MISHIMA ET LA PEINTURE

Thomas GARCIN
Université Paris 7

Dans les premières lignes de son essai *Shōsetsuka no kyūka* [Les vacances d'un romancier] (1955), un journal tenu au jour le jour du 24 juin au 4 août 1955, l'écrivain Mishima Yukio (1925-1970) déclare se sentir menacé par le flux sonore, fuyant et transitoire, de la musique (MISHIMA 1955 [1985] : 16-17), qu'il compare à un gaz toxique, susceptible d'échapper au contrôle du compositeur et de recouvrir les spectateurs de ténèbres informes. Mishima témoigne, à l'inverse, d'un intérêt réel pour les arts picturaux, qu'il évoque fréquemment dans ses essais. L'agencement et la pérennité du tableau forment le parfait contrepied de l'art musical, par nature éphémère, insaisissable et immatériel. Le champ lexical de la géométrie et de l'optique sont d'ailleurs très fréquents dans ses essais littéraires : le romancier manifeste une prédilection pour les récits rigoureusement charpentés, dont la structure relèverait en soi d'une logique visuelle[252]. Aux yeux du romancier, le récit est avant tout une *composition* et il n'a pas de mots assez durs pour l'école naturaliste japonaise dont les romans sont dénués de structure, épousant simplement « le fil du pinceau » et le flux médiocre et désordonné du quotidien de l'auteur[253].

Nous nous intéresserons ici au discours de Mishima sur la peinture et les arts picturaux et nous montrerons en quoi ce discours informe sa vision de la littérature. L'écrivain se révèle attaché aux belles formes, au trait plein et à une esthétique de stylisation du réel. Mais le romancier valorise aussi les œuvres qui introduisent une faille dans leur édifice. L'art naîtrait ainsi de cette tension entre une

---

[252] Dans l'article *Issatsu no hon, radige – « Dorujeru haku no butōkai »* [Un livre : le bal du Comte d'Orgel], paru le 1er décembre 1963 dans le journal *Asahi*, Mishima fait ainsi part de sa fascination pour la structure du roman de Radiguet, qui aurait inspiré toute son esthétique romanesque : « À cette époque, l'idée que je me faisais du *Bal du comte d'Orgel* s'était complètement décantée, ne dévoilant plus qu'une charpente transparente, semblable à une architecture de cristal. Par la suite, cette composition optique qui amenait tout le roman, tendu comme un arc, à converger vers la scène du dénouement, resta à jamais gravée dans mon esprit. J'avais beau faire, je ne parvenais pas à me défaire, dans ma méthode romanesque, de cette façon de procéder par consolidation du climax, comme dans les tragédies classiques. » (Kashima 2000 : 22). Cf. aussi sur ce point les analyses d'Annie Cecchi dans *Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique*, *D'apollon à Dionysos à Sade et Bataille* (Cecchi 2000 : 118-164).

[253] Cf., par exemple : *Shōsetsuka no kyūka* (Mishima 1955 [1985] : 49) ou *Tanizaki Jun.ichirō-ron* (Mishima 1966 [2003] : 44 et 50).

perfection formelle et des éléments tiers qui la menacent ou la déstructurent.

Une stylisation du réel

Nombreux sont les plasticiens japonais et occidentaux mentionnés par Mishima dans ses essais. Côté japonais, il célébra notamment le travail des peintres Ogata Kōrin et Tawayara Sōtatsu, les estampes de Tsukioka Yoshitoshi et Takehisa Yumeji, ainsi que les œuvres de l'artiste touche-à-tout Yoko.o Tadanori. Côté occidental, il loua, parmi d'autres, Monsù Desiderio, Antoine Watteau, Gustave Moreau, Aubrey Beardsley et Salvador Dali[254]. Pour hétéroclites qu'ils soient ces goûts permettent de cerner certains des principaux critères esthétiques du romancier. Mishima semble attaché à un art figuratif oscillant entre l'ornementalisme (style décoratif sur fonds de feuilles d'or des peintres Ogata Kōrin et Tawayara Sōtatsu, profusion de détails des œuvres de Gustave Moreau) et une forme de minimalisme raffiné (bichromie et courbes travaillées des tableaux d'Aubrey Bearsley, simplicité mélancolique des figures planes de Takehisa Yumeji). Chez des artistes comme Salvador Dali et Yoko.o Tadanori, auxquels Mishima fait souvent référence, cet art figuratif stylisé est à la fois préservé et déconstruit dans le cadre d'une approche d'inspiration surréaliste.

Nous pourrions dresser un parallèle entre les goûts de l'auteur en matière d'art pictural et son art littéraire. La richesse lexicale, les intrigues aux multiples rebondissements, les galeries très fournies des personnages, la fréquence des scènes allégoriques souvent marquées par une forme de violence paroxystique font écho au luxe des détails et à l'intensité scénographique de nombreux peintres dont Mishima s'est fait le chantre. La reprise de thèmes classiques tirés de la tradition occidentale ou autochtones (mythologies, théâtre antique et classique, etc.) nous renvoie à l'exploitation des grandes figures bibliques ou légendaires que l'on retrouve chez des artistes

---

[254] Ogata Kōrin et Tawayara Sōtatsu sont cités dans *Shōsetsuka no kyūka* (Mishima 1955 [1985] : 11), Monsù Desiderio, Antoine Watteau, Aubrey Beardsley, Tsukioka Yoshitoshi et Takehisa Yumeji sont évoqués, entre autres, dans *Dekandasu no bijutsu* [L'esthétique de la décadence], un essai paru dans la revue *Hihyō* en juin 1968. Gustave Moreau a fait l'objet d'un court article paru dans *Fūjin kōron* en avril 1962 : *Gyusutābu Moro.o « Gaka » – waga aisuru joseizō* [Gustave Moreau, « le cantique des cantiques » – les portraits de femmes qui me plaisent]. Ces deux articles sont cités dans le recueil de Kashima Shigeru : *Mishima Yukio no furansu bungaku kōza* (Kashima 2000 : 118-120). Sur Mishima et Dali : cf. Takeda Tatsuhiko, art. « Dali », dans *Mishima Yukio jiten* (Hasegawa et Takeda : 253-254). Mishima a aussi écrit un essai sur Yoko.o Tadanori mais qui n'est pas paru de son vivant : *Poppukōn no shinreijutsu – Yoko.o Tadanori-ron* [Le spiritisme du Pop-corn, essai sur Yoko.o Tadanori] (Mishima 2005 : 169-173).

comme Gustave Moreau ou François de Nomé (alias Desiderio). La stylisation de l'art figuratif n'est pas non plus sans évoquer le rapport ambivalent de l'auteur au contrat de lecture réaliste : si Mishima préserve en règle générale, dans ses fictions, les contraintes de la vraisemblance (contexte et personnages inspirés du monde réel, plausibilité de l'intrigue, etc.), il tend aussi à couper ses récits du référentiel extra-littéraire en mettant l'accent sur le texte (travail du style, figure de la mise en abyme, clins d'œil intertextuels, etc.).

Dans un court essai consacré à Tsukioka Yoshitoshi, Takehisa Yumeji, Aubrey Bearsley et Monsù Desiderio, Mishima évoque précisément une logique de « décollement » vis-à-vis du réel (*genjitsu hakuri*) qui fait, selon lui, tout le sel des estampes de Takehisa Yumeji (KASHIMA 2000 : 119). Les personnages de Yumeji appartiennent bien au monde quotidien de l'artiste mais leur regard mélancolique et détaché, les poses alanguies qu'ils adoptent, l'éventail réduit de couleurs qui les entoure (et qui laissent toujours deviner le monde en noir et blanc dont ils semblent issus) tendent à les détacher du contexte historique qui est le leur pour en faire des sortes d'enluminures minimalistes qui ne sont pas sans parenté avec les dessins de Beardsley. Dans le même ordre d'idées quoique selon des modalités différentes, Tsukioka Yoshitoshi atténue la violence réaliste des scènes d'éventrement, de décapitation et de meurtres qu'il met en scène en faisant de celles-ci un support esthétique (contraste chromatique rouge/blanc, arabesques de sang, etc.) (GARCIN 2015 : 204-209). Pour Mishima, le réel est certes un point de départ et une source d'inspiration, mais il ne constitue en rien l'horizon du travail artistique qui vise à créer un objet autonome, répondant à une eurythmie propre, indépendante de contraintes et de considérations externes.

La faille volontaire

Cette valorisation de l'harmonie interne et de l'ornement esthétique, récurrente dans les essais littéraires de l'écrivain, pourrait, en l'occurrence, évoquer les règles de l'art pompier. La noblesse du sujet, la langue cadencée, la structure rigoureuse et classique (unité de temps et de lieu, esprit de géométrie, etc.) d'œuvres comme *Shiosai* (*Le tumulte des flots*, 1954) – récit des amours innocentes d'un jeune couple d'adolescents sur une île préservée des ravages de la modernisation – ou *Yūkoku* (*Patriotisme*, 1961) – récit de la dernière nuit d'un couple glorieux se suicidant pour l'empereur – ne sont pas, en effet, dénués d'une forme d'académisme qui a précisément été reprochée à quelques-uns des

peintres dont Mishima fait l'éloge. Si l'attrait de l'écrivain pour une perfection formelle et artificielle est indéniable, il faut cependant faire remarquer qu'elle se conjugue généralement avec le souci assumé d'introduire une faille dans l'édifice de l'œuvre. Dans l'essai *Waga miserareru mono* [Moi, être fasciné], paru en 1956, Mishima compare l'artiste à un enfant qui édifierait un château de cubes, puis le détruirait volontairement en plaçant une dernière pièce au mauvais endroit (MISHIMA 1956 [2000] : 186) :

> J'utilise souvent l'image du jeu de cubes : une œuvre d'art remarquable comporte une structure analogue et elle est assemblée avec un souci de l'équilibre qui se manifeste aussi dans l'empilement des cubes de bois les uns sur les autres. Mais tant qu'il n'atteint pas cet instant où, le dernier cube posé, tout l'ouvrage s'effondre, il est impossible, pour l'écrivain, d'éprouver un sentiment de satisfaction. Personnellement je pense que ceux qui arrêtent le jeu de cube au moment où l'édifice est à son parfait point d'équilibre ne sont pas des artistes. La clique des écrivains moralisateurs ou les écrivains que l'on dit « sains », tous ceux-là répugnent à détruire le jeu de cubes. Il faut pourtant poser cette dernière pièce dont nous savons que l'ajout amènera l'édifice à s'écrouler devant nos yeux. Selon moi, la technique architecturale de l'art réside dans ce type de construction dont les pièces roulent finalement les unes sur les autres.

La fin de la célèbre nouvelle *Yūkoku* semble précisément correspondre à ce dernier cube : l'éventrement glorieux du personnage principal du lieutenant n'est pas décrit de façon euphémique et distante, comme le veut la tradition épique de la littérature japonaise, mais dans un mélange d'hyperréalisme et d'outrance grotesque qui contraste avec le ton solennel des pages qui précèdent (GARCIN 2015 : 253-280).

Les œuvres de Salvador Dali ou de Yoko.o Tadanori sont peut-être, sur ce point, les plus proches d'un certain idéal esthétique revendiqué par Mishima. Le peintre espagnol a parfois été critiqué pour son trait lisse et son attachement à l'art figuratif à une époque où l'abstraction s'était déjà imposée comme valeur de référence sur le marché de l'art. Dans ses tableaux en apparence les plus proches de l'art académique, Dali prend toutefois soin d'insérer quelques détails troublants qui tendent à briser ou à trahir la tradition dans laquelle il s'inscrit. Toute trace de souffrance est ainsi absente des tableaux de crucifixion de Dali, comme le *Christ de Saint-Jean de la Croix* (1951) ou *Corpus hypercubus* (1954) : un désaccord implicite apparaît entre la pose du Christ d'un côté et son corps immaculé de l'autre. Dans un court essai paru en 1962, dans le magazine *Madomoazeru*, Mishima mentionne en l'occurrence *Corpus hypercubus*, dont il célèbre à la fois la beauté plastique et les effets

de contraste, nés notamment de la rencontre d'une esthétique cubiste et d'une esthétique inspirée de la renaissance. Mishima est aussi sensible à l'écart entre l'aspect mystérieux qui émane de la représentation du Christ (dont on n'aperçoit pas le visage) et le modelé de son corps qui évoque un canon plus prosaïque et contemporain. Le Christ aux formes très dessinées de *Corpus hypercubus* pourrait évoquer la notion de kitsch, si l'on entend, par ce terme, « une pratique de l'embellissement », qui relèverait plus d'une forme de cosmétique que d'esthétique[255]. Dali place cependant toujours l'académisme ou le *kitsch* sur la brèche, pour les empêcher de prendre entièrement forme.

Nous retrouvons un jeu identique dans les œuvres de Yoko.o Tadanori (né en 1936)[256]. Proche de Mishima, cet artiste aux talents multiples travailla à de nombreuses reprises pour le romancier. Mishima le chargea notamment de réaliser la couverture de deux recueils photographiques : *Barakei* [Torture par les roses, mars 1963], recueil de photographies homoérotiques de Mishima réalisées par Hosoe Eikō (né en 1933), et *Otoko no shi* [La mort d'un homme], réunissant des clichés de Shinoyama Kishin mettant en scène la mort du romancier (la nouvelle édition de *Barakei* paraîtra un an après la mort du romancier tandis que *Otoko no shi* ne fut jamais publié) (IIDA, LICHTENSTEIN et MORIYAMA 2006 : 126-127). Dans ses collages des années 1960, Yoko.o Tadanori reprend fréquemment l'esthétique kitsch du Japon d'avant et d'après-guerre : le Mont Fuji, le drapeau de la marine impériale, la pêche de Momotarō, le *shinkansen*, etc. Mais il les sexualise d'emblée ou les associe sans détour à la mort. Le goût des clins d'œil référentiels, la bidimensionnalité de l'image, la stylisation extrême, les coloris intenses forment une sorte d'espace antinaturel, très proche de l'esthétique *kitsch* mais en même temps travaillé, note

---

[255] « Le kitsch est un truc : une machinerie de théâtre pour faire réussir une féérie, ou un processus de refoulement de la souffrance, celle des autres ou la sienne. Finalement il relève moins de l'esthétique, c'est-à-dire d'une analyse des relations entre beauté et vérité et de leurs perceptions, que d'une cosmétique, c'est-à-dire d'une pratique de l'embellissement. Il est à la vie quotidienne ce que le lifting et le botox sont au visage […] » (Genin 2010 : 119).

[256] Artiste notamment connu pour ses posters de collages. Influencé par le *pop art* et par le mouvement psychédélique, ses travaux mêlent souvent, dans la même image, des éléments empruntés au Japon traditionnel et à l'art occidental, voire à d'autres cultures asiatiques (Inde, Asie du Sud-Est). Il a reçu de nombreuses distinctions et son œuvre fit notamment l'objet d'une exposition au musée d'Art moderne de New York en 1970. Cf. art. « Yoko.o Tadanori », *Japan, an Illustrated Encyclopedia*, Tōkyō, Kōdansha, 1993 : 1751.

Jacqueline Lichtenstein, par des puissances « mouvant[es] et chaotique[s] » (IIDA, LICHTENSTEIN et MORIYAMA 2006 : 136).

Conclusion

L'objet de cet article était de souligner les correspondances entre les goûts de Mishima Yukio dans le domaine de l'art pictural et ses conceptions de l'écriture romanesque. Nous avons montré que le romancier appréciait les textes et les tableaux qui, tout en respectant les formes élémentaires de la mimétique, préservaient l'autonomie de l'œuvre d'art, sa dimension esthétique et autoréférentielle. Le romancier valorise notamment la complétude formelle. Mais cette perfection doit être entaillée, fissurée, afin que l'édifice échappe à toute sclérose formaliste. Les œuvres de Salvador Dali ou de Yoko.o Tadanori, artistes souvent évoqués par Mishima, nous semblent particulièrement révélatrices de cette esthétique qui flirte avec l'académisme ou le *kitsch*, tout en y résistant.

Bibliographie

CECCHI, Annie. *Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique, D'apollon à Dionysos à Sade et Bataille*. Paris, Honoré Champion, 2000.

GARCIN, Thomas. *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans* Yūkoku (Patriotisme) *et* Honba (Chevaux échappés) *de Mishima Yukio*. Thèse de doctorat, université de Lyon 3, 2015.

GENIN, Christophe. *Kitsch dans l'âme*. Paris, Vrin, 2010.

HASEGAWA Izumi et TAKEDA Takehiko (sous la direction de). *Mishima Yukio jiten* [Dictionnaire Mishima Yukio]. Tōkyō, Meiji Shoin, 1976.

IIDA, Takayo ; LICHTENSTEIN, Jacqueline ; MORIYAMA, Daido. *Tadanori Yokoo*. Paris, Actes Sud, 2006.

KASHIMA, Shigeru. *Mishima Yukio no furansu bungaku kōza* [Le cours de littérature française de Mishima Yukio]. Tōkyō, Chikuma shobō, 2000.

MISHIMA, Yukio. *Shiosai* [Le tumulte des flots], juin 1954. Tōkyō, Shinchōsha, 1986.

MISHIMA, Yukio. *Waga miserareru mono* [Moi, être fasciné], 1956. In *Watashi no henreki jidai* [Mes années de pérégrinations], Tōkyō, Shinchōsha, 2000 : 176-186.

MISHIMA, Yukio. *Yūkoku* (Patriotisme), 1961. In *Eirei no koe* [Les voix des mânes héroïques], Tōkyō, Kawade shobō, 2005 : 73-109.

MISHIMA, Yukio. *Tanizaki Jun.ichirō ron* [Sur Tanizaki Jun.ichirō], 1966. In *Sakka ron* [Essais littéraires], Tōkyō, Shinchōsha, 2003 : 40-67.

MISHIMA, Yukio. *Poppukōn no shinreijutsu – Yoko.o Tadanori-ron* [Le spiritisme du pop-corn, essai sur Yoko.o Tadanori], date inconnue. In *Mishima Yukio Zenshū, Hokan* [Œuvres completes de Mishima Yukio, volume complémentaire], 2005 : 169-173.