



HAL
open science

Préface de l'ouvrage "écrits sur le théâtre" recueil d'essais de Mishima Yukio

Thomas Garcin

► To cite this version:

Thomas Garcin. Préface de l'ouvrage "écrits sur le théâtre" recueil d'essais de Mishima Yukio. Préface de l'ouvrage "Mishima, écrits sur le théâtre", 1, Akatombo, 2023, 978-2-37927-1700. hal-04103386

HAL Id: hal-04103386

<https://hal.science/hal-04103386>

Submitted on 23 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

LE THÉÂTRE NE LAISSE JAMAIS SA PLACE AU HASARD

Romancier, nouvelliste, essayiste, dramaturge, acteur, reporter, dandy, activiste... peu de gens auront embrassé autant de rôles, de métiers et de masques que Hiraoka Kimitake, plus connu sous son nom de plume Mishima Yukio (1925-1970). Or, quel meilleur lieu, pour épancher cette soif inaltérable de travestissement et de mise en scène, que les planches et les coulisses ? Le théâtre aura accompagné Mishima toute sa vie. Enfant, il se passionne déjà pour les métiers de la scène et leur décorum parfois tape-à-l'œil. Adulte, il devient un dramaturge incontournable, membre d'une des plus importantes troupes de l'époque. Quant à son suicide, on sait à quel point il relevait d'une forme de performance théâtrale, tragique ou grand-guignolesque, selon la sensibilité des commentateurs.

Certes, Mishima se définissait avant tout comme un romancier. Mais c'est aussi parce qu'il ne considérait pas le théâtre comme son activité principale, ni comme son gagne-pain, que celui-ci l'aura autant transporté, galvanisé, devenant un lieu d'expérimentation et de réflexion pour l'ensemble de son œuvre. De nombreux traits caractéristiques de l'art romanesque de Mishima trouvent leur inspiration dans sa compréhension et sa conception de la dramaturgie : développement implacable de l'intrigue marquée par la convergence des lignes narratives vers un paroxysme final, révolutions heurtées des personnages dans le cercle magnétique de leurs attractions et répulsions réciproques ou subtil artifice de dialogues qui cherchent

moins à imiter le réel qu'à en proposer une sorte d'abstraction poétique.

Les essais qui constituent ce recueil ont été publiés entre juin 1949 et juillet 1969. En juin 1949, quand il fait paraître *Où en est la tragédie ?* (p. 17), Mishima est un jeune romancier de vingt-quatre ans encore peu connu du grand public mais en passe de faire une entrée fracassante dans le monde littéraire avec la publication de *Confessions d'un masque* (*Kamen no kokuhaku*, juillet 1949). Vingt ans plus tard, l'écrivain est devenu une figure incontournable des lettres japonaises, plusieurs fois pressenti pour le prix Nobel (finalement attribué à son mentor Kawabata Yasunari, en 1968). Son image pâtit cependant de ses frasques et de ses engagements extralittéraires. À partir de 1966, il multiplie les prises de position ultranationalistes et se lie avec l'extrême droite étudiante qui fournit le principal contingent de sa milice paramilitaire personnelle, la « Société du bouclier » (*Tate no kai*). Il meurt le 25 novembre 1970, en s'ouvrant le ventre dans le quartier des Forces d'autodéfense, en plein centre de Tokyo, après avoir tenté de rallier les soldats à sa cause. Morita Masakatsu, un jeune étudiant de vingt-cinq ans, mettra fin à ses jours avec lui.

Cette mort spectaculaire a longtemps nui à la réception et à la compréhension de son œuvre, dont il reste encore beaucoup à découvrir. Ses nombreux textes sur l'art, le roman et le théâtre sont ainsi presque inconnus à l'extérieur du Japon. Mishima appartient, en effet, à cette petite catégorie d'écrivains qui, comme Jean-Paul Sartre ou Julien Gracq, sont aussi habiles dans l'exercice de la fiction que dans celui de sa conceptualisation, autant romanciers que théoriciens de l'art et de la littérature. Tous les textes réunis

ici en témoignent, à des degrés divers, chacun à sa manière. Ils ne représentent, certes, qu'une petite fraction des très nombreux essais littéraires que Mishima a écrits tout au long de sa vie. On ne peut toutefois que se féliciter de voir cet aspect de son œuvre enfin accessible en français.

La première partie du recueil est consacrée aux essais les plus théoriques, dans lesquels Mishima déploie une réflexion approfondie sur le théâtre, ses genres, son écriture, son économie propre, etc. La seconde partie du recueil offre un aperçu de l'activité de Mishima en tant que dramaturge et metteur en scène, du milieu des années 1950 à la fin de sa carrière. On y trouvera quelques exemples de textes que l'écrivain fit paraître dans les journaux et les programmes de théâtre à l'occasion d'une nouvelle pièce ou d'une nouvelle adaptation. Nous avons notamment sélectionné la plupart de ceux qui furent publiés au moment des représentations de *Jeunesse, lève-toi et marche !* (1954), *Un nid de termites* (1955), *Le Koto du bonheur* (1963) et *La Terrasse du roi lépreux* (1969) dont les traductions, inédites en français, sont présentes dans le second volume.

Notre préface suit la division en deux parties de l'ouvrage. Nous présenterons rapidement les principes du théâtre selon Mishima, avant d'établir la chronologie de son activité de dramaturge et de metteur en scène. Nous avons choisi d'être plus exhaustifs au sujet du parcours de Mishima en tant qu'homme de théâtre : les textes de la première partie se suffisent en général à eux-mêmes ; ceux de la seconde seront plus faciles à appréhender avec un minimum de contextualisation.

Sauf précision contraire, les dates des pièces que nous donnons ici sont celles des premières représentations, jouées

la plupart du temps à Tokyo. Les troupes tournaient souvent, par la suite, dans d'autres villes du Japon.

Le théâtre selon Mishima : une forme stylisée, littéraire et ambivalente

Le théâtre est avant tout, pour Mishima, un espace associé au plaisir et au divertissement. L'écriture dramatique libère de la « fastidieuse corvée de la description » (*Le Théâtre et moi*, p. 32) et permet de renouer avec les joies brutes de l'enfance (*La Tentation du drame*, p. 38). Le temps théâtral échappe aux contraintes de la vie ordinaire, il doit être emphatique et spectaculaire. Le *shingeki* — littéralement, « nouveau théâtre », genre inspiré du théâtre occidental qui se développe au début du XX^e siècle et que Mishima cherche à renouveler — se voit souvent dénigré en raison de ses principes réalistes, de son souci du détail prosaïque, de ses dialogues contraints ou trop plats. Le *kabuki* ou le drame romantique nous rappellent que le théâtre ne doit pas être didactique, édifiant et sérieux, mais violent, incandescent, excessif : « Une sorte de gigantesque animal [...] illuminé par les feux bleus des éclairs et s'enflammant sous les coups de la foudre. » (*Renaissance du drame romantique*, p. 74).

Une machinerie scénique complexe, des costumes splendides ou des décors exubérants ne garantissent toutefois pas à eux seuls la réussite d'une pièce. Il arrive d'ailleurs que Mishima valorise au contraire des œuvres minimalistes qui permettraient de toucher directement une essence du drame. La présence revient, en effet, toujours à la forme : le théâtre requiert une stylisation qui doit s'exprimer autant dans l'architecture globale de la pièce que dans la langue de ses

protagonistes. La construction aboutie d'une pièce d'Edward Albee (*Une rencontre éphémère avec Albee*, p. 119), la rigoureuse distribution des personnages dans *Phèdre* (*La Tentation du drame*, p. 38) ou la récitation conventionnelle des rimes alexandrines de Marie Bell dans *Britannicus* (*À propos de Britannicus*, p. 123) en témoignent.

Le style est une condition *sine qua non* de l'art, et de la dramaturgie en particulier (*Réflexions sur le théâtre rédigées en coulisses*, p. 45). Il s'applique, en effet, aussi bien au théâtre qu'au drame, ou au théâtral qu'au dramatique, distinction que Mishima établit à partir des transcriptions en japonais des termes anglais de *theater* (*shiatā*) et de *drama* (*dorama*) (*Renaissance du drame romantique*, p. 74). La première catégorie renvoie à la dimension divertissante des arts scéniques et aux éléments concrets qui autorisent le spectacle (la salle, la scène, la machinerie, le décor, les costumes, etc.) ; la seconde à un travail sur le texte et la composition que le *shingeki* valorise, ou devrait, en tout cas, valoriser. Car ce n'est pas le *shingeki* en soi que Mishima critique, mais l'orientation qu'il a prise, une austérité qui tient aux ambitions idéologiques de ses fondateurs (venus de la gauche prolétarienne) et à l'influence des auteurs réalistes (notamment Tchekhov) ou des contemporains de l'anti-théâtre (Beckett et Ionesco). Sans doute le *shingeki* est-il un genre trop exclusivement réflexif et textuel, mais le remède est dans le mal : le drame contemporain doit assumer sa dimension littéraire, s'engager dans une stylisation poussée des dialogues et de l'intrigue, condition d'une dramaturgie plus flamboyante.

Le théâtre et le drame ont chacun leurs filiations transhistoriques et transculturelles. *La Tosca*, *Ruy Blas*,

Broadway ou le *kabuki* soulignent l'intimité des planches avec le spectacle et l'emphase. Racine ou le *shingeki* rappellent que le drame est un art du texte et, pour cette raison, le lieu privilégié de l'expression d'un génie proprement national. Dans le *shingeki*, le public et la scène sont ainsi « liés non par la forme mais par le langage, la langue japonaise. Et la langue elle-même est une forme » (*Réflexions sur le théâtre rédigées en coulisse*, p. 45).

L'attachement de Mishima au travail formel ne relève en rien d'un caprice d'esthète. Il en retourne, en effet, de la nature même du théâtre. Sur scène, tout signifie : aucun détail n'est anodin, tout prend d'emblée « une signification solennelle et dramatique », devient un rouage dans l'économie générale de la pièce (*Le Théâtre et moi*, p. 32). Seule une forme stylisée, réfléchie, peut prendre en charge une telle intensité sémiologique, dans le cadre d'une composition elle-même rigoureuse. Le temps délicatement composé des tragédies raciniennes — un temps découpé en autant d'équilibres temporaires sur la pente de la catastrophe et du dénouement (*La Tentation du drame*, p. 38) — autorise le mètre travaillé et les figures de l'opposition chères à l'auteur de *Phèdre*. Le théâtre, en somme, ne laisse jamais place au hasard. Rien ne lui serait donc plus étranger que l'effet de réel théorisé par Barthes : aucun détail n'est là juste pour dire le réel, il dit forcément autre chose et la scène ne cesse, de toute façon, d'exprimer une irréalité première.

On aurait toutefois tort de réduire la fascination de Mishima pour « l'antimonde » du théâtre (*À propos de Britannicus*, p. 123) à une prédilection sans conséquence pour le simulacre et l'artifice. L'espace-temps synthétique et structuré de la scène, le geste et la parole stylisés de l'acteur

renvoient aux spectateurs le reflet de leur propre désir de perfection formelle. Le théâtre dénote notre assujettissement au monde des signes, met en lumière l'antériorité d'un réseau symbolique auquel nous ne cessons de nous conformer : « Un vieillard doit avoir l'air d'un vieillard, un enfant d'un enfant, un ministre d'un ministre, un mendiant d'un mendiant, tel est le premier précepte social que l'on vous assène. La scène accentue et esthétise ce principe de la vie sociale » (*Réflexions sur le théâtre rédigées en coulisses*, p. 45.)

Les œuvres de Mishima impliquent ainsi souvent un regard parfois acerbe, parfois amusé sur le poids des conventions et la propension des êtres humains à s'enfermer dans des rôles sur mesure, à se conformer à des scénarios depuis longtemps écrits par la société. Ce n'est certes pas l'aspect de son œuvre qui est le plus souvent mis en avant, ni celui dont il a lui-même cherché à faire la publicité. Mais on peut considérer que depuis *Confessions d'un masque* (*Kamen no kokuhaku*, 1949), cette question revient de façon obsédante et qu'elle participe, par certains côtés, de son esthétique. L'art, de fait, n'a pas vocation à simplement flatter notre goût du beau et de la symétrie. Il doit aussi rendre compte de cet « attrait de la ruine et de la destruction » (*La Tentation du drame*, p. 38) inhérent à l'expérience humaine mais bridé par les normes et les « principes de la vie sociale ». Les œuvres les plus abouties hébergeraient ainsi des éléments qui les menaceraient de l'intérieur, mettraient en péril leur ordonnancement, suscitant une sorte d'effondrement interne.

Pour Mishima, le drame serait précisément le genre narratif qui exprimerait le mieux cette structure double de

l'existence humaine et de l'art, marquée d'un côté par notre aspiration à la symétrie, notre plaisir des formes, des rôles sur mesure, des conventions ; et de l'autre par un désir latent de les voir s'écrouler, se déliter dans un dénouement catastrophique : « Si la proposition freudienne selon laquelle l'être humain vit dans un équilibre entre pulsion de vie et pulsion de mort est vraie, on peut dire que le drame est le modèle type de l'art. Sa structure est, en effet, cette structure antinomique de l'existence humaine » (*La Tentation du drame*, p. 38). C'est au fond une remarque similaire qu'il adresse aux membres de la troupe Bungaku lors de sa rupture avec eux : l'art n'est jamais complet, ni abouti s'il ne nous offre que le miel de l'existence, que les formes rassurantes d'une perfection aseptisée. Il comporte nécessairement « des épines. Et du poison. Il est impossible de ne recueillir que le miel sans boire le poison » (*L'art comporte des épines*, p. 131).

Une carrière de dramaturge riche et mouvementée

Romancier prolifique — l'édition complète de ses œuvres ne compte pas moins de trente-quatre romans et cent soixante-cinq nouvelles —, Mishima écrivit aussi plus d'une trentaine de pièces de théâtre : une dizaine d'adaptations pour le *kabuki*, huit *nō modernes*, et treize pièces de *shingeki*. Le théâtre fut ainsi sa principale activité secondaire et aussi un lieu essentiel de respiration et de socialisation. Toutes les nuits, il s'enfermait dans son bureau pour écrire. Mais il passait ses après-midi en dehors de son domicile, souvent pour se consacrer à ses activités de dramaturge : répétitions, représentations, mise en scène, etc. Le théâtre aura ainsi

largement contribué à son insertion dans le monde littéraire contemporain. À l'inverse, ses ruptures avec différentes troupes — la Bungaku-za (Troupe littéraire) en 1963, puis son propre Groupe NLT en 1968 — coïncident avec un retrait social relatif qui contribuera peut-être à l'engager sur la pente de l'action politique.

Hiraoka Kimitake se rend pour la première fois au théâtre à l'âge de treize ans, alors qu'il est déjà passionné par la poésie et la littérature. Dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, sa grand-mère paternelle, Nagai Natsuko, joua un rôle décisif. C'est elle qui l'initia en effet au *kabuki*, l'un des trois genres principaux du théâtre classique japonais avec le *nō* et le *bunraku* (le théâtre de poupées). Les effets grandioses et le style imagé de cette forme dramatique marquèrent profondément le jeune écrivain. Du début des années 1950 à la fin des années 1960, Mishima écrivit près d'une dizaine d'adaptations pour le *kabuki*, dont il contribua ainsi à enrichir le répertoire.

Tandis que Natsuko lui faisait découvrir les costumes éclatants et le maquillage sophistiqué des acteurs de *kabuki*, Tomiko, sa grand-mère maternelle, l'emmenait voir des pièces de *nō*. Elle suivait elle-même des cours de *yōkyoku* (partie chantée dans le *nō*) et souhaitait peut-être familiariser son petit-fils à un théâtre réputé plus raffiné que le *kabuki*. Fidèles au répertoire classique tout en participant d'une esthétique résolument contemporaine, les *nō modernes* (*kindai nōgaku*), genre nouveau inventé par Mishima, sont la manifestation la plus éclatante de l'influence que le *nō* exerça sur l'écrivain. Mais ses romans ou ses nouvelles comportent aussi fréquemment des symboles ou des intrigues empruntés à ce théâtre.

Peu d'écrivains de sa génération auront connu une initiation aussi rigoureuse au drame classique japonais. Mais l'immense culture théâtrale de Mishima révèle surtout son insatiable curiosité, sa volonté de toujours expérimenter et découvrir. Dès le lycée, il tient un journal dans lequel il note, avec quelques commentaires, les pièces qu'il a eu l'occasion de voir. En 1943, à l'âge de dix-huit ans, il rédige un drame qu'il met en scène lors d'une réunion du cercle littéraire de l'École des pairs (*Gakushūin*) où il est scolarisé.

Sa carrière de dramaturge démarre toutefois véritablement à la fin des années 1940, au moment même où il écrit, puis publie (en juillet 1949), le roman *Confessions d'un masque*. Ses deux premiers drames sont des pièces en un acte et furent tous deux données par la Haiyū-za (Troupe des acteurs) : *La Maison en feu* (*Kataku*) et *Le Phare* (*Tōdai*), à l'affiche respectivement du 24 février au 2 mars et du 19 au 21 novembre 1949. L'année suivante, en décembre 1950, la Bungaku-za mit en scène *Kantan*, le premier *nō moderne* de Mishima, représenté dans le cadre de son « atelier » (*atorie*), un espace consacré à l'entraînement des acteurs, et où furent souvent représentées des pièces plus expérimentales que celles du programme principal.

Mishima est alors encore un dramaturge en formation et les pièces que nous venons de citer ne constituent qu'une partie de sa production théâtrale de l'époque : d'autres sont publiées sans être mises en scène, ou ne le seront que des années plus tard. Il bénéficie cependant du soutien de personnalités importantes de sa génération : l'acteur et metteur en scène Akutagawa Hiroshi (1920-1981) et le dramaturge et metteur en scène Yashiro Seiichi (1927-1998), notamment. La Bungaku-za (fondée en 1937) et la Haiyū-za

(fondée en 1944) qui montent ses pièces forment par ailleurs, avec la Gekidan mingei (Troupe de l'art populaire, fondée en 1950), les trois troupes les plus importantes de *shingeki* dans le Japon d'après-guerre. Sa conception du drame comme genre avant tout littéraire et stylisé semble déjà bien établie. Avec *Le Phare*, le dramaturge s'essaie enfin pour la première fois à la mise en scène, un exercice qu'il allait renouveler ensuite à une dizaine de reprises, notamment dans le cadre d'adaptations pour le *kabuki* ou pour des pièces qui lui tenaient particulièrement à cœur, comme *Orphée* de Jean Cocteau ou *Salomé* d'Oscar Wilde (*Sur la mise en scène de Salomé*, p. 134).

Mishima se rapproche aussi de dramaturges connus, plus âgés et expérimentés que lui, mais partageant ses convictions. Il fut ainsi l'un des premiers membres du « Cénacle des Nuées » (Kumo no kai), dont le nom renvoie à la pièce éponyme d'Aristophane. Fondé en août 1950 par Kishida Kunio (1890-1954), ce cercle littéraire réunissait de nombreux intellectuels et artistes plutôt conservateurs qui souhaitaient donner une coloration plus littéraire au *shingeki* en l'extrayant de l'idéologie de la gauche prolétarienne dans laquelle il s'était épanoui avant-guerre, notamment au sein du « Petit théâtre de Tsukiji » (Tsukiji shōgekijō, 1924-1940). L'héritage de ce centre névralgique du théâtre prolétarien avait repris une forte actualité dans le contexte du Japon des années 1940-1960.

Le Cénacle des Nuées disparut avec la mort de son fondateur en 1954. Mais ses anciens membres exercèrent une influence considérable sur le monde littéraire d'après-guerre et nombre d'entre eux jouèrent un rôle important dans la carrière de Mishima. Les dramaturges Tanaka Chikao (1905-

1995), Fukuda Tsuneari (1912-1994), Katō Michio (1918-1953), l'actrice Sugimura Haruko (1906-1997), le metteur en scène Sugawara Takashi (1903-1970), le romancier et traducteur Jinzai Kiyoshi (1903-1957) — dont les noms apparaissent dans les essais du présent volume — sont tous d'anciens membres de ce cénacle. À bien des égards, Mishima resta fidèle à l'héritage de Kishida Kunio (*Souvenirs de Kishida Kunio*, p. 183). Sa fille Kishida Kyōko (1930-2006) fut aussi l'une de ses actrices favorites.

La première moitié des années 1950 témoigne d'une intense activité du jeune dramaturge, sans doute impatient de se faire une place dans le monde du théâtre. En 1951, il écrit deux nouveaux *nō modernes* : *Le Tambourin de soie* (*Aya no tsuzumi*) et *Sotoba komachi*, montés respectivement par la Haiyū-za et par la Bungaku-za en février de l'année suivante. Après un tour du monde de plus de quatre mois, qui lui permet notamment de découvrir Broadway, Mishima revient au Japon en mai 1952. Il consacre, à cette époque, de plus en plus de temps à la rédaction de drames longs, généralement en trois actes, comme *Rien n'est plus cher que ce qui est gratuit* (*Tada hodo takai mono wa nai*, paru en février 1952) ou *Les Tournesols de la nuit* (*Yoru no himawari*, avril 1953) qui fut porté au programme de la Bungaku-za en juin 1953 (*La Peur du théâtre*, p. 93). Entre la fin de l'année 1953 et le début de l'année 1954, il compose pas moins de trois pièces différentes : *Figures infernales* (*Jigokuhen*, une adaptation pour *kabuki* de la nouvelle éponyme d'Akutagawa Ryūnosuke), *Aoi* (*Aoi no ue*, janvier 1954), son quatrième *nō moderne*, et *Jeunesse, lève-toi et marche !* (*Wakōdo yo yomigaere*), nouvelle longue pièce représentée du 18 au 30 novembre 1954 par la Haiyū-za (*À propos de Jeunesse*,

lève-toi et marche !, p. 95 ; *Postface à Jeunesse, lève-toi et marche !*, p. 102). *Un nid de termites* (*Shiroari no su*, septembre 1955), autre pièce importante en trois actes, sera donnée par la troupe Seinen du 29 octobre au 6 novembre 1955 (*À propos d'Un nid de termites*, p. 106).

Dans ses essais littéraires, Mishima se réfère alors de plus en plus souvent au classicisme occidental, notamment à la tragédie grecque et au théâtre français. Il lit Racine, mais aussi Madame de La Fayette, La Rochefoucauld et ceux que l'on peut considérer, au moins d'un point de vue stylistique, comme leurs héritiers au XX^e siècle : Raymond Radiguet, François Mauriac ou Paul Valéry. Chez ces auteurs ou chez un écrivain comme Mori Ōgai (1862-1922), Mishima cherche une sorte d'antidote, ou du moins de contrepois, à son goût baroque pour l'ornementation et à sa passion romantique pour l'excès et la destruction². Sa propre esthétique naît précisément d'une forme de confrontation et d'alliage entre l'héritage de ses années de formation (1938-1945) au sein de l'école romantique japonaise (*Nihon Rōman-ha*) et sa découverte, plus tardive, d'une écriture tempérée et retenue, d'une architecture rigoureuse, symétrique, contrainte (la célèbre unité de temps, de lieu et d'action). Il considère le drame comme la forme narrative la plus à même d'incarner cette structure ambivalente de la création artistique, cette tension entre équilibre et chaos (*La Tentation du drame*, p. 38) qui va devenir un trait caractéristique de son œuvre.

Dans ses thèmes comme dans sa forme, le roman *Le Pavillon d'or*, l'un des grands chefs-d'œuvre de Mishima, offre un parfait exemple de syncrétisme entre le romantisme et le classicisme. Publié en feuilleton de janvier à octobre

1956, il fera partie des premières œuvres traduites en anglais avec *Confessions d'un masque* et *Le Tumulte des flots* (*Shiosai*, 1954) et contribuera à faire connaître Mishima à l'étranger (ce sera son premier roman traduit en français, en 1961). L'année 1956 se révèle également décisive dans son parcours de dramaturge : en mars, Mishima devient, en effet, membre à part entière de la troupe Bungaku qui fête alors son vingtième anniversaire. *Le Palais des fêtes* (*Rokumeikan*), l'un des drames les plus célèbres du romancier, fut représenté à cette occasion, du 27 novembre au 9 décembre. C'est aussi en 1956 que paraît un premier recueil composé de cinq *nō modernes*, enrichi de trois pièces supplémentaires dans une seconde édition datant de 1968.

Conclusion logique de plusieurs années de collaboration assidue, l'intégration de Mishima dans la Bungaku-za est une forme de reconnaissance officielle de son travail. Elle semble aussi presque naturelle tant cette troupe, dont Kishida Kunio fut l'un des trois fondateurs, s'est construite sur des principes artistiques proches de ceux défendus par Mishima. Le nom même de la compagnie (la « Troupe littéraire ») renvoie à l'idéal d'un théâtre assumant sa dimension écrite et textuelle. *Le Palais de fêtes* en fournit une remarquable illustration, de même que *Britannicus* dont le texte sera adapté par Mishima afin de faire sonner le vers racinien de la meilleure façon possible en japonais (*Une ornementation du texte de Britannicus*, p. 107). On pourrait probablement faire une remarque identique au sujet de l'ensemble des drames et des adaptations que Mishima produira durant ses sept années au sein de la Bungaku-za dont trois pièces originales qui suivent le format en trois actes privilégié par l'écrivain : *Les Roses et les Pirates* (*Bara to kaizoku*, 8-27 juillet 1958), *L'Arbre*

des tropiques (Nettaiju, 7-23 janvier 1960), *Le Chrysanthème du treizième jour* (Tōka no kiku, 29 novembre - 17 décembre 1961).

Au tournant des années 1950 et 1960, Mishima est au faîte de sa carrière. Il commence à être connu à l'étranger et se rend à plusieurs reprises aux États-Unis pour faire la promotion de ses livres et de ses pièces, ou y donner des conférences. Lors de son troisième séjour (en novembre 1960) à l'occasion d'un tour du monde avec sa jeune épouse Yōko (1937-1995), il assiste aux représentations, en anglais, de ses deux *nō modernes* : *Hanjo* et *Aoi* (sous le titre *The Lady Akane*) au théâtre De Lys de New York. Il participe aussi à une table ronde avec les dramaturges américains Edward Albee et Jack Gelber (*Une rencontre éphémère avec Albee*, p. 119). Le mois suivant, il se rend à Londres et à Paris. Il conservera un souvenir très vif d'une représentation de *Ruy Blas* à la Comédie-Française, évoquée à de multiples reprises dans ses essais sur le théâtre (*Renaissance du drame romantique*, p. 74 ; *À propos de Britannicus*, p. 123 ; *Sur la représentation de Ruy Blas*, p. 156).

La célébrité de Mishima n'est plus seulement littéraire. L'étudiant timide des années 1940, replié dans le monde imaginaire de la fiction littéraire, est dorénavant un écrivain sûr de lui, au look parfois tapageur, pratiquant la musculation, s'essayant au métier d'acteur et avide d'apparitions dans les médias. Il devient l'une des figures publiques du Japon d'après-guerre, organisant dans sa nouvelle maison de style rococo des soirées dispendieuses, auxquelles sont conviés des personnalités du monde artistique, des sportifs, des critiques influents ou de jeunes écrivains. Cependant, Mishima va connaître en 1959 l'un de

ses plus grands échecs : *La Maison de Kyōko* (*Kyōko no ie*), qui devait être la grande œuvre de sa maturité, fut mal reçue par la critique. Ce long roman mettait en scène quatre protagonistes désabusés, errant sans but dans un Tokyo reconstruit. On reprocha à Mishima le caractère autocentré de ce texte dont les héros incarnaient tous un aspect de la personnalité de leur créateur.

L'échec de *La Maison de Kyōko* semble avoir durablement marqué l'écrivain. Sa rupture avec la Bungaku-za quelques années plus tard contribua sans doute à alimenter une forme de rancœur à l'égard du Landerneau littéraire. Dans plusieurs essais, il tend à se définir lui-même comme un écrivain anachronique dont les aspirations esthétiques et morales seraient désormais en décalage avec son époque. Au matérialisme ambiant, il oppose l'illusion romantique, renouant notamment avec le thème de la belle morte, si fréquent dans ses œuvres de jeunesse. Les protagonistes des grands romans des années 1960, comme *Une merveilleuse planète* (*Utsukushii hoshi*, 1962, inédit en français), *Le Marin rejeté par la mer* (*Gogo no eikō*, 1963) ou *La Mer de la fertilité* (*Hōjō no umi*, 1965-1970), sont attachés à un idéal et prêts à tout, même au meurtre ou au suicide, pour préserver une foi chancelante.

Sur ces thèmes qui lui tiennent à cœur, Mishima appose toutefois une signature ironique résolument inscrite dans la modernité : la dimension chimérique de l'absolu est presque toujours mise en exergue, l'idéologie est relative et l'héroïsme participe souvent de la farce et du grotesque. Ce trait est frappant dans ses drames des années 1960 et notamment dans *Le Koto du bonheur* (*Yorokobi no koto*, publié en février 1964), pièce qui entraîna la scission avec la

Bungaku-za. Mishima se sentit ainsi doublement trahi : d'une part, dans l'interprétation même de son texte, de l'autre dans sa relation de confiance avec la « Troupe littéraire ». Les nombreux textes qu'il a consacrés à cette œuvre, finalement représentée au théâtre Nissay (Nissei gekijō) du 7 au 30 mai 1964, expriment tous le désarroi de l'artiste incompris (cf. *L'Art comporte des épines*, p. 131 ; *Avant-propos sur Le Koto du bonheur*, p. 136 ; *À propos de la pièce Le Koto du bonheur I et II*, p. 138 et p. 140 ; *Quand je m'agite*, p. 142).

Afin de mieux comprendre le contexte de cette rupture et le ressentiment qu'elle a pu susciter chez Mishima, il faut revenir au début de l'année 1963 marqué par une première scission au sein de la Bungaku-za. Le dramaturge Fukuda Tsuneari, notamment connu pour ses traductions de l'œuvre de Shakespeare, persuada 29 membres, soit environ un quart de la troupe, de le rejoindre pour former une nouvelle compagnie théâtrale, la Gekidan kumo (Troupe des Nuées). Créé officiellement le 14 janvier 1963, ce groupe comptait parmi ses membres des acteurs importants et proches de Mishima dont Akutagawa Hiroshi et Kishida Kyōko. Par son titre elle s'inscrivait clairement dans l'héritage de Kishida Kunio et du Cénacle des Nuées. Ancien membre de la Bungaku-za (de 1952 à 1956), Fukuda prétendait rétablir les principes fondateurs de la troupe, ceux d'un théâtre supposément émancipé des luttes politiques et idéologiques.

Contrairement à ce qu'il aurait promis à Kishida Kyōko, Fukuda n'a averti Mishima de ses manœuvres que la veille de la création officielle de la Gekidan kumo. Alors occupé à monter *La Tosca* de Victorien Sardou dans une mise en scène qui mettait en valeur l'actrice Sugimura Haruko (*À propos*

de La Tosca, p. 127), Mishima pouvait difficilement donner suite. Il est évidemment impossible de savoir quelle aurait été sa décision s'il avait été prévenu plus tôt. La Bungaku-za avait pris des dimensions excessives (118 membres avant la rupture) et Mishima avait, lui aussi, d'évidentes réserves à l'égard des convictions marxistes ou maoïstes de la majorité des acteurs. Il avait toutefois un sens aigu de la fidélité et semblait foncièrement attaché à une compagnie théâtrale qui joua un rôle essentiel dans le lancement de sa carrière. Le texte qu'il écrivit pour commenter le manifeste rédigé par Fukuda lors de la création de la Gekidan kumo rappelle les affinités de vues entre les deux hommes. Mais il critique aussi la propension de Fukuda à faire du Petit théâtre de Tsukiji un bouc émissaire de ce qu'il désapprouve et à définir arbitrairement ce qui serait ou ne serait pas du (bon) théâtre (*Ressusciter « le plaisir du théâtre »*, p. 69).

Les représentations de la pièce *Le Koto du bonheur* devaient avoir lieu en janvier 1964. Mais en novembre, alors que les répétitions avaient déjà commencé, plusieurs membres de la Bungaku-za exprimèrent des réserves à l'égard des insultes anticommunistes proférées par les protagonistes du drame, des agents de la police de Sûreté. Au retour de Sugimura Haruko (qui était alors en Chine), la décision fut prise de suspendre *sine die* les répétitions et les représentations. Outré, Mishima répliqua aussitôt par une lettre ouverte dans la presse (parue le 27 novembre dans le quotidien *Asahi*) qui officialisa la rupture. À ses yeux, les acteurs n'avaient même pas cherché à comprendre le sens de sa pièce. Ils s'étaient focalisés sur des répliques sans mise en contexte, et tournaient finalement le dos aux idéaux fondateurs de la Bungaku-za : « Qu'une compagnie théâtrale

dévouée au principe de l'art pour l'art refuse un texte pour des motifs idéologiques : nous voilà en plein dans le registre comique ! » (*L'Art comporte des épines*, p. 130).

Avec le recul, la réaction de la Bungaku-za semble certes exagérée. Mais Mishima tend à simplifier la nature des débats et des enjeux soulevés par *Le Koto du bonheur*. Attribuer la responsabilité d'un déraillement de train fictif à des membres de l'extrême-gauche, comme il le fit dans son drame, pouvait notamment être interprété comme une lecture partisane et anticommuniste d'affaires réelles. En 1949, en effet, trois déraillements de train avaient été suivis de plusieurs procès à charge visant à inculper des cheminots syndiqués ou membres du Parti communiste japonais (PCJ) qui furent finalement disculpés. Dans l'affaire Matsukawa (*Matsukawa jiken*), concernant un accident datant du 17 août 1949, l'innocence des accusés avait été confirmée par la Cour suprême en septembre 1963, soit quelques semaines avant que n'éclate la rupture entre Mishima et la Bungaku-za. Dans leur réponse à la lettre ouverte de l'écrivain (publiée le 7 décembre dans le quotidien *Asahi*), les acteurs de la troupe firent par ailleurs valoir que leurs réserves n'étaient pas uniquement idéologiques, mais tenaient aussi à des désaccords esthétiques et à des craintes d'ordre commercial : « L'Association pour le théâtre des travailleurs » (*Kinrōsha engeki kyōgikai*), une organisation affiliée à une confédération de syndicats, menaçait de ne plus acheter de billets à la Bungaku-za pour ses nombreux membres si la pièce était représentée. Mishima répondit lui-même sur ce point dans son texte *Quand je m'agite* (p. 165).

Si l'affaire blessa Mishima, sa réputation et son réseau de relations lui permirent de rebondir rapidement. Dès janvier

1964, il forme une nouvelle troupe, Gurūpu NLT (Groupe NLT) avec plusieurs anciens membres ou collaborateurs de la Bungaku-za, notamment les metteurs en scène Yashiro Seiichi, Matsuura Takeo (1926-1998), les acteurs Kitami Harukazu (1920-1995), Aono Hirayoshi (1912-1974), les actrices Kahara Natsuko (1921-1991), Tan'ami Yatsuko (née en 1924), Minami Yoshie (1915-2010) et Muramatsu Eiko (née en 1938). La NLT s'inscrivait dans la lignée de l'ancienne troupe de Mishima : elle fut parrainée par Iwata Toyoo (1893-1969), l'un des trois fondateurs de la Bungaku-za (plus connu sous son nom de plume : Shishi Bunroku), et l'acronyme renvoie au titre francisant de « Néo Littérature Théâtre » qui peut être traduit en japonais par *Shinbungaku-za* (« Nouvelle Troupe littéraire »). Mishima Yukio et Fukuda Tsuneari ont donc, chacun de son côté et de façon concurrente, formé une compagnie théâtrale dont l'appellation même revendiquait un héritage identique, celui des débuts de la Bungaku-za et du Cénacle des Nuées de Kishida Kunio.

Dans un premier temps, la NLT produit majoritairement des pièces de Mishima, dont plusieurs *nō modernes* et, du 14 au 29 novembre 1965, *Madame de Sade* (*Sado kōshaku fujin*), qui fait partie des drames les plus célèbres de l'écrivain. La pièce rencontra un grand succès et fut représentée une nouvelle fois à Tokyo du 18 au 30 juin 1966, puis dans plusieurs grandes villes du Japon (*À propos de Madame de Sade*, p. 148 ; *Postface à Madame de Sade*, p. 153 ; *Reprise de Madame de Sade*, p. 157). C'est encore avec la NLT que Mishima monta sa propre adaptation de *Ruy Blas* du 18 au 31 octobre 1966 dans une mise en scène de Matsuura Takeo. Il chercha, à partir du drame de Victor

Hugo, à créer un spectacle incarnant son idéal de conjonction entre littérature et théâtralité (*Sur la représentation de Ruy Blas*, p. 156). *La Chute de la maison Suzaku* (*Suzakuke no metsubō*, parue et représentée en octobre 1967) participe d'une esthétique identique et compte parmi les pièces les plus réussies de cette période.

La carrière de dramaturge de Mishima connaît un ultime rebondissement avec son départ de la NLT et la création de la Gekidan rōman gekijō (Troupe du théâtre romantique) cofondée avec Matsuura Takeo le 27 avril 1968. Si les raisons de sa rupture avec la Bungaku-za sont évidentes et bien connues, celles de son départ de la NLT sont moins claires. Peut-être l'écrivain souhaitait-il avoir une troupe qui se consacrerait strictement à son œuvre, alors que la NLT cherchait à diversifier son répertoire. Ses prises de position politiques suscitaient sans doute aussi des grincements de dents. À partir de 1966, Mishima écrit, en effet, de plus en plus d'essais appelant à une révolution conservatrice. Ses convictions interrogent, inquiètent, suscitent des critiques. La formation de sa milice paramilitaire en octobre 1968 n'était pas de nature à le réconcilier avec le monde littéraire. Mishima commence à sentir le soufre et il en joue allègrement, comme l'indique le titre de l'une de ses dernières pièces : *Mon ami Hitler* (*Waga tomo Hittorā*, publié en décembre 1968), à l'affiche de la Gekidan rōman gekijō du 18 au 31 janvier 1969.

Jusqu'à la fin de sa vie, il continue cependant à produire des chefs-d'œuvre et, à quelques exceptions près, son travail littéraire et son activisme politique restèrent étanches l'un à l'autre. Loin d'être une apologie du dictateur nazi, *Mon ami Hitler* est un drame subtil à l'intrigue serrée, d'une ironie

mordante, dont tous les protagonistes sortent noircis ou ridiculisés. Riche en métaphores volontairement ornées, évoquant dans sa forme même le temple du Bayon à Angkor, que le dernier souverain de la dynastie Khmer veut édifier, *La Terrasse du roi lépreux* est, par contraste, une pièce riche et spectaculaire. L'écrivain le souligna d'ailleurs de façon explicite, décrivant ce drame (dont les représentations eurent lieu du 4 au 30 juillet 1960) comme une composition « visuelle » relevant « du *kabuki* moderne » (*À propos de La Terrasse du roi lépreux*, p. 163). Les deux dernières pièces de *shingeki* de Mishima illustrent ainsi parfaitement ce double attachement au *dramatique* et au *théâtral* qu'il avait théorisé dans *Renaissance du drame romantique* (p. 74). Les planches exigent texte et images, une architecture narrative en même temps qu'un décor et des costumes, des répliques ciselées comme des effets scéniques. Un drame parfait les comprendrait à parts égales. Mais une pièce de théâtre penche peut-être toujours d'un côté ou de l'autre.

Thomas Garcin,
CRCAO-UMR 8155, Université Paris Cité.

Notes

1. Pour l'histoire du théâtre d'avant-guerre au Japon, on pourra consulter l'ouvrage de Jean-Jacques Tschudin : *La Ligue du théâtre prolétarien*, L'Harmattan, Paris, 1985.
2. Point qui avait déjà été noté par Annie Cecchi dans son travail de thèse, publié de façon posthume : *Mishima, esthétique classique, univers tragique — d'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille*, Paris, Honoré Champion, 1999.

Remerciements et ouvrages de référence

Une partie du travail d'édition de cet ouvrage a été réalisé lors d'un séjour de recherche au Japon. Je tiens à remercier tous ceux qui l'ont rendu possible, notamment mes collègues de l'Université Paris Cité, l'Université Shirayuri et la Société japonaise pour la Promotion de la Science (JSPS). Cet ouvrage n'aurait pu voir le jour sans leur générosité ou leur solidarité.

Les universitaires Inoue Takashi, Satō Hideaki, ainsi que la traductrice et spécialiste de Mishima Dominique Palmé, m'ont donné de précieuses informations et des conseils avisés tout au long de la rédaction de l'ouvrage.

Je tiens aussi à remercier l'ensemble des traducteurs (Anne Bayard-Sakai, Alice Hureau, Corinne Quentin, Cécile Sakai et Patrick De Vos) qui ont respecté des délais parfois serrés et n'ont pas épargné leurs efforts pour harmoniser, autant qu'il était possible, l'ensemble des essais.

La préface et l'appareil de notes doivent beaucoup aux travaux de Satō Hideaki, Inoue Takashi et Yamanaka Takeshi. Je me suis notamment appuyé sur leur édition des œuvres complètes de Mishima (*Mishima Yukio zenshū ketteiban*, Shinchōsha, 2000-2005) et sur leur *Dictionnaire Mishima Yukio (Mishima Yukio jiten*, Bensei, 2000). Les récents ouvrages de Satō Hideaki — *Mishima Yukio, la pulsion de la tragédie (Mishima Yukio, higeki e no yokudō*, Iwanami, 2020, inédit en français) — et d'Inoue Takashi — *Mishima, homme des lames de fond (Boru no hito, Mishima Yukio*, Heibonsha, 2020, inédit en français) — m'ont aussi été d'un grand secours ainsi que les biographies de John Nathan (*Mishima: A Biography*, Little Brown, 1974) et d'Inose Naoki (notamment dans sa version anglaise

traduite et complétée par Hiroaki Sato, *Persona: A Biography of Mishima Yukio*, Stone Bridge Press, 2013).

Pour aborder l'histoire du *shingeki* au Japon, nous avons eu recours aux deux premiers livres de la somme en trois tomes d'Ōzasa Yoshio *Histoire complète du nouveau théâtre japonais (Nihon shingeki zenshi)*, Hakusuisha, 2017-2022). Nous avons aussi largement utilisé l'ouvrage de Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais* (Anacharsis, 2011), notamment pour traduire certains termes spécifiques aux arts dramatiques de l'archipel.

Précisons enfin que les essais de Mishima présents dans ce volume ont été traduits à partir de l'édition des *Essais critiques* de Mishima en quatre tomes, publiée par la Shinchōsha en 1989 (*Mishima Yukio Hyōron zenshū*).