

## MISHIMA OU LA VISION DU VIDE : UNE “CRITIQUE D’AUTEUR” INITIATIQUE<sup>1</sup>.

Maurice DELCROIX  
(Université d’Anvers)

La critique d’auteur – critique d’un auteur par un auteur – est vieille comme le monde : Socrate par Platon. Elle peut découvrir ou consacrer, dévoiler ou déconstruire, descendre aux querelles de rivalité ou chercher la rencontre au sommet. En tout cas la plus libre de toutes, et indéfinissable, sinon par son existence même et au coup par coup. Dans le domaine français, elle connaît sa belle époque dans la première moitié du siècle, où Gide eut son Dostoïevsky, Mauriac et Giraudoux leur Racine; Rolland de Renéville son Rimbaud. Plus près de nous, Sartre son Idiot.

*Mishima ou la Vision du vide* fait partie des essais de Marguerite Yourcenar qui s’attachent à l’œuvre entier d’un écrivain, de Pindare à Selma Lagerlöf<sup>2</sup>. Essais disparates par l’époque de rédaction, l’appartenance culturelle et l’importance de l’auteur étudié, sinon par la méthode. Celui-ci est de loin le plus développé, le seul qui forme à lui seul

---

<sup>1</sup> *Mishima ou la Vision du vide* a paru chez Gallimard en octobre 1980. Mes références vont pour l’essai comme pour le reste de l’œuvre aux deux volumes de la Pléiade, *Œuvres romanesques et Essais et Mémoires* (sigles *OR* et *EM*); pour *La Mer de la Fertilité*, de Yukio MISHIMA, à la traduction de Tanguy KENEC’HDU, Paris, Gallimard, 1988 (collection Biblos). Sigle *MF*. Cette traduction française a été réalisée à partir de la traduction anglaise, fait curieux, mais qui n’est pas sans avantages dans le cas présent, puisque Marguerite Yourcenar a travaillé à partir de la traduction anglaise.

<sup>2</sup> C’est bien ainsi qu’elle l’entend. Voir sa lettre du 23 mars 1977 à Jeanne Carayon: “C’est de plus en plus une préoccupation chez moi que d’essayer d’évaluer l’œuvre d’un écrivain en tenant compte de *tous* ses composants [sic], comme j’ai essayé de le faire pour Cavafy, Mann ou Selma Lagerlöf. Je pense me livrer au même travail sur Mishima [...]” (Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, éditées par Michèle SARDE et Joseph BRAMI, Paris, Gallimard, 1995, p. 541; passage déjà cité par Josyane Savigneau dans sa biographie, p. 362, qui lit toutefois “comportements” l’anglicisme “components”). Sur l’époque de la première lecture de *La Mer de la Fertilité*, une lettre de Marguerite Yourcenar à René Étiemble du 12 août 1974 l’informe qu’elle vient de lire récemment les deux premiers volumes; une autre, à Jeanne Carayon, du 25 juillet 1975, atteste que la lecture de la tétralogie est terminée (*Lettres à ses amis* [...], cit., p. 438-439 et p. 463).

un volume. Si c'est bien l'œuvre comme un tout qui est visée, la visée n'oblige pas à parler de tout, voire à tout lire, le but étant de dégager sur un corpus jugé suffisant la ou les lignes de force d'une maturation et par là sa valeur d'expérience existentielle pour l'écrivain étudié. On pressent, pour cette façon de voir, l'importance de l'écrit ultime, en l'occurrence la tétralogie de *La Mer de la Fertilité*, rédigée de 1965 à 1970, le dernier volume parvenant à l'éditeur le jour de la mort de l'auteur par *seppuku*. La fin de l'œuvre et celle de l'homme coïncident.

L'essai s'ouvre à cet égard sur un paradoxe diffus. Parmi les difficultés de l'entreprise, touchant un auteur contemporain et d'une autre culture mêlée chez lui à la nôtre, le principe réaffirmé que, pour un critique, la réalité majeure "qui finalement importe" est "à chercher dans l'œuvre", non dans la vie de l'écrivain, n'exclut pas que "la mort si préméditée de Mishima" soit présentée aussitôt comme "l'une de ses œuvres" (*EM*, p. 198). Ce paradoxe est immédiatement résolu, du moins en apparence, par une répartition des rôles qui reconnaît à tels fragments de l'œuvre qu'ils "jettent des lueurs" sur cette mort "et en partie l'expliquent", tandis qu'elle-même "les authentifie sans les expliquer" (*ibid.*). Mais il se renouvelle implicitement dans l'importance accordée ensuite à "telles anecdotes d'enfance et de jeunesse" dites "révélatrices" d'épisodes "traumatisants", et qui méritent pour cette raison "d'être retenues dans un bref sommaire de [la] vie" de l'écrivain, si même il faut les chercher elles-mêmes dans un texte pour une part autobiographique, à savoir *Confession d'un masque* (1949)<sup>3</sup>. On ne saurait davantage imbriquer la fiction et la vie. Mais n'est-ce pas le propre d'une conception existentielle de la littérature, que d'y voir, pour l'écrivain, le lieu de la maturation essentielle?

Reste que, pour un auteur peu suspect de complaisance à l'égard de la psychanalyse<sup>4</sup>, il est pour le moins curieux de mettre d'entrée de jeu l'accent sur trois épisodes fortement et diversement sexualisés de *Confession d'un masque* : l'identification de Jeanne d'Arc sous l'apparence d'un chevalier en armure entraînant à se détourner d'elle comme d'un travesti, la photographie du Saint Sébastien de Guido Reni provoquant la première éjaculation, la désignation japonaise du vidangeur des eaux usées – "ramasseur de sol nocturne" – entraînant à voir la Terre comme une impure déesse (*EM*, p. 199). Ce dernier exemple ne rejoint la sexualité particulière des précédents que relayé par une image qui n'appartient pas à

<sup>3</sup> ...quitte à les vérifier par des témoignages contemporains, mais en considérant que seule l'œuvre permet d'"entendre leurs vibrations profondes" (*EM*, p. 198-199).

<sup>4</sup> Y compris dans son essai sur Mishima: "On remarquera que je ne fais aucune place aux interprétations psychiatriques ou psychanalytiques [...]". Mais pour cette fois, c'est "parce qu'elles ont souvent été tentées" et "qu'elles prennent presque inévitablement sous une plume non spécialisée un air de 'psychologie de drugstore'" (*EM*, p. 202, en note).

Mishima – celle de “n’importe quel enfant européen” s’éprenant, non de la Terre, mais d’un jardinier, et moins pour son travail de la terre que pour son évidente corporalité (EM, p. 200) – et ne retrouve en fin de compte son appartenance aux souvenirs d’enfance de l’écrivain japonais qu’associé subtilement à un quatrième épisode de son autobiographie, qui n’est pas nécessairement le moins sexualisé des quatre: celui des jeunes porteurs du lourd palanquin des dieux shintoïstes enfonçant par mégarde les grilles du jardin, pénétration reçue comme une ruée de sauvagerie bousculant le calfeutrage familial<sup>5</sup>. Associations d’autant plus surprenantes que le rapport à l’œuvre qui pourrait seul justifier leur sélection ne s’établit que progressivement et d’abord très partiellement, voire par défaut, ou selon une analogie sans rigueur. Témoin cet amalgame de la corporalité jardinière et de ce “Dieu sauvage” du shintoïsme, dont tel personnage violent de *La Mer de la Fertilité* est alors présenté comme l’incarnation. On nous fait ensuite revenir à un roman jugé “de débutant”, néanmoins postérieur à *Confession d’un masque*, *La Soif d’aimer* (1950), pour y trouver une “amoureuse jetée [...] contre le torse nu [d’un] jeune jardinier”, au cours d’une procession dite “orgiastique” (EM, p. 200), scène que Marguerite Yourcenar croit reconnaître à nouveau dans *La Mer de la Fertilité*, mais comme un souvenir “décanté” et “presque fantomal”, lorsque de pieux jeunes hommes s’attellent aux “tombereaux de lys sacrés” nécessaires au culte (*ibid.*). On devine que les scènes ainsi rapprochées le sont parce qu’elles mêlent la chair et le sacré, intervertissant les sexes et les rôles, alternant l’expérience individuelle ou collective, mais sans que chacune présente chacun de ces caractères, leur analogie profonde étant en fait le fruit du commentaire et de sa divination. Une dernière métamorphose est alors empruntée, non à l’œuvre, mais à la vie: à telle photo de Mishima très jeune, cette fois en porteur de palanquin, “le kimono de coton ouvert sur la poitrine” (EM, p. 201), et comparé aux porteurs de statues de saints dans les processions andalouses. Dite à nouveau “orgiastique”, l’image est enfin assimilée à la scène, rapportée cette fois par un témoin, de Mishima hésitant devant le Carnaval de Rio, avant de s’y plonger, la leçon dernière de cette disparate de rapprochements intuitifs étant d’affirmer que “dans tous les cas, repliement ou crainte précède l’abandon désordonné ou la discipline exacerbée [...]” (*sic*), une telle discipline et un tel abandon étant en l’occurrence considérés comme “la même chose” (*ibid.*).

La séquence suivante semble concéder à l’usage, qui est “d’ouvrir une esquisse de ce genre par la mise en place du milieu de l’écrivain”, mais pour s’excuser de ne l’avoir pas suivi jusqu’ici. Est-ce d’ailleurs le faire que

<sup>5</sup> En fait, dans le passage commenté, il n’y a pas d’“enfoncement des grilles” (EM, p. 200) : elles sont ouvertes avant le passage de la procession, et pour que celle-ci puisse passer par le jardin. Mais une fois entrée, la procession piétine fleurs et arbustes par plaisir de dévastation, selon le récit de Mishima, lui-même suspect d’une certaine paranoïa sado-masochiste.

s'en tenir ensuite, après un bref rappel des origines et du parcours social de la famille, à la présentation de l'étroit milieu parental: le père, la mère, et surtout la grand-mère possessive et grabataire, témoin des traditions ancestrales et vivante image de décomposition, qui séquestre l'enfant dans sa chambre jusqu'à sa onzième année, le rapport à l'œuvre se bornant à discerner en elle, outre la source de tous les traumatismes, un modèle fort lointain d'un personnage de *La Mer de la Fertilité*? L'essayiste revient ensuite, de manière explicite, à ce *Confession d'un masque* qu'elle n'a en fait guère quitté, pour affirmer qu'un certain "autisme" de Mishima ne lui permettra de rendre compte du désastre de la guerre qu'à la fin de son œuvre, et par les yeux de Honda, le personnage récurrent de la tétralogie. Mais qu'au contraire l'érotisme envahissant et torturé de *Confession d'un masque* est "le centre même du livre", façon comme une autre, pour elle, de renouer avec les images dites "traumatisantes" où son commentaire a cherché son premier fondement, et donc de confirmer le caractère psychanalytique des lumières apportées (*EM*, p. 205). Le savant désordre de ce préambule aura eu pour effet de laisser peu à peu s'imposer, moins comme le résultat d'une argumentation serrée que par l'imprégnation d'une cohérence latente, la détermination d'un psychisme particulièrement érotisé, dont la caractérisation la plus nette, bien qu'à aucun moment le mot, comme il fallait s'y attendre, ne soit prononcé, est l'homosexualité. Qu'est-ce, en effet, que *Confession d'un masque*? Un Alexis moins délicat<sup>6</sup>. Mais qu'en tirera la suite? Rien.

Comme on l'aura remarqué, cette manière de faire pratique volontiers l'anticipation sur l'œuvre ultérieure, mais la réserve presque exclusivement à *La Mer de la Fertilité*. Des titres, des noms sont prononcés, des scènes rapportées, dont on ne nous dit que le minimum propre à assurer au commentaire une lisibilité appétitive. Aussi sauterai-je sans hésiter par-dessus le parcours chronologique qui suit, consacré brièvement aux nouvelles, au théâtre, aux romans "entrevus" (*EM*, p. 220). Annoncé par allusions ou par suggestions d'analogies avec les œuvres précédentes, l'examen de la tétralogie, d'emblée, la dit cependant différente : "Avec *La Mer de la Fertilité*, tout change". Mais l'argumentation a de quoi surprendre : ce sont surtout les faiblesses de l'œuvre qu'on relève : style parfois presque plat, déconcertantes solutions de continuité, segmentation

<sup>6</sup> Avec les étapes qu'on connaît : les premiers signes, la prise de conscience, le vain combat, y compris un presque amour pour une amie; l'acceptation. Mais l'insistance est telle qu'il faudrait la délicatesse de Monique devant Alexis pour ne pas comprendre tout de suite. Marguerite Yourcenar en fin de vie a dû apprécier l'apparence de sincérité crue dans l'analyse, comme le caractère douloureux de l'homosexualité à ses débuts; non sa froide cruauté. Des expériences enfantines qui la fondent en détermination, elle n'a retenu qu'une sélection et l'agence en vue d'une information moins directe et d'autant plus suggestive.

sans transitions. L'admiration, dans les essais critiques de Marguerite Yourcenar, est rarement sans mélange. Le jugement essentiel est que la tétralogie tout entière a été construite pour sa fin : du bouillonnement de vie de quatre générations successives de jeunes gens ne ressort en fin de compte, pour Honda, que ce Rien aux relents bouddhiques dont le titre de l'essai, assimilant l'expérience du personnage et l'essence de l'écrivain, scelle à coups de consonances la concrétisation paradoxale : *Mishima ou la Vision du vide*. Le pire des défauts signalés touche cependant aux références bouddhiques de la tétralogie. Marguerite Yourcenar les juge empruntées à quelque manuel, présentées de façon "primaire et pesante", "ni repensées, ni revécues" (*EM*, p. 222). Fin du préambule.

Ouvrons avec elle *Neige de printemps*, le premier volume. La méthode crève les yeux. Il s'agit de résumer l'histoire qu'on a lue, de se la raconter comme à soi-même, tant sont libres les remaniements de la matière, mais pour en dégager le sens profond. Il faut pour cela jouer de l'allusion et de l'entrevision, du raccourci et de l'ellipse, s'autorisant des inversions de chronologie, le tout avec un art consommé, sans s'interdire d'escamoter tel personnage, ni de privilégier tel détail pour le placer dans une perspective d'anticipation. Ainsi le début du résumé s'attarde curieusement au début de l'œuvre, où deux écoliers liés par l'amitié se trouvent devant une photo commémorative de la guerre, qui devient aux yeux de l'essayiste la préfiguration fantomatique de leur mort. Le désir n'est pas négligé non plus, que la tétralogie exploitera sur la voie d'une non moindre violence, mais qui s'amorce ici dans la délicatesse du premier émoi, l'enfant découvrant fasciné la nuque blanche de la princesse dans l'encolure du kimono. L'enfant, aussi bien, devient homme. *Neige de printemps* est l'histoire d'un amour condamné entre Kioyaki et Satoko, dont le secret ne s'événue qu'une fois la jeune fille enceinte. Tel détail conservé éclaire sur la *dispositio* de l'essai : pour se faire pardonner de s'être prêtée aux rendez-vous des amants, la vieille geisha qui avait la responsabilité de Satoko rappelle à son maître que, dans cette même auberge où les jeunes gens ont assouvi pour la première fois leur désir, lui-même a joui d'elle quatorze ans plus tôt, la chargeant ensuite, quand la petite aurait grandi, de lui apprendre de curieuses recettes. Cet épisode secondaire, qui n'apparaissait que fort tard dans le roman, surgit fort tôt dans le résumé, utilisé à la présentation d'un lieu qui se prête aux flambées charnelles, infernale dans le cas des vieux amants mal appariés, mais noblement théâtrale pour les jeunes gens, à la manière "d'une estampe érotique de la grande époque" (*EM*, p. 226). Ainsi s'amorce dans l'essai, sur fond d'érotisme, cette opposition de la jeunesse et de la décrépitude qui est un des leitmotifs de la tétralogie. A l'opposé, la grossesse de Satoko ne sera dévoilée que par la décision des parents de la faire avorter, rendue plus brutale par l'ellipse.

La perspective historique, dès le début, n'a pas été oubliée, ni les clivages sociaux qui différencient les personnages, leurs habits et leur habitat, avec le souci d'opposer l'occidentalisation prétentieuse à la tradition japonaise, et de faire voir autant que penser. "Autour de Satoko [...] flotte [...] une atmosphère de Nippon ancien. Non loin du palais familial [...], nous commençons à voir, au bas d'une ruelle, l'humble bâtiment à deux étages, un peu bordel [...]", c'est l'auberge en question (*EM*, p. 225). D'où sa mise en valeur par l'anaphore: "C'est là" que le comte Ayakura jouira des charmes évanescents de la geisha, "c'est dans ce lieu quasi magique" que la jeune fille se donnera à son amant. La part conservée à l'érotisme, mais aussi à sa fragilité, se marque encore dans l'évocation d'une autre scène en quelque sorte plus naturelle où les "amants nus couchés dans l'ombre mince d'une carène" qui leur donne la "sensation de prendre le large" connaissent une "plénitude [...] sentie néanmoins comme le perpétuel départ qu'elle est" (*EM*, p. 226). Car le jeune Kioyaki, nous dit-on, "poursuit sa course au désastre" (*ibid.*). C'est en ce sens que le titre du volume reçoit alors, de l'essayiste, une justification forcée: la neige de printemps qui a aidé les deux amants à s'avouer leur amour "de bénéfique devient néfaste", sans qu'on nous montre en quoi (*ibid.*).

Au moment de passer aux volumes suivants – *Chevaux échappés*, *Le Temple de l'aube*, *L'Ange pourrit* –, l'essai revient sur le bouddhisme et sur les insuffisances de sa représentation dans la tétralogie. Si Kioyaki meurt à vingt ans, Honda lui survit, le temps de voir son ami se réincarner à deux ou peut-être trois reprises, sous la forme d'Isao, que son patriotisme pousse au terrorisme et au suicide, de "l'exquise Chan" (*EM*, p. 235), qui mourra de la morsure d'un serpent et enfin, croit-il un temps, de Toru, le vigile portuaire à l'œil aigu qui se révèle être en fait un monstre d'humanité. Ce qui irrite Marguerite Yourcenar, c'est la forme donnée, non à la réincarnation elle-même, suffisamment variée pour être une force de vie qui traverse l'impermanence bouddhique des personnalités successives, mais au signe corporel qui permet à Honda de l'identifier : les trois points de beauté que chacun est censé porter au flanc. Superstition populaire, adoptée faute d'une foi plus pure? stéréotype concédé au public? L'essayiste s'interroge et rectifie la doctrine, tout en notant, comme d'autres l'ont fait souvent, que "le bouddhisme est d'une subtilité telle que les doctrines elles-mêmes sont difficiles à appréhender" (*EM*, p. 229). Chez Mishima, l'usage de ces points de beauté n'est pas aussi régulier qu'attendu. Longtemps la jeune princesse du *Temple de l'aube* n'en semble pas marquée<sup>7</sup>, tandis que le dernier candidat, trop répugnant pour qu'on y

<sup>7</sup> *Le Temple de l'aube* tourne en dérision celui qui se fait voyeur pour les chercher. Il n'a pu les distinguer sur la princesse enfant, pourtant toute nue dans le soleil (*MF*, p. 948 et 988).

reconnaisse Kioyaki, les arbore aussitôt (*MF*, p. 1275). Certes, ce pourrait être une façon d'épurer la réincarnation proprement dite, que d'en perturber le signe. Mais Marguerite Yourcenar ne se pose pas la question. Une marque plus importante associe ou dissocie les candidats: comme Kioyaki, les deux premiers meurent à vingt ans, le second naissant quand le premier disparaît, comme par l'effet d'une réincarnation instantanée; le troisième, quand il tente de mourir à cet âge, se rate. De sorte qu'on ne peut qu'ajouter aux doutes de Marguerite Yourcenar: le bouddhisme de *La Mer de la Fertilité* manque singulièrement de pureté. On peut même se demander si Mishima, à force de dérision, ne le renvoie pas lui-même au néant. Aussi bien l'essayiste a vu clairement ce qui manquait à ce bouddhisme pour être bouddhique: la compassion.

En dire plus des trois derniers volumes serait presque inutile, et impossible ici. Sauf que Marguerite Yourcenar, avons-nous vu, y reconnaît une conception bouddhiste majeure: Honda en fin de course aurait du moins bénéficié de cette "vision du vide" qui serait délivrance. "Trop tard" (*EM*, p. 261), nous dit-on, mais, comme Zénon, dans l'imminence de la mort. Quand, à quatre-vingts ans, il revoit pour la première fois Satoko devenue abbesse, c'est en vain qu'il lui parle de Kioyaki et de ses réincarnations: comme Genghi dans les *Nouvelles orientales*, elle a oublié jusqu'à son nom, ou en décide ainsi, femme à sa façon religieusement libérée. C'est alors que le sous-titre de l'essai se justifie: au terme de l'entrevue, l'abbesse conduit le visiteur dans un petit jardin. Le jardin est vide. Telle est, pour Honda, comme pour l'essayiste, la leçon dernière d'un parcours en cela initiatique. Fin de *La Mer de la Fertilité*.

Mais le vide est-il vide, chez Mishima? À l'inquiétude de Honda, se demandant si toute sa vie ne fut qu'un leurre, l'abbesse a répondu: "C'est à chacun de nous d'en décider selon son cœur" (*EM*, p. 244). La formule est de Marguerite Yourcenar et diffère de la traduction de Tanguy Kenec'hdu: "Cela aussi est comme c'est dans le cœur de chacun" (*MF*, p. 1488). Plus nettement que le traducteur, elle laisse toute liberté à la conviction subjective. Il est surprenant que la compagne de Grace ou de Jerry, l'écrivain à qui l'on doit la relation d'Henri-Maximilien et de Zénon, de Zénon et du prieur, d'Octave et de Remo, n'ait pas davantage tenu compte, chez Honda, de l'extraordinaire fidélité de l'amitié, si forte qu'elle rend accessible à l'irrationnel cet être de raison, invulnérable dans sa

---

Jeune fille, il l'épie par un trou de la cloison, mais la fatigue le prend avant qu'elle se dévête: il doit se contenter de les voir en "imagination" (*MF*, p. 1145). Le passage le plus significatif est celui où il doit impressionner l'amant prétendu de la princesse et piquer son honneur de séducteur en titre pour que celui-ci, qui n'a rien vu, prétende avoir vu (*MF*, p. 1148). Au bassin de natation encore, "pas le plus vague grain de beauté" (*MF*, p. 1223). Il faut que le voyeur surprenne sa proie faisant l'amour avec une femme pour que "trois grains de beauté, d'une petitesse extrême", apparaissent néanmoins "distinctement" (*MF*, p. 1231).

carrière d'avocat et de juge, vulnérable seulement devant l'ami vivant ou mort, et devant ses doubles. Son malheur est de voir se parasiter la survie de ce beau souvenir, parallèlement à sa propre dégradation. Lui qui regardait vivre Kiyooki avec l'attention prévenante d'un serviteur de la beauté – fonction qui s'apparente à celle de l'écrivain –, le voilà l'œil collé au trou de la cloison, voyeur des ébats amoureux d'un couple. Il finira par adopter le monstre, jusqu'à se reconnaître en lui. Livre terrible, où la fidélité elle-même pousse au pire; livre au-delà duquel on ne peut que mourir. Honda, cependant, ne meurt pas *dans* le livre, si même il ne saurait tarder à le faire. Le jardin est vide, mais non la vision.

Sur l'arrière plan des collines, la pelouse s'embrasait au soleil d'été. [...] Dans le bosquet, au-delà de la pelouse, les érables dominaient. Une porte en roseau donnait sur les hauteurs. Quelques-uns des érables étaient rouges, en plein été, jetant des flammes sur la verdure. Des pose-pieds s'égaillaient au hasard sur la pelouse et, parmi, des œillets sauvages fleurissaient timidement. (*MF*, p. 1489).

Bref, un de ces beaux paysages qui ont la faveur de cet écrivain d'estampes, et qui sont comme un reposoir naturel pour le regard et la pensée. "C'était un clair et paisible jardin, sans rien de bien particulier. Tel un rosaire qu'on roule entre les doigts" (*ibid.*). Quel bouddhisme impur pousse l'essayiste, oublieuse en soi de l'écologiste, à le vouloir plus vide qu'il n'est? Certes, Honda est de son avis : "Le jardin était vide", pense-t-il, encore sous le coup de la frustration. "Il était venu en un lieu de nul souvenir, de néant" (*ibid.*). Le narrateur, cependant, se réserve les derniers mots : "Le plein soleil d'été s'épandait sur la paix du jardin" (*ibid.*).

Si le bouddhisme de *La Mer de la Fertilité*, à cette fin près, est si décevant, qu'est-ce qui a pu engager Marguerite Yourcenar à élire Mishima comme objet de son essai? Ne serait-ce pas précisément ce dont l'essai ne dit mot? Cet apparemment, entre eux, de certaines idées, ou images, qu'un lecteur familier de l'écrivain français n'a pas de peine à reconnaître, visions d'un monde qui court à sa perte et d'une humanité qui se dégrade. En opposition à cette débâcle, chez Mishima, une aspiration à l'éternel, avec le sentiment que certains "instants de contact physique", peuvent paraître "rejoindre l'éternité" (*MF*, p. 70 et p. 274); une contemplation du soleil, ou de la mer, ou de leur rencontre, dans l'imaginaire comme dans le réel, la suggestion de l'éternel s'y opérant paradoxalement dans la perspective de la mort (*MF*, p. 247 et p. 273)<sup>8</sup>;

<sup>8</sup> Comparer aussi ces images de mer et de soleil : "Une seule orange amère représentait l'existence dans la baie de Suruga" (*MF*, p. 1248) et, dans "Le Lait de la mort", le parasol couleur feu "qui ressemblait de loin à une grosse orange flottant sur la mer" (*OR*, p. 1158)



l'idée que "tout ce qui est sacré est de l'essence des rêves et des souvenirs", et comme tel "inaccessible" (*MF*, p. 51), que le rêve peut avoir valeur de réalité<sup>9</sup>; que l'amour quel qu'il soit purifie (*MF*, p. 269<sup>10</sup>), la croyance qu'on peut être averti de sa propre mort (*MF*, p. 713). Sur un plan davantage sociologique, une *comptentio mundi* qui ne dédaigne pas de s'imposer à ce monde qu'on rejette; le dédain d'une aristocratie vaine, de la bourgeoisie d'argent, des maniérismes d'une société imbue et sotte (*MF*, p. 396 et p. 422). Il n'est pas jusqu'à certains détails qui ne forcent à la comparaison: la brutalité provocante de telle désignation du sexe<sup>11</sup>, ou au contraire la délicatesse descriptive qui se focalise sur l'anodin, cuillère de vermeil pour la Régente de *L'Œuvre au Noir* en visite chez Henri-Juste (*OR*, p. 589), cuillère en argent pour Honda (*MF*, p. 791), chacune dans un contexte de réflexion. Si ces éventuelles concordances des deux écrivains ne sont pas signalées, certaines démarches d'appropriation trahissent qu'elles ne sont pas nécessairement inconscientes. Un des motifs récurrents de *La Mer de la Fertilité*, signe lui aussi des continuités de la réincarnation, est la cascade: sa verticalité n'empêche pas l'essayiste de l'assimiler à "l'eau qui coule", et celle-ci à la vie même. *Confession d'un masque*, *Le Pavillon d'or*, *Le Tumulte des flots*, ces trois récits de Mishima, sont désignés respectivement comme chef-d'œuvre noir, chef-d'œuvre rouge, chef-d'œuvre clair, si même le caractère ludique du rapport se marque dans son indifférence à l'ordre alchimique.

<sup>9</sup> Plutôt qu'à la facile liberté que prend Mishima de faire se réaliser certains rêves de Kyioaki après sa mort, renvoyons à cette pensée de Honda : "Tout comme mer et ciel s'estompent ensemble à l'horizon, de même rêve et réalité pouvaient assurément se confondre lorsqu'on les regardait à distance". (*MF*, p. 494)

<sup>10</sup> Telle image de *La Mer de la Fertilité* a pu réveiller le souvenir du *Jardin des Chimères*: la pureté y est vue comme "un noble oiseau destiné à périr parce qu'il vole si haut que le soleil va consumer ses ailes" (*JC*, p. 802).

<sup>11</sup> Les hommes qui vont et viennent, chez Mishima, "avec leur appareil reproducteur ballottant de façon absurde" n'ont rien à envier à Michel-Charles s'extrayant du train en flammes "portant dans ses couilles sa lignée" (*EM*, p. 1017). *La Mer de la Fertilité* n'est pas la seule œuvre de Mishima qui force à la comparaison, comme on l'a vu pour *Confession d'un masque*. Marguerite Yourcenar a relevé dans *Couleurs interdites* cette image d'accouchement: "Le bas de son corps semblait faire des efforts pour vomir" (*EM*, p. 212). "Scène initiatique", nous dit-elle (*ibid.*). Elle croit voir "la même image" dans le *seppuku* de *Patriotisme*, film de Mishima: "Le ventre ouvert laissant échapper les entrailles semble aussi vomir" (*ibid.*, note 1). Naissance et mort. À rapprocher dans son œuvre du discrédit de la grossesse et de la parturition sanglante. Dans le *seppuku* d'Isao, la douleur "s'irradie en lui comme les rais d'un soleil rouge" (*EM*, p. 260). C'est digne de Zénon et de la prétendue "Œuvre au rouge".

Mais nous n'en avons pas fini avec l'essai. Ses quelque trente dernières pages ne visent, de Mishima, que sa marche à la mort. Moins les raisons de cette mort, "recherche [...] en partie vaine" (EM, p. 244), que sa réalité minutieuse. Dernier apport de la fiction : *Patriotisme*, ce film dont l'écrivain japonais fut à la fois le scénariste et l'acteur, longuement retracé parce qu'il s'achève sur un *seppuku*. L'essayiste avoue s'y être "attardée si longuement", comme elle va le faire pour la mort de Mishima lui-même<sup>12</sup>. Elle prend toutefois la peine de distinguer cette fiction cinématographique de l'incongruité du réel: l'art, dit-elle, diffère de la vie, en ce qu'il "montre, dans une sombre ou claire lumière d'éternité, l'essentiel" (EM, p. 264). Elle ne s'avise pas que cette fin de vie, nous-mêmes ne la connaissons qu'à travers son récit, lequel suppose un certain art, fût-il *mimesis*. Il s'agit en tout cas de garder les yeux ouverts, même sur l'horrible. On nous laisse sur la vision, non du vide, mais de deux figurations nouvelles d'un motif obsessionnel des *Nouvelles orientales* : deux têtes coupées, rondes comme la terre, sur lesquelles roule la mer originelle qu'*Archives du Nord* charge de submerger la dérisoire histoire humaine<sup>13</sup>.

N'est-ce pas à la mort de Mishima, plus encore qu'à son œuvre, que Marguerite Yourcenar a dû de se sentir en connivence avec lui : cette mort que, l'écrivant à son tour, elle a pu vivre par sa médiation, en un moment où plus que jamais, Grace disparue, elle-même eut quelque raison de mourir? Mais aussi de vivre, car Jerry Wilson entrait dans sa vie. La mort, la vie, comme l'abandon ou la discipline, n'est-ce pas au fond "la même chose", quand un amour remplace l'autre? D'autant que Marguerite Yourcenar, et pour cause, n'a connu jusqu'ici que la mort de l'autre, à moins que ce ne soit pour elle une manière de procreation. Cette fois encore, elle ne sera que le voyeur de la mort. Trouble sagesse. Mais l'avenir est plus trouble encore. Comme pour Colette écrivant *La Naissance du jour* à l'en croire résignée à ne plus aimer, mais à l'ombre de Maurice Goudekot, Marguerite Yourcenar se découvre à nouveau vulnérable. Comme l'auteur de *Chéri*, elle trouve dans le livre auquel elle s'applique la préfiguration de ce qui la menace: un recommencement qui finit mal, un nouvel "Ange de la mort". Ce nom donné à l'ami de Jerry pourrait nommer Jerry lui-même. Comme Hadrien pour Antinoüs, comme Zénon pour Aleï,

<sup>12</sup> Qu'André Delvaux ait fait de même dans son *Œuvre au Noir* montre qu'il avait pénétré en profondeur le penchant de Marguerite Yourcenar pour l'implacable rite de la mort. À Zénon mourant, l'écrivain n'accorde que l'illumination finale; le cinéaste, un sourire à peine ébauché.

<sup>13</sup> Mishima s'offre à cet égard une image dont l'irrationalité extrême a pu frapper Marguerite Yourcenar: la mer agitée "retombait comme une tête tranchée". (MF, p. 1330).

elle aura survécu à ce jeune corps. L'autobiographe masquée qui écrira l'histoire de Jeanne, dans *Quoi? L'Éternité*, parce que c'est aussi la sienne, ne pouvait pas rester insensible aux coïncidences de la réalité et de la fiction, comme aux voies impénétrables d'une manière de réincarnation. Mishima, repoussoir initiatique où revit peut-être le cruel fantôme d'un certain Éric masque d'André, l'y aura sans doute aidée<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> L'Éric du *Coup de grâce*, l'André Fraigneau des années trente. Sur le bouddhisme de Marguerite Yourcenar, je serai moins sévère que Simone Proust, qui met pourtant en valeur l'imprégnation bouddhique dans l'œuvre mais pour qui ce bouddhisme, faute de "directeur" et d'ascétisme, "reste [...] une approche intellectuelle : elle y puise ce qui l'arrange" (*L'Autobiographie dans "Le Labyrinthe du monde" de Marguerite Yourcenar*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 229; relevé par André Maindron dans son compte-rendu du *Bulletin* n° 19 de la SIEY, p. 185). Je suis convaincu que Marguerite Yourcenar a mis dans le bouddhisme plus que du savoir, mais qu'elle progressa davantage dans la compréhension que dans la sagesse, paradoxalement parce qu'elle était fascinée par la mort.