

## **TOUR DE LA PRISON, TOUR DU JAPON : LE “JAPONISME” CHEZ MARGUERITE YOURCENAR**

Osamu HAYASHI  
(Fukushima University)

En choisissant le thème du japonisme chez Marguerite Yourcenar, nous ne tenterons pas seulement de rappeler l'intérêt de l'écrivain pour la culture japonaise, mais plutôt de nous interroger sur le regard qu'elle a porté sur le Japon.

Par japonisme, nous n'entendons pas une “japonaiserie” naïve et innocente, mais une forme particulière d'“orientalisme” dont Edward Saïd parle dans son essai du même titre. Selon Saïd, l'Orient n'a jamais été pour l'Occident un interlocuteur éloquent. Réduit au silence complet, il est devenu une idée, un discours, une représentation, que l'Occident a élaborés à son gré et pour son profit, pour mettre en valeur sinon son hégémonie, du moins sa supériorité, à la fois politique, culturelle et raciale<sup>1</sup>. Placé dans ce contexte, le japonisme est un processus historique de création imaginaire de “ce-qu'on-appelle-le-Japon”, aboutissant non à la connaissance, mais à la méconnaissance ou à la mutilation de la réalité, comme nous le constatons, dans le domaine artistique, avec des images fantaisistes à la Judith Gautier ou paradisiaques à la Van Gogh.

Le contact direct avec le pays a difficilement réussi à rectifier l'image occidentalisée du Japon. Si le voyage était une occasion de faire l'expérience de l'altérité, rares sont ceux qui ont voyagé pour remettre en question leur identité, pour la mesurer à celle de l'autre et atteindre ainsi la connaissance de soi et de l'autre. Entreprise d'autant plus difficile que le soi est protégé et fortifié par une idéologie égo- ou ethno-centrique. Isabella Bird, grande voyageuse anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle, remarqua à chaque occasion la laideur et le grotesque du Japon et de son peuple<sup>2</sup>. Pierre Loti, à la recherche de sa Madame Chrysanthème, ne cacha pas un sentiment de supériorité culturelle et de mépris envers ce pays bizarre et sauvage. Même

---

<sup>1</sup> Cf. Edward SAÏD, *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>2</sup> Cf. Isabella Lucy BIRD, *Unbeaten Tracks in Japan*, London, Heron Books, 1971; la première édition est de 1880.

au XX<sup>e</sup> siècle, Beauvoir n'a (presque) rien vu du Japon, si ce n'est les données statistiques correspondant à son credo féministe<sup>3</sup>, tandis que Roland Barthes, réjoui d'avoir trouvé dans le Japon la contrepartie de la culture occidentale, c'est-à-dire "l'empire des signes" au lieu de l'empire du sens, n'a pas hésité à afficher dès le début de son essai son "indifférence" par rapport au Japon et le caractère subjectif de sa vision, ce pour contourner intelligemment le piège de l'exotisme oriental<sup>4</sup>.

Qu'en est-il donc de Yourcenar? Comment a-t-elle affronté le Japon et ce japonisme dont elle se trouvait l'une des héritières accidentelles?

Excepté son intérêt précoce pour l'art et la littérature japonais, Yourcenar commence à écrire sur le Japon relativement tard dans sa carrière, surtout par le biais de son intérêt pour Yukio Mishima. C'est dans les années 80, alors qu'elle est déjà octogénaire, qu'elle publie *Mishima ou la Vision du vide*<sup>5</sup> et qu'elle réalise son premier voyage au Japon, voyage qui sera aussi le dernier, et autour duquel s'articule largement son livre posthume *Le Tour de la prison*<sup>6</sup>.

Dix ans après Barthes, Yourcenar ne paraît pas autant concernée par le problème de l'exotisme. Certes, elle le pose explicitement dès le début de *Mishima* : "Il est plus difficile encore de le juger [Mishima] s'il appartient à une autre civilisation que la nôtre, envers laquelle l'attrait de l'exotisme ou la méfiance envers l'exotisme entrent en jeu" (*EM*, p. 197). Pourtant, dans *Le Tour de la prison*, elle le détourne ou elle le résout facilement, en réduisant l'exotisme à un effet touristique qu'un pays étranger exerce sur les "voyageurs-troupeaux", effet que ne connaîtra pas un voyage savamment effectué, c'est-à-dire visant le "bris des préjugés et des coutumes" (*EM*, p. 693) et la "recherche passionnée de tous les modes de la connaissance" (*EM*, p. 693). D'où son admiration pour le chercheur belge qui rédige au Japon un dictionnaire de "théologie bouddhique" (*EM*, p. 669) :

<sup>3</sup> Cf. Simone de BEAUVOIR, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972. Pour son voyage au Japon, voir aussi Tomiko ASABUKI, *Vingt-huit jours au Japon avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir: 18 sept. - 16 oct. 1966*, coll. "Connaître le Japon", Asiathèque, 1996. Pour une étude comparatiste de Beauvoir et de Yourcenar, voir André MAINDRON, "Du Japon, de Beauvoir et de Yourcenar", in *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, t. 2, Tours, SIEY, 1995; p. 35-45.

<sup>4</sup> Cf. "Je ne regarde pas amoureuxment vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent". (Roland BARTHES, *L'Empire des Signes, Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 1995, p. 747).

<sup>5</sup> Marguerite YOURCENAR, *Mishima ou la Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, réédité dans *Essais et mémoires* (abrégé en *EM*), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, p. 194-272.

<sup>6</sup> Publié en 1991, *Le Tour de la prison* a été repris la même année dans *EM*, p. 595-701.

Ce robuste Gantois strictement vêtu à l'europpéenne appartient à une race aventureuse : son frère est conseiller agricole au Pérou; leur tante dirige depuis trente ans une léproserie à Kampur, et parcourt l'Inde, à la recherche des malades à dépister et à soigner, d'un pied aussi ferme qu'elle parcourrait les Flandres. L'exotisme n'est pas pour ces grands réalisateurs; ce n'est qu'une poussière qu'on souffle en passant. (*EM*, p. 670)

Déniant l'exotisme touristique de ces "grands réalisateurs", Yourcenar ne s'attarde pas sur un possible colonialisme sous-jacent à leur "réalisation" qui est, d'ailleurs, d'apparence typiquement colonialiste. Elle se contente de rapporter les commentaires d'un diplomate français : "Que je l'envie! [...] Quelles que soient les vicissitudes de la politique et du monde, le voilà installé dans une besogne qui remplira sa vie" (*EM*, p. 670). Si la "besogne", c'est-à-dire la rédaction d'un dictionnaire de bouddhisme, appartient à la recherche de la connaissance, l'écrivain ne s'embarrasse pas à mettre en question sa filiation avec la tradition des études orientales en Occident. Ne savait-elle pas que le vrai piège de l'exotisme se trouve justement dans le "mode" de recherche, et que c'est là que l'orientalisme a exercé sa plus grande influence?

Examinons donc le procédé que Yourcenar a choisi pour écrire sur le Japon, et voyons s'il a permis à l'écrivain d'échapper au discours orientaliste traditionnel.

Ce qui caractérise le mieux les essais yourcenariens est leur traitement du dualisme Occident/Orient ou Occident/Japon. Dans *Mishima*, l'écrivain reconnaît ce dualisme, non seulement dans son rapport à l'écrivain japonais, mais aussi dans la personne même de celui-ci. Tout au long de l'essai, Yourcenar continue à maintenir Mishima dans une dualité plutôt superficielle de la culture japonaise traditionnelle et de la culture occidentale importée, sans s'intéresser vraiment à la complexité de leur coexistence. Ainsi le suicide de Mishima est-il interprété comme un affrontement des deux cultures irréconciliables, autrement dit comme l'acte de détruire la carapace de la culture occidentale et d'en mettre au jour l'esprit japonais du samurai, enseveli ou refoulé au fond du ventre. Le dualisme est d'autant plus marquant que l'écrivain essaie de "japoniser" ou de "désoccidentaliser" Mishima, en le rattachant au Japon, soit "antique", soit "ancien", soit de samurai, bref à tout le Japon datant d'avant sa modernité.

Il en va de même pour *Le Tour de la prison*. Dès son arrivée au pays, Yourcenar oppose le Japon moderne au Japon ancien, en accusant le premier d'avoir occidentalisé et ainsi oblitéré la tradition japonaise. Dans

“Tokyo ou Edo”, la dénonciation stéréotypée de la vie moderne japonaise (ces salariés d’une fidélité aveugle à leur société, ces jeunes écoliers suicidaires, etc.) est contrebalancée par l’évocation nostalgique de la vie de l’époque d’Edo, cette vie à jamais disparue, “résorbé[e]” (EM, p. 631) par Tokyo. La valorisation réactionnaire du passé est continuellement présente dans les jugements de l’écrivain: le jeune acteur du kabuki, qui joue aussi une Desdémone et une Dame aux Camélias, est critiqué à cause de son inauthenticité par rapport au vieil “onnagata” Utaemon; au théâtre Nô, l’écrivain, incapable de s’expliquer la raison de son ennui, se plaint finalement de la modernisation de la salle, de ses fauteuils et de son éclairage électrique (EM, p. 649).

Ironiquement, l’attitude de Yourcenar ressemble ici à celle des “voyageurs-troupeaux” qu’elle dédaigne le plus : la recherche des curiosités exotiques qu’ils n’ont pas chez eux. Si nous connaissons l’attitude négative de l’écrivain à l’égard de la civilisation moderne en général et son attachement au passé, sa façon de superposer le rapport Occident/Japon et le rapport présent/passé et de renier le présent de la société japonaise en réduisant son essence au seul passé, risque d’être interprétée comme “orientaliste”. Cela d’autant plus que le passé est le plus souvent présenté, non dans sa réalité historique, mais dans une version arrangée selon diverses œuvres d’art: l’ancien capital évoqué d’après les romans de Saikaku ou les estampes de Hokusai, l’histoire des “Quarante-sept Ronin” d’après la pièce de kabuki<sup>7</sup>. S’agit-il de reconstitution ou de création? La démarche n’est-elle pas compromettante de la part d’un écrivain réputé pour sa qualité d’historien? Notre doute s’accroît quand nous apercevons un certain nombre d’erreurs laissées dans les descriptions du Japon, fautes peut-être minimes, mais non négligeables... Car, sinon, comment expliquer celle que l’écrivain ne s’est jamais permis de corriger dans sa vie, faute d’orthographe et de prononciation à propos du nom du prince Genji?

L’orientalisme, voire l’euro-péo-centrisme peuvent également se soupçonner dans la comparaison du Japon avec l’Occident, qui apparaît souvent comme un renvoi de l’un à l’autre.

Dans *Mishima*, de nombreux écrivains et œuvres européens sont convoqués afin de permettre une comparaison avec l’écrivain japonais: Balzac et Proust pour expliquer son aspiration à l’aristocratie, *L’Étranger* de Camus pour sa ressemblance avec *Confession d’un masque*, Genet ou *Satiricon* pour commenter *La Mer de la Fertilité*... En d’autres endroits, nous rencontrons les noms de Shakespeare, Hardy, Conrad, Dickens, D’Annunzio, Bernanos, Huysmans, Tolstoï, Sade, Racine, Virginia Woolf,

<sup>7</sup> Déjà au niveau des noms propres, les noms des personnes réelles (Asano, Kira) apparaissent à côté des noms des personnages de la pièce (Yuranosuke, qui s’appelle en réalité Kuranosuke).

Cocteau... Si ces comparaisons viennent, comme le pense le traducteur japonais de l'essai, d'un souci qu'aurait Yourcenar de familiariser l'écrivain nippon auprès des lecteurs occidentaux, nous sommes en droit de nous demander si la compréhension d'un écrivain non-occidental devrait s'effectuer toujours par le biais de ses équivalents occidentaux<sup>8</sup>. Par exemple, dans son commentaire sur *Le Pavillon d'or*, Yourcenar fait, d'un côté, référence au bouddhisme, au zen et même au tantrisme, et, de l'autre, au romantisme de Chateaubriand et à l'évangélisme (*EM*, p. 214-215), et termine en comparant le héros à un "Érostrate piteux" (*EM*, p. 215). Si le roman est ici traité comme repérable à deux univers, occidental et oriental, ou chrétien et bouddhiste, la comparaison finale ne représente-t-elle pas la réduction ou la neutralisation de la différence ou de la particularité du romancier japonais par son renvoi au standard occidental?

La discussion sur le particularisme n'est pas récente dans le domaine des études comparatistes. René Étiemble a longtemps contesté le narcissisme des Occidentaux dans leur prétendu universalisme, et leur attitude partielle et partiale à l'égard de la littérature non-occidentale. Sur la littérature japonaise, il a écrit un essai, *Comment lire un roman japonais?*, dans lequel il a développé, par respect de la différence de la littérature de Kawabata, une lecture minutieuse du roman *Kyôto*, en rendant à chaque mot et à chaque phrase leur sens précisé au maximum selon le contexte japonais<sup>9</sup>. Mais l'importance du travail d'Étiemble ne se limite pas au respect de la particularité qui, poussé jusqu'au particularisme absolu, aboutirait à la négation de toute communicabilité interculturelle. Selon lui, toutes les différences, pour qu'elles existent comme telles, doivent être traitées dans leur universalité fondamentale; l'autre littérature ou les autres littératures doivent être valorisées au nom de la "littérature (vraiment) universelle"<sup>10</sup>; universelle, non au sens défini dans l'esprit euro-péo-centrique, mais au sens nouvellement conçu à travers la déstructuration, ou le décentrement, de toute subjectivité. Ainsi, dans sa proposition d'un "humanisme sans frontières"<sup>11</sup>, "le seul humanisme désormais digne de son nom"<sup>12</sup>, Étiemble insiste sur la nécessité pour un homme de se détacher de son appartenance à "sa" culture et de construire

<sup>8</sup> Cf. Tatsuhiro SHIBUSAWA, Postface de la traduction japonaise de *Mishima ou la Vision du vide*, Tokyo, Kawade-Shobô-Shinsha, 1982.

<sup>9</sup> René ÉTIEMBLE, *Comment lire un roman japonais? (Le Kyôto de Kawabata)*, EIBEL/FANLAC, 1980.

<sup>10</sup> Tel est le titre qu'Étiemble a donné à l'un de ses essais.

<sup>11</sup> René ÉTIEMBLE, "Introduction", in *L'Homme et la Machine*, photographies de Henri Cartier-Bresson, Chêne, 1972, p. 8, 10.

<sup>12</sup> René ÉTIEMBLE, *Tong Yeou Ki ou le Nouveau Singe Pèlerin*, Paris, Gallimard, 1958, p. 298.

son identité sur les frontières, en se posant lui-même comme une frontière où de multiples différences culturelles coexistent dans un rapport, non pas de domination, mais de contiguïté.

Cette position de frontière, ou la “frontièreté” du sujet, nous pouvons la discerner sans difficulté chez Yourcenar. Nous savons qu’elle a toujours essayé de se décentrer, par son choix de “l’univers” à la place de la religion catholique<sup>13</sup>, par son refus de tout particularisme (de pays, de religion, d’espèce, de sexe...) <sup>14</sup>, et par l’amour du nomadisme dont elle a fait preuve dans sa vie ainsi que dans son écriture. La diversité culturelle des thèmes qu’elle traite dans ses essais, ce déplacement incessant du centre d’intérêt, n’est rien d’autre qu’un signe de nomadisme littéraire, relevant de sa tentative humaniste de mesurer son identité sur la frontière des cultures.

Dans *Le Tour de la prison*, Yourcenar semble développer sa réflexion sur le positionnement du sujet par rapport à l’autre. En observant des carpes dans l’étang artificiel du jardin de Tokyo, elle écrit :

Il semble [...] qu’avec les poissons, ces “muets des eaux”, solitaires jusque dans l’acte de fécondation, l’*homo japonicus* ait établi des rapports plus intenses et plus profonds que les nôtres. Leur détachement, leur indifférence plaît ici : rien de cet émoi qui s’empare de nous quand un bouvreuil ou une mésange vient se poser sur nos doigts comme du fond d’un autre monde, mais une sorte de goût de l’existence et de la différence pures. (*EM*, p. 634-635)

C’est dans la distance entre les hommes et les poissons que l’écrivain affirme le constituant de leur rapport, rapport qui, par la distance même, protège l’existence et la différence, non seulement de l’autre (des carpes), mais aussi du soi (des hommes). N’est-ce pas pour cette raison qu’elle désigne les Japonais comme *homo japonicus*, comme s’il s’agissait du nom de l’espèce qui garde en soi une pure différence ?

Le même rapport se remarque entre l’homme et la nature. Dans “Bosquets sacrés et jardins secrets”, Yourcenar dit :

Ces lieux stricts et délicats sont faits surtout pour être contemplés de l’intérieur de la maison aux parois mobiles, assis, jambes croisées, sur le rebord du parquet lisse, et laissant en soi s’absorber le crépuscule ou le clair de lune. (*EM*, p. 679)

<sup>13</sup> Cf. Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens de Marguerite Yourcenar avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, “Le Livre de Poche”, p. 41, abrégé en *YO*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 265.

Plus qu'au rituel de la contemplation bouddhiste et qu'au problème écologiste, l'écrivain s'intéresse ici au fait que l'union de l'homme et de la nature s'établit dans un rapport indirect de regard, dans une séparation qui assure à chacun son existence indépendante.

Yourcenar considère-t-elle ces rapports comme spécifiques aux Japonais ou, pire, comme une des curiosités japonaises? Certes l'expression *homo japonicus* peut être prise pour péjorative, considérant les Japonais comme une espèce rare, différente de "l'homme-tout-court". Est-ce pour éviter ce malentendu que Yourcenar consacre tout un chapitre pour parler des Occidentaux qu'elle a rencontrés au Japon?

En effet, le texte "Visages à l'encre de Chine" constitue l'antipode du récit de voyage traditionnel. Là où nous attendons un récit sur les "indigènes" japonais, Yourcenar relate ses rencontres avec des Occidentaux. Et si elle s'interroge sur son identité au Japon, ce n'est pas par rapport à une différence présumée, ou préjugée, des Japonais, mais surtout par rapport à la ressemblance de ses compatriotes. La "Femme du Nord" (*EM*, p. 660) suscite de la sympathie par son origine mi-française mi-belge ainsi que par son apparence paisible, mais cette sympathie n'empêche pas l'écrivain d'apercevoir dans son "indifférence courtoise" (*EM*, p. 665) le sentiment de supériorité de l'église catholique. L'"érudit célèbre" (*EM*, p. 663) est critiqué pour le caractère trop intellectuel de ses expériences, et le puissant homme d'affaires juif pour être "[b]anal à force de ne l'être pas" (*EM*, p. 665). En revanche, l'écrivain manifeste sa sympathie pour les vrais amoureux du Japon: le chercheur belge que nous avons mentionné précédemment, et surtout deux Américains qu'elle présente comme un Lafcadio Hearn ou un Fenollosa "à l'état embryonnaire" (*EM*, p. 671) : l'un est journaliste et a écrit un essai sur le tatouage japonais, l'autre "aime en Japonais, vit en Japonais" (*EM*, p. 672), pensant écrire un livre sur la vie du Japon<sup>15</sup>.

Apparaît également subversif, mais de façon opposée, le texte "La Loge de l'acteur". Car celui qui fait l'objet de l'identification de l'écrivain est un homme japonais, mais surtout un acteur de kabuki spécialisé en rôles de femme. Il se démarque, certes, par sa différence de race, de sexe et d'âge, mais plus encore comme un personnage qui brouille les différences préétablies. Yourcenar note chez lui la superposition de la femme et de l'homme, la beauté japonaise, mais comparable à une Garbo (*EM*, p. 684), la réalité et l'irréalité de la personne qu'elle décrit comme "une sorte de *kannon* à demi asexuée venue d'un autre monde" (*EM*, p. 685). Et c'est à côté de ce personnage paradoxal que Yourcenar se découvre elle-même :

<sup>15</sup> Certains critiques discutent toujours le côté négatif de l'amour de Hearn et de Fenollosa pour le Japon, que Yourcenar ne prend apparemment pas en considération.

Un coup d'œil tombé par hasard sur la glace à trois pans me montre, à côté de ce visage lisse, mon visage de femme pleine d'années, pétrie de terre, striée comme le sol par la pluie, mais avec au-dedans je ne sais quel feu. (*EM*, p. 685)

La découverte du visage de femme, de la vieillesse, mais aussi de la vie, ne se produit ni dans la différence, ni dans la ressemblance, mais dans les deux confondues. C'est dans cette relation ambivalente, à la fois identique et différente, unie et séparée, que se réalise – et *doit* se réaliser – la reconnaissance du soi et de l'autre.

Renversant le schéma traditionnel du récit de voyage, Yourcenar nous rappelle que la ressemblance ne consiste pas à re-connaître d'après des modèles préétablis, mais à connaître, à découvrir au cours de chaque rencontre. L'humanisme yourcenarien dans *Le Tour de la prison* est ainsi perceptible dans cette réhabilitation du rapport ambivalent entre soi et autrui, ce rapport fondamental pour toute relation humaine qui se noue à travers un jeu d'identification et de différenciation.

Cette ambivalence de la relation humaine est sans doute ce que Yourcenar a toujours constaté dans ce qu'elle appelle "amour de sympathie", ce "sentiment profond de tendresse pour une créature, quelle qu'elle soit, qui partage les mêmes hasards, les mêmes vicissitudes que nous" (*YO*, p. 73). Nous retrouvons cet "amour de sympathie" dans "*L'Italienne à Alger*", au cours d'une scène avec Grace Frick évoquée par l'écrivain. Étendue au côté de son amie, et regardant le ciel rouge, elle pense :

Rien ne m'aura jamais semblé plus doux que ces stations immobiles assises ou étendues, auprès d'êtres diversement aimés – ou même aimés –, au cours desquelles on ne se voit pas l'un l'autre, mais contemple les mêmes choses, le corps restant toujours, pour des raisons variées, suprêmement présent [...], mais avec l'illusion de n'être pour un moment que deux regards accordés. (*EM*, p. 610)

Consciente, ou non, de la théorie psychanalytique sur la relation amoureuse à deux ou du "face-à-face", sans cesse transformée en un rapport agressif de dominant-dominé, Yourcenar conçoit l'amour dans un rapport de "côte-à-côte", de contiguïté, médiatisé par un troisième terme. Ce terme, fonctionnant comme une "ligne de partage" entre deux amoureux, maintient à la fois leur "sympathie" et leur "suprême présence" individuelle, sans les laisser envahir l'une l'autre. Il peut être, comme ici,

le ciel ou la planète. Il peut aussi être l'art, comme dans le cas de la sympathie pour le poète Bashô Matsuo<sup>16</sup>, pour Mishima, pour Hearn le romancier et Fenollosa le protecteur des arts japonais, et même pour le poète anonyme, sans visage, qui a laissé un poème sur le vieux kimono que l'écrivain a acheté à Kyoto, le poème qu'elle imagine, sans pouvoir le lire, comme le meilleur de lui (*EM*, p. 674).

Certes, nous pouvons toujours nous demander si Yourcenar considère, de façon égocentrique, le ciel rouge ou l'art comme "universels" pour deux personnes ou pour deux cultures différentes. Tout en se croyant en sympathie avec l'autre, n'est-on pas plutôt dans une situation imaginaire où l'autre est créé tel qu'on le désire? S'extasiant sur la musique de Rossini, Yourcenar a-t-elle oublié l'histoire typiquement orientaliste de *L'Italiana in Algeri*? Ou a-t-elle tellement cru à l'universalité de cet art du "spumante" rossinien qu'elle a préféré passer sous silence le minable libretto signé par un certain Anelli? Sans doute, le silence de l'écrivain symbolise-t-il le plus éloquemment la difficulté de résoudre le problème de l'orientalisme, car tout rapport à deux, Orient/Occident ou soi/autre, ne cesse de retomber dans un rapport de force et d'exiger une nouvelle restructuration. Et n'est-ce pas finalement ce processus incessant – ce "recommencement perpétuel", selon l'expression d'Alexis – de combat contre l'orientalisme que *Le Tour de la prison* met en scène sans l'achever complètement?

Laissant la question toujours ouverte, terminons par une petite anecdote. Selon Tsutomu Iwasaki, qui a été le compagnon de route de l'écrivain au Japon, Yourcenar voulait louer une maison dans les montagnes de Kyoto pour y vivre une vie communautaire avec des amis artistes. Voulait-elle tenter ce que Van Gogh a expérimenté à Arles, croyant trouver sous le soleil du Midi son Japon imaginaire? Finalement, elle a renoncé à son projet, peut-être pour des raisons pratiques, ou peut-être n'y pensait-elle pas sérieusement. Mais pourquoi ne pas imaginer qu'elle s'est ainsi refusée à suivre le rêve japoniste du peintre hollandais, ce rêve qui l'a conduit à sa folie et à sa mort solitaires?

---

<sup>16</sup> C'est ce que j'ai essayé de constater dans mon article "Marguerite Yourcenar sur *La sente étroite du bout-du-monde* de Bashô Matsuo", in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, textes édités par Ana de MEDEIROS et Bérengère DEPREZ, Bruxelles, Academia Bruylant, 1998, p. 221-229.