sympathie pour le lieutenant” dans notre cœur à tous », Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, « La Noblesse de l'échec », *EM*, p. 330. Sur ce sujet, voir en particulier Maria CAVAZZUTI, « La dernière étape du voyage : le suicide », *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 43-59.

