
Le lieu vide de Mishima Yukio

Dans le bosquet, au-delà de la pelouse, les érables dominaient. Une porte en roseaux donnait sur les hauteurs. Quelques-uns des érables étaient rouges, en plein été, jetant des flammes parmi la verdure. Des pose-pieds s'égaillaient au hasard sur la pelouse et parmi eux des œillets sauvages fleuris saient timidement. À gauche, dans un coin, il y avait un puits avec son tourniquet. Un tabouret émaillé sur la pelouse semblait si chaud au soleil qu'il aurait brûlé à coup sûr quiconque aurait tenté de s'y asseoir. Les nuages de l'été alignaient leurs escarpements vertigineux par-dessus les vertes collines.

C'était un clair et paisible jardin, sans rien de bien particulier. Tel un rosaire qu'on égrène entre les doigts. Y régnait le cri strident des cigales.

Pas d'autre bruit. Le jardin était vide. Il était venu, pensa Honda, en un lieu de nul souvenir, de néant.

Le plein soleil d'été s'épandait sur la paix du jardin.

Ainsi s'achève la tétralogie de Yukio Mishima, *La Mer de la fertilité*, qu'il a terminée, comme on le sait, le matin même où il allait se donner une mort décidée, déterminée et ostensiblement cérémoniale, scandaleuse. Cette coïncidence, ou plutôt la correspondance de ces deux achèvements, de l'œuvre d'une part et de sa propre vie de l'autre, n'en a pas été moins intentionnellement programmée par Mishima lui-même puisqu'une marque en est laissée gravée sur la lisière du texte, en marge de ce grand roman en quatre volumes. En effet, en exergue de ce passage final, on peut lire, précédée de la formule annonçant la fin de l'œuvre, l'inscription d'une date, date de ce double achèvement: *le 25 novembre*

l'an quarante-cinquième de l'ère Shōwa. C'est dire qu'il a donné, comme signature ou scellé, la date de sa mort préméditée à l'œuvre qu'il considérait comme son *life work*, dont le déroulement se construit très fidèlement au fil de trois quarts de siècle de l'histoire moderne du Japon.

Pour quiconque ne se laisse pas emporter ni aveugler par ses éclats parfois trop romantiques, il va de soi que ce roman, à travers son « histoire de rêves et de métempsychoses », sous-tend une interrogation sur l'histoire elle-même au double sens du mot: la possibilité de sa propre narration et l'histoire même du Japon moderne, modernisant. N'assistons-nous pas, dès l'ouverture du premier volume, *Neige de printemps*, à la mise en place de la question sur le sens ou la valeur de l'histoire, avec la photographie intitulée *Abords du temple de Tokuri: cérémonies commémoratives des morts de la guerre* dont le texte ne manque pas de préciser la date: *le 26 juin 1904, l'an trente-septième de l'ère Meiji*? Cette photographie figure des milliers de soldats entourant un simple cénotaphe de bois dressé au milieu de l'image. D'emblée, la question apparaît donc liée aux morts, plus précisément aux morts dans l'histoire et/ou en vue de l'histoire, tels les soldats morts à la guerre. Ce sont eux qui imposent la question de l'histoire car c'est justement au nom de l'histoire et, partant, au nom du pays qu'ils étaient mobilisés, destinés à mourir. On n'oubliera pas que c'est Matsugae Kiyooki, héros du premier volume, âme destinée aux avatars ultérieurs, qui, presque obsédé par l'évocation de la photographie, garde un souvenir clair de la guerre russo-japonaise tandis que son ami intime, Honda Shigekuni, narrateur en quelque sorte de tout le récit, n'en possède qu'un souvenir très vague. L'histoire intitulée *La Mer de la fertilité* s'ouvre donc sur un décalage de sens, de conscience ou de mémoire de l'histoire entre deux jeunes, l'un homme de passion et d'actes, l'autre homme de loi et de savoir, deux êtres qui déterminent aussitôt les principales lignes constitutives de la structure narrative du récit. Après en avoir parcouru les quatre drames, le lecteur retrouvera, gardé et maintenu presque intact, le même abîme qui sépare l'acte du savoir et la mémoire de la non-mémoire, mais cette fois non seulement à l'intérieur du récit mais aussi sur la dimension qui dépasse, détruit et transgresse le cadre même du récit.

En premier lieu, le dénouement ou la clôture de cette histoire très romanesque n'est rien d'autre que la dénégation de la possibilité même

du récit, dénégation provenant d'un personnage, Satoko. Devenue abbesse du monastère Gesshūji, l'héroïne du premier volume déclare à Honda, qui croyait avoir enfin abouti au lieu sacré de son souvenir et de sa narration, n'avoir jamais connu Kiyooki, pourtant son ancien amant. « Non, monsieur Honda, dit l'abbesse, je n'ai oublié aucune des bénédictions qui furent miennes dans ce monde d'où vous venez. Mais je crains de n'avoir jamais entendu le nom Matsugae Kiyooki. Ne croyez-vous pas, monsieur Honda, qu'il n'a jamais dû y avoir semblable personne? Vous paraissez convaincu qu'elle a existé; pourtant, ne vous semble-t-il pas que pareille personne n'a jamais dû exister, dès l'origine, nulle part? Je ne pouvais pas m'empêcher de le penser en vous écoutant. » Et elle y ajoute: « La mémoire est comme un miroir fantôme. Il arrive qu'elle montre des choses trop lointaines pour qu'on les voie, et elle les montre parfois comme si elles étaient présentes. » Ici, il ne s'agit bien sûr pas de simple amnésie ni d'oubli feint de la part de celle qu'était Satoko dans le premier volume, car pareille interprétation supposerait encore cette abbesse sereine, purifiée et pure de tout événement « terrestre » impliqué dans ce bas monde, dans le temps dont il est constitué. En fait, ce qui se produit avec l'étrange parole de l'abbesse est justement le rejet, sinon le refus, de tout le temps narratif, historique, de la possibilité même de récit, et en particulier de celle de cette histoire elle-même. L'abbesse qui, tout en s'y montrant, n'appartient plus à ce monde du récit lui arrache le fondement, la réalité ou le sens. Dans ce quatrième volet du roman, intitulé *L'Ange en décomposition* c'est le récit qui voit sa propre décomposition. Si cette décomposition du récit s'est déjà nettement amorcée et poursuivie avec Toru, le quatrième héros, qui se révélait finalement indigne d'être successeur de cette âme vouée à la beauté et à la passion, elle s'achève, en quelque sorte, au moment où le coup de destruction radicale y est porté, cela d'un « autre monde », d'un extérieur crypté, enclos et interdit qu'est le lieu sacré du temple Gesshūji, ou plus précisément son jardin du fond où nul souvenir, nul événement n'est possible; le jardin du néant à l'ouverture duquel est amené à travers sa propre narration le narrateur, Honda, seul cette fois, sans l'abbesse ni personne.

Ce récit aura donc été, en fin de compte, le récit impossible qui aboutit à travers son déroulement à sa décomposition, mais où se montre, dans le même temps, impossible et démentie, l'histoire en tant que mémoire,

conservation ou survie du temps passé et mort.

En deuxième lieu, cette décomposition du récit se voit dédoublée à nouveau après la fin même du récit, en marge du récit, par la date d'achèvement, comme nous l'avons déjà noté. En d'autres termes, cette date indiquant à la fois l'impossible achèvement du récit et l'achèvement de la vie de l'écrivain par *seppuku* ouvre et scelle le même abîme entre l'acte et le savoir que celui qui lie et sépare Kiyooki et Honda au tout début du roman. Ainsi le décalage initial situé entre les deux principaux personnages se joue à la clôture finale entre l'œuvre et l'écrivain. Ce parallélisme tordu de l'intérieur à l'extérieur du récit montre jusqu'à quel point l'écrivain a fait sien la question sur l'histoire qu'il avait posée en inaugurant l'histoire. La question de l'histoire, interne au récit, déborde de la sphère de ce dernier pour impliquer et engloutir l'écrivain à moins que ce ne soit plutôt celui-ci qui, poussé par on ne sait quelle fascination, en est venu à s'enfoncer dans le monde du récit qui se créait sous sa plume et à se fixer à un stade ou à un point de son développement. À un point bien précis, car l'achèvement que se donne Mishima à ladite date, sa propre fin, son ultime œuvre de vie est, comme on le sait, la même mort que celle dont meurt Isao, le héros du deuxième volume, mort de gloire, mort au nom de la sublimité de l'empereur, de la loi sacrée de la communauté.

En un mot, Mishima s'est choisi délibérément une mort par essence anachronique tout en sachant, on peut le supposer, qu'elle risque de paraître aux autres ridicule, déplacée. Cet anachronisme voulu est dans un sens la réponse finale de la part de l'écrivain à la question qu'il avait posée sur l'histoire; réponse qui consiste à dénier d'une façon explicite le développement de l'histoire postérieure à la mort tragique et glorieuse d'Isao: à la fois l'histoire de l'après-guerre du Japon et le cours de l'histoire de son roman en ses deux derniers volumes. Avec la date ou le scellé de l'achèvement, Mishima grava ainsi sa désapprobation ou sa dénégation de la seconde moitié de l'œuvre comme s'il prétendait incarner lui-même de façon directe et authentique l'âme d'Isao ou ce destin de passion voué à la beauté sacrée. D'ailleurs, contrairement aux deux premiers volumes où se représente sans équivoque le drame de l'amour ou de la gloire, il ne s'agit, dans les deux derniers, que de chercher à savoir si le personnage censé être héros l'est vraiment, autrement dit si ce récit en cours est

authentique, pour arriver, dans le troisième volume, à une affirmation obscure, à peine soutenue par le désir même du narrateur et, dans le quatrième, à une catastrophe misérable.

Qui plus est, Mishima lui-même rend compte, dans un essai, d'un profond malaise qu'il éprouvait au moment de l'accomplissement du troisième volume, environ six mois avant sa mort: « [...] pour moi, explique-t-il, la pulsion radicale de l'écriture me provient toujours de cette tension due à l'opposition de ces deux sortes de réalités [celle de l'œuvre et celle de sa propre vie]. Et je n'avais jamais eu de tension et d'opposition aussi excessivement élevées que pendant que j'écrivais ce roman. Pourtant, [...] avec l'achèvement du *Temple de l'aube*, les deux réalités jusque-là flottantes en viennent à se déterminer. Au moment où l'univers de l'œuvre s'est accompli et s'est clos, toute la réalité en dehors de l'œuvre s'est transformée en paperasses. Je n'ai pourtant pas voulu qu'elle devienne paperasses puisque cela devait être ma précieuse réalité, ma précieuse vie.» Cette parole quelque peu énigmatique témoigne qu'avec l'achèvement « inattendu » de ce volume, est arrivé à l'écrivain un événement « vraiment désagréable », un désastre, qui a changé totalement le rapport de l'écrivain à l'œuvre. Il est clair que celle-ci ne se soumet plus à la maîtrise de celui-là: au-delà de la volonté ou du souci d'esthétique de l'écrivain, l'œuvre se donne ou décide, pour ainsi dire, son propre destin défaillant, correspondant à l'orientation générale de l'histoire de l'après-guerre du Japon. L'écrivain se fait rejeter et expulser de l'univers du récit qu'il est censé créer et du même coup de la réalité de sa propre vie puisque c'est justement cette réalité de l'après-guerre du Japon, réalité désormais dépourvue du sacré de la loi de la communauté, qui détermine la défaillance du destin de la passion. Évincé de la réalité de sa vie et de celle du récit dans les deux derniers volumes, dépourvu désormais d'aucun présent « précieux » ou encore « sublime », Mishima est acculé à se représenter un présent de gloire, d'extase et d'apothéose, mais en fait passé et imaginaire, fictif puisque c'était un présent qu'il avait écrit et inventé à son deuxième héros, Isao, d'ailleurs ultime présent de la mort. L'écrivain s'identifie à l'une de ses créatures pour sauver sa « précieuse vie », la tension ou la force d'élan qu'est la vie, comme s'il voulait dénier, supprimer et détruire le cours du temps de l'histoire et de la narration. Mishima incarne alors non seulement la passion de l'âme tragique de Kiyooki ou

d'Isao, mais aussi celle des morts à la guerre, obsédante en tant qu'interrogation incessante sur l'histoire pour tenter, d'une façon essentiellement « anachronique », non pas de mourir au nom de la sublime instance de l'empereur, mais—acte paradoxal, voire pervers—de lui restituer l'absolu de la loi, de lui rendre la sainteté en se sacrifiant dans l'absence même de pareille souveraineté.

Ainsi, la même interrogation sur l'histoire amène à deux résultats tout à fait opposés: d'une part à la solution a-chronique ou plus précisément à la dissolution du temps ou de la mémoire comme l'indique l'œuvre qui nous conduit, par sa propre décomposition, au jardin du néant, à l'endroit ultime de désœuvrement, d'autre part à la solution anachronique de mort consacrée qu'adopte l'écrivain en assumant la passion de la mort, fil conducteur de ce roman. L'important nous semble résider en ceci que, dans l'une aussi bien que dans l'autre, le récit, ou la littérature pour ne pas dire l'écriture, finit par se faire dénier, décomposer et dépasser dans son étroite concomitance avec l'histoire. Désastre de littérature, désastre d'histoire, c'est justement ce que vaut, somme toute, l'événement Mishima. Désastre donc qui traverse à la fois l'œuvre et sa vie en les suspendant dans le néant au-delà ou en deçà du langage, de la mémoire.

Mais revenons maintenant sur la fin de l'œuvre, l'aboutissement de l'interrogation sur l'histoire que Mishima n'a pu adopter pour lui-même. Et, en laissant de côté la mort de l'écrivain, nous essaierons d'interroger cette fin-ouverture représentée par un simple « jardin vide » au fond du temple Gesshûji.

En relisant *La Mer de la fertilité* à rebours en quelque sorte, c'est-à-dire à partir de cette clôture ouverte, on est amené à la ramener à l'histoire de Honda qui parvient, à travers le temps, à ce jardin du néant. Et de ce point de vue, le contour du récit s'esquisse entre deux jardins différents correspondant respectivement à la première et à la dernière rencontre entre Honda et Satoko. En effet, le récit commence, après la description de la photographie du temple Tokuri qui fonctionne—nous l'avons déjà expliqué—comme un prélude à l'œuvre, avec la scène du vaste jardin situé dans la résidence du marquis Matsugae où Honda, à dix-huit ans, rencontre pour la première fois Satoko et écoute, à cette occasion, le sermon de l'abbesse de Gesshûji qui lui sert d'initiation à la loi bouddhiste. Satoko apparaît donc à Honda dès le début comme étroitement liée au

temple Gesshûji. Le nom « Gesshûji » (temple d'étude de la lune) contient le caractère de la lune et cet astre est toujours employé dans la tradition bouddhiste pour représenter la clarté ou la grâce du Bouddha ou de la Loi de l'Univers. Il va sans dire qu'il y a, dans cette œuvre, toute une série d'associations autour de la lune—de la femme, du sexe, de l'univers et du bouddhisme—laquelle s'oppose de toute évidence à l'autre série basée sur le soleil renvoyant à l'homme, à l'acte, au pouvoir et surtout à l'absolu de la souveraineté de l'empereur. On peut, sans trop de difficulté, observer les multiples effets de ces deux séries de figures qui se trament le long du texte. Mais l'important est que cette scène de première rencontre de Honda et de Satoko nous semble montrer déjà l'archétype de la perspective qui s'offre à celui-ci, autrement dit la structure générale du récit: bien que le drame de la passion occupe en gros plan son centre, la perspective converge sur la figure confuse, en arrière-plan, de Satoko et de l'abbesse du Gesshûji qui, justement, ne feront qu'un, par la suite—figure ou symbole, pour Honda, d'éternelle féminité idéale et de loi ultime universelle. Sa perspective a pour point de fuite cette zone de lune; et toutes les tentatives de Honda consistent désormais à s'avancer vers elle, s'approcher d'elle et se l'approprier comme le montre, avec une clarté particulière, l'histoire du troisième volume où Honda essaie de voir, en installant lui-même un dispositif de perspective, la nudité de Ying Chan dont le nom signifie « rayon de lune ». En un mot, cette œuvre ne raconte rien d'autre que l'approche obstinée de Honda envers l'essence de la lune, envers cet Autre qui se présente sous la figure de Satoko. Dans cette optique, Honda, loin d'être un simple observateur qui se contenterait de savoir et de raconter, se révèle beaucoup plus en proie à une passion, un désir de l'Autre que ses héros. Il se pourrait que ces derniers, aussi bien que tout le récit, n'aient été que les fantasmes produits de cette passion de Honda, seule explication compatible avec les paroles de Satoko déniaient l'existence même du premier héros, Kiyooki. Désirant la femme interdite et partant, l'interdiction elle-même, Honda se serait donné un théâtre imaginaire muni de multiples représentations fertiles mais la réalité de cette « fertilité » serait le désert inhumain, vide, inhabitable, tel la *Mare fecunditatis* sur la Lune.

Toute l'existence n'est que produit de la conscience subjective comme représentation. Telle est la doctrine fondamentale du bouddhisme Hosso

dont le temple Gesshûji garde et sauvegarde la loi. Et le jour où Honda rencontre pour la première fois Satoko, l'abbesse du temple Gesshûji raconte, dans son sermon, destiné à tous, mais reçu en fait presque exclusivement par lui, un récit, une parabole de cette doctrine.

« Tu te rappelles, répète Honda à Kiyooki qui ne se souvient de rien, que l'histoire se passe dans la Chine de Tang. Un personnage appelé Yuan Hsaio s'en allait vers le célèbre mont Kaoyu afin d'étudier les enseignements du Bouddha. Quand tomba la nuit, il se trouva cotoyer un cimetière, si bien qu'il s'allongea pour dormir parmi les tumulus funéraires. Au milieu de la nuit, il s'éveilla, tenaillé par la soif. Étendant la main, il y recueillit de l'eau dans un trou à côté de lui. Pris de sommeil, il songeait que jamais eau n'avait semblé si pure, si agréablement froide. Mais au matin, il comprit dans quoi il avait bu la nuit. Si incroyable qu'il parût, ce que son goût avait trouvé si délicieux était l'eau amassée dans un crâne humain. Il eut un haut-le-cœur et vomit. Pourtant, cette aventure comporta un enseignement pour Yuan Hsaio. Il comprit qu'aussi longtemps que le désir conscient est à l'œuvre, il permet aux distinctions d'exister. Mais si on peut le supprimer, ces distinctions se dissolvent et l'on peut aussi bien se satisfaire d'un crâne que de toute autre chose. »

Ainsi la parabole résume et annonce déjà, d'une façon elliptique et emblématique, tout ce qu'est *La Mer de la fertilité*, d'autant plus qu'elle nous apprend non seulement la doctrine *yuishiki*, c'est-à-dire la leçon du néant, mais aussi le délice ou la jouissance suprême du fantasme dédoublé de la mort : rien n'est aussi délicieux ni sensuel que le goût de la mort tant qu'il ne se présente pas tel quel. Et c'est à cette double leçon du récit que vise la question, précipitamment formulée par le jeune Honda : « Or, dit-il, ce qui m'intéresse est ceci : Yuan Hsaio, une fois éclairé ainsi, aurait-il pu boire de nouveau de cette eau et la trouver pure et délicieuse ? » Question dans un sens absurde puisque être éclairé ne signifie rien d'autre qu'être en dehors de toutes les distinctions dont celle, surtout, entre le pur et le non-pur, le délicieux et le non-délicieux. Pourtant, elle est dans un autre sens inévitable dans la mesure où, pour Honda, il s'agit bien de son désir de l'Autre, éveillé et déclenché par la rencontre et la parabole, mais non de la suppression ou de l'abolition des désirs comme l'enseigne la leçon bouddhiste du néant. En effet, il lui aurait sans doute fallu quatre volumes de narration, de représentations fantasmagiques, toutes

relatives à la mort, pour qu'il arrive vraiment à l'endroit indiqué dès le début par ce petit récit emblématique, au lieu vide du jardin du temple Gesshûji.

Du jardin de la résidence du marquis Matsugae au jardin du fond du temple Gesshûji, il ne se serait donc rien passé que des représentations dues à la conscience subjective ou plus précisément au désir presque impersonnel de Honda. Celui-ci, poussé par son récit du désir ou son désir du récit, aurait abouti enfin à l'extrémité de son parcours, au royaume du néant où nul souvenir n'existe. Dans cette ouverture « claire et paisible » dominée par « le plein soleil d'été », Honda ne se rappellerait-il plus que, juste avant sa première rencontre avec Satoko, il déclara, « ému de l'on ne sait quel présage », à Kiyooki : « C'est une admirable journée. De toute notre vie, il se peut que nous n'en ayons guère d'aussi parfaites ? » Ne saurait-il pas qu'il n'a rien fait d'autre que de retourner à cet espace admirable et paisible où il ne connaissait pas encore Satoko, figure de l'Autre ni, du même coup, son propre désir ? Lui-même avait dit au sujet du visage de Satoko après un intervalle de soixante ans : « Lorsque, traversant le pont d'un jardin, quelqu'un passe de l'ombre au soleil, il peut sembler changer de visage. » De même, en ces soixante années, n'aurait-il pas parcouru les contours du jardin circulaire pour revenir au même lieu ensoleillé « sans rien de bien particulier » ? Autrement dit, tout le récit ne reviendrait-il pas plutôt à un tour dans un jardin qui présenterait différents paysages au fur et à mesure des pas ? D'autant plus que pareil changement continu de paysages ou de représentations n'empêche pas qu'on reste toujours au même endroit marginal, endroit à la fois infiniment ouvert et clos, endroit par excellence du néant.

Pourtant, le cercle de néant étant ainsi achevé par le parcours de Honda, il n'en semble pas moins subsister une autre mémoire, celle de l'origine de l'œuvre qui ne se laisse pas dissoudre dans l'anéantissement de toute représentation puisqu'elle ne lui revient pas : la photographie du cénotaphe des morts à la guerre russo-japonaise, mémoire de la représentation même de la mort dont, seul, Kiyooki était héritier. De même qu'elle prélude à tout le récit, cette représentation du monument commémoratif de la mort semble encore vouloir s'imposer, au-delà de l'éclaircissement du néant, pour exiger, coda en quelque sorte, la date en exergue marquant la mort volontairement monumentale et commémora-

tive de l'écrivain.

Ainsi, le cercle du néant, vide de représentation, se trouve, à la lisière de l'œuvre, enchâssé et enfermé par un autre cycle de la mort, mort en tant qu'histoire. Alors que l'œuvre conduit au désœuvrement et à la dissolution des représentations, l'auteur s'en tient à faire de lui-même un exemple représentatif de l'histoire en consacrant sa propre mort. Loin de consumer tout désir, capturé plus que jamais par le désir de la représentation et, cela revient au même, de l'histoire, il se lance sur son rêve de consécration. Une fois les représentations condamnées au néant dans l'œuvre, il se joue une représentation de la représentation, mais extrême et ultime parce que celle de sa propre fin. Une chose est le néant, une autre la mort—de ces deux choses impossibles à unir et unifier, l'événement Mishima nous lègue la déchirure ou la trace ouverte, comme une blessure fatale qui perce toute éthique ou toute esthétique au Japon.

En tant qu'écrivain, à la fin du deuxième volume, il donna une représentation solennelle, glorieuse, du soleil au *seppuku* d'Isao dans la nuit profonde: « À l'instant où la lame tranchait dans les chairs, le disque éclatant du soleil qui montait, explosa derrière ses paupières. » Mais nul ne sait de quelle représentation il jouit au moment de sa mort le 25 novembre l'an quarante-cinquième de l'ère Shôwa.