

MAKOTO ASARI

Âmes sœurs

L'Ange en décomposition et Les Chants de Maldoror

Un soir d'automne de 1969, au sous-sol d'un bâtiment, dans un quartier huppé de Tôkyô, Akasaka, un ami et moi étions côte à côte, à environ deux mètres de distance, sur la scène de Space Capsule¹, qui évoquait quelque peu le «salon au fond d'un lac». Nous tenions chacun des deux mains, par le haut, une plaque de laiton rectangulaire qui nous cachait des spectateurs depuis le milieu du visage jusqu'au-dessus des genoux. Nous faisons trembler ces deux plaques par intermittence afin de produire un son métallique. Elles étaient un objet de prédilection pour Tatsumi Hijikata, fondateur du butô, depuis «L'insurrection du corps – Tatsumi Hijikata et les Japonais»² de 1968 qui avait rendu d'emblée son nom «mythique». Mon ami et moi faisons vibrer ces plaques, et avec ce son, cette musique, la soirée de butô commença. Hijikata nous avait annoncé à tous deux que ce soir-là le couple Mishima serait présent. Je ne l'ai finalement pas aperçu, mais dans un couloir sur le côté de la scène, j'ai croisé Tatsuhiko Shibusawa.

Tatsumi Hijikata, Tatsuhiko Shibusawa et Yukio Mishima, avaient noué amitié en 1959 et se fréquenteraient jusqu'en 1970. C'était l'époque du mouvement de l'art avant-gardiste qui avait commencé au Japon à la fin des années 50. Le suicide de Mishima vers la fin de 1970 devait en marquer la rupture. Cette année-là fut en même temps celle de l'annonce d'une époque nouvelle avec notamment la publication du *Recueil des œuvres d'André Breton*³.

La première rencontre entre Yukio Mishima et Tatsuhiko Shibusawa⁴ qui avait soutenu ce mouvement d'avant-garde de l'époque, indirectement en tant que traducteur de Sade, de Cocteau, de Huysmans ..., eut lieu à

1. De mars à novembre 1969, il y eut une série de représentations de butô sous la programmation et la composition de Tatsumi Hijikata.

2. Cf. Suehiro Tanemura, «Hijikata Tatsumi no hô e (Du côté de [chez] Hijikata Tatsumi) – Les années 60 du corps», Kawade shobô shinsha, 2001, p. 237.

3. *Recueil des œuvres d'André Breton*: le tome 1^{er}, *Nadja* et *Les Vases communicants*, est paru en janvier. Cela fut un véritable événement. Cette même année, quatre autres volumes parurent, sur les sept de la totalité.

4. Cf. Suehiro Tanemura, *op. cit.*, p. 13-15.

l'occasion du 1^{er} récital de Tatsumi Hijikata au mois de juillet 1960⁵. Parmi les pièces de butô, petites œuvres de danse sur divers thèmes qui composaient le répertoire de ce récital, figurait *Kinjiki*, transposition en butô du roman du même nom de Mishima⁶. Je voudrais ici attirer l'attention sur le fait que parmi les pièces de butô programmées par Hijikata⁷ cette année-là, deux œuvres concernaient Lautréamont. La première était « Lieu d'exécution: un chapitre selon les *Chants de Maldoror* » (juillet). La seconde: « Troisième chapitre de l'activité de Hijikata: Cérémonie secrète de l'après-midi d'un hermaphrodite » (septembre). Ainsi Lautréamont était-il, dans le mouvement d'avant-garde de cette époque, une référence importante. Néanmoins, je n'ai jamais remarqué que l'on reliât de quelque manière Mishima à Lautréamont⁸. Il est frappant d'ailleurs que Rimbaud lui-même ne soit pratiquement jamais associé au nom de Mishima. Et pourtant, on ne saurait tenir pour négligeable le rapport entre ces deux poètes et Mishima.

L'Ange en décomposition et la « lettre du voyant »

Il me semble bien que l'origine des plaques de laiton, objets fétiches de Tatsumi Hijikata, est à chercher dans une ligne de la « lettre du voyant » d'Arthur Rimbaud: « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute »⁹. Hijikata a repris à son compte le motif du « voyant » de Rimbaud comme un « problème de butô ». Dans une représentation de jazz par exemple, lorsqu'on voit une trompette, on voit l'une des deux faces (le côté surface), la surface de la plaque de cuivre jaune, en tant que trompette. Hijikata cherchait à « voir » simultanément, comme Rimbaud, le côté face de la trompette et son côté pile, intérieur. Autrement dit, l'œil doit regarder en même temps la plaque de laiton changée en trompette, et la plaque de laiton d'avant cette fabrication. Il s'agit donc pour l'œil de regarder les deux faces en même temps: la trompette et son origine, le laiton. C'était là, pour Hijikata, l'œil du voyant. Il tentait, de plus, en s'appropriant cet œil du

5. *Ibid.*, p. 235-6.

6. *Les Amours interdites* (titre pour l'édition en traduction française, mais la traduction littéraire est *La Couleur interdite*).

7. On peut rappeler ici que le soutien de Shûzô Takiguchi (1903-1969), ami de Breton, figure principale du mouvement surréaliste au Japon, a joué un rôle très important pour Hijikata.

8. J'ai fait remarquer naguère que *L'Ange en décomposition* est une adaptation du motif maldororien, mais il n'y a pas eu d'écho à mon article: « Hôjô no umi ron – umi aruiwa sôtai/zettai no eigô no kakuhai (De la mer de fertilité – La mer ou l'éternel mouvement du relatif-absolu) », *Kokubungaku*, 45^{ème} année, n°11, Tôkyô: Gakutôsha, septembre 2000, p. 76-83. À ma connaissance, cette situation n'a toujours pas changé.

9. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 250.

voyant, de le transformer en œil voyant le « corps ». Ce que je veux dire ici, c'est qu'avec Hijikata, l'œil du voyant selon Rimbaud s'est mué en œil voyant le corps¹⁰. Il y a ici un mouvement pour prendre la succession de Rimbaud. « Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*¹¹. » Ce manifeste de Rimbaud, Hijikata l'a perçu comme, par exemple, la marche de quelqu'un (nourrisson, vieillard, paralytique) qui aurait beaucoup de difficultés à marcher. Cela s'est transformé en une collection de gestes de l'homme comme objets. Chaque geste devient un objet, un art. Marcher devient une danse.

Il n'est pas difficile de reconnaître l'emprunt du motif du « voyant » de Rimbaud dans *L'Ange en décomposition*. Mais avant d'en parler, je voudrais faire remarquer que Rimbaud est impliqué, à vrai dire, dans la totalité de la tétralogie de *La Mer de la fertilité*. Mishima, comme on le sait, était un écrivain qui avait un attachement obsessionnel pour le nombre 20 de l'expression « 20 ans ». Qui plus est, il a essayé d'élaborer une sorte de mythe personnel à partir de cet attachement. Et l'un des mythes de ce mythe personnel, bien entendu, a été constitué par le fait qu'il avait réellement rédigé un « testament », après avoir reçu sa convocation pour l'armée, à l'âge de 20 ans. Pour quelqu'un qui avait rédigé un testament à l'âge de 20 ans, la vie postérieure était en un sens une « survie ¹². » C'est ce qu'exprime Mishima une semaine avant sa mort. Sans doute ces propos-là ne comportaient-ils aucune exagération et Mishima avait-il l'intention de présenter sa vie comme une période d'activité suspendue entre deux morts. Si l'une était sa mort à travers le testament qu'il avait rédigé réellement à l'âge de 20 ans, l'autre devait être la mort programmée par lui au moment de l'achèvement de *L'Ange en décomposition*, qu'on doit regarder comme le second testament¹³. En ce sens, la vie de cet écrivain s'écoule, si je puis dire, dans une période de sursis (j'utiliserai « sursis », la vie en suspens d'« un opéra fabuleux ») enserrée entre ses deux testaments. Et j'y vois le reflet de l'idée de Valéry que Mishima

10. Je me souviens d'avoir vu quelques esquisses au crayon de Hijikata, roulées et déposées dans le coin d'une pièce au fond d'une salle de répétition du Pavillon Asubusuto à Meguro (Tôkyô). Il s'agissait de dessins qui faisaient penser aux locomotives de Paul Delvaux que Hijikata aimait tant. Et ces locomotives-là, étaient composées dans toutes leurs parties d'éléments du corps. Pour Hijikata, la locomotive elle-même était un corps complexe. Autrement dit, la locomotive était un corps et le corps était une locomotive. Ici, il y a une poétique soutenue par un œil, mais dont le regard est dirigé vers l'espace soudé des deux formes phénoménales (locomotive et corps) d'un « corps sans organes ».

11. Rimbaud, *op. cit.*, p. 251.

12. Mishima utilise ce mot dans « Mishima Yukio – ses derniers mots », entretien avec Shô Furubayashi une semaine avant son suicide. Cf. *Mishima Yukio zenshû* (*Œuvres complètes* de Yukio Mishima), tome supplémentaire I, Editions Shinchô, 1976, p. 703.

13. Et la vie réelle de cet écrivain est du même type que cette vie de Tôru Yasunaga, « l'Ange en décomposition », qui a duré quatre années, de ses 16 ans à ses « 20 ans ». Vingt ans, c'est l'âge de la mort prédestinée en tant qu'ange. C'est le même type de survie, et de destin. Mishima a créé sa propre vie selon ce modèle.

rapporte ainsi: «l'ordre est un projet antinaturel»¹⁴. Mishima devait avoir eu cette intention de dessiner artificiellement sa propre vie.

Il est bien connu que Mishima manifestait un très fort attachement à la vie des écrivains disparus prématurément. Le cadrage de *La Mer de la fertilité* le confirme. La tétralogie a été forgée comme un récit dans lequel les protagonistes, dans chaque volume, meurent prématurément à l'âge de 20 ans¹⁵. Mais pourtant ce qui est moins connu, étrangement, c'est qu'à une certaine époque, dans cette aspiration de mourir à l'âge de 20 ans en laissant par exemple un superbe roman, un changement est survenu. Et à mon sens, il s'agissait du changement du modèle de mort prématurée. Ce changement, qui est passé inaperçu, me semble-t-il, correspondait à celui du passage d'un modèle de mort prématurée de type Radiguet à un modèle de type Rimbaud.

Pour Mishima, jusqu'à une certaine époque¹⁶, le modèle d'achèvement à l'âge de 20 ans était Radiguet, mort prématurément en laissant *Le Bal du comte d'Orgel*¹⁷. Ainsi Mishima songeait-il littéralement à une mort prématurée analogue à celle de Radiguet, à cette époque d'avant la défaite du Japon où mourir à 20 ans était une éventualité très concrète. Mais pour l'écrivain d'après cette époque, cette esthétique de la mort prématurée a connu une correction. Ce changement est l'ajout du motif de la «survie» d'un voyant de 20 ans. C'est-à-dire que Mishima gardait en tête, plutôt que l'image de Radiguet, celle de Rimbaud survivant après avoir atteint la perfection avant 20 ans en tant que poète¹⁸. En fait, Mishima, à l'époque de la

14. On peut trouver cette phrase dans le débat du 13 mai 1969 avec les étudiants de Tôdai: *Mishima Yukio VS. Tôdaizenkyôto* (Yukio Mishima VS. Comité des étudiants combattants de l'Université Tôkyô), Editions Shinchô, 1969, p. 33.

15. Cf. *Œuvres complètes de Yukio Mishima, op. cit.*, tome 34, 1971, p. 51.

16. Mishima explique lui-même que, sous l'influence notamment de Ôgai Mori, il s'est libéré de l'envoûtement de Radiguet. Cf. *Œuvres complètes de Yukio Mishima, op. cit.*, tome 27, 1975, p. 44.

17. Dans *Œuvres complètes de Yukio Mishima, op. cit.*, tome 31, 1970, p. 167, Mishima dit ceci: «Le chef d'œuvre que Radiguet a écrit avant de mourir prématurément à l'âge de 20 ans.../ j'imaginai à quel point ce serait chouette si moi aussi comme Radiguet j'arrivais à faire un chef-d'œuvre avant 20 ans et mourir à 20 ans».

18. Je me rappelle de temps en temps un poème de style chinois de Mishima, qu'il avait calligraphié sur la page de garde d'un volume de ses œuvres, le tome 5 de la collection Warera no bungaku (Notre littérature), Editions Kôdansha, 1966. C'est un poème de trois vers: «À Chang'an [Capitale des Tang] il y avait un garçon. À l'âge de 20 ans, son cœur était déjà pourri.» Cette pourriture signifie l'achèvement atteint. Ce motif de l'achèvement à l'âge de 20 ans, il va sans dire que cela constituait le motif le plus fondamental de la tétralogie de Mishima *La Mer de la fertilité*. À travers ces quatre volumes dont le protagoniste est dans chacun d'eux quelqu'un qui atteint la perfection à l'âge de 20 ans pour mourir ensuite, Mishima a inventé une construction d'encadrement selon la métempyscose: il s'agit de morts et réincarnations. Tel est le cadre de cette tétralogie. Mais *kuchiru* (mûrir et pourrir) ne signifie pas nécessairement la mort. Il me semble que *kuchiru* donne l'image de la survie d'un homme comme Rimbaud ayant atteint la perfection. Il faut donc encore vivre après avoir atteint cet état. Ce n'est donc plus Radiguet, mais Rimbaud.

rédaction de *La Mer de la fertilité*, a pris ses distances vis-à-vis de la frénésie de sa jeunesse envers Radiguet. Et petit à petit, me semble-t-il, son intérêt pour Rimbaud-poète s'est renforcé.

À l'époque de l'entretien avec Kôbô Abe (« Littérature du XX^e siècle », 1966), Mishima parle énergiquement de Rimbaud. Dans cet entretien, il exprime son malaise ou son désaccord, à propos de l'image de Rimbaud, avec la description faite par Henri Miller¹⁹. Il énonce sa propre vision de Rimbaud (Rimbaud = l'immaculé absolu). Et dans ce dernier roman qu'est *L'Ange en décomposition*, on trouve telle quelle²⁰ cette image de Rimbaud. Mishima a considéré la mer comme l'absolument « anonyme », au-delà de toutes les mers phénoménales²¹, et l'a décrite comme ce à quoi l'on pourrait enfin accéder après avoir traversé tous les déchets de l'existence. Et dans cet ouvrage, la « mer » en tant qu'absolument immaculée, c'est aussi l'expression qui désigne Rimbaud lui-même tel que Mishima se le représentait. La rencontre avec la « mer » qui se trouve au-delà des détritiques qui constituent l'impudente barrière d'un paysage marin, c'était la rencontre avec l'immaculé absolu. La mer (Rimbaud), Mishima la décrit de la manière suivante:

Des bouteilles vides de Coca-Cola, des conserves alimentaires, des boîtes de peinture, des sacs en plastique non dégradables, des cartons de détergents, des briques, des os.

Les rebuts de l'existence y dégringolaient pour se heurter à l'éternité²². La mer, une éternité jamais rencontrée auparavant. Les rebuts, pareils à l'homme, incapables de rencontrer leur fin sinon de la façon la plus laide et la plus sale²³.

Il va sans dire que Mishima superpose le fameux vers de Rimbaud dans *Une saison en enfer*: « Elle est retrouvée! /Quoi? l'éternité./C'est la mer mêlée/Au soleil. »

19. Henri Miller, *Le Temps des assassins – Essai sur Rimbaud*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1984.

20. J'ajouterai qu'on trouve une phrase qui apparaît presque telle quelle dans *L'Ange en décomposition*, dans l'entretien avec Kôbô Abe: « Il n'y a absolument pas d'inconscient chez moi » (*Œuvres complètes* de Yukio Mishima, tome supplémentaire I, *op. cit.*, p. 440). Dans cet entretien Mishima parlait de lui-même, mais dans *L'Ange en décomposition*, il utilise cette expression pour Tôru (*L'Ange en décomposition*, p. 24: « Il connaissait ses propres mécanismes dans leurs moindres parties. Sa méthode d'inspection ne présentait aucun défaut. Rien qui fût inconscient »). Si je traduis cette phrase mot-à-mot: « Il n'y avait nullement d'inconscient chez lui ».

21. Voici l'expression de Mishima dans *L'Ange en décomposition*, p. 13 (j'ai corrigé une erreur de traduction): « La mer: mer sans nom, Méditerranée, mer du Japon, cette baie de Suruga qui s'étendait devant lui, cette anarchie absolue: mer abondante, anonyme, chose capturée dans de terribles combats et nommée « mer », en vérité défiant toute appellation. »

22. Je prends la liberté de remplacer quelques mots par la traduction littérale (comme ici le mot « infini », par le mot « éternité »).

23. Cf. *L'Ange en décomposition*, Gallimard, coll. folio, 1980, p. 16.

L'adaptation des « noces de Maldoror avec le requin »

Lorsqu'en 2000, je relus intensément les quatre tomes de *La Mer de fertilité*²⁴, j'ai été frappé, quand je suis parvenu au dernier tome, *L'Ange en décomposition*, par la similarité des motifs avec les *Chants de Maldoror*. Et chose inattendue pour moi, j'acquis la conviction que le motif le plus fondamental de *L'Ange en décomposition*, était un emprunt à la 13^e strophe du Chant deuxième.

Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver. Je fouillais tous les recoins de la terre; ma persévérance était inutile. Cependant, je ne pouvais pas rester seul. Il fallait quelqu'un qui approuvât mon caractère; il fallait quelqu'un qui eût les mêmes idées que moi [...] « Je me suis trompé jusqu'ici; en voilà un qui est plus méchant » [...] Enfin je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât!..²⁵.

Les deux motifs respectifs chez l'un et chez l'autre me paraissaient être en fait les deux variantes d'un seul, celui des âmes sœurs, qu'avait exprimé clairement Lautréamont: « Je cherchais une âme qui me ressemblât ». Je peinais cependant à trouver un appui solide pour démontrer cette similarité, jusqu'à ce que, tout récemment, mon attention soit attirée sur une courte nouvelle de Mishima, datant de 1963, intitulée « Pain aux raisins »²⁶. Scindé en cinq morceaux, le passage des « noces de Maldoror avec le requin » sert à la construction de la dernière et la plus importante des quatre parties de cette nouvelle. Cette dernière partie est introduite de la manière suivante par une narration-citation:

Il [Jack] s'était endormi la fenêtre ouverte, mais pas un souffle d'air n'avait pénétré à l'intérieur et son corps, au réveil, se trouvait aussi trempé qu'une serpillière. Il mit en marche le ventilateur, prit sur son étagère *Les Chants de Maldoror*, et, à plat ventre sur son matelas, se mit à lire.

Il s'agissait encore et toujours du passage qu'il préférait entre tous: les noces de Maldoror avec le requin.

Quelle est cette armée de monstres marins qui fend les flots avec vitesse?

Il s'agissait de six requins.

Mais quel est ce tumulte des eaux, là-bas, à l'horizon?

C'était l'histoire d'une gigantesque femelle qui allait devenir l'épouse de Maldoror²⁷.

24. Voir note 8.

25. *Les Chants de Maldoror*, dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 116-123.

26. Par Yves-Marie Allieux, traducteur de cette nouvelle. Cf. Yukio Mishima, *Pèlerinage aux trois montagnes*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, Gallimard, 1997, p. 25 à 46.

27. *Ibid.*, p. 38.

Cette dernière partie de la nouvelle ainsi introduite se déroule dans la chambre de Jack, qu'on peut dire un double de Mishima. Revenant d'une soirée arrosée, son ami Gôki et une hippie de la même bande d'habitues d'un café de jazz à Tôkyô s'invitent chez lui et font l'amour tandis qu'il se remet à lire ce passage des « noces ». Les scènes sexuelles de la chambre de Jack, avec les deux amoureux d'abord, puis Jack et la même jeune femme, se déroulent dans une superposition avec celles de l'accouplement des « noces de Maldoror avec le requin ». Et la nouvelle se clôt sur cette citation :

Les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon...²⁸

Dans *L'Ange en décomposition* aussi, Mishima me semble utiliser ce même passage. Mais il transforme alors le motif des « âmes sœurs ». Les deux protagonistes de ce roman, Tôru Yasunaga et Shigekuni Honda, constituent un couple d'êtres qui se ressemblent. Mais la « cohabitation » des deux hommes issue de l'adoption de l'un (Tôru) par l'autre, l'histoire de la « cohabitation » de ces deux âmes sœurs, remplace ici l'accouplement des « noces » de Maldoror. Mishima adapte Lautréamont à un cadre qui est celui de la société japonaise réelle.

Ces deux hommes sont des êtres du même type, deux « voyants » : L'un est un jeune employé de la Compagnie de Signalisation de Teikoku, et son travail consiste à « voir » par télescope. L'autre est le « voyeur-voyant »²⁹, ex-avocat³⁰. Au début de *L'Ange en décomposition*, Tôru Yasunaga a 16 ans tandis que Shigekuni Honda en a 76, et ils se rencontrent en mai 1970, année de la rédaction du roman. Leur histoire se déroule sur une durée de quatre années, de mai 1970 à la chute de Tôru comme « ange » destiné à mourir prématurément à vingt ans.

Constatons encore une fois que Mishima constitue la trame du récit à partir des motifs de Maldoror. Deux sont fondamentaux : la mise en scène d'une vie de cohabitation sur la base de l'adoption, et la rencontre de deux êtres, alter egos que seul sépare un écart d'âge de 60 ans, et qui sont les deux doubles d'une même personne. Ainsi l'histoire de Maldoror, génie du mal, se transforme-t-elle en un « drame » du mal (du conflit), en « drame » du « mal radical » au sens kantien, congénital à la conscience de soi (libre-arbitre), qu'engendre nécessairement cette rencontre entre deux doubles. Autrement dit en un « drame » engendré nécessairement quand les deux êtres incarnant la « conscience de soi »³¹, qui savent deviner réciproquement

28. *Ibid.*, p. 46.

29. Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, Gallimard, coll. folio, 2006, p. 16.

30. Mishima est diplômé de droit à l'université de Tôkyô.

31. *L'Ange en décomposition*, *op. cit.*, p. 83-84.

le mécanisme psychologique de l'autre, sont dans une situation de surenchère ou de compétition quant à cette aptitude.

Mais suffit-il de dire que Mishima a emprunté le motif des «âmes sœurs» en l'adaptant quelque peu? En réalité, il a emprunté plus que cela. *L'Ange en décomposition* révèle en de nombreux passages une similitude de style qui m'avait naguère frappé par surprise. Je rapprocherai ici un passage du début du *Chant premier* et un passage du début de ce roman:

La grue la plus vieille et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente [...], tandis que son vieux cou, dégarni de plumes et contemporain de trois générations de grues, se remue en ondulations irritées qui présagent l'orage qui s'approche de plus en plus. Après avoir de sang-froid regardé plusieurs fois de tous les côtés avec des yeux qui renferment l'expérience, prudemment, la première (car c'est elle qui a le privilège de montrer les plumes de sa queue aux autres grues inférieures en intelligence) [...] (c'est peut-être un triangle...)³²

Trois oiseaux semblèrent n'en plus faire qu'un tout là-haut dans le ciel. Puis, en désordre, ils se séparèrent. Il y avait du prodige dans cette façon de se réunir, puis de se séparer. Cela devait signifier quelque chose, de se rapprocher au point de sentir le vent de l'aile voisine, avant de s'éloigner à nouveau dans l'azur. Il arrive que trois idées se rejoignent dans nos cœurs³³.

Ce n'est qu'un exemple de phrases de même tonalité. Même le fameux «beau comme» résonne en écho: «Il arrivait que le mal prît une forme paisible, botanique. Le mal cristallisé est beau comme un comprimé blanc»³⁴. Qui plus est, il n'est pas impossible de supposer un lien entre une scène du premier tome de la tétralogie, *Neige de printemps*, que je vais citer, et ce passage des *Chants de Maldoror*: «Homme, lorsque tu rencontres un chien mort retourné, appuyé contre une écluse qui l'empêche de partir, n'aille pas ...»³⁵

«Qu'y a-t-il donc là-haut? Qu'est-ce qui arrête l'eau comme cela? [...] Un simple rocher coincé là-haut n'aurait pu y causer une telle dislocation. [...] «N'est-ce pas un chien noir? Avec la tête qui pend?»³⁶

Quelques éléments communs sont en tout cas indéniables, au moins sur deux motifs: celui des «âmes sœurs» ou âmes-miroirs, et celui du mal. Le premier motif est exprimé ainsi:

32. Lautréamont, Germain Nouveau, *op. cit.*, p. 45-46.

33. *L'Ange en décomposition*, *op. cit.*, p. 11.

34. *Ibid.*, p. 84. Je remplace «En cristallisant, le mal acquérait la beauté d'une poudre blanche et nette» par ma traduction littérale: «Le mal cristallisé est beau comme un comprimé blanc»

35. Lautréamont, Germain Nouveau, *op. cit.*, p. 75.

36. Yukio Mishima, *Neige de printemps*, Gallimard, coll. folio, 2007, p. 38-39.

Leurs yeux se rencontrèrent. Honda sut que les engrenages d'une même machine les entraînaient l'un et l'autre, du même mouvement délicat, précisément à la même vitesse. Il y avait là, dans le moindre détail, et même jusque dans l'absence d'un but quelconque, le double de Honda, mis à nu dans un néant limpide. Identiques aux siens par la dureté et la transparence malgré leurs différences d'âge...³⁷

Le fait que la conscience de soi chez Tôru ressemblait par trop à la sienne avait depuis longtemps semé en Honda l'inquiétude. Peut-être Tôru avait-il tout compris. Peut-être ce dernier se savait-il promis à une longue vie et, comprenant la méchanceté insigne de l'éducation pratique que lui donnait ce vieil homme en espérant sa propre mort prochaine, avait-il combiné sa vengeance³⁸.

Le motif du mal est constitué comme une adaptation de Lautréamont:

Orphelin, comptant parmi les élus, différent des autres hommes, il avait totalement confiance dans son être immaculé, quelque mal qu'il pût faire³⁹.

[...] alors que s'achevait sa vie, aux approches de sa propre finalité individuelle, il se trouvait découvrir un garçon dont émanaient des pousses de mal identiques⁴⁰.

À supposer que le « lien qui les unissait » consistât en ce que la nature servait de médiatrice entre leurs deux consciences distinctes, sachant qu'il ne résultait que du mal d'un contact direct, c'est qu'alors la nature leur servait de filtre géant pour transformer en eau potable l'eau océane⁴¹.

On voit les liens qui existent entre les deux ouvrages. Je voudrais, pour finir, me demander dans quelle intention l'auteur de *L'Ange en décomposition* a créé ce personnage de Tôru, cet « ange » qui pourrit graduellement.

Dans « Pain aux raisins », le thème de l'ange est effleuré à travers la citation du *Chant deuxième*:

« Un jour, jour néfaste, je grandissais en beauté et en innocence; et chacun admirait l'intelligence et la bonté du divin adolescent. Beaucoup de consciences rougissaient quand elles contemplaient ces traits limpides où son âme avait placé son trône. On ne s'approchait de lui qu'avec vénération, parce qu'on remarquait dans ses yeux le regard d'un ange. »

Cette idée d'ange qu'avait conçue Jack s'était peut-être au fond nourrie de ce genre de phrases poétiques qu'on trouve dans *Les Chants de Maldoror* ⁴².

37. *L'Ange en décomposition*, op. cit., p. 77.

38. *Ibid.*, p. 218.

39. *Ibid.*, p. 23.

40. *Ibid.*, p. 83.

41. *Ibid.*, p. 198.

42. *Ibid.*, p. 40.

En revanche, Tôru est conçu, dans *L'Ange en décomposition*, comme un ange pourrissant graduellement en tant qu'être destiné, dans la métempsy-cose, à une mort prématurée à l'âge de 20 ans. L'auteur lui donne consciencieusement une figure « réaliste », loin du romanesque et du fabuleux. L'enjeu ou le défi que Mishima, écrivain de 44-45 ans, se donne face aux génies littéraires indiscutables que sont à 20 ans les auteurs auxquels il se réfère, c'est la démonstration d'une finesse psychologique plus sûre par rapport à Radiguet, et, par rapport à Lautréamont, d'une maturité qui lui permet un réalisme que le jeune génie n'aurait pu assumer. Et sans doute eut-il conscience d'avoir atteint cet objectif, et fut-il discrètement satisfait de ce réalisme, juste avant sa mort.

Alors qu'il était absorbé dans la lecture du roman, vers la fin, dans le suspens de l'affrontement prévisible, violent et inévitable de Tôru avec Honda et sa compagne Keiko, Tatsuhiko Shibusawa adressa à Mishima une lettre qui semble porter témoignage de cette réussite, comme s'il pouvait s'agir de personnages réels :

En lisant ton roman-feuilleton « L'Ange en décomposition » dans le magazine *Shinchô*, je suis dans l'impatience de la suite, un peu comme des gamins légers, prévoyant tout frémissant que ce sera la prochaine fois qu'aura lieu le heurt entre Honda, Keiko et Tôru⁴³.

Makoto Asari

Professeur à l'Université de Bordeaux 3

43. Lettre de Tatsuhiko Shibusawa, adressée à Mishima le 26 juillet 1970. Cf. *Yuriika* (Eurêka), juin 1988, p. 22.