Le corps comme arme et seuil : Mishima, le Japon d'après-guerre et la vie posthume technologique de la chair

Aldo Poblete Varas

Tremblements dans l'acétate. Une reconfiguration du récit occidental. Sources de guerre symbolique. Les ennemis sont désormais des alliés, et la vision de l'armement a cédé la place à une réorganisation sensorielle : corps disposés, prêts et consentants à être emballés et transportés, vitesse maximale, efficacité d'entreprise, qualités supérieures de production.

Les surfaces du guerrier, du corps de gladiateur qui se prépare à l'acte mortel, deviennent des instruments au service d'êtres pour qui l'instantanéité de l'expérience humaine demeure un mystère. Qu'y avait-il chez Mishima qui ne fût déjà chez Hagiwara ? La question est erronée, mais elle est utile, car ce qui peut être réabsorbé de l'esthétique vitale, de différentes sources de sens, c'est la figure de l'artiste-écrivain qui contrôle tout, qui ne laisse pas même son ombre nue.

Dans la ville japonaise, tout était enveloppé de matériaux conceptuels déconnectés, car ce qui était recherché n'était pas la construction d'un système isolé, mais celle d'un système parmi les systèmes, capable de permettre une intercommunication du sensible : du corps à la belligérance technique du Japon Shōwa. Une poétique de l'assimilation convertie en forme naturelle, envoyée vers la plénitude intellectuelle des formes juvéniles. Après tout, parmi les jeunes, sans la pression insupportable d'un ordre politique saturé jusqu'à l'abîme, rien de productif ne pouvait émerger.

Certes, l'idée de productivité est prise ici avec la plus grande ouverture possible de la lentille esthétique. C'est la seule opération possible lorsqu'il s'agit de relier ce qui est habituellement déconnecté, afin de raconter une certaine histoire, de donner catégorie et régime aux fantômes contemporains. Ney Matogrosso, depuis le corps en feu, depuis l'Athènes la plus sauvage, la plus nouménale, origine épistémique des formes de guerre culturelle, peut-être la face transcendantale inverse d'un Mishima machinique.

Une métaphore abyssale d'un rhizome radicalement déterritorialisé. Forme de fleur, plume, parfum d'un champ stellaire, signature astrale des royaumes transhumains. Assumer les péchés de la chair disposée au combat, à l'amour, à la délicatesse totale d'un art qui ne se manifeste que par le sang. Car la

liberté, comme signe qui veut dire fertile, veut aussi s'installer comme régime incombustible.

Rien de différent ne peut émaner d'un parc d'attractions de ce niveau. Rien ne peut se séparer de la culture, ni se dire, ni se répandre dans les ruelles de cette société ou d'autres, en Europe, en Amérique ou en Asie-Pacifique. Puisque l'histoire est ce qui est privilégié, ce qui s'étend de Heine à la séparation des autels, une littérature japonaise née du traumatisme historique pourrait émerger de porte-avions, d'îles ensoleillées, sous le feu, ou plutôt sous les idées de toutes ces choses, toutes ces choses éprouvées depuis l'intérieur du sublime.

Formation martiale, ordre dans les chambres et dans la tenue, éducation d'élite, ou plus précisément aristocratique. Rien à dire, tout à penser. Le silence nu ne fut jamais plus infatigable. Jamais il ne put brûler avec plus de force que dans les rues d'un Tokyo métaphysique qu'il fallait mettre au monde, et qui fut mis au monde à travers l'horreur de la guerre totale.

Être en paix avec son temps équivaut parfois à la rupture avec son temps, ou, en d'autres termes, s'accomplit par cette rupture. Anne Imhof, dans le murmure magnétique impénétrable d'une Europe décentrée, revendique depuis l'Allemagne la plus organique le droit d'établir des connexions réelles contre une réduction significative de ce que nous pourrions appeler la clôture spéculative continentale. Au-delà de l'expérience institutionnalisée dont des opérateurs tels qu'Imhof, Kwade ou Lek constituent la représentation la plus sublime, ce qui ne fait aucun doute, c'est que le cadre continental subit une vivisection philosophique qui n'a cessé d'horrifier les élites intellectuelles européennes contemporaines.

L'animal aussi peut être malade. Il peut coexister avec ce qui n'est pas un sujet de participation active dans le domaine de l'efficient. Cela parce que l'animal n'accomplit pas aisément ses activités existentielles sans placer, entre ces activités et son écosystème, une interface, un dispositif qui médiatise le chaos psychologique opératoire qu'implique l'interaction avec un environnement qui est, par définition, une entité extérieure à lui-même. La conscience de la séparation ne peut être abordée sans d'abord situer un tampon qui rende l'interaction possible, ou du moins minimalement viable.

Rien n'est trop éloigné pour un animal lancé à pleine vitesse dans un monde déjà organisé, divisé, ensemencé, où tout ce qui pouvait être distribué l'a déjà été, et où ce qui reste doit être confisqué ou extrait. Osamu Dazai a placé l'animal au centre d'une dynamique civilisée, comme s'il cherchait d'abord à décentrer l'atmosphère, puis la géographie, et enfin à faire entrer dans la polis elle-même l'inadéquation de l'existence soumise aux paramètres de la performance et de la signalisation sensorielle. L'animal entre au combat non sous la forme du désespoir, mais sous celle de l'histoire.

Yui Ikari parlant avec Kōzō Fuyutsuki sous l'arbre, Shinji dans les bras de Yui : transcender l'humanité, porter l'humain à un niveau différent, qui lui permettrait de faire partie de quelque chose de beaucoup plus grand, de plus étendu, qui ne serait plus limité par les restrictions imposées par la corporéité biologique précaire des machines biologiques.

Science, laboratoire, élite, sauver le monde, se sauver soi-même. Pour sauver le monde, il faut se tourner vers l'imparfait. Gendo Ikari est loin d'être un sauveur idéal. Ce n'est pas un saint. C'est l'homme nécessaire. On atteint la sortie de la caverne en empilant des corps. Sortir du corps afin de sortir littéralement de la planète, afin de s'étendre à travers le cosmos.

La critique, ou plutôt l'analyse culturelle, le démembrement conceptuel de ce que font les humains lorsqu'ils ne se bornent pas à survivre, ne peut être menée depuis le purement politique. La dimension politique est simplement incapable de rendre compte de la richesse de l'expérience civilisationnelle. Quelque chose de bien différent d'une simple simulation. Baudrillard n'est pas allé assez loin. Sa position était éminemment conservatrice quant à la question des possibilités réelles du progrès technoscientifique.

Mais ce n'était pas seulement le problème de Baudrillard. Cela a plutôt été la norme. Il est tout à fait frappant de voir combien la philosophie fut incapable, au cours du vingtième siècle, d'anticiper des scénarios possibles. Peut-être la contingence devait-elle supporter un poids insupportable, ou peut-être était-il devenu impossible d'en détourner le regard. Toute spéculation sauvage, si nous voulons l'appeler ainsi, et c'est assurément une dénomination erronée, avait sa tâche là, sur la table, à portée de nombreux observateurs et acteurs hautement formés. Pourtant, aucun n'eut la force de faire avancer les images.

Il est également indéniable que la politique a tout dévoré. Mamoru Oshii n'en est pas la version la plus sophistiquée et la plus élevée esthétiquement, ou du moins pas nécessairement. Le Japon possède une certaine capacité extraordinaire, ou plus précisément, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, il possède une capacité extraordinaire à pousser les limites de l'esthétiquement pensable jusqu'à leurs limites. Non au-delà de ces limites, mais aussi loin au-dehors que les médias pouvaient voir durant ces cinq décennies.

Hors des semailles neuronales, le symbole s'obscurcit mécaniquement, laissant ce qui était dehors légèrement plus à l'intérieur. La politique de la contingence a été exhumée afin de déplacer les corps et leurs résultats, entièrement dans la couleur et l'amalgame cosmique. Une énumération de violences obscures, un fauteuil qui n'a pas encore été occupé. Une animation, une animadversion : la

conséquence naturelle d'un univers entrelacé de fractales d'autodestruction. Un art sous la terreur de la richesse et de la militarisation de l'espace. Là où la philosophie n'a pu entrer, le corps est entré, avec le désir d'être davantage que la simple consolidation d'une lignée.

Mishima risque de perdre tout son être, de disparaître dans cette société en plein traumatisme. Le Japon comme corps blessé, ou comme corps démembré. Ce qui peut en naître, Mishima parvient à le réincorporer. Car ce que permettent les mots, c'est la possibilité de ne faire qu'un avec la mort. Dans la sensualité de ce non-sens s'assemble un art dramatique : à partir des sons du bois, de la variation du sang sur les couleurs d'une nation déstructurée. Manifestations, incendies, toute l'intelligentsia vouée à suturer une blessure infinie.

Ce qui demeure après le vide n'est pas un autre vide. C'est une mise en scène radicale, formée de vitesses qui ne peuvent être perçues par des individus qui ont cessé de demeurer. La mort ne fait qu'un avec ce poète de la guerre et de la corporéité infinie.

Ce que le désir émancipateur pouvait mettre aux couleurs martiales est devenu une machine impériale. Plus proche qu'un signe insignifiant, situé plus près de l'ambiguïté d'un territoire littéraire qui avait déjà été exploré, quoique depuis l'infinie subtilité de meilleurs écrivains. C'est l'un des problèmes de la monodédication au sein des disciplines : en bien des occasions, ce que nous obtenons n'est pas la profondeur parfaite, mais la forme parfaite.

Et dans un monde où ce qui importe est la profondeur de ce qui cherche à s'émanciper, de ce qui finit par engendrer la totalité, il n'est pas possible de générer ces nouvelles religions. L'acte de relier à nouveau reste caché sous des couches irréparables de symboles déplacés, ou de lettres qui ont davantage à voir avec la structure institutionnelle qu'avec un corps mis à la disposition de la fabrication mentale d'un environnement qui, avec peu de chance, a tenté de se rapprocher de lui-même. Il n'y a rien là, à Tōdai, dans cette faculté de droit, qui chez Mishima ou Hiraoka puisse devenir quelque chose d'étranger.

Tout est proche du poète sanglant. Rien ne lui est convulsif ni horrifiant, car ce qu'il voulait libérer de lui-même ne fut jamais lettre morte. Pour que la sensation et le délire émergent de son corps, debout sur un armement indépassable, ce dont il a besoin, c'est du regard de l'animal, ou du moins de s'en approcher quelque peu. Car ce qui peut émerger, ce qui peut faire sens, les études, la vie, les amis, les amants, tout cela n'est rien de plus que la circonstance vitale d'un élitisme infrahumain qui lui montre une vérité inconfortable mais aussi libératrice : que son existence ne lui appartient pas, et que cela est acceptable.

Car de ce qui est plus haut émane une force d'attraction qui veut tout contrôler, mais ce contrôle est aussi libération. Toute manipulation totale est, en même temps, une libération temporaire. Ce que nous avons n'est pas un schéma de sensorialité parfaitement nivelé ou équilibré.

Shuntarō Tanikawa écrit l'expression la moins subtile, et pour cette raison la plus pure, des versions possibles de la désintégration momentanée de l'être, afin que ce qui coule puisse converger et que ce qui s'incarne puisse se multiplier, s'effondrer sur soi, puis grandir toujours davantage. Une écriture qui est une épée qui divise, mais qui, en divisant, reproduit, procrée et cocrée les possibilités du système vital. Là où la société lui cherche une place, un confort, naît la possibilité d'être davantage qu'une simple machine. Car une machine intelligente, une machine qui possède un corps entre la terreur et le soupçon de l'éternité, n'est pas seulement une machine. Et cela ne signifie pas entrer dans une métaphysique naïve. Bien au contraire, cela signifie incorporer des dimensions à un phénomène qui possède, bien entendu, des dimensions extrêmement complexes et multiples.

Ce qui, dans l'anime, est ressenti comme soupçon ou comme délire déshumanisant est éprouvé dans le black metal norvégien comme acceptation de la polysémie et de la facticité. Depuis la nature, après l'acte philosophique catégorique, ce qui est resignifié n'est pas une destinée manifeste, mais le signe le plus direct, quoique abstrait, que des espaces originaires n'émerge rien d'autre que la vie elle-même, dans toute son exubérance et toute sa splendeur cosmique. C'est peut-être dans « Hans Siste Vinter » de Darkthrone que la connexion des corps devient la plus évidente : d'une part au service de l'histoire, et d'autre part au service de ce qui peut jaillir des corps sous des régimes de signification très précis. Cela se déroule dans un scénario nordique, mais la sémantique du black metal ne doit pas être excessivement localisée géographiquement, car cela dénote une incompréhension des liens profonds avec la culture occidentale qu'il implique. C'est un mouvement semblable à ce que peut provoquer en nous le Neruda le plus cosmique, le Neruda du Canto General.

Mais alors, ce que Mishima peut nous donner afin d'abriter en nous l'illusion d'une aristocratie des fluides corporels, c'est cela même qui contient tout. C'est un corps avec organes, une inversion radicale de la manœuvre d'un animiste qui cherche à concevoir un monde dans chaque élément, donnant démiurgiquement l'existence à un devenir qui veut s'ouvrir complètement : une immersion absolue dans ce qui reste de l'architecture mentale.

Ce qui nous reste de cette écriture, c'est la performance qui peut servir d'imbrication et de désespoir. Car ce que les gens cherchent dans ces textes, ce n'est pas la réparation, ni le simple plaisir esthétique. L'idée d'une sensualité ayant à voir avec ce qui pourrait être dit mais ne l'a pas été, ou avec ce qui pourrait être caché mais a été vu, n'est pas disponible pour la discussion et l'évangélisation de ceux d'entre nous qui ont encore quelque chose à dire.

Mishima recouvre la certitude obscure que le monde, à notre infinie surprise, existe encore, et que ce qui veut s'y cacher peut aussi être dit, si l'on est prêt à se refuser la variabilité géométrique qui peut émaner du langage et des manœuvres spéculatives d'un territoire en guerre ou dans l'après-guerre. La littérature n'est pas un champ de bataille, et moins encore l'espoir d'un monde différent. Elle a plutôt à voir avec la situation paradoxale et non présente selon laquelle tout ce qui est produit dans le monde appartient au monde. Il n'existe donc aucune fiction qui puisse échapper au monde.

Pour cette raison, Mishima n'était pas obsédé par son corps. Il était obsédé par la sensualité du corps, par ce qui veut faire partie du tout : une tension illimitée entre ce qui doit être dit et ce qui est effectivement mis en péril sur le véritable champ de bataille des idées, non les éléments sensoriels d'une équipe de manœuvre déjà calibrée pour être comprise ou assimilée par de simples étudiants.

Le Japon d'après-guerre avait encore tout à défaire. De ce qu'elle avait pu assimiler d'une philosophie occidentale vouée à la simple impulsion, cette philosophie d'un Japon sous les décombres avait extrait l'essentiel : le signe de l'impulsion, indiscernable de l'impulsion elle-même. Cela permit à toute une génération de produire une avant-garde que le reste du monde ne pouvait tout simplement pas égaler.

La condition insulaire du Japon rendit cela possible. Tandis que l'Occident se livrait à une lutte à mort pour vider entièrement de signification un régime extrême de sa valeur d'échange, un échange qui aurait pu demeurer lettre se transformait en munition et en parapet. Nous ne devons pas oublier que de ces limites pouvait émerger ce que nous tendons aujourd'hui à oublier et peut-être à délimiter de manière extrêmement naïve : ce qui permet est ce qui divise, et, au bout du chemin, ce qui invite à être dans la distinction et l'épreuve.

La corporéité chez Mishima est celle d'une entité qui sait que de l'empathie naît la plus froide calamité technique. C'est pourquoi nous avons vécu dans un entrelacement culturel si extrême, plein de nuances trop sophistiquées pour une humanité en voie de technicisation et pour une discipline philosophique, artistique et littéraire entièrement insuffisante. Le clin d'œil à la note de bas de page a parfois pu servir de miroir à la mémoire froide d'un écrivain qui plaça le corps dans la lettre et en laissa émerger tous les fantômes de son temps.

Ici, où nous sommes devenus obsédés par la formalité institutionnelle qui peut nous donner quelque sécurité, la seule chose que Mishima nous ait laissée est l'idée d'une souveraineté de celui qui existe véritablement, de celui qui est vivant, réellement vivant, parce que son corps est un champ radicalisé et essentiellement disputé. Ainsi, si nous voulons réduire son impact, ses significations profondes, ce que nous pouvons faire est d'entrer sur le terrain toujours fertile de la doxographie morte.

Nous sommes ouverts à un espace qui cherche à contenir les forces d'un capital qui sait très bien se mouvoir dans les recoins de ce système territorial, dans ce que nous avons pu trouver entre les lignes, entre les rayures jaunes et blanches d'un cahier dans les rues de ce pays qui contient en lui tous les avenirs possibles et qui, pour cette raison même, semble n'en avoir aucun. Car le visage véritable, effectif, du multiple n'est pas un miroir brisé, mais une masse sombre et indéfinie.

Nous ne sommes pas capables d'ouvrir les idées. Nous serons moins encore capables d'ouvrir un corps littéraire qui attend la dissémination conceptuelle et testimoniale qui peut en émerger, sans attendre ni percevoir aucune bonne nouvelle. Ce qui avait déjà été dit fut prédit par un Mishima qui, dans tout son luxe et toute sa fanfare, put le dire et l'exprimer, non sans réserves. Car ce que nous pouvons dire de la perfection, nous pouvons aussi le dire de l'invraisemblance d'études qui veulent ramener les exigences matérielles à un doute valide.

Là où Baudrillard est incapable de comprendre la différence réelle, et non simplement symbolique, notre auteur révèle l'être parmi les fourrés d'une littérature trop fiévreuse et incréée pour être considérée comme un interlocuteur valable. Après tout, s'il existe une œuvre d'art totale, c'est chez Mishima que, pour des raisons évidentes, sa manifestation devient à la fois plus méthodique et plus manifeste.

Il n'y a aucune vérité dans le fait que nous ayons réalisé une lecture fabriquée de manière cohérente de Hiraoka. Dans notre vision des corps et de leurs désirs possibles ou manifestations d'intention, nous n'avons pas la vraisemblance d'une jungle ni celle d'un gratte-ciel d'une verticalité radicale. De même, nous voulions voir avec d'autres yeux, mais les yeux aussi forment chair et corps dans le désintérêt que produit en nous la simple indifférence de ce que les portes et les miroirs peuvent porter. Parmi les boîtes, parmi les cercueils, des guerriers émergent en criant en silence, comme si une telle chose était possible, comme si des siècles de guerre étaient capables de nous dire quelque chose.

Ce qui est détruit dans la guerre moderne, ce n'est ni l'honneur ni la gloire de l'acte juste du combat, ni l'héroïsme. Ce qui est véritablement détruit, c'est la possibilité du choc réel des existences matérielles, une union presque mystique de destruction totale, un être-pour-la-mort capable de se voir parmi les couleurs indéfinies d'un territoire au combat. Mais ce dont nous avons besoin chez cet homme de lettres, c'est d'une littérature démoniaque, d'un régime sensoriel qui maintienne tout étranger et veuille tout froid.

Nous n'attendons aucune sorte de révélation, puisque ce que nous savons de Mishima, c'est qu'il avait disposé son corps à l'acte : action depuis le théâtre butō, magie noire de celui qui vient directement du plus profond du destin. Les animaux du parc veulent-ils la vérité ? Probablement oui. Et si cela est

possible, ou si cela a un sens quelconque, c'est uniquement en raison des vénérabilités qui peuvent provenir d'une production entièrement délibérée de dispositifs.

Nous ne sommes pas en mesure de semer davantage de doutes devant l'émergence d'un cataclysme dans le texte, ni devant la tendance selon laquelle, des salles de cours de Tōdai, aurait pu émerger une impression radicale de liberté qui, comme toute liberté radicale, ne peut finir que là où toute liberté finit : dans la mort, dans l'esthétique de la perfection de l'histoire achevée. Là où le poète a refusé de mourir en silence réside son pouvoir polysémique et esthético-politique. La vérité n'est pas une matière pour la faiblesse d'une société incapable de se regarder en face, puisque la sensualité d'une lettre saigne dans le corps.

La manière de finir : l'épisode malin dans toute son ambiguïté alchimique. L'ouverture à l'épée, à l'avion de combat, à la lettre désespérée d'un malade qui n'est pas malade. Plus proche, loin de la répétition, se trouve l'ombre, la forme lunatique sous laquelle les personnages apparurent. Piscines, champs, napalm. Une épitaphe sur les chemins d'une vallée qui ne peut plus servir d'espace où les narrateurs pourraient avoir quelque chose à manger.

Nous sommes dans le Japon des années 1960, dans le Tokyo qui commence à tout dévorer, à Tōdai. Livres, philosophie et protestation. Les Américains, les mitrailleuses dont la direction de tir n'est pas entièrement claire. Tout se passe trop vite : une décennie inexistante qui se fait apparaître derrière les brillants spectacles d'un empire entre parenthèses, un silence non sollicité. Il existait 1 945 manières de poser la question du commencement et du chemin.

Les avenues sont bondées de véhicules. La faim a cédé la place aux véhicules et aux livres, ainsi qu'à la marginalité. Qui a le temps d'interroger l'existence à un moment où, dans la pratique, techniquement, la possibilité minimale d'être se referme autour de nous ? Dans la grandeur de ces instants pleins de simulation, là, parmi eux, l'air, le soleil et les désirs voulaient être exposés à la mortalité, qui était la seule chose qui pût prospérer à ce moment-là. Parmi les lettres qui ne tenaient plus dans cette existence, qui n'osaient devenir des talismans d'une sexualité extériorisée jusqu'à l'extinction, la seule chose qui s'actualisait était cette extinction totale.

Mais que peut-on dire maintenant de ce masque qui voulait tout expliciter dans l'acte infernal de lier la possibilité du signifiant à l'invariabilité formelle ? Nous savons que nous avons attendu, immobiles, que la littérature occidentale d'après-guerre nous donne une sorte de morale, ou au moins une leçon sur ce qui s'est passé au début du siècle. Mais le silence a été si absolu qu'il n'est pas surprenant que les spectres aient recommencé à apparaître.

La littérature japonaise ne l'a pas nécessairement mieux fait. En fait, dans bien des cas, on pourrait dire que la question n'a même pas été abordée, ou que, si elle l'a été, ce fut de la manière la plus abstraite et la plus dématérialisée possible. La critique ne devrait peut-être pas être si fermée, puisqu'il n'est guère surprenant qu'un monde traumatisé par de si grandes horreurs n'ait pas voulu s'ouvrir à une critique ou une autocritique de la période. L'humeur n'y était tout simplement pas.

Il était plus facile d'aller dans l'espace, dans des univers parallèles, ou de se laisser brûler par ce que les corps possèdent de sensation absolue : technologies de la mémoire et débris d'un univers disparu, laissé en blanc par un dieu arbitraire attaché au discrédit du social au sein de l'humain.

L'épée du samouraï fut mise en gage, vendue, mise aux enchères, souillée, rendue asymétrique dans son sortilège. Elle fut absoute d'une histoire de déchirement au prix fort : la condition de limitation et d'assaut transformée en errance. Les contraintes d'une nation qui n'a pas été placée devant le tribunal, ou qui l'a été, mais où le jury s'est simplement évanoui, où le siège des juges s'est évanoui et où, fondamentalement, tout ce qui pouvait dire quelque chose a disparu.

Ainsi le désir se rapprocha de l'automatisation, de l'acte réflexe, et une cybernétique du devenir corporel fit un usage spéculatif d'une nature féroce, mais aussi entièrement immergée dans des normes et des coutumes qui la privaient de tout accès véritable à la volupté et à la conscience de soi.

Les mots qui étaient des oiseaux arbitraires chez Kawabata se dissolvaient à présent, et ce qui restait était une volière complètement vide, sans trace de vie vulgaire. Il n'y avait plus de place pour la décadence subtile d'un Japon au raffinement de porcelaine. La terreur d'une science qui, à force de se fermer si étroitement, finit par ouvrir entièrement des mondes qui n'avaient montré leur visage que pour effrayer de vieux écrivains et des préposés aux voitures. Le Soleil. Cette guerre infinie devait finir à un certain moment, et cela n'allait pas se passer dans une pure œuvre d'art placée sous une pluie sémiotique. Cela allait courir le long du tranchant irrégulier d'une arme létale.

Avant-garde, spécialité nutritive au sein de la culture. Dans le temps dont il disposait, Mishima tenta, plus que de répondre aux questions de son temps, d'investir sa propre personne et de placer son existence au bord de la philosophie de son époque : un territoire blessé, une réinvention en cours, une apocalypse sans arrêt qui ne cessait de suppurer des concepts hyperstylisés, pertinents au regard de leurs conditions de possibilité dans le temps et le lieu justes d'un être en suspens entre le sacré, le militaire, le respect de la tradition et la fertilité culturelle.

Force d'une férocité infinie : les corps émancipés ne veulent pas voir le signe, la molécule infinie, la centralité du discours, le samouraï de la pensée, le filtre que l'invocation ne peut apporter. Signe malade, lettre dans le corps qui l'a bénie, second filtre, lettre-paraphernalia, comparable à l'assomption

de ce qui peut être dit : malédictions d'une fiction réduite à la misère conceptuelle.

Ce qui avait été assumé n'était pas tordu dans l'image ; cela avait été retiré, n'était plus dans le visage même de Hijikata. L'intersection corporelle fiévreuse avait été placée dans la miette éternelle, la mélodie d'une fatalité qui résonnait au-delà de toute galaxie, au-delà de toute souffrance animale imminente. Coquilles de non-conformité. La fréquence qui en résultait était immédiate, imminente et radicalement obscurcissante : Mishima contre le mur.

L'impossibilité totale d'une république de poètes. La marginalité était plus proche d'une religion pour laquelle tout optimisme pouvait être le seul signe de vie viable. Le sol conceptuel était déjà cimenté. Terre et ciel coexistaient dans l'objectif : Hosoe donnait le cri, donnait la note, donnait catégorie à son temps.

Toute la machinerie fut alors disposée pour la création massive de démons qui profiteraient de chaque interstice possible au sein d'une industrie éditoriale encore liée aux petits monstres d'autrefois et nullement préparée à recevoir, à accueillir le fluide mortel qui pouvait émaner d'un corps inhumain.

Ainsi la question évidente se rendit présente : toute option personnelle pour l'hylémorphisme était entièrement dépourvue de sens si les cadres structurels prétendaient accepter qu'il existait un versant plus proche de la directionnalité extrême d'un art politique complètement brisé tendant à l'autodestruction en quelques millisecondes. La scission s'établit alors là, et ce qui pouvait être prévu était l'autonomie totale du phénomène culturel, où ce que l'art pouvait dire était soit trop peu, soit trop, toujours à un volume inadéquat, soit très limité, soit excessivement exubérant.

Alchimie des artefacts, spéculations d'éléments arcanes, un Japon mythologique émergeant sous la forme d'une nature destructrice. Les auteurs veulent surmonter la résistance et entrer dans le canon, sauter par-dessus l'obscurité qui jaillit de cette fosse. L'ambivalence persiste. Au bout du compte, de quoi tout cela pourrait-il relever ? De rien d'autre que du renouvellement.

Voilà le concept que nous devons garder à l'esprit en analysant la littérature de Mishima. Le corps, efficient, point de départ sur lequel bâtir ce qui vient ensuite. Un entraînement optimisé pour utiliser ce qui a été sélectionné dans la masse, dans les cadres les plus prolifiques d'une politique esthétique antipériphérique par nature. Où se situaient donc les efforts de production d'une démocratie de la lettre ? Cela importait-il ? Tout cela importait-il pour la génération des années 1980 dans l'animation et le manga ? Il est difficile de défendre l'idée que tout cela n'ait pas été profondément imprégné par l'ensemble de l'opération.

Toutes les modifications, tous les faits, toutes les erreurs, toute une navigation improvisée à travers le sens du texte original : la page, la page pense au-delà du lecteur. Lorsque Chūya Nakahara place le corps parmi les signes du stigmate propres à son époque sauvage, il le fait en recourant à l'avenir. Mais quel avenir ? Celui où la machine nous écoute, où elle veut nous donner l'occasion de monter dans son propre train, nous inviter à entrer et dire : bienvenue.

Étant donné la digitalité fantasmagorique de notre moment, les échos se poursuivent et s'intensifient : radicalité dans le corps, exigence de pertinence esthétique, effondrement des idées monotéléologiques. Également une exigence de discipline corporelle, entre la sensorialité institutionnelle du sport et le délire spectral d'images d'un passé encore trop proche. Car c'est l'un des signes de notre temps : l'impossibilité complète de prendre suffisamment de distance par rapport à l'impact transcendantal de régimes symboliques qui ont été systématiquement imposés depuis le sensible.

Ainsi la distance entre consommateur et créateur a-t-elle finalement été exposée dans toute sa fertilité, dans toute son organicité incontrôlée, capable de convertir l'univers entier en un être vivant conscient de lui-même. Semer la corporéité sur ce terrain fertile, Neo-Tokyo, destruction totale, là où les animaux nous embrassent. Mes animaux nous embrassent tous, depuis la musique, la littérature et la haute technologie.

Une nouvelle mythologie croît à pleine vitesse, intérieurement, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Elle croît à la périphérie. Elle croît dans les lieux où la consommation ne pouvait se manifester autrement que par la marginalité, où les jeunes n'avaient d'autre choix que de prêter un peu attention à ce qui émergeait en eux. Car ce que Yui nous annonce est le coup d'envoi d'une nouvelle génération qui ne pourra se conformer aux limites de la politique.

La politique devient ainsi un moment du développement de l'intelligence, une intelligence qui se manifesta chez Mishima depuis deux directions : d'une part, depuis le culte de l'excellence, et d'autre part, depuis la compréhension complexe que de l'expérience structurée peut émerger l'œuvre maximale, la subtilité totale. L'animalité n'est donc pas niée, mais acceptée dans sa facette la plus nouménale, comme ce qui est avant et après l'humain, comme ce qui peut ouvrir les portes d'une condition intelligente différente.

La poésie donna ce qu'elle pouvait donner. Ce fut une méthode économiquement efficiente pour disséminer les imaginaires qui étaient nécessaires. S'agit-il d'une grande mégastructure sensorielle devenant histoire ? Absolument, et tout le monde y a participé à des degrés divers. Ce qui se passe, ce qui fait que cela n'est parfois pas pris en considération, c'est que les incarnations n'ont pas eu lieu de la même manière chez tous les peuples.

Il n'est pas non plus vrai que seul le chaos, seul le sang dans les rues, puisse faire émerger ce qui doit effectivement émerger. Cela ne suffit pas. Les conditions doivent être multiples. Mais sans aucun doute, le chaos social et le chaos politique sont tous deux des éléments de la plus grande pertinence. Après tout, le Japon : quelle est la pertinence historique du Japon pour l'humanité ? Pourquoi semble-t-il plus important que d'autres peuples, d'autres nations ?

L'hypothèse que nous postulerions ici est que le Japon, en raison de certaines conditions structurelles qui ont mêlé l'ordre extrême et le chaos organique comme rarement ailleurs, a réussi à générer une culture esthétique sans équivalent sur la planète. Cela ne signifie pas que le Japon soit le seul endroit où quelque chose de cet ordre ait été produit. Le dire serait une erreur majeure, puisque l'auteur, étant latino-américain, comprend et connaît très bien les strates culturelles du Chili et peut dire sans hésiter que ce long pays latino-américain possède une densité esthétique et culturelle d'une sophistication incroyable, bien que très différente de la sensibilité japonaise.

On peut en dire autant de grandes nations telles que l'Allemagne ou les États-Unis, immenses industries productrices de culture qui n'ont pas cessé un instant d'apporter des expériences culturelles du plus haut niveau. Mais là encore, elles sont très différentes de ce que le Japon a donné au monde. Cette expression, « donné au monde », semble également être l'un des aspects critiques de la question, puisque, comme tout organisme, le Japon tend à interagir avec l'extérieur, mais aussi à s'en protéger. Le Japon a été un corps particulièrement voué à se protéger de ce qui veut entrer du dehors.

Images païennes à vitesse maximale. Dans Faust d'Imhof, la vitesse s'est entièrement brouillée dans le verre et le métal, un contre-jour éternel s'étendant de la sensualité hyperboréenne de Mishima à la schizophrénie ontologique d'un poète tué à main armée. Des litres et des litres d'encre consacrés à l'écriture sensorielle, car tout peut jaillir de cette peau : une explosion qui nous conduit au délire d'une renaissance cosmique, mais aussi à la possibilité que, si nous ouvrons les yeux au milieu de l'explosion, à l'encontre de toutes nos tendances à vouloir survivre ou simplement survivre, nous puissions accéder à l'image aveuglante, à l'image animale, à l'image totale, celle qui peut nous révéler la face B de l'existence cosmique, ce que certains amoureux du nouménal pourraient comprendre comme une partie de l'organe reproducteur de l'infini.

Capacités, références, contradictions dans l'aura théorique. Qui peut nous dire adéquatement les limites de ce qu'un écrivain devrait manifester dans son œuvre ? Faust conspire dans les semailles spéculatives auxquelles nous nous sommes référés, et il existe un écosystème pleinement fonctionnel, doté de capital et de ressources médiatiques, qui croit réellement que les artistes contemporains

consacrés ne sont que des constructions économiques. Cela laisse beaucoup à désirer quant à l'intelligence, déguisée en radicale, de certaines élites passées trop vite de l'école de commerce aux postes de direction.

Le royaume du corps élargi est le territoire sombre et aléatoire de la philosophie matérialisée comme travail conceptuel d'une rigueur extrême et d'une difficulté totale. Car si l'art, tout l'art, porte sur quelque chose, c'est sur le fait d'amener enfin cette partie de l'intelligence qui résiste à la compréhension à comprendre. À ce stade civilisationnel, il est devenu nécessaire de parler d'intelligence, et de le faire sans adjectifs, puisque toute tentative de situer l'intelligence dans l'humain, le machinique ou quelque autre instance limite un phénomène qui nous échappe manifestement, et le fait à vitesse maximale.

La robotisation de l'âme chez le guerrier, depuis les universités d'élite de Tokyo et de Kyoto. Mégacorporations du savoir où les formules utilisées peuvent être ouvertes un peu davantage. Routes à grande vitesse le long desquelles passent les vies des citoyens, mais qui sont aussi les veines où circule le rythme hyperkinétique d'une jeunesse qui se sait disposée à agir, quoi que puisse signifier cette déclaration.

Alors l'art du poète devient un art d'entreprise, un art du bureau, du gratte-ciel, des flux de capitaux. Au centre de la culture commence à apparaître le soupçon, presque littéralement et biologiquement, que nous sommes sur la bonne voie. Il est étrange, rétrospectivement, de voir pourquoi ce que nous sommes parvenus à entrevoir diffusément à la fin des années 1980 et au début des années 1990 comme avant-garde esthétique est aujourd'hui pour nous une vision en construction, une mélodie qui ne résonne plus depuis la marge mais depuis le cœur même des propositions politiques, où le fatum esthétique se verbalise à la manière d'un cinéma conscient de lui-même et d'une animadversion radicale envers le conformisme qui cherche à se stabiliser à travers la fonction étatique.

Il n'existe aucune confluence entre un corps mis à la disposition du sacrifice, un corps mis à la disposition de l'acte reproducteur et un corps mis à la disposition de l'acte médical destiné à améliorer le système, à nettoyer les voies qui permettent à l'existence limitée de continuer à fonctionner.

La Chinoise de Godard opérait comme un exemple brutalement direct d'hyperstition. Le film de 1967 préfigure entièrement Mai 68 et sa résolution : la fin de l'été, le retour à la vie normale. L'hyperstition peut aussi opérer à plus grande distance. Les machines produisent des images, des sons et des mouvements qui ne sont pas clairement développés par leurs contemporains, mais avec le temps, parfois beaucoup de temps, les choses commencent à faire sens.

Vikernes et Burzum marquent la fin d'une ère pour la musique occidentale. La vigueur d'un corps mis à la disposition de l'instruction, des millions de particules recluses, une sauvagerie contrôlée au cinéma, en musique, dans les itérations que nous devons effectuer pour arriver à Mishima. Car il existe des questions que nous devons aborder quant à la capacité d'échapper aux limites d'une théorie ou d'une pratique. Il doit exister une machine corporelle de troisième ordre qui nous permette d'élucider ce qui, dans la poésie japonaise, le noise et les conditions de possibilité d'un marxisme asiatique incarné dans toute une industrie médiatique, ne peut demeurer indifférent aux malaises de son temps.

L'électronique qui permet aux corps de converger dans une vision barbouillée de nourritures métaphysiques est du même ordre que celle qui permit à Mishima de s'épargner un passage par une éternité insignifiante. Le plus grand problème, nous semble-t-il, résulte de l'incapacité à dire ce qui doit être dit au moment approprié, ce qui signifie que tout arrive avec un retard énorme. Mais si, d'une certaine manière, cette tendance pouvait être démantelée, si d'une manière ou d'une autre ce qui doit être exprimé, montré, théorisé par plus qu'un petit groupe élitiste, si cela était possible, alors ce que nous avons appelé intelligence pourrait émerger.

Un Mishima libéré des contraintes disponibles pourrait être un enfant, un chien ou une machine, mais jamais un élément jetable ou trop complexe pour une nation qui cherche à avoir un avenir. La conversation sous l'arbre entre Yui et Fuyutsuki est pertinente parce qu'elle touche à des questions critiques pour la vraisemblance narrative d'Evangelion. Mais elle est également pertinente pour nous, pour un devenir conscient que ce qui est compris comme fiction ne se situe pas au-delà de ce que nous comprenons comme réalité. En fait, c'est exactement l'inverse : la fiction appartient à la réalité. La réalité l'inclut.

Voilà pourquoi, bien que des idées telles que l'hyperstition puissent sembler étranges à beaucoup, ce qui est étrange est précisément qu'elles semblent étranges. La vie de l'intelligence, ou, si nous préférons, la vie de l'esprit, ne peut se déployer dans le seul but de racheter ce qu'a été l'histoire, même si cela semble un premier pas irréfutable dans son fonctionnement. L'esprit, le corps de l'esprit, le corps de l'intelligence devient esthétique parce que c'est seulement ainsi qu'il peut se représenter pleinement à lui-même. Autrement, il ne serait pas possible d'aller au-delà de la logique spectrale.