



www.comptoirlitteraire.com

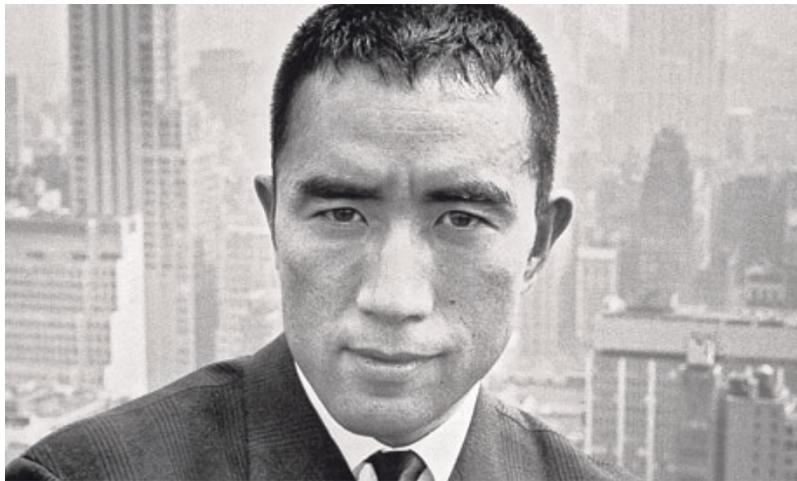
présente

Kimitake Hiraoka
dit

Yukio MISHIMA

(Japon)

(1925-1970)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent les plus importantes de ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout les romans "*Confession d'un masque*" et "*Le pavillon d'or*",
la nouvelle "*Patriotisme*" et la pièce "*Madame de Sade*"
qui font l'objet de fichiers à part).
À la fin, est tentée une synthèse (pages 70-84).**

Bonne lecture !

Kimitake Hiraoka est né à Tôkyô le 14 janvier 1925. Son grand-père, un homme brillant, ambitieux, dur à la tâche, entré au ministère de l'Intérieur à l'âge de vingt-neuf ans, en 1892, obtint, en 1908, le poste de gouverneur général de la préfecture de Karafuto dans l'île Sakhaline, alors colonie japonaise, étant le premier civil à y parvenir, avant de démissionner à la suite d'une faute d'un de ses subordonnés. Il avait épousé Natsuko Nagai, qui descendait d'une famille de grands samouraïs, et gardait de ce fait des prétentions aristocratiques. Son père, diplômé de l'université impériale de Tôkyô, était un sous-directeur du bureau des pêches au ministère de l'agriculture. Sa mère, Shizue Hashi, était la fille d'un proviseur de lycée. Il était l'aîné de trois enfants, ayant une soeur, Mitsuko, et un frère, Chiyuki.

Alors qu'il n'avait pas deux mois, sa grand-mère l'arracha à ses parents, qui habitaient le premier étage de la maison, et le prit avec elle au rez-de-chaussée, ne permettant à sa mère de le voir qu'aux heures des repas. Cette femme était cultivée (elle lisait le français et l'allemand), mais appréciait le théâtre «kabuki», genre regorgeant de réalisme comique et mélodramatique, était quelque peu excentrique, quelque peu hystérique, extrêmement têtue et prompte à des accès de violence proches de la folie. Comme elle était clouée au lit par une sciatique chronique (le jeune enfant allait avoir à la masser), qu'elle était avec lui très possessive, très stricte, tyrannique même tout en l'adorant, elle fit installer son berceau près de son lit. Puis elle le contraignit à rester dans sa propre chambre, l'éleva comme une petite fille, lui interdit de jouer avec des garçons, de sortir au soleil, tout en prétendant lui inculquer les principes du «bushidô», le code d'honneur des guerriers qu'étaient les samouraïs. Une des admonestations qu'elle lui faisait était : «Vous devez être aussi hautain que vous pouvez l'être.» Comme il sut, dès l'âge de cinq ans, lire et écrire, il passait la plupart de son temps seul à lire avec avidité (les contes pour enfants de Mimei Ogawa et Miekichi Suzuki, les romans d'aventures de Yoichiro Minami, Hitomi Takagaki, et Minetaro Yamanaka, le magazine "Shounen Club"), aspirant dès ce temps à devenir un héros tragique semblable aux personnages des contes de fées et des histoires de chevaliers. Malgré les fréquentes tentatives de sa mère pour le reprendre près d'elle, la grand-mère l'éleva jusqu'à ses douze ans.

Il devint ainsi un petit garçon chétif, fragile, maladif, anémique, pâle, qui était souvent attaqué par une étrange affection, diagnostiquée comme une «*auto-intoxication*» qui le conduisit à plusieurs occasions au seuil de la mort, qui, très tôt, le fascina en ce qu'elle contenait de violence et de sensualité. Et il allait rester obsédé par cette enfance traumatisante.

Probablement sur l'insistance de sa grand-mère, il fut, en avril 1931, après avoir réussi sans difficulté l'examen d'entrée, mis au "Gakushû-in" (le "Collège des pairs"), établissement militarisé et nationaliste, sorte d'Eton nippon où étudièrent l'empereur Shôwa et son fils, l'empereur Akihito ; où n'entraient pas qui voulait. Il y fit ses études primaires et secondaires, ses premières années étant plutôt difficiles, car, comme il était dispensé de culture physique, il était tourmenté par les plus forts. De plus, comme il n'était pas noble, il était traité comme un paria, ce qui ne l'empêcha pas d'être attiré par le style de vie aristocratique, ce qui fit que, alors qu'il était un représentant typique de la petite-bourgeoisie, il allait entretenir le mythe d'une ascendance féodale. Ses professeurs lui inculquèrent l'amour de la littérature classique japonaise, du théâtre «nô». Très tôt, il écrivit des poèmes dont le lyrisme et le style ampoulé ne parviennent pas à masquer la grande singularité, dont un à la gloire de saint Sébastien tel qu'il apparaît supplicié dans un tableau de Guido Reni. En 1935, il participa pour la première fois à un voyage scolaire, visitant à cette occasion les célèbres temples de Kashima, Katori, et Kasumigaura. Élève moyen au début, il commença à exceller à partir de l'âge de douze ans, étant en mars 1937, diplômé de l'école primaire, et étant premier en composition littéraire.

Cette année-là, comme sa grand-mère, alors âgée de soixante-deux ans, était sérieusement malade, elle dut le rendre à ses parents. Il noua alors une relation très forte, incestueuse aux yeux de certains biographes, avec sa mère, et, toute sa vie, il allait avoir besoin de son amour et de sa protection. Peut-être parce qu'elle était restée impuissante face aux volontés de sa belle-mère, elle l'encouragea à lire et à écrire, suivit avec attention son travail, était la première à lire ses textes, le réconfortait lorsque son père détruisait ses manuscrits. En effet, cet homme brutal, qui appréciait la discipline militaire, qui, pour le viriliser, lui interdisait d'écrire, procédait à des perquisitions dans sa chambre pour y trouver des preuves de son intérêt, jugé efféminé, pour la littérature ; il le força aussi, par

exemple, à se tenir à côté d'un train roulant à toute vitesse. Mais il semblerait que Mishima ne se soit pas révolté contre lui.

Adolescent à l'air trop studieux, au caractère rêveur, et ayant tendance à explorer la vie par ses propres moyens en s'affranchissant des contraintes des adultes, il accéda, en avril 1937, au niveau secondaire. Ce fut alors que sa grand-mère l'emmena pour la première fois voir des pièces des théâtres «kabuki» et «nô» ; de ce fait, il tomba sous le charme de la littérature médiévale japonaise, étant particulièrement attiré par le «nô», et allant le rester toute sa vie. Mais il se passionna surtout pour la littérature occidentale : Nietzsche (en particulier, *"La naissance de la tragédie"*), les poèmes de Rilke, Rodenbach (dont il allait relire le roman *"Bruges-la-morte"* peu avant son suicide), Villiers de l'Isle-Adam, Wilde (en particulier, *"Salomé"*), Radiguet (en particulier, *"Le bal du comte d'Orgel"*), Cocteau, D'Annunzio (en particulier, *"Le triomphe de la mort"*), Mann (pour la constante liaison, dans son oeuvre, de la mort et du désir érotique), Dostoïevski, Mauriac, etc., qui allaient être des références constantes dans son oeuvre. Il fut également attiré par les textes de Tachihara Michizô, poète mort de tuberculose à l'âge de vingt-quatre ans, en 1939.

Il s'affilia au club de création littéraire du collège, où il put lire ses premiers écrits, des poèmes (en particulier des haïkus comme : «*Ô fleurs de cerisier ! Tombez en obscures nuées*

Au point que la vieille en perde son chemin.» (*"Ariwara no narihira"*) ;

il en donna non seulement au journal de l'école, le "Gakushû-in Hojinkai", mais fit aussi des débuts prometteurs dans diverses revues, comme le magazine "Kuchinashi" où il prit le pseudonyme de Seijo. Dès l'âge de treize ans, il écrivit une première nouvelle qui révélait une extrême précocité. À l'âge de quatorze ans, il commença un roman (*"Résidence"*) qu'il n'allait pas finir. Ainsi, il acquit très vite une réputation tant auprès de ses camarades qu'auprès de ses professeurs.

Son père fut muté à Osaka, mais sa famille demeura à Tôkyô. Ils se retrouvaient tous les étés à Shimoda, dans la péninsule d'Izu, région au climat doux, au relief tourmenté et à la végétation foisonnante, située à une centaine de kilomètres au sud-ouest de Tôkyô, où il allait continuer à séjourner au mois d'août avec sa propre famille. Le spectacle de la mer allait marquer son imaginaire, car elle représenta pour lui, dans son infini recommencement, un point où se résolvent les contraires, et où la vie et la mort s'unissent.

Le 18 janvier 1939, sa grand-mère, qui souffrait d'ulcères hémorragiques, mourut.

En avril 1941, il devint rédacteur en chef du "Gakushû-in Hojinkai".

Cette année-là, il fut, par son professeur de littérature japonaise, Fumio Shimizu, qui lui apportait un appui et une aide précieuse, introduit au sein de la revue à tirage limité mais d'un très haut niveau, "Bungei-Bunka" (littéralement, "Art et Culture"), qu'il éditait depuis trois ans avec des collègues, et qu'il allait maintenir jusqu'en août 1944. Y participant activement, le jeune homme y fit, sous la forme d'un feuilleton, sa première publication :

花ざかりの森, **"Hanazakari no mori"**

(1941)

"La forêt tout en fleurs"

Nouvelle

Un vieillard anonyme, qui vit dans une contrée lointaine où il n'a ni parents ni amis, médite sur le passé.

Commentaire

Cette oeuvre de jeunesse, singulière en ce qu'elle s'inspire fort peu de l'expérience personnelle de l'auteur, est marquée par le culte de la beauté et la célébration trouble du désir exprimés dans une langue qui était déjà celle d'un écrivain aguerri, qui abonde en comparaisons, en métaphores et en aphorismes (qui allaient rester trois des traits marquants du style de Mishima).

Dans un passage, qui annonce le Mishima de la maturité, le vieillard songe : «*La mémoire est la preuve la plus pure du présent. L'amour ou, dans ce cas, la dévotion, émotions qui sont trop pures pour être dans la réalité, ne peuvent être ni devinées ni véritablement recherchées sauf à travers la mémoire. C'est comme le minuscule ruisseau qu'on essaie de découvrir, et qui, une fois les feuilles mortes enlevées, reflète encore le bleu du ciel. Les feuilles mortes à la surface de l'eau ne peuvent jamais refléter le ciel.*» - «*Nous avons un nombre infini d'ancêtres. Il arrive parfois qu'ils reposent en nous, comme des nostalgies magnifiques. Mais il arrive aussi qu'ils restent à une distance douloureuse, qu'ils maintiennent avec rigueur. / Nos ancêtres viennent souvent à nous par d'étranges voies. Les gens en doutent peut-être. mais c'est vrai.*»

La nouvelle était destinée à la petite revue littéraire du "Collège des pairs". Mais le professeur Fumio Shimizu fut tellement impressionné par le manuscrit qu'il décida de le publier dans la revue "Bungei-Bunka". Elle figura dans un recueil en octobre 1944, qui ne fut publié qu'à quatre mille exemplaires à cause de la disette de papier causée par la guerre, car on ne pouvait trouver plus mauvais moment pour publier une série de nouvelles plutôt précieuses. Pourtant, cette édition fut épuisée en une semaine, peut-être parce que le public réclamait une littérature qui ne parlât pas de la guerre.

Les éditeurs de la nouvelle, ayant hésité à publier un texte écrit par un jeune homme de seize ans, et s'étant demandé si ses parents ne trouveraient pas ces débuts un peu prématurés, décidèrent de protéger le jeune Kimitake Hiraoka en lui demandant de prendre un pseudonyme ; il choisit Yukio Mishima, ce nom étant celui d'une ville au nord de la péninsule d'Izu, d'où on a la plus belle vue sur le mont Fuji, la «montagne sans pareille», montagne sacrée et symbole du Japon, et où se réunissait le groupe de la revue "Bungei-Bunka". Il allait désormais signer ainsi.

Il envoya ce premier texte publié à Yasunari Kawabata, le renommé auteur de "*L'adolescent*" (1921), de "*La danseuse d'Izu*" (1926), de "*Pays de neige*" (1935), pour lequel il avait toujours manifesté une profonde admiration, se considérant même comme un de ses disciples. Il lui répondit le 8 mars 1945 que son style l'«avait beaucoup intéressé».

Son adolescence se passait en pleine guerre mondiale, dans un climat d'adoration de l'empereur, d'exaltation héroïque et d'idée de sacrifice. Mais, pour sa part, il manifestait peu d'enthousiasme patriotique, ressentant, non sans honte, une fracture entre une immense songerie intérieure, une sensibilité exacerbée, un égotisme seigneurial, et l'étroitesse, la rigidité de la nation. Pourtant, il fit partie de l'école littéraire romantique et nationaliste "Nippon Roman-ha", qui, groupée derrière la figure du romancier Yasuda Yajuro, glorifiait la «guerre sainte», vantait la plus belle des victoires qui était d'ores et déjà acquise par le seul fait que le Japon, peuple à la supériorité divine, ait osé lever le sabre sur l'Asie, et s'attirer la haine de l'Occident, mais prônait aussi la valeur salvatrice du sacrifice et de l'autodestruction du peuple japonais guidé par l'inafaillibilité de son empereur-thaumaturge. Il fut impressionné aussi par des animateurs de "Bungei-Bunka" : le poète Itô Shizuo, dont il dira qu'il a été «*le maître de [sa] jeunesse*», l'essayiste et critique Hasuda Zenmei, qui montrait le rapport de la culture japonaise à la mort, qui défendait l'idée que celle-ci, lorsqu'elle est conforme au «*miyabi*» (la «*beauté aristocratique*»), peut devenir une œuvre d'art, et la modalité par excellence pour exprimer toute une culture. Les thèmes de la mort héroïque, de la nostalgie et du culte du soleil purificateur allaient se retrouver dans certaines de ses oeuvres. Il reçut les conseils du poète Ryuko Kawaji, et prépara avec lui une anthologie de ses poèmes. Mais la fin de cette école allait sonner avec la défaite du Japon.

Il devint rapidement membre de la revue "Bungei-Bunka", puis directeur du comité littéraire.

En avril 1942, il entra en section B (allemand) du cours de littérature du "Gakushû-in".

Le 26 août, mourut, à l'âge de quatre-vingts ans, son grand-père, Jotaro Hiraoka.

Cette année-là, il cessa d'écrire des poèmes.

En 1943, alors qu'il était âgé de dix-huit ans, et devait faire son service militaire, il était toujours fragile, souffreteux. Lorsqu'il fut convoqué devant un comité médical chargé de désigner les jeunes gens susceptibles d'être appelés sous les drapeaux, son père, pensant que son apparence passerait inaperçue dans la capitale, l'envoya à son village, où il avait d'ailleurs son domicile officiel, et où il trancherait sur les constitutions robustes des fils de paysans. De plus, le jour de l'examen, il avait une

forte fièvre, et un jeune médecin inexpérimenté confondit bronchite et pleurésie. Mishima (qui prétendit plus tard qu'il était «*impatient de mourir*» en allant à la guerre) ne fit rien pour le détromper, et il fut déclaré inapte. Un examen ultérieur révéla l'erreur, mais il avait entretemps bénéficié d'un sursis. Lorsqu'il fut enfin appelé, la guerre était finie, le régiment qu'il devait rejoindre avait été anéanti aux Philippines. Bien qu'il fût soulagé d'avoir échappé à la guerre, il allait se sentir coupable d'avoir survécu et manqué sa chance de connaître une mort héroïque.

Sur le chemin du retour, il s'arrêta chez le poète Shizuo Ito, à Osaka.

En juin 1944, il termina ses études au collège en étant le premier de sa classe, ce qui lui valut de recevoir son diplôme et une montre en argent des mains même de l'empereur. Et cette rencontre allait le marquer, car il allait continuer à la ressentir comme un lien personnel avec le souverain. Il reçut aussi trois livres offerts par l'ambassadeur d'Allemagne.

En septembre, il entra à l'université impériale de Tôkyô, pour, sur l'ordre de son père, qui avait d'ailleurs sympathisé avec les nazis, y étudier le droit allemand. Mais, bientôt, sa classe fut entièrement mobilisée et affectée à une usine d'avions de guerre, puis à un arsenal naval, à Maizuru, au bord de la mer du Japon, où il se retrouva employé de bureau, et put donc continuer à écrire. Étant sous le coup de la fièvre, il fut, le 15 août 1945, renvoyé dans la maison d'un parent de la campagne où sa famille s'était réfugiée. À son arrivée, il apprit que la guerre était finie. Devant la capitulation du Japon, le 2 septembre 1945, il demeura indifférent. Mais, plus tard, quand il opta pour un Japon pur et dur, il allait dire qu'il ressentit «*la déclaration de l'empereur signifiant qu'il n'était plus un dieu comme une espèce de trahison, une trahison à l'égard de ceux qui étaient morts pour lui.*» Il n'allait être atteint qu'à retardement par l'occupation américaine.

Il fut plus affecté par le suicide, quatre jours après l'annonce de la reddition du Japon, sous les yeux de ses camarades de régiment, de Zenmei Hasuda, et par la mort, le 23 octobre, à l'âge de dix-sept ans, de sa jeune soeur, Mitsuko, qui avait été victime de la fièvre typhoïde alors qu'elle était en deuxième année au collège pour filles Seishin. Cela contribua à assombrir son tempérament qui était déjà très pessimiste.

Alors qu'il était obsédé par le fantasme de jeunes hommes mourant dans la fleur de l'âge, dans un mélange d'érotisme et de violence qu'il trouvait grisant et qui l'excitait, espérant avoir désormais une sexualité normale, il voulut croire qu'il s'était épris d'une jeune fille.

En janvier 1946, il rendit visite à Yasunari Kawabata, dans sa maison de Kamakura. Ils se lièrent par une pudique amitié. Mais ils étaient tout à fait différents, car le vieil écrivain se voulait fidèle à la tradition japonaise illustrée dans la peinture, la sculpture, les poteries, les jardins, l'architecture des vieux temples, "*Le dit de Genji*", l'enseignement religieux des maîtres «zen», tandis que le cadet ne se souciait pas de tout cela, à l'exception du "*Dit de Genji*", ne recherchait pas la beauté dans le passé japonais, mais en Occident, particulièrement dans la Grèce antique. Même quand leurs goûts se rejoignaient (ainsi dans leur admiration commune pour la poésie «waka»), ils en retiraient des plaisirs différents : Kawabata était ému par les évocations dépouillées de la beauté de la nature, Mishima par les passions baroques qu'il détectait sous les surfaces lisses. Il reste que l'aîné encouragea le cadet à faire publier, dans un magazine nouveau et important, "Ningen", les deux manuscrits avec lesquels il était venu :

岬にての物語, "*Misaki nite no Monogatari*"

(1946)

"*Une histoire sur un promontoire*"

(2003)

Nouvelle

Un petit garçon malingre, sans doute un peu trop couvé, qui a peu l'occasion de se promener seul, se trouvant en vacances avec sa mère et sa soeur, sur la presqu'île de Boso située près de Tôkyô, profite d'un moment de solitude sur la plage pour se mettre à marcher «*sans but vers l'est*», droit devant lui. Il passe un pont qui surplombe un estuaire, prend un sentier qui monte vers un

promontoire vallonné qui abrite des villas. Vingt minutes de promenade l'amènent au bord d'une falaise, trou de lumière sur un monde subitement inconnu : l'effrayante, irréaliste et grandiose beauté de l'océan qui l'intrigue. Il ressent une «*force magnétique [devant] cet abîme qu'était la mer somptueuse*», force qui l'attire vers le gouffre, et lui fait éprouver quelque chose d'incomparablement grand qui allait rester pour lui la «*vérité pour laquelle [il sera] prêt à donner [sa] vie*». Puis une jeune fille exquise, accompagnée d'un jeune homme qui lui ressemble, fait naître en lui un trouble amoureux. Ensuite, l'enfant pénètre dans une nouvelle zone où tout est sauvage, illuminé, déroutant, entre rite, initiation, prière. Il se perd dans un labyrinthe d'émotions, excitation et mélancolie, qui l'entraîne vers des puissances primitives. Vers le soir, un jeu de cache-cache tourne mal, et le garçon, de nouveau seul, marche, perdu, entre roches nues, touffes d'herbe, ciel immense, ressentant de l'effroi, des regrets. L'absolu silence final ressemble à une sombre ouverture sur la vie d'adulte.

Commentaire

Avec une candeur toute juvénile, Mishima narre une curieuse expérience de son enfance, une révélation passant par une communion extrêmement forte avec la nature, s'exprimant par sa fascination pour la contemplation de la mer. Il décrit tout cela d'une main légère et subtile.

煙草, "**Tabako**"

(1946)

"*La cigarette*"

(1997)

Nouvelle

Nagasaki, le narrateur, est un jeune garçon qui n'est vraiment pas à sa place dans une école où l'on se consacre à la culture physique et aux sports, et où les élèves des classes supérieures se choisissent des «favoris» parmi les élèves les plus jeunes. Un jour, malgré son aversion pour les sports, il est attiré vers les membres d'une équipe de rugby qui sont en train de goûter au plaisir interdit de la cigarette. S'ils montrent du dédain quand il leur avoue appartenir au club littéraire, ils lui offrent une cigarette, et il la fume. Mais cette première cigarette ne lui donne pas de plaisir, lui inspire plutôt des sentiments d'anxiété et de culpabilité, car il craint que son infraction ne soit découverte à son retour chez lui. Mais personne n'y remarque l'odeur du tabac. Enhardi, il retourne dans la chambre des joueurs de rugby, et leur demande bravement une autre cigarette. Il a alors la nausée, et le garçon qui la lui a donnée, Imura, le champion de rugby de l'école, est gêné. Voyant sa détresse, le narrateur est transporté de joie : «*Cette nuit, alors que j'étais allongé sans dormir, je pensai à toutes les choses qui peuvent arriver à un garçon de cet âge. Qu'était-il advenu de son amour-propre? N'avais-je pas toujours dit que je ne voulais pas être un autre que moi-même? Et maintenant ne désirais-je pas devenir quelqu'un d'autre? Ce que je considérais vaguement comme laid semblait soudain se transformer et devenir beau.*»

Commentaire

«*Traversée çà et là de brillants soleils, ainsi que le chante Baudelaire, ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage*». C'est par ces mots que s'engage l'action de cette nouvelle autobiographique. Elle offre une réflexion sur l'adolescence : «*Chaque jour de notre vie passe sans que rien ne soit résolu. Cette triste réalité est déjà à elle seule difficile à supporter pour l'adolescence. L'adolescence a perdu en effet cette rouerie de l'enfance qu'elle ne manque pas de réprocher. L'adolescent veut toujours tout reprendre de zéro. Mais quelle froideur le monde ne manifeste-t-il pas devant ces nouveaux départs ! Personne, absolument personne ne se soucie de ce moment où l'adolescent largue les amarres. [...] L'enfance garde jalousement une boîte hermétiquement scellée. L'adolescence, elle, cherche par tous les moyens à l'ouvrir. Le couvercle est enfin enlevé, mais à*

l'intérieur, il n'y a rien. Alors l'adolescent comprend. "Les boîtes au trésor sont toujours vides" : désormais il privilégiera les théories qu'il a lui-même échafaudées. Bref, "c'est maintenant un adulte". Et pourtant, la boîte était-elle vraiment vide? En même temps qu'on soulevait le couvercle, quelque chose d'invisible et d'essentiel ne s'est-il pas enfui à jamais?» Et Mishima écrivit aussi cette phrase qui transperça le cœur de Kawabata : «L'adolescence est un état qui devrait se poursuivre éternellement.»

Nagasaki, adolescent maladif, solitaire, mélancolique, romantique, fait l'apprentissage de soi et des autres, connaît, par le biais de la cigarette, une métamorphose car, pour la première fois, il éprouve de l'amour, découvre sa sexualité auprès du champion de rugby de l'école, cependant que s'affirme sa détestation de son propre corps, ressent l'attraction homosexuelle que Mishima allait vraiment révéler dans son roman *"Confession d'un masque"*, désire ardemment blesser et être blessé, se perdre en l'autre : «*Instants bénis où, moi qui avais toujours voulu m'y fondre, je crus enfin ne plus faire qu'un avec ce calme [...] cette sérénité qui me semblait couler tout droit d'une vie antérieure et dont je gardais la nostalgie.*» Son assurance s'était écroulée, et il sentait en lui l'émergence d'un nouveau moi.

La nouvelle, replacée dans l'ensemble de l'oeuvre de Mishima, apparaît comme la première et poignante expression de sentiments sincères. Il décrit cette expérience personnelle dans un style sans apprêt et de qualité.

Cette oeuvre suscita l'attention du milieu littéraire.

En 1946, Mishima commença un autre roman.

En novembre, il plaça un bref poème dans un hommage à Hasuda Zenmei : «*Il a réalisé en soi-même l'antiquité, et il est mort en se retirant parmi les nuées. Moi, abandonné dans l'époque moderne, je soupire vainement après de majestueux orages.*»

Il publia :

春子, "**Haruko**"

(1947)

"Haruko"

(2004)

Nouvelle

Haruko Sasaki, fille d'un comte, avait fugué avec son chauffeur, ce qui avait provoqué un scandale. Après la mort du chauffeur à la guerre, elle était revenue, avec la sœur de celui-ci, Michiko, vivre chez son père où se trouvent aussi sa soeur, la mère du jeune narrateur, et celui-ci. Sans doute attiré par ce parfum de scandale, il ressent une troublante attirance pour les deux femmes, s'immisce même dans la relation qui s'est nouée entre elles, couche avec Haruko (qui, une nuit, l'a séduit en allant même jusqu'à porter le «yukata» [kimono d'été] de sa mère) tout en désirant et aimant secrètement Michiko, son imagination se mettant à le travailler, et brouillant toutes les cartes.

Commentaire

Dans ce triangle amoureux atypique délicieusement pervers, le lecteur ne sait plus très bien où commence la réalité, où s'arrête le fantasme, et se laisse emporter dans les méandres des pensées d'un jeune homme troublé par deux belles jeunes femmes adultes.

En novembre 1947, Mishima fut diplômé en droit de l'université impériale de Tôkyô. Le 13 décembre, il passa et réussit le difficile concours de recrutement des hauts fonctionnaires, comme le souhaitait son père. Le 24 décembre, toujours sous la pression de celui-ci, il accepta un emploi de fonctionnaire

au ministère des finances où il était promis à une brillante carrière. Plus tard, il fut engagé comme éditeur dans le magazine "Zaisei" consacré aux finances publiques. Écrivant la nuit, soutenu par le célèbre critique Mitsuo Nakamura et par Yasunari Kawabata, il eut alors une de ses années les plus productives, publiant :

サーカス, "**Sakasu**"

(1948)

"*Le cirque*"

(2003)

Nouvelle

Un amour tragique lie une trapéziste et un cavalier qui sont exploités par un patron de cirque peu scrupuleux.

Commentaire

Si cette nouvelle est très brève, elle est émotionnellement intense.

蝶々

(1948)

"*Papillon*"

(2003)

Nouvelle

Extraordinaire interprète de l'opéra de Puccini "*Madame Butterfly*", la cantatrice Tamaki Miura donne ce soir-là, à Nagasaki, un dernier récital bouleversant. Parmi les spectateurs se trouve Kiyohara, un ancien officier vieillissant, qui se remémore un autre récital de la cantatrice, vingt ans plus tôt, à la Scala de Milan, auquel il assista avec la jeune Hanako Kawaramachi, une femme mariée connue lors de ce voyage en Italie. Comme il avait été très marqué par cette expérience, il lui avait écrit une lettre à laquelle elle n'avait jamais répondu. Puis il avait fait la guerre, s'était marié, avait perdu sa femme. Voulant revivre ses émotions de jeunesse, lui et Hanako se revoient une ultime fois avant que leur curieux destin ne se dénoue d'une manière déchirante et glacée.

Commentaire

Mishima reprit le thème des amours romantiques contrariées voire impossibles.

獅子, "**Shishi**"

(1948)

"*La lionne*"

(2003)

Nouvelle

Shigeko et Hisao Kawasaki, avec leur enfant, Chikao, habitaient en Mandchourie depuis que l'empire japonais avait envahi cette région. Mais, en août 1945, ils durent fuir devant l'invasion soviétique, et furent rapatriés au Japon. Malheureusement, leur train avait été attaqué par des bandits qui avaient massacré la plupart des voyageurs sous leurs yeux. Depuis ce jour, la «*salive visqueuse* [de

Shigeko] *avait la saveur du sang*», et elle s'est promis de se venger en tuant quelqu'un. Après son exil, est encore plus difficile son retour, en octobre 1946, dans un pays qui, vaincu, occupé, blessé dans son orgueil, panse ses plaies. Cependant, les rapatriés tentent de reprendre une vie normale dans une métropole en proie aux pénuries, aux réquisitions, à l'insécurité, des enfants mendiants courant les rues.

Comme son frère n'acceptait pas son mariage avec Hisao qu'il menaçait de chasser une fois de retour au Japon, Shigeko le fait tuer en le dénonçant en tant que membre des services secrets de l'armée soviétique.

Surtout, comme elle se sait trompée et humiliée par Hisao, mari volage qui est sur le point de l'abandonner pour la fille de son patron, Keisuke Kikuchi, de la chasser de sa maison, et d'élever leur fils avec sa nouvelle épouse, elle se livre, lentement et cruellement, à une implacable vengeance, y consacre tous ses efforts. Elle empoisonne ce patron et sa fille, et, pour être sûre que son mari connaisse la plus grande souffrance possible, fait mourir leur seul enfant, pourtant adoré. Elle avait prévu de fuir aux États-Unis, aidée par son ami, le commandant Aigeus. Elle promet pourtant à son fils de se suicider une fois qu'elle aura vu Hisao souffrir : *«Meurs. Je mourrai après toi. [...] Maman n'a jamais manqué à sa promesse...»*

Commentaire

Le titre vient d'un rapprochement avec l'expression *«une lionne en cage»* qu'avait utilisée Hisao au cours de sa première conversation avec Shigeko, puis de son exclamation quand il a compris les actes tragiques qu'elle a commis : *«Démon ! Tu n'es pas une femme. Tu as un visage de femme mais tu es une lionne.»*

La nouvelle est une réécriture très fidèle de la tragédie d'Euripide, "*Médée*", transposée dans le Japon de la période d'après-guerre. L'histoire, bien que développée, est presque identique, à quelques détails près, et elle est construite de la même manière, les personnages apparaissant deux par deux dans chaque petite partie, chacune correspondant à une scène de la pièce.

Mishima ajouta cependant des développements qui donnent une vision plus approfondie de la personnalité des personnages, notamment celle de Shigeko dont on comprend mieux la psychologie. Il lui a donné toute la personnalité de Médée dans son ambiguïté de sorcière prête à utiliser ses pouvoirs pour tuer. Mais, si elle est comparée, tantôt à une lionne, tantôt à un être maléfique, elle est en fait un personnage profondément humain. Loin d'être quelqu'un d'effacé, ni épouse résignée, ni mère bienveillante, elle laisse ses sentiments négatifs la dominer, construit son malheur, est l'auteur de sa propre tragédie.

Mais le dénouement est ambivalent. On se pose alors beaucoup de questions car les dernières paroles entre Shigeko et Hisao sont obscures. Lorsqu'il découvre que son fils est mort, il la supplie de le tuer, et elle lui répond : *«Je t'ai fait souffrir. Ainsi j'ai atteint mon but. Tu n'as plus qu'à mourir.»* Il serait logique alors d'imaginer qu'elle le tue à son tour. Comme, effondré, il déclare hypocritement : *«Shigeko, tu ne t'es donc jamais aperçue que tu es la seule personne que j'ai aimée du fond du cœur?»*, avec une grande perversité, elle *«sourit»* et répond d'une *«voix solaire»*, en découvrant ses dents blanches comme des lis : *«Si, je le savais, moi aussi. Pas une fois, je n'en ai douté.»* Dans cette dernière phrase de la nouvelle, elle semble donc le croire alors qu'elle a tout fait pour le voir souffrir de son infidélité. Avec ce qu'on sait du personnage, on pourrait alors imaginer que l'infidélité d'Hisao n'était qu'un prétexte pour assouvir son désir de vengeance par la mort qu'elle avait annoncée après l'attaque du train lors de son rapatriement au Japon.

Et demeure ambigu, comme dans la pièce d'Euripide, le devenir de Shigeko. On ne sait finalement pas quelle décision elle a prise, même s'il semblerait évident de la voir se suicider dans cette nouvelle qui reprend le thème d'une tragédie.

Dans la nouvelle s'exprime donc toute une modernité faite d'incroyance fondamentale, d'absence de principes, de maux d'amour sans horizon. Le principe tragique fonctionne encore mais sur fond de néant, dans un ciel désormais vide où domine la seule autorité possible, celle de la pulsion.

盜賊, "Tôzuku"
(1948)
"Les voleurs"

Roman

Une jeune fille, Yoshiko, et un jeune homme, Akihide Fujimura, le narrateur, tous deux aristocrates, ont été, chacun de son côté, cruellement déçus par l'amour. Ils décident, toujours chacun de son côté, de se suicider. Après être passé sur les lieux d'un accident mortel, Akihide a été, mystérieusement mais inexorablement, attiré par la mer dans le port de Kobé, et a eu la soudaine vision de la mort comme libération. Mais, lorsqu'ils découvrent, accidentellement, les intentions de l'autre, ils se lient d'amitié, partagent leurs secrets, se marient, mais seulement pour pouvoir se suicider le soir de leurs noces !

Commentaire

Mishima déclara que le roman fut influencé par celui de Raymond Radiguet, "*Le bal du comte d'Orgel*". Mais il fut bien en peine de désigner les points de convergence et de divergence entre le livre de l'écrivain français et le sien. En fait, le premier est un chef-d'oeuvre de conception et de style, tandis que le second ne fut qu'une première tentative de roman.

On a voulu y lire un autoportrait ironique de l'écrivain à travers son héros, Akihide, «*qui a perdu la mesure propre à évaluer le réel*». Mais les portraits des deux protagonistes sont invraisemblables. Le fait que, comme ceux d'autres oeuvres de jeunesse de Mishima, ils appartiennent à l'aristocratie (ce qui était naturel, vu son éducation au "Collège des pairs"), classe très réduite de la société japonaise, officiellement disparue après la guerre, le discrédita aux yeux de certains critiques qui lui reprochèrent de ne jamais écrire sur des gens ordinaires.

S'il est suggéré que c'est le héros qui a été rejeté parce qu'il révélait l'impossibilité pour lui d'une relation normale avec une femme, il serait la représentation la plus réaliste de l'effet immédiat qu'aurait eu sur Mishima le mariage de celle qu'il allait appeler «*Sonoko*» dans "*Confession d'un masque*".

L'exaltation de la mort, si présente dans ses livres ultérieurs, était déjà présente dans ce premier roman, sans que la nécessité de celle des jeunes héros, mal expliquée, paraisse plausible. Peut-être Mishima, fasciné par la beauté de la mort précoce (qu'on trouve chez Radiguet, disparu en 1923 à l'âge de vingt ans) n'avait-il pas jugé utile de convaincre les lecteurs d'une vérité qui lui semblait évidente. Il reste que l'intrigue est peu convaincante, et que le livre est raté.

Mishima publia les chapitres du livre en désordre et dans différentes revues. En dépit de la préface de Kawabata, il passa inaperçu, le public attendant alors des visions sociales et non une histoire aussi personnelle.

En 1955, Mishima publia en fac-similé les notes qu'il avait accumulées pour composer son roman.

Comme Mishima s'épuisait à être à la fois fonctionnaire et écrivain, après neuf mois, son père dut consentir à ce que, le 22 septembre 1948, il démissionne de son emploi, et, comme son talent était maintenant reconnu, même par ceux qui, un an ou deux plus tôt, se montraient sceptiques, même si lui-même considérait le métier d'écrivain comme déshonorant, il se résigna à ce que, pendant un an, il se consacre à plein temps à sa passion.

Mishima rejoignit alors le groupe qui éditait la revue "Kindai bukagu" ("Littérature moderne"). La plupart de ses membres étaient de gauche, mais il ne fut pas influencé par leurs idées politiques.

Le 25 novembre 1948, il commença à travailler sur un autre roman.

En janvier 1949, il publia dans la revue son premier commentaire de l'oeuvre de Kawabata.

Le 27 avril, il finit son roman qui fut publié en juillet 1949 :

仮面の告白, "**Kamen no kokuhaku**"

(1949)

"*Confession d'un masque*"

(1971)

Roman de 240 pages

Le narrateur, un Japonais de Tôkyô dont on apprendra qu'il s'appelle Kochan, fut un enfant faible, maladif, élevé par sa grand-mère, femme autoritaire à l'excès. Se réfugiant dans la lecture de contes de fées, il fut déçu d'apprendre qu'un chevalier vu dans un livre était en fait une femme, Jeanne d'Arc. Il était troublé par des hommes rudes, par «*l'odeur de leur sueur*», mais aimait aussi le travestissement féminin. À l'âge de douze ans, il vint habiter chez ses parents. Il découvrit qu'il pouvait jouer avec son pénis qui se manifestait à la vue de garçons imaginés dans des scènes sanglantes, ou devant l'image du "*Saint Sébastien*" de Guido Reni qui provoqua sa première éjaculation. Pendant sa dernière année à l'école primaire, il fut impressionné par un camarade, Omi, qui était rude et rebelle. Il devint amoureux de lui, de sa force, des poils de ses aisselles, de son âme indomptable, de son ignorance. Il se le représentait quand il se masturbait. Or il se livrait si souvent à ses «*mauvaises habitudes*» qu'elle le conduisirent à l'anémie. Comme il ne retrouva pas Omi à l'automne, il fut alors attiré vers un jeune professeur, puis vers un nouveau camarade, tandis qu'il s'employait à cacher «*la véritable nature de [ses] désirs sensuels*» qui faisaient qu'il se sentait tantôt supérieur, tantôt inférieur à ses camarades, car il s'inquiétait de ne pas éprouver d'attrait sensuel pour les femmes.

Il entra à l'université pour des études de droit qui allaient être perturbées par la guerre dont l'intensification lui fit espérer y trouver la mort. Mais, du fait de sa santé trop fragile, il n'eut qu'à travailler dans une usine d'aviation puis un arsenal naval. C'est alors qu'il rencontra la soeur d'un ami, Sonoko, qu'il fut séduit par sa beauté tout en ne ressentant aucune «*excitation sexuelle*». Mais il voulut, en l'aimant, jouer «*le rôle d'un homme normal*», poursuivant ce but au milieu des ravages causés par les bombardements. Sonoko lui fit bien sentir qu'elle l'aimait alors qu'il devait reconnaître qu'il n'avait d'yeux que pour des «*éphèbes*» auxquels, dans ses rêves, il faisait subir des supplices sanglants. Une parent délurée l'ayant initié au baiser, il ne pensa plus qu'à en donner un à Sonoko, ce qu'il parvint à faire mais sans éprouver la moindre sensation de plaisir. Cependant, sous la pression des familles, il lui fallut envisager le mariage, alors qu'approchait la catastrophe du Japon, qui le laissait indifférent mais l'incitait à commencer à mener «*la vie quotidienne de la société humaine*».

Un ami le conduisit dans un bordel où il dut constater son «*incapacité*». Sonoko se maria, et il affecta d'en être satisfait. Pourtant, il dut se demander s'il n'était pas encore amoureux d'elle, et ils prirent l'habitude de se voir, jusqu'au jour où ils admirèrent que c'était «*vide de sens*». Ils passèrent la dernière demi-heure dans un «*dancing*» où il fut fasciné par un jeune homme dont la poitrine nue lui inspira un violent désir, ce dont Sonoko se rendit compte.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "*MISHIMA - "Confession d'un masque"*"

Après cette auto-analyse psychologique qu'était "*Confession d'un masque*", Mishima souhaita entamer une thérapie auprès d'un psychiatre. Mais, après deux rendez-vous, il abandonna cette idée.

Son roman ayant reçu un grand succès, lui qui n'avait alors que vingt-quatre ans, qui était un jeune dandy, devint célèbre. Les éditeurs s'intéressèrent à lui. Il se mit, pour des motifs purement alimentaires, à produire rapidement, dans une écriture facile, des histoires qu'à la manière de Graham Greene il allait baptiser «*divertissements*», dont la psychologie était souvent invraisemblable par ses simplismes ou ses excès, qui étaient situées dans les milieux de la mode ou dans une haute bourgeoisie de fantaisie ; qui, étant destinées au grand public, sinon à un public strictement féminin, étaient publiées dans des revues très populaires qui payaient cher sa signature, étaient généralement négligées par les critiques, tandis que lui-même était mécontent lorsqu'il découvrait que quelqu'un

qu'il estimait les lisait. Jusqu'en 1968, il allait passer un tiers de son temps à produire chaque mois un de ces textes.

Par ailleurs, il commença à se consacrer aussi au théâtre, car le séduisaient tant les règles strictes de cette écriture que l'incarnation des personnages offerts au regard du public. Jusqu'en 1968, il allait écrire en alternance nouvelles, romans et pièces de théâtre.

Il publia en particulier :

火宅, "*Kataku*"

(1949)

"Maison de feu"

Pièce de théâtre

En chemin vers la capitale, un moine bouddhiste s'arrête dans un hameau pour demander à ses habitants comment aller vers un ancien monument connu comme le *"Terre du chercheur"*. Ils ne peuvent pas lui venir en aide, mais il le trouve par hasard, et y rencontre le fantôme d'une jeune femme qui, cinq siècles auparavant, avait été aimée par deux hommes, un poète et un guerrier. Quand ils abattirent un oiseau de paradis afin de lui prouver leur valeur, elle fut submergée par la culpabilité, et alla se noyer. En conséquence, ses soupirants conclurent un pacte de suicide, et, depuis, son âme est toujours en tourment, enveloppée dans une maison de flammes.

Commentaire

La pièce fut montée par une troupe de première importance.

退屈な旅, "*Taikutsu na Tabi*"

(1949)

"Un voyage ennuyeux"

(2003)

Nouvelle

Tsutomo, un jeune gigolo désargenté, a une relation avec Mme Kurumazaki, une riche femme d'âge mur qui, en échange de sa soumission, lui fait connaître l'élite intellectuelle de Tôkyô.

Commentaire

La nouvelle confirma le goût de Mishima pour les relations hors normes. Mais il dépassa ici l'aspect superficiel ou moral des choses pour s'attacher à décrire les subtilités de ce type de relations.

邯鄲, "*Kantan makuru*"

(1950)

"L'oreiller de Kantan"

Pièce de théâtre

Jiro, un précoce jeune sceptique, s'est rendu chez son ancienne nourrice, Kiku. Il y tombe endormi sur un oreiller magique qui est censé enseigner l'absurdité de l'existence. Dans le rêve qui suit, lui sont offerts les habituels bienfaits de la vie humaine : mariage et famille, plaisir sensuel, argent et pouvoir. Mais il les rejette tous. Cependant, quand il lui est offert du poison, il le rejette aussi parce qu'il le

conduirait paradoxalement non à la mort mais à une vie nouvelle. Se réveillant, il rencontre Kiku, et la force à connaître sa propre renaissance. À la fin, elle abandonne son passé ; et son jardin, qui était mort, miraculeusement fleurit.

Commentaire

À sa création en 1950, au théâtre "Bungakuza", ce premier «nô» moderne de Mishima reçut un accueil triomphal de la critique. Rapidement traduit en anglais, il fut l'une des pièces japonaises les plus souvent jouées à l'étranger.

純百の夜, "*Junpaku no Yoru*"

(1950)

"*La pure nuit blanche*"

Roman

Commentaire

C'était une production commerciale.

Dès août 1951, elle fut adaptée dans un film où Mishima tint un petit rôle dans une scène de danse qui fit gloser.

愛の乾き, "*Ai no kawaki*"

(1950)

"*Une soif d'amour*"

(1982)

Roman

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'héroïne, Etsuko, est une jeune veuve, qui, après la mort de son mari, Ryosuke, terrassé par une fièvre typhoïde, est venue vivre, dans la banlieue d'Osaka, chez son beau-père, Yakichi Sugimoto, avec lequel, s'il lui répugne et à la fois la fascine, elle entretient une relation charnelle, lui ayant cédé par apathie ou perversion, lâcheté ou désir de protection. Dans la maison se trouvent aussi la famille de sa belle-soeur, Asako, et celle de Kensuke, son beau-frère. Propriétaire terrien, Yakichi a, en effet, recueilli ses deux belles-filles, l'une parce qu'elle a perdu son mari, et l'autre parce que le sien se trouve en Sibérie depuis la guerre.

Un jour, au cours d'une rustique procession orgiastique, Etsuko est jetée contre le torse nu de Saburô, le jeune jardinier au service de la famille ; elle trouve dans ce contact un moment de violent bonheur, et tombe amoureuse de lui, qui a une liaison avec la servante Miyo. Le sachant lu par son beau-père, elle tient un «faux journal» où elle révèle ses sentiments en les masquant ; elle y écrit : «*Je vais même jusqu'à croire qu'il n'y a rien de si beau au monde qu'un coeur simple dans un corps simple. Mais, quand je me vois devant le vaste abîme qui sépare un tel coeur du mien, je ne sais que faire. Est-il possible d'inverser l'avers et le revers d'une pièce de monnaie? La solution serait de faire un trou dans une pièce intacte. C'est le suicide.*» Elle achète à Saburô deux paires de socquettes (c'est par cette scène que le roman commence) et, après de longues tergiversations, les lui offre. Ce geste sans ambiguïté est aussitôt interprété par le jeune homme qui, agacé par les commentaires de Miyo, se débarrasse de ce présent compromettant. Après une explication, Etsuko le force à les reprendre. À l'occasion d'une fête, elle tente de lui faire comprendre sa passion, en enfonçant ses ongles dans sa chair «*indestructible*», mais il ne s'en rend pas compte.

En s'évanouissant, Miyo révèle qu'elle est enceinte. Après avoir interrogé Saburô, qui nie tout amour pour la domestique, mais confesse qu'il est le père, Etsuko le congédie, convaincue qu'il ment.

Saburô feint longtemps de ne pas s'apercevoir de la passion qu'il a éveillée chez la belle-fille de son patron. Quand elle déclare enfin son amour, il lui réplique : «*Madame est une sorte de noble mendicante.*» Acculé par Etsuko, il se sent contraint de mentir en lui disant qu'il l'aime. La jeune veuve n'est pas dupe. «*Il n'était pas nécessaire d'avoir la tête froide pour lire à travers ce mensonge sans artifice, et Etsuko, bien que plongée dans l'extase, revint à elle en entendant ces mots. Tout était fini.*» Dans une crise d'hystérie, elle assassine le jeune garçon, coupable de ne pas l'aimer.

Commentaire

Dans ce court roman, l'action s'étend sur un peu plus d'un mois, d'un 22 septembre à un 28 octobre où elle atteint son violent acmé, la narration progressant à travers une série de flashbacks, et d'intenses réflexions d'un courant de conscience.

C'est un impeccable mélo où passion, amour non réciproque, et désir de causer du mal à l'être aimé s'allient admirablement. À certains moments lyrique, le roman se déroule sévèrement, avec de sombres scènes menaçantes traversées de brillants éclairs de soleil ; avec aussi des observations aiguës et radicales, comme l'épisode où un enfant prend plaisir à noyer une colonie de fourmis dans de l'eau bouillante, ou celui où des pétales de roses mutilés reposent, retournés, dans de l'eau de pluie. Ces moments, comme dans beaucoup des oeuvres de Mishima, tendent à faire sentir au lecteur l'annonce d'une inéluctable tragédie. Est évidente l'influence de Mauriac que Mishima reconnut (il admirait l'ambiance dramatique et parfois terrifiante de ses romans).

C'est aussi un tableau de la vie paysanne traditionnelle qui s'appuie sur une nostalgie factice. Dans sa description de l'enivrante procession religieuse majestueusement menée par une troupe de jeunes hommes virils dénudés, il se souvient de la scène racontée au début de "*Confession d'un masque*".

Surtout, à travers son héroïne, qui, à demi folle de frustration sensuelle, essaie d'abord de cacher son obsession avant qu'elle échappe à son contrôle, dont il montre avec acuité le désir que suscite chez elle le garçon, il put décrire sa propre attirance pour un certain type d'hommes à la sexualité animale.

Le roman remporta un très grand succès.

En 1966 sortit une adaptation au cinéma réalisée par Koreyoshi Kurahara, dont la version américaine fut intitulée "*Longing for love*".

En 1969, le roman fut traduit en anglais. En 1982, il le fut en français.

青の時代, "Ao no Jidai"

(1950)

"*La période bleue*"

Roman

Un étudiant de l'université de Tôkyô prête de l'argent à des taux usuraires, est pris et se suicide.

Commentaire

Le roman était inspiré par des évènements réels rapportés dans la presse. Le héros, inspiré aussi par le Raskolnikov de "*Crime et châtiment*" de Dostoïevski, allait revivre quelque peu dans le Kashiwagi du "*Pavillon d'Or*".

Mishima lui-même considéra le roman comme une expérience manquée. Mais il est si passionnant, si riche de cruelles observations sociales, qu'il est difficile de l'abandonner.

En 1951, en vue d'un prochain roman où il voulait décrire très précisément le Tôkyô nocturne, avec ses lieux de rencontres homosexuelles (bars, cabarets, parcs, toilettes publiques), Mishima les fréquenta lui-même, se lia à des prostitués et des travestis, sous le prétexte de se renseigner sociologiquement. Un carnet à la main, il nota cigarettes et néon, danses glacées des éphèbes en

chemises hawaïennes, corps entremêlés dans la pénombre, jeux de l'argent et de l'alcool, trafics et combines de marché noir entre petites frappes.

En novembre 1951, il publia le roman 禁色, "*Kinjiki*", qui s'arrêtait sur une scène dramatique.

Le jour de Noël 1951, en tant qu'envoyé spécial du quotidien "Asahi Shimbun", il s'embarqua à Yokohama pour son premier tour du monde, qui allait durer plusieurs mois. Il débarqua à San Francisco. En janvier, il passa dix jours à New York, ville qu'il considéra, par rapport à Tôkyô, «*cing cents ans en avance*», qui l'accabla au point qu'il passa le plus clair de son temps au "Museum of Modern Art". En février, il fut à Rio de Janeiro où il hésita deux nuits devant le magma humain du carnaval, ne se décidant que le troisième soir à plonger dans cette masse malaxée par la danse ; où il put satisfaire ses besoins sexuels, en rencontrant des adolescents dans un parc, et en les emmenant dans sa chambre d'hôtel. En mars, il passa une semaine à Paris, ville qu'il jugea détestable, une autre à Londres, où il fréquenta surtout de sombres théâtres. En avril, il fut en Italie. Enfin, il atteignit la Grèce, pays dont le passé glorieux l'avait fasciné depuis son enfance, car il avait été un lecteur assidu d'Homère, Eschyle et Sophocle, cas rarissime dans le Japon post-1945, et où son séjour le combla de joie. Il écrivit dans son journal : «*Je suis ivre d'un bonheur suprême [...] Je veux laisser ma plume danser où il lui plaira. Aujourd'hui, enfin, j'ai vu l'Acropole ! J'ai vu le Parthénon ! J'ai vu le temple de Zeus !*» Il «*tomba amoureux des mers bleues et des ciels vifs de cette terre classique*». Découvrant «*le soleil, le corps et la sensualité*», il reçut l'illumination : il comprit que le corps et l'âme ne font qu'un, et que l'entretien de l'un favorise l'expression de l'autre. Il pressentit alors que la chair, elle aussi, a un «*langage*». Il échafauda cette théorie : dans les temps anciens, la spiritualité («*cette excroissance grotesque du christianisme*»), inexistante, était palliée par un équilibre précaire entre le corps et l'esprit nécessitant un effort constant pour le préserver, que les Grecs sublimèrent dans la beauté et la tragédie, punition infligée aux êtres humains par les dieux pour leur arrogance. Il concéda : «*Mon interprétation était peut-être fausse, mais telle était la Grèce dont j'avais besoin.*» Cet état d'esprit nouveau fut une véritable révolution culturelle dans son univers mental.

À son retour, en mai 1952, enthousiasmé par les littératures grecque et romaine, il s'inscrivit à un cours de grec à l'université de Tôkyô. Surtout, reniant sa prédilection pour la nuit et la mort, il puisa, dans l'équilibre entre l'esprit et le corps dont témoigna la Grèce ancienne, la volonté de rendre son propre corps sain et vigoureux.

Ayant, au cours de son voyage, découvert une forme de liberté sexuelle qu'il ignorait, il reprit son roman, «*ressuscitant*» alors un de ses personnages pour pouvoir agrandir le tableau exceptionnel qu'il offrait de la vie homosexuelle, écrivant une seconde partie intitulée 秘楽, "*Higyô*" qu'il fit paraître en 1953.

C'est ainsi qu'on a :

禁色, "*Kinjiki*"

(1951-1953)

"*Les amours interdites*"

(1989)

Roman en deux volumes

Shunsuké est un vieil écrivain connu, couvert d'honneur, mais aigri, blasé, misogyne parce que les femmes qu'il adorait l'ont trahi. Comme il est amoureux d'une très belle jeune fille, Yasuko, qui manifestement ne l'aime pas, il la jette dans les bras de Yûichi Minami, un jeune homme très beau qui vient de lui avouer son homosexualité, et avec lequel il conclut un pacte méphistophélique. Yasuko s'éprend passionnément de Yûichi, et l'épouse. Poussé dans ce mariage sans amour, le jeune homme cherche un réconfort physique et affectif dans le milieu homosexuel, avec ses lieux secrets peuplés de maîtres chanteurs, de proxénètes et de prostitués, où il se trouve lui-même aussi vulnérable que les femmes auxquelles il doit s'attaquer. En effet, deux autres femmes s'amourachent à leur tour de cet irrésistible séducteur : Kyôko et Mme Kaburagi, épouse d'un de ses protecteurs. La découverte que M. Kaburagi lui-même est homosexuel trouble profondément la vision que Yûichi avait

de l'univers sexuel : il constate qu'il n'y a pas d'un côté les homosexuels et de l'autre les hétérosexuels, mais que la frontière est flottante. Par veulerie, il cède aux avances du mari de sa maîtresse qui les surprend ensemble, et la première version du roman se terminait sur son suicide. Mishima prolongea l'intrigue en donnant à ce personnage une chance de survie. En effet, Mme Kaburagi se venge, en détruisant progressivement son mari et Yûchi lui-même. Mais le coup de théâtre le plus inattendu est réservé au vieil écrivain, Shunsuké, qui tombe à son tour amoureux de Yûichi, et qui, ne résistant pas à cette révélation, se tue par injection de drogue, au terme d'un sermon inutile, en faisant du jeune homme son héritier qui, heureux, à cette nouvelle va se faire cirer les souliers !

Commentaire

Le mot japonais «kinjiki», qui signifie littéralement «couleurs interdites» (ce qui explique que le titre ait pu être littéralement traduit en anglais, en 1968, par "*Forbidden colors*") est un euphémisme pour désigner une sexualité interdite, et donc l'homosexualité, «couleurs» étant, en japonais, une métaphore connue de l'amour, figurant d'ailleurs dans de nombreux titres de romans érotiques.

Ce curieux roman composite et grinçant, qui peint l'hédonisme sexuel dans le Japon d'après-guerre, se voulut une somme sur l'homosexualité masculine, sujet qui, au Japon, à cette époque, était très caché, inexploré et secret. Mishima entreprit d'évoquer des situations extrêmement diverses : faciles camaraderies avec paquet de cigarettes et boîte d'allumettes placés sous l'oreiller, échanges de propos inspirés par les journaux de sport, vanteries de performances sportives qui rappellent la classe de gymnastique à l'école, rencontre sexuelle la plus crue dans un jardin public, la prostitution, mais aussi l'amour romantique, l'amour gémellaire de deux jeunes gens, l'aventure de deux compagnons d'études, la passion d'un vieillard pour un jeune couple. À travers l'évocation de nombreux lieux de plaisir de Tôkyô (habitué du bar homosexuel "Brunswick", il en fit une transposition exacte, le rebaptisant cependant "Redon"), il peignit un univers décadent, glauque, désenchanté. Surtout, à nouveau, il «vida son sac», reprenant, sous une forme beaucoup plus romancée et stylisée, le thème du sentiment de culpabilité de l'homosexuel qu'il avait déjà traité dans "*Confession d'un masque*". Il puisa aussi de nombreuses références culturelles dans les littératures classiques japonaise, grecque ou française.

Faisant preuve d'une grande profondeur psychologique, il se dédoubla en deux personnages qui représentent deux facettes de sa personnalité :

- l'un, Yûichi, est un jeune homme-objet qui, par sa beauté qui en est considérée comme le summum, est un véritable piège pour ses partenaires jeunes ou vieux, hommes ou femmes, car, incapable d'aimer, il se mire dans le désir qu'il leur inspire, tout en poursuivant l'assouvissement de ses propres désirs homosexuels, son entrée dans le monde homosexuel de Tôkyô lui causant toutefois des problèmes car il doit cacher son orientation à sa femme et aux autres ;

- l'autre, Shunsuké, est un vieil homme qui se considère comme extrêmement laid, qui est obsédé par la mort qu'il ressent comme plus puissante que la vie ; et qui, en émule de Mme de Merteuil (dans "*Les liaisons dangereuses*" de Laclos), veut prendre sa revanche sur sa jeunesse ratée, se venger, à travers Yasuko, des femmes pour lesquelles il éprouve un mépris qui le conduit à admirer Yûichi qu'il sait incapable d'en aimer une ; il pense qu'il pourra le manipuler comme une marionnette d'un roman qu'il n'écrira jamais ; mais d'autres manipulateurs et surtout la séduction de Yûichi viennent compliquer ses plans.

En effet, Mishima construisit très habilement l'intrigue, car, dans ce livre tendu, implacable, sans répit, tous les actes accomplis, conquêtes, transgressions, violences, ivresses d'aveux, sont des réactions en chaîne à une combinaison de stratégies ourdies par Shunsuké. Avec sa générosité romanesque, parfois balzacienne, l'écrivain nous jette dans une comédie humaine sauvage, offrant une abondance de scènes qui rayonnent de toutes les formes de vie, comme si une animalité bariolée et cruelle s'épanouissait sous une de ces lumières étincelantes dont il avait le secret. Il exprime, à travers Yûichi et Shunsuké, une misogynie extraordinairement violente, qui atteint son apogée dans une scène d'accouchement très minutieusement décrite. Mais d'autres scènes, d'une indéniable force poétique, font oublier les excès caricaturaux dans lesquels le livre sombre parfois.

Si Mishima ne craignit pas d'utiliser des éléments autobiographiques (une mère omniprésente, une femme belle et subalterne, un érotisme obsessionnellement homosexuel), s'il déclara à propos de son roman : «*J'ai formé le projet insolent de transformer mon tempérament en un roman et d'ensevelir le premier dans le second*», il ne voulut pas refermer l'oeuvre sur son drame personnel, mais donner aussi un tableau du Japon d'après-guerre qui, convulsif et comme condamné, brûlait encore des bombardements de 1945 ; il voulut décrire le destin collectif d'un pays sur lequel étaient passés trop de peurs, trop d'années d'angoisses et de ruines, trop de morts. Par la présentation de quelques fantoches débauchés, la description de la fête de Noël d'un riche Américain où coulent des flots de whisky, où le bar est le lieu de toutes les intrigues, Mishima dénonça avec passion l'occupation américaine et un Japon qui s'américanisait avec fureur.

Se lançant aussi dans des dissertations folles, il y démontrait que l'ordre social et sexuel n'est qu'un théâtre fragile que quelques démons peuvent aisément déconstruire.

Cet ouvrage plein d'énergie, de liberté d'inspiration, écrit sur un ton lyrique et captivant, mais dans un style relâché, qui est considéré comme l'une des œuvres majeures de Mishima, comme le roman le plus réaliste et le plus audacieux qu'il ait écrit, n'a d'équivalent dans la littérature française que dans "*Sodome et Gomorrhe*" de Proust.

Mishima publia le roman d'abord en feuilleton.

En 1959, Tatsumi Hijikata, créateur du mouvement de danse japonaise «butō», donna sa première performance en adaptant le roman dans une chorégraphie abrupte, violente, fortement imprégnée de sexualité.

Après la mort de Mishima, sa veuve, qui niait qu'il ait eu quelque penchant homosexuel que ce soit, retarda longtemps d'autres traductions. Ainsi, le livre fut publié en France avec trente-sept ans de retard, sous le titre "*Amours interdites*".

En 1983, elle refusa au réalisateur étatsunien Paul Schrader la permission de l'adapter au cinéma.

Cette année-là, le titre du roman fut utilisé par David Sylvian et Ryuichi Sakamoto comme celui de la chanson thème du film "*Furyo*", qui montre l'ordre militaire à l'épreuve de l'homosexualité.

夏子の冒険, "*Natsuko no bōken*"

(1951)

"*Les aventures de Natsuko*"

Roman

Natsuko, une Tokyoïte fatiguée de la grande ville et de ses habitants, se retire dans un couvent de l'île d'Hokkaidō, voulant consacrer sa vie à la spiritualité et à la contemplation. Cependant, quand elle rencontre le séduisant Masao Wakahara, elle change d'idée, et poursuit le pauvre garçon qui, pour sa part, est plus intéressé à aller à la recherche de l'ours qu'a tué sa précédente compagne.

Commentaire

En 1953, le roman fut adapté au cinéma sur un scénario et dans une production de Mishima lui-même, le réalisateur étant Toshiro Mayuzumi. Le film eut du succès au Japon comme à l'étranger.

アポロの杯, "*Aporo no Sakazuki*"

(1952)

"*La coupe d'Apollon*"

Recueil d'articles

C'étaient ceux que Mishima avait écrits au cours de son voyage autour du monde en 1951. On trouvait :

- 北米紀行 (あめりか日記), "*Hoku-bei Kikō (Amerika Nikki)*", journal du voyage en Amérique du Nord ;
 - 南米紀行 (サン・パウロの「鳩の街」), "*San Paolo's "Pigeon Town"*", journal du voyage en Amérique du Sud ;
 - 欧州紀行, "*Ōshū Kikō*", journal du voyage en Europe ;
 - 旅の思ひ出, "*Tabi no Omoide*", souvenirs du voyage.
- En 1958, il allait encore publier 旅の絵本, "*Tabi no Ehon*", recueil de photos du voyage à New York.
-

真夏の死, "*Manatsu ni shi*"

(1953)

"La mort en été"

Nouvelle de 44 pages

Lors d'une magnifique journée passée au bord de la mer, alors que Tomoko, leur mère, faisait la sieste à l'hôtel, sa belle-sœur, qui surveillait ses trois enfants, subit une attaque cardiaque, et les deux enfants aînés se noient. Le père, Masaru, est appelé de Tôkyô, et, devant lui, Tomoko se sent coupable. Les formalités et les cérémonies des funérailles l'empêchent de s'abandonner à son chagrin. Comme elle est devenue craintive, ils mènent alors une vie très retirée. Mais un autre enfant naît, ce qui lui fait oublier les deux autres. Enfin, l'été suivant, à l'étonnement du mari, elle veut qu'ils aillent sur la même plage.

Commentaire

C'est la plage d'Imaiama, sur la péninsule d'Izu, qui inspira Mishima qui y avait vu la noyade d'un enfant.

Il manifesta ici encore son besoin d'accentuer les situations ; ainsi, les cadavres des deux enfants ne sont trouvés que le lendemain de leur noyade, alors qu'ils ont déjà été attaqués par des créatures marines, ce qui est décrit en détail.

Cependant, en racontant cette horrible tragédie, il déploya aussi son habituelle finesse psychologique pour dépeindre la terrible épreuve du deuil d'enfants, la mort et son approche à travers les conventions sociales, la conduite à tenir après un terrible deuil (la vie d'avant peut-elle reprendre? doit-elle reprendre?), le traumatisme vécu par Tomoko qui, dévorée par une culpabilité absurde, subit une torture intérieure ; tandis que son mari, Masaru, bien que souffrant lui aussi intensément, réagit à l'aide de mécanismes de défense plus efficaces.

道成寺, "*Dôjôji*"

(1953)

Pièce de théâtre en un acte

Un antiquaire a convié des acheteurs à une vente privée, à un fort prix, d'une armoire en acajou immense, extraordinaire (l'intérieur est tapissé de glaces) et mystérieuse. Avant les enchères, il leur décrit cette pièce unique : la beauté et la rareté du bois, le capitonnage intérieur, la multitude de miroirs, l'espace ; c'est une alcôve, un boudoir, une oeuvre d'art ! Les cinq clients commencent à enchérir, les sommes montent.

C'est alors que, du fond de la salle, une voix se fait entendre, et interrompt la vente. C'est celle d'une belle jeune femme, une danseuse, Kiyoko, qui veut absolument acheter l'armoire et pour un prix dérisoire puisqu'elle n'en propose que trois mille yens. Elle veut raconter ce qui s'est passé dans ce meuble qui fut aussi un tombeau.

Le jeune homme qui était son amant l'avait délaissée pour une riche femme qui avait abrité leurs amours dans la grande armoire. Découvrant qu'il était trompé, le mari avait tué le jeune homme alors qu'il s'y trouvait.

Depuis le décès brutal de son amant, Kiyoko se demande à quoi lui sert sa beauté, et souhaite même la détruire tant elle lui apparaît vaine. Elle est même persuadée que c'est sa beauté qui a détourné son amant d'elle. Aussi est-elle résolue à se défigurer avec de l'acide à l'intérieur de l'armoire. Et elle s'y enferme.

L'antiquaire préfère la lui céder. Elle sort, le visage intact : elle a renoncé à se défigurer car son visage détruit aurait été répercuté par les glaces. Et elle ne veut plus de l'armoire.

Commentaire

La pièce est inspirée d'un «nô». Le titre, qui a été conservé dans la traduction en français, fait allusion au temple où se déroulait l'histoire primitive dans laquelle l'héroïne maléfique tuait, par jalousie, le moine dont elle était amoureuse. Mishima changea le lieu et les personnages, sa Kiyoko étant une victime assommée par le malheur, gravement dépressive. Mais le format du «nô» accentue la tension, faisant renoncer à tout ce qui aurait pu être description oiseuse, et permettant au contraire une certaine poésie (ainsi quand Kiyoko évoque les effluves du printemps, venus des fameuses fleurs de cerisiers [dont les branches sont belles parce qu'elles n'ont jamais rêvé !], ou les chants des oiseaux, percevant les uns et les autres même à l'intérieur du magasin).

En effet, la pièce, qui est d'abord comique, s'intéresse à l'amour sous sa forme la plus passionnée, et à ses dérivés, dont la jalousie et la souffrance. Mishima ajouta une réflexion sur la valeur réelle qu'on doit accorder à la beauté ; il alla de la description d'une beauté présentée comme idéale à la destruction de celle-ci sous le couvert du sacrifice.

ラディゲの死, "Radige no shi"

(1953)

"La mort de Radiguet"

(2012)

Nouvelle de 35 pages

Raymond Radiguet est évoqué à travers le souvenir qu'a de lui, en 1924, Jean Cocteau qui, âgé de trente-trois ans, vécut avec le jeune prodige de dix-neuf ans. Il se rappelle qu'alors que la Grande Guerre touchait à sa fin, ce jeune inconnu, qui avait cette «*morgue propre aux élèves paresseux*», lui avait été présenté par le poète Max Jacob. Puis sont données quelques scènes de leur vie commune, où apparaissent leur problème d'insomnie, quelques conversations, leurs incessants déménagements (leurs adresses successives n'étaient connues que de leurs éditeurs, et ils ne rencontraient que les amis qu'ils avaient vraiment envie de voir), la maladie de Radiguet, qui venait d'écrire "*Le bal du comte d'Orgel*" dans lequel Cocteau voit un chef-d'oeuvre, tout en pensant qu'«*écrire un tel roman à vingt ans, c'est une redoutable trahison envers la vie*». Radiguet savait qu'il allait mourir, voulait relire les épreuves de son roman, mais fut emporté par la mort.

Commentaire

En épigraphe, on trouve une citation de Raymond Radiguet : «Ceci est une fausse biographie qui a toutes les apparences du Vrai».

Dans ce texte un peu appliqué, documenté, qui hésite entre la nouvelle et l'essai, Mishima écrit un hommage à deux artistes qui lui tenaient à coeur, montra encore son intérêt pour l'homosexualité.

鰯壳恋曳網, "*Iwashi Uri Koi Hikiami*"
(1954)
"Le filet d'amour du vendeur de sardines"

Pièce de théâtre «kabuki»

Le vendeur de sardines Sarugenji est tombé amoureux d'une courtisane de haut vol, Hotarubi. Il semble que, du fait de sa basse condition sociale, il a peu de chance de la rencontrer. Cependant, grâce à l'aide de son père, Ébina Namidabutsu, et de Bakuroukourouzaemon, un ami vendeur de chevaux, il peut mettre au point un plan où il se fera passer pour le samouraï Utsunomiya afin de pouvoir pénétrer dans le quartier réservé, et de courtiser Hotarubi. Il a bien du mal à arriver à monter sur un cheval de Bakuroukourouzaemon qui a trois pattes !

Pendant ce temps, les courtisanes de la maison de plaisirs, parmi lesquelles Hotarubi, jouent à un jeu consistant à assortir des poèmes sur des coquilles, tandis qu'elles remarquent un jardinier à l'étrange allure.

Ébina vient annoncer au propriétaire du lieu, Teishu, l'arrivée prochaine du «seigneur Utsunomiya». C'est évidemment Sarugenji dans son déguisement de samouraï. Des courtisanes s'amuse à prétendre chacune être Hotarubi. Après l'entrée de la vraie Hotarubi, les courtisanes demandent au «seigneur Utsunomiya», à qui on sert du saké [vin de riz], de raconter une histoire de bravoure. Sarugenji en raconte une pleine de jeux de mots sur les poissons. Mais, du fait du saké, il s'endort sur les genoux d'Hotarubi, tandis que les autres courtisanes quittent la scène.

Dans son sommeil, il lance le cri du vendeur de sardines. À son réveil, comme il est interrogé à ce sujet par Hotarubi, il prétend que c'est un poème. Elle-même prétend alors être en fait une princesse qui s'était enfuie pour répondre au cri d'un vendeur de sardines qui était tombé amoureux d'elle, mais qu'elle n'a pas trouvé. Et, comme elle menace de se suicider, Sarugenji (avec l'aide d'Ébina et de Bakuroukourouzaemon) parvient à la convaincre qu'il est réellement le vendeur de sardines qu'elle cherche, et déclare qu'il veut l'épouser. Mais Teishu leur rappelle qu'il faut lui verser deux cents pièces d'or pour qu'il la libère.

Soudain, l'étrange jardinier d'aparavant arrive sur la scène, et se rend maître des «séquestreurs» de Sarugenji. Il prétend être Jirota, un samouraï au service des parents d'Hotarubi, et être venu payer sa rançon. Hotarubi lui ordonne de donner deux cents pièces d'or à Teishu pour sa rançon, cinquante à Bakuroukourouzaemon pour le cheval, et de porter un message à ses parents. Échouant dans sa mission de la sauver, Jirota tente de se faire «seppuku», mais son épée est trop rouillée. La pièce se termine bien puisque Sarugenji et Hotarubi peuvent s'échapper par le «hanamichi» afin de se marier.

Commentaire

Le «seppuku» est le suicide rituel des samouraïs, qui consistait à se plonger une épée (la «katana») dans le ventre, considéré au Japon comme le siège de la vérité de l'être et des pulsions, en perçant celui-ci en dessous du nombril, puis, en tranchant, à l'élever non loin du foie, enfin, sans extraire la lame, à redescendre pour fendre le ventre à l'horizontale, afin qu'en sortent les viscères, geste courageux qui permettait à tout homme de devenir, au dernier moment, métamorphosé par son acte même, un héros mourant dans la gloire, connaissant une apothéose morale.

Le «hanamichi» est une scène supplémentaire utilisée dans le théâtre «kabuki», une longue plateforme qui va, à gauche, de la scène principale jusqu'au fond de la salle, à travers l'auditoire.

La pièce fut créée en novembre 1954 au théâtre "Kabukiza" de Tōkyō, et fut appréciée pour son «originalité rafraîchissante».

En 2002, 2006 et 2011, elle fut montée par la troupe "Za Kabuki" de l'université nationale d'Australie. En 2010, elle fut jouée par le "Théâtre national du Japon".

志賀寺上人の恋, "**Shigadera Shōnin no Koi**"
(1954)
"Le prêtre du temple de Shiga et son amour"

Nouvelle de 23 pages

Le grand prêtre du temple de Shiga, dont la vie entière avait été fondée sur la vertu et le renoncement à la matérialité, n'aspirait plus qu'à accéder au «*Pays Pur*». Mais, quand il voit la grande concubine impériale, «*anéanti par la beauté*» absolue de son visage, il est de nouveau sensible au monde présent. Quant à elle, lassée de sa beauté, elle ne pense plus qu'au «*Pays Pur*». Au terme d'une évolution réciproque où chacun passe alternativement de l'espoir dans «*le Pays Pur*» à la peur de sombrer dans le présent, quand il veut lui déclarer son amour, il en est incapable tandis qu'elle croit toucher le Bouddha.

Commentaire

La nouvelle reprenait une vieille histoire japonaise, et, comme elle, illustre la vanité de la quête spirituelle par rapport à la puissance de la chair, le prêtre finissant par succomber, à la fin de sa vie, aux tentations terrestres, alors qu'il se croyait solidement protégé par une pratique religieuse exempte de toute faille.

Mais, pour Mishima, comptaient surtout les psychédéliques descriptions du «*Pays Pur*», avec ses sables d'argent et ses arbres de bijoux.

潮騒, "**Shiosai**"

(1954)
"Le tumulte des flots"
(1969)

Roman de 240 pages

Utajima est une petite île isolée du Japon sans autres ressources, pour les hommes, que la pêche au large, et, pour les femmes, pendant une courte saison de l'année, la plongée à la recherche d'abalones, coquillages à revêtement de nacre. En revenant de sa pêche quotidienne, le jeune Shinji Kubo, qui a dix-huit ans, qui est le fils d'un pauvre pêcheur décédé à la guerre (son bateau a été mitraillé par un avion américain), qui a un jeune frère, Hiroshi, qui est pêcheur avec son patron, Jukichi Oyama, et un autre apprenti, Ryuji, remarque une très belle jeune fille inconnue adossée au parapet d'un pont, qui est une nouvelle venue sur l'île : Hatsué. Adoptée par une famille aisée, où le père, Terukichi Miyata, est armateur, et ses filles, plongeuses de perles, elle a été élevée loin de ses trois soeurs aînées et de son frère. Ce dernier étant mort, et ses soeurs étant mariées, elle est revenue auprès de son père qui est veuf, et qui compte lui imposer le mariage avec un jeune homme qu'il adoptera comme son propre fils.

Shinji est déjà fasciné par la jeune fille, mais il sait qu'il ne sera jamais l' élu de son coeur : «*Le seul rêve bien simple du garçon était seulement de posséder un jour un bateau à moteur, et de faire du cabotage avec son jeune frère.*» Cependant, le hasard l'amène à rencontrer à nouveau Hatsué, d'abord seule et égarée sur une colline qui domine la mer, puis chez le gardien de phare où elle «*prend des leçons d'étiquette et de ménage*». Comme la femme du gardien prétend que Chiyoko, sa fille, qui étudie la littérature anglaise à l'université de Tôkyô, est amoureuse de Shinji, Hatsué, aiguillonnée par la jalousie, s'attache au jeune homme. Par une journée de tempête, ils se retrouvent seuls dans une mesure. Mais, nus l'un et l'autre près du feu, ils n'osent pourtant pas s'abandonner à leur désir. Or Chiyoko, en effet amoureuse du jeune pêcheur, les surprend, et les dénonce à Yasuo Kawamoto, fils arrogant, égoïste et rustre d'une riche famille, jeune intellectuel qui dirige une sorte d'association de jeunes dont fait partie Shinji. Yasuo croit que celui-ci a violé Hatsué, et tente à son

tour de la prendre de force, une nuit où elle a dû, à son tour, aller chercher de l'eau ; mais une guêpe le pique alors que la jeune fille se débat. Humilié, il fait un marché avec elle : il remplira à nouveau le seau, et le portera pour elle jusqu'en bas des marches de pierre, et elle ne dira à personne ce qui s'est passé. La rumeur de l'amour de Shinji et de Hatsué se répand dans l'île. Le père de la jeune fille, furieux, la confine à la maison, lui interdit de revoir Shinji (ce qui ne les empêche pas d'échanger des lettres grâce à Jukichi et Ryuji), promet sa main à Yasuo.

Terukichi refuse fermement de voir Shinji pour une explication, comme il refuse de voir la mère de celui-ci, qui, sachant que son fils ne mentirait jamais délibérément, essaie de lui venir en aide. Ces refus ne font qu'augmenter la tension entre Shinji et Hatsué.

Cependant, Chiyoko, comprenant que Shinji n'est pas attiré par elle, est envahie par le remords, se reproche d'avoir compromis ses chances de connaître le bonheur. Retournée à Tôkyô, elle envoie à sa mère une lettre, où elle déclare refuser de revenir à la maison parce qu'elle ne pourrait voir Shinji malheureux à cause des rumeurs qu'elle a lancées, qui d'ailleurs meurent quand les autres pêcheuses de perles, parmi lesquelles la mère de Shinji, constatent qu'Hatsué est encore vierge.

Shinji s'embarque comme mousse, avec son rival, Yasuo, sur un cargo du père de Hatsué. Sa conduite héroïque au cours d'un ouragan lui fait braver «*le tumulte des flots*», et sauver le bateau. Cela persuade alors l'armateur, qui avait d'ailleurs engagé les deux jeunes hommes pour savoir lequel conviendrait le mieux à sa fille, que Shinji a une plus grande valeur que son rival. Terukichi déclare : «*Il faut qu'un homme ait de l'énergie. Ce sont des hommes énergiques qu'il faut à Utajima. La famille et l'argent sont secondaires.*» C'est en ces termes qu'il accorde à Shinji la main de sa fille.

Commentaire

Pour se documenter sur les moeurs d'un village de pêcheurs, Mishima séjourna à Horaiya, une modeste auberge du petit port d'Arari, dans la péninsule d'Izu.

Mais ce roman fut surtout la première conséquence de la découverte de la Grèce qu'il avait faite en 1952. En effet, il lui rendit hommage dans cette exaltation de la beauté de la chair et du soleil purificateur, mais d'une façon détournée puisqu'il s'inspira de la trame du roman "*Les amours pastorales de Daphnis et Chloé*" de Longus, pour raconter les amours juvéniles de Shinji et de Hatsué. Il suivit l'intrigue de près, mais en la replaçant dans un milieu japonais tout à fait poétique, Utajima devant d'ailleurs probablement correspondre à la péninsule de Shima, terre des célèbres pêcheuses de perles japonaises. Le berger et la bergère devinrent un jeune homme et une jeune fille vivant de la pêche. Aucun personnage n'aurait pu être plus éloigné de Mishima ou du monde qu'il avait jusqu'ici décrit, mais il utilisa la légende avec beaucoup de talent, en lui insufflant une nouvelle vie par l'efficacité des notations.

Alors qu'il avait habitué son public à des situations violentes et sexuellement explicites, à ses obsessions morbides, à sa hantise de la mort, cette idyllique histoire d'amour hors du temps et seulement contrarié par une infime différence de classes est empreinte d'une douceur évocatrice, d'une sensualité délicate et heureuse, d'une innocence et d'une forme de sérénité ; est une exaltation de la beauté de la chair et du soleil purificateur. Cependant, comme toujours chez lui, on a droit à une analyse psychologique approfondie de différents types de personnages.

Dans ce livre à la parfaite netteté, au sobre équilibre, il mêla, à la construction d'une intrigue dont l'infinie délicatesse est digne de celle des miniatures japonaises, des descriptions lyriques de la vie sur l'île (une vie non pas misérable, mais limitée au strict essentiel) et du pouvoir apaisant et rédempteur de la mer qui relèvent d'une tradition plus romantique.

Le livre surprit beaucoup d'admirateurs de Mishima, mais, dans l'ensemble, il enchantait le public. Il reçut le prix Shincho en 1954. Contribuant à augmenter considérablement sa renommée, ce fut l'un de ses plus grands succès, et cette histoire d'amour plaît aussi particulièrement aux lecteurs occidentaux.

Pourtant, surpris et comme déçu par ce succès, il prétendit, certainement par goût de la provocation, que cet ouvrage n'était de sa part qu'un canular où il s'était moqué de son public.

Le roman jouit encore d'une grande popularité au Japon où il a fait l'objet de quatre adaptations cinématographiques : en 1954 par Senkichi Taniguchi ; en 1971 par Shirô Moritani ; en 1975 par Katsumi Nishikawa ; en 1985 par Tom Kotani.

真珠, "*Shinju*"
(1955)
"La perle"

Nouvelle de 18 pages

À l'occasion de son quarante-troisième anniversaire, Mme Sasaki reçoit, pour un goûter, quatre amies, quand la perle de sa bague tombe sur le bord du plat où se trouve un gâteau. Pour ne pas contrarier le déroulement de la réception, elle continue d'offrir le thé et des parts du gâteau à ses amies, tout en surveillant la perle vagabonde. Or, soudain, elle disparaît. Où est-elle passée? N'a-t-elle pas été confondue avec les billes de sucre du gâteau? Comme une petite contrariété se lit sur son visage, ses invitées souhaitent en connaître la raison. Acculée à l'aveu, Mme Sasaki les informe du petit dommage. Les regards des unes se portent, accusateurs et suspicieux, sur les autres. Puis, à leur grand soulagement, Mme Azuma déclare l'avoir avalée. Mais les soupçons soulevés provoquent chez les quatre invitées, qui partent deux à deux, toute une série de réactions qui aboutissent à ce que deux qui se détestaient se réconcilient, et que deux qui s'appréciaient se brouillent.

Commentaire

La nouvelle est écrite, non sans démesure, dans un style léger et brillant, très proche de celui de Georges Feydeau, car elle est habilement construite, ménageant des quiproquos et des rebondissements qui jaillissent page après page, des staratagèmes et des escarmouches, des coups bas et des mensonges, tout cela dans un rythme palpitant et une ambiance comique. On n'est pas au théâtre, et, pourtant, on pourrait s'y croire tant on s'imagine aisément les costumes et le jeu des actrices.

Mishima nous amuse, mais se livre aussi à une critique assez cruelle du monde feutré mais sans pitié d'une haute bourgeoisie très distinguée où pourtant on se déchire pour des broutilles, ces femmes d'âge moyen étant engagées dans des rivalités complexes qui sont détaillées avec autant d'attention que s'il s'agissait de luttes entre des samourais seigneurs de la guerre ou des «yakuzas, ce qui lui permet de déployer son significatif sens de l'humour.

新聞紙, "*Shimbun-gami*"
(1955)
"Les langes"

Nouvelle de 7 pages

Un soir, à Tôkyô, Toshiko, femme hypersensible laissée seule, à la fin d'une soirée passée avec des amis, par son mari, un acteur occidentalisé, souffre parce qu'il leur a raconté avec désinvolture que la nurse de leur fils, qui prétendait avoir une «*dilatation de l'estomac*», avait accouché dans leur salon d'un bébé qui avait été emballé dans des journaux au lieu de langes. Elle est en train de penser à ce que bébé sera dans vingt ans quand, dans le parc où elle passe, elle voit un jeune clochard couché dans des journaux : il la saisit, et elle comprend que «*les vingt ans avaient déjà passé*».

Commentaire

La nouvelle, en présentant la possibilité d'une hésitation entre deux explications des événements : une explication rationnelle (cette femme hypersensible a un fantôme) et une explication surnaturelle (les vingt ans ont réellement passé, par une contraction du temps ou un voyage dans le temps), est bien une oeuvre fantastique. Et, comme il se doit, la chute est saisissante.

La nouvelle offre un tableau précis de Tôkyô, du quartier des théâtres, du Palais impérial, du parc dans la nuit où, comme par hasard, les cerisiers sont en fleurs.

On a un aperçu des moeurs du Japon. D'une part, le pays apparaît traditionnel : le «kimono» de la nurse, le mépris, significatif des fortes différences sociales, dont elle est l'objet de la part du médecin et du mari, qui montre aussi de la condescendance à l'égard de sa femme, les femmes n'ayant droit qu'à une position inférieure, étant, depuis toujours, réduites au rôle de «figurines transparentes», en vertu d'une misogynie qui est peut-être aussi celle de Mishima lui-même. D'autre part, le pays apparaît moderne : le couple a une «maison sans âme meublée à l'occidentale» ; le mari est «vêtu à l'américaine» ; Toshiko porte un manteau au «tweed un peu voyant» ; ils sont, au début, dans une «boîte de nuit» où se produit un «orchestre de jazz».

Toshiko ne partage pas le mépris du médecin et de son mari pour la nurse, pour l'enfant de laquelle elle se montre protectrice, peut-être par solidarité féminine, et d'autant plus qu'elle est enceinte, elle aussi ; et elle éprouve un sentiment de culpabilité sociale par rapport à la nurse, au sort qu'aura son enfant, et au clochard. Son imagination est empreinte d'une croyance à un déterminisme fatal, à un destin tracé d'avance.

海と夕焼, "Umi to Yuyake"

(1955)

"La mer et le couchant"

(1997)

Nouvelle

Au Japon, au Moyen-Âge, un vieil homme, Anri, accompagné d'un jeune garçon sourd et muet, monte au sommet d'une montagne pour contempler le coucher du soleil. Il raconte que, s'appelant alors Henri, il avait été un jeune berger en France, dans les Cévennes, qu'il avait pris part à la Croisade des enfants, et qu'il avait été vendu comme esclave. C'est ainsi qu'il était arrivé au Japon, où il avait rejeté sa vieille vie occidentale, n'était jamais plus retombé dans de fous fantasmes d'un au-delà, n'avait plus jamais rêvé de pays inconnus. Cependant, la tristesse assombrit son regard sur les vagues et sur le crépuscule que tous deux admirent.

Commentaire

C'est un petit texte très beau,

- d'abord par ses descriptions : «*Au point précis où le bleu foncé de l'horizon rejoignait le ciel, sur une ligne, très bas, d'épais nuages s'entremêlaient. Ils demeuraient immobiles, mais, tels des liserons déployant leur corolle, tranquillement, ils se défaisaient pourtant, changeant peu à peu d'apparence. Au-dessus, le ciel restait très pur, presque délavé : il était trop tôt pour que les nuages se colorent vraiment, mais éclairés d'une lumière intérieure, ils semblaient comme brossés à grands traits dans une pâle nuance orangée.*»

- ensuite, par son thème qui oppose l'agitation de l'Occident à la sagesse de l'Orient, faite de contemplation et d'acceptation. À cette époque, Mishima découvrait le culte de la plénitude de l'instant dans la lecture des textes bouddhiques, ce qui lui fit dire du moine Anri : «*Ayant bien compris l'enseignement du Maître, il savait qu'il n'y avait pas à prier en vain pour un monde futur, ni à désirer un pays encore inconnu. Mais, lorsque le soleil du soir colorait le ciel d'été, lorsque la mer n'était plus*

qu'un immense horizon pourpre, ses jambes d'elles-mêmes le conduisaient irrésistiblement au sommet du mont Shôjôgatake».

En 1955, Mishima adapta pour le théâtre «kabuki» "Phèdre" de Racine, sa pièce préférée, sous le titre 芙蓉露大内実記, 'Fuyô no Tsuyu Ôuchi Jikki', "La rougeur sur la blanche fleur de l'hibiscus : Mme Fuyo et la vraie relation du clan Ouchi".

Cette année-là, à l'âge de trente ans, dégoûté par son corps malingre, convaincu que seul un être fort physiquement pouvait devenir le héros d'une tragédie, son projet étant donc animé par un souci esthétique, il décida de le reconstruire, commença pour ce faire à se livrer, trois fois par semaine, à des exercices physiques exigeants, à pratiquer le culturisme, la natation, la boxe (il perdit presque tous ses matchs !). Il devint ainsi un homme puissamment musclé.

Il publia :

黒蜥蜴, "**Kurotokage**"

(1956)

"Le lézard noir"

(2000)

Pièce de théâtre

Dans le Japon des années 1920, on suit l'enquête du célèbre détective Akechi, genre de Sherlock Holmes japonais, qui veut élucider le mystère de la disparition de la fille d'un grand bijoutier d'Osaka, enlevée et séquestrée par le mystérieux «lézard noir», une méchante femme qui cherche un diamant, collectionne les hommes pour en faire des poupées, et est amoureuse du détective qui la traque.

Commentaire

La pièce était l'adaptation du célèbre roman policier éponyme de Rampo Edogawa. À partir du canevas policier et fantastique, Mishima créa une machinerie théâtrale où l'humour et la dérision sont au service d'une intrigue rocambolesque des plus surprenantes, car on y trouve une transformiste, un bateau mystérieux, une usine désaffectée et un musée des horreurs.

Mishima y fit de la figuration.

En 1962, l'oeuvre fut adaptée au cinéma par Umeji Inoue ; et, en 1968, par Kinji Fukasaku, film dans lequel Mishima tint un petit rôle (la statue humaine !) au côté de l'«onnagata» (dans le théâtre japonais, homme qui joue les rôles féminins) Akihiro Miwa, supposément son amant, film qui sortit aux États-Unis en 1969, et en France en 1984.

近代能楽集, "**Kindai nôgaku shû**"

(1956)

"Cinq nôs modernes"

(1982)

Recueil de pièces de théâtre

卒塔婆小町, "**Sotoba Komashi**"
"Komashi assise sur une stèle"
(1952)

Texte de 24 pages

Dans un parc public, une clocharde âgée de quatre-vingt-dix-neuf ans, laide et puante, ramasse des mégots. Elle rencontre un jeune poète «*de deux sous*», un peu falot, un peu saoul, qui lui reproche de faire fuir les amoureux quand elle vient le soir compter ses mégots sur les bancs publics. Il la trouve d'abord repoussante ; elle lui répond qu'il est idiot, lui dit que la beauté est éternelle, et qu'elle est désormais une laide beauté. Elle lui déclare avoir appris que l'être humain pouvait mourir, et la beauté tuer ; que les amoureux, en s'abstrayant du monde quotidien, répandent la mort : «*Les amoureux sont enterrés comme des morts dans l'odeur des fleurs. Toi et moi, on est les seuls survivants.*» Elle affirme que sa calme sagesse est celle de la terre elle-même, et que le poète, une fois qu'il aura compris ce message, pourra mourir, tandis qu'elle pourra se remettre à compter ses mégots, symboles de vies humaines. Comme elle évoque son passé qu'elle fait revivre devant lui sous la forme d'un bal dans un palais des fêtes, après s'être identifié à son ancien amant d'il y a quatre-vingts ans, le capitaine Fukakusa, le poète comprend soudain que les antagonismes jeunesse / vieillesse, laideur / beauté sont interchangeables. À la suite de cette révélation, il lui dit qu'elle est belle, et meurt devant elle.

Commentaire

Mishima s'inspira d'un «*nô*» ancien, qui est probablement l'un des plus célèbres, où Komashi était une vieille vagabonde gourmandée par des moines qui ne la reconnaissaient qu'après coup, car elle était assise sur une stèle de cimetière. Elle était une ancienne courtisane poétesse, une femme libre qui, du fait de la dureté de son cœur, avait provoqué la mort d'un homme, dont le spectre s'emparait de son corps, la faisait entrer en transe dans une danse démoniaque pour qu'elle reparte apaisée. La Komashi de Mishima n'est plus une poétesse, et ne nourrit aucun remords pour la mort de son amoureux, pas plus que la moindre compassion pour le jeune poète qui meurt à ses côtés. Marguerite Yourcenar, commentant ce «*nô*», cita un proverbe confucéen : «*Apprendre une vérité le matin et mourir le soir suffirait.*»

弱法師, "**Yorobôshi**"
(1960)

Texte de 28 pages

Deux couples se disputent la garde d'un jeune homme, Toshinori. Alors qu'il avait cinq ans, il avait eu les yeux brûlés par les flammes provoquées par un bombardement dans les corridors souterrains d'une gare de Tôkyô. Cependant, il avait été trouvé et recueilli par un couple charitable. Quinze ans après, alors que la seule vision qui reste sous ses paupières est celle d'un torrent de feu, d'une «*fin du monde en proie aux flammes*», qui nourrit sa haine et sa dérision envers et contre tous, ses vrais parents viennent de retrouver sa trace. Il est alors l'enjeu d'un litige entre les deux couples, mais les refuse pareillement, déclarant : «*Mes parents adoptifs sont mes esclaves. Les autres sont d'irréparables imbéciles.*» En effet, les parents adoptifs, qui l'ont élevé dans le luxe, lui passent tous ses caprices, notamment celui de prétendre voir ce qu'il leur dit voir.

Commentaire

Mishima s'inspira d'un «nô» dont le titre signifie *"Le moine faible"*, et qui est une édifiante histoire, le protagoniste étant un jeune aveugle qui, chassé par ses parents, a perdu la vue à force de pleurer, mais que son père, apitoyé, reprend au foyer.

Mishima en donna une version plus complexe car il en fit un sombre drame d'après-guerre. On peut voir dans les flammes du bombardement une de ces explosions de la mort comme un soleil qu'on trouve dans toute son oeuvre. Tout est un peu poussé : à la violence des bombardements répond la violence du mépris de Toshinori pour ceux qui voient autre chose que la «*fin du monde*», mépris si affirmé qu'on a du mal à comprendre l'attachement de tous à son égard.

Cependant, Mishima fit preuve de poésie, Shinako, membre du conseil d'arbitrage qui règle les problèmes, aplanit les difficultés, déclarant : *«Pour moi, les volutes de la colère sont seulement l'équivalent des veines de l'agate, et les flots violents d'un torrent sont une sculpture sur cristal.»*

綾の鼓, "*Aya no Tsuzumi*"

(1951)

"Le tambourin de soie"

Texte de 35 pages

Un vieux et timide portier est amoureux d'une jolie et riche propriétaire de magasin qu'il a vu apparaître une seconde à sa fenêtre dans l'édifice d'en face. Il lui écrit lettre sur lettre. Par dérision, elle lui offre un tambourin tendu de soie et non de peau, qui ne rend donc aucun son, et lui promet qu'elle répondra à son amour le jour où le son du tambourin lui parviendrait. Il se suicide, mais converse après sa mort avec celle qu'il a aimée.

Commentaire

Mishima s'inspira d'un «nô» où un humble jardinier s'éprenait de la princesse de Chine, qui lui jouait le tour du «tambourin muet». Il mourait d'épuisement, mais se vengeait de la princesse en lui faisant subir le même sort.

葵の上, "*Aoi no ue*"

(1954)

"La princesse Aoi"

Texte de 25 pages

Dans une chambre d'hôpital, un jeune homme veille sa femme qui souffre, mourant d'être haïe par la maîtresse de son mari, dont le spectre vient la voir la nuit. Et celle-ci meurt également de n'être pas assez aimée.

Commentaire

Comme l'indique le titre, Mishima s'inspira d'un «nô», lui-même inspiré du *"Genji Monogatari"* (*"Le dit de Genji"*) où c'était une princesse, l'épouse de Genji, qui était la victime de la jalousie de la maîtresse de celui-ci.

Son texte est particulièrement poétique, le spectre déclarant : *«Contrairement à ce qui se passe le jour, mon corps, la nuit, est libre. Tout dort, les gens et les objets inanimés, tous ensemble. Et, durant leur sommeil, ils sont pleins de fissures et de crevasses ; il est facile de passer à travers eux. Même le mur que vous franchissez ne s'en aperçoit pas. Que pensez-vous qu'est la nuit? La nuit est le moment*

où toutes les choses vivent intimement ensemble. Le jour, la lumière et l'ombre sont en guerre ; mais, le soir venu, la nuit dans la maison joint les mains avec la nuit du dehors. Elles sont pareilles... L'air de la nuit est complice : la haine et l'amour, la joie et la peur joignent les mains dans l'air de la nuit. L'assassin dans le noir éprouve de l'affection pour la femme qu'il a tuée.»

班女, "**Hanjo**"
(1955)

Texte de 22 pages

Jitsuko, une femme peintre ratée, âgée de quarante ans, a racheté Hanako, une ancienne geisha. Mais elle attend le retour d'un homme avec qui elle a échangé son éventail. Depuis des mois, elle se rend chaque jour dans la salle d'attente d'une gare de Tôkyô, son éventail ouvert à la main, inspectant les voyageurs, et espérant reconnaître son amant qui l'a abandonnée. À force d'attente, elle est devenue folle. Jitsuko déclare : *«Je n'ai connu Hanako que depuis qu'elle a perdu l'esprit. C'est ce qui l'a rendue suprêmement belle. Les vulgaires rêves qu'elle faisait quand elle était dans son bon sens ont été purifiés, et sont devenus étranges, d'invaluables bijoux situés au-delà de votre capacité de comprendre.»* Lorsque l'homme paraît enfin, Hanako le repousse car il ne correspond plus au souvenir qu'elle s'était peu à peu fait de lui.

Commentaire

Mishima s'inspira d'un «nô» qui avait pour protagonistes deux amants qui avaient échangé leurs éventails avant de se séparer. La jeune femme se croyait délaissée à jamais. Il ajouta un témoin. En 2004, le compositeur Toshio Hosokawa conçut un opéra à partir de la pièce de théâtre.

Commentaire sur l'ensemble

Les «nôs» sont des drames lyriques dévotionnels, symboliques, nostalgiques, à la fois rigides et compliqués, dont l'intrigue est le plus souvent réduite au minimum, l'intérêt ne tenant pas, en effet, à l'anecdote, mais beaucoup plus au spectacle lui-même, à la prosodie et au chant. Souvent apparaît un spectre qui ranime le passé ou révèle une tragédie que les survivants ignorent, qui ne tarde pas à se dédoubler ; ainsi, un vieillard devient un jeune homme ou au contraire un fantôme. Le passage du monde des morts au monde des vivants ou du monde du rêve au monde de la veille est un des ressorts fondamentaux de ce théâtre dont la partie centrale est, en général, la plus fantastique ou onirique, et donne lieu parfois à une possession du ou de la protagoniste par un démon. Ces drames expriment une conception religieuse et aristocratique de la vie. Leur répertoire s'est figé vers la fin du XVI^e siècle ; il allie des chroniques en vers à des pantomimes dansées. Les acteurs, jouant, essentiellement pour les «shoguns» et les samourais, d'une façon dépouillée, codifiée et stylisée, arboraient des costumes somptueux et des masques spécifiques.

S'inspirant de certains de ces anciens «nôs», restant fidèle aux titres et aux motifs originels, mais écartant l'élément sacré et la compassion bouddhique qui imprégnait si tendrement les vieux textes, Mishima, qui voulait aussi être un écrivain classique, sut utiliser adroitement ces matériaux, les respecter tout en mettant l'empreinte de ses propres goûts et de ceux de la société dans laquelle il vivait, faisant donc sentir le contraste, non sans surprendre et parfois choquer le spectateur. Il ne retint cependant pas le rituel ni même la structure théâtrale, seulement les thèmes qu'il modernisa, suggérant un univers scénique fantastique tout en tendant au théâtre d'avant-garde. Ses «nôs» sont de courtes pièces conservant le caractère symbolique et mystérieux de l'original tout en le situant dans un cadre moderne. Sur un ton fantaisiste et tragique à la fois, les passions, les désolations, les obsessions face à l'amour et à la mort se métamorphosent au gré des situations. Il nous invite à une incursion aux frontières de la réalité et de la folie, à pénétrer ce monde mental où l'invisible acquiert

une matérialité. Il donna un regain de vie au «nô» qui était tombé en désuétude, et renouvela les résonances de ces fables antiques, parfaitement identifiables malgré leur transposition dans des milieux sociaux ultramodernes.

Sa grande habileté consista à conserver dans chacune de ses adaptations des symboles, parfois même des répliques, de l'ancien «nô». Il a par ailleurs dramatisé les situations des pièces originales. Il exploita avec art son goût pour les monologues oniriques et lyriques. Il demeure dans ces saynètes un mystère qui a rarement été atteint au théâtre. Mais les allusions échappent souvent au lecteur occidental.

En 1984, "*Cinq nôs modernes*" fut, avec la collaboration de Jun Shiragi, traduit par Marguerite Yourcenar. Dans son avant-propos, elle écrivit : «Les "*Cinq nôs modernes*" de Mishima, comme toute oeuvre de poète authentique, peuvent et doivent être appréciés pour eux-mêmes, sans référence aux «nô» d'un lointain passé. Ce serait pourtant se priver des harmoniques que le poète a su garder ou faire naître.»

En 1984, ils furent montés à Paris par Maurice Béjart. En 1991, ils le furent à Ottawa et à Montréal, par Martine Beaulne à laquelle ses nombreux voyages au Japon ont donné un accès privilégié à l'univers de l'auteur.

Ce sont les pièces japonaises les plus jouées à travers le monde.

詩を書く少年, "*Shi o kaku shônen*"

(1954)

"Le garçon qui écrivait des poèmes"

Nouvelle

À travers son héros, qui était déjà celui de "*La cigarette*" (1946), Mishima raconta ses propres expériences, sa passion pour Oscar Wilde et Raymond Radiguet, ses années de formation littéraire, sa fascination pour les mots singuliers, même s'il n'était pas sûr de leur sens. Il se moqua de son goût des métaphores en donnant cet exemple : «*Les pêches que cernait un essaim dansant d'insectes dorés étaient légèrement poudrées, comme maquillées ; l'air, pareil à un faisceau de flammes derrière une statue, tourbillonnait et s'enroulait autour des gens en fuite. Le crépuscule était une malédiction du diable ; il prenait les teintes sombres de l'iode. Les pins lançaient leur béquilles vers le ciel. Une fille était étendue nue près d'un poêle, le corps semblable à une rose de feu.*»

Après avoir travaillé dix mois sur ce livre, Mishima publia :

金閣寺, "*Kinkakuji*"

(1956)

"Le Pavillon d'Or"

(1975)

Roman de 370 pages

Dans le Japon des années quarante, Mizoguchi est un jeune garçon complexé par son bégaiement, et qui, de ce fait, n'a pas d'ami à l'école. Alors que la guerre a lieu, il est impressionné par une jeune femme, Uiko, qui lui donne l'exemple de la rébellion et de la félonie. Mais son père, prêtre bouddhiste, lui a plutôt inculqué l'admiration du célèbre temple de Kyôtô datant du XIV^e siècle et classé trésor national, le «Kinkakuji» ou «Pavillon d'Or», qui est décrit dans ses moindres détails. Malade, il l'y emmène pour la première fois en 1944. Il l'y confie au Prieur, qui est son ami. Après la mort de son père, Mizoguchi y entre comme novice. À l'instigation de sa mère, qu'il déteste pourtant pour la trahison qu'il l'a vue commettre dans son enfance, il est d'abord décidé à plaire au Prieur pour pouvoir

éventuellement lui succéder à la tête du temple pour lequel il développe peu à peu une fascination exacerbée. Il y a pour ami un autre novice, Tsurukawa, qui est un modèle d'innocence et de pureté, mais meurt précocement, peut-être en se suicidant, sans avoir parlé de son mal-être avec lui. À l'université, il fait la rencontre d'un autre étudiant, Kashiwagi, qui, s'il a des pieds bots, infirmité qui pourrait permettre un rapprochement entre eux, fait montre d'une grande liberté d'esprit, d'un grand cynisme, d'une grande hardiesse auprès des femmes, domaine dans lequel Mizoguchi ne peut l'imiter car, avec des femmes dans lesquelles il croit retrouver Uiko, au moment crucial, le Pavillon d'Or vient s'interposer pour le rendre impuissant. Aussi en vient-il à haïr la beauté du bâtiment, symbole de perfection, et se réfugie-t-il dans des fantasmes de vengeance. Il l'exerce d'abord contre le Prieur qu'il a découvert en ville en compagnie d'une geisha, mais qui ne réagit pourtant pas à ses provocations, peut-être par fidélité à la promesse faite à son père. Mizoguchi néglige complètement ses études, fait une fugue au bord de la mer où s'impose à lui la nécessité de détruire le Pavillon d'Or, parvient enfin à la satisfaction sexuelle avec une prostituée. En 1950, après une minutieuse préparation, il met le feu au temple, sans parvenir à s'immoler dans le brasier car il découvre qu'il «*veut vivre*».

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "MISHIMA - "Le Pavillon d'Or""

Avec la publication du "*Pavillon d'Or*", qui fut grandement apprécié, Mishima acquit la réputation d'écrivain majeur de sa génération au Japon. Mais c'était le monde qu'il voulait conquérir avec ses livres, d'autant plus que la littérature japonaise faisait fureur en Occident, que ses livres étaient occidentaux de structure, à la différence, par exemple, de ceux de Kawabata ; que son oeuvre est d'une grande variété. De plus, il présentait bien, brûlait de communiquer avec un public occidental, son seul problème étant qu'il ne parlait pas l'anglais couramment.

Au début de 1957, il reçut deux invitations qui l'affermirent dans sa résolution de surmonter ce handicap. La première émana d'Alfred A. Knopf, son éditeur new-yorkais, qui le pria de se rendre aux États-Unis pour la sortie de "*Cinq nôt modernes*". La seconde vint de l'université du Michigan qui voulait qu'il y prononce une conférence sur la littérature japonaise moderne. Il les accepta toutes deux, et se mit en devoir d'apprendre l'anglais avec son habituelle détermination.

Il fit jouer :

鹿鳴館, "*Rokumeikan*"

(1956)

"*Le Palais des fêtes*"

(1984)

Drame en quatre actes

En 1886, à Tôkyô, une grande réception allant être donnée au Palais des fêtes, pour les élites politique japonaise et occidentale, la comtesse Kageyama, la femme du premier ministre, apprenant qu'un complot contre celui-ci doit y avoir lieu, impliquant celui qui est en fait son fils et celui qui fut son amant, tente de l'empêcher, alors que c'est bien le premier ministre lui-même qui agit en sous-main.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir "MISHIMA - "Le Palais des fêtes".

女方, "*Onnagata*"
(1957)

Nouvelle de 35 pages

Passionné par le théâtre «kabuki», Masuyama fréquente une troupe où il peut s'approcher de Mangiku, un grand «onnagata», c'est-à-dire un homme qui joue les rôles féminins, et qui se conduit aussi en femme dans la vie réelle. Un jour, un jeune metteur en scène, Kawasaki, qui n'avait jamais fait de «kabuki», monta une pièce par amour pour Mangiku dont la troupe montrait cependant beaucoup d'opposition. Mangiku suivait les indications de Kawasaki parce qu'il était amoureux de lui, alors que le metteur en scène croyait qu'il le méprisait. Et Masuyama était jaloux.

Commentaire

La nouvelle fut, pour Mishima, l'occasion de décrire les rites du théâtre «kabuki» et, surtout, de se complaire dans l'évocation de l'«onnagata» dont l'étrange beauté tient, pour lui, au fait qu'il n'est ni tout à fait masculin ni tout à fait féminin, qu'il voyait «*naître de cette union illégitime du rêve et de la réalité*», de la vérité et de l'illusion, qu'il considérait comme le parfait modèle du paradoxe vivant qui l'intriguait. Tout ceci était évidemment lié à sa propre sexualité, et on peut, à travers la nouvelle, déceler ses fantasmes homosexuels. On retrouve aussi sa fascination pour les mises en scène spectaculaires.

La nouvelle se terminant sur une note inquiétante, sans réelle résolution, elle pourrait être le premier chapitre d'un roman, selon une technique utilisée par Kawabata.

美德のよろめき, "*Bitoku no yoromeki*"
(1957)

"*Le vacillement de la vertu*"

Roman

Un amour est né entre une femme mariée, âgée de vingt-huit ans, qualifiée de «*génie de sensualité*», et un jeune célibataire.

Commentaire

Ce roman sentimental, qui reprenait le sujet du "*Diable au corps*" de Radiguet, et est très habilement construit, rendit célèbre l'expression «*yoromeki fujin*» ou «*femme vacillante*» comme synonyme de «*femme adultère*». Il eut en effet, même si Mishima le considéra comme «*une oeuvre mineure*» un succès phénoménal, étant, dès la première année, un best-seller de trois cent mille exemplaires, son oeuvre la plus populaire au Japon de son vivant.

Il fut adapté au cinéma en 1957, par Kô Nakahira.

En 1957, Mishima traduisit "*Britannicus*" de Racine, et, comme la pièce fut jouée, il y fut un figurant. Le 1er juillet, il prit l'avion pour entreprendre son second tour du monde. Il revint aux États-Unis pour promouvoir la traduction en anglais de "*Cinq nôt modernes*". Il y passa six mois. À l'université du Michigan, il donna des causeries sur Kawabata, Ooka, Takeda, Ishihara et lui-même. Il se rendit dans le Sud, visita la Nouvelle-Orléans, passa dans les Caraïbes, assistant à Port-au-Prince à une cérémonie vaudou. À la fin de l'été, il fut à New York où il participa à une émission de télévision avec Tennessee Williams, établissant alors une analogie entre leurs oeuvres. Il attendait de voir ses «nôt» représentés, mais n'eut droit qu'à une représentation privée de "*Hanjo*". Il était d'autant plus mécontent qu'il n'était pas à l'aise à l'étranger.

À son retour au Japon, sur l'insistance de son père qui voulait dissiper la rumeur grandissante de son homosexualité, et comme sa mère avait reçu (par erreur) un diagnostic de cancer en phase terminale, il accepta de se marier, de faire, dans le respect de l'orthodoxie traditionnelle la plus rigide, un mariage de raison, car, même s'il s'était déjà employé à choquer le public japonais par sa conduite scandaleuse, il tenait à ce qu'on ait une bonne opinion de lui dans un pays où il était tout à fait inhabituel qu'une personne de la classe moyenne demeure célibataire après l'âge de trente ans ; il lui fallait donc avoir une famille afin de préserver sa respectabilité. Toutefois, il imposa des conditions à ce mariage de convenance : sa femme ne devait pas être plus grande que lui, même sur de hauts talons, devait comprendre que son travail devait primer, ne devait pas l'empêcher de faire ses exercices physiques, devait respecter sa vie privée.

Il fit la cour à la fille d'un industriel, Shoda Michiko, que, finalement, il n'épousa pas, et qui devint par la suite l'épouse du prince héritier, Akihito. Le 30 mai 1958, mariage qui fit un grand bruit, il épousa une étudiante de dix-neuf ans, Yoko Sugiyama, fille d'un peintre traditionnel célèbre.

Il fit alors construire, dans le quartier d'Ota, à près d'une heure du centre de Tôkyô, une sorte de manoir d'inspiration occidentale, aux antipodes du style japonais, qu'il appela d'ailleurs «*anti-zen*». Dans ce délirant bâtiment mariant avec plus ou moins bon goût le «ugly Victorian» et le baroque italien, on voyait de hautes portes-fenêtres, des terrasses, des balustrades blanches, des pilastres massifs, des amphores, des palmiers nains, des fioritures et des plâtres moulés de statues de l'Antiquité et de la Renaissance. Ressemblant à une villa spacieuse et confortable de la Côte d'Azur, il détonnait curieusement dans ce faubourg banal à souhait. Le rez-de-chaussée était, raffinement et luxe extrêmes au Japon, meublé en style du XVIIIe siècle français, au contraire du premier étage, qui, large et spacieux, était d'un style ultra-moderne. Dans le jardin qui lui faisait face, il avait placé, au centre d'un zodiaque de marbre, une statue d'Orphée tenant dans sa main gauche une lyre, et une statue d'Apollon («*Mon modeste symbole du rationnel*», a-t-il dit). Ce décor était étonnant chez un personnage entre tous renommé pour symboliser dans ses contrastes mêmes les vertus de l'âme japonaise. Mais il répondait : «*Ici, seul l'invisible est japonais.*», définissant ainsi l'âme même du Japon où ce qui n'est ni dit, ni exprimé, ni écrit, est la véritable force, la vraie source secrète de l'énergie subtile qui traverse tout et vient à bout de toutes choses.

Cependant, soucieux de préserver sa double culture, il garda jalousement, juste à côté, la maisonnette purement nippone de ses parents.

Il allait suivre une vie apparemment rangée, et, dans les trois années suivantes, le couple allait avoir deux enfants, une fille, Noriko, née le 2 juin 1959, et un fils, Ichiro, né le 2 mai 1962. De nombreux témoignages le décrivent comme un père attentif.

Il publia :

橋づくし, "*Hashizukushi*"

(1958)

"*Les sept ponts*"

Nouvelle de 25 pages

Deux geishas de la "Maison des Lauriers" à Tôkyô, Koyumi et Kanako, et Masako, la fille de leur patronne, décident d'accomplir un curieux pèlerinage où, selon la tradition, elles verront leurs vœux exaucés si, de nuit, elles traversent sept ponts parmi les plus importants de la ville en s'arrêtant sur chacun pour y dire deux prières, sans prononcer d'autres paroles ni se retourner. Une nuit de pleine lune, elles partent, accompagnées de la servante Mina, une nouvelle venue à la "Maison des Lauriers", une fille de la campagne sans éducation, réputée comme particulièrement fruste et obtuse (ne déclare-t-elle pas : «*Nous avons de la chance, n'est-ce-pas? Ce soir on voit vraiment l'homme dans la lune.*»?), mais que la mère de Masako a chargée de veiller sur l'équipée de sa fille, qui ne l'aime guère la traite de haut. Koyumi, qui veut un enfant, qui est la plus physique, la plus matérialiste, succombe tout simplement à l'hypoglycémie, doit abandonner parce qu'elle est prise par la faim. Kanako, qui veut un protecteur, qui souhaite épouser un célèbre comédien, est abordée par une

ancienne amie à laquelle elle ne peut échapper. Masako, qui aspire à l'amour, est interpellée par un agent de police qui croit qu'elle veut se suicider. Ainsi, seule Mina parvient à tenir bon, au grand dam de Masako, et peut prononcer ses quatorze prières.

Le lendemain, Masako harcèle Mina afin qu'elle lui révèle son vœu. Mais, se contentant de sourire, elle le garde secret.

Commentaire

La fin est un peu trop attendue, convenue et moralisatrice : on se doute dès le début que la servante mérite de voir son vœu réalisé puisqu'elle est moquée par les autres, auxquelles sont d'ailleurs attribués des souhaits égoïstes et futiles.

C'est qu'on trouve dans cette nouvelle cette situation traditionnellement comique du retournement de situation entre les maîtres et les valets, les premiers se moquant d'abord des seconds qui, en définitive, se montrent plus habiles qu'eux. La nouvelle est donc empreinte d'un réalisme social, car on peut voir en la servante une représentante du peuple, de ce peuple japonais qui a aujourd'hui pris sa place à une aristocratie dominatrice et décadente. La servante est peut-être aussi la seule qui ait vraiment la foi, qui croit vraiment aux vertus du pèlerinage et des prières, d'où sa marche constante et son succès final. On voit les vieilles croyances se heurter au monde moderne.

Mishima nous dépeint avec finesse un aspect méconnu du Japon, et livre de remarquables descriptions du Tōkyō nocturne. Les personnages, s'ils constituent un échantillonnage de psychologies féminines, de psychologies humaines, sont, comme toujours chez lui, d'une grande subtilité. Il parvint en effet à décrire la fébrilité et l'égoïsme grandissants des trois geishas au fur et à mesure que le pèlerinage progresse. À travers le point de vue objectif et omniscient du narrateur, la focalisation se fait successivement sur chacune d'elles dont on découvre alors le monde intérieur, chacune échouant plus ou moins rapidement selon la qualité de ses désirs.

日曜日, "**Nichiyobi**"

(1958)

"*Dimanche*"

Nouvelle

Deux jeunes gens très ordinaires qui travaillent dans le même bureau sont surnommés «*Dimanche*» parce qu'ils passent toujours ensemble leur jour de congé. Une fois, ils font une excursion dans la montagne. Au retour, ils se trouvent sur un quai bondé. Soudain, la foule qui se trouve derrière eux les pousse sur la voie, et, comme ils sont étroitement unis, le train les coupe tout à fait symétriquement.

Commentaire

Mishima ne manqua aucune occasion de se moquer du caractère conventionnel de ses personnages, de leur saine médiocrité.

不道德教育講座, "**Fudōtoku Kyōiku Kōza**"

(1959)

"*Leçons d'immoralité*"

Essais satiriques et humoristiques

Mishima parodiait et critiquait les mœurs japonaises contemporaines, alors que ses propres conduites étaient considérées comme immorales. Mais il se servit aussi de ces textes comme d'un

forum pour discuter quelques-uns des sujets sérieux, philosophiques et esthétiques, qui étaient au centre de ses romans.

Commentaire

Comme Mishima publia ces textes dans le magazine "Syūkan Myōjō", et que, de ce fait, il s'adressait à des jeunes gens, il usa d'un style accessible, fit un large usage d'hyperboles, d'effets burlesques et de travestissements.

On en fit une série télévisée, une pièce de théâtre et un film.

裸体と衣裳, "Ratai to ishō"

(1959)

"Nu et costumé"

Journaux intimes

C'était la réunion de "Journal de voyage à l'étranger (1957-1958)" et de "Journal personnel (1958-1959)".

Mishima y indiqua : «*J'aime par dessus tout les drames, et j'aime les théâtres dans lesquels on les joue. [...] L'écriture de romans est contemplative ; c'est un travail d'analyse qui requiert de la persévérance. [...] Le théâtre remue des émotions. Je ne peux jamais me séparer longtemps de la frénésie et de la passion qu'on trouve au théâtre. [...] Je me suis mis peu à peu à aimer, pour le roman, un style qui n'a l'air de rien et qui, parfaitement détendu, regorge de vitalité. J'ai beau vouloir m'y essayer, cela requiert de moi une détermination comparable à celle de qui veut sauter dans une piscine sans savoir nager.*»

En 1959, Mishima commença, avec le maître Masami Yoshikawa, à pratiquer un art martial japonais, le kendo (escrime au sabre qui s'exerce dans une robe noire traditionnelle, pieds nus et le visage masqué d'une grille). Il se soumit même au «bushidō», le code des samourais, ensemble de rituels auxquels il allait s'astreindre jusqu'à sa mort. Il allait se transformer en un aspirant samourai puissamment musclé et capable de s'enfoncer une dague dans le corps en se déchirant les entrailles sans faiblir.

Après y avoir travaillé plus de quinze mois, y mettant, plus que pour tout autre roman, des efforts particulièrement importants dont témoignent les pages de son journal écrites à la même période, il publia :

鏡子の家, "Kyōko no ie"

(1959)

"La maison de Kyōko"

Roman de mille pages en deux volumes

En 1954, Kyōko Tomogawa est la propriétaire d'une maison à l'occidentale dans laquelle, ayant chassé son mari et ses chiens qu'elle détestait tant, elle reçoit ses quatre amis : un boxeur, un homme d'affaires, un peintre, et un acteur. Et on suit leurs histoires qui sont reliées entre elles.

Shunkinchi, le plus jeune, a abandonné ses études pour devenir boxeur professionnel, se fixant désormais une ligne de conduite consistant à ne pas penser, à privilégier l'action. Il met tous ses soins à frapper le mieux possible, jusqu'au jour où, lors d'une bagarre de rue, il perd l'usage de son poignet droit, ce qui le prive de la possibilité d'agir, et lui fait perdre sa personnalité. Par dépit, il adhère à un «uyoku», un groupe d'extrême droite, en s'y engageant par un serment signé de son

sang, sans cependant croire sincèrement à cette idéologie. Il envie son frère aîné qui est mort à la guerre. Il trouve lui-même la mort dans une rixe.

Natsuo est un peintre traditionnel qui croit qu'il est un ange, sa pure et douce existence étant protégée par une divinité particulière. Il ne connaît pas de problèmes. Cependant, faisant l'ascension du mont Fuji, il a la vision de la destruction du monde. Il réfléchit alors à sa situation, constatant que, s'il est connu et qu'il a du succès, il est l'objet de commérages jaloux. Il suggère à ses amis qu'on devrait se suicider alors qu'on a un corps qui est encore beau. Il est coincé dans une opposition entre la réalité et le néant, mais il est sauvé quand il fait cette constatation : «*Ce que je vois et moi qui voit appartiennent au même monde*».

Osamu est un jeune comédien narcissique, qui se contemple sans cesse dans le miroir. Mais il demeure inconnu, n'ayant pas trouvé son rôle, tant dans la vie que dans sa carrière, et il est rongé par l'anxiété. Aussi se consacre-t-il à l'haltérophilie pour ressentir quelque chose de palpable dans cette vie qui lui échappe, car il se demande sans cesse s'il existe vraiment. Bientôt, la musculation ne lui suffit plus pour s'en persuader. Il est alors de nouveau assailli par le doute. Il se met en ménage avec une quadragénaire, une usurière à qui sa mère doit de l'argent, et qui promet d'effacer la dette contractée s'il accepte de céder à ses avances. Or elle exprime son amour en le torturant, et, un jour, le coupe à la hanche avec une lame de rasoir. C'est alors que, pour la première fois de son existence, il se sent vraiment jouir, grâce à la douleur et à la vue de son sang, auxquels se mêlent les caresses de sa maîtresse. La mort sur la scène d'un théâtre lui paraît alors plus belle, et il finit par ne plus trop savoir si c'est la mort théâtrale ou la mort réelle qui lui conviendrait le mieux : l'art et la vie se télescopent. Finalement, lui et sa maîtresse commettent un «shinjû», un double suicide par amour.

Seichiro est un «shôshain», un directeur de société commerciale, un habile homme d'affaires qui soigne son apparence, joue son rôle en étant même opportuniste (il épouse la fille du président de sa société). Pourtant, il est l'ami de Kyoko qui est le plus proche d'elle, car il partage sa critique de la vie dans le Japon de l'après-guerre (qui ne peut être pour lui la vie véritable, car elle est dépourvue de la menace de la mort et de l'anéantissement qui planait durant la guerre), sa vision apocalyptique et amère d'un monde qu'il considère condamné, dont il voit l'anéantissement inévitable. Il pense que «*ce qui passe pour être la réalité n'est en fait qu'une farce diffusée par le présent*» ; que toutes les choses qui l'entourent et qui symbolisent la paix et la prospérité de ce nouveau Japon sont, en fait autant de signes avant-coureurs de la fin du monde. C'est cette perspective apocalyptique qui le fait tenir, tout comme le faisait tenir durant la guerre la proximité de la mort et la menace de l'anéantissement. Comme sa compagnie l'envoie à New York, il continue à y mener la même vie, en souffrant d'une «*incurable maladie, la santé*».

Kyôko retourne à une vie bien rangée en retrouvant son mari, en compagnie de ses chiens qu'elle détestait tant.

Commentaire

C'est un des livres les plus ambitieux et les plus longs de Mishima, pour lequel il dépensa beaucoup d'énergie et de talent.

Ayant tenté d'y rapporter ses expériences des années cinquante, il y fit un tableau du Japon de l'après-guerre, une critique de la société dans laquelle il vivait. Le roman débute en 1954, et, à cette date, le retour à une vie quotidienne tranquille et sans histoire devient pour chacun des personnages du roman une épreuve difficile à supporter.

Mishima distribua entre les quatre personnages masculins les différentes activités dans lesquelles il s'était trouvé engagé, chacun représentant un des aspects de sa personnalité : son côté athlétique dans le boxeur, son côté artiste dans le peintre, son côté narcissique dans l'acteur, son côté nihiliste dans l'homme d'affaires. Ils cherchent, chacun à sa façon, à répondre à une question présente tout le long du texte : comment se sentir vivant, comment trouver un sens à cette vie? Ils vont et viennent dans différentes directions, mais, pour trouver une réponse à cette question récurrente, rencontrent des obstacles dont l'un des principaux est le mur d'acier devant lequel ils se retrouvent, et qui symbolise la société de l'après-guerre, le monde moderne. Ils se meuvent dans le vide, la maison de Kyôko représentant l'après-guerre, qui fut caractérisé par la reprise économique, l'accession à la

démocratie, un nouveau système éducatif, la «seconde jeunesse» des intellectuels révolutionnaires. Pour Mishima, tout cela était vide, non-sens. Aussi aboutissent-ils tous au néant. Il reprit dans ce livre, qui fut une étape essentielle dans sa vie car il y fit un bilan de sa carrière littéraire, ce que, dans "Vacances d'un romancier", il avait appelé sa «thèse du nihilisme» : «J'aime la destruction autant que l'équilibre. Plus exactement, le concept d'un équilibre contrôlé et construit dans le but exclusif de sa propre destruction finale, est ma conception dramatique et même esthétique fondamentale.»

On a aussi pu considérer que ce livre est dérangent et même terrifiant parce qu'il semble prophétique dans son anticipation de ce qui allait arriver dans la propre vie de Mishima : le boxeur adopte des positions de droite, et l'acteur est engagé dans une relation sexuelle sado-masochiste qui aboutit à un double suicide.

Quant à Kyôko, personnage passif qui est à la fois la confidente de ses amis et leur miroir (c'est le sens du mot «kyôko»), elle a une position à part : ayant le même âge que Mishima lorsqu'il se mit à écrire le roman, elle se dit lassée par la vie des autres, déclare qu'il est dangereux de se confier tout entier à la littérature, parlant donc ainsi à sa place. Elle seule semble s'en sortir, mais en retournant à une vie bien rangée. Ses façons de penser et d'agir sont comparables à celles du personnage de Shunsuke d'"Amours interdites", ou encore à celles de Honda dans "La Mer de la fertilité". Mishima la compara à une «miko», prêtresse du shintoïsme.

En 1959, Mishima publia les deux premiers chapitres dans la revue "Koe" ("Voix"). Quand le livre fut publié au complet, il fut encensé par certains critiques, éreinté par d'autres, car il manque de vie, et n'eut que peu de succès. Ce fut le premier grand échec de Mishima, et il l'affecta sérieusement. Il ne fut traduit dans aucune langue européenne.

Cela n'empêcha pas le réalisateur étatsunien Paul Schrader, qui, pour son film "Mishima, a life in four chapters", s'était vu interdire par Mme Mishima son premier choix, "Forbidden colors", de se reporter, en 1985, sur l'histoire d'Osamu.

Pour oublier l'échec de "La maison de Kyôko", Mishima tint, en 1960, le rôle principal dans un film réalisé par Yasuzô Masumura, "Karakkaze yarô" ("Afraid to die") qui était l'histoire d'Asahina Takeo, le fils d'un chef de «yakusa» (bande de gangsters) qui, pour avoir attaqué un chef rival, s'est retrouvé en prison, mais qui, à sa sortie, préférerait, avec son frère aîné, tomber amoureux d'une femme, et quitter cette vie, ce qui ne s'avère pas aisé car l'autre clan entend se venger. Mais l'écrivain ne causa que des ennuis au réalisateur et à l'équipe du fait de son manque de talent de comédien, de ses poses quelque peu efféminées. Il voulait surtout avoir l'occasion de porter un blouson de cuir ou une veste rejetée par-dessus l'épaule gauche, d'avoir la cravate au vent, de brandir un revolver, et de voir sa mort filmée. Il confia : «Voici enfin exaucé mon voeu de toujours...» Mais l'échec fut total.

Il chanta aussi des chansons habillé en marin, et écrivit énormément pour les «mass media».

Mais sa dépression d'écrivain ne dura pas longtemps. En janvier 1960, il commença à publier en feuilleton, avec beaucoup de succès :

宴のあと, "**Utagé no ato**"

(1960)

"Après le banquet"

(1965)

Roman de 270 pages

Dans le Japon d'après-guerre, Kazu Fukuzawa, célibataire qui, malgré la cinquantaine, a conservé une grande beauté et le goût de la vie active, qui est enjouée, habile à plaire et à mener ses affaires, ignorante des choses qui comptent au regard de l'esprit et même de tout idéal élevé, naïvement ambitieuse, acquiert un restaurant à la mode de Tôkyô ("L'Ermitage") qu'elle dirige efficacement, et qui la rend presque riche. Elle croit sa vie sentimentale désormais résolue, et se consacre entièrement à son activité professionnelle.

Mais un ministre choisit son établissement pour y organiser les réunions annuelles d'une association d'hommes politiques à la retraite. Au cours de la première réunion, un diplomate particulièrement exubérant est terrassé par une hémorragie cérébrale. L'événement rapproche Kazu de Yûken Noguchi qui avait déjà retenu son attention. C'est un vieillard au regard pénétrant, qui conserve une certaine virilité, est d'humeur souvent morose, mais se montre sage, animé d'une grande rigueur ; il appartient à une grande famille, a été ministre des affaires étrangères avant que des circonstances malheureuses l'aient fait se désintéresser de la politique, afficher des opinions libérales et, sur quelques points, révolutionnaires, et l'aient appauvri ; aussi n'est-il pas, comme ses collègues, nostalgique de sa carrière (*«Qu'il ne parlât pas du passé révélait qu'il n'était pas encore un homme mort»*) ; plus discret qu'eux, il s'habille avec une certaine négligence, ce qui apitoie Kazu, qui comprend que le luxe du passé, l'apparat, n'exercent plus sur lui aucun charme, et qui s'éprend de lui. Après un voyage à Nara, avec des amis que Noguchi a conservés dans les milieux de la politique et des affaires, le couple s'installe dans une vie presque conjugale avant de célébrer son mariage officiel. *«Il était clair que Noguchi pensait avoir trouvé dans le mariage sa dernière demeure, et que, de son côté, Kazu pensait y avoir découvert sa propre tombe.»*

Retrouvant une nouvelle énergie, il décide de se présenter aux élections municipales sous la bannière du parti réformateur, pour devenir préfet de la capitale. Kazu participe avec beaucoup d'ardeur et de générosité à la campagne électorale, ne craignant pas de chanter en public pour soutenir, dans des comités populaires, la candidature de son mari. Pour financer la campagne, elle est contrainte d'hypothéquer son restaurant, qui périclité. Un maître chanteur fait circuler une brochure qui raconte le passé de Kazu, afin de discréditer le candidat, qui perd les élections.

Après cette défaite, elle entreprend de rouvrir son restaurant, en lançant une souscription : elle obtient la première signature d'un adversaire de son mari. *«Sans s'en douter, Kazu s'approchait alors de ce qui constitue le caractère essentiel de la politique : la trahison.»* Elle demande à Noguchi de divorcer. Lorsqu'elle rouvre "L'Ermitage", elle est définitivement désabusée.

Commentaire

Ce roman au titre symbolique présente un tableau cynique :

- d'un Japon à une charnière entre le vieil esprit aristocratique que représente Noguchi (même s'il se veut occidentalisé et d'opinions libérales) et un nouvel esprit, populaire, dynamique et matérialiste que représente Kazu (et de façon d'autant plus étonnante qu'elle est une femme) ;
- de la classe politique, que Mishima méprisait profondément pour le rôle prégnant qu'y tient l'argent ;
- des faux mouvements que font pour s'entendre un homme et une femme différents par leurs classes sociales, leurs générations et leurs caractères.

C'est probablement le roman le moins singulier de Mishima, qui ne lui permet pas d'affirmer son originalité. Il est proche des modèles occidentaux : sinon par les mœurs peintes, du moins par le sujet, trop convenu. On peut même y voir un roman balzacien au thème conventionnel empreint d'une grande mélancolie, à la psychologie de type classique.

C'est aussi un roman à tiroirs qui offre des variations un peu lâches, des tableaux de genre très curieux, quelques belles scènes, typiques de la manière de Mishima, comme l'épisode de Nara ou la visite d'un jeune voleur dans la chambre où dort l'héroïne et où il n'ose rien prendre. Si le style est retenu, à plus d'un endroit, les descriptions mélangent bizarrement les formes traditionnelles et celles empruntées à la nouvelle littérature.

Il est écrit dans une manière typiquement japonaise, peu des émotions des personnages étant décrit tandis qu'un soin minutieux est apporté aux descriptions des vêtements et des nourritures.

Comme le roman dénonçait certains aspects scandaleux de la vie politique, et qu'on reconnaissait un homme politique bien connu, il fit scandale à sa parution. Or le politicien en question, l'ancien ministre Hachiro Arita, poursuivit Mishima en justice, action rarissime au Japon, prétendant qu'il avait violé sa vie privée. Et, après quatre longues années de procédure, à la suite d'un procès retentissant, le 28 septembre 1964, le tribunal lui donna raison dans ce qui fut la première reconnaissance au Japon du droit à la protection de la vie privée. Le cas, devenu célèbre à cause de l'importance des parties et du précédent que constituait la décision, reçut d'ailleurs le nom de "Utage no Ato Saiban" ("cas Après le

banquet"). Mishima dut payer des indemnités symboliques à la partie adverse. C'est principalement pour cette raison que cette oeuvre mineure demeure l'une des plus lues de l'écrivain.

百万円煎餅, "*Hyakuman-en Sembei*"

(1960)

"*Trois millions de yens*"

Nouvelle de 18 pages

Kenzo et Kiyoko, un jeune couple marié sans enfant mais qui a des problèmes d'argent, qui se chamaille à ce propos, attend, en flânant dans un grand magasin puis dans un parc d'attractions, une vieille femme qu'ils ne connaissent pas. Elle leur décrit les riches clientes qu'ils devront satisfaire en faisant l'amour devant elles, et auxquelles elle les a présentés comme étant de premier ordre. Après être allés chez les clientes, ils sont épuisés et dégoûtés par leur perversité mais heureux de l'argent qu'ils ont gagné.

Commentaire

Cette courte nouvelle est très déroutante puisqu'elle montre jusqu'où peut aller un jeune couple pour parvenir au bonheur qu'il a planifié (achats divers, enfant...) et qui coûte forcément de l'argent. Mishima y reprit son thème de la supériorité de la beauté sur le vieil âge, et de la moralité sur la perversité, mais le jeune couple matérialiste et conservateur irrite autant que les vieux voyeurs.

お嬢さん, "*Ojōsan*"

(1960)

"*La jeune dame*"

Roman

C'est l'insignifiante histoire de la fille d'un directeur de compagnie qui se marie, devient jalouse et, enfin, enceinte avec bonheur.

Commentaire

En 1961, le roman fut adapté au cinéma par Taro Yuge.

熱帯樹, "*Nettaiju*"

(1960)

"*L'arbre des tropiques*"

(1984)

«*Traédie en trois actes*»

Dans un monde imaginaire aux frontières de l'Orient et de l'Occident, à une époque indéterminée, une famille japonaise bourgeoise habite une grande maison sombre.

La jeune fille, Ikuko, qui souffre d'une mystérieuse maladie, qui reste coincée entre ses oreillers, s'adresse à son petit oiseau, dans un monologue circonstancié, tout à la fois impitoyable et délicat, où elle informe le volatile qu'il vit ses dernières heures. Dès le soir même, elle l'étranglera, comme ceux qui l'ont précédé dans la cage, parce qu'elle en a décidé ainsi il y a juste un mois. Elle termine sur ces mots : «*Toute la journée, demain, je pleurerai avec un grand bonheur.*»

Puis, très vite, on fait la connaissance des parents d'Ikuko. Le père, Keisaburo, est une brute monolithique, un monarque hiératique, imbu de l'autorité que lui confèrent son sexe et sa fortune ; ayant consacré toute sa vie à la bâtir, il est content d'exister, aveugle à la haine qu'il provoque, incapable d'aimer. Mais il désire physiquement sa très belle et très machiavélique femme, Ritsuko, une coquette aux motivations ambiguës, manipulatrice tour à tour soumise et dominatrice, qui veut le faire assassiner. Elle est détestée par ses deux enfants (dont les rapports sont plutôt troubles), Ikuko et Isamu. Celui-ci, un être faible et malheureux, est tiraillé entre sa mère et son audacieuse soeur, jeune mourante pourtant survoltée, qui l'enjoint de tuer cette femme indigne, ce qu'il ne peut se résoudre à faire. Ritsuko, de son côté, veut faire d'Isamu l'instrument de sa haine contre son mari, tente de le convaincre de supprimer son père. Mais la fille aime son père qui le lui rend mal, le fils aime sa mère qui le lui rend bien, frère et soeur s'aiment d'un amour tendre et définitif. Cela mène au sacrifice des plus intransigeants, et à la survie des plus corrompus.

Il y a encore l'énigmatique tante Nobuko qui, ayant une fonction de narratrice ou de coryphée, tient lieu de témoin, est une sorte de spectre doux, dont les chants sinistres réconfortent Ikuko à qui elle sert d'infirmière.

Commentaire

Ce long cérémonial meurtrier est la seule pièce que Mishima ait qualifié de « *tragédie* », et, s'il parla de son « *Électre japonaise* », c'est qu'il s'y est en effet inspiré du mythe des Atrides, les péripéties étant toutefois moins sanglantes, l'impuissance à tuer l'orgnant plutôt du côté de "Hamlet". Mais, si la pièce doit à la tradition du théâtre grec, dont Mishima avait parfaitement assimilé les thèmes et les codes, il a été fidèle aussi à la sensibilité japonaise. L'œuvre se situe donc à la jonction de deux cultures, comme pour mieux dire l'universalité des drames humains.

Si la pièce ne laisse pas de place pour une quelconque dimension divine, elle est soumise à la logique irréversible, formellement triste mais profondément tonique, vivante, de toute tragédie. Les cinq membres de cette famille renfermée sur elle-même sont coincés dans un huis clos lourd, tendu, venimeux mais poétique, un bel imbroglio, où les hantent le sexe, l'inceste, la jalousie, l'exaltation haineuse et érotique, le parricide, le matricide et le double suicide par noyade. Sur une journée, ils vivent les passions les plus violentes, développent leurs amours et leurs haines jusqu'au paroxysme, laissent libre cours aux pulsions les plus violentes et les plus taboues de l'âme humaine, sont bousculés par des intérêts de toute nature, dans un univers de promiscuités où des faits et des perversités se succèdent simplement, à une cadence effrayante ; où différents rapports de pouvoir se nouent, stimulés par un intense désir d'absolu ; où toutes les perversités s'enchevêtrent et se ramifient comme les branches de l'arbre qui donne son titre à la pièce. À travers la mort, l'érotisme, la quête de l'extase et du néant, les personnages se métamorphosent. Liés par leur origine (la mer) et leur destin (le sang), ils s'inscrivent comme sacrifiant et sacrifié. De cet humus terrible et cruel croît et se dévoile l'arbre flamboyant, fantastique et métaphorique, arbre de mauvais augure, arbre imaginaire mais qui s'épanouit sinistrement tout au long de la pièce, qui symbolise à la fois l'amour malsain que se portent les deux adolescents et la haine de leur mère, qui les étouffe tour à tour ou les fait fuir.

Même si, dans cet univers étrange et malsain, névrosé et dérangeant, l'humour pointe son nez de temps en temps pour soulager le spectateur, c'est avec un dépouillement hors du commun, à travers un texte dense et très beau, une langue dépouillée de toute scorie, que la pièce révèle des inhibitions essentielles, qu'elle est un exercice impudique, attachant et achevé. Mishima écrit : « *Mon souci était que la scène fût peuplée de passions seulement, de passions habillées par des mots. Le tout devait être baigné dans un coloris de cauchemar, cependant que le drame essentiel garderait une clarté de cristal* ». Et il a bien donné une fois de plus sa vision pessimiste du monde, traitant ses thèmes favoris : amours interdites, jeunesse révoltée mais impuissante face à l'autoritarisme et à l'aveuglement paternels.

En 1965, la pièce, traduite du japonais par André Pieyre de Mandiargues avec la collaboration de Jun Shragi, fut présentée à Paris, au Théâtre du Rond-Point, dans une mise en scène de Jean-Pierre Granval.

En 1989, elle fut montée à Montréal, au Conservatoire d'art dramatique puis au Théâtre de la Veillée, par Martine Beaulne.

En 1960, Mishima traduisit "Salomé" d'Oscar Wilde, et supervisa la traduction du "Martyre de saint Sébastien" de Gabriele d'Annunzio, malgré la difficulté que présentait pour lui l'ancien français.

Il publia 続不道德教育講座, "Zoku Fudōtoku Kyōiku Kōza", qui était une suite à ses "Leçons d'immoralité".

Cette année-là, avec la traduction en japonais de "L'érotisme", il découvrit l'écrivain français Georges Bataille. À la suite de sa lecture, il publia un article lui aussi intitulé "L'érotisme", où il lui déclara sa sympathie, et estima qu'il avait donné de l'érotisme une vision plus globale que celle qui lui était accordée auparavant. Ce fut surtout la fusion de l'érotisme et de la mort qui le fascina chez Bataille, car il l'avait déjà abordée dans "Confession d'un masque" par exemple, et il la souligna dans l'article : «Il y a convergence entre sexualité et sacrifice : mettre à nu la victime est le premier pas vers la dissolution, la tuer est l'accomplissement de la dissolution». Considérant dès lors l'écrivain français comme son frère aîné spirituel, il allait, dans un entretien juste avant sa mort, déclarer : «Bataille est le penseur européen qui m'apparaît le plus proche». Pourtant, le corps n'avait pas le même sens pour les deux penseurs. En effet, en Occident, le nu est un thème central, un beau corps symbolise la beauté idéale, la puissance est liée à l'érotisme. Au Japon, le corps n'a pas suscité une telle passion, n'a pas inspiré un tel culte, a été moins lié à l'érotisme, car, comme Mishima l'expliqua, traditionnellement, il ne symbolisait pas la beauté, tandis que Marguerite Yourcenar nota, dans son essai "Mishima ou La vision du vide", que «l'art japonais, même dans ses estampes érotiques, n'a pas connu comme le nôtre la glorification du nu». D'ailleurs, un corps musclé n'était pas l'attribut de la noblesse mais celui du peuple. De même, les samourais s'attachaient surtout à acquérir un esprit lucide et subtil. Mais, encouragé par la lecture de Bataille qui lui a fourni une formulation philosophique de ses fantasmes, Mishima allait vouloir quitter cette esthétique traditionnelle, vouer un véritable culte au corps.

En mai et juin 1960, avaient fait rage, à Tôkyô, des émeutes provoquées par des opposants au renouvellement de l'A.N.P.O., l'humiliant traité de sécurité américano-japonais imposé par Mac Arthur en 1945. Dix millions de personnes signèrent des pétitions, des centaines de milliers descendirent dans les rues jour après jour, des milliers furent blessées, une fut tuée. Ce fut la crise politique la plus importante de l'après-guerre. Elle amena Mishima à s'intéresser à la politique, à se tourner vers la droite, lui fit découvrir la richesse de la tradition militariste nippone, et écrire en automne :

憂国, "Yūkoku"

(1961)

"Patriotisme"

Nouvelle de 36 pages

En 1936, comme ses camarades militaires qui se sont révoltés contre l'armée impériale l'ont tenu à l'écart parce qu'il était jeune marié, et qu'il sera appelé à les attaquer, le lieutenant Shinji Takeyama décide de se faire «seppuku», et sa femme, Réiko, est prête à l'accompagner. Après qu'ils aient fait l'amour, il s'éventre rituellement, puis elle se poignarde.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir "MISHIMA - "Patriotisme".

十日の菊, "Toka no kiku"
(1961)
"Les chrysanthèmes du dixième jour"

Pièce de théâtre

Mori Shigeomi est un politicien qui a été, dans les années trente, ministre des finances, et la cible d'une tentative d'assassinat par des terroristes de droite, événement qui est montré comme n'étant qu'un des nombreux coups d'État qui avaient lieu alors. Son attitude par rapport à cet événement apparaît lors d'une visite que lui fait Kiku Okuyama, la fidèle servante qui lui sauva la vie seize ans auparavant, et qui l'a pas vu depuis ce temps-là. Le vieil homme déclare que le jour le plus honorable de sa vie (auquel il donne plus d'importance qu'à celui où il fut nommé ministre des finances, sa plus haute fonction) fut celui où de jeunes patriotes tentèrent de le tuer. Il insinue que la chose la plus appréciable qui puisse arriver à un homme politique est d'être abattu par un assassin. La mort au service de la nation et de l'empereur est à préférer à la vie si celle-ci n'a pas de sens aux yeux du peuple. Or il ne s'occupe plus qu'à faire pousser des cactus. Pour sa part, Kiku lui révèle qu'il l'a, ce jour-là, en l'écartant, humiliée face à son fils qui était l'un des rebelles. Finalement, les deux personnages commettent un double suicide.

Commentaire

Le dixième jour est le lendemain du 9 septembre, un jour de fête («Chôyô») au Japon où on fait étalage de chrysanthèmes, fleur qui est un symbole de loyauté. Le dixième jour, ils sont fanés, et donc rejetés comme l'a été Kiku dont le nom signifie justement «chrysanthème».

Mishima, qui s'inspirait ici aussi de l'événement historique survenu les 26-29 février 1936, appelé "Ninroku jiken", montrait qu'il considérait que, dans les années trente, s'étaient opposés ceux dont le premier objectif était l'ordre (politiciens, hommes d'affaires, fonctionnaires) et ceux qui faisaient primer l'honneur.

Cependant, l'intérêt dramatique de la pièce réside surtout dans la relation entre les deux personnages, l'ancien maître et l'ancienne servante, qui, ironiquement, commettent ce double suicide qui est d'habitude le «shinjû», le suicide de deux amoureux.

La pièce fut le grand triomphe de Mishima au théâtre.

魔法瓶, "Mahōbin"
(1962)
"Bouteilles thermos"

Nouvelle de 24 pages

Kawase, un homme d'affaires japonais qui séjourne à San Francisco y relit une lettre de sa femme où elle lui raconte comment leur enfant se tient tranquille quand elle le menace d'une bouteille thermos dont il a peur. Dans la rue, il rencontre Asaka, une ancienne geisha qu'il a connue autrefois et aimée passionnément, qui est maintenant employée à plein temps par un client, et qui, transformée en femme occidentale, voyage avec sa petite fille. Or Kawase apprend que celle-ci a peur, elle aussi, des bouteilles thermos. Il passe une nuit avec Asaka. De retour au Japon, il se rend compte qu'un de ses subalternes sait que son fils a peur des bouteilles thermos ; celle qu'ils avaient a été cassée par sa femme. Mais, dans la dernière ligne, il est indiqué qu'il en a peur lui-même.

Commentaire

Mishima joua de manière cruelle avec son personnage, le montrant victime d'aberrations de ses sens, de lancinants souvenirs qui le poursuivent dans une réalité où se produisent d'étranges coïncidences

qui défie sa raison. Il lui fait faire une rencontre intéressante. Mais, par rapport à ces éléments, le thème de la peur des bouteilles thermos, s'il est original, apparaît tout à fait oiseux.

Vers 1962, Mishima, qui était de plus en plus pessimiste sur son avenir, décida qu'il lui fallait établir un «plan de vie». Cela devait être le «bunburyôdô», la «double voie» de l'art et de l'action, de l'éthique et de l'esthétique.

Il publia :

愛の疾走, "Ai no Shisso"

(1963)

“L'amour devient fou”

Roman

Un écrivain provincial décrit l'amour dans un couple de travailleurs.

午後の曳航, "Gogo no eiko"

(1963)

“Le marin rejeté par la mer”

(1968)

Roman

À Yokohama, un enfant de treize ans, Noboru, vit seul avec sa mère, Fusako, une veuve encore jeune et belle qui dirige une boutique d'articles importés. Il observe avec une attention morbide le comportement sexuel de sa mère qui ne se cache guère à lui, leurs deux chambres n'étant séparées que par une mince cloison, et un interstice entre les panneaux de bois lui permettant de la voir à sa toilette. Or Ryûji Tsukazaki, un officier en second de la marine marchande, qui se complaît à rêver d'un honneur spécial qui l'attendrait sur les mers, et qui a permis à Noboru de visiter son cargo, devient son amant.

À la fois ébloui et dégoûté par la virilité du marin qu'il découvre en contemplant son corps nu près de sa mère, l'enfant raconte à ses camarades la scène à laquelle il a assisté : «*Épatant, ce marin ! Il était comme une bête fantastique qui jaillit de la mer, tout ruisselant d'eau !*» Formant une sorte de confrérie dont l'idéal, exagéré à plaisir et devenu impitoyable, est «l'objectivité» à laquelle aspire le «Rinzai», la secte nihiliste du «zen», ces jeunes garçons rejettent le monde des adultes, les parents, les maîtres, la comédie sexuelle qui perpétue ce monde ; ils disent que la vie est une passerelle jetée sur le vide ; qu'on ne naît que pour mourir ; que la société est une raillerie ; qu'eux seuls sont lucides. Ils sont en quête de héros à admirer et auxquels s'identifier, afin de «*briser une fois pour toutes le sceau portant le mot impossible, qui est collé sur le monde*». Sous l'influence d'un garçon plus âgé, le petit groupe nourrit des rêveries mystiques et sexuelles, où le coït n'est que la caricature d'un «*accouplement avec les étoiles de la Voie lactée*». Ils s'adonnent à des expériences cruelles auxquelles ils confèrent un sens sacré : entre autres, la vivisection d'un chat.

Quoiqu'une certaine complicité s'établisse entre le marin et l'enfant, Noboru accumule les griefs contre lui : il en fait le décompte dans un journal intime dont il destine la lecture à son «chef».

Le marin part en mer, et revient au bout de quelques mois, rapportant à Noboru un petit crocodile empaillé. Pendant qu'en se confiant à une célèbre actrice qui est une de ses clientes, Fusako fait enquêter sur la moralité du marin, Noboru, de son côté, complotte avec sa petite bande : le doute s'est installé dans son esprit sur l'idéal qu'il s'était forgé. «*Il y avait dans le Ryûji qu'il revoyait une sorte de contrefaçon du vrai Ryûji.*» Un soir, alors qu'elle s'appête à coucher avec son amant, Fusako découvre que son fils les épie. Elle demande à Ryûji de le punir ; il refuse de le battre, mais lui tient un

discours paternaliste et tolérant. Dès lors, Noboru perd tout respect pour lui car ses paroles doucereuses l'ont écoeuré. Il réunit d'urgence la petite bande : il s'agit de supprimer Ryûji qui «*est devenu la chose la plus odieuse sur terre : un père*». Alors que le marin se dispose à épouser Fusako, renonçant ainsi à son rêve de liberté et de gloire en mer, Noboru lui demande de venir raconter à ses amis ses histoires de voyages en mer. En réalité, les adolescents projettent de l'assassiner. L'entraînant dans une installation désaffectée de l'armée américaine, au bord de la mer, ils lui font boire une tasse de thé empoisonnée, avant de procéder, probablement, à un rituel plus cruel encore, comme le laissent entendre les directives rapportées dans le chapitre précédent.

Commentaire

Le titre japonais, intraduisible, signifie «Remorquage de l'après-midi», mais, phonétiquement, on peut également comprendre «Gloire de l'après-midi».

Ce roman est l'un de ceux que Mishima a le plus travaillés, et il prétendit même avoir pour cela pratiqué la vivisection d'un chat.

Il y excella dans la description et l'analyse de l'amour pour les flots.

Surtout, indiquant : «*Parmi mes convictions inébranlables, j'ai toujours eu celle que le vieux est éternellement laid, le jeune éternellement beau. La sagesse du vieux est éternellement sombre, les actes du jeune éternellement transparents. Plus les gens vivent vieux, pire ils deviennent. En d'autres mots, la vie humaine est un processus à l'envers de déclin et de chute.*», il fait dresser par Noboru une série de griefs à l'encontre de la figure paternelle que, durant son adolescence, alors que son père déchirait ses manuscrits, il n'aurait pas reniée : «*Les pères !... Parlons-en. Des êtres à vomir ! Ils sont le mal en personne. Ils sont chargés de tout ce qu'il y a de laid dans l'humanité. Il n'existe pas de père correct. C'est parce que le rôle de père est mauvais [...]. Leur conscience les blesse parce qu'ils ne font jamais attention à leurs enfants, et finalement ils voudraient que les enfants les comprennent.*»

Il allait confirmer la force de cette conviction dans ses dernières années. Comme Noboru, il rêvait d'un monde dans lequel les parents seraient bannis, dont le père serait absent.

Après le Mizoguchi du "*Pavillon d'or*", il conçut donc un autre héros qui refuse l'«*ordre interne du monde*», et imagine une façon de rejeter les structures bourgeoises et somnolentes de la société ; un héros dont la destinée particulière est le symbole même de l'effondrement d'un idéal : l'enfant candide, au regard neuf et au cœur inflexible, commence par admirer avec ferveur la splendeur triomphante du corps du marin, et, tant que celui-ci est un visiteur clandestin et lointain, le père de toutes les qualités, considère alors que la relation sexuelle qu'il entretient avec sa mère lui confère une sorte de perversion héroïque ; mais, bientôt, il découvre, sous l'apparence, un être conformiste qui recherche la sécurité confortable d'une vie rangée, qui sombre dans la banalité. À travers cette désillusion, l'enfant dénonce les compromissions de l'âge adulte et de la vie quotidienne. Mais Ryûji connaît une mort au caractère mystique.

Ce roman ambigu, qui passe pour être le dernier roman réussi de Mishima, et le plus accompli avec "*Le Pavillon d'Or*", n'obtint pourtant pas le succès escompté. Dès lors, l'écrivain renonça à l'expression détournée et métaphorique de ses théories, et opta pour des romans à thèse plus directs. En 1976, le roman fut adapté au cinéma par l'Étatsunien Lewis John Carlino, sous le titre "*The sailor who fell from grace with the sea*", avec Sarah Miles, Kris Kristofferson. Mais l'action fut placée en Angleterre, et ce film médiocre fut une trahison du roman.

En 1990, un opéra de Hans Werner Henze, "*Das verratene Meer*", basé sur le roman, fut présenté à Berlin. Comme il fut mal accueilli, à l'initiative du chef d'orchestre Gerd Albrecht, le compositeur en donna une nouvelle version en japonais et plus proche du texte de Mishima, intitulée "*Goko no Eiko*" et créée en 2005 au festival de Salzbourg.

剣, "Ken"
(1963)
"Sabre"
(1997)

Nouvelle de 53 pages

Dans un club de kendo, un «dôjô», dont le directeur, Kinouchi, un vieil homme sage toujours serein et de bon conseil, fait très «Japon ancien», le jeune Mibu admire le beau Jirô Kokubu, l'un des meilleurs manieurs de sabre du pays, qui a atteint le grade de quatrième dan, et est entièrement dévoué à son art : *«Dans un dôjô, il était tel un dieu furieux, toute l'énergie et l'ardeur de l'entraînement semblait venir de lui, rayonner et comme se propager autour de lui. [...] Lorsque, le sabre en garde au-dessus de sa tête, Jirô s'élançait pour frapper le masque de son assaillant, son assurance éclatait, évidente, aristocratique, écrasant tout de suite l'adversaire. [...] Ainsi, dans cette garde d'une parfaite justesse, son sabre devenait-il comme une immense corne menaçante plantée sur sa tête, tandis qu'une énergie proliférante pareille à des cumulo-nimbus dans le bleu de l'été semblait transcender le ciel.»* S'il est tout tendu vers la perfection du geste, il recherche aussi celle de la pensée, étant excessivement rigide et distant, montrant un équilibre naturel et un calme impassible (ainsi, éclaboussé par le sang d'un oiseau mourant, il essuie sa joue avec un lis, Mishima indiquant cependant qu'il évitait *«les pièges de la poésie»*). Ayant un *«regard calme et vierge de tout sentiment»*, il rejette toute émotivité, toute mollesse, méprise tous les *«j'aimerais bien...»* pour ne s'infliger que des *«je dois...»*. C'est qu'il suit le «bushidô», le code d'éthique des samouraïs où sont promues sept grandes vertus (droiture, courage, bienveillance, politesse, sincérité, honneur, loyauté). Quand il est nommé capitaine de l'équipe de kendo de son université, dont fait partie Mibu, il déclare : *«Je ferai tout ce qui est en mon pouvoir [...] J'irai jusqu'au bout de mes possibilités physiques et mentales. Ceux qui me suivront ne feront jamais d'erreur [...] Que ceux qui me font confiance me suivent, et que les autres nous quittent !»*.

L'équipe part pour un stage intensif d'une dizaine de jours, et cela va être l'occasion pour que les ambitions et les rivalités entre les membres s'exacerbent, pour que soit remise en question l'autorité d'un capitaine qui dirige ses hommes avec rudesse : *«Par toutes sortes d'invectives, Jirô savait nourrir leur volonté de combat.»* Or un autre de ces adolescents, Kagawa, un de ses concurrents lors d'un tournoi, est envieux de sa popularité, et désireux de le défier. Alors que, le stage se déroulant sur une île, Jirô a interdit à ses élèves d'aller nager dans la mer toute proche, pendant son absence, Kagawa, leur permet de se baigner. À son retour, Jirô voit en cette désobéissance une défaite totale et personnelle. Le soir même, il est retrouvé mort.

Commentaire

La nouvelle est puissante, cruelle, profonde, subtile, pleine de non-dit, car est sous-jacente, chez ces adolescents, une sexualité trouble. Aussi le texte retourne-t-il l'esprit du lecteur d'une façon très intéressante, car le conflit est peu à peu dévoilé, avant de se dénouer dans les derniers instants, d'une façon toutefois très prévisible. Si Mishima, selon sa manière habituelle, choisit de laisser ce dénouement tragique sans explication, on peut penser que son personnage s'est suicidé pour retrouver son honneur perdu. N'indique-t-il pas : *«L'homme n'a en fait que deux possibilités : être fort et droit, ou se donner la mort. Lorsqu'un de ses camarades de classe s'était suicidé, Jirô avait tout à fait admis son geste, mais, comme ce garçon était assez chétif de corps et d'esprit, il regretta que ce ne fût pas, comme il le rêvait, le suicide d'un être fort et droit.»*?

Mishima, pratiquant lui-même le kendo, décrit avec assez de précision l'univers typiquement japonais des clubs, s'étendit sur la discipline, accumula les longues descriptions de combats, des tenues traditionnelles, des corps des athlètes :

- *«La lumière de la lampe de poche fit apparaître l'éclat de l'armure de laque noire, fit briller l'or du blason, les deux cotylédons dorés.»*

- «*Jirô saisit un sabre de bambou et enchaîna, en les comptant, "un, deux, trois, quatre,..." , une série de frappes d'échauffement : trois cents.*»

- «*L'exercice est maintenant à son apogée, le dôjô résonne du fracas des sabres de bambou, des cris d'affrontement et des bruits de piétinement. D'une redoutable élasticité, l'antique plancher du dôjô semble danser sous les pieds des quarante kendôkas du club. Le couchant de mai y darde trois bandes de soleil aussi larges que les fenêtres, étincelantes de poussières dorées. Les gouttes de sueur se répandent sur le sol, les vestes indigo, épaisses, s'alourdissent encore d'humidité.*»

- «*La fente du hakama [pantalon large, plissé, muni d'un dosseret rigide, traditionnellement porté par les nobles du Japon médiéval et les samourais] laisse deviner, ferme et brillante, couleur d'ambre, la cuisse, qui, en plein mouvement, fait présumer un corps jeune et dansant sous le kimono d'entraînement et son armure de protection.*»

Mishima fit de Jirô l'incarnation du beau jeune mâle qui l'obsédait, mais aussi l'une de ces personnes chez qui tout respire la perfection, qui attirent le regard par leur charisme, qui sont des parangons de vertu, mais que, de ce fait, on n'a pas envie d'aimer, qui suscitent à la fois respect et rancoeur. Il montre une telle droiture, un tel souci de la discipline, qu'ils ne peuvent résister au moindre accroc, aussi infime soit-il. Véritable incarnation des valeurs traditionnelles japonaises, à savoir l'esprit guerrier fait de force et d'honneur, animé par une règle de conduite exigeante, soumis à la pression psychologique qu'impose l'excellence, il est l'affirmation d'une pureté millénaire désormais anachronique.

Mais il voit son code de valeurs surannées bafoué et remis en question, il est trahi par la désinvolture de ses élèves, vaincu par leur médiocrité. Loin de se plier à cette réalité, mesurant le néant de sa tâche, il préfère mettre fin à ses jours dans une ultime et vaine protestation contre le monde extérieur. À ce titre, la scène finale où on le découvre sans vie est un autre exemple de l'obsession du suicide qu'avait Mishima. Si Jiro annonçait l'Isao de "*Chevaux échappés*" (dans "*La Mer de la fertilité*"), la nouvelle, jumelle de "*Patriotisme*", préfigurait le crépuscule de Mishima.

Comme le soleil l'irradie de sa force, comme «*cette chaleur et cette passion, il les tenait sans doute du soleil, de cette boule de feu qu'il avait contemplée lorsqu'il était enfant*», comme il est montré «*inondé du soleil qui perçait à travers les arbres*», comme, «*au milieu de ce monde troublé, il gardait une évidence cristalline*», ce héros tragique de théâtre «*nô*» est nimbé d'une aura véritablement divine.

En 1964, la nouvelle fut adaptée au cinéma par Kenji Misumi.

葡萄パン, "*Budôpan*"

(1963)

"*Pain aux raisins*"

(1997)

Nouvelle

Dans le Japon d'après-guerre, Jack est un de ces jeunes «beatniks» japonais, qui sont gavés de références américaines, et se sont donné des noms anglais ; ce sont des «paumés» qui, en proie au nihilisme surgi des décombres du grand rêve impérial, cultivent l'ennui. S'il a «*un beau visage comme sculpté dans un ivoire immaculé*», si «*pour se garantir une liberté totale et une transparence absolue, [il] bannissait muscles et graisse superflus*», s'il est «*taillé dans une sorte de cristal transparent*», il a «*toujours en tête de devenir un homme invisible*». Aussi, trouvant que «*Le monde était un parfait non-sens. Les hommes complètement stupides*», il ressent un jour l'impérieux besoin de quitter l'univers étouffant des villes, «*pour qui les enseignes au néon, les affiches des films sales et déchirées, les gaz d'échappement des voitures, les phares tenaient lieu de lumière naturelle, de parfum des champs, de parterre moussu, d'animaux domestiques, de fleurs des prés*». «*Pour pallier la stupidité du monde, il fallait d'abord procéder en quelque sorte à un véritable lessivage de cette stupidité, à une sanctification passionnée de ce que les moutons considéraient comme ridicule.*» Il veut même se purifier dans le suicide, et rejoindre l'éther. Mais l'acte fatal échoue. «*Jack était guéri maintenant. Il*

s'était trompé en pensant que son propre suicide entraînerait automatiquement la destruction de cet univers de moutons endormis.» Il demeure alors morbidement détaché, même dans ses relations sociales et sexuelles, lisant "*Les chants de Maldoror*", ne connaissant pas de conflit, et ne changeant pas.

Commentaire

La nouvelle est étonnante de la part de Mishima : on y trouve peu de ses thèmes et de son écriture flamboyants ; c'est une tranche de vie sans guère d'intrigue ; le personnage, d'une chétivité tant physique que morale, est un anti-héros ; même s'il connaît une crise existentielle, et a ce sentiment de vacuité qui étaient à la mode à l'époque, il paraît comme un étranger, dont on se soucie guère.

肉体の学校, "*Nikutai no gakkō*"

(1963)

"*L'école de la chair*"

(1993)

Roman de 289 pages

Dans les années soixante, Taéko est une femme, dans la quarantaine, plutôt gâtée par la vie puisqu'elle a été élevée dans une famille pro-occidentale et riche, et qu'à une époque où c'était encore très rare elle vit comme un homme, sa réussite en affaires (elle a un magasin de couture) lui permettant d'être respectée et de connaître, avec un certain cynisme, de nombreuses aventures et de nombreuses conquêtes. Elle partage des confidences avec ses deux amies, Kawamoto Suzuko, qui tient un restaurant, et Matsui Nobuko, qui s'occupe de critique de cinéma ou de mode.

Lassée des hommes «ordinaires», elle va chercher le frisson un peu plus loin, et décide de séduire le barman d'une boîte homosexuelle tenue par des travestis, mais qui «*n'a absolument rien d'efféminé ! Derrière son comptoir, c'est le mâle dans toute sa splendeur*». Un habitué la met en contact avec ce Senkitchi, lui indiquant que le jeune homme est un gigolo à la réputation sulfureuse, qui accepte toute proposition pourvu qu'elle soit accompagnée de cadeaux et de billets de banque. Taéko commence à perdre ses illusions, mais fait son entrée à «*l'école de la chair*». Pour obtenir les faveurs de Senkitchi, dont elle est amoureuse mais qui est fier de sa beauté, elle se plie à tous ses caprices : dîner dans des bouges, parties de tir à la carabine, et autres occupations toutes plus vulgaires les unes que les autres. Elle n'est pas à l'aise dans cet univers où elle se sent humiliée, découvrant combien sa maîtrise d'elle-même et de son existence était relative. Mais elle brûle de passion pour ce garçon au regard angélique, terriblement égoïste, qui a décidé de monter dans l'échelle sociale en vendant son corps, et mène une vie débridée. Tout en l'aimant, elle voudrait l'éduquer, «*lui apprendre que, dans le monde normal, un simple étudiant, fût-il beau comme un dieu, n'a aucun pouvoir*». Ils se livrent donc un véritable duel, à coups de manipulations et de ruses.

Commentaire

Le roman était une autre des productions commerciales de Mishima. Passion, trahison et quête de reconnaissance en sont les principaux thèmes. On pourrait lui reprocher d'avoir négligé la part sensuelle et érotique qu'on pourrait attendre avec un tel titre. Mais son analyse de la société nipponne est passionnante ; il fut très acide envers le milieu chic, le montrant en particulier lors d'une réception dans une ambassade, ou d'un défilé de mode, et c'est très réussi et très amusant. On apprécie les réflexions psychologiques et sociologiques où le narrateur oppose l'art de vivre occidental à celui de l'Orient.

En 1965 sortit une adaptation au cinéma par Ryô Kinoshita.

En 1998, on vit, en France, sur un scénario de Jacques Fieschi, une adaptation cinématographique de Benoît Jacquot, avec Isabelle Huppert, Vincent Martinez, Vincent Lindon, Marthe Keller. Il transféra

l'histoire dans les années 1990, en France ; mais l'atmosphère est fidèle au roman, et on retrouve les incompréhensions intrinsèques à ce couple mal assorti.

En 1963, Mishima traduisit la pièce de Victorien Sardou, "Tosca" qui fut jouée par la compagnie théâtrale "Bungaku-za".

Cette année-là fut publié "Barakei" ("*Ordalie par les roses*"), un recueil de trente-neuf photographies en noir et blanc de Mishima par Eiko Hosoe, prises sur divers arrière-plans composés de peintures de la Renaissance, comme "*La naissance de Vénus*" de Botticelli, et de mobilier espagnol. Ces photographies, dont certaines exprimaient des fantasmes sado-masochistes, témoignaient encore du désir de l'homosexuel d'exalter un corps dénudé qu'il avait rendu athlétique à la suite d'un travail acharné, et de la hantise qu'il avait du supplice, du sang, de la mort et de la rose. Dans la préface, il s'efforça de faire connaître le travail qu'il avait effectué avec le photographe, et en profita pour livrer quelques-unes de ses «réflexions philosophiques» sur l'art photographique.

En mai, il fut un des cinq écrivains retenus par l'Académie suédoise en vue de l'attribution du prix Nobel de littérature.

Cette année-là, il commença à travailler à un roman sur le thème de la réincarnation, qu'il désirait écrire depuis 1950. Il allait, durant des années, accumuler des informations sur le sujet, lisant aussi bien des ouvrages bouddhistes qu'euro péens. Ç'allait être "*La Mer de la fécondité*".

喜びの琴, "*Yorokobi no Koto*"

(1964)

"*La harpe de joie*"

Pièce de théâtre

En 1949, Matsumura, un officier de police âgé et aimé de ses subalternes, ordonne à l'un d'eux, Katagiri, de faire enquête sur le déraillement d'un train. Zélé, il arrête plusieurs hommes, et est étonné par leur immédiate libération quand il est devenu certain qu'ils sont de droite. Ont alors lieu de nombreuses manifestations de groupes de gauche pour montrer le désaccord de la population avec un gouvernement qui essaie, sans preuve, de faire porter le blâme par la gauche.

Un étrange incident se produit alors au poste de police : un jeune policier dit avoir entendu, alors qu'il était de service, le son d'un «koto» (une sorte de harpe ancienne), et les autres se moquent de lui : comment peut-il avoir entendu un tel instrument au milieu des manifestations?

Peu après, l'enquête prend un tour tout à fait inattendu : Matsumura est lui-même accusé d'avoir organisé le sabotage car il serait en fait un agent communiste. Le fidèle Katagiri est bouleversé. Il apparaît plus tard que cette accusation a été forgée par la droite. Mais le jeune homme n'a plus confiance en son supérieur. Et, un jour, alors qu'il est en service dans la rue, il entend le son d'un «koto». Lui, qui avait une foi absolue en l'autorité, en le système judiciaire, en son chef, cherche refuge dans la fantaisie. Il se rend compte que Matsumura s'est servi de lui à ses propres fins, même si elles ne sont pas politiques.

Commentaire

La pièce est basée sur un évènement réel, connu sous le nom d'"Incident Matsumura", le déraillement, en 1949, d'un train provoqué par des saboteurs dont l'identité ne fut jamais établie, bien que les autorités aient cru un temps qu'ils étaient de gauche.

Les acteurs de gauche refusant de jouer "*Yorokobi no Koto*" à cause des propos de droite qu'ils devaient tenir, le directeur de la compagnie théâtrale "Bungaku-za", Sugimura Haruko, fit cesser le travail sur la pièce au milieu des répétitions. Mishima, en colère contre des artistes incapables

d'admettre qu'on ne peut montrer un conflit entre des idées sans en citer qui sont mauvaises, rompit avec la compagnie en novembre 1963, et, peu après, allait créer la sienne, le "Nouveau Théâtre Littéraire".
Il publia :

私の遍歴時, "*Watakushi no Henreki Jidai*"

(1964)

"*Mes années d'errance*"

Autobiographie

Mikshima décrit ses débuts professionnels en littérature, son voyage à travers le monde, indiquant que ce fut en Grèce qu'il prit la décision de passer de l'état d'homme de langage, d'un «*grotesque vieil homme âgé de trente-cinq ans*», à celui d'homme de muscles.

殉教, "*Junkyo*"

(1964)

"*Martyre*"

(1997)

Nouvelle de trente pages

Dans un pensionnat pour garçons, l'un d'eux, «*Hatakeyama, le démon*», qui était «*bien développé*», qui «*semblait avoir au moins seize ou dix-sept ans*», dont le «*corps d'athlète était le modèle même de la jeunesse*», et qu'«*on eût dit la statue antique d'un jeune dieu*», s'en prit à un autre, le faisant souffrir sans réelle raison. Ce Watari était en butte aux mauvaises plaisanteries de ses méchants camarades parce qu'il n'avait que quatorze ans, était maladif, efféminé. Cependant, il était «*d'une entêtante séduction*», et, mystérieux, «*avait en lui quelque chose qui refusait le contact avec les autres. Alors qu'il se montrait assez coquet pour changer chaque jour de chemise, il laissait pousser sans les couper pendant plusieurs semaines des ongles qui prenaient une teinte anormalement noire. Sa peau avait le teint cireux, la blancheur sans éclat d'un gardénia. Seules ses lèvres exhibaient un rouge si vif qu'on avait envie de les froter avec la main pour voir si, par hasard, il ne se serait pas maquillé.*» Il «*voulait préserver en lui sa fragilité*». Et Mishima commente : «*Un jeune homme qui veut être lui-même sera respecté de ses pairs. Mais un adolescent qui prétend rester lui-même sera martyrisé par les autres. L'adolescence a toujours été un effort pour se rendre semblable, ne fut-ce qu'un instant, à quelque chose d'autre.*»

Or il vola un livre auquel tenait particulièrement Hatakeyama qui, décidant de se venger, se rendit dans sa chambre, et le battit. Le soir même, Hatakeyama s'éveilla d'un rêve étrange, et découvrit Watari au-dessus de lui, en train de l'étrangler, «*ses yeux seuls, pleins d'hostilité (ou plutôt d'adoration), brillant à en déborder de clarté*». Puis, pendant «*plus de vingt minutes*», Hatakeyama, s'étant libéré, ressentant comme «*une nausée délicate*», se livra à différentes tortures sur Watari. Mais, après cette scène d'une grande cruauté, il «*fut pris subitement d'un étrange désir. Plus que d'une rupture, il s'agissait d'une transition naturelle avec l'humeur apaisée qui était alors la sienne. Et ce désir était curieusement lié à l'horrible sensation qu'il avait eue quelques instants auparavant en touchant le cordon enroulé autour de son cou. [...] Hatakeyama fit deux tours sur lui-même, ce qui l'amena au-dessus du corps de Watari. Celui-ci se mit alors à rire [...]. Dès qu'il en eut deviné la signification, le démon plaqua son visage sur les lèvres de Watari.*»

Finalement, Hatakeyama, n'arrivant pas à accepter l'ambivalence de ses sentiments, décida de se débarrasser du sujet de son violent combat intérieur. Avec l'aide de quelques camarades, il fit pendre à un pin, dans le parc, Watari, qui, «*comme toujours, de ses grandes prunelles de fou, fixait intensément le ciel bleu et limpide.*» Mais, quand, «*trente minutes*» plus tard, ils revinrent sur le lieu

de leur crime, «seule la corde se balançait en l'air. Nulle part on ne pouvait voir la moindre trace du pendu.»

Commentaire

Dans cette nouvelle d'une grande dureté, mais quelque peu énigmatique, impénétrable, Mishima mit en relief la cruauté d'écoliers envers un bouc émissaire, nous découvrit le côté sombre de l'adolescence, la violence qui déborde et conduit parfois à des événements dramatiques. Il présenta des événements une vision décalée, étrange, conduisant à une chute déconcertante. On note, une fois de plus, son culte du corps. Surtout, comme dans d'autres de ses oeuvres, il montra les sentiments ambigus qu'éprouvent l'un pour l'autre Hatakeyama et Watari, deux adolescents qui hésitent entre haine et désir. Il laissa transparaître, à travers leurs jeux cruels, une sexualité assez trouble, une fascination homosexuelle. Installant à petites touches un trouble chez le lecteur, il établit des liens entre érotisme, souffrance et mort, Watari étant un autre saint Sébastien. Il termina, avec un peu trop de désinvolture, sur une note d'incertitude cette nouvelle qui met le lecteur mal à l'aise, car il n'est jamais fixé sur la vérité des relations que les deux enfants entretiennent, voit monter la cruauté de ce jeu malsain qu'est la traque et la mise à mort (?) de Watari.

絹と明察, "*Kinu to meisatsu*"

(1964)

"Soie et perspicacité"

Roman

Au milieu des années 1950, Zenjiro Komazawa est un «self-made man» qui a bâti à partir de rien une grande entreprise, une fabrique de soie, devenue sa seule raison de vivre. Il la dirige de façon paternaliste, tenant à avoir un rapport personnel avec ses ouvriers, en particulier avec Kikuno, une ancienne geisha, pleine d'abnégation face à celui qui est à la fois son patron et son amante. Mais, obsédé par la hiérarchie, il exerce son autorité de façon tyrannique : le courrier des ouvriers est censuré ; ils sont surveillés par des espions ; surtout, ils reçoivent de faibles salaires qui ne font que contenir leur mécontentement. Le syndicat qui est censé les défendre n'est qu'un instrument docile entre les mains du patron. Ils déclenchent cependant une grève, et elle dure très longtemps. S'entremet comme médiateur entre les parties Okano, un agitateur politique improbable (il cite Heidegger et Hölderlin), qui manipule la situation. Komazawa perd son emprise, et meurt brisé, tandis qu'Okano s'empare de l'entreprise, y apportant un changement complet des conditions des travailleurs.

Commentaire

Le sujet de ce roman social d'inspiration politique fut inspiré par une grève réelle, qui eut lieu en 1954 à Omi Kenshi, près de Kyôto, une manufacture de soie (la soie symbolise le Japon), qui dura cent six jours, et qui changea pour toujours le monde de l'industrie dans le pays, les usines passant d'un mode féodal de relations avec les ouvriers à un mode moderne de participation. Mishima parvint à faire de cet événement historique l'occasion d'une exploration par la fiction de l'ancien type de patron japonais paternaliste, montrant qu'il était un loup dans la bergerie. Le charme de la vieille société affleure, car on entrevoit ici une sorte de nostalgie du modèle du père, figure anéantie, selon Mishima, par la «libération» américaine de l'après-guerre. Komazawa, qui peut paraître odieux, fait cependant penser, à la fin du roman, lorsque ses adversaires triomphent, à un pathétique Don Quichotte de l'industrie, qui a cru en toute bonne foi à un monde fait de rapports directs entre les êtres. Il se pourrait d'ailleurs que Mishima ait voulu représenter en lui l'empereur lui-même.

Le roman fut le premier de Mishima publié aux États-Unis. Mais il ne l'a pas été en France.

En 1964, Mishima écrivit le livret d'un opéra, "*Minoko*", dont la musique était de Mayuzumi qui mit tant de temps à la produire que le projet fut finalement abandonné.
Il fit de la figuration quand fut jouée sa pièce 恋の帆影, "*Koi no Hokage*" ("*Les voiles de l'amour*").
Il publia :

雨の中の噴水, "*Ame No Naka No Funsui*"
(1965)
"*Jets d'eau sous la pluie*"
(1997)

Nouvelle

Akio, un arrogant jeune homme, rompt avec son amie, Masako. Il avait longtemps rêvé de connaître la première rupture de sa vie, l'ayant aimée, ou l'ayant prétendu, pour pouvoir le faire sans raison afin d'observer sa réaction. Mais elle l'aime vraiment, et ne cesse de pleurer. Il l'emmène, alors qu'il pleut, près des trois fontaines d'un parc, en espérant que ses larmes seront ainsi couvertes. Il envisage même un moment de l'y noyer. Mais il est fasciné par le spectacle de ces eaux cascadantes qui sont décrites très minutieusement, et qui éveillent en lui un désir sexuel qu'il avait auparavant repoussé.

Commentaire

La fin, surprenante, vient magnifiquement contredire ce à quoi nous nous attendions.
Mishima mania à la perfection les émotions des deux personnages, bien que la focalisation soit faite uniquement sur Akio.

音楽, "*Ongaku*"
(1965)
"*La musique*"
(2000)

Roman de 316 pages

Le médecin psychanalyste, Shiomi Kanuzori, installé dans le quartier des affaires au cœur de Tôkyô, maîtrisait son métier jusqu'à ce que présente chez lui la ravissante mais énigmatique Réiko Yumikawa, qui se plaignait de ne plus «*entendre la musique*», une métaphore de l'argot japonais qui signifie qu'elle ne parvenait plus à éprouver de plaisir sexuel. Il entreprit une analyse de cette patiente à la personnalité extrêmement complexe, de cette mythomane, de cette manipulatrice, touchante, perverse, insaisissable, à l'histoire trouble, pleine de secrets. Ce fut une véritable enquête riche en rebondissements complètement désarçonnants.

Commentaire

Pour écrire cette œuvre à la fois grave et lumineuse, parodique et intimiste, Mishima s'était inspiré d'un fait réel. Mais, nous menant par le bout du nez au fil de cette intrigue, comme le fait Réiko avec son trop crédule analyste, il se plaça dans une perspective en trompe-l'œil où les situations les plus tragiques furent passées au filtre d'une subtile ironie. Au dénouement, à l'instant où, la vérité s'étant dévoilée, on va refermer le livre, on découvre un autre masque de Mishima : celui de l'écrivain capable de rire (surtout de ses propres obsessions) et de divertir son lecteur avec des sujets graves, et qui, pour ce faire, n'hésite pas à recourir à un suspense de roman policier et à un ton parodique jusque-là absent de son œuvre.

Le livre est plus qu'un simple roman, car il fait suivre un cas clinique, le lecteur pouvant suivre, étape par étape, le travail du psychanalyste, ses questions, son interprétation, son recours à sa connaissance de la culture japonaise. On trouve plusieurs références à de grands auteurs (Freud, Stekel, Rogers, Binswanger...), Mishima présentant les bases de la psychanalyse, évoquant quelques points théoriques abordés au cours de la cure, expliquant le fonctionnement des mécanismes de l'inconscient. En fait, jugeant grossières les catégories psychologiques de Freud, il montra sa détestation de la psychanalyse. Et la minutieuse pratique du docteur Shiomi est plutôt pleine de bon sens, de simplicité, d'instinct aussi. Mishima lui prêta d'intéressantes réflexions sur le désir sexuel, sur les mécanismes de la jouissance chez la femme, et même sur la place de l'être humain dans l'univers, sur les mystères qu'il contient.

En 1972, le roman fut adapté au cinéma par Yasuzô Masumura.

朝の純愛, "**Asa no Jun'ai**"
(1965)
"Une matinée d'amour pur"

Nouvelle

Un couple de la classe moyenne, d'âge mûr, mais toujours animé d'un esprit de jeunesse, désire revivre l'émoi de la pureté de leurs premiers élans amoureux. Mais, pour alimenter leur fantasme, se redonner une beauté, un corps qu'ils n'ont plus, alors qu'il sont en vacances sur une plage, ils utilisent deux jeunes enfants, ce qui aboutit à un dénouement tragique, la mort de ceux-ci et celle de la tante qui les gardait.

Commentaire

On trouve dans la nouvelle un extrême contraste entre le romantisme presque mièvre de la première partie, et la perversité, tout à fait imprévue, de la seconde, un extrême contraste entre la façon dont les personnages se voient et la façon dont on les voit.

En mai 1965, Mishima fut à nouveau un des cinq écrivains retenus par l'Académie suédoise en vue de l'attribution du prix Nobel de littérature.

Il publia :

三熊野詣, "**Mikumano Môte**"
(1965)
"Pèlerinage aux Trois Montagnes"
(1997)

Nouvelle de soixante pages

Le professeur de poésie «tanka» Fujimiya, un vieux célibataire très correct mais légèrement excentrique, de façon tout à fait inattendue, demande à sa disciple, Tsuneko, qui a quarante-cinq ans et est à son service depuis dix ans, de l'accompagner pour un voyage aux "Trois montagnes" de Kumano, son pays natal. Ils font une promenade en bateau, marchent vers la cascade de Nachi. Tout est émerveillement pour Tsuneko. Puis, dans les jardins de chacun des sanctuaires, un sur chacune des montagnes, le professeur dépose un peigne, les trois peignes formant le prénom Ka-yo-ko. Alors que Tsuneko est piquée par la jalousie, le maître lui raconte son amour pour Kayoko. Mythe ou réalité?

Commentaire

Dans cette délicate et poétique histoire, on admire la puissance d'évocation de Mishima : «*À présent, la cascade de Nachi se trouvait devant eux. Sur un rocher se dressait un bâton en or servant pour les offrandes, et, même à cette distance, il recevait les embruns de la chute en scintillant de mille feux. Sa silhouette dorée, résistant vaillamment à la blancheur de l'eau, apparaissait par intermittence dans la fumée des innombrables bâtonnets d'encens qu'on avait allumés.*»

Comme le professeur est profondément immergé dans la poésie japonaise classique, nous sont données de véritables leçons sur ce sujet, Mishima ayant trouvé ainsi le prétexte, convenons-en très scolaire, de résumer mille ans de littérature nippone !

Les deux personnages sont vieux, laids et pitoyables, aliénés, soumis aux diktats de la société, mais Mishima eut de la sympathie pour eux, et refusa de les caricaturer. Dans cette histoire d'amour étouffée, ils se conduisent avec une grande dignité. Leur relation, qu'on pourrait qualifier de romantique, et la profondeur de leur compréhension sont subtilement dépeintes.

孔雀, "**Kujaku**"

(1965)

"*Les paons*"

(1999)

Nouvelle

Tomioka est soupçonné par un policier d'avoir assassiné vingt-sept paons des Indes. Après son départ, Tomioka se met à réfléchir sur la mort de ces animaux, et en vient à se soupçonner lui-même. Finalement, pour en avoir le coeur net, et alors même qu'il a été disculpé, il décide de surprendre le coupable, qui, selon lui, ne peut être qu'humain (alors que les oiseaux pourraient avoir été tués par des chiens), en compagnie du policier, en pleine nuit. L'identité du tueur est révélée : c'est Tomioka lui-même, mais alors qu'il était plus jeune.

Commentaire

La nouvelle policière se fait fantastique. Et ainsi se pose donc la question propre aux histoires fantastiques : les faits sont-ils imaginés ou réels, d'autant plus que les événements se déroulent de nuit, à la lueur de la lune? Comme Tomioka semble avoir créé une telle rupture entre lui et son passé qu'il s'est divisé en deux personnes, on peut aussi se demander où vont les anciens «nous»? S'ils n'existent plus, pouvons-nous alors affirmer que nous existons? Mishima soulève l'hypothèse que nos passés vivent encore quelque part.

La nouvelle nous invite aussi à nous demander si nous sommes aussi innocents que nous le pensons.

サド侯爵夫人, "**Sado kôshaku fujin**"

(1965)

"*Madame de Sade*"

(1976)

Pièce de théâtre

En dépit de tous ses méfaits, l'épouse du marquis de Sade, s'opposant à sa propre mère, apprenant que sa soeur l'a trahie avec lui, lui demeure attachée pendant tout le temps où il est en fuite ou en prison. Mais quand, sous la Révolution, il est libéré, elle refuse de lui ouvrir sa porte.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir "MISHIMA - "Madame de Sade".

Au milieu des années 60, Mishima, qui, jusqu'alors avait gardé une attitude d'ironie polémique et d'indifférence envers les milieux politiques et littéraires de son pays, commença à exprimer publiquement des vues réactionnaires, nationalistes, impérialistes, militaristes, que d'aucuns qualifièrent même de fascistes, quoique, souvent, il se contentait de dire qu'il fallait préserver les traditions particulières du Japon, qu'il exprimait sa nostalgie du pouvoir de l'empereur.

Aux abords de la quarantaine, l'âge commença à le tracasser. S'il était toujours en excellente condition physique, ses muscles se faisaient moins proéminents, ses contractions moins impressionnantes. Il lui était impossible d'accepter l'inéluctable décrépitude de l'âge. Si la mort l'avait obsédé depuis son enfance, sa propre mort lui devint dès à présent prépondérante.

En 1965, il demanda aux "Forces d'autodéfense terrestre du Japon" (le mot «armée» était interdit par la Constitution imposée par les États-Unis) la permission de s'entraîner sur leurs bases.

En juin 1965, il commença à publier en feuilleton, dans le magazine littéraire "Shincho", un premier tome de 豊饒の海, "Hôjô no umi" ("La Mer de la fertilité"), 春の雪, "Haru no yuki" ("Neige de printemps") (Voir le fichier "MISHIMA - "La Mer de la fertilité").

En 1966, il traduisit "Ruy Blas" de Victor Hugo.

Cette année-là, le film qu'il avait tiré de sa nouvelle "Patriotisme" fit sensation.

Il posa, devant le célèbre photographe Kishin Shinoyama, en saint Sébastien, dans l'attitude choisie par Guido Reni dans le tableau qui avait produit, chez l'enfant qu'il était, le fort émoi décrit dans "Confession d'un masque". Il était appuyé à un arbre ; ses mains étaient attachées et tirées vers le haut par une corde ; il avait le visage levé, le torse nu, l'aisselle gauche, le flanc droit et la hanche gauche percés chacun d'une flèche ; enfin, un pagne ceignait ses reins.

Cette année-là aussi fut publié en France "La mort en été", recueil de dix nouvelles composées entre 1953 et 1966, traduites de l'anglais par Dominique Aury : "La mort en été", "Trois millions de yens", "Le prêtre de Shiga et son amour", "Les sept ponts", "Dôjôji", "La perle", "Les langes", "Bouteilles Thermos", "Onnagata", "Patriotisme".

Il publia :

"Eirei no koe"

(1966)

"Les voix des âmes des héros"

Essai

Dans l'optique du Japon ancien, qui était celle des pilotes «kamikaze», l'empereur était un dieu. Comme l'actuel empereur avait renoncé au droit divin, «les voix de leurs âmes» l'accusent, car leur mort n'avait plus de signification : «De courageux soldats sont morts parce qu'un dieu leur a ordonné de combattre, et moins de six mois plus tard, cette sauvage bataille s'est arrêtée d'un seul coup parce qu'un dieu avait ordonné le cessez-le-feu. Mais Sa Majesté a déclaré : "En vérité, je suis moi-même un mortel." Et cela moins d'un an après que nous nous étions lancés comme des grenades contre les flancs des navires ennemis, pour notre empereur, qui était dieu ! Pourquoi l'empereur est-il devenu un homme?»

Commentaire

Ce fut le premier des écrits nettement politisés de Mishima. Il y sacrifiait de la manière la plus visible au culte de l'empereur dont il affirmait le caractère divin, en dépit de la volonté individuelle d'Hirohito qu'il accusait de trahison envers le peuple japonais. Il y répétait sa foi dans le militarisme et «l'esprit des guerriers».

Ce morceau de prose, qui est en fait un poème, indigna également la gauche et l'extrême droite, qui fut offensée qu'on critiquât l'empereur, et il causa le discrédit de Mishima dans le «bundan» (le milieu littéraire).

Le 11 novembre 1966, Mishima et sa femme furent invités à la garden party annuelle donnée par l'empereur et l'impératrice.

En février 1967, il commença à publier en feuilleton, dans le magazine littéraire "Shincho", un deuxième tome de 豊饒の海, "Hôjô no umi" ("La Mer de la fertilité"), 奔馬, "Honba" ("Chevaux échappés") (Voir le fichier "MISHIMA - "La Mer de la fertilité").

Il était fasciné par un livre ancien dont il faisait la lecture et la relecture : le "Hagakuré Nyumon" ("À l'ombre des feuilles"), un ouvrage en onze volumes de Tsunetomo Yamamoto, écrit en 1716, qui était un nostalgique bréviaire des samouraïs inspiré par la disparition de leurs valeurs au XVIIIe siècle ; il prêchait le «bushidô», définissait l'éthique des guerriers de la période précédente, était un guide pratique et spirituel prônant, en ces jours paisibles et prospères de la période d'Édo, l'importance de la concentration, la nécessité de se préparer à mourir à tout instant, mêlant le culte de la mort (le «shinigurui», «la «folie de mourir») et un idéal de fidélité et de dévotion au bien public. Il avait été diffusé dans le grand public au début du XXe siècle ; mais, après la Seconde Guerre mondiale, il fut condamné par l'occupant, discrédité, accusé d'avoir mené la nation sur la voie du militarisme. Il reste très populaire auprès des non-Japonais ; ainsi, il fut l'élément essentiel du film de Jim Jarmush "Ghost dog, la voie du samouraï" (1999), «polar» caustique et imaginaire, au personnage central donquichottesque et improbable. En 1967, Mishima fut le premier à le rééditer, en l'adaptant aux conditions du XXe siècle :

葉隠入門, "Hagakure Nyumon"

(1967)

"Le Japon moderne et l'éthique samouraï. Introduction au "Hagakuré"

(1985)

Essai

Dans son introduction, Mishima déclare que, depuis la fin de la guerre, ce livre est le seul qu'il ait toujours gardé à portée de la main, de jour comme de nuit : parce qu'il fut le bréviaire de ceux de son âge qui, animés d'une fidélité absolue pour l'empereur, disparurent dans le brasier de la guerre ; parce qu'il fut ensuite condamné à l'oubli ; parce qu'enfin, répondant à toutes les questions qu'il se posait, ce livre était devenu pour lui «*la première lumière dans les ténèbres de l'époque*». Rejetant l'influence de l'Occident comme celle du bouddhisme («*Nous avons appris de l'Occident toutes les philosophies de la vie, mais nous ne pouvons nous contenter seulement de telles philosophies, pas plus que nous ne pouvons nous familiariser avec une philosophie souillée d'une faute répugnante, comme celle de l'éternel retour selon l'imagerie bouddhique.*»), il indique : «*L'Hagakuré est le père de ma littérature. Je vis l'Hagakuré. Vivant en sûreté sur le chemin des arts, grâce à l'Hagakuré, j'ai été contraint assez fréquemment de me tourmenter avec le contraste existant entre ma morale d'action et les arts. Le doute que je nourris depuis longtemps en moi est que, dans la littérature, se cache quelque chose de vil. Par l'Hagakuré, je commence à avoir fortement besoin de l'idée des "deux chemins" : les lettres ou les vertus militaires. [...] Pour l'accomplissement de la discipline et pour le perfectionnement de l'homme selon l'Hagakuré, il me semble que n'existe point de grande différence entre la mort naturelle, la mort sur le champ de bataille ou le seppuku. L'action, attendue par l'homme d'action, n'est nullement ce qui atténue la règle, selon laquelle l'homme doit résister au "temps".*»

Il cite le "Hagakuré" :

- «L'énergie, c'est le bien. L'inertie, c'est le mal.»

- «Sois chiche de paroles. Au lieu d'articuler une dizaine de mots, n'en prononce qu'un seul. Lorsque l'on parle habilement, même un seul mot est suffisant pour démontrer sa valeur et son courage, en

temps de paix comme en temps de guerre. Le lâche se trahit avec un seul mot. Souviens-toi qu'une seule parole en vaut souvent une centaine.»

- «Notre éducation ne connaît pas de fin. Lorsque quelqu'un se croit devenu un maître, il ne va guère plus loin sur la route qu'il doit suivre. Celui qui veut arriver en haut doit reconnaître qu'il n'est jamais assez en haut. Seulement ceux qui se proposent d'arriver toujours plus haut, et jusqu'au dernier instant de leur vie, seront considérés par la postérité comme des hommes de perfection.»

- «Reste immobile en ton propos, même si le Bouddha lui-même, Confucius ou la première déité de l'Empire, s'avancait vers toi pour te flatter. Sois prêt à descendre aux Enfers, et à endurer, au besoin, la malédiction de Dieu. Pour toi, n'existe qu'une seule voie à suivre. Seuls les esprits les plus résolus et les plus inébranlables trouveront la faveur de Dieu.»

- «De la bravoure : être arrogant au point d'être disposé à mourir désespéré.»

- «Mourir d'amour en souffrant toute la vie : là doit être la vraie signification de l'amour. L'essence de l'amour devrait être l'amour souffrant, non partagé.»

- «Vivez chaque jour comme si vous vous trouviez sur le champ de bataille. Celui qui ne peut vivre comme un soldat dans sa maison, celui-ci ne pourra que difficilement se comporter comme un vrai soldat sur le champ de bataille.»

- «Lorsque tu te trouveras sur le champ de bataille, ferme ton esprit au surplus des raisonnements, car, dès que tu commences à ratiociner, tu es perdu. Trop épiloguer te prive de la force avec laquelle tu peux t'ouvrir la voie qui te conduit au but. Il existe des personnes qui savent tourner de belles phrases, mais plus d'une perdent la tête dans les moments suprêmes. Celui à qui manque l'âme au dernier moment, celui-ci n'est pas courageux.»

- «Le monde d'un homme d'action est d'imaginer qu'il a toujours sous les yeux un cercle inachevé, mais qui sera achevé par l'adjonction d'un dernier point. À chaque instant, il envisage d'autres cercles, en abandonnant un cercle inachevé, où il laisse la place d'un point final. Le monde des artistes et des philosophes possède la nature d'une accumulation de cercles concentriques toujours plus grands. Mais, lorsque la mort surviendra, qui sera le plus fort? L'homme d'action ou l'artiste?»

- «Celui qui meurt en ayant échoué, sa mort est celle d'un fanatique ; une mort vaine.»

- «Le plus grand malheur de l'homme d'action, c'est de ne point mourir, même après avoir ajouté un juste dernier point.»

- «Ayant obtenu la liberté paradoxale, l'homme finit par ne savoir qu'en faire, tout comme, ayant la vie, il finit par en éprouver de l'ennui.»

- «Si deux chemins se présentent, il est préférable de choisir celui où l'on mourra le plus vite.»

Fasciné par de tels préceptes, s'interrogeant sur le sens de quelques-uns, Mishima ajouta ses propres réflexions :

- «L'époque contemporaine est une époque où toutes les prémisses se trouvent contenues dans le fait de vivre. La vie moyenne s'étant accrue en des proportions jamais atteintes, s'allongent devant nous les perspectives d'une existence monotone. À l'étape où la jeunesse s'efforce de trouver son petit nid, selon la doctrine "my home", il y a encore de l'espoir, mais, le nid une fois trouvé, il n'y a plus rien pour l'avenir : rien que la somme de la pension, calculée avec les boules de l'abaque, et la vie tranquille de la vieillesse, où nul ne peut plus travailler.»

- «Unique prémisses de la démocratie : la survivance.»

- «Dans la société contemporaine, on oublie toujours la signification de la mort.»

- «Avoir la mort quotidiennement dans le cœur est comme avoir la vie quotidiennement dans le cœur. Lorsque nous sommes à l'œuvre et lorsque nous pensons que nous mourrons aujourd'hui, c'est alors que notre travail acquiert des lueurs d'éclairs.»

- «On a oublié que l'un des éléments les plus importants de l'hygiène morale est de faire affleurer la mort à la surface de la conscience.»

- «Les idées rationalistes, avec leur fonction de toujours faire se lever les yeux des hommes vers la liberté et vers le progrès, et ceci en ôtant le problème de la mort humaine de la surface de la conscience, conduisent, étape après étape, et toujours plus profondément, dans les ténèbres de la subconscience, transformant l'impulsion de la mort en quelque chose de dangereux et d'explosif.»

- «Le christianisme prit d'assaut Rome, et s'y développa parce qu'il y trouva l'impulsion de la mort.»

- «À l'époque de la "Pax Romana", dans toute l'Europe, l'hégémonie romaine, parvenue jusqu'en Asie, jouissait d'une paix durable. Mais seuls les gardiens des frontières se trouvaient à l'abri d'un ennui qui avait tout imprégné. Seuls, les gardiens des frontières savaient pour quoi il leur était possible de mourir.»
- «Si la vie normale est limitée par la vertu de réserve, alors les exercices de la vie quotidienne ne peuvent faire passer l'idée en acte, un acte qui transcende ces exercices par son intensité. L'acte a besoin d'un degré plus élevé de certitude de soi et aussi de la conviction que l'on doit soi-même porter la maison sur ses épaules. Comme les Grecs, Jocho connaissait très bien la magie, le clinquant et l'effroi de ce que l'on appelle l'hybris.»
- «Un homme d'action est destiné à subir une longue période de tension et de concentration jusqu'au dernier instant où il achève sa vie par son acte final : la mort, soit par causes naturelles, soit par seppuku.»
- «Comme il m'était apparu clairement que le corps lui-même - ostensiblement prisonnier du temps d'instant en instant dans sa croissance et son déclin - pouvait être recouvré, il n'était donc pas curieux que me vînt l'idée que le temps lui-même était recouvrable.»
- «Il est difficile de vivre et de mourir en beauté, mais il est tout aussi difficile tant de vivre que de mourir de façon profondément horrible. C'est là l'humaine condition.»
- «Dans la période d'après-guerre sont renversées toutes les valeurs convenues».
- «Accomplir sa mission signifie en termes modernes mourir justement pour une cause juste».
- «La mort recèle toujours un combat obscur entre la liberté de l'homme et un destin qui le dépasse».

Commentaire

Mishima ne trouvait pas dans le "Hagakurê" une délectation morbide, un nihilisme de pacotille, mais un idéal de sérénité, de maîtrise de soi. Il voulait, comme les samouraïs, vivre avec le risque continu de la mort. Il acceptait lucidement cette échéance, en tâchant de la justifier par l'œuvre accomplie. Il pensait qu'il faut combattre pour vaincre, pour réussir ; cependant, la mort dans l'échec, si elle est vaine, n'était pas pour autant déshonorante, pourvu que le combat ait été mené selon l'éthique guerrière. Son idéal était de devenir un chevalier des temps modernes, pour lui des temps d'adversité et d'abjection.

Le 19 juin 1967, Mishima rencontra un étudiant de droite, âgé de vingt-deux ans, Masakatsu Morita, qui devint son amant.

Il fit jouer :

朱雀家の滅亡, "Suzakuke no Metsubo"

(1967)

"La chute de la maison Suzaku"

Pièce de théâtre

Une famille noble, dont le père, Tsunehino est aveuglé par sa loyauté à la nation et à l'empereur, tandis que son épouse, Ritsuko, est fermement attachée à la réalité, connaît son déclin dans les derniers jours de la Seconde Guerre mondiale. Comme Tsunehiro en est arrivé à s'identifier totalement à l'empereur, celui-ci l'envoie dans une île du Pacifique assiégée par les Américains et où il ne peut que mourir.

Commentaire

Selon Mishima lui-même, la pièce est basée sur celle d'Euripide, "La folie d'Héraklès". Il aurait choisi le nom «Suzaku» parce qu'il évoque un palais impérial de Kyôto, qui date du IXe siècle.

Pour lui, la défaite du Japon à la fin de la Seconde Guerre mondiale marqua la fin de tout ce qui était noble dans la société japonaise. Il déclara que le drame tient à la façon parfaitement passive dont la loyauté, à l'insu même de la personne, évolue vers une allégeance qui est une sorte d'identification à la personne vénérée. Il indiqua encore que «*le thème de la pièce est une analyse existentielle du "shôshô hikkin"*», c'est-à-dire la distance respectueuse gardée après avoir reçu une injonction de l'empereur. Le personnage est un bel exemple d'idéalisme aveugle, de myopie culturelle, et de patriarcat triomphant.

L'île du Pacifique semble inspirée par celle d'Iwo Jima où vingt et un mille Japonais subirent un siège terrible par les Américains, et y trouvèrent presque tous la mort.

La pièce fut publiée en octobre 1967, dans la revue "Bungei". Elle fut aussitôt créée par le "New Literary Theatre", dans une mise en scène de Matsuura Takeo.

À l'âge de quarante-deux ans, Mishima s'engagea comme simple soldat dans les "Forces d'autodéfense", et participa à des activités d'entraînement militaire. Mais, même s'il l'avait fait sous son nom réel, moins connu que son pseudonyme, le pays l'apprit, avec grande surprise.

Il figura dans le recueil de photos nettement homoérotiques de Tamotsu Yato intitulé "*Jeunes samouraïs : culturistes du Japon*" (on le voyait en particulier nu, les reins ceints d'un linge et l'épée à la main), et en écrivit l'introduction.

Le 3 novembre 1967, alors qu'on fêtait au Japon, comme chaque année, la "Journée de la Culture", Mishima, qui partageait les idéaux de l'extrême droite japonaise, qui collaborait au "Ronsô jânaru" ("Journal polémique"), un obscur journal étudiant nationaliste, annonça à la presse la fondation d'une milice privée, la "Taté no kai", "la Société du Bouclier" (en référence à un poème du VIII^e siècle : «Aujourd'hui, je pars / Sans souci de ma vie, / Bouclier de l'Empereur»). Il lui donnait le but de défendre les valeurs japonaises, de servir l'empereur, de contribuer à la restauration de son pouvoir et de son statut divin, de le protéger contre une éventuelle insurrection des gauches, de suppléer, en cas d'urgence, aux "Forces d'autodéfense" pour les opérations soumises aux contraintes de la loi.

Au soir du 25 février 1968, dans les locaux du "Ronsô jânaru", une dizaine d'hommes prêtèrent avec lui le serment fondateur : «*Nous jurons de nous lever l'épée à la main contre toute menace à notre culture ou à notre patrimoine. Nous jurons de faire l'orgueil des hommes du Yamato [nom du Japon ancien] et, avec notre esprit de samouraïs, de former l'assise d'une nation dédiée à l'empereur.*» Et, ayant mélangé leurs sangs, ils le signèrent. Certains s'étaient engagés à la suite de la lecture de la nouvelle "*Patriotisme*".

Sept jours plus tard, ils eurent un premier stage de formation dans les "Forces d'autodéfense". En septembre, eut lieu un deuxième stage. Dans les trois années suivantes, la "Taté-no-kai" allait en organiser trois autres.

Cette milice allait être constituée de trois cents beaux soldats choisis avec soin, et Mishima devait en dire : «*C'est l'armée la plus petite et la plus spirituelle du monde*». Il allait désormais consacrer une grande partie de son énergie à l'organisation de cette milice, au détriment de la littérature, concevant pour elle d'élégants uniformes (pantalon moutarde, tunique cintrée, brune à double rangée de gros boutons de cuivre partant de la taille vers les épaules), dessinant un drapeau (deux anciens casques japonais, rouges sur fond blanc), donnant une instruction plus sportive que militaire sur les pentes du mont Fuji, la montagne sacrée, tandis que, chaque semaine, dix membres étaient choisis pour s'entraîner au sabre avec lui dans un «dôjô» de la police attachée à la cour impériale.

Cherchant un appui au sein des "Forces d'autodéfense", il se lia avec le général Tomokatsu Yamamoto qui, en mars 1968, confia l'entraînement de la "Taté-no-kai" au lieutenant Hisaro Hosonami, spécialiste de la guérilla, qui indiqua par la suite que son rôle était aussi de surveiller les membres, car les "Forces d'auto-défense" s'inquiétaient des projets de Mishima. Cette situation lui posait un dilemme : comment préparer militairement un groupe d'hommes qu'on soupçonnait de préparer une action contre l'État?

À partir de cette année-là, Mishima cessa d'écrire des «*divertissements*» destinés aux journaux.

Il publia :

太陽と鉄, "*Taiyo to Tetsu*"

(1968)

"Le soleil et l'acier"

(1973)

Essai autobiographique

Mishima critique son attitude d'autrefois : *«L'élan romantique, à partir de l'adolescence, avait toujours été en moi une veine cachée, n'ayant de signification qu'en tant que destruction de la perfection classique. [...] En l'espèce, je chérissais un élan romantique vers la mort, tout en exigeant en même temps comme véhicule un corps strictement classique.»*

Il promeut la nécessité de posséder un corps puissant : *«Passe qu'un penseur au teint blême jongle avec des idées nocturnes dans le secret de son bureau. Mais quoi de plus hâve, de plus glacé pour ses élèves s'il se mettait à parler du corps pour distribuer la louange ou le blâme? Je connaissais si bien cette sorte de dénuement qu'un beau jour, brusquement, l'idée me vint de me forger des muscles généreux. [...] Une charpente puissante et tragique, une musculature sculpturale sont indispensables à une mort noblement romantique. [...] À l'âge de dix-huit ans, impatient d'un trépas prochain, je m'y sentais inapte. Me manquaient en bref les muscles qui conviennent à une mort tragique. Et ma fierté romantique se trouvait profondément blessée du fait que c'était cette incapacité qui m'avait permis de survivre à la guerre.»* - *«À un muscle dur correspond la force de caractère. [...] La sentimentalité a un ventre flasque.»* - *«Peut-il être pire défaite que lorsqu'on est corrodé, brûlé de l'intérieur par les sécrétions acides de la sensibilité jusqu'à perdre finalement sa silhouette, jusqu'à se dissoudre, se liquéfier ; ou quand la chose se produit dans la société alentour et qu'on y accommode son propre style.»* - *«Des signes individuels tels qu'un ventre en brioche (signe de relâchement spirituel) ou une poitrine plate où percent les côtes (signe d'une sensibilité par trop inquiète) sont des exemples d'indécence éhontée, comme si leur propriétaire avait exposé à l'extérieur de son corps son sexe spirituel.»* - *«Tout affrontement entre une chair faible et flasque et la mort est inadéquat jusqu'à l'absurde.»* - *«La chose qui finalement épargne à la chair d'être ridicule, c'est l'élément de mort qui réside dans un corps vigoureux, en pleine santé ; je comprenais que c'était là ce qui soutenait la dignité de la chair.»* - *«Comme l'on trouverait comiques l'éclat et l'élégance du toréador si son métier n'avait aucun commerce avec la mort !»* - *«Le cynisme, qui estime comique tout culte des héros, s'accompagne toujours du sentiment d'une infériorité physique. Invariablement, c'est celui qui se croit lui-même dépourvu d'attributs héroïques qui parle du héros avec dérision [...] Le cynisme facile va de pair [...] avec des muscles mous ou l'obésité, tandis que le culte des héros et un nihilisme puissant s'accompagnent toujours d'un corps puissant et de muscles bien trempés.»*

Il retrace différentes étapes qu'il a suivies pour obtenir son progressif changement de physique. Grâce aux appareils des salles de musculation, il se livra à *«un lent travail de création du muscle, par lequel la force crée la forme et la forme la force»*. C'est ainsi qu'il vit *«comment la forme belle et adaptée l'emportait sur une forme laide et imprécise»*.

Il décrit son *«nouveau corps»* devenu d'*«acier»* qui lui permettait de s'offrir désormais au *«soleil»*, l'essence du Japon : *«Traiter le soleil en ennemi équivaldrait à suivre le troupeau»*.

Il explique que, à la différence du corps féminin, le corps de l'homme n'est pas destiné à être vu : *«La beauté physique chez le mâle, considérée comme "objet" en soi sans nul intermédiaire, est méprisée, et la profession de l'acteur masculin - laquelle implique qu'il s'offre constamment aux regards - est loin de se voir accorder un respect véritable.»* C'est seulement dans l'acte suprême que l'homme parvient à la qualité d'objet destiné à être vu, et cela *«peut-être seulement à l'instant de la mort. L'instant où même sans être vu réellement on peut simuler d'être vu et posséder la beauté d'un objet fait pour être vu. Ainsi la beauté de l'escadrille kamikaze où l'on reconnaît la beauté non seulement au sens spirituel, mais, pour la plupart des hommes, également au sens ultra-érotique.»* Construire un corps d'athlète qui se contemple dans un miroir ne pouvait que le conduire au *«seppuku»* car, *«cette force, une fois disciplinée, il lui avait été impossible, le splendide ouvrage achevé, d'y séjourner davantage.»*

Il confie son besoin d'action, seul moyen pour lui de rester cohérent. Aussi écrit-il : *«Le but de ma vie fut d'acquérir les multiples attributs du guerrier, ressusciter le vieil idéal japonais, où se combinaient les lettres et les actes guerriers, l'art et l'action.»* Il confesse : *«Je comprends maintenant que, depuis longtemps, elle me hélait de loin, cette tâche où fourbir l'imagination en vue de la mort et du danger acquiert la même signification que fourbir le métal de l'épée ; seules ma faiblesse et ma couardise m'avaient fait l'éviter.»*

Il indique qu'il se consacre à sa passion pour le kendo, cet art martial hérité de la pratique des samouraïs, et analyse ce qui se passa lors d'un combat : *«L'adversaire et moi habitions le même monde. Quand je le regardais, l'adversaire était vu ; quand l'adversaire me regardait, moi-même j'étais vu ; nous nous faisons face, qui plus est, sans imagination intermédiaire, tous deux appartenant au même monde d'action et de force - autrement dit, le monde de "ce qui est vu".»* L'*«imagination intermédiaire»* n'est nécessaire qu'au moment où les mots interviennent : *«Dans un domaine où, à chaque instant, votre regard vous est renvoyé, le temps ne vous est jamais donné d'exprimer les choses par des mots. [...] Si vous voulez vous exprimer, il vous faut vous tenir hors du monde en question.»* À cet égard, l'adversaire qui frappe *«et qui vous renvoie votre regard, c'est lui qui constitue l'essence vraie des choses.»*

Il regrette de n'avoir pas participé à la guerre : *«Quelle ironie ! À une époque où la coupe sans avenir de la catastrophe avait été débordante, je ne m'étais pas trouvé qualifié pour m'y abreuver. Je m'étais éloigné et quand, après un long entraînement, j'étais revenu bardé de qualifications, ce fut pour trouver la coupe asséchée, le fond visible sans fard.»*

Il indique sa conception de la condition humaine : *«Deux voix différentes nous appellent sans cesse. L'une du dedans, l'autre du dehors. Celle qui appelle du dehors, c'est le devoir quotidien. Si la partie de l'esprit qui répond à l'appel du devoir correspondait exactement à la voix du dedans, c'est alors qu'on connaîtrait le bonheur suprême.»* *«Les contraires, lorsqu'on les pousse aux extrémités, en viennent à se ressembler.»* Lorsque *«la conscience de soi signifie destruction de soi-même»*, il devient nécessaire de passer de la contemplation du *«serpent géant lové autour de la terre ; un serpent qui, sans cesse avalant sa queue, triomphe de toutes polarités»*, à l'épreuve probatoire : *«Assurément, pour le cœur, la seule façon d'être certain de l'existence, c'est d'exister et de voir à la fois. Il n'est qu'une méthode pour résoudre cette contradiction. C'est de plonger un couteau au plus profond de la pomme afin de la fendre en deux, exposant ainsi le cœur à la lumière, c'est-à-dire à la même lumière que la peau superficielle. C'est au moment précis où le couteau vient trancher la chair de la pomme - ou plutôt, le corps - que le sang s'écoule, que l'existence est détruite et que les sens anéantis accèdent pour la première fois à l'existence conçue comme un tout, comblant l'espace logique entre voir et exister... C'est cela, la mort.»*

Pensant que la douleur est la *«conscience ininterrompue par quoi se prouve la vie»*, une preuve de la persistance de l'être ; qu'elle lui permettait de comprendre que *«la solennité, la dignité du corps naissent uniquement de l'élément de mort qui s'y dissimule»*, il donne aussi sa *«définition de la tragédie»* : *«Le pathos tragique naît lorsqu'une sensibilité parfaitement moyenne assume pour un temps une noblesse privilégiée qui tient les autres à distance, et non pas quand un type particulier de sensibilité émet des prétentions particulières. [...] Pour que, parfois, un individu touche au divin, il faut dans des conditions normales, qu'il ne soit lui-même ni divin ni rien qui en approche. C'est seulement lorsque, à mon tour, je vis le ciel bleu, étrange et divin, uniquement perçu par ce type d'individu, qu'enfin j'eus confiance en l'universalité de ma propre sensibilité, que je pus étancher ma soif, et que fut dissipée ma foi aveugle et malade dans les mots. À cet instant, je participai à la tragédie de tout être.»* Confessant son irréfragable désir d'assouvissement tragique, il jette cette fausse interrogation : *«Qu'est-ce qui distingue une mort héroïque d'une mort décadente? [...] Résister à la mort et à l'oubli.»*

Il considère que ces découvertes rejaillirent sur sa pratique littéraire : *«À mesure que le soleil et l'acier m'enseignaient progressivement le secret de la poursuite des mots avec le corps (et non pas seulement la poursuite du corps avec les mots), les deux pôles qui étaient en moi commencèrent à maintenir un équilibre. [...] Enfermer dans le moi une double polarité et admettre heurt et contradiction, ce fut ainsi que je mêlai "art et action".»* Il fait part de la concurrence de plus en plus aiguë qui s'est faite chez lui entre la chair et les mots pour traquer la réalité au plus près. Joindre la

plume et le sabre devint le but de sa vie. Il fit de son style *«une chose appropriée à [ses] muscles : il était devenu souple et libre, dépouillé de tout ornement onctueux, tandis qu'avait été assidûment maintenue une ornementation "musculaire"»*. Il affirma : *«Le style doit prouver que l'on croit à ses idées, et que l'on ne se contente pas de les penser, mais qu'on les ressent.»*

Mais, pour lui, l'idéal du «bushidô», qui le fascina et le rattacha au "Hagakuré", n'est pourtant pas sans poser problème en matière de littérature : *«L'action, pourrait-on dire, périt dans sa fleur ; la littérature, elle, est une fleur impérissable. Et, bien entendu, une fleur impérissable est une fleur artificielle.»* Il pense échapper à cette logique d'exclusion en *«acceptant sans faillir l'effondrement des principes ultimes de la vie et de la mort»* par l'union en un seul corps de ces deux secrets cachés que *«la fleur de mensonge dont rêve l'homme d'action n'est autre qu'une fleur artificielle ; et, d'autre part, que la mort étayée par le mensonge dont rêve l'art ne confère d'aucune manière de faveurs spéciales.»* Il en vint à penser que combiner l'action et l'art, c'est combiner la fleur qui se flétrit et la fleur qui dure à jamais ; c'est mêler chez un individu les deux désirs les plus contradictoires de l'humanité et les rêves de réalisation propres à chacun de ses désirs. Mais, à rester dans une logique où, de deux choses si l'une est vraie l'autre est fausse, *«l'écrivain et guerrier»* qu'il est ne manque pas, d'un côté, de déduire (au sens de soustraire) que, si l'action se voit comme étant la réalité, l'art est un mensonge qui recueille les rêves d'action ; tandis que, d'un autre côté, si l'art se considère comme étant la réalité, l'action est mensonge. Aussi, en pratique, vivre cette dualité n'est pas possible *«car le secret de cette dualité ultime, intimement discordante, est [...] qu'elle ne sera jamais mise à l'épreuve qu'à l'instant de la mort»* où celle-ci *«serre de près la réalité des œuvres»*.

Commentaire

Mishima avait réuni des articles qu'il avait fait paraître, depuis 1965, dans le magazine "Criticism" fondé par Takeshi Maramatsu.

En 1970, le texte fut traduit en anglais par John Bester.

En 1968, comme le "New Literary Theater" fut dissous, Mishima fonda, avec Matsuura Takeo, le "Roman-Gekijo" ("Théâtre romantique"), et, pour sa première production, y fit jouer une pièce à laquelle il fut incité par de nouveaux troubles provoqués par des étudiants :

わが友ヒットラ-, "Wa ga tomo Hittora"

(1968)

"Mon ami, Hitler"

Pièce en trois actes

À l'acte I, Hitler fait part clairement de ses intentions. Il dénonce la violence aveugle et brutale des S.A. (les «sections d'assaut», appelées aussi «les chemises brunes», qui, dirigées par Ernst Röhm, exercèrent, essentiellement entre 1926 et 1933, une terreur de rue, qui avait été précieuse dans la conquête du pouvoir). Il rejette le rêve que fait Röhm d'une *«seconde révolution»* qui aurait parachevé l'ascension des nazis au pouvoir. Pour lui, qui veut stabiliser son régime et qui a besoin de l'appui des partis conservateurs, de l'armée et des industriels, notamment dans la perspective de la succession du président Hindenburg, *«une révolution ne peut durer toujours»*. Il déclare : *«Nous ne devons pas être de simples vandales, nous conduire comme des fous. Nous devons, sagement, soigneusement, étape par étape, réaliser nos idées qui sont correctes, inspirées par Dieu.»* D'autre part, il indique à Gregor Strasser, autre nazi mais socialiste (donc internationaliste), qu'*«il n'y a pas d'idéal plus élevé que la prospérité de la patrie, et qu'il faut bien appliquer les paroles de l'hymne national qui dit : "Deutschland, Deutschland über alles"»*. L'industriel Alfred Krupp attend patiemment de pouvoir exploiter la situation, son seul intérêt étant de *«laisser le fer remplir ses propres rêves quel qu'en soit le coût.»*

À l'acte II, Röhm et Strasser conversent, celui-ci avertissant le premier que, s'ils ne s'unissent pas contre Hitler, ils sont condamnés. Mais Röhm refuse de l'entendre car, disant «*Hitler, mon ami*», aveuglé par l'attraction homosexuelle qu'il éprouve pour lui, il croit naïvement à sa sincérité. Comme le rideau descend, Hitler ordonne leur exécution.

À l'acte III, les assassinats ont été perpétrés (Röhm fut tué, avec deux cents de ses hommes, lors de ce qu'on a appelé la «*nuit des longs couteaux*», le 30 juin 1934), et Hitler et Krupp discutent pour savoir ce qui en a transpiré. Krupp lui déclare : «*Maintenant, nous pouvons vous faire confiance. D'un seul coup, vous avez abattu à la fois la gauche et la droite.*» «*C'est exact*», lui répond Hitler, «*la politique doit tenir une voie médiane.*»

Commentaire

La pièce fut basée sur une biographie de Hitler par Alan Bullock, "*Hitler. A study in tyranny*" (1952), qui avait été traduite en japonais en 1958, et dans laquelle l'historien écrivait : «*Si Hitler représente la volonté de puissance dans le parti, et Röhm sa préférence pour la violence, Gregor Strasser représente l'idéalisme, un idéalisme brutal sans aucun doute, mais un authentique désir de faire un nettoyage complet.*» Mishima fit de cet idéaliste un réaliste, mais il retint la tension de base entre les trois hommes. La «*nuit des longs couteaux*», considérée comme le moment dans la carrière de Hitler où il prit de façon décisive le tournant vers une dictature sans scrupule, lui fournit une situation toute faite et un ensemble de personnages. Mais il ne donna pas de perspective ni ne porta de jugement moral sur ce qui se passa ensuite.

Sa pièce, à l'intrigue machiavélique, doit sa structure à la tragédie de Racine "*Britannicus*", qu'il avait traduite, et dont il déclara dans le programme qu'elle était sa «*pièce idéale*» parce que c'est «*un sanglant drame politique qui progresse sur d'élégants alexandrins*». Et, choisissant un titre provocateur, il donna bien à "*Hitler, mon ami*" l'inéluclabilité d'une tragédie, faisant prononcer par les personnages de longs et poétiques discours qui ont été comparés aux arias d'un opéra.

L'un des thèmes qui l'intéressèrent fut celui du libre choix de la destruction et du mal.

La pièce, terminée le 13 août 1968, fut jouée trois mois plus tard. À cause de son titre, elle fut aussitôt controversée. Un tract distribué lors de la première affirmait : «*Le dangereux idéologue Mishima dédie une ode du mal au dangereux héros Hitler*». Il rétorqua que, s'il était fasciné par lui, cela ne voulait pas dire qu'il l'aimait ; il considérait qu'il était «*un génie politique*» mais pas un héros car il lui manquait «*la fraîcheur et la clarté qui sont nécessaires à un héros. Comme le XXe siècle, Hitler est lugubre*». À la fin de la dernière représentation, Mishima, s'identifiant ainsi à Röhm, apparut sur la scène vêtu de son uniforme de la "Taté no kai" !

En septembre 1968, Mishima commença à publier en feuilleton, dans le magazine littéraire "Shincho", un troisième tome de 豊饒の海, "*Hōjō no umi*" ("La Mer de la fertilité"), 暁の寺, "*Akatsuki no tera*" ("Le Temple de l'aube") (Voir le fichier "MISHIMA - "La Mer de la fertilité").

Il publia encore :

命売ります, "*Inochi Urimasu*"

(1968)

"Je vous vendrais ma vie"

Roman

On y trouve une organisation quasi mafieuse, une femme vampire, et d'autres personnages peu recommandables.

Commentaire

C'est une oeuvre tout à fait mineure.

En 1968, Mishima atteint dans le kendo le grade (respectable) de cinquième dan. Ses exploits d'escrimeur ayant droit aux gros titres de la presse, il devint plus populaire encore. Il se plut alors à faire montre de ses capacités physiques. Il organisa même une exposition de photographies de lui-même nu. Il figura à la une des journaux qui le montrèrent sous tous les angles, faisant de lui une vedette, sinon une star. Et on lui fit dire des choses qu'il disait ou ne disait pas, faisait ou ne faisait pas. Cette transformation de son corps l'amena d'ailleurs à se remettre sérieusement en question en tant qu'écrivain.

Or, en automne, Kawabata reçut le prix Nobel de littérature. Mishima, qui le convoitait lui-même depuis longtemps, et pour lequel il avait été pressenti trois fois, y avait-il renoncé discrètement en faveur de son vieil ami? ou a-t-il subi un choc, et a-t-il été profondément déçu, comprenant que, même si ses oeuvres lui valaient une célébrité internationale, si elles attiraient de nombreux éditeurs étrangers, si plusieurs étaient déjà traduites en anglais, les chances pour qu'un autre auteur japonais remporte le prix dans un avenir proche étaient faibles? Sur cette question, les avis divergent.

Il publia :

文化防衛論・選集, "**Bunka Boei-ron**"

(1969)

"*Défense de la culture*"

(1973)

Essai

Mishima conteste le fait que, dans la perspective bourgeoise et moderne, la culture est la chasse gardée des intellectuels, ces prêtres de la superstition vague et abstraite du Beau. L'oeuvre d'art est avant tout quelque chose dont on jouit, la référence à son contenu passant toujours au second plan, et non l'expression particulièrement apte à résumer puissamment la vision du monde d'une communauté, et qui n'a de véritable raison d'être qu'en tant qu'elle est profondément signifiante. Pour lui, cette conception revient à «*juger chaque chose selon une optique humanitaire et optimiste*», en séparant la culture de la matrice sanglante de la vie et de l'acte procréateur.

Définissant trois caractéristiques de la culture japonaise, à ses yeux essentielles : la cyclicité, la totalité et la subjectivité, il considère que, dans le cas précis de son pays, sa conception de la culture met en relief la fracture qui s'est produite entre intellect et action, entre esthétique et éthique, entre le «*chrysanthème*» et «*l'épée*», les deux symboles par lesquels l'orientaliste Ruth Benedict avait cru pouvoir résumer l'essence de la culture japonaise ("*Le chrysanthème et le sabre*", 1946, étude opposant culture de la honte et culture de la culpabilité), le «*chrysanthème*» représentant les objets «*inoffensifs*», féminins et raffinés qui plaisent tant à l'étranger, l'«*épée*» représentant les éléments jugés dangereux comme les arts martiaux, le «*bushidô*», le «*seppuku*», voire le terrorisme. Mishima se donne le défi du «*bunburyôdô*», la «*double voie*» de l'art et de l'action, de l'éthique et de l'esthétique, dont la réalisation suprême ne pourrait aboutir que par la mort consciente et désirée. Il estime que la crise grave que traverse la culture japonaise s'explique par le fait que le chrysanthème a été exagérément valorisé (au sens d'une admiration passive et neutre des trésors culturels du passé) au détriment de l'épée. Défendre la culture, pour lui, revient donc, dans les conditions présentes, à défendre l'élément menacé, l'épée.

À l'opposé des intellectuels japonais qui étaient très soucieux de jeter un voile pudique sur les innombrables témoignages encombrants et dangereux de la culture nippone, Mishima affirme que la culture forme un tout indissociable, et qu'elle «*doit être acceptée et défendue en bloc*», parce qu'ombres et lumières appartiennent au même cadre. La nation ne peut renoncer à aucune partie de

son héritage. Pour lui, une culture intégrale doit investir tous les modèles de comportement, et ne rien laisser en dehors d'elle-même : «*La culture ne comprend pas seulement ce qu'on appelle les œuvres d'art, mais aussi l'action et le style de l'action. La culture comprend toutes les actions : d'un spectacle de nô à l'action d'un officier de marine lorsque, brandissant son sabre, il sort d'une torpille remontée en surface dans la mer de la Nouvelle-Guinée par une nuit qu'éclaire la lune. [...] Elle va du "Genji Monogatari" aux romans modernes [...] de la cérémonie du thé au kendô et au judô.*»

Il dévoile les causes inavouées de l'interprétation utilitaire de la culture : «*Quand on nie la force du point de vue éthique, on éprouve le besoin de démontrer l'inefficacité même de la force ; en vérité, ceci reste simplement un processus psychologique après coup, provoqué par la peur. Si l'intellectualisme finit par tomber de la négation de la violence dans la négation finale de l'État, cela vient du fait que deux processus, la "Culture" et la "Conservation du moi", agissent selon le même mécanisme psychologique.*»

Au passage, il demande à Hirohito de renoncer au trône en acceptant sa responsabilité pour les morts à la guerre.

癩王のテラス, "*Raio no Terasu*"

(1969)

"*La terrasse du roi lépreux*"

Pièce de théâtre

Un roi du Cambodge, Jayavarman VII, se donne la mission de construire à Angkor Wat un temple, le Bayon. Mais, le jour même où sont entamés les travaux, apparaissent sur lui les premiers symptômes de la lèpre, qui progresse au même rythme que la construction de l'édifice. Il meurt le jour même où le temple est achevé, comprenant alors, mais alors seulement, que le Bayon est la projection de sa personnalité.

Commentaire

Le titre fait référence au lieu du même nom à Angkor, qui doit son nom au fait que l'imagination populaire attribua sa construction à un roi lépreux, à cause de la statue d'un noble qui se trouve sur les lieux, et qui, pour avoir été sculptée dans un matériau fragile, avait subi les injures du temps, lequel avait rendu le personnage semblable à un lépreux.

La pièce a pour thème cet élément essentiel de la théorie de la culture définie par Mishima : l'art est une mission et une fonction dans lesquelles l'artiste se consume.

En 1969, Mishima tint le rôle d'un tueur dans le film "*Hitokiri, le châtiment*", réalisé par Hideo Gosha, qui montrait la destruction de la figure des samourais, qui n'étaient plus que des renégats allant tenter d'exprimer leur individualisme en marge du système féodal et de ses valeurs telles que l'honneur ou la dignité.

Le 13 mai, acceptant le débat car il aimait la provocation, et refusant la protection de la police, il vint parler aux étudiants contestataires de la "Zenkyoto", organisation d'extrême-gauche, dans leur propre fief de l'université de Tôkyô, espérant peut-être qu'une parcelle de ce qui l'animait, la dévotion à la patrie, serait encore vivante en eux. Seul face à leur foule hostile, il prit le micro, et ils se turent. Prononçant chacun de ses mots avec une netteté coupante, il leur dit : «*Rejoignez-nous. Ralliez le camp de la transcendance ! Nos buts se ressemblent ; nous avons sur la table les mêmes cartes, mais je possède un atout que vous n'avez pas : l'empereur. Prêtez allégeance à l'empereur, et je vous apporterai la guerre civile. La Société du bouclier sera le fer de lance de notre insurrection ! J'ai ce que vous n'aurez jamais : la ferme résolution de mourir bientôt ! Vous ne croyez pas suffisamment à ce pourquoi vous vous battez. L'an dernier, aucun d'entre vous n'a eu le courage de se jeter par une fenêtre ou de tomber à la pointe du sabre. Le gauchisme est une impasse. Au nom du passé, à bas*

l'avenir !» Des lazzis couvrirent la fin de sa phrase ; une bordée d'injures partit des gradins. Son regard se fit alors plus dur, et il quitta l'amphithéâtre rassuré sur lui-même, car il n'avait pas flanché, ses muscles n'avaient pas tressailli.

Il publia en librairie le texte de cet affrontement et, grand seigneur, fit don de la moitié de ses droits d'auteur au "Zenkyoto", déclarant plus tard : *«Ils utilisèrent l'argent à acheter des casques et des cocktails Molotov. Pour moi, j'achetai des tenues d'été pour la Société du bouclier. Ainsi, tous les intéressés furent satisfaits.»*

En juillet, il écrivit ce texte révélateur : *«Quand je revois en pensée les vingt-cinq dernières années, leur vide me remplit d'étonnement. À peine puis-je dire avoir vécu.»*

Le 4 août, il écrivit à Kawabata : *«Je dis des choses de plus en plus bêtes, qui vont certainement vous faire sourire. Mais ce que je redoute, ce n'est pas la mort, c'est ce qu'il adviendra de l'honneur de ma famille après ma mort. Si jamais il m'arrivait quelque chose, je suppose que le monde en profiterait pour sortir ses crocs, traquer mes moindres défauts, et mettre en pièces ma réputation. Il m'est égal qu'on se moque de moi de mon vivant, mais l'idée qu'on puisse rire de mes enfants après ma mort m'est insupportable. Sûr que vous êtes la seule personne à pouvoir les préserver de cela, je m'en remets donc entièrement à vous pour l'avenir.»*

Alors que de violentes manifestations estudiantines se succédaient, l'échec, le 21 octobre 1969, de celle qui devait être la plus importante marqua un grand tournant pour la "Taté-no-kai" car, n'ayant plus cet ennemi, elle décida de s'attaquer au système socio-politique de l'après-guerre, incarné par la Constitution imposée par les Américains ; comme l'article 9 interdisait au pays de façon unilatérale l'usage de la force militaire, c'était le plus gros obstacle à la restauration complète des droits de l'État japonais. Son programme de «défense de la patrie» en devint un de soulèvement et de combats à mort menés par de petites unités. L'entraînement devint plus concret, gagna en réalisme et professionnalisme, comportant désormais des exercices anti-guérilla frisant l'illégalité, et des plans d'attaque contre certains sites importants de la capitale.

En janvier 1970, Mishima publia dans la revue anglaise "Queen" :

"The Taté-no-kai"

Essai

Mishima exposait sa position politique : *«Je suis las de l'hypocrisie de l'après-guerre japonais : par là, je ne veux pas dire que le pacifisme est une hypocrisie, mais vu que la Constitution pacifiste est utilisée comme excuse politique tant par la gauche que par la droite, je ne crois pas qu'il existe un pays au monde, mis à part le Japon, où le pacifisme est autant synonyme d'hypocrisie. Dans notre pays, le mode de vie que tous honorent est celui d'une existence définitivement soustraite à tout danger, un mode de vie tout compénétré de sinistrose, celui des pacifistes et des adeptes de la non-violence. En soi, cette chose n'est pas criticable, mais le conformisme exagéré des faux intellectuels m'a convaincu que tous les conformismes sont une calamité, et que les intellectuels, au contraire, devraient mener une vie dangereuse. D'autre part, l'influence des intellectuels et des salons socialistes s'est développée de manière absurde et ridicule. Ils conseillent aux mères de ne pas donner à leurs garçons des jouets imitant des armes à feu, et considèrent que c'est du militarisme que d'aligner les enfants sur des files à l'école et de leur demander de se nommer et d'énoncer leur numéro... ce qui a pour résultat que les enfants se rassemblent de manière éparpillée et mollement comme une bande de députés.»*

Au printemps 1970, Mishima et sa "Taté no kai" projetèrent un coup d'État, qui avorta.

Il publia :

"Shobu no Kokoro"

(1970)

"L'âme des guerriers"

Essai

On y lit en particulier : «*On doit assurer la responsabilité de ses paroles, une fois qu'on les a prononcées. Il en va de même du mot écrit. Si l'on écrit : "Je mourrai en novembre", alors on doit mourir. Si l'on fait une fois bon marché des mots, on continuera de le faire.*»

Mishima indiqua que son principal objectif était le retour, non de lui-même mais du Japon, à un monde où le mâle idéal serait la règle plutôt que l'exception.

Commentaire

C'était la reprise d'un dialogue avec un professeur de kendo, Murakami Ichiro, qui allait paraître après le décès de Mishima.

Alors que, pendant vingt-huit ans, Mishima n'avait pas ressenti le besoin d'utiliser la forme classique de la poésie japonaise comme véhicule de ses émotions, au mois de juillet 1970, respectant cet élément traditionnel qu'impliquait le rituel du suicide, il composa un «jisei», un poème d'adieu tel qu'en écrivaient les samouraïs :

*«Pendant combien d'années
le guerrier a-t-il supporté le tintement
de l'épée qu'il portait à son côté :
la première gelée
s'est déposée cette nuit.»*

Par les mots «*première gelée*», incongrus dans un poème écrit au cours d'un mois de juillet, le poète annonçait peut-être, avec quatre mois d'avance, le moment de sa mort, en novembre, quand la terre est recouverte d'une gelée immaculée.

Au cours de l'été de 1970, en quatre périodes, la "Taté-no-kai" suivit un entraînement appelé «exercice de rafraîchissement», qui consistait à mesurer son aptitude à défendre le pays par une guérilla. Le stage s'effectua à Takigahara, dans la montagne du mont Fuji, sous le commandement du lieutenant Hisaro Hosonami et de Mishima. Hosonami précisa que la demande d'organiser le stage avait été acceptée par les "Forces de défense" pour remercier Mishima d'avoir envoyé régulièrement, depuis 1968, des étudiants suivre des cours de formation militaire. À la fin des quatre périodes, Hosonami fut convaincu que la "Taté-no-kai" n'était pas en mesure d'organiser un coup d'État.

En août, Mishima déclara : «*L'argent et le matérialisme règnent ; le Japon moderne est laid.*»

En septembre, il posa pour un recueil de photos de Tamotsu Yato très nettement homoérotiques et marquées par l'utilisation de casques et d'armes anciens, intitulé "*Otoko. Études photographiques du jeune mâle japonais*". Sur certaines, on le voit couvert de sang, sur d'autres mimant son «seppuku». Le livre n'allait paraître qu'en 1972.

Le 25 septembre, Mishima publia, dans le journal de la base de Takigahara, un article intitulé "*Le site du cantonnement de Takigahara est ma deuxième maison*", où il remerciait ceux qui lui avaient donné l'hospitalité : «*Le temps passe vite, ça fait déjà quatre ans que je me suis confié à ce lieu de cantonnement de Takigahara. Je suis entré tout seul ici, avec cette troupe en formation, sous mon véritable nom : Hiraoka. On a pris soin de moi au printemps suivant, pendant un mois, encore un mois l'année suivante, puis l'été 1969 et en automne. Aussi ai-je accumulé les entraînements commandos de courte durée, devenant ainsi une sorte de vétéran. J'ai connu l'hiver sévère de Takigahara, son printemps précoce, son printemps ensoleillé avec les cerisiers du Fuji en pleine floraison, l'été de l'œillet et enfin l'automne. En discutant avec les novices, c'est moi maintenant qui leur raconte ce qui s'est passé avant à Takigahara. / De toute ma vie, sauf ma propre maison, il n'y a aucun autre lieu où j'ai séjourné aussi longtemps. Je dis aux autres que l'école du Fuji est mon école*

maternelle et Takigahara ma seconde maison. Ici, j'ai toujours été accueilli chaleureusement, traité avec humanité et en toute confiance, sans aucune considération d'intérêt. [...] La rigueur et la beauté des hommes du Japon se trouvent seulement ici. Nous avons parlé sans ambages du destin du Japon, et nous nous sommes souciés de son avenir, comme si nous avions de l'appréhension pour la destinée de nos familles. Ici, pour moi, c'était un lieu d'exercice et de réflexion. C'est ici que j'ai appris le respect et la sévérité de l'altruisme, et que l'unité de l'idée et de l'acte était la voie authentique. Ici que j'ai appris la transpiration, le labeur, la ténacité, la patience de l'homme, la quête de soi jusqu'à l'extrême, la discipline, enfin la joie que peut seul connaître celui qui a conquis et maîtrisé tout cela.» Il terminait par une phrase mystérieuse : «N'empêche qu'en même temps, j'éprouve une certaine pitié à l'égard du cœur quasi frénétique que j'ai fini par porter, n'ayant d'autre souci que le destin de l'armée, pensant à son avenir et au moyen de le construire. Enfin, à l'égard de moi-même qui suis devenu un homme "qui en sait trop".» Ce qu'il savait, c'était que les "Forces de défense" se voulaient les gardiennes d'une Constitution qui les désavouait ; qu'elles n'étaient pas mûres pour un coup d'État.

En octobre 1970, Mishima participa à un exercice dont il avait lui-même fixé le cadre : s'emparer d'objectifs dans la capitale (la Bourse, les ponts, des installations électriques, des studios de radio et de télévision...). Les activités d'espionnage et de recherche d'informations furent dirigées par lui-même.

Ce mois-là, il rencontra pour la dernière fois le général Yamamoto. S'étant d'abord contenté de le regarder en face, il l'interrogea sur le coup d'État, et Yamamoto répondit : «Si vous voulez le faire, faites-le, mais après m'avoir tué.» Un an après, dans ses "Mémoires", le père de Mishima allait se souvenir : «Mon fils me paraissait accablé de déception, ayant été trahi par un certain général qui est au sommet de sa réputation et qui vit toujours. [...] Comment se fait-il que mon fils ne le sut pas plus tôt, lui qui connaissait si bien l'histoire du coup d'État avorté du 26 février 1936, où l'on voit une même volte-face, avec la trahison d'un général uniquement préoccupé de sa situation?».

Mishima, qui avait préparé et même rédigé une nouvelle Constitution, réunit cinq de ses plus proches compagnons, et leur déclara : «Le soulèvement aura lieu le 25 novembre, et je dois mourir.» Alors que le lieutenant Hisaro Hosonami lui fit remarquer : «Dans votre "Hagakuré" et vos autres livres, les personnages meurent souvent. Pourtant le vrai "Hagakuré" n'enseigne-t-il pas que, même mutilé, on doit vivre et combattre avec les dents?», Mishima lui répondit calmement : «Mais une mort peut agir sur l'avenir comme une irradiation».

Comme il l'indiqua, dans "The Japan journals : 1947-2004", l'écrivain Donald Richie eut un dernier dîner avec Mishima, au cours duquel celui-ci revint toujours à Takamori Saigô (1827-1877), qu'on considère souvent comme le dernier samouraï, qui se fit «seppuku» lors de la rébellion de Satsuma.

Le 23 novembre 1970, Mishima composa un autre «jisei», un autre poème d'adieu :

*«La nuit, le vent de la tempête murmure le message,
qui tombe devant le monde et devant les hommes qui pavoisent.
Cette chute, c'est la chute d'une fleur.»*

Ce «tanka» est un pastiche du langage et des images des poèmes écrits par d'innombrables soldats japonais avant de mourir. Par le verbe «tomber», Mishima entendait bien sûr «mourir». Parmi les hommes, le samouraï (et, par extension, le poète lui-même) est une fleur car il est prêt à mourir, comme la fleur du cerisier qui se dissout en un instant.

Au matin du 25 novembre 1970, Mishima termina le dernier tome de sa série romanesque sur le thème de la réincarnation, sur laquelle il avait travaillé dès 1963, qu'en septembre 1965, il avait commencé à publier en feuilleton dans le magazine littéraire "Shincho", continuant, six années durant, d'en assurer avec la plus grande régularité les livraisons :

豊饒の海, "Hôjô no umi"
("La Mer de la fertilité")

Série de quatre romans

Le premier volume raconte les amours et le suicide, à l'âge de vingt ans, de Kiyooki Matsugae. Les trois suivants sont constitués par une sorte d'enquête sur ses réincarnations à laquelle procède son ami, Shigekuni Honda, qui, finalement, découvre la vacuité de la vie.

Pour des résumés plus précis et des commentaires, voir "MISHIMA - "La Mer de la fertilité"

Le 25 novembre 1970

Au matin, Mishima posta à son éditeur le manuscrit du dernier tome de "La mer de la fertilité", et laissa sur sa table un bout de papier où il avait écrit : «*La vie humaine est brève, mais je voudrais vivre toujours.*»

Ensuite, ce fervent adepte des vertus des samouraïs, grand admirateur des valeurs traditionnelles du Japon impérial qu'il voulait restaurer pour assainir la société, qui avait déploré dans ses écrits le modernisme de son époque, et avait donné une vue pessimiste de l'univers, se prépara à un coup d'éclat.

Il se rasa et enfila, sur un slip de coton blanc et sur la peau nue, son uniforme de sa milice, la "Tate no kai", se ganta de blanc, ceignit sa tête de l'«ashimaki» des «kamikazes» (il était orné du Soleil-Levant et de quatre idéogrammes qui signifient «Sept vies pour servir la Patrie»), prit son poignard et son sabre, sortit pour rejoindre son plus proche disciple et amant, Masakatsu Morita, et trois autres membres de la milice : Masahiro Ogawa, Hiroyasu Koga et Masayashi Koga.

Ils se rendirent à l'École militaire, quartier général des "Forces terrestres d'autodéfense", dans la caserne d'Ichigaya, au centre de Tôkyô. Comme d'habitude, le planton les laissa entrer avec une déférence teintée d'ironie. Ils montèrent au deuxième étage, furent introduits auprès du général Kanetoshi Mashita, commandant la place, avec qui Mishima avait pris rendez-vous, pour lui faire admirer la lame de son sabre.

Mais le général, avant d'avoir le temps de comprendre ce qui se passait, se trouva diligemment ceinturé, ligoté avec les cordons des rideaux et bâillonné sur son fauteuil. Ils se barricadèrent dans le bureau, et résistèrent à un assaut des agents de sécurité, en veillant à ne faire aucune victime. Mishima exigea que la garnison soit réunie sur le champ dans la grande cour intérieure du vaste édifice. Puis il ouvrit à deux battants la fenêtre du balcon, s'avança, et tendit une banderole sur laquelle était inscrit le "Gekibun", le manifeste de sa milice :

«*Nous, les hommes du "Tate-no-Kai" avons été élevés par le Jieitai [le "Corps d'auto-défense", soit l'actuelle armée japonaise]. En d'autres mots, le Jieitai a été pour nous un père, un frère aîné. Alors pourquoi avons-nous été poussés à commettre une telle action? Moi, depuis quatre ans, les autres membres étudiants de notre société, depuis trois ans, avons été acceptés dans le Jieitai à titre de quasi-officiers, nous avons reçu une instruction sans autre fin. Par ailleurs, nous aimons le Jieitai profondément, nous avons rêvé du véritable Japon, de ce Japon qui n'existe plus désormais en dehors de ces murs d'enceinte. C'est justement ce Japon que nous avons pleuré pour la première fois, nous, hommes nés après la guerre. La sueur que nous avons dépensée est pure. Tous ensemble, nous avons couru et marché à travers les champs aux pieds du Fukuyama, nous étions des camarades unis par l'esprit de la patrie. Nous n'avons aucun doute. Pour nous, le Jieitai est comme un pays natal. Dans la sordidité du Japon actuel, nous avons réussi à respirer seulement en ce lieu, où l'air est excitant. L'esprit qui nous a été communiqué par les officiers et les instructeurs est indépassable. Alors pourquoi avons-nous posé un acte aussi extrême? Cela peut paraître un paradoxe, mais j'affirme que nous l'avons posé parce que nous aimons le Jieitai. Nous vous présentons une valeur qui est plus élevée que le respect de la vie. Cette valeur n'est ni la liberté ni la démocratie. Cette valeur, c'est le Japon, le pays de notre histoire et de notre tradition, c'est le Japon que nous aimons.*»

Debout sur la balustrade, les poings gantés de blanc sur les hanches, tandis que, quelques journalistes ayant été prévenus, les flashes crépitaient, il harangua les quelque huit cents hommes dans un discours enflammé qui commençait ainsi : «*Nous voyons le Japon se griser de prospérité et s'abîmer dans un néant de l'esprit...*» Il en vint à exiger le retour du pays à ses traditions, la restauration de l'empereur dans tous ses droits, et la remilitarisation du pays ; il proclama son opposition au traité de non-prolifération nucléaire signé le 3 février 1970 ; son refus de la Constitution «*sans honneur*», imposée par les États-Unis après la défaite et qui empêchait les soldats de devenir de «*vrais militaires*». Aussi les exhortait-il à se soulever et à se rebeller, s'exclamant : «*Votre âme est pure, nous le savons ; c'est notre désir farouche que vous renaissiez de vrais hommes qui nous a conduits à ce geste*». Les assistants, médusés, se demandèrent si cet écrivain excentrique, rendu célèbre par les journaux et la télévision, n'était pas en train de monter un nouveau coup publicitaire. Mais, cette fois-ci, Mishima, le poing tendu, était sérieux, terriblement tragique même.

Aussi la réaction des soldats devint-elle hostile : ils le raillèrent puis le conspuèrent, l'injurièrent, le traitant de gangster, de clown, et autres gentillesse comme «*Descends de là-haut !*» et «*Arrête de jouer au héros !*». Devant les huées et le vrombissement d'un hélicoptère qui tournoyait en permanence, qu'il était incapable de dominer, il renonça à achever sa proclamation. Mais il cria encore : «*Redonnons au Japon sa véritable forme, et mourons ! Ou voulez-vous vous rester en vie en laissant mourir votre âme ? Au nom du passé, à bas l'avenir !*». Et, après un dernier «*Tenno Heika banzai !*» («*Vive Sa Majesté impériale !*»), vers 11 heures, il rentra dans le bureau du général.

Alors, suivant une gestuelle qu'il maîtrisait parfaitement pour l'avoir décrite dans ses livres, et même jouée dans le film qu'il avait, en 1965, tiré de sa nouvelle, "*Patriotisme*", il s'agenouilla lentement au centre de la salle, à un mètre du général toujours ligoté et bâillonné sur son fauteuil, déboutonna sa tunique et baissa son pantalon. Il recouvrit la lame de son sabre de papier de riz, ne laissant dégagée que la pointe. Puis, tenant son sabre des deux mains, il le dirigea sur son ventre. Ayant expulsé brusquement l'air de ses poumons, avec un cri retentissant, il l'enfonça dans son abdomen, à gauche du nombril. Le sang jaillit de la plaie à gros ruisseaux. La sueur perla sur son front. Il eut un dernier sursaut, et la lame trancha le bas ventre de part en part. Les intestins purent sortir tandis qu'il vomit ses restes de la veille dans une mare de sang poisseux. Courbé par la douleur, d'un signe, il demanda à Morita, debout derrière lui, de lui donner le coup de grâce et d'ainsi abrégier sa souffrance en le décapitant avec son sabre, comme le permet le «*bushidô*», le code d'honneur des samourais. Mais, comme le jeune homme était trop ému et tremblait, il dut, après trois tentatives, y renoncer, et ce fut Hiroyasu Koga qui, d'un seul coup de lame, après que Mishima ait prononcé ces dernières paroles : «*Vive l'Empereur !*», termina le geste, et envoya la tête rouler à l'autre bout de la pièce. Mishima était mort à 12h15, ayant ainsi effectué un «*seppuku*», le suicide rituel des samourais.

Morita se fit lui aussi «*seppuku*», et fut à son tour décapité par Hiroyasu Koga. Le général Mashita, d'une dignité exceptionnelle, fit réciter une prière adressé au Bouddha d'Amida pour l'âme des défunts, conseilla aux jeunes désemparés de sécher leurs larmes, de couvrir les dépouilles de leurs tuniques d'uniforme, et de le détacher afin que ses subordonnés ne le voient pas les mains entravées. Et ils se rendirent, car il leur avait été formellement interdit de se faire «*seppuku*», afin que soit respecté le «*shinjû*», le double suicide amoureux des deux amants, Mishima et Morita.

À l'extérieur, régnait l'affolement tandis que vrombrissaient des hélicoptères de la police et qu'accouraient des journalistes.

Mishima avait minutieusement théâtralisé, scrupuleusement mis en scène son «*seppuku*», l'ayant même répété de nombreuses fois, après avoir donné, dans plusieurs de ses œuvres, des présages aussi troublants qu'éloquents. S'étant composé une figure tragique, il avait voulu, en périssant de sa propre main, s'affirmer au monde, couronner l'éclat passionné de sa vie et de son oeuvre, faire de sa propre fin comme sa dernière oeuvre.

Ce coup d'éclat avait été minutieusement préparé pendant plus d'une année, et Mishima, sachant qu'il ne pouvait réussir, s'était assuré de mettre en ordre ses affaires. Il avait prévu de laisser de l'argent pour la défense légale des trois membres de "*Taté no kai*" qui allaient survivre ; qui, après leur arrestation et de longs interrogatoires, ne passèrent que trois ans en prison, et n'apparurent plus

jamais en public, comme la majeure partie des autres membres qui abandonnèrent leurs activités politiques, car, dans son testament politique, Mishima avait ordonné que sa milice soit dissoute.

La nouvelle de cet événement spectaculaire, de cette tentative politique désespérée, frappa l'imagination, provoqua à travers le monde une immense stupéfaction mêlée d'horreur, mais également un questionnement profond qui s'étendit par radiation. Une si extraordinaire conclusion à la vie d'un homme en pleine force et en pleine gloire, qui s'était jusqu'alors consacré à la quête de la beauté, ne pouvait laisser indifférent.

Ce fut un véritable choc pour les Japonais. Le gouvernement conservateur, où Mishima comptait des appuis, prit ses distances. Le premier ministre, Eisaku Sato, trancha : «Je pense qu'il est devenu fou», niant ainsi le caractère rituel du geste. Plus lucide ou plus naïf, le ministre d'État Nasakone déclara : «Nous devons tout faire pour empêcher les extrémistes de suivre l'exemple de Mishima, leurs actions détruisent la démocratie établie par la Constitution actuelle» : ainsi quiconque osait contester le système imposé par l'occupant américain était traité d'extrémiste.

En fait, le suicide soulignait d'un trait de sang les grandes contradictions de l'après-guerre : en déplorant la perte par le souverain de son statut divin, en exaltant le rôle de l'armée impériale, en dénonçant les conséquences de la tutelle américaine, Mishima embarrassait un pays condamné au pacifisme intégral par ses errements militaristes. Les Japonais purent craindre que l'Occident n' imagine la possibilité d'un retour chez eux du nationalisme et du militarisme qui avaient dominé le pays avant 1945, y provoquant, dans les années trente, des coups d'État. Le pays, qui célébrait en 1970 sa renaissance économique à l'Exposition universelle d'Osaka, ne voulut pas d'une telle icône. Plus profondément, avec ce «seppuku» qui procédait de la plus pure tradition nipponne, c'était l'histoire entière d'un peuple qui basculait dans l'interdit. Et fut ébranlée aussi la conscience des Occidentaux attirés par cette tradition.

Au Japon ou ailleurs dans le monde, certains crièrent au fanatisme, à la folie meurtrière, taxèrent Mishima de nihilisme. Si, le 26 novembre, les grands quotidiens de Tôkyô mirent à la une «l'acte criminel» de Mishima ; si le "Mainichi Shimbun" écrivit que la société japonaise était une «société démocratique, où la loi et l'ordre sont respectés», et que «des actes de fou, contraires aux règles de la société, ne sont pas admissibles», les journaux à sensation firent des gorges chaudes de la fin grand-guignolesque de l'écrivain homosexuel et fasciste le plus connu (le plus lu?) au monde, du nationaliste culturiste à demi-dément. On crut pouvoir fouiller dans la vie de l'écrivain pour expliquer ce suicide qu'on ne voulait alors interpréter que comme un aveu de faillite. On dénonça l'acte factice et la fatale outrance d'un Narcisse hanté depuis l'adolescence par l'esthétique du martyr et son relent de sadomasochisme, qui avait trouvé un prétexte pour pouvoir accomplir le geste impensable qu'il avait toujours fantasmé, dont il avait entretenu l'obsession depuis de nombreuses années, celui d'une mort orgiaque lui permettant d'atteindre l'extase, l'illumination, dans une sorte d'excès jubilatoire. On se gaussa du dépit amoureux d'un personnage du théâtre «kabuki», qui s'était aboli dans un double suicide d'amants. On se moqua de l'acte de désespoir d'un grand écrivain quitté par l'inspiration, qui avait découvert qu'il ne pouvait plus écrire. On voulut croire à la thèse du coup d'État manqué d'un exalté riche et de son armée privée d'opérette.

D'autres applaudirent l'acte désespéré d'un nationaliste fidèle jusqu'au bout à ses idées, le sacrifice patriotique d'un orphelin du «véritable Japon». Ils encensèrent sa détermination sans faille, glorifièrent sa mort héroïque. Il existait au sein du parti conservateur au pouvoir un élément puissant, le groupe dit "Seirankai" ("Association de la tempête bleue"), favorable à l'impérialisme, au réarmement, à la colonisation de Taïwan et de la Corée ; parmi ses membres, on trouvait des hommes politiques qui considéraient avec sympathie l'acte final de Mishima ; l'un d'eux, Shintaro Ishihara, déclara, après sa disparition, qu'il était «mort pour défendre ce qu'il aimait». On pouvait donc craindre que ce geste flamboyant soit un premier signe d'une résurgence de l'ultranationalisme des années trente. Mais son appel solennel pour la révision de la Constitution eut peu d'effet, n'entraîna pas un militarisme accru. Les disciples de Mishima se réunirent bien les jours anniversaires de sa mort pour honorer sa mémoire, et assurer que d'autres étaient prêts à continuer ses efforts afin de restaurer les traditions martiales du Japon, mais ces manifestations attirèrent un public de moins en moins important.

Il y eut aussi des commentateurs qui considérèrent que cette mort spectaculaire, clinquante, presque de mauvais goût, une mort que nul être doué de bon sens ne saurait ni approuver ni même comprendre, avait été le couronnement d'une vie dédiée à un type particulier d'esthétisme outrancier qui veut aller jusqu'à la folie en sacrifiant tout, pour défendre ce qui doit rester beau ; qu'il se serait laissé prendre au piège mortel de ce syllogisme selon lequel s'ouvrir le ventre permet de jeter à la face des autres qu'on est vrai et beau en cet instant. On peut imaginer qu'il ait, en réalisant cette mise en scène grandiloquente, cette ultime fiction romanesque dont il était lui-même le héros, esquissé un sourire cynique, en ayant la secrète satisfaction de constater que, décidément, personne ne comprenait rien à sa grandeur.

Peut-être faut-il laisser le dernier mot à sa mère qui déclara : «Ne le plaignez pas. Pour la première fois, il a fait ce qu'il désirait faire»?

En fait, l'incroyable sortie de scène de Mishima gardera toujours sa part de mystère.

Il reste que, s'il fut diversement interprété, nul ne put nier son engagement total, jusqu'au sacrifice.

Il fut enterré au cimetière de Tama, à Tôkyô (qu'il avait décrit dans *"La mort en été"*), et, en respectant les indications qu'il avait laissées, on grava sur sa stèle son nom posthume, le nom bouddhiste qui, comprenait le mot «bu», qui signifie «guerrier» car il voulut qu'on se souvienne de lui plutôt comme d'un patriote que comme d'un écrivain.

SYNTHÈSE

L'homme

Au long de sa vie, Mishima présenta successivement et parfois simultanément différents visages.

Il fut un enfant chétif et dorloté, un adolescent malingre, qui partageait avec son personnage du *"Pavillon d'Or"*, Mizoguchi, l'humeur «*que la jeunesse traîne souvent avec soi : mélancolie, irritabilité, inquiétude, nihilisme*», souffrant comme lui de sa faiblesse physique, étant dégoûté par son corps. Mais, à partir de l'âge de vingt-cinq ans, il se forgea un corps d'athlète, un corps grec, créa ainsi son propre temple de beauté (une manière de Pavillon d'Or), et devint cet homme que Marc Mécéant décrit dans la préface du *"Pavillon d'Or"* : «Bonne carrure, tête forte, oeil vif, non dépourvu de ruse». Or ce corps qu'il s'était construit, il lui accordait une valeur d'autant plus grande qu'il était destructible, et il allait effectivement le détruire de sa propre main.

Le désir de transformer son corps par «*un lent travail de création du muscle*» (*"Le soleil et l'acier"*), en se livrant avec âpreté à des exercices, en pratiquant plusieurs sports et arts martiaux, n'était-il pas en fait celui de l'homosexuel qu'il fut, mais de façon tantôt revendiquée, tantôt cachée? Il dévoila très tôt son orientation sexuelle et son goût du sado-masochisme, dans *"Confession d'un masque"* où il montra justement qu'il s'était senti obligé de porter un masque devant les autres, comme un instrument d'autodéfense. Mais n'est-ce pas un autre masque qu'il prit ensuite en présentant l'image d'un mari et d'un père de deux enfants, sans qu'on puisse parler, pour justifier ce choix, de bisexualité, car, s'il «porta les deux sabres», selon la jolie formule japonaise, il ne fit que se conduire en cela comme de nombreux homosexuels de cette époque, surtout au Japon, où il était encore plus difficile qu'ailleurs d'échapper à la norme ; où, d'ailleurs, le tabou est toujours en vigueur ; et où on dissimule cet aspect de sa personnalité? Mais, dans le reste du monde, il est surtout connu comme un écrivain «gay».

Cédant aussi au besoin des écrivains, depuis le romantisme, de composer autant leurs attitudes que leurs phrases, quand il devint une manière de vedette, il opta pour une excentricité qui fit le bonheur des médias (mais il était parfois le premier à rire de ses poses), il donna, dans une frénésie de narcissisme, des preuves de la persistance de ses goûts profonds non seulement dans son oeuvre mais dans sa vie :

- conduites bizarres et frivoles, frasques retentissantes, tenues provocantes, choix, pour sa milice d'opérette, d'un costume original et seyant ;

- exubérance constante, goût de la provocation et du scandale, tendance à donner à sa vie (et jusqu'à sa mort) un côté théâtral, exhibitions dans plusieurs spectacles (acteur au cinéma et au théâtre, chanteur de chansonnettes !)
- interviews en forme d'oracles, comme celle où, en 1966, il donna de son homosexualité une justification historique : *«C'est un sentiment plus ancien et plus naturel au Japon que l'amour entre les deux sexes. Mais cette longue tradition a été rompue par les critiques des missionnaires américains venus s'installer dans ce pays au XIXe siècle.»* ;
- fascination pour la beauté du corps masculin, culte immodéré de la force virile, exposition de photos d'art homoérotiques qui sont devenues de véritables icônes dans le milieu (en particulier celle où il figura nu, en saint Sébastien percé de flèches, grand fantasme des homosexuels), jugées indécentes par un public volontiers puritain ;
- fréquentation de bars homosexuels où il aimait danser ; nombreux amants (la rumeur lui en prêta plus de cent, dont l'«onnagata» (dans le théâtre japonais, homme qui joue les rôles féminins) Akihiro Miwa ; dont certains auraient été des étrangers de passage au Japon ; dont le dernier fut le jeune Masakatsu Morita que, dans les derniers temps de sa vie, il emmenait, avec sa femme [!], dîner au restaurant pour lui apprendre les bonnes manières de table européennes, et avec lequel il aurait en fait commis, le 25 novembre 1970, un «shinjû», un suicide à deux.

Dans le même temps, lui, qui avait été soumis à la tyrannie de son père, et avait de ce fait éprouvé une sensation d'aliénation (sans pourtant jamais remettre en cause l'autorité paternelle, ce qui déconcerte les Occidentaux), il se mua en un «homme de puissant vouloir, d'ambition tenace, très sûr de soi, plein d'une combativité victorieuse» (Marc Mécréant). Un autre observateur nota les lignes de son visage parfaitement dessinées, aussi net et définies qu'il apparaissait dans chacun de ses gestes et de ses propos, disant avoir eu devant lui un homme calme, posé, et même grave, d'une ponctualité maniaque. Terriblement exigeant, aussi réglé qu'un banquier, il avait l'habitude de faire des plans minutieux et des calculs précis.

Ainsi, dernier masque, il porta celui d'un homme d'action franc et simple, et essaya d'y modeler son visage, l'utilisant pour vaincre sa sensibilité, sa timidité et sa pitié pour lui-même, parvenant à le transformer en partie intégrante de son corps, et mourant avec lui solidement attaché à son visage. Il aimait à se croire sûr de lui, serein et viril, était fier de son habileté. Sa volonté de puissance était si forte qu'elle lui faisait affirmer qu'il pouvait devenir ce qu'il souhaitait, et par exemple, en eût-il pris la résolution, empereur du Japon ! Avant lui, le Japon n'avait jamais connu ce genre d'écrivains à la Hemingway. Mais il ne put jamais dissimuler complètement sa sensibilité exacerbée, son pessimisme et son désespoir qui tint, en particulier, au fait que, bien qu'il ait été sur le coup soulagé d'avoir échappé à la guerre, il se sentit plus tard coupable d'avoir survécu et d'avoir manqué sa chance de connaître une mort héroïque.

Inspiré alors par le souci de la fidélité aux traditions du Japon ancien et à l'empereur, il montra pourtant une indiscutable ouverture à la modernité, vivant à l'occidentale dans une villa qu'il fit construire dans le style occidental, généralement vêtu de complets-vestons ou de blousons de cuir, lisant abondamment les classiques européens, tout en se revendiquant de la tradition classique japonaise dont il était également familier, dont il était un grand admirateur, se voulant même un fervent adepte des vertus des samouraïs.

Toujours à mi-chemin entre le scandale et le martyr, le dandy, l'esthète au tempérament sombre et ironique, enclin à une immense songerie intérieure, fasciné par la décadence et la décomposition, tua en lui, consciemment et délibérément, cette morbidité, et alla vers la reconnaissance des principes sur lesquels reposent l'ordre, la tradition et le patriotisme, manifesta même un nationalisme virulent. S'obligeant à être conséquent dans ses actes, il s'éleva même vers l'héroïsme militaire, décida de mourir fièrement, puisqu'il ne lui était plus permis de vivre avec fierté. Ainsi, après avoir subi l'obsession trouble et passive de la mort, il alla au-devant d'elle en samouraï du XXe siècle. Il fut, pour ainsi dire, le premier héros envoyé du monde littéraire vers le grand public. Mais il était impensable que ce chantre de la beauté classique, se tenant d'un égotisme aristocratique, se rangeât du côté de

la foule, pour laquelle il indiqua souvent sa répulsion. Il détestait la société de masse, mais cela ne veut pas dire qu'il se voulait asocial.

Ainsi, sa personnalité présente bien des contradictions, sur lesquelles les nombreuses biographies qui lui ont été consacrées ont toutes mis l'accent. La complexité, l'ambiguïté du personnage, que toutes les passions ont traversé, n'épuisent aucune piste pour ceux qui cherchent à le comprendre. Sa vie offrit une matière riche aux psychanalystes dont, d'ailleurs, les enquêtes ne lui inspiraient que du mépris.

Il ne fallut pas longtemps après sa mort pour que les premières études de son psychisme soient publiées. On voulut savoir comment un fragile poète s'était transformé en chef d'un groupe armé, était devenu un nouveau Don Quichotte. On succomba à la tentation naturelle de trouver des clés à son suicide dans les faits connus de son enfance, dans ses dissertations d'écolier, dans son adolescence. Même ses parents n'échappèrent pas au crible. La grand-mère tyrannique fut rendue responsable de son état maladif, et, finalement, de son suicide. Pour certains des commentateurs, il aurait souffert d'un sentiment chronique d'irréalité de sa propre existence voire du monde extérieur, d'une dérive psychotique, ce qui tendrait à discréditer la pertinence et la lucidité de son entreprise esthétique. Comme il n'a laissé à la postérité aucune autobiographie digne de ce nom (tout juste peut-on considérer "*Le soleil et l'acier*" comme ses très partiels Mémoires), c'est donc dans son œuvre qu'il convient de chercher une vérité, et une psychanalyse basée sur elle serait certainement passionnante, mais n'expliquerait probablement pas comment il est devenu un écrivain aussi important.

Pour lors, on doit constater que sa trajectoire fut ascendante, et lui fit éviter tout déclin mental ou physique pour atteindre une sorte d'apothéose préparée de longue date. Avec son «seppuku», il put rejoindre le héros qu'il vénérât le plus, lui-même. Il avait décidé d'en finir avec une vie qui ne pouvait plus répondre à son idéal de beauté physique, de force virile, de pureté olympienne, de grandeur du Japon et de souveraineté de l'empereur. Il prit la résolution de recouvrer sa liberté dans l'extase finale de la mortification purificatrice, à l'image du saint Sébastien agonisant peint par Guido Reni qu'il ne cessa jamais de révéler dans son martyre. On ne peut qu'être impressionné par le fait qu'un homme, au sommet de sa carrière, se soit supprimé dans l'espoir de rappeler à ses concitoyens la valeur de ce qu'ils avaient perdu.

Finalement, on peut considérer que toute son existence foisonnante, marquée par une multitude déconcertante d'activités, mais avant tout par le souci d'une carrière littéraire, fut celle d'un artiste qui s'attacha à la conformer aux principes moraux et artistiques qu'il avait défendus dans ses œuvres, et qui en vint à la transformer elle-même en une œuvre d'art. .

L'écrivain

Mishima représente ce paradoxe d'une double culture d'Orient et d'Occident, de subtile réunion d'irrationalisme nippon et d'universalisme européen, qui finit par s'incarner dans ce que la culture japonaise a de plus spécifique. Cette complémentarité des cultures l'amena d'ailleurs à écrire deux pièces de théâtre aussi différentes que "*Cinq nôt modernes*", où il essaya de renouveler ce genre traditionnel japonais, et "*Madame de Sade*", un drame biographique à la française.

Il lisait le français, et parlait l'anglais, était un excellent connaisseur de la mythologie hellénique, des littératures occidentales (Racine [en particulier "*Britannicus*"], les poèmes de Rilke, Rodenbach [en particulier "*Bruges-la-morte*"], Villiers de l'Isle-Adam, Wilde [en particulier, "*Salomé*"], Radiguet [en particulier, "*Le bal du comte d'Orge*"], Cocteau, D'Annunzio [en particulier, "*Le triomphe de la mort*"], Mann (pour la constante liaison, dans son œuvre, de la mort et du désir érotique), Dostoïevski, Mauriac) ; de la philosophie allemande (Nietzsche, notamment "*La volonté de puissance*"). Il se plut à imiter Radiguet ou Mauriac. Dans ses essais consacrés à la littérature, il postula pour le roman une construction dérivée de la tragédie classique : structure vigoureuse, enchaînement logique des péripéties, accélération du rythme vers la catastrophe finale. Il ne renia jamais ces critères tout à fait occidentaux, manifestant à l'égard de l'Occident une ouverture sans préjugés ou réserves mentales

de nature littéraire ou socio-culturelle. Et sont occidentaux sa tension, son exaltation du corps, et son idéal classique de la beauté solaire et apollinienne où se croisent et se fondent le Bon et le Beau.

Mais, s'il assimila bien la littérature occidentale, et si, jusqu'au début des années 1960, il produisit des écrits de type plus européen que purement japonais, il continua, contrairement à la plupart des auteurs japonais d'après-guerre, à lire l'ancienne littérature japonaise, à la fois par plaisir et pour s'en inspirer, pour retrouver le vrai Japon. Il était surtout attiré par les récits du Moyen Âge, période guerrière qui, en un certain sens, ressemble à la sienne. Il écrivit des pastiches d'oeuvres anciennes ; son amour des théâtres «nô» et du «kabuki» influença visiblement son oeuvre, ainsi que cela apparaît non seulement dans ses "*Cinq nôs modernes*" mais dans les épisodes de ses romans auxquels des pièces traditionnelles servirent de modèles.

Depuis ses débuts littéraires, il refusa la version nippone du réalisme et du naturalisme, le «shi-shōsetsu», où les écrivains prétendaient dévoiler l'être humain en se racontant sur le mode autobiographique, mais surtout, à ses yeux, sans exigences esthétiques particulières. Au contraire, son souci récurrent fut de trouver une forme adéquate à sa «morale», c'est-à-dire à sa sensibilité. Il la trouva dans le classicisme occidental (tout particulièrement chez Racine et Radiguet) et dans l'éthique du «bushidō» des samourais. Il tenta d'incarner le «bunburyōdō», à savoir l'alliance de la littérature («bun») et des arts martiaux («bu»).

Il fut un écrivain discipliné. Si, en 1955, pour une seule fois dans toute sa carrière, il publia en fac-similé les notes qu'il avait accumulées pour son roman "*Les voleurs*", on sait qu'avant d'entamer un nouveau livre, il dessinait toujours les structures, établissait un plan très détaillé ; puis il organisait tout selon ce plan. Or ce goût de la construction, de la planification, était rare au Japon, et fut considéré comme le résultat de sa familiarité avec la littérature occidentale. En fait, c'était quelque chose de très profond en lui. C'est la raison pour laquelle il est l'écrivain japonais le plus lu à l'étranger, en particulier en Occident où les lecteurs peuvent plus facilement pénétrer ses oeuvres parce qu'elles sont parfaitement structurées du début à la fin.

Doté d'un grand dynamisme intellectuel, animé d'une véritable rage d'écrire, poussant sa conscience artistique comme on pousse une chaudière, il fut un écrivain prolifique et aux talents variés. Son oeuvre a un caractère foisonnant, et est éclatée dans ses formes, car il a abordé pratiquement tous les genres littéraires : la poésie, la nouvelle (genre auquel on peut s'étonner qu'il se soit consacré, du fait de la longueur et du canevas limités), le roman, le théâtre, l'essai. Il produisit :

- 657 poèmes que nous ignorons presque complètement.
- Une centaine de nouvelles.
- Près de quarante romans.
- Plus de soixante oeuvres théâtrales (des drames, de modernes versions du «nô» et du «kabuki», des chorégraphies, des drames musicaux, un livret d'opéra, des pièces pour la radio, des scénarios), la plupart des spectacles ayant été montés de son vivant (il y fit parfois fait de la figuration), lui ayant fait connaître ses plus grands succès dans les années cinquante et soixante, et étant ce qui lui tint le plus à coeur.
- Des dizaines d'essais.
- Des centaines d'articles. Il fut même journaliste sportif (on peut citer 彼女も泣いた、私も泣いた—女子バレー, "*Kanojo mo Naita, Watashi mo Naita*" , sur le volley-ball féminin aux jeux olympiques de Tôkyô, en 1964).

Jeune prodige adepte du romantisme, il évoquait, en phrases sensibles et délicatement ciselées, l'émotion qu'il ressentait à la chute d'une feuille, à l'éclosion des fleurs du cerisier ou à l'écho d'une voix. Il allait continuer à manifester cette sensibilité à la nature (il confia : «*Dans mes livres, les descriptions de la nature ont une importance pareille à celle des scènes d'amour dans l'oeuvre d'autres auteurs.*»). Il aurait pu alors devenir un petit maître au goût exquis.

Mais il étonna grandement avec "*Confession d'un masque*", en y faisant état de ses difficultés à être un homme, dans ses relations sociales et ses rapports à la sexualité (et à l'homosexualité en particulier). S'il y fouilla la veine autobiographique, il s'y refusa ensuite, méprisant d'ailleurs les

écrivains qui utilisent une fiction autobiographique pour s'apitoyer sur leur sort, ou qui expliquent leurs insatisfactions par une enfance malheureuse. Aux analyses de son propre psychisme, il préféra la fiction, tout en conservant des éléments très personnels dans le choix de ses matériaux. Ce fut une bonne décision, mais elle lui a sans doute coûté ce qui aurait pu être son chef-d'oeuvre, le roman où il aurait expliqué comment l'esthète homosexuel qu'il était en vint à vouloir mourir comme un samouraï. À force de volonté, il devint, dans sa maturité, un écrivain puisant son inspiration à d'autres sources, dans les journaux ou la littérature classique. Il utilisa souvent des faits réels, mais, s'il n'inventait pas l'évènement central, il l'interprétait à sa manière, le pliait à sa convenance.

Il se voulut capable de répondre à tous les goûts littéraires, jouant sur plusieurs registres, ne se contentant pas d'ouvrages sérieux, littéraires, raffinés, admirés des milieux cultivés (comme la nouvelle "*Patriotisme*", les romans "*Le marin rejeté par la mer*", "*Le tumulte des flots*", "*Le Pavillon d'Or*", "*Après le banquet*", les pièces de théâtre "*Cinq nôt modernes*" ou "*Madame de Sade*"), mais ne craignant pas de publier aussi de nombreux textes alimentaires, des nouvelles et des romans bâclés en quelques jours, paraissant dans la presse à grand tirage pour atteindre un public populaire. Si, pour Marguerite Yourcenar, «dans presque tous les romans de Mishima, la facture européenne domine, qu'il s'agisse du réalisme lyrique de "*La soif d'amour*" ou du "*Pavillon d'Or*". ou de ce dessin à l'emporte-pièce qu'est "*Le marin rejeté par la mer*".», plus qu'aucun autre, il sut concilier la littérature traditionnelle japonaise et la littérature occidentale. Aimant à penser qu'il était un écrivain classique, il sut utiliser adroitement des matériaux anciens, les respecter tout en mettant l'empreinte de ses propres goûts et de ceux de la société dans laquelle il vivait, faisant donc sentir le contraste, ce qui se vérifia particulièrement avec ses "*Cinq nôt modernes*". Il rechercha toujours une forme apollinienne qui puisse canaliser les forces dionysiaques, en trouvant la mesure entre le violent élan vital qui sourd du cosmos, prêt à emporter tous les êtres dans la fusion et le chaos et, d'autre part, les forces structurantes et individualisantes d'une projection esthétique.

Comme il détestait la psychanalyse, il répugna à définir le comportement de ses personnages par des pulsions subconscientes, mais, grand lecteur de Dostoïevski, il appréciait chez lui des personnages qui, empreints d'ambiguïté, de duplicité, montrent des attitudes diamétralement opposées, manifestent une rupture entre l'être et le paraître, passent par des espoirs insensés, des naufrages inouïs, des élans de l'instinct et du cœur portés aux frontières de la folie, chaque pensée, chaque mouvement de l'âme suscitant son opposé (désir du sublime et attrait de l'abjection, orgueil et humilité, volonté de blesser et désir de se blesser, déchirement entre la présence du mal et la recherche d'un idéal) ; des personnages qui, toujours contraints de choisir, s'analysent de façon obsédante, révélant les multiples niveaux de leur conscience déchirée, la tension de ces conflits d'idées et de sentiments connaissant toujours un crescendo spasmodique. Ses personnages furent donc dotés d'une psychologie complexe et tourmentée (en particulier les femmes qui ne sont pas toujours soumises, comme le voudrait le cliché traditionnel, mais souvent en possession d'une forte personnalité [par exemple, dans "*Après le banquet*", le personnage le plus important est une geisha, qui tire les fils d'une manœuvre politique compliquée]). Il eut tendance à les faire passer par une spirale perverse allant du désir à la répulsion puis de nouveau au désir, qui est au fondement même de son érotisme fait de contrastes violents.

Il pénétra les univers les plus divers, fit vivre des gens de tous les âges (enfants, adolescents, jeunes couples sans enfant, avec enfants, gens d'âge mûr, vieillards), de différents états de santé (on trouve des malades, des infirmes), de toutes les situations sexuelles (hommes, femmes, célibataires, gens mariés, veufs, gigolos, homosexuels), de différentes classes sociales et métiers (aristocrates et même princesse, collégiens du "Collège des pairs", étudiants, grands bourgeois, avocat, juge, médecins psychanalyste, hommes politiques, professeur, hommes d'affaires, directeur d'usine, antiquaire, propriétaire de magasin ou de restaurant, petits-bourgeois, employés de bureau, entremetteuse, geishas, gens du cirque, acteurs [et même «onnagata»], danseuse, cantatrice, peintres, écrivains [dont Radiguet et Cocteau], boxeur, kendokas, militaires, policiers, détective, bandits, moines et nonnes, paysans, marins, pêcheurs, vendeur de sardines, ouvriers, portier, servantes, mendiants, clochard), de différentes époques (Moyen Âge, XVIIIe siècle, années trente, Seconde Guerre mondiale, après-guerre [d'où des Américains et des «beatniks»]), et même d'autres

pays que le Japon (la France, le Cambodge, la Thaïlande) ! Peu d'écrivains modernes japonais présentèrent un éventail aussi large de la société.

Il toucha à bien des thèmes :

- La dénonciation de la place donnée à l'argent.
- La peinture de l'amour, que, qu'il soit sublime, conventionnel, pervers, vénal, interdit, il traita avec la plus grande liberté, ne se souciant pas de la morale conventionnelle, n'ayant aucune illusion sur le couple, n'hésitant pas à décrire les formes les plus passionnées ou les plus scabreuses des relations entre êtres humains (homosexualité, adultère, etc.).
- La célébration de la jeunesse qui le fascina toujours, surtout quand c'est celle qui se brise avec la tragique rapidité des fleurs du cerisier, qui connaît une mort prématurée, quand elle est révoltée et impuissante face à l'autoritarisme et à l'aveuglement paternels.
- Le culte de la beauté, et d'abord de la beauté physique, auxquelles sont étroitement liées la douleur et la laideur.
- L'exaltation de la force, de l'héroïsme, les romans et certaines pièces étant pleins d'action, d'éruptions de violence, d'évocations d'horreurs, de pathos, présentant la mort accidentelle ou la mort rituelle, choisie pour l'honneur, ce «seppuku» qu'allait finalement exécuter sur lui-même ce romancier amateur de sensations fortes, qui montra une propension au sado-masochisme, qui, de façon constante, mêla dans ses oeuvres Éros et Thanatos. Pour lui, la vie ne s'exalte qu'aux approches d'une mort, mise en scène dans un jeu violent du corps, où se mêlent sueur, sperme et sang. Lorsqu'il a trouvé l'occasion de mourir, il importe peu au héros ayant choisi le «bushidô» («la voie du guerrier») que ce soit en vain. Plus que la noblesse de l'échec, ce qui compte, c'est la noblesse du néant. Il est évident que, dans cette perspective, nos catégories psychologiques ne signifient plus rien. Le sacrifice du héros par le suicide permet «de *changer sa vie en un instant de poésie*».

Découvrant et révélant les grands drames se jouant dans la vie, qu'elle soit quotidienne ou exceptionnelle, décrivant les paradoxes de la société nipponne, déployant un art du détail comme du développement thématique, de la description comme de l'ellipse, Mishima sut, dans ses oeuvres la plupart du temps empreintes de pessimisme, réunir des éléments qui concourent à la préparation d'un acmé, conduisant lui-même à un dénouement tragique.

En ce qui concerne la langue, il fut l'un des rares écrivains de sa génération à refuser d'adopter, après la guerre, l'orthographe simplifiée. Ayant, comme tous les enfants qui ont des dons littéraires, manifesté son amour des termes singuliers, même s'il n'était pas sûr de leur sens, il continua à être véritablement fasciné par les mots, et usa toujours d'un vocabulaire extrêmement riche. Il montra un souci des beautés de la langue japonaise auquel semblait renoncer le reste de la nation. Mais il l'enrichit aussi d'éléments étrangers.

Sans doute la conséquence logique des poèmes qu'il composa dans sa jeunesse, son style fut souvent marqué d'une pesanteur parfois édulcorée dans les traductions, d'une utilisation élaborée des aphorismes, ainsi que des comparaisons et des métaphores, alors qu'il n'y en a pas dans la littérature japonaise traditionnelle. Celles-ci ne furent pas toujours réussies, même dans les oeuvres de sa maturité, et il s'amusa même à parodier ce goût. Mais il ne renonça jamais à utiliser un langage orné au point de paraître parfois maniéré, artificiel, si subtil qu'il oblige même un lecteur assez érudit à consulter un dictionnaire. Si, plus tard, il n'écrivit plus de poèmes, son imagination poétique arriva parfois à percer sous l'émotion qu'il s'efforçait sans cesse de contrôler.

Bien qu'il fût capable d'écrire des dialogues réalistes, qui rendent parfaitement le ton des échanges ordinaires, il choisit, dans les livres qui comptaient le plus pour lui, d'utiliser une langue délibérément artificielle, une langue littéraire classique maniée avec aisance, assurance et même élégance, aussi bien dans les développements esthétiques et philosophiques du "*Pavillon d'Or*" que dans les tirades raciniennes de sa pièce, "*Madame de Sade*".

Celui qui affirma : «*Le style doit prouver qu'on croit à ses idées, et qu'on ne se contente pas de les penser, mais qu'on les ressent*» ("*Le soleil et l'acier*"), tendit à une épuration, et fit de son style «une

chose appropriée à [ses] muscles : il était devenu souple et libre, dépouillé de tout ornement onctueux, tandis qu'avait été assidûment maintenue une ornementation "musculaire".» ("Le soleil et l'acier").

Laissant l'une des oeuvres majeures de la littérature japonaise moderne, qui d'ailleurs lui valut trois grands prix littéraires, Mishima en est l'un des romanciers les plus connus (mais inclassable au sein de l'ensemble), l'écrivain japonais le plus lu à l'étranger, d'abord surtout traduit en anglais, les versions françaises des oeuvres (vingt-deux seulement) étant malheureusement établies à partir des traductions en anglais, conséquence de l'immense difficulté que ses textes présentent aux traducteurs dont certains avouèrent qu'une seule phrase exigeait trois heures de travail !

Le penseur

Alors qu'au Japon on ne comprenait pas qu'un romancier puisse parler de «choses sérieuses», Mishima, non seulement imprégna ses oeuvres de fiction de ses conceptions intellectuelles, et les parsema de nombreux aphorismes, mais écrivit de nombreux essais, qui, s'ils sont mineurs d'un point de vue strictement littéraire, sont fondamentaux sur le plan idéologique, étant le versant éthique de son travail de nouvelliste, de romancier et de dramaturge. Il s'y montra parfaitement explicite sur son évolution personnelle, sur le caractère multiforme d'une activité culturelle qui se prête à des interprétations divergentes. Ils demeurent d'une grande pertinence d'analyse, et sont même prophétiques dans leurs conclusions.

Distinguons trois grands domaines où s'exerça sa réflexion :

Ses idées sur la culture :

Il écrivit :

- sur la poésie : 相聞歌の源流, "*Sōmonka no Genryū*" (1948), "*La source du poème d'amour*";
- sur le roman : 小説とは何か, "*Shosetsu towa Nanika*" (1972), "*Qu'est-ce que le roman?*";
- sur le théâtre : 楽屋で書かれた演劇論, "*Gakuya de kakareta Engeki-ron*" (1957), "*Essais de coulisses*" - 悪の華, "*Aku no Hana*" (1970), sur le «kabuki».

Il s'intéressa à des confrères :

- le poète Dan Kazuo, dans 檀一雄の悲哀, "*Kazuo Dan no Hiai*" (1951) ;
- le romancier Yasunari Kawabata dans : 永遠の旅人—川端康成氏の人と作品, "*Eien no Tabibito - Kawabata Yasunari-shi no Hito to Sakuhin*" (1956), "*L'éternel voyageur - La personnalité et les oeuvres de Yasunari Kawabata*".

Il jeta un regard d'ensemble sur la littérature japonaise dans : 日本文学小史, "*Nihon Bungaku Shoshi*" (1972), "*Quelques histoires de la littérature japonaise*", ouvrage qu'il ne termina pas.

Il réfléchit sur l'art dans : 目 - ある芸術断想, "*Me-Aru Geijutu Dansō*" (1965), "*L'oeil. Pensées fragmentaires sur l'art*".

Surtout, dans 文化防衛論, "*Bunka Bōei-ron*" (1969), "*Défense de la culture*", il élaborait une théorie de la culture, cherchant, sur le plan individuel, un moyen d'harmoniser la multitude de ses activités, proprement littéraires, politiques et autres (ce qu'il appela l'union de la Plume et du Sabre) ; sur le plan général, il visa à fournir une interprétation globale de la culture japonaise. Il concevait l'œuvre d'art comme un moyen d'élévation de l'individu. Il considérait que, pour l'artiste, l'art est une vocation à laquelle il doit obéir complètement. Cet idéal de l'art comme mission et fonction où l'artiste en vient à se consumer fut affirmé en particulier dans "*La Terrasse du roi lépreux*".

Ses idées politiques :

Autre paradoxe de Mishima : lui qui, au long de sa jeunesse, alors que son pays traversait la guerre, subissait la défaite et devait capituler, maintint une hautaine indifférence, fut heureux d'échapper au service militaire, ressentit, au sein de la société d'après-guerre, malgré son allure glorieuse de héros du jour, une certaine aliénation, se réfugia dans un refus implicite du monde environnant, mais refusa l'attitude négative, la prostration de ce qu'il est convenu d'appeler la génération de la défaite, et garda

une attitude d'ironie polémique envers les milieux politiques et littéraires de son pays, pour commencer, au milieu des années soixante, à exprimer publiquement des vues réactionnaires, nationalistes, impérialistes, militaristes, quoiqu'il esquissa tout juste ce qu'on pourrait appeler un embryon de pensée politique, qu'on peut définir ainsi :

- L'ancien monde japonais exerçant sur lui une séduction considérable, il procéda, à partir de 1960, à une recherche sur les grandes caractéristiques de la culture japonaise et à une enquête sur la tradition nationale et sur ses incarnations les plus pures. Il découvrit sa véritable vocation : témoigner pour le Japon éternel, mettre à nu l'essence même de l'âme du pays (en particulier, dans *お茶漬ナショナリズム*, "*Ochaduke Nashonarizum*" (1966), "*Nationalisme du chazuke*", titre humoristique puisque que le «chazuke» est un plat traditionnel ; puis dans *文化防衛論・選集*, "*Bunka Boei-ron*" ("*Défense de la culture*" [1969]), où il définit ses trois caractéristiques, à ses yeux essentielles : la cyclicité, la totalité et la subjectivité). Et il disait qu'il fallait préserver les traditions particulières. En s'identifiant aux modèles d'une culture archaïque, mythique, il savait qu'il perdrait sur le court terme, mais faisait plus confiance à la mémoire collective de son peuple qu'aux résultats tangibles trop facilement atteints.

- Il se pencha sur les troubles que connut le pays dans le passé, s'intéressant à :

- Oshio Heihachirō, animateur, au XIXe siècle, d'une révolte populaire à Osaka contre les spéculateurs qui affamaient les paysans ;

- la "Ligue du Vent Divin", groupe de samouraïs qui se révoltèrent en 1876 ;

- Saigō Taka-mori, qui guida la rébellion anti-moderne de Satsuma en 1877 ;

- les "Jeunes officiers" de l'"Incident du 26 février 1936" (dans *二・二六事件と私*, "*Ni-ni-roku Jiken to Watashi*" [1966], "*L'incident du 26 février et moi*", où il dut reconnaître qu'alors il n'avait pas montré un intérêt particulier pour ces militaires qui avaient voulu renverser la classe dirigeante ; ce n'est que plus tard qu'il s'associa à leur patriotisme magnifique et aveugle parce qu'il transcendait les ambitions personnelles, et même l'instinct de conservation).

- Il fut préoccupé par la figure de l'empereur, montrant pour lui une grande sollicitude, lui attribuant une valeur fondatrice primordiale, le voyant comme le centre de la société japonaise traditionnelle, le gardien de l'essence et de l'intégrité de la culture nipponne, le représentant abstrait du pays, le symbole de l'unité du monde patriarcal d'avant la guerre vers lequel il se tournait avec une vénération nostalgique, allant jusqu'à, un jour, proclamer sa croyance en son infailibilité, regrettant le pouvoir qu'il avait autrefois, étant donc le seul parmi les principaux intellectuels japonais de sa génération à être partisan de l'obscurantiste régime impérial qui avait jeté le Japon dans une guerre inutile, laquelle eut pour effets des millions de morts et la dévastation du pays. Mais, non sans paradoxe une fois encore, il reprochait à Hirohito d'avoir, lors de son célèbre discours du Nouvel An de 1946, sous la pression américaine, renoncé à sa divinité (ce qui, à ses yeux, avait rendu laid le Japon moderne, avait ouvert un vide métaphysique), d'avoir trahi son peuple qui avait été sacrifié en son nom propre pendant huit ans de guerre, lui demandant de renoncer au trône en acceptant sa responsabilité pour les millions de morts à la guerre en son nom, car, au Japon, la ligne suivie en cas de désastre est que la personne la plus haut placée doit en assumer les conséquences, même si sa responsabilité individuelle reste en fait minime et d'ordre symbolique. Le suicide de Mishima aurait d'ailleurs pu être une remontrance envers le monarque et ses conseillers.

- Il protesta contre l'occidentalisation croissante de la société japonaise d'après-guerre, n'ayant pas de mots assez durs pour tous les intellectuels japonais progressistes, démocrates et pacifistes, qui, selon lui, y avaient fortement contribué en trahissant les valeurs nationales. Dans un de ses derniers écrits, la préface d'un essai sur son père spirituel, Hasuda Zenmei, il énuméra les caractéristiques des représentants japonais de la «*stupidité intelligente*», égale à elle-même partout, à Tôkyô comme au Quartier latin : «*La couardise, le sarcasme, "l'objectivité", l'inconsistance, la malhonnêteté, la mentalité servile, les fausses attitudes de résistance, la prétention, l'inactivité, le bavardage et la rapidité dans le reniement.*» Pendant les vingt-quatre années de l'après-guerre, il lança un défi paradoxal au progressisme de cette période. Refusant ce qu'il considérait comme la volonté de négation du Japon, qui était alors la pensée dominante, illustrée par la destruction du Pavillon d'Or, symbole des traditions et de la beauté japonaises. Pessimiste, Il avait le sentiment d'un déclin irréversible que rien ne pouvait entraver. Mais si, en août 1970, il déclara : «*L'argent et le matérialisme règnent ; le Japon moderne*

est laid.», s'il se montrait caustique avec les politiciens et les hommes d'affaires qui dirigeaient le pays, on put lui reprocher de ne pas avoir remis en question la société capitaliste.

- Refusant de continuer à subir la défaite, dans cette prostration qui fut le lot de la plus grande partie de la jeunesse au temps des effondrements, voulant libérer son pays de l'emprise américaine, il proposa (dans 自衛隊二分論, "*Jeitai Nibun-ron*" (1969), "*Projet de division en deux des "Forces d'auto-défense du Japon"*") une révision de la Constitution qui permettrait que soit créée une véritable armée japonaise sous le commandement de l'empereur, comme avant la Seconde Guerre mondiale, affichant un militarisme dont les Japonais, aujourd'hui encore, ont un peu honte.

- Le monde bipolaire d'après-guerre s'étant comme refermé sur lui-même, ne laissant plus de place pour une troisième voie, il avait compris que ses projets politiques ne pouvaient aboutir. Il n'y avait plus dès lors pour lui que le «seppuku», qui n'aurait pas été un sacrifice comme la postérité a été tentée de le dire, mais un acte politique accompli d'ailleurs au nom de l'empereur, non un acte de désespoir mais d'affirmation. Par cet acte spectaculaire, il voulait faire revivre l'âme ancienne du Japon qui avait été tuée par la défaite et par l'occupation américaine ; il voulait se réapproprier les valeurs spirituelles du pays. Il pensait que si celui-ci avait perdu la guerre, c'était pour avoir combattu avec les armes de l'Occident au lieu de combattre avec ses propres armes. Et, par sa mort rituelle, il renoua avec le fil perdu de la tradition.

Son ancrage à droite fut tel qu'on peut considérer qu'il devint un fasciste ultranationaliste. Mais, dans un texte de 1954, il affirma que le fascisme japonais différait du fascisme européen, qui était, pour lui, le fruit du nihilisme, et serait incompatible avec le système impérial. Il reste qu'il sentait le soufre, et qu'il était haï par les gens de gauche (particulièrement les étudiants) pour son attachement franc et anachronique au code des samourais, tandis qu'il était haï par les conservateurs nationalistes pour avoir attaqué Hirohito, ce qui fit qu'il ne coopéra jamais avec les douteux groupes réactionnaires, qu'il traita plutôt rudement dans "*Chevaux échappés*". Il fut défini par "The Economist", le 11 novembre 1995 : «The man Japan wants to forget».

En fait, s'il tint un discours engagé, il resta, même à la fin de sa vie, profondément apolitique, n'appartenant ni à la droite ni à la gauche. D'ailleurs, ses idées politiques se firent de plus en plus abstraites, furent dominées par des conceptions esthétiques, et restaient déconnectées de la réalité politique du Japon d'après-guerre.

Ses idées morales :

Mishima, qui se donna la satisfaction de jouer encore un autre rôle, celui de censeur confucéen, fustigeant les mœurs de son temps, exprima ses idées morales évidemment dans ses oeuvres de fiction mais aussi dans des essais comme par exemple :

- 新恋愛講座, "*Shin Renai Kōza*" (1956), "*Nouvelles leçons au sujet de l'amour*", où il défendit l'idée selon laquelle l'amour vis-à-vis d'une femme ou d'un homme ne diffère pas du culte affectif pour la famille impériale, au sens où le pur sentiment instinctif mène à un idéal qui mérite la lutte, voire la mort. Pour lui, l'amour est subordonné et peut-être plus grand quand il va de pair avec l'honneur.

- 不道德教育講座, "*Fudōtoku Kyōiku Kōza*" (1959), "*Leçons d'immoralité*", et 続不道德教育講座, "*Zoku Fudōtoku Kyōiku Kōza*" (1960), "*Nouvelles leçons d'immoralité*", où il parodia et critiqua les mœurs japonaises contemporaines, discuta de quelques-uns des sujets sérieux, philosophiques et esthétiques, qui étaient au centre de ses romans.

D'une façon générale, cet écrivain intempestif qui avait soif d'absolu, qui ressentait dans sa chair le déshonneur de son pays humilié, condamné à vivre le cauchemar américain, se livra à une critique ironique et corrosive du Japon de l'après-guerre, société conformiste et optimiste, en perte de ses valeurs traditionnelles (la conception martiale et sacrificielle, la conscience de la dimension tragique de la vie, la fidélité au principe impérial), sa culture étant naufragée dans le «monde des marchands». Il jugeait son pays frappé par une déliquescence morale et un laisser-aller général. Il refusait le climat étouffant d'une «paix souriante aux panses pleines», la médiocrité sans bornes de la société du bien-être bourgeois, «la plus désespérée des conditions» selon lui. On comprend qu'il dérangeait, étant

comme égaré dans un monde de stricte observance économique auquel il s'opposait radicalement, par son œuvre et l'exemple de sa vie.

Critique sans concession de la modernité même, elle lui paraissait un univers totalement artificiel, parce que les relations humaines y sont devenues mécaniques et utilitaires, un univers anorganique où il est impossible de se sentir vivant parce qu'il est privé de la présence muette de la mort, car il ressentait lui-même un pathétique «désir de mort» bien plus profond que de vagues problèmes psychologiques. Dans le journal qu'il tint en 1959, au moment où il rédigeait *"La maison de Kyôko"*, il nota : «*Un abîme sépare la mort que nous sentîmes si proche pendant la guerre [...] du monde d'aujourd'hui, pacifique et sans événements. Nous passâmes à l'improviste d'une vie où la mort était une réalité à un monde où la mort n'est guère plus qu'une idée : l'impression de réalité que nous goûtâmes dans une vie qui était proche de la mort s'est maintenant changée en une idée.*»

Comme il était devenu un fervent adepte des vertus des samouraïs, comme on le constate dans 葉隠入門, *"Hagakure Nyūmon"*, (1967), *"Le Japon moderne et l'éthique samouraï. Introduction au "Hagakuré"*, ou dans 若きサムラヒのための精神講話, *"Wakaki Samurai no tameno Seishin Kōwa"* (1969), *"Conférences à de jeunes samouraïs"*, il soutenait, comme eux, que «*la manière dont meurt un homme peut valoriser sa vie entière*». Aussi peut-on considérer son suicide comme une action spirituelle par excellence dans la tradition japonaise, un geste symbolique contre le nihilisme de notre époque, l'affirmation qu'il y a encore des valeurs transcendantes, qui valent qu'on se sacrifie pour elles. Sa mort devait être une remontrance destinée à tous : à l'empereur infidèle à sa souveraineté, à la nation déchue de sa tradition, aux soldats indignes de leurs armes, au monde moderne avili et dégradé, à tous ceux qui croient vivre et ne savent pas mourir.

Ses idées philosophiques : Comme tout grand écrivain, Mishima se livra à une recherche philosophique animée par ses propres tourments.

Dès son adolescence, il fut séduit par la philosophie de Nietzsche. À la lecture de *"La naissance de la tragédie"*, le corps lui apparut comme lieu du tragique où l'apollinien et le dionysiaque s'affrontent. Il fut sensible à la recherche, par l'Allemand, d'un «pessimisme de la force», entendu comme «souffrance de la profusion» et nécessité de l'«irrésistible courage du regard le plus aigu qui requiert le terrible comme l'ennemi, le digne ennemi contre qui éprouver sa force, auprès de qui apprendre ce qu'est la "terreur"». (*"Essai d'autocritique"* qui avait été ajouté à *"La naissance de la tragédie"*). Il avait aussi adopté l'approche esthétique de l'existence qu'avait Nietzsche, qui écrivit dans *"La naissance de la tragédie"* : «*Nous sommes déjà des images et des projections artistiques, et [...] notre plus haute dignité est dans notre signification d'œuvres d'art - car ce n'est qu'en tant que phénomène artistique que l'existence et le monde, éternellement, se justifient.*»

Il avait aussi accueilli l'enseignement de l'essayiste et critique Hasuda Zenmei, qui montrait le rapport de la culture japonaise à la mort, qui défendait l'idée que la mort, lorsqu'elle est conforme au «miyabi» (la «beauté aristocratique»), peut devenir une œuvre d'art.

À partir de 1960, il trouva sans peine des courants de pensée pouvant fournir une base idéologique à son action politique :

- le «bushidô» intégral du *"Hagakuré"* ; ce qui fit que, dans son *"Introduction au "Hagakuré"* (1967), il put rejeter l'influence de l'Occident : «*Nous avons appris de l'Occident toutes les philosophies de la vie, mais nous ne pouvons nous contenter seulement de telles philosophies.*» ;

- le «bunburyōdō», la «double voie» de la littérature («bun») et des arts martiaux («bu»), l'union de la plume et du sabre, de l'art et de l'action, de l'élégance raffinée et du courage indomptable, idéal qu'avaient surtout cultivé les samouraïs de l'époque Tokugawa (1600-1868). Pour lui, combiner l'action, qui est aussi culture, et l'art, c'était mêler chez un individu les deux désirs les plus contradictoires de l'humanité. On peut noter qu'il écrivit aussi en 1956 ボディ・ビル哲学, *"Bodi-biru tetsugaku"*, "Philosophie du bodybuilding".

- la «Yōmeigaku», la philosophie activiste et intuitive de Wang Yang-ming, confucianiste et général chinois du XVI^e siècle, dont il avait retenu une maxime dont il faisait l'antidote au pacifisme verbeux des intellectuels progressistes : «*L'action est connaissance. La connaissance est action. Il n'existe pas de connaissance sans action.*» Lui-même était ainsi offert l'exemple d'une double voie, l'une «apollinienne», l'autre faite d'«*éléments démoniaques*» et par laquelle «*on s'abandonne à l'action*

frénétique», seule possibilité d'atteindre la connaissance parfaite. Il lui consacra son essai 行動学入門, "*Kôdôgaku Nyumon*" (1970) "*Introduction à la philosophie de l'action*", où il définit le type d'homme intégral qui, ayant comblé en lui l'abîme séparant aujourd'hui intellect et action, devait en être la vivante projection. Il écrivit dans "*Chevaux échappés*" : «*Toute pensée n'est valable que si elle passe aux actes*».

Les points essentiels de la vision du monde de Mishima furent :

- Le culte de la beauté : Son insistance sur l'action, sur l'épée, ne doit pas faire croire qu'il rêvait de faire du Japon une société de reîtres. La dernière phrase du "*Manifeste contre-révolutionnaire du 'Tate-no-kai'*", rédigé par lui-même, proclama : «*Nous sommes ceux qui incarnent la tradition japonaise du Beau*». Et il glissa même vers l'utopie pure et simple en concevant un projet de «*règles générales pour la création d'un État esthétique*». Sa recherche de la beauté fut celle d'une forme apollinienne qui puisse canaliser les forces dionysiaques, et il lui fallut trouver la mesure entre le violent élan vital qui sourd du cosmos, prêt à emporter tous les êtres dans la fusion et le chaos et, d'autre part, les forces structurantes et individualisantes d'une projection esthétique. Dans son commentaire du "*Hagakuré*" (1967), il constata : «*Il est difficile de vivre et de mourir en beauté, mais il est tout aussi difficile tant de vivre que de mourir de façon profondément horrible. C'est là l'humaine condition*»,

- L'exaltation de l'énergie et de l'esprit héroïque.

- L'affirmation de la nécessité de la douleur, qui est la «*conscience ininterrompue par quoi se prouve la vie*» ("*Le soleil et l'acier*").

- La certitude de l'omnipotence de la mort comme affirmation absolue, suprême et glorieuse de la vie. On lit, dans "*Le soleil et l'acier*" : «*La solennité, la dignité du corps naissent uniquement de l'élément de mort qui s'y dissimule*». Mishima fut fasciné par la mort qui, tout au long de son oeuvre, explose comme un soleil : incendie dans "*Le Pavillon d'Or*", noyade dans "*La mort en été*", suicide d'Isao dans "*Chevaux échappés*". Tout s'est passé comme si toute l'oeuvre avait été la chronique d'une mort annoncée sur laquelle l'éventration rituelle ne fit qu'apposer l'ultime signature. Par son «*seppuku*», il voulut atteindre la «*vision pure et simple*» ("*Le soleil et l'acier*") qui est aussi celle de l'illumination : «*Au moment précis où le couteau vient trancher la chair de la pomme - ou plutôt, le corps, le sang s'écoule, l'existence est détruite, et les sens anéantis accèdent pour la première fois à l'existence conçue comme un tout, comblant l'espace logique entre voir et exister... C'est cela, la mort.*» ("*Le soleil et l'acier*").

- La nécessité du «*retour au Grand Vide*», le «*kitaikyô*», à propos duquel il écrivit : «*Si nous comparons le corps humain à une amphore, le vide de l'amphore, c'est-à-dire l'idée recouverte par le corps, s'unit au Grand Vide lorsque survient la vraie connaissance. Quand l'amphore - le corps - se brise, on peut atteindre en un clin d'œil le Grand Vide qui est éternellement omniprésent.*» ("*De l'action*"). Le vide, le néant (qui n'ont pas au Japon les connotations négatives que leur prêtent les Occidentaux) résolvent en eux toutes les contradictions, en même temps qu'ils sont plénitude lumineuse.

Ainsi ne trouve-t-on pas chez Mishima de perspective religieuse. Sa vie durant, il resta sceptique à l'égard du bouddhisme (dans son "*Introduction au 'Hagakuré'*" (1967), il rejeta «*une philosophie souillée d'une faute répugnante, comme l'éternel retour selon l'imagerie bouddhique*») et du shintoïsme institutionnel. Cependant, situé, de par ses origines familiales, au carrefour de différentes variantes du bouddhisme, du confucianisme et du shintoïsme, il semble avoir opté à la fin de sa vie pour un shintoïsme fortement influencé par le «*karman*» (acte rituel accompli selon les prescriptions des textes sacrés).

Sa postérité

La gloire posthume de Mishima tint d'abord, au niveau du grand public, au fait que la fin du personnage qu'il était, qui semblait réunir tous les clichés de l'artiste maudit, fut marquée par le sang. Son suicide flamboyant frappa les imaginations dans le monde entier, soulevant l'indignation, l'horreur ou l'admiration. Il devint célèbre auprès d'un grand nombre de personnes qui ne s'étaient guère, jusque-là, intéressées à la littérature japonaise. Ainsi, il devint une idole des fétichistes du cuir noir, des cordes punitives et des motos. Plusieurs de ses ouvrages furent alors publiés en édition de poche en Europe avec, en couverture, la photo qui le représente nu, les reins ceints d'un linge et l'épée à la main.

Au Japon, il demeura longtemps un personnage discuté et controversé. Certaines de ses poses décadentes et narcissiques ne manquèrent pas de susciter la perplexité. Surtout, il resta longtemps la mauvaise conscience d'un pays qui n'en finissait pas de se noyer dans les affres du consumérisme à l'occidentale. On y craignit d'abord que son «seppuku», qui demeure encore l'enjeu de polémiques, provoque un possible réveil de l'ultranationalisme et du militarisme. Cependant, son appel solennel eut peu d'effet : certains extrémistes opposés à l'américanisation de leur pays affichèrent sa photo alors qu'il haranguait les "Forces d'autodéfense" ; alors qu'en 1971, la "Tate-no-kai" avait été dissoute, le 3 mars 1977, quatre de ses anciens membres, ceints d'un bandeau avec le Soleil-Levant sur le front, voulant faire un acte de loyalisme envers lui, investirent l'immeuble du patronat en prenant en otage deux employés (sa veuve, dépêchée sur les lieux, parvint à mettre fin à l'opération, déclarant : «Mishima n'aurait pas apprécié une telle action.») ; ses fidèles allaient continuer à se réunir chaque année, le 25 novembre, pour honorer sa mémoire sur sa tombe, au cimetière de Tama, à Tôkyô, et assurer que d'autres étaient prêts à continuer ses efforts afin de restaurer les traditions martiales du Japon. Mais cela attire un public de moins en moins nombreux : mille à deux mille personnes actuellement. En 1983, un religieux shintoïste éleva, sur les pentes du mont Fuji, un temple à la mémoire de l'écrivain.

Par contre, ses adversaires se manifestèrent les premières années après sa mort : en 1971, l'urne contenant ses restes fut volée dans le cimetière de Tama ; en 1975, des vandales brisèrent la lourde pierre gravée au nom des Hiraoka (le véritable patronyme de Mishima), élevée sur le monument mortuaire, et firent tomber la plaque tombale.

La veuve de Mishima se fit la gardienne vigilante d'une image très épurée de l'écrivain. Quand, le 24 novembre 1984, pour son premier numéro, l'hebdomadaire à scandale "Friday" titra : «Quatorze ans après sa mort, des photos choquantes de Mishima», et présenta des photos, sorties mystérieusement des archives de la police, qui représentaient la tête de Mishima après décollation lors de sa mort volontaire, elle engagea aussitôt une action en justice contre la revue, et, à cette occasion, accorda un entretien au magazine "Shokun". Alors que l'Américain Paul Schrader préparait un film sur Mishima, elle lui imposa de multiples contraintes, voulut nier ce secret de polichinelle au Japon, son homosexualité (un seul plan, assez rapide, allait en rendre compte), interrompit le tournage, En 1998, elle intenta un procès au romancier Jiro Fukushima, un des nombreux amants de son mari, qui venait de publier "*Yukio Mishima - Ken to Kankou*" ("*Yukio Mishima - Le sabre et le piment rouge*"), un livre où il révélait des détails intimes sur leur relation, ainsi que quinze lettres qu'il lui avait écrites ; après qu'il ait été vendu à plus de 90 000 exemplaires, elle obtint, en invoquant un problème de «copyright», qu'il soit interdit et que l'auteur paie cinq millions de yens en dommages et intérêts. Aujourd'hui, la famille a quelque peu relâché son contrôle : désargenté, son fils, Ichiro, a même cédé les droits de certaines œuvres.

Il reste que, si l'écrivain disparut derrière l'homme, ses œuvres complètes parurent de 1971 à 1976, couvrant trente-six volumes.

Aujourd'hui, comme le pays a changé, que les Japonais débattent maintenant de leur Constitution et du rôle de leur armée (qui participe même à des actions de maintien de la paix dans d'autres parties du monde) ; qu'ils ont compris qu'un de leurs écrivains majeurs avait sacrifié sa vie pour son pays en leur disant : il est temps de prendre vos responsabilités ; que les mentalités ont évalué au point que l'homosexualité est maintenant acceptée, Mishima a été réhabilité. La redécouverte du rôle qu'il avait joué dans le monde culturel de l'après-guerre est désormais un processus largement entamé.

Ses livres ont été réédités. Des films ont été réalisés d'après ses principaux ouvrages. Pour mieux comprendre son activité littéraire et son activité politique, on a écrit beaucoup d'articles, d'essais (en particulier, qui parut en 1985, *"Résurrection de Mishima"*, ouvrage d'un docteur en droit, Komuro Naoki, qui étudia ses idées sur l'Histoire, la culture, le système impérial, la libre disposition de soi, l'action, et citait ses écrits idéologiques qui sont essentiels pour le comprendre dans sa totalité) et de thèses (surtout par des femmes qui le considèrent comme un romantique), on a tenu beaucoup de colloques, et on a produit beaucoup d'émissions télévisées. On a publié des écrits jusqu'alors inédits, parmi lesquels, en 1997, sa correspondance avec Kawabata (s'étendant sur plus de vingt-cinq ans [1945-1970], elle balayait toute la période créatrice de l'écrivain sous le regard toujours complaisant du «maître» ; elle met en lumière les affinités secrètes entre deux des plus grands écrivains du siècle ; on y constate les liens d'une amitié sincère et indéfectible entre eux, qui étaient pourtant tellement différents l'un de l'autre), et celle avec Donald Keene (érudit américain, spécialisé en littérature japonaise). En 1999, on a, dans la préfecture de Yamanashi, sur les rives du lac Yamanaka, fondé un musée, le "Mishima Yukio Bungaku-kan". En 2006, dans une grande exposition organisée à Yokohama, pour la première fois, toutes les facettes du personnage furent présentées (l'artiste mondain, le «body-builder», l'adepte des arts martiaux, le romancier, l'homme de théâtre, le cinéaste, le chef de milice).

Malgré tout, Mishima demeure, hors d'un cercle restreint, peu lu et mal connu dans son pays. Le public japonais, s'il n'ignore pas son nom, ne retient de cet homme trop atypique, trop paradoxal, qu'une vision fragmentaire et édulcorée. Les jeunes qui lisent ses livres ne savent rien de sa mort et de ses idées. De jeunes écrivains s'inscrivent dans sa lignée, sans pour autant se réclamer de ses idées ; c'est le cas de Keiichirō Hirano, romancier à succès de trente-neuf ans, auteur de *"Nisshoku"* (*"L'éclipse"*), lauréat du prix Akutagawa (le Goncourt nippon). Pour cette relève littéraire, Mishima n'est plus ni ange ni démon, juste un classique.

À l'étranger, ce personnage déroutant, du fait des traits contradictoires de sa personnalité et de ses multiples activités, suscita, à la suite de son suicide, une véritable fascination, ce «hara-kiri», comme on dit en Occident, coïncidant parfaitement avec l'image exotique qu'on se fait de la culture nipponne. On fut impressionné par le fait qu'un homme, au sommet de sa carrière, se supprime dans l'espoir de rappeler à ses concitoyens la valeur de ce qu'ils avaient perdu. Il devint emblématique.

Quant à son oeuvre foisonnante, elle continua à soulever un grand intérêt dans les milieux littéraires, la plupart de ses confrères ayant salué la qualité exceptionnelle de l'écrivain.

En 1974, parut une *"Vie de Mishima"* signée John Nathan. Discrète dans l'analyse critique d'œuvres-clefs comme *"Le Pavillon d'Or"* ou *"La Mer de la fertilité"*, elle s'enferma dans les limites inhérentes à toute biographie extérieure : elle satisfait le goût de notre époque pour l'anecdote, apporta quelques éclairages sur la vie intime, mais ne nous apprend rien d'essentiel sur «ce qui animait l'âme» de l'écrivain, pour reprendre une expression de Mishima lui-même.

En 1974 aussi parut *"Mort et vie de Mishima"*, une biographie de près de 400 pages par son ami, le journaliste britannique Henry Scott-Stokes. Il décortiqua la troublante personnalité du dernier samouraï nippon, et, comme l'annonçait le titre qu'il avait choisi, il considéra que ce fut bien son suicide rituel qui constitua le couronnement de son existence, l'acte essentiel vers lequel il tendit en toute conscience, et qui, affirma-t-il péremptoirement, ne fut jamais qu'un «shinjū», un double suicide amoureux en compagnie de son amant et second au sein de la "Taté-no-kai", Morita Masakatsu, connotant ainsi l'acte d'une homosexualité sado-masochiste. Il y vit aussi «un cas classique de remontrance envers le monarque et ses conseillers». Mais il limita l'étude de ses textes à une simple énumération-explicitation insipide et sans profondeur aucune.

En France, où il est l'écrivain japonais contemporain le plus traduit, il fut propulsé au rang de mythe.

En 1970, dans un numéro spécial du "Figaro littéraire", Michel Droit le qualifia de «héros national».

En mai 1974, André Malraux déclara : «Pour Mishima, la mort en tant qu'acte a eu une réalité très forte. Par la grande tradition japonaise et par les rites. [...] C'est quand même extraordinaire ! En Occident, on confond cette mort romaine avec un suicide romantique, mais nos romantiques ne se sont pas du tout suicidés de la même façon, il s'agit d'actes tout différents. [...] Je me sens plus à

l'aise avec le suicide de Mishima, qui n'est pas un suicide, qu'avec le tuyau à gaz. Je ne défends rien. Mais, enfin, je me sens avec le revolver dans un domaine familier. Peut-être parce qu'il marque un caractère de volonté dans la mort. Le revolver aujourd'hui, c'est l'ancien poignard romain qui n'est pas tellement loin de votre sabre». Il établit un lien entre l'esprit français de la chevalerie et l'esprit du «bushidô».

En 1981, à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort, "Le magazine littéraire" produisit un dossier d'une grande honnêteté (n°169).

En 1980, Marguerite Yourcenar publia un essai intitulé "*Mishima ou La vision du vide*", qui est remarquable à plus d'un titre. D'abord parce que, comme dans tous ses essais critiques, elle y fit preuve d'une sympathie, presque d'une empathie (d'autant plus grande que cette écrivaine homosexuelle, qui créa des héros homosexuels [Alexis, dans "*Alexis ou Le traité du vain combat*", Hadrien et Antinoüs dans "*Mémoires d'Hadrien*", Zénon dans "*L'oeuvre au noir*"), qui étudia les oeuvres des écrivains homosexuels Constantin Cavafy et Virginia Woolf]), s'intéressait à un autre écrivain homosexuel) qui lui permit d'accéder au plus profond du texte. Ensuite, parce qu'elle était coutumière d'une lecture extrêmement précise, attentive à la fois au dessein général et aux moindres détails de l'oeuvre, ce qui évite tout risque d'interprétation réductrice. En ce qui concerne Mishima, elle a bien évidemment été attirée par la conjonction d'une oeuvre pétrie de références classiques (même si le classicisme du Japon ne lui était pas plus qu'à nous familier) et d'un destin exceptionnel par son anachronisme même : le «seppuku» traditionnel n'est plus guère dans la modernité japonaise. Après s'être défendue de céder à la grossière attraction du personnage pour comprendre l'oeuvre, elle ne put quand même pas (et ne souhaita pas) faire l'impasse sur la biographie d'un homme qui passa du maniérisme à l'engagement politique, du corps chétif au corps d'athlète. Pour elle, «la mort si préméditée de Mishima est l'une de ses oeuvres et même la plus préparée de ses oeuvres.» Écrivant encore : «Il y a deux sortes d'êtres humains : ceux qui écartent la mort de leur pensée pour mieux et plus librement vivre, et ceux qui, au contraire, se sentent d'autant plus sagement et fortement exister qu'ils la guettent dans chacun des signaux qu'elle leur fait à travers les sensations de leur corps ou les hasards du monde extérieur. Ces deux sortes d'esprit ne s'amalgament pas. Ce que les uns appellent une manie morbide est pour les autres une héroïque discipline», elle le tira du côté du romantisme traditionaliste ou noir, estompant ce qui fait aussi le prix de son oeuvre et de sa vie : le réalisme. Elle se pencha sur l'image finale de "*La Mer de fertilité*" et sur l'image finale de deux têtes : celle de Mishima et de son compagnon et amant, Morita, après leur mort héroïque, image qui provoqua «un effet de stupeur» qui transfigura l'acte éthique en phénomène esthétique. Fascinée par les héros vaincus, elle en vint à considérer que : «Même au cours de la vie la plus éclatante et la plus comblée, ce que l'on veut vraiment faire est rarement accompli, et des profondeurs ou des hauteurs du Vide, ce qui a été, et ce qui n'a pas été, semblent également des mirages ou des songes.»

En 1983, l'Italien Giuseppe Fino publia "*Mishima écrivain et guerrier*", ouvrage où il se proposa de découvrir, dans le fil conducteur de l'oeuvre, la cohérence profonde de son itinéraire et l'explication de ses choix ultimes, en étudiant tout spécialement ses essais.

En 1985 sortit le film de l'Américain Paul Schrader, "*Mishima, a life in four chapters*", oeuvre profondément atypique, car le réalisateur, ayant une conception toute personnelle de l'existence et de l'oeuvre de Mishima (qui fut représenté par Ken Ogata), plutôt que de retracer sa vie de façon linéaire, s'attacha à décrire sa dernière journée, introduisant en parallèle des flashbacks en noir et blanc et des extraits de certains de ses romans les plus célèbres ("*Confession d'un masque*", "*Le Pavillon d'Or*", "*La maison de Kyoko*" et "*Les chevaux échappés*") qui exposent la fascination de l'écrivain pour la beauté, la douleur et la mort qui étaient pour lui intimement liées, et qui apparaissent comme autant de prémonitions du suicide au point que ce dernier acte semble avoir été le but de toute sa vie, l'ultime manifestation de son art puisqu'il l'avait considérée comme un élément de son oeuvre. Le mélange de la fiction et du documentaire n'a donc rien de gratuit, ni de facile ou de conventionnel ; c'est une construction élaborée et cohérente où deux niveaux de lecture convergent vers un troisième

qui sert de ligne narrative : la dernière journée de Mishima, de son lever jusqu'au geste suicidaire, que la mise en scène stylise et rend à la fois elliptique et emphatique. Schrader créa un drame shakespearien exploitant la forte dualité dans le personnage de l'écrivain-soldat, mettant en avant ses obsessions et ses contradictions, évoquant tout un imaginaire artistique. Cet impressionnant opéra biographique est d'autant plus bouleversant qu'il est accompagné de la musique vibrante, électrisante et envoûtante de Philip Glass. Dans ce film doté d'une belle photographie, les extraits de romans furent traités avec des couleurs saturés et des décors théâtraux. Ainsi, ce film américain, qui pouvait inspirer les pires inquiétudes, qui avait été soumis à la volonté hagiographique de la veuve de Mishima, tandis que l'extrême-droite proférait des menaces de mort, ce qui fit qu'il fut terminé en secret (à la manière d'un film pornographique !), se révéla d'une grande honnêteté intellectuelle et d'une réelle sensibilité ; on peut y voir un modèle d'évocation cinématographique littéraire, admirable même si on ne connaît pas grand-chose de l'écrivain. Paul Schrader se vit reprocher par Henry Scott un viol de ses droits d'auteur pour avoir employé des dialogues qu'il avait inventés pour son livre.

En 2008, dans son roman "*Kamikaze d'été*", dont l'intrigue se déroule entre 1945 et la fin des années soixante, au Japon, le Français Stéphane Giocanti fit notamment apparaître Mishima, décrivant abondamment son suicide.

Mishima est l'auteur japonais le plus traduit en Europe, mais la plus grande partie de ses lecteurs se contente de l'aspect narratif de ses œuvres.

Hors de son pays, il est probablement le Japonais le plus célèbre de ces dernières décennies. Les Américains et les Européens, qui ont bien du mal à retenir le nom d'un empereur, d'un homme politique, d'un général, d'un savant ou d'une localité du Japon, connaissent son nom et même, souvent, ses œuvres. Il fut le seul Japonais cité par le très sérieux "Enquire Magazine" parmi les cent personnages principaux du globe.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)