



HAL
open science

Mishima dramaturge

Thomas Garcin

► **To cite this version:**

Thomas Garcin. Mishima dramaturge. Critique: revue générale des publications françaises et étrangères, 2023, n° 917 (9), pp.804-820. 10.3917/criti.917.0804 . hal-04294581

HAL Id: hal-04294581

<https://hal.science/hal-04294581v1>

Submitted on 5 Feb 2024

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.



Mishima dramaturge

Thomas Garcin

DANS **CRITIQUE** 2023/9 (N° 917), PAGES 804 À 820
ÉDITIONS **ÉDITIONS DE MINUIT**

ISSN 0011-1600

DOI 10.3917/criti.917.0804

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-critique-2023-9-page-804.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Mishima dramaturge

En 2018 et 2019, les éditions Iwanami – maison qui véhicule, au Japon, une image de sérieux intellectuel et de progressisme politique – ont fait paraître trois recueils de textes de Mishima Yukio (1925-1970) : un ouvrage rassemblant les récits de voyages de l'écrivain, une sélection de trois œuvres dramatiques et une anthologie de textes sur le sport¹. Chaque volume a été édité et postfacé par le chercheur Satō Hideaki qui publia en outre, aux mêmes éditions Iwanami, une nouvelle biographie du romancier². Ce projet éditorial est intéressant à double titre. Il suggère tout d'abord que les réserves extra-littéraires que l'écrivain suscitait ont fait leur temps et confirme ainsi l'obsolescence d'une lecture biographique longtemps dominante, qui accordait une place démesurée à la mort de l'écrivain et à l'ersatz d'engagement politique qui marqua les dernières années de sa vie. Il témoigne, ensuite, d'une volonté de mettre en valeur, dans l'œuvre de l'écrivain, d'autres genres que le roman ou la nouvelle. Écrivain prolifique, Mishima fut un excellent essayiste et un très grand dramaturge. Il avait une conception souvent très articulée et argumentée des genres auxquels il se consacrait. Nous aimerions présenter ici sa théorie du drame, en nous appuyant notamment sur ses écrits théoriques au sujet du théâtre et sur les trois pièces de l'anthologie Iwanami : *Jeunesse, lève-toi et marche!* (*Wakōdo yo yomigaere*, 1954), *Le Lézard noir* (*Kurotokage*, 1961) et *Le Koto du bonheur* (*Yorokobi no koto*, 1963).

Comme la plupart des dramaturges de sa génération, Mishima est avant tout un auteur de *shingeki*, ce «nouveau

1. *Mishima Yukio kikō bunshū* (Anthologie des récits de voyages de Mishima), Iwanami bunko, septembre 2018 ; *Wakōdo yo yomigaere, kurotokage* (*Jeunesse, lève-toi et marche!*, *Le Lézard noir*), Iwanami bunko, novembre 2018 ; *Mishima Yukio supōtsu ronshū* (Anthologie des essais de Mishima sur le sport), Iwanami bunko, mai 2019.

2. Satō Hideaki, Mishima Yukio, *Mishima Yukio, higeki e no yokudō* (Mishima Yukio, *La Pulsion de la tragédie*), Iwanami shinsho, 2020.

théâtre» d'inspiration occidentale qui se développa dans les années 1920 et devint l'une des principales formes d'art dramatique du Japon d'après-guerre. Il a toutefois vigoureusement critiqué l'austérité et le message souvent idéologique des œuvres contemporaines. De son point de vue, le drame ne saurait être un genre uniquement discursif; il s'inscrit entre deux polarités contraires, mais idéalement conjointes: le *dramatique* (le travail du texte et de la composition) et le *théâtral* (la salle, la scène et le spectacle). L'une et l'autre de ces polarités participent à la création d'un espace-temps spécifique, détaché du réel et assujéti à un impératif de stylisation. L'univers dramatique n'est pas pour autant coupé des enjeux de la vie sociale: l'artifice de la scène, la composition du texte orientée vers un dénouement tragique, constituent une sorte de synthèse d'aspirations contraires – l'une vers l'ordre, l'autre vers la destruction –, toutes deux propres à l'expérience humaine.

Entre le dramatique et le théâtral

Mishima aimait les structures binaires et les figures d'opposition (antithèses, oxymores, chiasmes). Ses fictions, comme ses essais, en sont saturés. Les textes qu'il consacre au théâtre se révèlent, en l'occurrence, travaillés par une antinomie entre deux pôles distincts. D'un côté, les éléments qui conditionnent le spectacle et renvoient à la dimension visuelle du théâtre: le huis-clos de la salle (et sa temporalité propre), l'espace et les effets scéniques, la machinerie, les costumes, les décors. De l'autre, les éléments qui relèvent de la parole ou du texte et illustrent la dimension littéraire du théâtre: l'intrigue, la composition et la géométrie interne de la pièce, l'ornementation des dialogues. Dans l'essai *Renaissance du drame romantique* (*Romanchikku engeki no fukkō*), il formalise cette distinction à partir des transcriptions en japonais des termes anglais de *theater* (*shiatā*) et de *drama* (*dorama*). Il reproche précisément au *shingeki* contemporain d'avoir délaissé la question du « théâtre » – ou du théâtral – pour s'occuper exclusivement du « drame » – ou du dramatique. Une pièce aboutie ferait, au contraire, coexister l'un et l'autre³.

3. *Romanchikku engeki no fukkō* (*Renaissance du drame roman-*

La propension du *shingeki* à se préoccuper exclusivement du *dramatique* aux dépens du *théâtral* tient, selon Mishima, autant à ses origines qu'aux conditions matérielles de production des pièces. Né dans le giron de la littérature prolétarienne, notamment autour du «Petit théâtre de Tsukiji» (*Tsukiji shōgekijo*), le *shingeki* fut d'abord très imprégné d'idéologie marxiste, ce qui l'orientait nécessairement vers le discours plutôt que vers la scène. Les influences, avant-guerre, d'un auteur comme Tchekhov, puis, du vivant de Mishima, de l'anti-théâtre d'Ionesco ou de Beckett, auraient aussi contribué à construire un idéal dramatique marqué par une forme de sobriété scénique et refusant, par principe, le *théâtral*. Enfin, la plupart des troupes de *shingeki* n'ont pas de salle propre et n'ont donc pas la possibilité d'explorer toutes les potentialités offertes par la machinerie, le décor ou la scène :

Les artistes de *shingeki* traînent en eux un fond de stoïcisme confucéen ; les difficultés d'ordre matériel, comme la résistance à l'oppression, ont implanté au cœur même de l'esprit du *shingeki* un genre de purisme qui a fini par dégénérer dans des polémiques d'ordre scolastique se rapportant à la définition du drame, en s'éloignant du théâtre. Il faut admettre qu'il n'avait pas le loisir de s'intéresser à celui-ci et qu'aujourd'hui encore seule la troupe Haiyū possède sa propre salle⁴.

tique), Mishima Yukio *Hyōron zenshū, daisankan* (Édition complète des essais critiques de Mishima Yukio, volume 3), Shinchōsha, 1989, p. 653-658. Nous avons très largement utilisé ce volume (noté *infra* MYHZ, vol. 3) où sont rassemblés les essais de Mishima portant sur le théâtre. Une partie des textes mentionnés dans cet article ont été traduits en français dans un coffret en deux volumes portant sur le théâtre de Mishima, paru en avril 2023 aux éditions Akatombo. Nous avons dirigé le premier volume, un recueil d'essais et d'articles de Mishima sur le théâtre (Yukio Mishima, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Akatombo, 2023 ; noté *infra* YM, *Écrits sur le théâtre*). Le second volume comporte quatre pièces de théâtre, dont deux figurent aussi dans le volume de l'anthologie Iwanami : en l'occurrence *Jeunesse, lève-toi et marche!* et *Le Koto du bonheur*. Les nom et prénom du traducteur sont donnés dans les notes de bas de page. En l'absence de précision, il s'agit de notre propre traduction.

4. *Romanchikku engeki no fukkō, ibid.*, p. 657 (YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 80). La remarque sur l'influence de Tchekhov est située quelques paragraphes plus haut (MYHZ, vol. 3, p. 656 et YM, *Écrits sur*

Parmi les trois pièces qui constituent l'anthologie Iwanami, *Le Lézard noir* est peut-être celle qui illustrerait le mieux sa conception du *théâtral*. Les didascalies de la pièce sont éloquentes : changements constants de décors, éclairages évolutifs, scènes tournantes ou partagées en plusieurs plans, etc. La personnalité mouvante et narcissique de celle qui porte le nom de Lézard noir, perverse de génie aux identités multiples, se reflète dans l'espace scénique lui-même qui ne cesse de se dédoubler pour composer une galerie des glaces. Ainsi le décor devient-il presque un personnage à part entière, une entité qui, comme le chœur dans la tragédie antique, commente l'œuvre, anticipe la suite, souligne le mouvement inéluctable de l'intrigue et la solidarité qui lie les deux protagonistes principaux : Kogorō Aketchi (le détective) et *Le lézard noir* (la criminelle)⁵. Dans sa postface, Satō Hideaki rappelle que le succès de cette pièce⁶ – libre adaptation de la nouvelle d'Edogawa Ranpo (1894-1965) portant le même titre – doit beaucoup à l'interprétation du personnage principal par Miwa Akihiro (né en 1935), célèbre chanteur, acteur et travesti du Japon d'après-guerre, qui fut un proche de Mishima et incarna le rôle de Madame Midorikawa (alias le Lézard noir) à plusieurs reprises après la mort du dramaturge. Son jeu provocant, audacieux, parfois volontairement appuyé relevait, lui aussi, de ce versant spectaculaire des arts dramatiques.

La place accordée aux effets scéniques, les surprenants retournements de situation, les costumes et les décors éclatants, enfin le rôle semblable à celui d'un *onnagata* de Miwa Akihiro ne peuvent manquer d'évoquer le *kabuki*, genre auquel Mishima fut très tôt initié et auquel il resta attaché toute sa vie⁷. Mishima ne conçoit toutefois pas le *théâtral*

le théâtre, p. 77-78 pour la traduction française).

5. Voir, par exemple, le début de l'Acte 2 dans lequel les panneaux se scindent à deux reprises, pour dévoiler d'abord les repères des deux protagonistes principaux (manière de souligner la binarité qui les lie) puis les différents lieux de l'action où ils vont se retrouver (façon de mettre en exergue le destin inéluctable dans lequel ils sont pris).

6. *Wakōdo yo yomigaere, kurotokage* (*Jeunesse, lève-toi et marche!*, *Le Lézard noir*), Iwanami bunko, 2018, p. 385.

7. Du début des années 1950 à la fin des années 1960, il écrivit d'ailleurs près d'une dizaine d'adaptations pour le *kabuki*, dont il

comme une spécificité du drame japonais : il constitue au contraire, à ses yeux, un invariant des genres dramatiques que l'on retrouve dans différentes cultures et à différentes époques. Les comédies musicales de Broadway ou le drame romantique français témoignent aussi de cette intimité des planches avec l'emphase et le spectacle, ou, pour utiliser ses propres termes, le «faste», le «plaisir» et le «divertissement». Il souligne, dans ses essais, les liens entre ces différents genres, notant par exemple qu'une œuvre comme *La Tosca* de Victorien Sardou est assez proche – avec ses nombreux figurants, sa richesse scénique et son immense toile de fond historique – de grands drames japonais du *kabuki* ou du théâtre de poupées (*bunraku*) comme *Les Batailles de Coxinga* (*Kokusen yakassen*, 1715) du célèbre dramaturge classique Chikamatsu Monzaemon (1653-1725)⁸.

Mishima ne critique donc pas le *shingeki* en soi, mais il regrette son hémiplegie, son parti-pris antithéâtral. Il n'en est pas moins très attaché à la part textuelle et narrative des arts dramatiques. Il cite fréquemment Racine, qui «s'écoute plus qu'il ne se regarde⁹», comme un exemple de la perfection littéraire que le théâtre doit aussi chercher à atteindre. Du reste, dans *Le Léopard noir*, le jeu de miroirs des dispositifs scéniques se reflète dans toute une série de parallélismes et d'inversions d'ordre textuel qui pourraient évoquer le théâtre classique français : duel verbal, renversements de situations, permutations dans la distribution des personnages, etc. Les associations et les oppositions terme à terme forment la pâte des dialogues et la charpente des pièces de Mishima. Elles se résolvent généralement dans le troisième et dernier acte, qui correspond au degré final d'un raisonnement dialectique. Le dramaturge conçoit ainsi sa pièce *Le*

contribua ainsi à enrichir le répertoire. Les *onnagata* sont des acteurs masculins interprétant un rôle féminin.

8. *Romanchikku engeki no fukkō*, MYHZ, p. 656-657. Pour la traduction française, YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 79-80.

9. «*Buritanikyusu*» *no koto* («À propos de *Britannicus*»), article paru initialement dans le quotidien *Asahi* le 30 avril 1962, MYHZ, vol. 3, p. 690. Ce texte fut publié à l'occasion d'une représentation de *Britannicus* par la Comédie-Française lors d'une tournée au Japon. Pour la traduction française : YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 123 (traduit du japonais par Alice Hureau).

Koto du bonheur comme un plan en trois parties: thèse, antithèse, synthèse¹⁰.

Chaque catégorie, le *théâtral* comme le *dramatique*, a donc son propre cahier des charges et ses filiations transhistoriques et transculturelles. *La Tosca* et le drame romantique, Broadway ou le *kabuki* rendent compte de l'intimité des planches avec le spectacle et l'emphase. La composition rigoureuse de *Zoo story* d'Edward Albee (1928-2016)¹¹, comme *Phèdre* ou *Britannicus*, illustrent l'aspect plus littéraire et l'art de la composition propres aux genres dramatiques. Quand il évoque ses pièces, Mishima tend à les assimiler à l'une ou l'autre de ces deux polarités, suggérant qu'il est sans doute difficile de les réunir complètement. À la fin de sa vie, il oppose ainsi les huis-clos et les intrigues serrées de *Madame de Sade* (*Sado kōshaku fujin*, novembre 1965) et de *Mon ami Hitler* (*Waga tomo hittorā*, janvier 1969) à la «composition dramatique visuelle», relevant du «kabuki moderne» de *La Terrasse du roi lépreux* (*raiō no terasu*, 4-30 juillet 1969), son dernier drame, destiné à plonger «l'audience d'un grand théâtre dans le rêve, le temps d'une soirée¹²».

La part du *dramatique* et du *théâtral* et le discours qu'il tient à ce sujet évoluent ainsi en fonction des œuvres, de la trajectoire artistique du dramaturge et des conditions matérielles de production de ses pièces.

Mishima fut lié pendant sept ans (de 1956 à 1963) à la Bungaku-za («Troupe littéraire»), l'une des trois troupes importantes du théâtre *shingeki*. Au début de sa carrière il n'est pas rattaché explicitement à une compagnie théâtrale en particulier. À la fin de celle-ci, il fondera deux troupes de taille beaucoup plus restreinte: la NLT (pour «Néo Littérature Théâtre» ou «Nouvelle troupe littéraire») en 1964

10. «*Yorokobi no koto*» ni *tsuite*, article paru initialement dans le programme du théâtre Nissay en mai 1964, *MYHZ*, vol.3, p. 793. Traduction française: «À propos de la pièce *Le Koto du bonheur*», dans *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 139 (traduit du japonais par Corinne Quentin).

11. *ALBEE no tsukanoma no deai*, *MYHZ*, vol. 3, p. 691-692. Pour la traduction française: *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 119-121.

12. *MYHZ*, vol. 3, p. 832. Pour la traduction française, *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 165.

et la Gekidan rōman gekijō («Troupe du théâtre romantique») en 1968. Il lui fallut donc souvent composer avec les moyens dont il disposait. L'article *Renaissance du drame romantique*, qui est avant tout un plaidoyer pour un théâtre plus spectaculaire, fut publié en juillet 1963, alors qu'il était encore un membre à part entière de la *Bungaku-za* avec laquelle il devait rompre quelques mois plus tard. Les pièces ou adaptations qu'il écrivit et monta pendant ses années au sein de la *Bungaku-za* – du *Palais des fêtes (Rokumeika)* à *La Tosca* (juin 1963), en passant par *La Rose et le Pirate (Bara to kaizoku)*, mai 1958), *L'Arbre des tropiques (Net-taiju)*, janvier 1960), *Salomé (Sarome)*, avril 1960) ou *Le Lézard noir (Kurotokage)*, décembre 1961) – sont souvent riches au niveau des effets scéniques, des décors ou des costumes, avec parfois de nombreux personnages ou figurants. On peut supposer que les ressources qu'il avait alors en tant que dramaturge, comme la reconnaissance dont il jouissait dans le monde littéraire et artistique, expliquent aussi ses discours en faveur d'un «théâtre théâtral¹³».

La préséance du style

L'un des mérites de l'anthologie des éditions Iwanami est de rappeler la diversité de l'œuvre dramatique de Mishima, en intégrant notamment au recueil *Jeunesse, lève-toi et marche!* une pièce de la première partie de sa carrière, moins connue que *Le Lézard noir* ou *Madame de Sade*. Avec le roman *Confessions d'un masque (Kamen no kokuhaku)*, 1949), ce drame fait partie des rares fictions de l'écrivain qui ont la guerre et la défaite pour arrière-plan contextuel. Il met en scène un groupe d'étudiants réquisitionnés dans un chantier naval, comme le fut Mishima lui-même entre les mois de mai et d'août 1945. Chacun des actes correspond à trois jours distincts dans la course inéluctable du Japon vers son

13. L'expression «théâtre théâtral» (*shiatorikaruna engeki*) apparaît dans un article datant de 1966 intitulé «Sur la représentation de *Ruy Blas*» («*Ryui Burasu*” no jōen ni tsuite», *MYHZ*, vol. 3, p. 804) paru dans le programme de la NLT à l'occasion d'une mise en scène de la pièce de Victor Hugo. Nous suivons ici la traduction proposée par Alice Hureau (*YM, Écrits sur le théâtre*, p. 156).

après-guerre : 7 août 1945, 15 août 1945 et 26 août 1945. La défaite occupe, autrement dit, un rôle comparable au destin de la tragédie antique, enfermant chaque protagoniste dans une fatalité historique qui conditionne sa trajectoire individuelle. Ce cadre permet au jeune dramaturge de donner une ligne directrice claire à une pièce plutôt ambitieuse, riche en personnages et comportant déjà un travail scénographique conséquent. Dans l'acte deux, les éclairages et le décor rendent ainsi compte du caractère chimérique ou onirique des illusions perdues de chaque protagoniste enfermé dans un box symbolisant le caractère idiosyncratique de son idéal. La guerre, la capitulation du Japon et l'expérience personnelle du dramaturge nourrissent la pièce. Mais l'onirisme, le travail formel, l'essentialisation des personnages escamotent toute réception «réaliste» de ce drame.

Mishima a, de fait, toujours tenu des propos extrêmement critiques à l'égard du réalisme dans les genres dramatiques. Dans un court essai intitulé *La Tentation du drame* (*Gikyoku no yūwaku*), daté de septembre 1955, il fustige l'utilisation de détails dont l'unique fonction serait de connoter le réel. Quelques années plus tard, il évoque un sentiment de malaise devant le «naturalisme austère» d'une représentation de *Mademoiselle Julie* dans laquelle c'était «véritablement de l'eau qui sortait des conduits de la cuisine¹⁴». La vérisimilitude est une trahison du contrat qui lie les spectateurs à l'«antimonde» de la scène¹⁵. Le théâtre institue un espace-temps autre, sans commune mesure avec le réel, en

14. «*Gikyoku no yūwaku*», article paru initialement dans le quotidien *Tokyo shinbun* en septembre 1955, *MYHZ*, vol. 3, p. 630-633 (pour la traduction française, *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 38-44). La remarque concernant *Mademoiselle Julie* est dans l'article *Renaisance du drame romantique* qui date de juillet 1963 (*MYHZ*, p. 656 ; pour la traduction française, *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 78). *Mademoiselle Julie* est une tragédie en un acte d'Auguste Strindberg (1849-1912) représentée pour la première fois à Copenhague le 14 mars 1889.

15. Mishima a recours à l'expression «antimonde» (*hansekai*) dans le texte «À propos de *Britannicus*» cité *supra*. La pique est de nouveau adressée au *shingeki* qui aurait dû, selon lui, «porter son attention sur l'essence de "l'anti-monde" dramatique du théâtral occidental avant de s'égarer dans l'idéologie politique» (traduit du japonais par Alice Hureau, *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 124).

raison notamment d'un effet de sursignification : sur scène, aucun élément n'est anodin, aucune parole vide de sens. Rien ne serait donc plus étranger au drame que l'effet de réel théorisé par Barthes : un objet ne doit pas – et ne peut pas – renvoyer uniquement au réel, il dit forcément autre chose et les planches ne cessent, de toute façon, d'exprimer une irréalité première. Mishima donne à plusieurs reprises, dans ses écrits sur le théâtre, l'exemple d'un bol de riz dans la pièce *L'Encens précieux et les fleurs automnales de Sendai (Meiboku Sendai hagi)*¹⁶. Symbole de la famine qui sévit alors et point focal dans l'évolution tragique du récit, ce récipient est « investi d'une signification solennelle et dramatique tout en incarnant néanmoins ce qu'il y a de plus ordinaire¹⁷ ». Le détail trivial se métamorphose, prend une dimension transcendante et devient l'un des rouages de l'économie générale de la pièce.

D'où l'importance accordée à la question du style ou de la stylisation qui s'applique aussi bien au *dramatique* qu'au *théâtral*. Seule une forme stylisée, réfléchie peut en effet prendre en charge l'intensité sémiologique de la scène, dans le cadre d'une composition elle-même rigoureuse. Le temps délicatement ouvragé des tragédies raciniennes – un temps découpé en autant d'équilibres temporaires sur la pente de la catastrophe et du dénouement¹⁸ – autorise ainsi le mètre tra-

16. Pièce célèbre du répertoire classique du *kabuki* et du *bunraku* (théâtre de poupées). L'œuvre a été représentée pour la première fois en 1777. Inspirée de faits historiques, le drame met en scène une tentative de prise de pouvoir par la violence dans une puissante famille de samourais. L'un des instants les plus dramatiques de la pièce est celui où Masaoka, le personnage de la nourrice, prépare du riz pour son fils Senmatsu et Tsuruchiyo, l'héritier du fief. L'un des membres de la faction rebelle survient alors et offre des bonbons empoisonnés à ce dernier. En raison de son statut subalterne, Masaoka ne peut intervenir et laisse Senmatsu se précipiter sur les sucreries pour protéger Tsuruchiyo. Son fils meurt devant ses yeux sans qu'elle puisse lui venir en aide.

17. *Le Théâtre et moi*, op. cit., p. 629 (pour la traduction française, YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 34). Cette scène est aussi évoquée, avec un argument identique, dans l'article «La Tentation du drame» (op. cit., p. 631 ; YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 40).

18. «La manière de distribuer les personnages selon les différentes

vaillé et les figures de l'opposition chères à l'auteur de *Phèdre*. Le travail du style est la condition *sine qua non* de l'art, et de la dramaturgie en particulier. Dans un curieux dialogue théorique intitulé *L'Essence du théâtre* (*Engeki no honshitsu*) écrit au début de sa carrière et qui oppose le personnage de «L'Hôte» (attaché à une certaine tradition théâtrale) à celui du «Visiteur» (plus sensible aux évolutions contemporaines), Mishima exprimait déjà, à travers le point de vue du premier, ses réserves à l'égard d'un théâtre d'importation indifférent à la question de l'harmonie formelle :

Les actrices en tenue élisabéthaine dont la tête et le corps ne sont pas proportionnés, les acteurs aux jambes courtes et arquées soulignées par des collants, les combats sans stylisation, les répliques déclamées par des voix stridentes, les tirades des pièces classiques qu'on dirait sorties de la bouche des bonimenteurs de films muets, l'exagération maladroite des sentiments modernes... en un mot comme en mille l'«absence de stylisation» m'est insupportable¹⁹.

Une pièce sans style est un ensemble disparate, une parodie involontaire, une suite à la fois incohérente et stéréotypée.

Dans ses essais ultérieurs, l'argumentation de Mishima en faveur d'une forte stylisation du drame se concentre plus particulièrement sur la question des dialogues. C'est eux, notamment dans le *shingeki*, qui tiennent en haleine le public et l'extraient de sa léthargie. Ils doivent, à cette fin, assumer la part d'artifice de la scène. Chercher à reproduire l'oralité des échanges de la vie réelle lui paraît donc une absurdité. Une telle démarche conduit souvent les auteurs

parties du drame dans le théâtre français – par exemple, dans *Phèdre* : Acte I, scène 1 (Hippolyte et Thérémène), scène 2 (Hippolyte, Cœnone, Thérémène) – est un procédé qui consiste à sectionner, en autant d'équilibres inscrits dans un processus évolutif, ce temps qui avance sur la pente de la catastrophe, à en montrer chacune de ces coupes, à le synthétiser et à le suggérer ; et ceci est tout à fait à mon goût» («La Tentation du drame», *op. cit.*, p. 632 ; pour la traduction française, YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 41-42).

19. «*Engeki no honshitsu*» («L'Essence du théâtre»), article paru initialement dans l'ouvrage collectif *Engeki Kōza I, (Cours sur le théâtre)*, 1) publié aux éditions Kawade Shobō en décembre 1951, MYHZ, vol. 3, p. 620-621. Pour la traduction française : YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 21-31 (traduit du japonais par Anne Bayard-Sakai).

à abuser des mêmes recettes de dialoguistes, devenues à la longue de simples clichés. Dans le texte qu'il publie dans le programme de la *Haiyū-za* («troupe des acteurs») à l'occasion de la représentation de *Jeunesse, lève-toi et marche!*, Mishima désapprouve notamment l'usage excessif de l'anastrophe, cette figure d'inversion communément utilisée pour connoter la langue orale («Jamais je pourrais le faire», «Moi, tu sais», «Ton père il est», etc.). Le théâtre n'a pas à «courir derrière les êtres humains²⁰». Le dialogue est un art littéraire, une suite de duels ouvragés, «dénusés de concessions²¹», qui consolide les positions antagonistes des personnages et les rapports de symétrie qui structurent un drame.

Le *shingeki* de Mishima se réduit souvent, en effet, à une confrontation de personnages-types. Leurs paroles illustrent l'essence, abstraite et poétique, qu'ils incarnent. Chacun des figures estudiantines de *Jeunesse, lève-toi et marche!* est ainsi l'adepte d'un idéal singulier ou l'incarnation d'une tendance de l'époque. Les absolus qui les structurent imprègnent leurs discours : Ōmura est un réaliste, Tanizaki un artiste, Toda un patriote jusqu'au-boutiste, Hirayama un communiste rêveur ; Hayashi croit au spiritisme et à l'au-delà, Suzuki cherche l'amour pur, etc. Les personnages se révèlent ainsi un peu figés dans l'idée qu'ils représentent. Mais le destin décevant des protagonistes désamorce toute forme de didactisme : aucun «isme» ou «iste» ne prend le dessus sur les autres et chaque idéal finit par déchoir dans la plus parfaite platitude. Cette ruine collective donne une couleur tout à fait paradoxale au thème du Destin inspiré du théâtre de la Grèce antique : c'est au fond la disparition même de la tragédie qui devient ici le principal ressort tragique. Condamné à vivre, aucun membre du groupe d'étudiants ne peut continuer à nourrir une idée qui aurait nécessité une menace, une fragilité, une

20. «*Wakōdo yo yomigaere ni tsuite*» («À propos de *Jeunesse, lève-toi et marche!*»), article paru initialement dans le programme de la *Haiyū-za* en janvier 1954. *MYHZ*, vol. 3, p. 748 (pour la traduction française, *YM, Écrits sur le théâtre*, p. 94-98).

21. «*Sado kōshaku fujin no saien*» («Reprise de *Madame de Sade*»), article paru initialement dans le quotidien *Mainichi* le 1^{er} juillet 1966, *MYHZ*, vol. 3, p. 805 (*YM, Écrits sur le théâtre*, p. 157-158, traduit du japonais par Cécile Sakai).

impermanence. Avec la fin de la guerre, les protagonistes entrent dans ce que Satō Hideaki, dans sa postface, décrit comme «un nouvel univers de sensations» tendant à moquer les absolus auxquels les personnages prétendaient se vouer²².

Le travail des dialogues donne toutefois une matérialité poétique à ces idéaux-types. Les personnages des drames de Mishima parlent le langage de leur idée (ou de leur idée déçue); mais dans une langue riche et saturée d'images. Un intéressant contraste s'établit ici entre le caractère souvent coloré, métaphorique, des dialogues et la dimension plus froide et structurée des figures géométriques qui les organisent au niveau macrotextuel. Dans *Le Lézard noir*, Mme Midorikawa incarne le concept de crime à travers un vaste réseau sémantique qui le vivifie et le dissémine :

Le monde du crime est le plus beau des coffres à jouets! Les voitures sont renversées... Les poupées ont les yeux fermés comme des cadavres, les maisons en cubes sont démolies, et les bêtes sauvages muettes interrogent vainement leur fosse à barreaux... Les gens qui pensent suivant l'ordre du monde ne pourront jamais avoir accès à ma pensée²³...

L'extrait suggère évidemment un parallèle entre le crime et un état de régression infantile marqué par un fantasme de toute-puissance. Le Lézard noir s'arroge le statut de messie démoniaque venu renverser les tables de la loi et l'«ordre du monde». La succession rapide, hallucinée, des images complique toutefois le sens de l'extrait, l'imprègne d'une poésie quasiment surréaliste qui affranchit ce monologue de la logique stricte du drame opposant le Lézard noir à la norme et à la Loi.

De l'artifice à l'effondrement

Mishima souhaitait construire, sur les planches, un univers autre, assumant sa littéarité et sa théâtralité, sans prétendre imiter le réel. On aurait toutefois tort de réduire

22. *Wakōdo yo yomigaere, kurotokage, op. cit.*, p. 390.

23. *Ibid.*, p. 207. Pour la traduction française: *Le Lézard noir*, traduction du japonais de Brigitte Allieux, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 2000, p. 64.

ce projet 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, les dialogues délicatement ouvragés des personnages renvoient aux spectateurs le reflet de leur propre désir de perfection formelle. Le théâtre dénote notre assujettissement au monde des signes, il 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 sociale²⁴.» Les textes de Mishima impliquent ainsi souvent une forme de réflexion (pas nécessairement critique) sur le poids des conventions et la propension des êtres humains à s'enfermer dans leur personnage public, 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 presque systématique.

L'art, selon Mishima, ne doit pas simplement flatter notre appétence pour la perfection formelle, mais aussi nous amener à la penser, à la mettre à distance en rappelant notre aspiration contraire à la ruine et à la destruction. Les œuvres les plus abouties hébergeraient ainsi des éléments qui les menaceraient de l'intérieur et mettraient en péril leur architecture, suscitant une sorte d'effondrement interne :

J'ai parlé de mon goût pour l'équilibre et la symétrie bilatérale, mais la joie des enfants ne se réduit pas à empiler les cubes. Les cubes qui ne tombaient pas dans un fracas assourdissant, comme ceux fonctionnant avec des clous ou des chevillettes, diminuaient mon intérêt de moitié. C'est la raison pour laquelle, bien que passionné par les principes architecturaux, je ne suis pas devenu architecte²⁵.

24. «*Gakuya de kakareta engekiron*» («Réflexions sur le théâtre rédigées en coulisse»), article paru initialement en janvier 1957 dans la revue *Geijutsu Shinchō* (*Art nouvelle vague*), MYHZ, vol. 3, p. 645. Nous suivons ici la traduction proposée par Anne Bayard-Sakai (YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 59).

25. *Gikyoku no yūwaku*, op. cit., p. 631 (pour la traduction fran-

Pour Mishima, le drame serait le genre narratif qui exprimerait le mieux cette dynamique aux polarités contraires, propre à l'art comme à l'expérience humaine. D'un côté une attirance pour les belles formes et le modelage des conventions; de l'autre un désir latent de les voir s'écrouler ou se déliter. Le contraste, dans *Le Lézard noir*, entre l'imaginaire débridé des dialogues et la géométrie rigoureuse de la pièce pourrait être perçu comme une illustration stylistique de ce principe de contradiction interne. La pièce *Le Koto du bonheur* en offre sans doute un autre exemple, opérant ici à un niveau plus thématique que formel.

Le drame se déroule dans un bureau de la police de sûreté. L'un des personnages principaux de la pièce est l'agent Katagiri, un jeune homme inexpérimenté, anti-communiste naïf et fervent, rempli d'admiration pour son supérieur Matsumura. Dans le troisième et dernier acte, Katagiri comprend qu'il a, en fait, servi d'idiot utile à son chef, membre infiltré d'un parti de la gauche radicale qui fomentait en coulisse un déraillement de train, déposant de faux indices pour suggérer un complot d'extrême-droite. Katagiri réalise que toute Cause est un mirage, un rôle dans lequel on s'enferme aveuglément par passion pour un idéal abstrait. Chez un être mûr et affranchi, seule la haine alimente l'action politique – message de mentor pervers que lui assène explicitement Matsumura dans les dernières pages de la pièce :

Écoute-moi. Quand tu croyais en moi, quand tu te conformais à ce que je disais, tu n'étais rien de plus qu'un poussin. Un poussin hésitant qui faisait ses premiers pas. Tu étais loin de pouvoir me ressembler. Malgré tes efforts pour m'imiter, malgré le respect que tu me portais... Mais maintenant, tu commences enfin à me ressembler. Ta haine est une vraie haine. Tu es tout à fait comme moi. Tout mon portrait. Regarde-toi dans un miroir... tu es devenu un parfait modèle d'homme. Tu es un monstre d'homme parmi les hommes²⁶.

Le tout début de la pièce pouvait laisser croire au lecteur ou au spectateur qu'il se trouvait devant un drame à

çaise : YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 40-41).

26. *Wakōdo yo yomigaere, Kurotokage*, op. cit., p. 360 (nous retranscrivons ici la traduction de Corinne Quentin, dans Yukio Mishima, *Théâtre*, Atelier Akatombo, 2023, p. 293).

thèse, valorisant de jeunes policiers réactionnaires. La fin suggère, à l'inverse, pour emprunter les mots mêmes de l'écrivain, que «l'idéologie est, par essence, une chose relative²⁷». Dernier cube dans l'architecture dramatique, la «synthèse nihiliste» du troisième acte²⁸ n'est pas pour autant une conclusion: aucun personnage ne semble avoir le dernier mot et le déniement n'est jamais une libération. *Le Koto du bonheur*, comme tant d'œuvres de Mishima, s'achève sur un champ de ruines, un tas de cubes dispersés tenus dans l'architecture impeccable de la pièce.

Ce n'est toutefois pas ainsi que les acteurs de la Bungaku-za l'interprétèrent. Réticents à déclamer sur scène les tirades anticommunistes des personnages du drame, ils décidèrent début novembre 1963, à l'occasion d'une assemblée générale, de suspendre *sine die* les répétitions et la représentation de la pièce. Outré, Mishima répliqua par une lettre ouverte dans la presse (parue le 27 novembre 1963 dans le quotidien *Asahi*) qui officialisa la rupture :

Négligeant le sujet de la pièce, focalisés sur une configuration qui amenait la gauche radicale à faire dérailler un train et sur des dialogues anticommunistes qui étaient de simples procédés dramatiques, vous avez fini par me montrer une partie de vous-mêmes qu'il aurait mieux valu dissimuler, vous plaignant d'être vraiment incapables de jouer ces rôles, ne pouvant faire autre chose que pleurnicher et me soumettant, je ne sais pour ménager qui, votre refus hystérique de monter la pièce²⁹.

Le Koto du bonheur avait certes de quoi heurter les convictions marxistes ou maoïstes des acteurs de la Bungaku-za. Attribuer la responsabilité d'un déraillement de train fictif à des membres de l'extrême-gauche pouvait notamment

27. «*Maegaki, mujina no ben*» («*Yorokobi no koto*»), («Avant-propos sur *Le Koto du bonheur* – l'éloquence des blaireaux»), article paru initialement dans la revue *Bungei (Les Belles-lettres)* en février 1964, MYHZ, vol. 3, p. 792 (nous suivons ici la traduction de Corinne Quentin dans le premier volume du coffret Akatombo, YM, *Théâtre*, p. 293).

28. «*Yorokobi no koto*» ni *tsuite*, op. cit., p. 793 (traduction de Corinne Quentin, YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 139).

29. *Bungaku-za no shokun e no «kōkaijō» – «Yorokobi no koto» no ue* («Lettre ouverte aux membres de la Bungaku-za au sujet de leur refus de représenter *Le Koto du bonheur*»), MYHZ, vol. 3, p. 662. Pour la traduction française: YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 131-132.

être perçu comme une lecture partisane et anti-communiste 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. *A posteriori*, il est toutefois difficile de ne pas donner raison à Mishima : *Le Koto du bonheur* n'est pas un brûlot politique, mais un drame plein d'une ironie amère qui illustre le caractère factice et fabriqué de tout idéal et renvoie ainsi dos à dos l'extrême-gauche et l'extrême-droite. C'est que l'art, pour Mishima, n'a jamais eu vocation à nous consoler : « Il comporte des épines. Et du poison. Il est impossible de ne recueillir que le miel sans boire le poison³⁰. »

*

Dans son étude sur *La Mer de la fertilité*, la tétralogie finale de Mishima, le critique et universitaire Watanabe Hiroshi avait souligné l'aspect singulier d'une somme romanesque qui d'un côté respecte les principes essentiels de l'esthétique réaliste (inscription historique vraisemblable, absence de personnages fantastiques, cohérence narrative, représentation mimétique, etc.), mais de l'autre introduit des éléments contredisant le principe même de la vérisimilitude. Le thème de la transmigration des âmes, qui structure l'ensemble de la tétralogie, érode ainsi le pacte de lecture réaliste de l'œuvre³¹. Nous pourrions généraliser ce constat à l'ensemble des romans de l'écrivain souvent travaillés par une tension entre l'esthétique réaliste et une forme d'emphase, d'autoréférentialité, d'ironie ou d'esthétisation qui met l'accent sur le statut textuel et fictif du récit. Les romans de Mishima sont ainsi fréquemment construits sur une forme de compromis, de tiraillement qui peut être une source de richesse, comme de déséquilibre.

Aux yeux de l'écrivain, le drame est, par contraste, d'emblée dégagé des règles de la mimésis. Au niveau textuel,

30. *Ibid.*, p. 662. Pour la traduction française : YM, *Écrits sur le théâtre*, p. 132.

31. Watanabe Hiroshi, « *Hôjô no umi ron* » [« Sur *La Mer de la fertilité* »], Tokyo, Shinbisha, 1972, p. 78-79.

le *dramatique* impose des contraintes compositionnelles (resserrement de l'intrigue, figures symétriques dans la distribution des scènes, ornementation des dialogues, etc.) qui soulignent le caractère construit de l'œuvre. Au niveau scénique, le *théâtral* investit un espace spécifique, implique une machinerie, une salle, des planches et des rideaux; autant d'éléments qui instituent une distance et interdisent l'illusion référentielle. Le drame, plus que le roman, coïncide ainsi avec l'un de ses idéaux esthétiques, celui de l'œuvre autonome, autotélique, certes soumise aux rigueurs du style, de la cohérence et de la géométrie, mais libérée du souci de la vraisemblance réaliste. L'irréalité de la scène n'est pas pour autant légère ou ludique. Elle ne cesse de ramener le spectateur aux pulsions fondamentales de l'être humain. Le théâtre illustre notre aspiration à la complétude symbolique, à l'absolu des signes, mais aussi notre désir inverse de destruction, notre besoin de transgresser l'ordre et de voir la perfection formelle se désagréger devant nos yeux. *Jeunesse, lève-toi et marche!*, *Le Lézard noir* et *Le Koto du bonheur*, les trois pièces de l'anthologie des éditions Iwanami, illustrent, chacune à sa manière, le talent dramatique d'un auteur dont les œuvres sont toujours travaillées par une contradiction interne.

Thomas GARCIN