



# MISHIMA SAINT ET MARTYR

**S**a mort spectaculaire, le 25 novembre 1970, a rendu Yukio Mishima célèbre auprès d'un bon nombre de personnes qui ne s'étaient guère, jusque-là, intéressées à la littérature japonaise. Plusieurs ouvrages de Mishima furent publiés en édition de poche en Europe avec, en couverture, la photo qui le représente les reins ceints d'un linge et l'épée à la main. Ses actes, les derniers moments de sa vie, firent craindre un possible réveil du militarisme japonais. Même au Japon, certains considèrent le geste flamboyant de Mishima, qui culmina avec le *seppuku* rituel, comme un des premiers signes de la résurgence de l'ultranationalisme des années 30. Malgré tout, son appel solennel pour la révision de la Constitution japonaise semble avoir eu peu d'effet, ni entraîné un militarisme accru. Les disciples de Mishima se réunissent bien les jours anniversaires de sa mort pour honorer sa mémoire et assurer son esprit que d'autres sont prêts à continuer ses efforts afin de restaurer les traditions martiales du Japon, mais ces manifestations attirent un public de moins en moins choisi. Les plus touchés par le suicide de Mishima sont peut-être, paradoxalement, des non-Japonais qui déplo-

par Donald Keene\*

En 1970, après avoir  
lancé une proclamation  
aux Forces d'autodéfense  
Mishima se suicide.  
Point final d'une  
œuvre qui mérite d'être  
lue par le début.

rent la fin des traditions japonaises et ont été impressionnés 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 ont perdu.

Les dernières actions de Mishima continuent à intriguer non seulement ses biographes, mais aussi ceux qui étudient le Japon moderne. Même les critiques qui prétendent s'intéresser uniquement à son œuvre littéraire, ne peuvent ignorer une si extraordinaire conclusion à la vie d'un homme qui semblait s'être consacré avant

rout à la quête de la beauté. Beaucoup succombent à la tentation naturelle de trouver des clés au suicide de Mishima dans ses dissertations d'écolier ou dans les faits connus de son enfance. Rares sont ceux, dans l'histoire littéraire japonaise, qui offrent un matériau aussi riche pour un psychanalyste amateur.

Il ne fallut pas longtemps, après la mort de Mishima, pour que les premières incursions dans son psychisme soient publiées. On voulut savoir comment un fragile esthète se transforma en chef d'un groupe armé et envahit le Quartier Général des Forces d'Autodéfense. Même ses parents n'échappèrent pas au crible. La grand-mère tyrannique, qui exigeait que le jeune garçon vive dans sa chambre et lui interdisait de jouer avec ses camarades, fut rendue responsable de l'adolescence malade de Mishima, et finalement de son suicide. On parle moins souvent de l'influence qu'elle exerça sur ses goûts littéraires précoces et son intérêt pour le théâtre. Une psychanalyse de Mishima basée sur ses

\* Traducteur et ami de Yukio Mishima. Cet article a été publié dans le Magazine littéraire n° 169 consacré à Mishima.

écrits et les témoignages de ceux qui l'ont connu serait certainement passionnante, mais n'expliquerait probablement pas comment il est devenu un écrivain aussi important.

**M**ishima lui-même détestait la psychanalyse, ainsi que le révèle son seul livre, un roman mineur, traitant du sujet : *Ongaku (Musique, 1964)*. Il semblait éprouver de la répugnance à définir le comportement des gens en termes de pulsions subconscientes. Mishima méprisait les écrivains qui utilisent une fiction autobiographique pour s'apitoyer sur leur sort, ou qui expliquent leurs insatisfactions par une enfance malheureuse. Il choisit de ne pas imiter les écrivains les plus proches de lui par leurs sentiments ou leurs expériences, mais plutôt ceux qui ne lui ressemblaient pas. A force de volonté, Mishima est devenu dans sa maturité un écrivain bien différent du jeune prodige, qui évoquait, en phrases sensibles et délicatement ciselées, l'émotion qu'il ressentait à la chute d'une feuille, ou à l'écho d'une voix, et qui aurait pu devenir un petit maître au goût exquis. Le garçon fragile, dispensé de culture physique à l'école et tourmenté par les plus forts, se transforma en un homme puissamment musclé, capable de s'enfoncer une dague dans le corps et de se déchirer les entrailles sans faiblir. Mais ce ne fut pas tout : cet aspirant samouraï laissait l'une des œuvres majeures de la littérature japonaise moderne.

Mishima est né à Tokyo, le 14 janvier 1925. Son père, un fonctionnaire, était le fils d'un ex-Gouverneur général de Karafuto qui avait démissionné à la suite d'une faute d'un de ses subordonnés. Mishima était fier de son grand-père, mais ne parlait jamais de son origine paysanne ; il préférait évoquer la famille de sa grand-mère qui appartenait à la caste des Samouraï. Sa grand-mère était une femme cultivée, excentrique, et un peu hystérique. C'est peut-être à cause de son instabilité qu'on lui fit épouser un homme qui lui était socialement inférieur.

Probablement sur l'insistance de sa grand-mère, Mishima fréquenta Gakushuin (le Collège des Pairs). Bien qu'il ne fut pas nécessaire d'appartenir à la noblesse pour accéder à cette école, les non-aristocrates y étaient généralement traités comme des étrangers. Les traditions n'y étaient plus celles du Japon du XI<sup>e</sup> siècle, où les nobles s'adonnèrent à la poésie ou à la peinture, mais celles prônées par le Général Nogi Maresuke, le héros de la

guerre russo-japonaise, président du Collège des Pairs jusqu'à son suicide en 1912. Une des premières histoires de Mishima, *Tabako (La cigarette, 1946)*, raconte avec quel dédain il fut traité par les membres du Club de Rugby quand il leur avoua appartenir au Club littéraire. Il rapporte également ses expériences dans *Shi wo Kaku Shonen (Le garçon qui écrivait de la poésie, 1954)*, où il décrit sa fascination des mots. Comme tous les enfants qui ont des dons littéraires, il aimait les mots singuliers, même s'il n'était pas sûr de leur sens. Il fut l'un des rares écrivains de sa génération à refuser d'adopter, après la guerre, l'orthographe simplifiée, et manifesta toujours de l'humeur envers les écrivains qui n'utilisaient pas correctement le vocabulaire. Le sien était extrêmement riche, et

---

La mer, motif récurrent dans les écrits de Mishima,  
devient une métaphore globale de la vie dans  
*La mer de la fertilité ; son adoration*  
de la mer doit être associée à son culte du corps.

---

il écrivit même des pastiches des littératures anciennes. Un des traits les plus marquants de son style, l'utilisation élaborée des métaphores et comparaisons, est sans doute la suite logique des poèmes qu'il composait enfant. Il n'écrivit plus de poésie après son adolescence, mais son imagination poétique arrivait parfois à percer sous l'émotion qu'il s'efforçait sans cesse de contrôler. Dans *Le garçon qui écrivait de la poésie*, il parodia son goût de la métaphore :

« 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 ».

Les métaphores de Mishima n'étaient pas toujours réussies, même dans les œuvres de la maturité, mais il ne renonça jamais à utiliser un langage décoratif. 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, aussi bien dans le discours philosophique de Kashiwagi (*Le Pavillon d'or*), que dans les tirades raciniennes de sa pièce, *Madame de Sade*.

En 1941, à l'âge de 16 ans, Mishima écrivit sa première œuvre littéraire impor-

tante, *Hanazakari no Mori (Forêt en fleur)*. Cette histoire, œuvre de jeunesse singulière en ce qu'elle s'inspire fort peu de l'expérience personnelle, relève délibérément du « beau style ». Elle abonde non seulement en métaphores et en comparaisons, mais aussi en aphorismes, qui sont également un des traits marquants du style de Mishima. Un vieillard anonyme, qui vit dans une contrée lointaine où il n'a ni parents ni amis, médite sur le passé. Dans un passage qui annonce le Mishima de la maturité, l'homme 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 devinés, ni véritablement recherchés sauf à travers la mémoire. C'est

comme le minuscule ruisseau que l'on essaie de découvrir et qui, une fois les feuilles mortes enlevées, reflète enfin le bleu du ciel. Les feuilles mortes à la surface de l'eau ne peuvent jamais refléter le ciel ».

Suit le thème principal de l'ouvrage :

« 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 ».

**L**es histoires suivantes parlent d'ancêtres qui, en un sens, vivent dans le narrateur. Ces ancêtres partagent avec lui certains goûts, et notamment l'amour de la mer et du Sud. La mer, motif récurrent dans les écrits de Mishima, devient une métaphore globale de la vie, dans sa tétralogie, *La Mer de la fertilité ; son adoration de la mer et du soleil* doit être associée à son culte du corps. Et cela reste constant malgré l'évolution de ses intérêts au cours des années. Les « souvenirs » ancestraux évoqués dans *Forêt en fleur* ne se réduisent pas au passé japonais, ils intègrent des objets exotiques occidentaux. Bible recouverte de laque et de nacre, portes de fer forgé, verres à pied.

Les professeurs du Collège des Pairs ont inculqué à Mishima l'amour de la littéra-

ture classique japonaise, qui tend à remplacer l'expérience personnelle dans ses premiers ouvrages. Ce penchant pour les classiques dura toute sa vie ; sa tétralogie est inspirée d'un roman de l'époque Heian et comporte de nombreuses références à d'autres classiques. Contrairement à la plupart des auteurs d'après-guerre, qui soulignaient le fossé qui les séparait de l'ancienne littérature japonaise, Mishima continuait à la lire, à la fois par plaisir et

Yukio Mishima



pour s'en inspirer. Il était surtout attiré par les écrits du Moyen-Age, période guerrière qui, en un certain sens, ressemblait à la sienne. L'amour de Mishima pour le *Nô* a visiblement influencé son œuvre ainsi qu'il apparaît non seulement dans ses pièces modernes de *Nô*, mais dans les épisodes de romans où des pièces traditionnelles ont servi de modèle.

*Forêt en fleur* était destiné au petit magazine littéraire des étudiants du Collège des

Pairs. Son professeur fut tellement impressionné par le manuscrit qu'il décida de le publier dans *Bungei Bunka* (*Arts et Culture*) une revue qu'il éditait depuis trois ans avec des collègues. Petite revue, à tirage limité, d'un très haut niveau littéraire. Les autres professeurs hésitaient à publier une histoire écrite par un jeune homme de seize ans et se demandaient si ses parents ne trouveraient pas ces débuts un peu prématurés. Ils décidèrent donc de protéger le jeune Kimitake Hiraoka en lui donnant un pseudonyme, Yukio Mishima. Le jeune homme accepta le nom et signa désormais ainsi.

En octobre 1944, *Forêt en fleur* fut éditée en même temps que des nouvelles plus récentes, sous forme de volume. Après une série de défaites, l'armée japonaise venait d'être battue par les Américains aux Philippines. Le papier se faisait extrêmement rare, et on ne pouvait trouver plus mauvais moment pour publier une série de nouvelles plutôt

précieuses ; mais l'édition originale, tirée à 4 000 exemplaires, fut épuisée en une semaine, peut-être parce que le public réclamait une littérature qui ne parlât plus de la guerre.

Bien que Mishima se soit par la suite taillé une certaine notoriété en réclamant la militarisation d'un Japon attaché à la paix, il manifesta peu d'enthousiasme au moment de la guerre. Convoqué devant le Conseil de révision, il préféra passer l'examen à son domicile officiel, à la campagne, plutôt qu'à Tokyo. Apparemment, son père pensait que son apparence fragile, qui passerait inaperçue dans la capitale, serait remarquée à côté de la constitution robuste des fils de paysans et qu'on le réformerait. Mishima eut aussi de la chance : le jour du Conseil, il avait une forte fièvre et un jeune médecin inexpérimenté confondit bronchite et pleurésie. Mishima ne fit rien pour le détromper, il fut déclaré inapte. Un examen ultérieur révéla l'erreur, mais Mishima avait entretemps bénéficié d'un an de sursis. Lorsqu'il fut enfin appelé, la guerre était finie. Le régiment qu'il devait rejoindre fut anéanti aux Philippines.

**M**ishima continua d'écrire pendant toute l'année 1945. En janvier 1946, il rendit visite à Yasunari Kawabata, avec les manuscrits de deux nouvelles. En juin, sur la recommandation de Kawabata, *La cigarette* fut publiée dans un magazine nouveau et important. *La cigarette* qui est la plus touchante de ses premières œuvres ne décrit pas un monde d'adultes perçu uniquement à travers les livres, mais des expériences personnelles, dans un style sans apprêt et de qualité. Elle raconte l'histoire d'un jeune garçon plutôt inadapté dans une école où l'on se consacre aux sports et à la culture physique, et où les élèves des classes supérieures, tradition moins saine, se choisissent des « favoris » parmi les élèves les plus jeunes. Un jour le narrateur se retrouve avec les membres d'une équipe de rugby en train de goûter au plaisir interdit de la cigarette. Ils lui en offrent une, et il la fume, attiré par les joueurs malgré son aversion pour les sports. Sa première cigarette ne lui donne pas de plaisir mais de terribles sentiments d'anxiété et de culpabilité. Il craint que son secret ne soit découvert à son retour chez lui, mais personne ne remarque l'odeur du tabac. Enthousiasmé, il retourne dans la chambre des joueurs de rugby et leur demande bravement une autre cigarette. Il a la nausée et le garçon qui lui a donné la cigarette 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 mon 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 ».

Cette métamorphose due à la cigarette n'était pas simplement une étape de l'adolescence. Le jeune garçon avait, pour la première fois, éprouvé de l'amour et désirait ardemment blesser et être blessé. Son assurance s'était écroulée et il sentait en lui l'émergence d'un nouveau moi.

Replacé dans l'ensemble de l'œuvre de Mishima, *La cigarette* a été la première, et poignante, expression de sentiments sincères. Mishima n'était probablement pas heureux de la chose, qui allait contre le genre de sagesse littéraire qu'il avait retenus des aphorismes de Wilde ; il ne désirait pas abandonner l'art pour la réalité. Cette réticence devant le réel prend une dimension extrême dans son premier grand roman, *Tozoku (Les voleurs, 1946-48)* portrait inrassemblable — et raté — de deux jeunes aristocrates qui sont irrésistiblement attirés par le suicide. En 1955, Mishima publia en fac-similé les notes qu'il avait accumulées pour *Les voleurs*. Ce fut la seule fois où il révéla les plans très détaillés qu'il préparait avant d'entamer un nouveau livre. Il reconnut avoir écrit celui-là sous l'influence de Raymond Radiguet, mais fut bien en peine de désigner les points de divergence entre Radiguet et lui. Evidemment, il ne releva pas alors (quoiqu'il dût le faire plus tard) la principale distinction : *Le bal du Comte d'Orgel*, de Radiguet, est un chef-d'œuvre de style et de conception, alors que *Les voleurs* n'est qu'une première tentative de roman.

Les personnages des *Voleurs*, comme ceux d'autres ouvrages de jeunesse de Mishima, appartiennent à l'aristocratie. Ce qui était naturel, vu son éducation au Collège des Pairs. Mais cette attention qu'il portait à une classe très réduite de la société japonaise, officiellement disparue après la guerre, le discrédita aux yeux de certains critiques qui lui reprochaient de ne jamais écrire sur des gens ordinaires. L'accusation était injuste, ainsi que le révèle un simple survol de l'œuvre. En fait, peu d'écrivains modernes japonais ont présenté un éventail aussi vaste de la société que Mishima, du pécheur du

## VIE ET MORT DE MISHIMA

■  La vie et la mort de Yukio Mishima, Henry Scott Stokes. Ed. Balland.

Imagine-t-on un écrivain qui n'aurait atteint la célébrité mondiale qu'en raison de sa mort, plus précisément, de son suicide ? Hemingway héroïsé par son fusil de chasse, Montherlant par la balle qu'il se tira dans le cœur ? C'est pourtant ce qui faillit bien arriver à Yukio Mishima, dont le seppuku frappa à ce point les imaginations que sa notoriété devint immense. Pourtant, heureusement, Mishima ne tient pas tout entier, tant s'en faut, dans cette mort dont on a souligné, par réaction, le côté un peu clinquant, presque le mauvais goût. Il tient dans une œuvre considérable, par bien des côtés géniale, et l'émotion que peuvent donner *Confession d'un masque*, *Madame de Sade* ou *La mort dans l'Été* se renforce à chaque lecture.

Sur la biographie de Mishima, sur Mishima lui-même, nous avons à notre disposition, en français, essentiellement trois essais : *Une vie de Mishima*, de John Nathan, qui nous laissait fort sur notre faim. Un remarquable livre d'Ivan Morris, *La noblesse de l'échec*. Enfin le travail, célèbre mais court, de Marguerite Yourcenar, qui vient de traduire les *Cinq nœuds modernes*, que Maurice Béjart a montés à Paris. Fort heureusement va paraître dans quelques semaines chez Balland, la traduction d'une remarquable, et exhaustive biographie, due à Henry Scott Stokes, et traduite par Léo Dilé : *La vie et la mort de Yukio Mishima*, qui a notamment l'avantage de nous épargner les paragraphes de psychanalyse sauvage dignes du Café du Commerce à quoi on réduit souvent les analyses de Mishima. Ainsi, si l'importance de sa grand-mère maternelle dans l'éducation, et sans doute les névroses de l'enfant, y est justement exposée, elle ne prend pas toute la place, ce qui serait exagéré. Surtout Henry Scott Stokes nous met au fait avec une très grande précision dans les détails de la fameuse Tatenokai, cette milice privée que Mishima fonda.

Une très attentive recherche, tout entière de sympathie mais sans complaisance, de celui qui fut pendant plusieurs années chef du bureau du *Times* à Tokyo, nous fait mieux comprendre l'un des auteurs majeurs de notre temps.

J.-J.B.

*Tumulte des flots*, aux fermiers de *Soif d'amour*, aux ouvriers de *Soie et intuition*, au clergé bouddhiste du *Pavillon d'or*, aux ingénieurs du *Barrage englouti*, ou à la bourgeoisie. Ce que les critiques reprochent apparemment à Mishima, ce n'est pas l'étroitesse de sa vision, mais le fait qu'il ne remette pas en question la société capitaliste. Quoi qu'il en soit, il est vrai que Mishima est un des rares écrivains du XXe siècle à mettre en scène l'aristocratie. Il ne manifeste pas une affection particulière pour cette caste ; en fait, ses expériences au Collège des Pairs furent plutôt décevantes. Mais il trouve normal de parler d'une classe qu'il connaît bien et de s'y référer quand il veut exposer ses idées sur la condition humaine.

L'intrigue des *Voleurs* est simple mais peu convaincante. Une jeune fille et un jeune homme, tous deux d'ascendance noble, ont été cruellement déçus par l'amour. Ils décident, chacun de son côté, de se suicider, mais lorsqu'ils découvrent, accidentellement, les intentions de l'autre, ils se lient d'amitié et partagent leurs secrets. Ils se marient, mais seulement pour pouvoir se suicider le soir de leurs noces. L'exaltation de la mort, si présente dans les livres ultérieurs de Mishima, était déjà dans ce premier roman sans que la

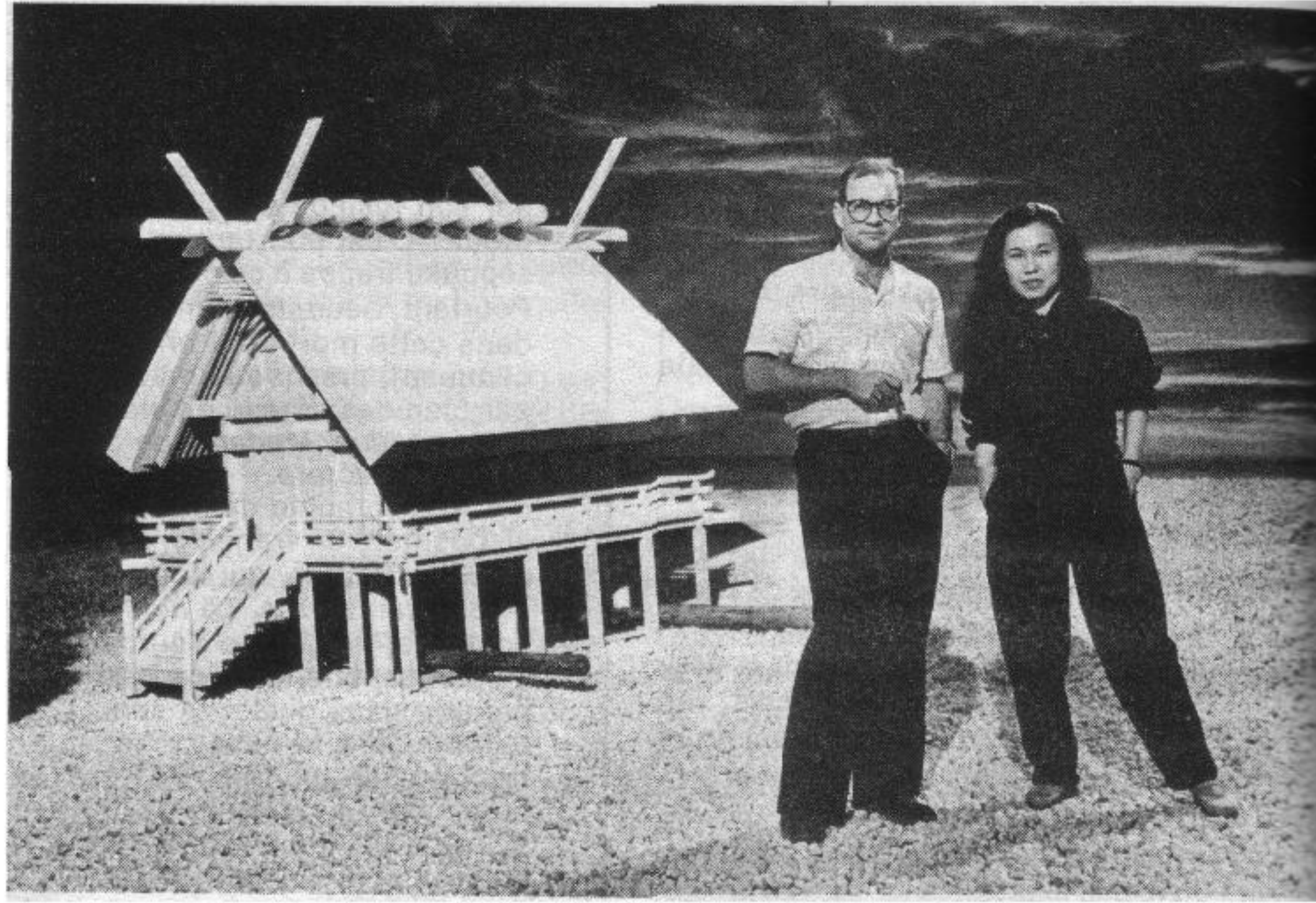
nécessité de la mort des jeunes héros, mal expliquée, paraisse plausible. Peut-être Mishima, fasciné par la beauté de la mort précoce (comme chez Radiguet) n'a-t-il pas jugé utile de convaincre les lecteurs d'une vérité qui lui semblait évidente. L'association de la mer et de la mort, autre élément familier des écrits de Mishima, se retrouve ici lorsque le héros, mystérieusement mais inexorablement, attiré par la mer dans le port de Kobé, après être passé sur les lieux d'un accident mortel, a la soudaine vision de la mort comme libération.

*Les voleurs* fut publié en novembre 1948. Une des années les plus productives de Mishima, bien qu'à l'époque il travaillât à plein temps au ministère des Finances. Il démissionna cette même année, à la grande déception de son père ; mais son talent était maintenant reconnu, même par ceux qui se montraient sceptiques un an ou deux plus tôt, ou dont les idées politiques différaient des siennes. Il rejoignit le groupe qui éditait la revue *Kindai Bukagu (Littérature moderne)*. La plupart des membres de ce groupe étaient de gauche et Mishima fut maintenu un peu à l'écart. Pourtant l'un d'entre eux essaya de le persuader de s'inscrire au Parti communiste. Cette suggestion parut si délicieusement absurde à Mishima qu'elle lui

procura le même frisson qu'il ressentit quelques années plus tard lorsque son entraîneur lui proposa un vrai match de boxe. Il participa apparemment à *Kindai Bungaku* afin de se mêler à ceux qui faisaient une nouvelle littérature, mais il ne fut jamais influencé par leurs idées politiques.

**S**'il tenait un discours engagé, Mishima, même à la fin de sa vie, restait profondément apolitique. Malgré ses sympathies de droite, il ne coopéra jamais avec les douteux groupes réactionnaires, qu'il traita plutôt rudement dans des romans comme *Les chevaux échappés*. Il se montrait caustique avec les politiciens et les hommes d'affaires qui dirigeaient le pays, mais pour des motifs différents de ceux de ses collègues de gauche. Jeune, il n'avait jamais montré un intérêt particulier pour ces militaires qui avaient voulu renverser la classe dirigeante, mais il s'associa plus tard à leur patriotisme magnifique et aveugle, parce qu'il transcendait les ambitions personnelles, et même l'instinct de conservation. Mishima proclama un jour sa croyance en l'infaillibilité de l'Empereur ; mais pour lui, l'Empereur était une représentation abstraite du Japon — cela pouvait être n'importe quel empereur y compris celui de son époque. Dans *Eirei no Koe* (*Les voix des âmes héroïques*, 1966) celui de ses livres qui sacrifie de la manière la plus visible au culte de l'Empereur, les esprits des pilotes *kamikaze* accusaient l'actuel empereur d'avoir renoncé au droit divin ; s'il n'était pas un dieu, leur mort n'avait plus de signification. Les idées politiques de Mishima se firent de plus en plus abstraites, jusqu'à devenir une extension de son esthétique.

En janvier 1949, Mishima publia dans *Kindai Bugaku* son premier commentaire de l'œuvre de Kawabata. Il avait toujours manifesté une profonde admiration pour le vieil écrivain, et se considérait comme un de ses disciples mais les deux hommes étaient extrêmement différents, même lorsqu'ils semblaient proches. Pour Kawabata, la tradition japonaise se retrouvait dans la peinture, la sculpture, les poteries du passé, dans *Le dit de Genji*, dans les jardins et l'architecture des vieux temples, dans l'enseignement religieux des maîtres zen. Mishima se désintéressait de tout cela, à l'exception du *Dit de Genji*. Il ne recherchait pas la beauté dans le passé japonais, mais en Occident, particulièrement dans la Grèce antique, et il ne lui arriva probablement jamais de rechercher



Le tournage de *Mishima*, (film autobiographique de l'auteur) qui doit sortir au printemps prochain. Metteur en scène : Paul Schrader (à gauche). Conception artistique : Ishioka Eiko (à droite).

une œuvre d'art japonaise. Même quand leurs goûts se rejoignaient — ainsi de leur admiration commune pour la poésie *waka* —, ils en tiraient 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. Pour Kawabata, le passé c'était l'aspect féminin de la culture japonaise, pour Mishima les traditions guerrières (qui laissaient Kawabata indifférent). Nous savons, par les écrits autobiographiques de Mishima, que

### Les éditeurs américains refusèrent de publier

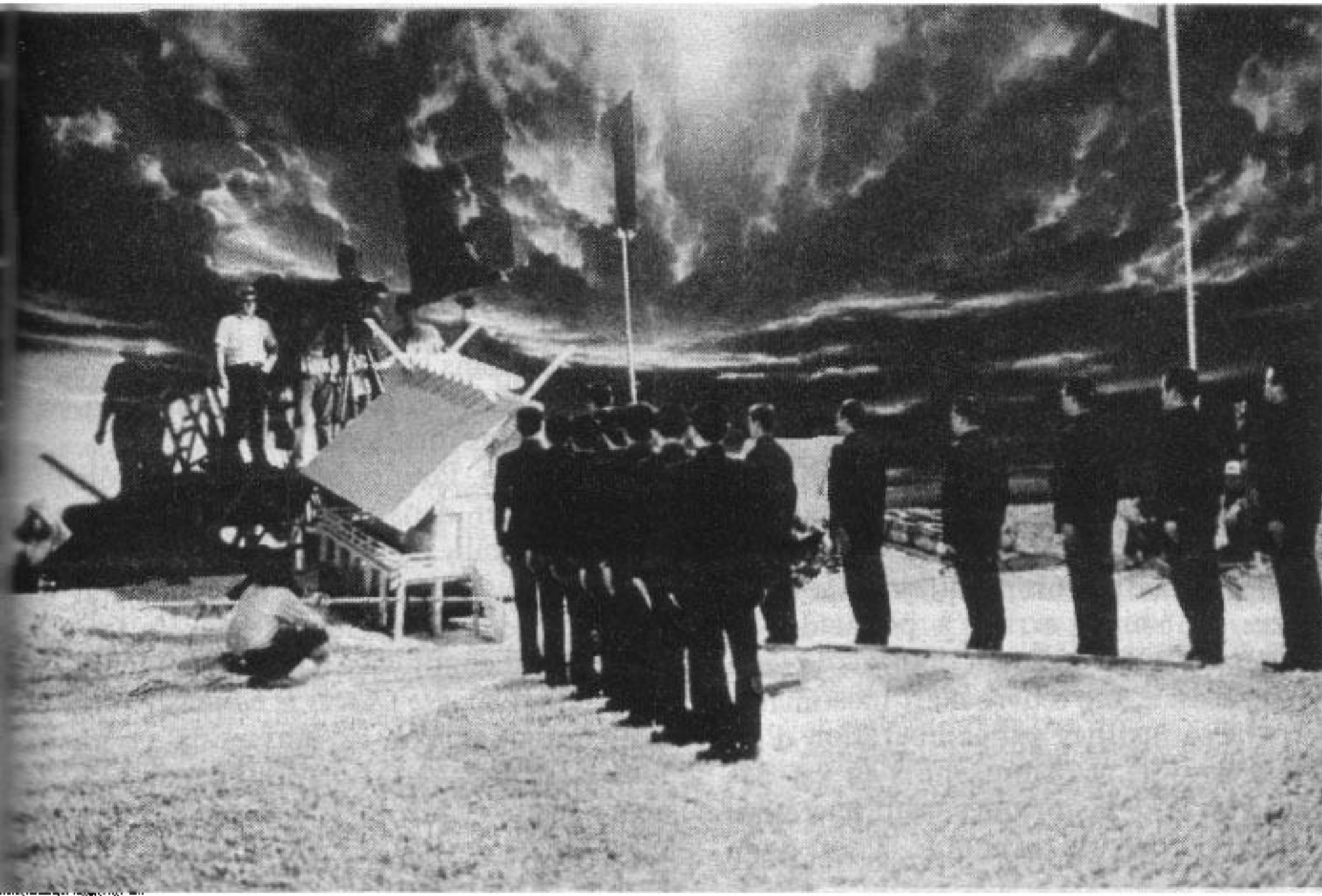
#### *Confession d'un masque.*

sa fascination de la mort du guerrier remonte à son enfance. Dans *Kamen no Kokuhaku* (*Confession d'un masque*, 1949), il décrit son désespoir quand, à l'âge de quatre ans, il apprend de sa nourrice que son image favorite — un chevalier qui monte un cheval blanc — représente en fait une femme, Jeanne d'Arc. La découverte d'une jeune vierge sous une armure aurait sans doute ravi Kawabata.

*Confession d'un masque* est l'ouvrage le plus révélateur de Mishima. Il n'a pas seulement fait sa réputation, mais continue d'être considéré comme l'un des sommets — voire le sommet — d'une œuvre qui ne compte pas moins de trente ou quarante volumes. Mais il n'a pas été très bien compris, même par ceux qui l'admiraient. On

le considère souvent comme la parodie d'une confession, une fausse autobiographie. Les tendances homosexuelles du héros, qui l'empêchent de ressentir du désir pour la fille qu'il croit aimer, ont tellement déconcerté les critiques que la plupart d'entre eux ont pensé que l'intention devait être satirique tandis que d'autres attribuaient son impuissance à la malnutrition. Curieusement, personne n'a jamais considéré *Confession d'un masque* comme l'aveu d'une passion coupable. Les éditeurs américains refusèrent de le publier, pensant qu'il détruirait l'image de Mishima auprès des lecteurs américains, mais les Japonais l'ont généralement lu comme le témoignage émouvant d'un jeune garçon qui prend conscience de lui-même. Les aspects homosexuels étaient pris comme l'expression d'un amour immature, ou interprétés comme une symbolisation de la stérilité du monde d'après-guerre. Mishima nia la véracité de ces confessions et chercha même à démontrer avec insistance son intérêt sexuel pour les femmes. Quelles que soient les explications de Mishima, ou des critiques concernant les éléments homosexuels de *Confession d'un masque*, on ne peut s'empêcher de penser qu'il rapporte des émotions et des expériences personnelles. L'intention de Mishima n'était certes pas de décrire précisément sa jeunesse, mais de se confesser, de se libérer des monstres qui étaient en lui.

On ne saurait trop souligner l'importance de *Confession d'un masque*, dans



ELISABETH LENNARD

Le pavillon d'or, en modèle réduit. Il reproduit fidèlement le temple de Kinbaku-ji, détruit par un incendie criminel en 1950.

l'évolution de Mishima. Il utilise des matériaux qui vont à l'encontre de tout ce que la littérature lui a appris. Son jeune héros n'est pas, comme tous ceux des romans qu'il a lus, enflammé par son premier baiser. Il ne réussit pas à obtenir la main de la jeune fille qu'il aime, non parce qu'elle est promise à un autre, mais parce qu'il découvre que le masque imposé par la société et la littérature lui est insupportable. Sa réaction n'est ni de l'apitoiement sur lui-même — sentiment qu'il méprise — ni de la consternation devant le sort terrible qui lui est dévolu ; il raconte au contraire le processus qui l'a conduit à la reconnaissance inéluctable de sa condition. On retrouve quelques thèmes de *Confession d'un masque* dans d'autres ouvrages de Mishima, mais jamais sous la forme d'une confession. Comme « exercice spartiate d'autodiscipline », le livre a atteint son objectif. Mais il reste une fiction, même lorsque la confession touche de très près la réalité. Après un certain nombre d'écrits qui traitaient uniquement de la beauté, ce mélange de vérité et de beauté fait de *Confession d'un masque* l'œuvre capitale de Mishima.

Le succès du livre attira les éditeurs. Mishima se mit à écrire des récits populaires qu'il baptisa plus tard (à la manière de Graham Greene) « divertissements ». Ces histoires n'intéressaient pas normalement les critiques et Mishima lui-même était mécontent lorsque quelqu'un qu'il estimait les lisait. La raison de ces « divertissements » était manifestement alimen-

taire : les journaux à grande diffusion paient beaucoup mieux que les revues littéraires, mais ils ne se seraient pas risqués à ennuyer leurs lecteurs avec le contenu philosophique des écrits sérieux de Mishima. Il est possible également que Mishima ait aimé à se considérer comme un écrivain capable de répondre à tous les goûts littéraires. Bien qu'il ne soit pas facile d'écrire de bonnes histoires divertissantes, le genre est dénigré dans le Japon du XXe siècle. Les « divertissements » de Mishima n'ajoutèrent rien à sa réputation,

Il aimait à se croire  
un écrivain sûr de lui,  
serein et viril

mais ils lui donnèrent le sentiment qu'il pouvait écrire pour un large public. Jusqu'en 1968, Mishima passa un tiers de son temps à produire chaque mois une histoire qui lui assurait le confort matériel. Le reste était consacré à la littérature sérieuse et aux pièces de théâtre. Les deux dernières années de sa vie, les « divertissements » cédèrent leur place à des écrits populaires « martiaux » et politiques.

Après *Confession d'un masque*, Mishima publie *Ai no Kawaki (Soif d'amour, 1950)*. Le succès de son premier livre aurait sans doute poussé un autre à poursuivre dans la veine autobiographique, mais Mishima en décida autrement. Il reconnut avoir été influencé par François Mauriac ; il admirait l'ambiance dramatique et parfois ter-

rifiante de ses romans. Cela le poussa à devenir un écrivain qui pouvait dépasser la confession tout en conservant un élément très personnel dans le choix de ses matériaux. Préférer la fiction aux analyses de plus en plus pénétrantes et raffinées de son propre psychisme a sûrement été une bonne décision. Mais elle a sans doute coûté à Mishima son chef-d'œuvre, le roman qui aurait expliqué comment le premier écrivain japonais internationalement reconnu a vécu le conflit de ses attirances vers les traditions japonaise et occidentale, comment un écrivain influencé par Wilde, Radiguet, Mauriac, Mann et Dostoïevski décida de mourir comme un samouraï. Mishima enleva son masque pour faire sa confession, mais à la fin il se convainquit lui-même que le masque était son vrai visage. Le masque glissa parfois, mais seulement par inadvertance, pour révéler un être qui n'était pas le Mishima au corps puissant et au rire héroïque. Il aimait à se croire un écrivain sûr de lui, serein et viril, fier de son habileté, mais il ne put jamais dissimuler complètement son désespoir.

Lorsqu'il eut tourné le dos aux confessions et expériences personnelles, il dut aller puiser son inspiration à d'autres sources. Dans les journaux ou la littérature classique. Quand il parlait d'un fait divers, comme dans *Utage no Ato (Après le banquet, 1960)*, Mishima le suivait parfois de si près qu'il se voyait poursuivi pour ingérence dans la vie privée ; d'autres fois, il se contentait d'une inspiration assez lointaine (*Kinkakuji, Le Pavillon d'or, 1956*). L'important était qu'il pût y infuser de sa personnalité. En un sens, son utilisation des faits (l'incendie du temple de Kyoto) ou des thèmes d'une nouvelle classique était similaire : il n'inventait pas l'événement central mais l'interprétait à sa manière. Les sources d'inspiration finissent pas être d'un intérêt purement académique. Mishima les pliait à sa convenance.

Il partit pour la première fois à l'étranger en décembre 1951. L'étape la plus importante de ce voyage autour du monde fut la Grèce, qui l'avait fasciné depuis son enfance. Il se rendit compte que les images sombres qu'il avait brossées de la vie étaient très incomplètes. *Shiosai (Le tumulte des flots, 1954)* fut la première conséquence de cette découverte. Il s'inspira de la légende grecque de Daphnis et Chloë, en suivant l'intrigue de près, mais il la replaça dans un milieu japonais. Le berger et la bergère devinrent une jeune fille et un jeune homme vivant de la pêche sur une petite île. 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. Le livre surprit beaucoup d'admirateurs de Mishima, mais dans l'ensemble il enchantait le public. Mishima le considérait probablement comme un exercice de style — comment un peu d'habileté peut redonner vie à la plus banale histoire. L'énorme popularité du *Tumulte des flots* fut pour lui comme une surprise, et même une déception.

**M**ais il prouvait que la littérature classique pouvait prendre la place de l'expérience personnelle. Mishima aimait à penser qu'il était un auteur classique. Terme approprié lorsqu'on peut reconnaître dans l'ouvrage le modèle. Le lecteur apprécie chez Mishima son utilisation adroite d'un matériau familier, et juge du contraste entre l'esprit de l'ancienne et de la nouvelle œuvre. Ceci est particulièrement vrai dans ses pièces modernes de *Nô* ; tout en restant fidèle au motif original, il en transforme les éléments de telle manière qu'il surprend et quelquefois choque le spectateur. Nous acceptons souvent plus facilement la version de Mishima d'une histoire traditionnelle que la représentation *Nô* du XVe siècle, tout comme nous trouvons *La machine infernale* de Cocteau plus convaincante que les traitements traditionnels de la légende d'Oedipe et du Sphinx. Quel que soit son respect de l'original, l'homme de sensibilité classique ne peut s'empêcher d'y imprimer l'empreinte de ses propres goûts et de ceux de la société dans laquelle il vit.

Mishima utilise les événements contemporains de la même manière. *Le pavillon*

*d'or*, que la plupart des critiques considèrent comme son meilleur livre, rapporte les incidents qui conduisirent au fameux incendie du temple de Kyoto. La conclusion du roman — la conflagration — est connue dès le début ; l'intérêt du lecteur n'est pas entretenu par la curiosité de ce qui va se passer, mais par le désir de savoir *pourquoi* le moine (qui s'appelle Mizoguchi dans le roman) décide de détruire un trésor national. Mishima fournit au moins des raisons subtiles mais contraignantes sans trop se préoccuper de savoir comment un jeune paysan sans éducation, affligé d'un bégaiement paralysant, a pu élaborer des idées philosophiques aussi complexes. Mishima arrive à persuader le lecteur qu'un événement déplorable — la destruction d'une œuvre d'art inestimable — peut se justifier par la libération d'un jeune homme. Mishima ne s'en est pas tenu aux faits historiques, sauf en ce qui concerne l'origine du moine et son geste

### Le pavillon d'or est l'un des romans japonais les plus importants du siècle.

final. Il noue les fils d'une inévitable tragédie, avec tant d'habileté qu'on se souviendra plus longtemps du roman que des faits eux-mêmes.

*Le pavillon d'or* n'est pas un livre facile. Mishima a écrit des dialogues qui ne pouvaient en toute vraisemblance sortir de la bouche de ses personnages. Il semble avoir créé sa *Montagne magique*, avec des personnages beaucoup moins plausibles que ceux de Mann. Mais Mishima réussit comme il le voulait à écrire un roman phi-

losophique sans précédent au Japon, et à lui donner un vaste public. Un des romans japonais les plus importants du siècle.

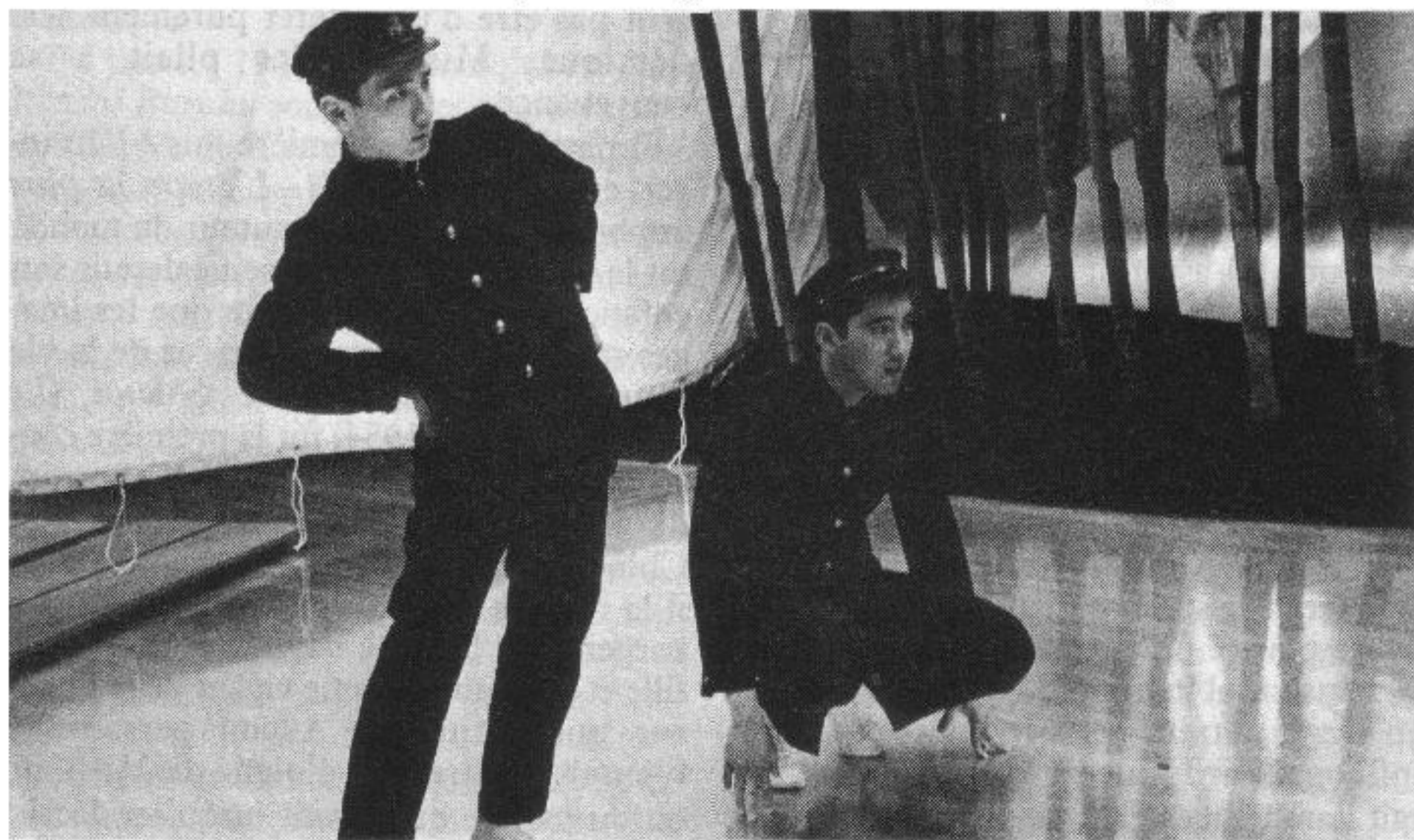
Le premier grand échec de Mishima *Kyoko no Ie* (*La maison de Kyoko*, 1959) était un livre ambitieux pour lequel il dépensa beaucoup d'énergie et de talent. Il y tentait de raconter ses expériences des années cinquante, distribuant les différentes activités dans lesquelles il s'était trouvé engagé. Bien qu'encensé par certains critiques, le livre manquait de vie, et Mishima fut déçu. Pour oublier, il joua le rôle d'un gangster dans un film, chanta des chansons habillé en marin, et écrivit énormément pour les mass media. Son état dépressif ne dura pas longtemps. En janvier 1960, il commença à publier en feuilleton *Utage no Ato* (*Après le banquet*) avec beaucoup de succès. En janvier 61, ce fut *Yukoku* (*Patriotisme*), le premier de plusieurs récits et pièces à la gloire des jeunes officiers des années 30. Mishima était fasciné par l'idéalisme généreux de ces hommes prêts à donner leur vie pour l'Empereur. Dans le milieu des années 60, il exprima publiquement ces vues, que d'aucuns traitèrent de fascistes, quoique souvent il se contentât de dire qu'il fallait préserver les traditions particulières du Japon. En 1969, au cours d'un débat avec les étudiants radicaux de l'Université de Tokyo, il leur offrit de se joindre à eux s'ils reconnaissaient l'Empereur. Bien entendu, il savait qu'ils refuseraient. Peut-être espérait-il qu'une parcelle de ce qu'il avait admiré, quelque trente-cinq ans auparavant chez les jeunes gens — cette dévotion à la patrie — serait encore présente.

Mishima semblait être à son apogée, mais il devint plus populaire encore. Ses exploits d'escrimeur *kendô* eurent droit aux gros titres de la presse ; le film qu'il réalisa et interpréta d'après *Patriotisme* fit sensation ; et il surprit beaucoup quand, en 1967, il s'entraîna secrètement pendant un mois avec les forces japonaises d'auto-défense. En 1968, il constitua une armée privée de cent hommes, la *Tate no kai* (*La Société du Bouclier*), dont le but avoué était de servir l'Empereur.

Ces activités lui valurent plus de popularité que ses écrits, mais ne diminuèrent en rien son énergie. Sa meilleure (longue) pièce, *Sado Kôshaku Fujin* (*Madame de Sade*, 1965) et sa plus courte, *Wa ga Tomo Hittorâ* (*Mon ami Hitler*, 1968) datent de cette période, tout comme certains de ses grands romans. *Gogo no Eikô* (*Le marin rejeté par la mer*, 1963) un de ses livres les plus travaillés, exprime ses pensées de longue date :

« Parmi mes convictions inébranlables,

Des acteurs de Mishima près de la forêt de bambou reconstituée par Eiko.



ELISABETH LENNARD

## L'ARBRE DU MAL

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 ». La force de cette conviction se confirmera dans les dernières années de la vie de Mishima.

Sa tétralogie, *Hôjô no Umi (La mer de la fertilité)*, fut publiée en feuilleton mensuel à partir de septembre 1965. Et jusqu'au dernier jour de sa vie, Mishima continuera d'assurer ses livraisons avec la plus grande régularité. Depuis 1950, il désirait écrire un roman sur le thème de la réincarnation. Il avait, au cours des années, accumulé des informations sur le sujet, lisant aussi bien des ouvrages bouddhistes qu'euro-péens. Il se passionna pour les *Yuishiki*, doctrines de la « conscience unique », que l'on retrouve tout au long de la tétralogie. Le titre de l'ouvrage fut emprunté au nom latin d'une des « mers » de la lune : *Mare Fecunditatis*.

On y découvre la clé des intentions de Mishima : bien que le titre évoque la fertilité, la mer est en fait stérile ; cela semble résumer les conclusions de Mishima à propos de la vie. Mais il avait beau juger la vie dénuée de sens, il n'agissait pas selon cette philosophie. Sa fascination de la mort impliquait un autre moi observant sa propre mort, un autre royaume d'où son esprit surveillerait celui-ci. Croire en la métempsychose n'était peut-être pas seulement une attitude en accord avec la nature d'un homme dépourvu de toute autre conviction religieuse : c'était une nécessité. En tant qu'écrivain, Mishima pouvait être assuré d'une certaine sorte d'immortalité, et il fit tout ce qu'il put pour exporter cette immortalité. Il a aussi peut-être désiré survivre comme un homme qui savait ce qui arrivait au monde.

*La mer de la fertilité* raconte l'histoire de quatre personnes, chacune née avec la même curieuse marque qui permet à Honda, un homme qui les connaît toutes les quatre, de deviner en elles les réincarnations du même être. Le premier volume, *Neige de printemps*, est un exemple magnifique de l'habileté de conteur de Mishima. Il donne libre cours à son lyrisme, certains chapitres de la fin ont la sensibilité féminine qui dominait les romans d'il y a mille ans. En revanche, le deuxième volume expose les idéaux du guerrier. Dans *Les chevaux échappés*, vingt ans après, le héros n'est plus un jeune aristocrate exquis, mais un homme d'épée qui veut débarrasser l'Empereur de tous ses conseillers corrompus. Lui et ses amis se préparent à com-

■ *L'Arbre des Tropiques* est la seule pièce que Mishima ait désignée sous le nom de « tragédie ». Il s'est tourné vers la Grèce antique, n'a pas manqué de s'intéresser au mythe fabuleux des Atrides, et nous offre un drame à huis clos, en famille — éternelle illustration des sociétés —, une pièce où la cruauté le dispute sans relâche à l'inceste.

Dès le début, le ton est donné. Ikuko, une jeune fille malade, coincée entre ses oreillers, s'adresse à son petit oiseau. Un monologue circonstancié, tout à la fois impitoyable et délicat, où elle informe le volatile qu'il vit ses dernières heures. Ce soir, elle l'étranglera, comme ceux qui l'ont précédé dans sa cage, parce qu'elle en a décidé ainsi il y a juste un mois. Elle achève par un « Tout demain, je pleurerai avec un grand bonheur », qui accuse, s'il le fallait, la logique irréversible, formellement triste mais profondément tonique, vivante de toute tragédie.

Très vite, on fera la connaissance des parents d'Ikuko, de son frère et de sa tante, qui tient lieu de témoin, de choréute. La jeune mourante, surveillée, tentera de convaincre son frère de tuer sa mère, laquelle s'acharnera à persuader son criminel potentiel de fils à supprimer son père. Cependant que la fille aime son père qui le lui rend mal, que le fils aime sa mère qui le lui rend bien, et que frère et sœur s'aimeront d'un amour tendre et définitif. Un bel imbroglio dans la tradition, où le sexe, la jalousie, les passions terribles et les intérêts de toute nature se bousculent.

L'articulation de la pièce pourra sembler plate. Ici, nulle place pour une quelconque dimension divine. Des faits et des perversités, qui se succèdent simplement, à une cadence effrayante. Un dépouillement hors du commun qui révèle des inhibitions essentielles.

On aura compris que sans être un texte inoubliable de Mishima, *L'Arbre des Tropiques* est un exercice impudique, attachant et achevé. Ce qui n'est pas si mal.

Charles-Philippe Dulac

*L'Arbre des Tropiques*, Yukio Mishima. Traduit du japonais par André Pieyre de Mandiargues avec la collaboration de Jun Shiragi (Silla). Gallimard. Et au Théâtre du Rond-Point, Avenue Franklin-Roosevelt, 75008 Paris. Tél. 256.70.80 dans une mise en scène de Jean-Pierre Granval jusqu'à la fin mars.

mettre des assassinats, et sont trahis. Reconnaisant à la marque de naissance son vieil ami, Honda démissionne de son poste de juge pour défendre Isao, et celui-ci est condamné à une peine très légère. A peine libéré, Isao tue un de ceux qui figuraient sur la liste des conspirateurs, puis se fait *seppuku* en regardant le soleil levant.

Le troisième volume, *Le temple de l'aube*, est le plus difficile à comprendre. Mishima se rendait bien compte que les deux moitiés n'allaient pas très bien ensemble. La première partie, qui se passe dans l'Asie du sud-est, traite de thèmes bouddhistes ; la seconde est un tableau réaliste de la corruption de l'aristocratie dans le Japon d'après-guerre. Mishima acceptait le risque d'échec et pensait que ce volume était le plus important des quatre. A la lecture des deux premiers, on peut penser qu'il s'agit du chef-d'œuvre de Mishima. L'écriture est juste, les quelques digressions métaphysiques ou religieuses donnent de la profondeur sans ralentir l'action. Le troisième nous donne l'impression que Mishima ne contrôle pas entièrement son matériau. Si nous pouvons apprécier la pertinence des tas de ren-

seignements qui nous sont fournis sur la transmigraton, ce n'est pas grâce au talent de Mishima. On peut difficilement imaginer dans un autre roman une phrase comme : « Il est important de noter que *Abhidharma* est un mot sanscrit indiquant le dernier du canon tripartite bouddhiste comprenant les sutras, les règles et traités scholastiques, pratiquement synonyme de traités scholastiques ». On ne peut imaginer que Mishima, maître de la littérature populaire aussi bien que de la fiction sérieuse, ne se soit rendu compte qu'il risquait d'ennuyer ses lecteurs. Ces passages devaient lui sembler tellement importants que leur inclusion devenait une nécessité ; ils constituaient, peut-être, sa raison principale pour écrire la tétralogie.

Le titre du dernier volume, *Tennin Gosui*, signifie littéralement « les cinq stigmates de l'ange déchu » ; ils sont présents, tous les cinq, dans la description de Toru, la dernière des réincarnations. Les fleurs de ses cheveux sont fanées ; il transpire abondamment ; son corps, pas lavé, dégage une forte odeur ; ses vêtements sont sales ; et il a perdu sa place dans le monde. Il est soigné par une folle qui attend un enfant de lui. Peut-être Mishima veut-il nous montrer que l'être à demi divin que nous rencontrons pour la quatrième fois a perdu ses pouvoirs surnatu-



# LES JEUNES ROMANCIERS

par Natsuki Ikesawa

**Finies les grandes quêtes idéalistes : les romans reflètent désormais une société décadente.**

rels et qu'il se fonda dans l'argile commune ?

Le dernier chapitre du roman est un des plus réussis de l'œuvre entière de Mishima. La conclusion — la vieille nonne prétend n'avoir jamais entendu parler de Kiyooki, la première manifestation de l'ange, et suggère poliment qu'il est issu de l'imagination de Honda — a perturbé beaucoup de lecteurs. Disait-elle la vérité, et dans ce cas les événements décrits dans le quatrième volume de la *Mer de la fertilité* ne se seraient-ils passés que dans la tête de Honda ? Entre les murs du couvent où la nonne a vécu pendant soixante ans se trouve le vide décrit dans les textes boudhistes. Honda reconnaît aussi que lorsqu'il meurt, il ne laisse rien au monde qui prouve qu'il ait existé. L'irréalité représente, pour lui, la vérité ultime du monde. Mais il peut ne pas en être ainsi pour tous les lecteurs : la tétralogie est si solidement ancrée dans la réalité qu'il faut plus qu'un coup de baguette de l'abbesse pour faire disparaître le tout.

Mishima était convaincu que *La mer de la fertilité* était l'aboutissement de tout ce qu'il avait appris en tant qu'écrivain. Il fit remarquer à ses amis qu'une fois qu'il aurait achevé le livre, il n'aurait plus qu'une chose à faire : se tuer. Il avait peut-être raison de penser qu'il ne pouvait aller au-delà de *La mer de la fertilité*. Dans ce cas, ce jugement ne concernait pas que lui, mais toute la littérature japonaise moderne. Plus qu'aucun autre, il avait su concilier la littérature traditionnelle japonaise et le domaine européen. On peut imaginer qu'avec l'âge et l'expérience, Mishima aurait écrit un jour quelque chose d'encore plus grand, mais lui n'y croyait pas. ■

Traduit de l'américain  
par Simone Arous

## Mishima en français

L'œuvre de Mishima est publiée aux éditions Gallimard. A noter également trois textes parus dans la N.R.F. : *Patriotisme* (n° 206), *Les sept ponts* (n° 250), *Essai sur Georges Bataille* (n° 256).

Sur Mishima on peut lire : *La vie de Mishima*, John Nathan, Gallimard, 1980 ; *La noblesse de l'échec*, héros tragiques du Japon, Ivan Morris, Gallimard, 1980 ; *Mishima ou la vision du vide*, Marguerite Yourcenar, Gallimard, 1981 ; *Virage à 80*, Henry Miller, Stock, 1973 ; *Mishima pour ou contre Bataille*, Tadao Takemoto, NRF, avril 1974, n° 256 ; *Mort et vie de Mishima*, Henry Scott-Stokes. Baland, vient de paraître (voir encadré).

Chez certains jeunes romanciers qui ont fait leur apparition depuis dix ans, on rencontre des caractéristiques qui les différencient de toute évidence de leurs prédécesseurs. Jusque dans les années 70, ceux qui se vouaient au Japon à ce que l'on appelle ici la « littérature pure » menaient une quête. Cela pouvait être dirigé vers une conscience presque religieuse du monde (Naoya Shiga ou Taijun Takeda) ou bien vers une transformation de la société soutenue par une idéologie de gauche (Shigeharu Nakano) ou bien encore vers une compréhension de la civilisation européenne en tant qu'univers formant un tout (Tatsuo Hori).

Aujourd'hui le sérieux en tant que valeur connaît un renversement. La droiture ou l'honnêteté intellectuelle deviennent presque des signes d'une sorte de lourdeur. On peut penser qu'il y a un retour à l'aisance culturelle de l'époque Edo qui a précédé l'ascétisme régnant après l'ère Meiji. L'apparition d'un romancier dramaturge comme Hisashi Inoué, qui puise beaucoup dans la prose de l'époque Edo, en est une des preuves. Le jeune romancier Ryu Murakami (1) est monté brusquement sur la scène littéraire et a fait comprendre au public japonais que la guerre du Viêt-nam était finie. Dans son *Kagiri naku tomeini chikai blue*, dans un style sensible et admirablement coloré, il décrit les journées oisives et décadentes que vivent de jeunes Japonais en compagnie de soldats américains revenus du Viêt-nam dans leur base au Japon ; cette œuvre nous a brusquement révélé la signification authentique de cette guerre qui se passait quelque part au loin.

Cependant, le roman *Coin locker babies*, écrit par la suite, est peut-être son œuvre la plus marquante. Deux enfants abandonnés grandissent côte à côte, s'entraînant face à une société de violence. C'est le néant qu'ils découvrent de l'autre côté du chaos. Pour matérialiser cette découverte, et pour entraîner tout ce qui vit dans un paroxysme de violence, ils se procurent des

gaz asphyxiants qu'ils lancent dans les rues de Tokyo. Aucun roman ne décrit aussi bien que cette œuvre située dans un avenir proche l'atmosphère houleuse de notre époque contemporaine.

Haruki Murakami, qui porte le même patronyme que Ryû, décrit la philosophie désabusée des jeunes dans une écriture à la Vonnegut, d'apparence légère mais très travaillée. Sa connaissance des romans américains est pour lui une arme et lui constitue une culture anti-académique. Il montre l'attitude détachée de ces jeunes envers les êtres, et en particulier ceux de l'autre sexe, ainsi qu'un attachement morbide envers les choses. Son propos n'est pas de décrire les mœurs mais de créer un monde superficiel. Ange gardien de ces petits « Peter Pan » du Japon moderne entourés par un excès de marchandises, ne sachant que faire et sans l'ombre d'un ami, Haruki Murakami est assez populaire. Ces deux premiers romans *1973 no pinboru* et *Ecoutez la chanson du vent* se ressemblent comme des jumeaux mais depuis il fait de efforts pour varier son écriture. Comme celle-ci n'était pas particulièrement achevée, il semble que cela lui pose quelques difficultés.

Yasuo Tanaka, lui, fait scandale à ses débuts en décrivant ces mœurs superficielles sur un ton se voulant lui-même superficiel ; sa plume prend plaisir à s'attacher aux détails. En énumérant comme dans un catalogue ce qu'une jeune fille à la mode, appartenant à un milieu huppé de Tokyo, doit choisir comme marques de vêtement, comme boutiques, les variétés de pâtisseries qu'elle doit apprécier, il réussit une description habile de l'écologie de certains jeunes possédant à la fois de l'argent et du temps. Tout en se mettant lui-même en scène dans ce genre de vie, il observe, d'un regard plus froid qu'on n'aurait pu l'imaginer, cette jeune faune à la mode. □

Traduit du texte japonais  
par Françoise Meryon

(1) Traduit chez Robert Laffont : *Bleu presque transparent*, et *La guerre commence au delà de la mer*.