

**Thomas Garcin**

**Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans *Yûkoku* (Patriotisme) et *Honba* (Chevaux échappés) de Mishima Yukio**

---

GARCIN Thomas. *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio*, sous la direction de Jean-Pierre Giraud. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2015.

Disponible sur : [www.theses.fr/2015LYO30066](http://www.theses.fr/2015LYO30066)

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



DOCTORAT EN ÉTUDES DE L'ASIE ET SES DIASPORAS  
(ÉTUDES JAPONAISES)

THOMAS GARCIN

**Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans *Yûkoku*  
(Patriotisme) et *Honba* (Chevaux échappés) de Mishima Yukio**

Soutenance publique le lundi 7 décembre 2015, 14h15, Salle Caillemer, 15 quai  
Claude Bernard, 69007, Lyon

Sous la direction de  
**Monsieur le Professeur Jean-Pierre Giraud**

**Membres du jury :**

**Monsieur Yves-Marie Allieux**, Maître de Conférences HDR, Université Toulouse 2 -  
Jean-Jaurès

**Madame Anne Bayard-Sakai**, Professeur des Universités, INALCO, Paris ( pré-  
rapporteur )

**Monsieur Jean-Pierre Giraud**, Professeur des Universités, Université Lyon 3 - Jean-  
Moulin

**Monsieur Thomas Lamarre**, Professeur des Universités, Université de Mc Gill,  
Montréal ( pré-rapporteur )

**Madame Cécile Sakai**, Professeur des Universités, Université Paris 7 - Diderot



## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Jean-Pierre Giraud de m'avoir permis de mener cette thèse jusqu'à son terme. Sans ses précieux conseils et son soutien dans les moments difficiles, ce travail n'aurait jamais vu le jour. Tous les professeurs et maîtres de conférence qui, de près ou de loin, m'ont accompagné dans ce long chemin méritent aussi le témoignage de ma profonde reconnaissance. Les remarques qui m'ont été faites à l'occasion de participations à des colloques ou dans le cadre d'un article à corriger m'ont souvent permis de creuser de nouveaux sillons et d'en approfondir d'autres. Je dois, à cet égard, adresser plus spécifiquement mes remerciements à Laurent Mattuissi, Ishikawa Takumi, Anne Bayard-Sakai, Cécile Sakai, Michael Lucken, Claire Dodane, Daniel Struve, Makiko Ueda-Andro, Sumie Terada, Michel Vieillard-Baron et Makoto Asari.

Nombreux sont aussi les doctorants, docteurs ou ex-doctorants avec qui j'ai eu l'occasion de discuter du travail de la thèse et d'échanger autour d'un verre. Ils m'ont aidé, chacun à leur manière, à tenir le cap et à ne pas céder aux sirènes du découragement. Que Jun.ichirô Matsumoto, Ayame Hosoi, Julien Bouvard, Fabien Carpentras, Pierre Manea, Magali Bugne, Grégoire Sastre, Jérôme Lebois, et tant d'autres... trouvent aussi ici le témoignage de ma reconnaissance. Parmi tous ces doctorants, docteurs et ex-doctorants, je dois plus particulièrement exprimer ma gratitude à Noémie Godefroy, Antonin Bechler et Claude Michel-Lesne. Noémie pour son aide en anglais, son indéfectible soutien moral et sa capacité à me divertir de son inimitable gouaille parisienne lors des pauses « bentô » dans la cafétéria de la bibliothèque U2-U3 de l'Université de Strasbourg. Antonin pour ses patientes relectures, les échanges fructueux autour d'Ôe et de Mishima, les déjeuners dans la rue de Zurich ou de la Krutenau. Claude Michel-Lesne pour son œil averti, prompt à déceler les coquilles, ainsi que pour ses conseils précieux de mise en page.

Pour la relecture je tiens aussi à remercier Marie-Thérèse Magail, qui a joué un rôle important dans la dernière ligne droite en acceptant de scruter ma thèse pour y corriger d'ultimes fautes de frappe ou d'orthographe, ainsi que Pierre Stragiotti, qui nous a mis en contact.

Un grand merci bien sûr à toute ma famille, mes parents, mon épouse et mes enfants pour leur patience et leur soutien.

On reconnaît ses plus chers amis dans les épreuves et les miens n'ont pas failli. Mes derniers remerciements vont à la communauté des pouillés de l'IND, aux trois autres

membres du célèbre quatuor des Nap of Leon, enfin à Vincent Raufast, Jérôme Garcin et Jens Sejrup.

## NOTES PRELIMINAIRES

- Pour la transcription en écriture latine des termes et noms japonais, nous employons le système Hepburn modifié.
- Les transcriptions des noms de personnes japonaises sont indiquées dans l'ordre nom – prénom (Mishima Yukio).
- À chaque première occurrence d'un titre d'ouvrage japonais, nous donnons d'abord le titre transcrit en alphabet latin (*rômajî*), puis en japonais avant de proposer une traduction en français. Par la suite nous ne donnons que le titre japonais en transcription latine. Quand les titres traduits sont notés entre crochets, cela signifie que l'ouvrage n'a pas été traduit. Exemple : *Shôsetsuka no kyûka* 小説家の休暇 [Les vacances d'un romancier]. Quand les titres sont notés entre parenthèses, cela signifie qu'il existe une traduction en français, que celle-ci ait été établie à partir du français ou à partir de l'anglais. Exemple : *Kinkakuji* 金閣寺 (*Le Pavillon d'Or*), *Haru no yuki* 春の雪 (*Neige de printemps*).
- En règle générale, nous précisons le mois de publication à la première occurrence d'une référence à un texte de Mishima. Exemple : *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (*Confession d'un masque*, juillet 1949). Quand le texte est d'abord paru en feuilleton nous donnons le premier mois et le dernier mois de publication. Exemple : *Utsukushii hoshi* 美しい星 [Belle étoile, janvier-novembre 1962]. Par la suite nous ne précisons plus la date, sauf dans le cas d'un bref rappel sur l'évolution de l'œuvre de l'écrivain à une époque précise (cf. l'introduction de notre troisième partie, *infra*, p. 335).
- Afin de ne pas alourdir l'appareil de notes, nous n'avons donné les références des traductions françaises d'ouvrages de Mishima que dans le cas d'une traduction établie directement à partir du japonais. Pour une liste des œuvres de Mishima traduites en français et citées dans la thèse, le lecteur se reportera à la bibliographie en fin de manuscrit.
- Sauf mention contraire, tous les extraits cités en japonais dans cette thèse ont été traduits par nos soins. En raison du double processus de traduction qu'elles ont subi, les traductions de l'œuvre de Mishima établies à partir de l'anglais (c'est le cas notamment des traductions de *Yûkoku* et de *Honba*) se révèlent parfois assez éloignées du texte original. Nous avons donc pris la décision de retraduire.

- Dans les notes, l'abréviation MY désigne Mishima Yukio (Exemple : MY, *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982) et l'abréviation MYZ désigne *Mishima Yukio Zenshû* [Les œuvres complètes de Mishima Yukio] (Exemple : MYZ, vol. 31, 2004, p. 242). Nous avons utilisé la version la plus récente des œuvres complètes des éditions Shinchôsha 新潮社 (Tôkyô) publiées entre 2000 et 2005 et comportant quarante-deux volumes : 決定版『三島由紀夫全集』 [ « Œuvres complètes de Mishima Yukio », Édition finale].
- Dans la mesure où cette thèse s'adresse aussi à un public de spécialistes et porte sur Mishima nous avons choisi, dans une souci de lisibilité, de donner les extraits de l'œuvre du romancier autour desquels s'articule notre réflexion à la fois en japonais et en français dans le corps du texte, en tant que citation détachée. Dans le cas d'autres auteurs japonais, ou de citations plus brèves ou plus anecdotiques, le texte original est en revanche renvoyé en note de bas de page.

# TABLE DES MATIÈRES

## INTRODUCTION

Etat de l'art et choix du sujet	15
1. Panorama de la carrière de Mishima Yukio	
1. Les années de formation	34
2. Les années 1950	37
3. Les années 1960	42
2. Le contexte historique dans <i>Yûkoku</i> et <i>Honba</i>	
1. Ultranationalisme et « système de l'empereur »	48
2. Le contexte historique dans <i>Honba</i>	52
3. <i>Yûkoku</i> et les Incidents du 26 février 1936	60
4. Le roman historique et la place de l'auteur	66
3. Le contexte de publication	
1. Le traité de sécurité nippo-américain et la gauche contestataire	69
2. Le terrorisme d'extrême-droite	75
3. <i>My homisme</i> et néonationalisme	82

## I. RÉCIT AUTORITAIRE ET THÉMATIQUE DE LA PURETÉ

Introduction	89
I. Bipolarisation et idéologie	
1. La bipolarisation	
1. L'opposition pur/impur	93
2. Bipolarisation du personnel romanesque	96
3. Un univers diégétique clivé	100
4. Pureté et « parole mythique »	103
2. L'idéologie ultranationaliste	
1. La transcendance	108
2. L'intertexte idéologique	111
3. Ordre, utopie et nostalgie	113



3. L'ordre du récit ultranationaliste	
1. Programmes narratifs et idéologie dans <i>Honba</i>	120
2. Programmes narratifs et idéologie dans <i>Yûkoku</i>	128

## II. Limites du récit autoritaire et réception

1. La platitude héroïque	
1. L'allégorisation	133
2. Intériorité, intimité et idéologie	137
2. L'inertie textuelle	
1. Les redondances entre l'histoire et le contexte	143
2. Le texte téléologique	148
3. La réception	
1. La cooptation	154
2. Les critiques d'ordre littéraire	159
3. Image et figure de l'auteur	160
Conclusions	163

## II. YÛKOKU, ENTRE RÉCIT IDÉOLOGIQUE ET RÉCIT POÉTIQUE

Introduction	169
I. Une mise à distance ambiguë	
1. L'architexte : une littérature édifiante et obsolète	
1. Mythe et légende	174
2. L'épicisme et la place du narrateur	181
3. Archaïsmes et clichés de style	184
2. L'intertexte : ancrage dans la tradition littéraire nationale	
1. Les épopées guerrières et Mori Ôgai	187
2. Les pièces de double suicide amoureux de Chikamatsu	195
3. « L'esthétique de la cruauté »	205
3. De la lisibilité à la fonction poétique	
1. L'écriture ( <i>buntai</i> ) et le style ( <i>bunshô</i> )	212
2. L'autoréférentialité rythmique	221

3. Répétitions et synecdoques	225
4. Le travail non-référentiel de l'image	230
4. Jeu littéraire ou mythe (ultra)nationaliste ?	
1. Quelle grille de lecture ?	233
2. Les stéréotypes et la persistance du premier degré	236
3. Tradition inventée et culturalisme	238
4. Une esthétique fasciste ?	244

## II. Renouveau des stéréotypes

1. Collision des écritures et des représentations	
1. De « l'isolation » à « l'hallucination »	253
2. Mort pure et mort impure	265
3. Effet de contraste et traversée du miroir	268
4. Collision des représentations et corps psychotique	272
2. L'inconscient dans le texte : le registre de la perversion	
1. Inconscient dans le texte et narcissisme	282
2. Pulsions de mort et couple pervers	284
3. Positions sadiques et positions masochistes	288
4. Perversion et idéologie	294
3. L'auteur autrement	
1. Lecture contrautoariale et biographème	300
2. <i>Ai no shokei</i> [Une exécution d'amour] : le <i>Yûkoku gay</i>	304
3. Texte-simulacre et personnages-fétiches	310
4. Les années 1960 : l'ultranationalisme kitsch et son double	322
Conclusions	329

## III. HONBA ET LES DÉFIS DU ROMAN À THÈSE

Introduction	335
I. Entre complexification et manipulation	
1. Ramification de la binarité et thème de la transgression	
1. Le dédoublement antagonique	341
2. L'emprunt bataillien : la transgression religieuse	345

3. La coopération textuelle	351
4. Retour à la binarité et dénaturation de la pensée bataillienne	356
<b>2. Dilatation ou contraction du sens ?</b>	
1. Honda : un point de vue alternatif ?	363
2. L'insertion dans la tétralogie	370
3. De la quête à la plaidoirie	374
4. La tétralogie et le point de vue d'Isao	381
5. La mise en abyme et la question du réalisme	385
<b>3. Vers la manipulation</b>	
1. Paratonnerre et cadrage contraignant	390
2. La figure de la prolepse	396
3. Élargissement de l'auditoire et cadrage manipulateur	401
4. Texte paranoïaque et plaisir de lecture	406
<b>2. Les revers du portrait héroïque</b>	
1. La question du nihilisme : entre néant et absolu	
1. Nihilisme moral et nihilisme ontologique dans l'œuvre de Mishima	413
2. Scepticisme et artificialité de l'idéal	420
3. L'action créatrice	426
4. L'ironie romantique : de l'avant à l'après-guerre	437
2. Psychopathologie de l'adolescent héroïque	
1. Le roman familial d'Isao ou l'Œdipe refusé	444
2. L'Imaginaire et le corps tabou de la femme	449
3. Psychose et économie narcissique	456
4. Le lecteur face au texte régressif	463
5. L'omniscience de l'auteur et le référentiel psychanalytique	467
Conclusions	473
Épilogue : Yûkoku, Honba et Utsukushii hoshi	477
<b>CONCLUSIONS</b>	<b>485</b>
<b>ANNEXE : DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES</b>	<b>495</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>505</b>

« Le critique ne doit pas être un lecteur, mais le témoin  
d'un lecteur, celui qui le regarde lire et être mû ».

Paul Valéry <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Tel Quel* (1943), dans P. Valéry, *Œuvres II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 557.



# **Introduction**



## État de l'art et choix du sujet

Mishima ne laisse personne indifférent. Durant les deux premières années de notre thèse, alors que nous n'avions pas encore conscience des difficultés et des embûches au-devant desquelles nous nous dirigeons, il nous était parfois difficile de garder la tête froide devant l'extrême variété des commentaires et des conseils que suscitait, chez les uns et les autres, l'annonce de notre sujet de recherches (qui restait, à l'époque, encore à préciser). Récemment on nous fit remarquer que Mishima était un choix courageux, car tout avait certainement déjà été dit sur le sujet. Si nous devons rebondir sur cette observation, telle serait aujourd'hui notre réponse : « Sur Mishima, beaucoup a été *redit*, ce qui ne signifie pas, loin s'en faut, que beaucoup ait été dit ». Le ressassement permanent de thèmes et d'analyses identiques autour de l'univers de Mishima Yukio peut en effet donner l'impression d'une saturation du discours, comme s'il ne restait aucun espace inconnu à explorer. Mais la répétition témoigne moins de l'épuisement du sujet que de l'incapacité à trouver de nouveaux angles de réflexion. Poser les mêmes questions n'implique pas que toutes les questions aient été posées. Le premier objectif de cette thèse est de proposer de nouveaux angles de lecture et de réflexion au sujet de l'œuvre de Mishima.

À cette fin, nous souhaitons échapper à ce discours critique répétitif qui a fini par occuper la quasi-totalité de l'espace discursif dévolu à Mishima. Identifier le mal ne semblait poser aucune difficulté : la part prépondérante occupée par la biographie de l'auteur dans les analyses, les rapprochements généralisés entre l'homme et son œuvre, expliquent largement la stérilité et le caractère redondant des études sur Mishima. Trop rares furent, jusqu'à la fin des années 1990, les critiques qui acceptaient de mettre l'écrivain de côté et de considérer l'œuvre pour elle-même, indépendamment de son auteur. Shibata Shôji résume ainsi la situation :

*Parallèlement au mode d'expression personnelle qui apparaît au travers de la fiction de l'œuvre, la figure de Mishima en tant que « vecteur d'expression » se dessine en premier lieu autour de ces actes par lesquels il se constituait lui-même comme singularité. Pour cette raison nombre de ses commentateurs, plutôt que de pratiquer une incise dans le monde de ses œuvres, s'appliquent d'abord à élucider le caractère étrange de sa vie quotidienne ou de son activité dans le monde. Le problème est que leurs conclusions sur ce point fonctionnent fréquemment comme un cadre a priori lorsqu'il s'agit d'apprécier l'œuvre, et que le regard que l'on porte sur elle découle ainsi d'un raisonnement déductif. On peut même déceler une tendance à considérer que la proximité du critique avec les « modes d'expression » dont*



*Mishima fit usage dans sa vie réelle est une condition de la compréhension de sa littérature. Il ne nous a pas échappé que, dans les années 1990, une grande partie des essais sur Mishima ayant attiré l'attention du public était l'œuvre de connaissances ou d'amis du romancier.*<sup>2</sup>

Il n'y a rien à retrancher à l'analyse de Shibata Shôji. On pourrait toutefois ajouter que Mishima n'est pas uniquement le point de départ, mais aussi très souvent le point d'arrivée du discours. Aux critiques qui partent de l'homme pour comprendre l'œuvre, font ainsi pendant ceux qui partent de l'œuvre pour comprendre l'homme. Dans tous les cas, l'horizon de lecture se trouve toujours au-delà des textes qui, réduits à l'état de simple reflet éclairant l'énigmatique Mishima ou s'éclairant à travers lui, ne sont jamais considérés pour eux-mêmes et en eux-mêmes.

Un raisonnement circulaire<sup>3</sup> s'est ainsi institué qui efface le *distinguo* entre l'individu et ses romans<sup>4</sup>, et fait de l'entité « Mishima » qui les subsume un graal herméneutique. La

---

<sup>2</sup> 作品における虚構を通じた自己表出とともに、こうした自身を異物化していく行動が、第一に三島由紀夫という〈表現者〉を形成している。そのため三島を論じる者の多くが、作品世界への切り込みよりも、こうした行動者、生活者としての異物性のあり方の解明の方に熱意を注ぐことになった。重要なのはしばしばそれが、三島の作品を評価する際にも、前提的な枠組みとして作用し、そこから演繹的に作品への眼差しがもたらされてくるということだ。むしろ実生活における〈表現〉への親近が、三島の文学に対する理解の条件とされるかのような傾向さえ見られる。一九九〇年代に出され、注目を集めた三島由紀夫論の多くが、三島の知己であった論者の手によって成っていたことは見逃せない傾向である。Shibata Shôji, *Mishima Yukio miserareru seishin* 三島由紀夫魅せられる精神 [Mishima Yukio ou l'esprit fasciné], Tôkyô, Ôfû, 2001, p. 5.

<sup>3</sup> Point qui a notamment été relevé par Irmela Hijiya-Kirschner dans sa recension de l'ouvrage de Roy Starrs : "In a mode that forms a perfect short circuit, the work is 'explained' by the author's mental disposition, while at the same time his psyche is exemplified in referring to his fiction" « Selon une lecture qui constitue un court-circuit parfait, l'oeuvre est "expliquée" par les dispositions mentales de l'auteur, tandis que la psyché de l'auteur est illustrée en se référant à ses fictions ». *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 22, No. 1 (Winter, 1996), p. 179. Dans le cas spécifique de Roy Starrs, le raisonnement apparaît doublement circulaire puisque la pertinence de l'approche biographique est elle-même défendue selon une logique circulaire : les romans de Mishima seraient marqués par une « uniformité psychologique » ayant une affinité avec « la psychologie même de l'auteur ». Le propos, très contestable en soi, selon lequel Mishima n'aurait jamais « étendu l'horizon psychologique des romans japonais au-delà de l'auto-analyse auctoriale » et qu'il ne serait « jamais allé beaucoup plus loin que le *shi-shôsetsu* (roman du je) » est présenté comme la conclusion de l'analyse alors qu'il s'agit, on le voit, d'une pétition de principe qui fonde tout le raisonnement, Cf. Roy Starrs, *Deadly Dialectics, Sex, Nihilism and Violence in the World of Mishima Yukio* [Dialectiques létales : sexualité, nihilisme et violence dans le monde de Mishima Yukio], Honolulu, Hawaii University Press, 1994, pp. 64 et 90.

<sup>4</sup> Les personnages sont souvent considérés comme de simples doubles du romancier. Cf., par exemple, au sujet des deux premiers tomes de la tétralogie *Hôjô no umi* 豊穰の海 (La mer de la fertilité, 1965-1970), Kashiwakura Kôzô : 勲の人工性は、ボディビルで作った三島の肉体の人工性とぴったり符号する。清頭はボディビルを始める前の三島である。「L'artificialité d'Isao correspond en tout point à celle de Mishima qui a sculpté son propre corps par le culturisme. Kiyooki représente, quant à lui, le Mishima d'avant le culturisme. » (Kashiwakura Kôzô, *Mishima Yukio no fukurakutaru uchû* 三島由紀夫のフラクタル宇宙『豊饒の海』解説 [L'univers fractal de Mishima Yukio, un décodage de La mer de la fertilité], Tôkyô, Michitanisha, 2000, p. 171) ; ou Hashimoto Osamu : 松枝清頭は、「物語の主人公として存在する三島由紀夫」であり、本多繁邦は、「その物語を書く三島由紀夫」である。「Matsugae Kiyooki est "Mishima qui existe en tant qu'héros de l'histoire", et Honda Shigekuni est "Mishima qui écrit cette histoire" » (« *Mishima Yukio* » *to wa nanimono datta no ka* 「三島由紀夫」とは何ものだったのか [Qui était donc Mishima Yukio ?], Tôkyô, Shinchôsha., p. 157). Les débats qui résultent de ce type de parti-pris se révèlent d'une consternante stérilité : Mishima est-il plutôt tel ou tel personnage ? Est-ce qu'il se reflète dans un seul ou dans plusieurs de ses héros ? Pour Noguchi Takehiko, les personnages de Mizoguchi et Kashiwagi dans *Kinkakuji* 金閣寺 (Le pavillon d'or, janvier-octobre 1956) incarnent l'un et l'autre l'écrivain (*Mishima Yukio no sekai* 三島由紀夫の世界 [Le monde de Mishima Yukio], Kôdansha, 1968/1986, pp.

responsabilité de cet état de fait n'incombe évidemment pas aux seuls critiques. Ils ne sont que les complices d'une situation voulue et établie par l'écrivain lui-même qui a clairement choisi, selon une logique qui s'apparente à celle du dandysme, d'écrire sa vie comme un livre venu compléter son œuvre. L'une des principales fonctions des modes d'expression non littéraires de Mishima évoqués par Shibata fut d'instiller, dans l'esprit des destinataires, l'idée d'un lien irréfragable entre le texte biographique et le texte écrit, lien que pourrait symboliser la célèbre photographie de Shinoyama Kishin 篠山紀信 (né en 1940) représentant Mishima en Saint-Sébastien <sup>5</sup>, figure centrale de *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Confession d'un masque, juillet 1949) <sup>6</sup>. Aux éléments qui, dans le texte biographique élaboré par l'auteur, font signe vers l'œuvre, s'ajoute une série de dispositifs qui, dans l'œuvre, renvoient à l'auteur et à ses obsessions. Mishima ne cesse d'exploiter dans ses fictions des thématiques ou des sujets préalablement associés à l'image qu'il a construite de sa personne : le culturisme dans *Kyôko no ie* 鏡子の家 [La maison de Kyôko, en deux parutions : octobre 1958 et septembre 1959], le kendô dans *Ken* 剣 (*Ken*, octobre 1963), l'ultranationalisme dans *Honba* 奔馬 (Chevaux échappés, février 1967-août 1968), etc. Dans certains de ses essais, notamment *Taiyô to tetsu* 太陽と鉄 (Le soleil et l'acier, novembre 1966- juin 1968), il tend par ailleurs à subsumer l'écriture dans une démarche existentielle plus large, réduisant ainsi le texte au rôle d'indice partiel d'un signifiant majeur (Mishima) qui le dépasse. L'exposition « Mishima Yukio » de novembre 1970, dans laquelle « l'écriture » ne constitue que l'un des « quatre fleuves » <sup>7</sup> de son existence, laisse à penser que les textes doivent être réintégrés au tout « Mishima » à partir duquel, seulement, ils pourront être compris.

---

165-193). Mais Roy Starrs trouve cette position un peu radicale et se contenterait du premier (*op.cit.*, p. 183). Okuno Takeo franchit un palier supplémentaire et en arrive à modifier le contenu du texte : dans la mesure où Etsuko, l'héroïne de *Ai no kawaki* 愛の渇き (Une soif d'amour, juin 1950) est en réalité Mishima, il faudrait comprendre la relation hétérosexuelle entre elle et Saburô comme une relation homosexuelle (*Mishima Yukio no densetsu* 三島由紀夫の伝説 [La légende de Mishima Yukio], Tôkyô, Shinchôsha, 1993, p. 238).

<sup>5</sup> La photo, datée de 1970, est reproduite dans de nombreux ouvrages au sujet de l'auteur. Nous la reproduisons en annexe (figure 1, p. 497). On trouvera une interview du photographe et quelques-unes de ses plus célèbres photographies sur Mishima dans la revue *Geijutsu shinchô* 芸術新潮 n° 12, *Mishima Yukio no tanbisekai* 三島由紀夫の耽美世界 [Le monde esthétique de Mishima Yukio] 1995, pp. 4-32.

<sup>6</sup> Le narrateur de *Kamen no Kokuhaku* connaîtra sa première éjaculation devant la reproduction de Saint-Sébastien par le peintre Guido Reni (1575-1642) et rédigea un long poème en prose (retranscrit verbatim) en l'honneur du jeune romain supplicié. MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, pp. 38-46.

<sup>7</sup> « L'exposition Mishima Yukio » 三島由紀夫展 eut lieu du 12 au 17 novembre 1970 (Mishima se suicida le 25), au septième étage du grand magasin Tôbu, à Ikebukuro (Tôkyô). Elle connut un grand succès. Mishima y présentait sa vie à travers quatre « fleuves » qui constituaient les quatre sections de l'exposition : « le fleuve de l'écriture » 書き物の河, « le fleuve de la scène » 舞台の河, « le fleuve du corps » 肉体の河, « le fleuve de l'action » 行動の河. Dans le catalogue de l'exposition, relié de noir, Mishima fit part de son souhait de voir les visiteurs suivre les quatre fleuves de son existence qui, notait-il, se jetaient tous dans *La mer de la fertilité*. Ces propos font écho au choix de l'auteur de signer la fin de la tétralogie le matin de son suicide : dans les deux cas il s'agit de suggérer que l'œuvre écrite et l'œuvre non écrite sont indissociables, se ferment sur un même point qui les soude pour l'éternité. Cf. Satô Hideaki, art. « Mishima Yukio-ten » [Exposition Mishima Yukio] dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima

Dans un essai remarquable, Gavin Walker évoque le concept lacanien de « point de capiton » — ce lieu « où viennent se nouer le signifié et le signifiant », d'où « tout s'irradie et tout s'organise »<sup>8</sup> — pour désigner la fonction du « je » (*i.e* : Mishima) dans *Taiyô to tetsu*<sup>9</sup>. La remarque pourrait être généralisée à l'ensemble de l'œuvre présentée comme un tout qui ne pourrait se comprendre que dans son rapport à l'objet « Mishima », suture du texte biographique et du texte écrit. La mort théâtralisée de l'auteur a évidemment joué un rôle essentiel dans l'établissement de ce nœud signifiant : elle a permis de clore « Mishima », de faire du continuum homme/œuvre un objet herméneutique complet et cohérent. Nanti d'une fin perçue comme une énigme (pourquoi une telle mort ?), le double texte mishimien fut presque invariablement interprété dans le cadre d'une structure préconstruite, d'ordre téléologique : l'œuvre et la vie étaient relues de façon rétrospective, par rapport au destin que l'auteur s'était choisi<sup>10</sup>. La liste des romans de l'écrivain qui, pour tel ou tel exégète (dont certains pourtant critiques de l'approche biographique), annonceraient son suicide rituel<sup>11</sup>, est d'ailleurs presque illimitée.

---

Yukio], Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 606-607 et Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, pp. 153-154.

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire III*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 303.

<sup>9</sup> Gavin Walker, « The double scission of Mishima Yukio, Limits and anxieties in the autofictionnal machine » [La double scission de Mishima Yukio, Limites et angoisses dans la machine autofictionnelle], dans Nina Cornyetz and J. Keith Vincent (dir.), *Perversion and Modern Japan* [La perversion et le Japon moderne], New York, Routledge, 2010, pp. 164-183.

<sup>10</sup> Cf., par exemple, Hashimoto Osamu : 『豊饒の海』という作品の中から—あるいは、『豊饒の海』へ続く作品群の中から、「三島由紀夫が死ななければならない理由」を探さなければならない。「Nous devons chercher dans *La mer de la fertilité*, ou bien dans les œuvres successives qui aboutissent à *La mer de la fertilité*, “les raisons pour lesquelles Mishima devait mourir” » (*op.cit.*, p. 17), ou Alexis Baatsch : « Cette vie interrompue qu'il a précipitée délibérément dans la mort, exige de faire de la mort volontaire, de son esthétique, de son appel vertigineux et, pour Mishima, irrésistible, la clef de lecture de l'homme et de l'œuvre qui nous a été remise, à nous qui venons après coup. » (*Mishima, modernité, rite et mort*, Paris, Éditions du Rocher, 2006, p. 94). Le suicide est, en règle générale, le premier argument mis en avant par les critiques pour justifier leur approche biographique.

<sup>11</sup> Pour donner quelques exemples précis : Annie Cecchi évoque *Kamen no kokuhaku* (*Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 40), Peter Wolfe *Kinjiki* 禁色 (Les amours interdites, en deux parutions : janvier-octobre 1951 et août 1952-août 1953) (P. Wolfe, *Yukio Mishima*, New York, The Continuum Publishing Company, 1989, p. 88), John Nathan *Kyôko no ie* (*Mishima, A biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, p. 160), Shibata Shôji (*op.cit.*, p. 234) *Sado kôshaku fujin* サド侯爵夫人 (Madame de Sade, novembre 1965). En raison de la scène d'éventrement finale, *Yûkoku* et *Honba*, font, sans surprise, partie des textes les plus fréquemment mentionnés. Pour *Yûkoku* cf. par exemple : Tanaka Miyoko, *Kanshō nihon gendai bungaku* n° 23, *Mishima Yukio* 「鑑賞日本現代文学」 23 三島由紀夫 [Anthologie commentée de la littérature japonaise contemporaine, n° 23 : Mishima Yukio], Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1980, pp. 157-159 ou Romano Vulpitta, « Mishima ni okeru fashizumu bungaku no mondai » 三島におけるファシズム文学の問題 [Le problème de la littérature fasciste chez Mishima] dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Sekai no naka no Mishima Yukio* 世界の中の三島由紀夫 [Mishima Yukio dans le monde], Tôkyô, Bensei, 2001, p. 181. Et pour *Honba* : Ôe Kenzaburô, « shishatachi, saishû no bijon to warera ikinobitsuzukerumono », 死者たち・最終のヴィジジョンとわれら生き延びつづける者 [Les morts ; ultime vision, et nous autres qui devons vivre, 1973], dans 戦後文学者—大江健三郎同時代論集 6 *Sengo bungakusha – Ôe Kenzaburô dôjidai ron shû* [Écrivain d'après-guerre – Ôe Kenzaburô : recueil d'essais contemporains, volume 6], Tôkyô, Iwanami, 1981, pp. 198-245 ou Itô Katsuhiko, *Saigo no romantikku Mishima Yukio* 最後のロマンティーク 三島由紀夫 [Mishima Yukio, le dernier des romantiques], Tôkyô, Shinyôsha, 2006, p. 174.

L'approche téléologique peut paraître d'autant plus légitime que le romancier a effectivement intensifié, à mesure qu'il s'approchait de sa dernière heure, cette construction du soi comme « point de capiton », à la fois centre et circonférence d'un univers imaginaire construit simultanément dans l'écrit et dans l'action. La multiplication des prises de positions publiques, son engagement ultranationaliste, la formation de sa milice privée *Tate no kai* 盾の会 [La société du bouclier] fondent un objet mythique « Mishima » dont la dimension artificielle assumée évoque étroitement la notion d'ironie romantique et le thème du saut dans la foi présent dans l'œuvre fictionnelle et dans certains essais <sup>12</sup>. Noguchi Takehiko, avait perçu dès 1968, soit deux ans avant la mort de l'écrivain, l'issue probablement malheureuse de cette aspiration à l'auto-réification. Son célèbre essai *Mishima Yukio no sekai* 三島由紀夫の世界 [Le monde de Mishima Yukio] <sup>13</sup>, dont le romancier avait lui-même reconnu la pertinence <sup>14</sup>, reste, aujourd'hui encore, l'une des études les plus abouties qui ait jamais été écrite au sujet de l'écrivain. Noguchi Takehiko contribua cependant aussi à l'hégémonie d'un discours qui, fût-ce pour en critiquer les implications, reste toujours dans le cadre du continuum homme/œuvre voulu par l'auteur. Comme le fait remarquer Irmela Hijiya-Kirschner <sup>15</sup>, c'est à la fin des années 1960 et dans les années 1970, soit au moment précis où Mishima fige son image dans l'action puis dans la mort, que s'impose, avec ses inévitables ornières (réductionnisme psychologique, textes perçus comme autant de symptômes, confusion entre la fiction et la réalité, etc.), cette lecture de l'homme par l'œuvre et de l'œuvre par l'homme.

Certes, une approche plus strictement textuelle a toujours existé. Si une nouvelle comme *Yûkoku* (Patriotisme, janvier 1961), à laquelle cette étude est pour partie consacrée, a pu susciter nombre de commentaires se rapportant à la vie de l'auteur, notamment en raison de la scène du suicide rituel, elle a aussi été largement étudiée pour elle-même, et ceci dès les

<sup>12</sup> Cf. notamment les essais *Hayashi Fusao ron* 林房雄論 [Sur Hayashi Fusao, février 1963] et *Kôdôgaku nyûmon* 行動学入門 [Introduction à une théorie de l'action, septembre 1969-août 1970]. Au sens le plus courant, l'ironie romantique « réside dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif : l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique ». (Cf. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 101). Dans une acception plus étroite, mais liée, l'ironie romantique peut désigner l'attitude qui consiste à s'engager pour quelque chose auquel on ne croit pas, l'individu ayant « perdu sa crédulité mais non ses illusions » (René Bourgeois, *Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 200). C'est généralement en sens que nous employons le terme, notamment dans les pages consacrées à cette question dans le second chapitre de notre troisième partie (cf. *infra* : partie III, pp. 437-443).

<sup>13</sup> Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai* (1968), Tôkyô, Kôdansha, 1969.

<sup>14</sup> Mishima félicita Noguchi pour la justesse de ses analyses dans une lettre publique. Dans la mesure où l'essai était aussi très critique vis-à-vis de son néoromantisme, la réaction du romancier fut toutefois ambivalente. Cf. Kamada Hiroki, art. « Noguchi Takehiko » dans *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 556-557.

<sup>15</sup> *Op.cit.*, pp. 177-178.

années 1970<sup>16</sup>. Les analyses textuelles sont cependant souvent insérées dans un cadre qui tend à infirmer l'autonomie du texte. Les anthologies d'essais critiques consacrés à Mishima comportent ainsi, presque systématiquement, deux parties : une première dédiée à l'homme et à son destin, une seconde à ses œuvres<sup>17</sup>. Cette configuration bipartite entre les *sakka-ron* 作家論 (essais dédiés à l'écrivain) d'un côté, et les *sakuhin-ron* 作品論 (essais dédiés à l'œuvre) de l'autre, accrédite l'existence d'un lien indéfectible entre l'analyse de l'homme et de l'œuvre, confortant les lecteurs dans l'idée que le but ultime de la recherche est l'appréhension du signifiant « Mishima », inscrit dans la jonction entre les deux textes de l'auteur. L'approche textuelle reste ainsi toujours plus ou moins « sous tutelle ». À lire les analyses centrées sur l'œuvre, on éprouve d'ailleurs fréquemment l'impression d'une contamination, comme si les critiques ne pouvaient s'empêcher d'attribuer à « Mishima » le dernier mot.

<sup>16</sup> Cf. par exemple l'essai, qui a fait date, de Hasegawa Izumi, « Yûkoku, tôka no kiku, eirei no koe ni furete » 『憂国』、『十日の菊』、『英霊の聲』に触れて [Au sujet de *Patriotisme, Le chrysanthème du dernier jour et La voix des mânes héroïques*], dans *Gendai no esupuri* 現代のエスプリ [L'esprit contemporain], n° 48, Tôkyô, Shibundô, février 1971, pp. 138-157.

<sup>17</sup> L'anthologie *Mishima Yukio kenkyû* 三島由紀夫研究 [Études sur Mishima Yukio], des éditions Yubunshoin datant de 1970, comporte ainsi une première partie introductive (pages 3 à 60), une seconde partie consacrée à l'auteur (*sakka ron* 作家論, pages 61 à 212), une troisième partie consacrée aux œuvres (*sakuhin ron* 作品論, pages 213 à 418), puis une dernière petite partie conclusive, évoquant notamment la réception à l'étranger (pages 419 à 459). Cf. Endô Yû, Hasegawa Izumi, Moriyasu Masafumi, Ogawa Kazusuke (dir.), *Mishima Yukio Kenkyû*, Tôkyô, Yubunshoin (1970). Dans l'anthologie *Mishima Yukio*, des éditions Yûseidô datant de 1972 on voit aussi apparaître, fut-ce de façon implicite, deux parties, l'une consacrée aux *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [Essais sur Mishima Yukio] (pages 1 à 154) puis une seconde (pages 154 à 244) qui traite plus clairement de la littérature de l'auteur. Cf. *Mishima Yukio* 三島由紀夫 (1972), Tôkyô, Yûseidô, Coll. *Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho* 日本文学研究資料叢書 [Documents pour l'étude de la littérature japonaise], 1992. Publiée deux ans plus tard, l'anthologie, *Mishima Yukio, Hihyô to kenkyû* 三島由紀夫 批評と研究 [Mishima Yukio, Critiques et analyses] des éditions Hagashoten, propose une première partie dédiée à la personne de Mishima et à sa métaphysique, son esthétique, etc. (pages 9 à 172), une seconde partie consacrée à l'œuvre (pages 173 à 305), une troisième partie qui semble mêler les deux approches (pages 306 à 406) et enfin une dernière partie consacrée à la mort de l'écrivain (pages 407 à 461). Cf. Shirakawa Masayoshi (dir.), *Mishima Yukio Hihyô to kenkyû*, Tôkyô, Hagashoten, 1974. L'anthologie *Mishima Yukio, sono unmei to geijutsu* 三島由紀夫 その運命と芸術 [Mishima Yukio, son destin et son œuvre], des éditions Yûshindô, datant de 1978, affiche la bipartition la plus explicite. Une première renvoie au « destin » de l'auteur (*Sono unmei*, pages 3 à 148) et une seconde à son « art » (*sono geijutsu*, pages 149 à 282). Cf. Saegusa Yasutaka (dir.), *Mishima Yukio, Sono unmei to geijutsu*, Tôkyô, Yûshindô, 1978. L'anthologie *Mishima Yukio*, volume 18 de la collection *Gunzô, nihon no sakka* 群像日本の作家 [Portrait d'ensemble, les écrivains japonais], publié par les éditions Shôgakkan en 1990, comporte une partie intitulée *sakka-ron* (pages 17 à 89), une partie intitulée *sakuhin-ron* (pages 105 à 179), ainsi qu'une partie consacrée aux essais sur la mort de l'auteur (pages 229 à 251). Cf. Miyoshi Yukio, Ôoka Makoto et Takahashi Hideai (dir.), *Mishima Yukio* 三島由紀夫, *Gunzô, Nihon no sakka vol. 18* (1990), Tôkyô, Shôgakkan, 1994. Notons que parmi les anthologies citées ci-dessus, trois comportent une partie conclusive consacrée à la mort de l'écrivain, cautionnant ainsi l'idée que nous avons évoquée plus haut selon laquelle comprendre la mort de l'écrivain permettrait d'élucider, de façon rétrospective, ses textes et sa vie. Nous retrouvons, fût-ce sous une forme légèrement différente (il s'agit souvent d'une simple alternance entre les deux types d'essais), une configuration identique dans les numéros spéciaux de revues littéraires dédiés à l'écrivain. Cf., par exemple : *Shinchô* vol. 68 n° 2, *Mishima Yukio dokuhon* 三島由紀夫読本 [Vade-mecum Mishima Yukio], Tôkyô, Shinchôsha, janvier 1971 ; *Yurieka*, vol. 8, n° 11, *Tokushû Mishima Yukio* 特集三島由紀夫 [Numéro spécial Mishima Yukio], Tôkyô, janvier 1976.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont, certes, été marqués par un renouvellement, voire par un changement de paradigme. De nombreux exégètes ont exprimé leurs réserves vis-à-vis de l'approche biographique dominante. En France, la chercheuse Annie Cecchi, après avoir remis en question la place disproportionnée accordée au suicide de Mishima dans les travaux critiques<sup>18</sup>, avait entrepris de s'engager dans une critique textuelle centrée sur les essais littéraires de l'écrivain, pour la plupart inconnus du public occidental. Publié à titre posthume en 1999, l'ouvrage d'Annie Cecchi demeura malheureusement inachevé. Il réinscrit cependant opportunément l'œuvre de Mishima dans le cadre d'une réflexion formelle, centrée sur des questions de lignée littéraire et d'esthétique. La publication de ses travaux coïncide avec l'émergence, au Japon, d'une nouvelle génération de critiques, incarnée par des universitaires tels que Shibata Shôji, Inoue Takashi ou Satô Hideaki, souhaitant se démarquer de leurs prédécesseurs et favorables à une approche plus textuelle<sup>19</sup>. Les biais et les impasses herméneutiques soulevés par la *persona*<sup>20</sup> de Mishima ont enfin, comme nous l'avons vu plus haut, été analysés en soi, notamment par des chercheurs nord-américains (Gavin Walker, Nina Cornyetz<sup>21</sup>, James Keith Vincent<sup>22</sup>).

En outre, l'évolution structurelle implique une spécialisation de plus en plus poussée des recherches sur Mishima. On publie encore des *Mishima Yukio ron* (Essais sur Mishima Yukio) généralistes, genre florissant dans les années 1970-2000, mais les études comparatives (Mishima et Thomas Mann<sup>23</sup>, Mishima et André Malraux<sup>24</sup>, etc.), ainsi que les études

<sup>18</sup> Annie Cecchi, *op.cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> Comme Shibata Shôji, Inoue Takashi discrédite, dans l'introduction à son premier essai paru en 2006, la logique biographique qui cherche la vérité de l'œuvre dans l'homme. Il constate notamment que « pour dix amis de Mishima, il existe dix Mishima différents » 十人の友人が居れば、なんと十人の三島がいる et que toute hypothèse quant à sa personnalité réelle est donc de toute façon sujette à caution (*Mishima Yukio, kyomu no hikari to yami* 三島由紀夫 虚無の光と闇 [Mishima Yukio, Lumières et ténèbres du néant], Tôkyô, Shironsha, 2006, p. 16). Quant à Satô Hideaki, il a choisi de façon symbolique d'intituler son ouvrage *La littérature de Mishima* (*Mishima Yukio no bungaku* 三島由紀夫の文学, Tôkyô, Shironsha, 2009). Satô Hideaki est, de fait, l'un des critiques qui utilise le plus fréquemment l'analyse formelle (narratologie, étude de l'énonciation, etc.).

<sup>20</sup> Pour reprendre le titre de la plus célèbre biographie de Mishima parue en japonais : Inose Naoki, *Perusona, Mishima Yukio den* ペルソナ 三島由紀夫伝 [Persona : une biographie de Mishima Yukio, 1995] dans *Inose Naoki chosakushû 2* 猪瀬直樹著作集 2 [Œuvres complètes de Inose Naoki, vol. 2], Tôkyô, Shogakkan, 2001. Le terme de *persona* désigne, à l'origine, le masque des acteurs de théâtre romain (en grec : *prosopon*). Il a été repris par Carl Gustav Jung pour désigner la personnalité sociale des individus, le masque que l'individu se construit dans son rapport à la société. Carl G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient* (1933), traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1986, pp. 81-82.

<sup>21</sup> Nina Cornyetz, « Kôï suru yokubô, Mishima Yukio » 行為する欲望 [Désir en action, Mishima Yukio], traduit de l'anglais par Takeuchi Takahiro paru en deux parties : « Niku wo tekusotoka suru, aruiwa (hi)bunsetsuka sareta yokubô » 肉をテキスト化する、あるいは、(非)文節化された欲望 [Textualiser le corps, ou un désir (in)articulé] dans *Yurika* ユリイカ 11, novembre 2000, pp. 118-133 et « Narushishizumu to sadizumu — homofashizumu toshite no Mishima » ナルシズムとサディズム—ホモファシズムとしての三島 [Narcissisme et Sadisme — Mishima en tant qu'homofasciste], dans *Yurika* 1, janvier 2001, pp. 225-245.

<sup>22</sup> James Keith Vincent, « Mishima, notre homofasciste préféré », traduit de l'anglais par Vincent Bonnet, *Multitudes* n° 13, 2003, pp. 69-78.

<sup>23</sup> Hayashi Susumu, *Mishima Yukio to Tômasu Man* 三島由紀夫とトーマス・マン [Mishima Yukio et Thomas Mann], Suwa, Chôeisha, 1999. Du même auteur : *Ishi no bigaku, Mishima Yukio to doitsu bungaku* 意志の美学、

centrées sur telle œuvre ou tel point de son esthétique (Mishima et le cinéma, Mishima et le kabuki, etc.)<sup>25</sup> demeurent majoritaires. Par nature, ces travaux tendent à échapper (ne fût-ce que partiellement) à une lecture essentialisante et totalisante. L'ouverture, en juillet 1999, dans le département de Yamanashi, du *Musée Mishima Yukio* 三島由紀夫文学館<sup>26</sup>, qui a mis à la disposition des chercheurs des documents inédits provenant du domicile de l'écrivain (publications de jeunesse, cahiers dédiés à la préparation des romans, catalogue de sa bibliothèque, etc.) s'inscrit dans cette dynamique. Les nouveaux matériaux qui y sont rassemblés (dont une partie non négligeable a été retranscrite dans la dernière édition des œuvres complètes de Mishima Yukio, publiée par les éditions *Shinchô* entre 2001 et 2004), vont dans le sens d'une approche plus textuelle, d'ordre notamment génétique<sup>27</sup>.

Force est cependant de constater la permanence, même dans les travaux universitaires les plus aboutis<sup>28</sup>, des inévitables travers propres aux études mishimiennes. Si le postulat selon lequel il faudrait comprendre l'homme pour comprendre l'œuvre est plus ou moins passé de date<sup>29</sup>, l'idée inverse et complémentaire selon laquelle la lecture de l'œuvre permettrait de

---

三島由紀夫とドイツ文学 [Esthétique de la volonté, Mishima Yukio et la littérature allemande], Suwa, Chôeisha, 2012.

<sup>24</sup> Miyashita Ryûji, « *Kami naki jidai* » wo ika ni ikiruka, *Mishima Yukio to Andore Maruro* 神なき時代をいかに生きるか、三島由紀夫とアンドレ・マルロ [Comment vivre dans « un monde sans dieux », Mishima Yukio et André Malraux], Kyôto, PHP Kenkyûsho, 2008, p. 206.

<sup>25</sup> Il faut mentionner, à cet égard, le dynamisme de Matsumoto Tôru, Satô Hideaki et Inoue Takashi qui ont dirigé, ces quinze dernières années, de multiples études sur Mishima, parues aux éditions Bensei et Kanae Shobô. La série *Mishima Yukio kenkyû* 三島由紀夫研究 des éditions Kanae Shobô présente notamment des études ciblées sur une œuvre spécifique ou sur un thème en particulier. Les numéros 3, 5, 6, 7 et 14 de la série sont ainsi dédiés respectivement à *Kamen no kokuhaku*, *Kinjiki*, *Kinkakuji*, *Eirei no koe* 英霊の聲 [La voix des mânes héroïques, 1966], *Kindai nôgaku-shû* 近代能楽集 (Recueils de nô modernes, avril 1956) et *Kyôko no ie*, tandis que les numéros 2, 4, 9 et 12 sont dédiés au cinéma, au théâtre, au kabuki, et aux écrivains contemporains. Le premier numéro (*Mishima Yukio no shuppatsu* 三島由紀夫の出發 [Les débuts de Mishima Yukio]) est sorti en 2005 et le dernier (celui consacré à *Kyôko no ie*) en 2014.

<sup>26</sup> Cf. le site Internet du musée : <http://www.mishimayukio.jp/index.html>, consulté le 19 juin 2015. Pour une présentation succincte du musée et de ses documents, cf. aussi : Inoue Takashi, *op.cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> Inoue Takashi s'appuie notamment sur l'analyse des manuscrits de l'auteur, notamment dans son dernier ouvrage : *Mishima Yukio, Maboroshi no isaku wo yomu, mô hitotsu no « Hôjô no umi »* 三島由紀夫 幻の遺作を読む、もう一つの『豊穡の海』 [Lire le testament chimérique de Mishima Yukio : une autre *Mer de la fertilité*], Tôkyô, Kôbunsha, 2010.

<sup>28</sup> La tendance à associer l'œuvre à la figure de son auteur persiste dans les revues spécialisées consacrées à Mishima. Cf. par exemple : *Tokushû Mishima Yukio no sekai* 特集三島由紀夫の世界 [Numéro spécial : le monde de Mishima Yukio], *Kokubungaku, kaishaku to kanshō* 国文学 解釈と鑑賞 [Littérature japonaise, Interprétations et commentaires], vol. 65, n° 11, Tôkyô, Shibundo, 2000 ; *Mishima Yukio* 三島由紀夫, *Yurika* ユリイカ 11, Tôkyô, Seidosha, 2000 ; *Tokushû Mishima Yukio to iu purizumu* 特集三島由紀夫というプリズム [Numéro spécial : Le prisme « Mishima Yukio »], *Kokubungaku, kaishaku to kanshō*, vol. 76, n° 4, Tôkyô, Shibundo, 2011.

<sup>29</sup> L'homme continue cependant de fasciner, comme en témoigne la traduction de l'ouvrage d'Inose Naoki en anglais et les publications récentes, en Occident, de nouvelles biographies : Inose Naoki, *Persona, A Biography of Mishima Yukio*, traduit de l'anglais et complété par Hiroaki Satô, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012 ; Jennifer Lesieur, *Mishima*, Paris, Gallimard, 2011 ; Damian Flanagan, *Yukio Mishima*, London, Reaktion Books, 2014. Si les travaux d'Inose Naoki méritent d'être connus du public anglophone, on peine à voir ce que les deux autres biographies viennent ajouter, quand elles ne relèvent pas directement du plagiat. Cf., à cet égard, notre recension de l'ouvrage de Jennifer Lesieur, sur le site de nonfiction.fr : [http://www.nonfiction.fr/article-4940-un\\_mishima\\_emprunte.htm](http://www.nonfiction.fr/article-4940-un_mishima_emprunte.htm), consulté le 19 juin 2015.

trouver une hypothétique « clef » de « Mishima » semble, en revanche, avoir encore de beaux jours devant elle. Les documents récemment divulgués ont pu réactiver une quête dont l'objet, fût-il présenté comme une finalité textuelle, paraît indissociable de l'entreprise de réification de soi initiée par l'auteur : c'est de l'unique signifiant « Mishima », objet simultanément exhibé et caché, que provient l'idée qu'il n'y aurait qu'un seul signifié<sup>30</sup>. Dans le même ordre d'idée, la volonté de se démarquer des prédécesseurs, assumée par la nouvelle génération de critiques, se résume parfois à remplacer un paradigme réducteur par un autre. Les critiques ne sont pas d'accord avec leurs aînés sur l'interprétation qu'il faut donner des textes, mais ils restent, comme eux, obnubilés par l'idée d'une essence première à laquelle l'œuvre pourrait être réduite<sup>31</sup>.

Face à la persistance de ces dérives, nous avons d'abord été naïvement convaincu que l'essentiel était de réaffirmer l'utilité d'une critique textuelle rigoureuse qui s'engagerait plus avant dans les détails du texte et refuserait tout droit de cité à l'auteur et aux diverses réifications dont il est l'origine. En l'occurrence, il nous paraissait extrêmement significatif

---

<sup>30</sup> La relecture de *Kamen no kokuhaku* à la lumière de journaux de jeunesse, à laquelle se livre Inoue Takashi dans le premier chapitre de son ouvrage *Mishima Yukio, kyomu no hikari to yami* (*op.cit.*, pp. 13-44), procède du souci, qui date de la mort de Mishima, d'énoncer la « Vérité » de l'auteur, de commencer par lever le masque pour en démonter ensuite tout le mécanisme (la vraie-fausse confession *Kamen no kokuhaku* exerçant, en ce sens, un rôle moteur : le texte est perçu comme le lieu où se noue l'énigme qui va se dénouer dans le suicide théâtralisé). L'idée qu'il y aurait une énigme (le signifiant Mishima) et une réponse à l'énigme (le signifié) s'exprime de façon très claire dans les termes utilisés par les critiques. Tout d'abord, on pose la question, souvent dans le titre de l'ouvrage ou d'un chapitre : *Qui était donc Mishima ?* (Hashimoto Osamu, 2002, *op.cit.*), *Qui était Mishima Yukio ?* (Chûjô shôhei, « Mishima wa dare datta no ka » 「三島とはだれだったのか」, dans Chûjô Shôhei (dir.), *Mishima Yukio ga shinda hi* 三島由紀夫が死んだ日 [Le jour où mourut Mishima Yukio], Tôkyô, Jitsugyô no nihonsha, 2005, pp. 2-18), « Autour de l'énigme de l'Incident Mishima » (« Mishima jiken no nazo wo megutte » 三島事件の謎をめぐって, dans Itô Katsuhiko, *Saigo no romantikku Mishima Yukio*, *op.cit.*, pp. 50-57), etc. Puis on y répond. Itasaka Gô annonce ainsi, dans son titre, avoir trouvé la solution ardemment désirée : *La véritable explication, Mishima Yukio : la source de l'énigme* (Itasaka Gô, *Shinsetsu, Nazo no genkyô*, 真説 謎の原郷 三島由紀夫, Natsume shobô, 1998). L'exégète, par ses pénétrantes analyses, prétend ainsi divulguer ce qui était soi-disant caché (Cf., par exemple, Roy Starrs : « For my purpose is not to offer an all-inclusive survey of Mishima's career but to penetrate to the 'essence' of his character as a novelist — to find the 'real' Mishima behind the masks » « Car mon but n'est pas d'offrir un vue d'ensemble exhaustive de la carrière de Mishima, mais de pénétrer l'« essence » de sa personnalité en tant que romancier — trouver le « réel » Mishima derrière les masques », *op.cit.*, p. 9). Même les critiques dont l'analyse est avant tout textuelle abusent de formules telles que « noyau », « nœud » (中心, 中核, 核心), « clef » (鍵), etc., suggérant une sorte de source à partir de laquelle toute l'œuvre (et l'homme) rayonnerai(en)t (cf., par exemple : Tasaka Kô, *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [*Sur Mishima Yukio*], Tôkyô, Futôsha, 1970, p. 291 ; Noguchi Takehiko, *op.cit.*, p. 12 ; Shibata Shôji, *op.cit.*, p. 10).

<sup>31</sup> Shibata Shôji, après avoir reconnu le caractère décisif et incontournable des analyses de Noguchi Takehiko, et leur utilité pour la compréhension de l'œuvre, note, pour donner un exemple précis, que son hypothèse centrale — l'idée selon laquelle l'œuvre refléterait une posture ironique de l'auteur vis-à-vis du réel et le choix d'opposer, aux défauts du monde, le monde sans défaut d'une beauté strictement artificielle — ne saurait s'appliquer à tous ces textes. Il fait ainsi remarquer que l'anti-héros Mizoguchi de *Kinkakuji* semble moins en guerre contre le réel qu'à la recherche d'un rapport harmonieux avec lui. Si l'objet de Shibata était, comme on pourrait d'abord le penser, de remettre en cause toute lecture totalisante, réduisant l'œuvre à une équation première fonctionnant pour tous les textes, nous ne pourrions que lui donner raison. Mais lui-même souhaite, en fait, imposer sa propre formule : loin d'être marquée par un refus du réel, l'œuvre de Mishima serait plutôt imprégnée par l'idéal naïf de renversement de « la médiocrité du réel en image splendide », aspiration qui expliquerait aussi l'attrait qu'exerça sur lui l'empereur qui est précisément à la fois le réel avec ses défauts (l'être ou *sein*) et le réel sublimé (le devoir-être ou *sollen*). *Op.cit.*, pp. 5-10.



que la chape de plomb de la lecture biographique et du signifiant « Mishima » se fut imposée au moment précis où, après « la mort de l'auteur »<sup>32</sup>, le structuralisme devenait le courant dominant de la recherche en littérature. Mishima, en somme, n'avait jamais vraiment rencontré Gérard Genette et Roland Barthes, et il suffisait qu'il le fasse pour que nous soyons à même de proposer un regard un peu neuf à son sujet. Il nous aura fallu plusieurs années pour comprendre que certains des écueils de la critique que nous avons mentionnés tenaient aux textes eux-mêmes, et qu'adopter une approche immanentiste classique, en évinçant purement et simplement la question de l'auteur, n'était pas la panacée que nous avons imaginée. Mishima est un écrivain particulièrement retors et son œuvre est jalonnée de chausse-trapes, de voies à sens unique, ou sans issue. Ce n'est qu'après avoir compris les pièges dans lesquels nous étions tombés que nous avons été à même d'affiner notre sujet et sa méthodologie.

\*

Le signifiant réifié « Mishima » n'est pas le seul dispositif par lequel l'auteur cherche à conserver la mainmise sur ses textes. L'autre fonctionne de façon intratextuelle, dans un commentaire permanent de l'œuvre par elle-même. Les fictions, notamment les romans les plus connus, sont entourés d'un appareil paratextuel fourni (postface, essais littéraires, entretiens, etc.) qui tend à orienter les critiques vers une interprétation soufflée par l'auteur. Le premier danger auquel la critique textuelle s'expose est ainsi de construire un nouveau circuit en vase clos, allant non plus de l'homme à l'œuvre, mais de l'œuvre à l'œuvre, des fictions aux essais, sans jamais sortir du discours de Mishima, auteur et autorité (*auctoritas*) du texte<sup>33</sup>. Il ne s'agit pas de faire entièrement abstraction de ce paratexte, mais il est essentiel de garder à l'esprit les motivations dont il procède, l'intention du romancier de contrôler les entrées et les sorties de ses œuvres et d'attribuer, à chacune d'elle, une place définie dans le fleuve structuré de sa carrière littéraire<sup>34</sup>.

L'intégration, dans l'œuvre, d'un métatexte qui l'organise, témoigne d'un attachement à l'ordre qui se manifeste à l'échelle de chaque texte, considéré individuellement. Mishima

---

<sup>32</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Œuvres Complètes III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 40-45.

<sup>33</sup> Il est évidemment délicat d'émettre la moindre critique vis-à-vis de l'ouvrage d'Annie Cecchi qui, publié de façon posthume (et donc sous une forme qui n'était sans doute pas exactement celle à laquelle l'auteure aspirait) a néanmoins contribué à renouveler, de façon déterminante, le discours critique sur Mishima. S'il nous était toutefois permis d'adresser un reproche à son texte, ce serait précisément sur ce point. La place centrale qu'elle accorde aux essais littéraires du romancier l'amène parfois à réinitier, dans le cadre de l'œuvre elle-même, une herméneutique circulaire.

<sup>34</sup> Ajoutons que la majorité des essais de l'auteur mêlent les réflexions littéraires à des enjeux plus personnels et biographiques et peuvent ainsi nous amener à réintroduire, fût-ce contre notre gré, le signifiant « Mishima » au centre des débats. Cf. par exemple : *Shōsetsuka no kyūka* 小説家の休暇 [Les vacances d'un romancier, novembre 1955], *Waga miserareta mono* わが魅せられたもの [Ce qui me fascine, avril 1956], *Jiko kaizō no kokoromi* [Une tentative de reconstruction de soi, août 1956], *Watashi no henreki jidai* 私の遍歴時代 [Mes années de pérégrinations, janvier-mai 1963], *Taiyō to tetsu* (Le soleil et l'acier, novembre 1966- juin 1968).

aime les récits rigoureusement agencés, dont l'intrigue converge, selon une logique optique, vers un paroxysme <sup>35</sup>. Une telle démarche créatrice, que l'on pourrait qualifier de « structurale », est un autre écueil propre à l'œuvre du romancier et contribue à expliquer la propension des critiques à adopter une lecture totalisante et réductrice : l'interprète suit docilement un chemin préalablement tracé, ramène le texte au squelette que l'auteur avait initialement conçu <sup>36</sup>. Le défaut est plus visible et gênant dans le cas de l'analyse thématique (prépondérante au Japon), car c'est alors le sens qui est réduit à la portion congrue, les subtilités sémantiques étant sacrifiées au profit d'un schéma d'ensemble, vers lequel, il est vrai, les textes contribuent à nous orienter. Les oppositions binaires entre personnages (héros/antihéros, acteurs/spectateurs), la bipolarisation des concepts (chair/esprit, beauté/laideur, vieillesse/jeunesse, masculinité/féminité, etc.), les oppositions entre deux visions concurrentes du monde <sup>37</sup>, suggèrent que l'univers mishimien peut toujours se résumer à quelques grandes figures géométriques.

Dans ses détails, la thématique est souvent plus délicate à retracer que les grands schémas qui la structurent et qui ne sont peut-être jamais qu'un appât pour mieux engluer les lecteurs dans la sémantique du texte. Les longues considérations aux consonances philosophiques des personnages, les relations complexes et spéculaires qui les relient les uns aux autres, les révélations déroutantes dont ils sont les témoins <sup>38</sup>, constituent autant de moyens, pour l'auteur, de nous enfermer dans son univers. Absorbés par la quête d'un sens qui se révèle

---

<sup>35</sup> Dans l'article *Issatsu no hon, radige — « Dorujeru haku no butôkai »* 一冊の本 — ラディゲ「ドルジェル伯の舞踏会」 [Un livre : le bal du Comte d'Orgel], paru le 1<sup>er</sup> 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 : そのころ、私の内部の「ドルジェル伯の舞踏会」は、完全に洗い上げられて、玻璃の建築のような透明な骨組ばかりを現わしてきた。そして、いつまでも目に残るのは、すべてを引き絞って大団円への効果へ収斂してゆく、その光学的構造であった。小説におけるこのようなクライマックスの古典悲劇風の強め方は私の小説方法から、追っても追っても追いつけない要素になった。« 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 classique. » Cité dans MY, *Mishima Yukio no furansu bungakukôza* 三島由紀夫のフランス文学講座 [Le cours de littérature française de Mishima Yukio, 1997], textes réunis par Kashima Shigeru, Tôkyô, Chikumashobô, 2000, p. 22. Cf. sur ce point les analyses d'Annie Cecchi (qui cite d'ailleurs l'extrait que nous venons de mentionner), *op.cit.*, pp. 118-164.

<sup>36</sup> « [...] les structures ne sont pas, à beaucoup près, des objets de rencontre, ce sont des systèmes de relations latents, conçus plutôt que perçus, que l'analyse construit à mesure qu'elle les dégage [...] » écrit Gérard Genette (*Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 155). L'analyse d'un écrivain lui-même porté à une démarche créatrice très structurale tend précisément à faire des « structures » des éléments perçus plutôt que conçus.

<sup>37</sup> D'où, souvent, des sortes de duels dialogués. Cf., par exemple, les conversations entre Mizoguchi et Kashiwagi dans *Kinkakuji* (notamment : pp. 115-136 et pp. 171-192) ou entre les deux groupes de personnages de *Utsukushii hoshi* 美しい星 [Belle étoile, janvier-novembre 1962] qui se prennent pour des extraterrestres, les uns venus pour sauver la terre, les autres pour la détruire (MY, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, pp. 257-326).

<sup>38</sup> Les romans de Mishima sont fréquemment marqués par une alternance d'épiphanies négatives et d'épiphanies positives, les secondes nécessitant généralement le concours d'un artifice. Nous reviendrons plus précisément sur ce point dans notre troisième partie.

aussi entortillé dans ses détails qu'il peut paraître limpide dans ses grandes lignes, les critiques ne font, au mieux, que répéter le message de l'auteur ; au pire, ils s'égarer dans une tentative de déchiffrement qui est peut-être vouée à l'échec. Si la forme est logique, en effet, le contenu ne l'est pas toujours : les relations sont souvent viciées, les raisonnements spécieux ou d'ordre paradoxal, s'appuyant sur des postulats fantaisistes, à tout le moins hautement contestables. Il arrive que la contradiction saute aux yeux, et se présente presque comme une forme de provocation ironique<sup>39</sup>. Mais elle est plus souvent diffuse, s'insinue dans les subtilités du raisonnement sans porter atteinte à la logique d'ensemble et aux grands schémas binaires auxquels le lecteur sera tenté de réduire le texte. Par ailleurs, les paralogismes ne sont pas présents dans les mêmes proportions selon les œuvres considérées et coexistent généralement avec des argumentaires fondés (ce qui rend leur identification d'autant plus délicate).

Ce piège sémantique mérite sans doute d'être intégré à un phénomène plus large de séduction que nous pourrions considérer comme l'ultime écueil de la littérature de Mishima. Les tirades à portée philosophique s'intègrent à toute une série de moments forts ayant clairement vocation à impressionner l'esprit des lecteurs : instants d'intense violence, fantasmes originaires (scène primitive, castration, etc.)<sup>40</sup>, scènes paroxystiques, scènes à haute teneur symbolique, etc.<sup>41</sup>. Ces éléments thématiques et/ou narratifs s'articulent à des procédés de séduction d'ordre plus spécifiquement stylistique (richesse lexicale<sup>42</sup>, longues

---

<sup>39</sup> Dans *Kyôko no ie*, par exemple, le personnage secondaire de Takei, pratiquant le culturisme, sermonne pendant plusieurs pages d'autres personnages pour dénigrer l'intellect et valoriser le corps et la chair. À l'évidence, son discours se mord la queue puisque la dévalorisation de l'intellect mobilise des trésors de subtilités abstraites (*Kyôko no ie*, Tôkyô, Shinchôsha, 2008, pp. 69-76). Cette contradiction n'est pas absente des pensées attribuées au personnage principal de Shunkichi (le boxeur) et s'exprime aussi dans l'essai *Taiyô to tetsu* (sur ce point, cf. Gavin Walker, *op. cit.*, pp. 169-170).

<sup>40</sup> Les fantasmes originaires sont « des structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique, quelles que soient les expériences personnelles des sujets ; l'universalité de ces fantasmes s'explique, selon Freud, par le fait qu'ils constitueraient un patrimoine transmis phylogénétiquement ». Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 2007, p. 157.

<sup>41</sup> Si le roman *Kinkakuji* est universellement reconnu comme l'un des plus grands chefs d'œuvre de l'écrivain c'est précisément parce qu'il combine habilement, avec un rare équilibre, l'ensemble des éléments constitutifs de cette machine à fasciner que sont les romans de Mishima : fantasmes originaires (scène primitive, cf. MY, *Kinkakuji*, Tôkyô, Shinchôsha, 2007, pp. 68-70), violence brute (scène dans laquelle Mizoguchi piétine la prostituée, pp. 97-99), dialogues philosophiques (cf. *supra*, note 37, p. 25), forte densité symbolique de certaines scènes (celle, par exemple, dans laquelle la professeure d'ikebana jette une composition florale à terre, symbole de la chute de l'idéal, p. 188), échos intertextuels (thème du suicide des amants, pp. 20-25), richesse du style, etc.

<sup>42</sup> En 1971, dans la revue *Pacific Community*, Edward Seidensticker, célèbre traducteur de Kawabata à qui fut confiée la traduction du *Tennin gosui* 天人五衰 (L'ange en décomposition, juillet 1970-janvier 1971), le dernier tome de *Hôjô no umi*, compara le style de Mishima, en raison de sa richesse et diversité lexicales, à celui de Joyce (cité par Henry Scott-Stokes, *op. cit.*, p. 169-170). Il existe une différence de sensibilité esthétique entre les deux écrivains qui, de notre point de vue, rend cette comparaison quelque peu abusive. Nous serions plutôt tenté d'établir une comparaison avec un écrivain comme Joseph Conrad et, dans le cadre francophone, avec certains écrivains dits « décadents » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme Villiers de l'Isle-Adam ou Joris-Karl Huysmans, ou avec le Flaubert de *Salammbô*. Dans le contexte japonais, cette richesse lexicale tend à rattacher Mishima à des

métaphores filées, échos intertextuels incessants) pour dessiner une sorte de texte total sollicitant constamment et à tous les niveaux le lecteur, au point de le condamner à un silence admiratif. Cette séduction pleine et unilatérale explique les réactions souvent clivées que suscite la littérature de Mishima : soit le lecteur s'abandonne, se laisse complètement happer par l'univers textuel ; soit il se défend, rejette une *drague*<sup>43</sup> à sens unique où le seul rôle qu'il semble appeler à jouer est celui de spectateur ébahi et conciliant.

Une approche textuelle ne suffit donc pas, en soi, à lever toutes les difficultés. Les pièges propres à l'œuvre elle-même tendent, d'ailleurs, à nous renvoyer aux impasses suscitées par l'omniprésence du signifiant « Mishima » : la logique de clôture interne, l'aspect structuré des textes, les pièges sémantiques et les manœuvres de séduction qui les constituent font apparaître en creux l'image de l'auteur avec ses fantasmes et cette insatiable volonté d'emprise qui le caractérise. Quelle stratégie adopter alors pour s'attaquer à l'œuvre sans tomber dans ses rets ? Le plus simple serait sans doute de biaiser, d'aborder Mishima de façon oblique, en se concentrant sur une question annexe, un point formel qui ne se présente pas nécessairement comme un élément essentiel de son esthétique ou de ses thématiques. Le risque est toutefois grand de laisser ainsi de côté des questions centrales encore inexplorées, sinon sous les prismes contestables et la logique circulaire que nous avons précédemment décrits. Nous souhaitons éviter les ornières que pose une approche trop frontale de l'œuvre sans néanmoins fuir ses difficultés et son idiosyncrasie. La question du récit autoritaire, qui constitue l'angle d'attaque de notre thèse, nous a permis d'inscrire notre recherche dans un débat théorique plus large, et d'échapper ainsi aux pièges de l'œuvre sans nous soustraire à la nécessité de les étudier en soi.

\*

Afin de ne pas céder aux tentations d'une lecture totalisante et/ou réductrice, il nous semblait important de travailler sur un corpus limité et cohérent, offrant un angle de réflexion théorique. Notre choix s'est porté sur la nouvelle *Yûkoku* 憂国 (Patriotisme), publiée pour la première fois dans la revue *Shôsetsu chûô kôron* en janvier 1961 et insérée, le même mois,

---

écrivains de la génération précédente, comme Tanizaki Jun.ichirô 谷崎純一郎 (1886-1965), Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927) ou Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972). L'abondance du vocabulaire est surtout frappante dans les romans les plus connus (notamment : *Kamen no kokuhaku*, *Kinkakuji*, *Hôjô no umi*), Mishima ayant une forte propension à relâcher ses efforts en fonction du statut qu'il entend donner à ses textes, voire par souci de les achever plus rapidement. Le caractère lexicalement orné des textes, qui tend à souligner leur dimension construite et fictive, est particulièrement frappant dans les œuvres de jeunesse où il apparaît cependant beaucoup plus maladroit, la préciosité témoignant ici plutôt de l'immaturation de l'auteur (nous reviendrons rapidement sur ces points dans la suite de notre introduction).

<sup>43</sup> L'usage de ce terme est évidemment emprunté à Roland Barthes : *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

dans le recueil de nouvelles *Sutâ* スター [Star] paru aux éditions Shinchôsha<sup>44</sup> ; et sur *Honba* 奔馬 (Chevaux échappés), second tome de la tétralogie *Hôjô no umi* 豊穰の海 (*La mer de la fertilité*, 1965-1971) paru d'abord en feuilleton dans la revue *Shinchô* de février 1967 à août 1968, puis publié en un seul volume en février 1969, toujours aux éditions Shinchôsha<sup>45</sup>. Ces deux textes mettent en scène de jeunes patriotes qui décident de sacrifier leur vie à l'empereur. Ils sont bien connus du public, non seulement au Japon, mais aussi en Occident, puisqu'ils ont été traduits en anglais<sup>46</sup>, puis de l'anglais vers d'autres langues, dont le français<sup>47</sup>. Ils offrent tous deux un florilège des thématiques les plus connues de l'auteur (la pureté, la pulsion de mort, le sadomasochisme) et nous renvoient à son adhésion, d'abord discrète, puis de plus en plus ostentatoire, aux valeurs de l'ultranationalisme, auquel son nom est souvent associé. Les études sur *Yûkoku* et *Honba* sont, pour ces raisons, très représentatives des écueils de la critique que nous avons mentionnés.

Une question d'ordre théorique mérite pourtant d'être posée à leur sujet : celle des rapports potentiellement conflictuels entre l'idéologique d'un côté, et l'esthétique (la *littéarité*)<sup>48</sup> de l'autre : comment Mishima négocie-t-il, dans ces textes, la tension entre vouloir-dire et vouloir-plaire, entre le souhait de communiquer un message et des valeurs d'un côté et celui de produire un objet littéraire de l'autre ? Ce dilemme concerne peut-être tout texte narratif mais il se pose avec une plus grande acuité dans le cas du « récit autoritaire », à savoir des romans ou des nouvelles comportant un message idéologique et manichéen, et marqués par de fortes redondances<sup>49</sup>. Notre réflexion s'inscrit ainsi dans un cadre théorique qui aurait pu être posé au sujet d'autres écrivains militants ayant exprimé leur foi politique ou religieuse au travers de leurs fictions romanesques, comme Maxime Gorki, Maurice Barrès, Pierre Drieu la Rochelle, Louis Aragon ou Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903-1933)<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> Cf. Ogasawara Kenji, art. « Yûkoku », dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, op.cit., 2000, p. 386.

<sup>45</sup> Cf. Inoue Takashi, art. « Hôjô no umi » du *Mishima Yukio jiten*, *ibid.*, p. 335. La publication de *Hôjô no umi* en feuilleton dans la revue *Shinchô* a commencé en août 1965 pour s'achever en janvier 1971.

<sup>46</sup> *Yûkoku* a été traduit par Geoffrey W. Sargent pour la première fois en 1966 (*Patriotism*, dans *Death in Midsummer and other stories*, 1966, New York, New Directions Publishing) et *Honba* par Michael Gallagher en 1973 (*Runaway Horses*, 1973, Tôkyô, Tuttle).

<sup>47</sup> *Yûkoku* a été traduit de l'anglais par Dominique Aury dans *La mort en été* paru en 1983 (Yukio Mishima, *La mort en été*, Paris, Gallimard, pp. 165-202). *Honba* a été traduit de l'anglais par Tanguy Kenec'hdu en 1980 (Yukio Mishima, *Chevaux échappés*, Paris, Gallimard).

<sup>48</sup> « L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». R. Jakobson, « *Fragments de "la nouvelle poétique russe"* » (1919) dans *Huit Questions de Poétique*, traduit du russe par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 16.

<sup>49</sup> Nous reviendrons sur la notion de récit autoritaire dans le début de notre première partie.

<sup>50</sup> Écrivain représentatif du courant de la littérature prolétarienne, il fut torturé à mort en prison. Son ouvrage le plus connu est *Kani kôsen* 蟹工船 (*Le Bateau-usine*, 1929). Pour la traduction française : *Le Bateau-usine* (2009), traduit du japonais par Evelynne Lesigne-Audoly, Paris, Allia, 2015.

L'objet de notre première partie est de montrer en quoi *Yûkoku* et *Honba* relèvent du genre du récit autoritaire et quelles sont les difficultés qui peuvent en résulter pour le lecteur. Nos seconde et troisième parties sont consacrées aux réponses proposées aux défis du récit autoritaire, d'abord dans *Yûkoku*, puis dans *Honba*. Nous verrons que ces deux textes, s'ils partagent un même référentiel idéologique, sont aussi très différents, notamment d'un point de vue générique et formel. Le contraste entre les deux récits nous est apparu fructueux. Il a, de fait, contribué à élargir le champ de nos recherches et nous a permis de souligner la diversité des stratégies qu'un même auteur était susceptible de mettre en place pour négocier l'insertion d'un contenu dogmatique dans ses textes. L'écart entre les deux textes nous a logiquement amené à les étudier avec des outils parfois relativement différents. L'analyse poétique et formelle occupe ainsi une place beaucoup plus importante dans notre partie sur *Yûkoku* que dans notre partie sur *Honba*, où la narratologie et l'analyse du discours (argumentation, rhétorique) jouent un rôle plus important.

La question du récit autoritaire nous paraissait d'autant plus intéressante qu'elle a relativement peu été étudiée d'un point de vue théorique. Le « tournant éthique »<sup>51</sup> qui a marqué, ces vingt ou trente dernières années, la recherche en littérature, a, certes, redonné une actualité à la question du sens et de la morale dans les textes littéraires. Depuis l'ouvrage majeur de Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, qui date de 1983, l'analyse du récit idéologique en tant que genre n'a toutefois plus fait l'objet d'études approfondies. Nos travaux s'inscrivent dans la succession et le prolongement de ceux de la poéticienne américaine. Pour dire les choses plus précisément, nous avons souhaité proposer de nouvelles pistes de réflexion au sujet du genre du récit autoritaire, en montrant notamment que des récits idéologiques élaborés, comme *Yûkoku* et *Honba*, ne sont pas dénués d'ambiguïté sémantique et sollicitent des stratégies textuelles complexes pour séduire les lecteurs. Le premier objectif de cette thèse (proposer de nouveaux axes de recherches au sujet de l'œuvre de Mishima) est ainsi couplé à un second, d'ordre plus théorique (enrichir notre compréhension du récit autoritaire et des rapports entre idéologie et littérature).

Ces deux projets parallèles nous sont apparus comme complémentaires : les réponses spécifiques de ces textes aux défis du récit idéologique offrent un éclairage d'un côté sur le genre en tant que tel qui est confronté à cette difficulté consistant à donner une aura artistique à ce qui s'y prête peut-être le moins ; et de l'autre sur la littérature de Mishima qui oscille entre la coercition et la séduction, le masque et l'aveu. Certes, en inscrivant notre réflexion

---

<sup>51</sup> Liesbeth Korthals Altes, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études littéraires*, vol. 31, numéro 3, été 1999, pp. 39-56.

dans deux cadres bien distincts nous avons pris le risque d'être parfois lacunaire, de proposer des éléments de réflexion qui auraient mérité, dans un sens comme dans l'autre, des approfondissements. À cet égard, notre défense consistera à dire qu'un travail a toujours les défauts de ses qualités et que les avantages (désamorçage des pièges propres à la littérature de Mishima, transdisciplinarité accrue, intérêt de nos conclusions pour deux champs de recherche distincts) nous semblent ici l'emporter sur les inconvénients.

Sur la question du récit idéologique, on pourra nous reprocher, pour être plus précis, d'avoir proposé trop peu de comparaisons avec des textes similaires de différents auteurs du XX<sup>e</sup> siècle (roman fascisant en France, réalisme socialiste soviétique, roman de guerre et littérature prolétarienne au Japon, etc.) et de ne pas nous être penché sur la question du roman politique au Japon. Une approche comparatiste dépassait le cadre de nos compétences. Une étude exhaustive de la littérature japonaise engagée nous aurait aussi demandé des années de recherches supplémentaires. Certains points transversaux, comme l'inscription des deux œuvres dans leur contexte littéraire et politique (points que nous évoquerons brièvement dans la suite de cette introduction), auraient, par ailleurs, mérité une analyse plus approfondie. L'ensemble de ces éléments pourront faire l'objet de recherches ultérieures, que ce soit dans le cadre des études japonaises (roman politique au Japon, contexte historique) ou de la littérature comparée et de la théorie littéraire (approfondissement de nos réflexions sur le récit autoritaire). Par choix nous nous sommes concentré sur *Yûkoku* et *Honba* et avons souhaité privilégier des axes qui relevaient d'une approche textuelle et théorique, encore lacunaire sur Mishima.

La tentation était grande de laisser intentionnellement de côté les questions d'ordre thématique où se perdent si souvent les critiques. Le vrai défi consistait, selon nous, non pas à fuir les questions thématiques, mais à les envisager sous un angle différent, avec une distance permettant d'en comprendre les enjeux sans s'y enfermer. La question théorique du récit autoritaire nous a permis d'aborder la sémantique des textes à partir d'une position de surplomb et d'analyser les effets que les dispositifs sémantiques exerçaient sur les lecteurs. Nous avons ainsi pu nous confronter au thème incontournable, mais éminemment délicat, de la pureté. Normative mais insaisissable, manichéenne mais ambivalente, cette notion, omniprésente dans les romans et les nouvelles de Mishima, est assez symptomatique des pièges que son œuvre recèle et ce n'est sans doute pas un hasard si, par contraste avec des notions connexes comme la Beauté ou le nihilisme, elle a été très peu traitée par la critique. Seuls quelques travaux, portant notamment sur *Honba* — roman dont le mot-clef, ainsi que le

fait remarquer Hasegawa Izumi, est le terme *junsui* 純粹 (pur)<sup>52</sup> — se consacrent plus spécifiquement à la question de la pureté, sans d'ailleurs parvenir à en offrir une définition convaincante<sup>53</sup>. La réserve et l'embarras des critiques sont palpables dans l'utilisation presque systématique de guillemets protecteurs pour évoquer le concept<sup>54</sup>. Il faut reconnaître que le terme de « pureté » est un champ de mines et que tenter de circonscrire sa signification, fût-ce dans un seul texte de Mishima, peut s'avérer une véritable gageure. Le fait d'envisager la notion dans ses rapports aux dispositifs textuels du récit autoritaire nous a permis d'éviter les impasses et les apories qui résulteraient d'une tentative de la définir « en soi ».

Nous étudierons en détail, dans notre première partie, les liens entre la pureté et le récit autoritaire. Dans ses grandes lignes, la parenté semble relativement évidente : impliquant une opposition binaire (pureté/impureté), l'idée d'un centre transcendant (la source de toute pureté), le refus de toute forme de compromission et de scepticisme, la notion de pureté est un leitmotiv de tous les discours sectaires et idéologiques. Cependant, dans *Yûkoku* et *Honba*, le concept de pureté est aussi, comme nous le verrons dans la deuxième et la troisième partie de notre travail, le noyau autour duquel le sens des textes tend à se complexifier. Tout d'abord, la pureté est souvent étroitement articulée à son antithèse, au point de suggérer des ponts entre pur et impur. D'autre part, la dimension nihiliste du concept (qui, substantiellement, ne

<sup>52</sup> Hasegawa Izumi, art. « Hôjô no umi » du *Mishima Yukio jiten*, Hasegawa Izumi et Takeda Katsuhiko (dir.), Meiji shoin, 1976, p. 377.

<sup>53</sup> Tsushima Katsuyoshi, « “Honba”, Iinuma Isao ni okeru “junsui”, 〈奔馬〉飯沼勲における「純粹」 [La pureté chez Iinuma Isao dans *Chevaux échappés*], dans *Mishima Yukio « Hôjô no umi » ron* 三島由紀夫『豊饒の海』論 [Sur *La mer de la fertilité* de Mishima Yukio], Tôkyô, Kaifûsha, 1988, pp. 158-192 ; Mitsuhana Takao, « Junsui kô no zasetsu — “Honba” » 「純粹行為の挫折——『奔馬』論」 [L'échec de l'acte pur, Sur *Chevaux échappés*], dans *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [Sur Mishima Yukio], Tôkyô, Okisekisha, 2000, pp. 198-206 ; Tanaka Miyoko, « Junketsu no yami, “Haru no yuki”, “Honba” » 純潔の闇、「春の雪」「奔馬」 [Les ténèbres de la pureté, *Neige de printemps* et *Chevaux échappés*], *Mishima Yukio, Kami no kagebôshi* 三島由紀夫、神の影法師 [Mishima Yukio, L'ombre de dieu], Tôkyô, Shinchôsha, 2006, pp. 281-290. Les quelques vade-mecum dévolus à Mishima ne consacrent pas non plus d'articles à la notion de pureté. Les deux numéros spéciaux de la revue *Kokubungaku* [Littérature japonaise] publiés aux éditions Gakutôsha comportent chacun un petit dictionnaire thématique mais aucun ne propose comme entrée un article sur la pureté. Cf. Hoshô Masao, « Mishima Yukio no bungaku kairô » 三島由紀夫の文学回廊 [Galerie littéraire de Mishima Yukio], dans *Mishima Yukio no subete* 三島由紀夫のすべて [Tout sur Mishima Yukio], *Kokubungaku*, numéro dirigé par Miyoshi Yukio, Tôkyô, Gakutôsha, 1970, pp. 197-227 et Noguchi Takehiko, « Mishima Yukio jiten » 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio] dans Miyoshi Yukio (dir.), *Mishima Yukio Hikkei, Bessatsu kokubungaku n° 19* 三島由紀夫必携別冊 国文学 19 [Vade-mecum Mishima Yukio, Littérature japonaise, numéro Spécial n° 19], Tôkyô, Gakutôsha, 1983, pp. 15-60. L'absence d'article consacré à cette notion dans le pourtant encyclopédique *Dictionnaire Mishima Yukio* publié en 2000 aux éditions Bensei sous la direction de Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (*op.cit.*) peut paraître plus surprenante. Seul son prédécesseur, publié aux éditions Meijishoin en 1976 sous la direction de Hasegawa Izumi et Takeda Takehiko comportait une entrée pour *junsui* 純粹 (pureté). L'article, rédigé par Moriyasu Masafumi, ne dissipe toutefois pas les difficultés que pose cette notion. L'auteur souligne que le sens de « pureté » varie considérablement d'un texte de Mishima à l'autre, sans parvenir à préciser quelles sont ces différentes acceptions. Il conclut en faisant remarquer que le terme de pureté chez Mishima « exprime plutôt une pensée sombre et prophétique que celle d'une pensée définie *a priori* » 先験的な思考というよりも、予見的な暗い思考を辿ることになった (Moriyasu Masafumi, art. « Junsui », dans Hasegawa Izumi et Takeda Takehiko (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, 1976, pp. 198-199). La remarque nous paraît un peu courte et fait abstraction des difficultés inhérentes au concept, indépendamment de Mishima.

<sup>54</sup> Cf. par exemple Noguchi Takehiko, *op.cit.*, p. 225 ; Annie Cecchi, *op.cit.*, pp. 100-105 ; Shibata Shôji, *op.cit.*, p. 303 ; Mitsuhana Takao, *op.cit.*, p. 202 ; Hashimoto Osamu, *op.cit.*, pp. 52-53.



renvoie à rien) se laisse parfois lire en filigrane dans les textes : source et centre de l'édifice idéologique, la pureté est donc aussi ce qui le complique, voire le nie, rendant témoignage de son irréalité et de son artifice. Cette notion concentre ainsi quelques-unes des principales difficultés que suscitent *Yûkoku* et *Honba* ; elle renvoie à la fois au caractère contraignant de ces textes et à leur ambiguïté constitutive, inscrite, semble-t-il, au cœur même de l'idéologie dont ils sont porteurs. La question se pose alors de savoir ce qui l'emporte entre la pureté comme norme d'un côté et la pureté comme équivoque de l'autre.

L'étrange assemblage que constitue ce discours à la fois normatif et ambigu interroge bien évidemment la position du lecteur : quelle place les textes lui réservent-ils ? Dans notre première partie, nous reviendrons longuement sur les différentes contraintes qui s'exercent sur lui et nous mentionnerons les commentaires parfois négatifs que ces textes ont conséquemment reçus. Si les raisons pour lesquelles ces deux textes ont entraîné des réactions virulentes de la part de certains critiques semblent relativement évidentes, les propos élogieux ou l'intérêt qu'ils ont pu susciter chez d'autres méritent un examen plus approfondi. Nous mentionnerons à plusieurs reprises, dans le cours de nos deuxième et troisième parties, ces analyses qui ont souvent stimulé les nôtres. Nous ne nous sommes cependant pas arrêtés aux études les plus connues et les plus élaborées, puisant parfois dans le tout-venant du discours interprétatif. Notre intention était de comprendre ce qui, dans les textes, conditionnait telle ou telle réaction et pour cela il nous paraissait important de bénéficier d'un éventail assez élargi des différents commentaires dont ils avaient fait l'objet. C'est en tentant de devenir ainsi lecteur des lecteurs que nous avons saisi certaines subtilités des dispositifs textuels de *Yûkoku* et de *Honba*.

L'angle théorique que nous avons choisi nous contraignait, bien évidemment, à nous intéresser à la question du destinataire (un texte idéologique s'adresse-t-il uniquement à des lecteurs partisans ? Quelle place pour le lecteur qui ne partage pas les convictions de l'auteur ? etc.). Il nous paraissait cependant aussi essentiel d'interroger le statut du lecteur dans le cadre spécifique des études sur Mishima. Les apports théoriques qui leur ont peut-être le plus fait défaut — plus que ceux de la critique textuelle structurale, dont nous avons vu qu'elle ne lève pas tous les écueils (si elle n'en crée de nouveaux) — sont probablement ceux des théories de la réception, incarnées par des penseurs comme Hans R. Jauss<sup>55</sup>, Wolfgang Iser<sup>56</sup> ou Umberto Eco<sup>57</sup> dont les approches ont commencé à être prises en compte à la fin

---

<sup>55</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978. Le texte français réunit diverses études parues en allemand entre 1972 et 1975.

<sup>56</sup> *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

des années 1970 et au début des années 1980. Encore aujourd'hui, le lecteur reste l'un des principaux angles morts de la critique sur Mishima<sup>58</sup>. La nature des textes, le caractère souvent univoque de la relation qu'ils instituent, peut, certes, laisser penser que la relation texte/lecteur n'est pas essentielle. Comme le suggère, un roman tel que *Honba*, l'auteur semble vouloir exercer un contrôle monopolistique sur son texte et dénier au lecteur toute liberté. Mais ce déni n'équivaut pas (et nous étudierons ce point plus en détail en abordant la question de la manipulation dans notre troisième partie) à un refus pur et simple du lecteur : le dialogue est à sens unique, mais il est bien adressé à un autre, constamment pris en compte et impliquant donc toute une série de dispositifs qui font peut-être tout le sel des textes de Mishima, dès lors qu'on les observe à la bonne distance.

---

<sup>57</sup> *L'œuvre ouverte* (1965), traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil, 1995 ; *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1979.

<sup>58</sup> On peut se demander si les nouveaux paradigmes de recherches en sciences humaines dominant aux États-Unis et au Canada ne vont pas entériner cette situation. C'est en utilisant l'outillage théorique des *cultural studies*, *gender studies* et de leurs différents avatars (*subaltern studies*, *queer studies*, etc.) que des universitaires comme Gavin Walker, Nina Corneytz ou James Keith Vincent, analysent maintenant Mishima. L'intérêt de leurs travaux est indéniable et implique aussi une prise en compte du lecteur. Mais dans ce cadre théorique, la réception n'est pas nécessairement étudiée (l'essai de Gavin Walker cité plus haut faisant exception) dans le détail de ses structures textuelles, telle qu'elle est programmée par Mishima.

# 1. Panorama de la carrière de Mishima Yukio

Dans son ouvrage comparatif sur Mishima Yukio et André Malraux, Miyashita Ryûji note que *Yûkoku* est le « grand tournant » d'une carrière qui commença avec *Kamen no kokuhaku*<sup>1</sup>. Le parcours littéraire du romancier japonais peut ainsi schématiquement être divisé en trois grandes périodes : l'avant *Kamen no kokuhaku*, correspondant aux années de formation (1937-1949)<sup>2</sup>, les années 1950 et les années 1960. Nous présenterons ici rapidement ces trois temps de la carrière de Mishima. Nous évoquerons aussi les raisons pour lesquelles nous avons retenu en priorité *Yûkoku* et *Honba* dans l'étude des rapports entre idéologie et littérature chez Mishima.

## 1. Les années de formation

Les débuts littéraires de Mishima Yukio se firent sous les auspices du *Nihon rôman-ha* 日本浪漫派<sup>3</sup>, l'école romantique japonaise du début de l'ère Shôwa (1935-1945). Par contraste avec les romantiques de l'ère Meiji, qui souhaitaient surtout s'ouvrir aux nouveaux modèles occidentaux<sup>4</sup>, les écrivains du *Nihon rôman-ha* étaient à la recherche d'une essence esthétique spécifiquement nationale<sup>5</sup>. Leur mouvement se voulait une réaction au naturalisme

---

<sup>1</sup> 『仮面の告白』で鮮烈にデビューし、『金閣寺』で絶頂した三島の文学的達成の中で大きな転機となったのが、一九六一年（昭和三十六年）一月に発表された『憂国』である。「Le grand tournant dans l'accomplissement littéraire de Mishima Yukio, dont la carrière commença de façon éclatante avec *Confession d'un masque* et atteint son apogée avec *Le Pavillon d'or*, c'est la nouvelle *Patriotisme* publiée en janvier 1961 ». Miyashita Ryûji, « *Kami naki jidai* » wo ika ni ikiruka, *Mishima Yukio to Andore Maruro*, Kyôto, PHP Kenkyûsho, 2008, p. 206.

<sup>2</sup> C'est à partir de 1937 (à l'âge de douze ans) que Mishima, sous son véritable nom Hiraoka Kimitake 平岡公威, publie en effet, dans *Hojinkai zasshi* 輔仁会雑誌, la revue littéraire de l'école des pairs (*gakushûin* 学習院), ses premiers textes, dont de nombreux poèmes. Cf. art « *Hojinkai zasshi* », *Mishima Yukio jiten*, 2000, p. 597 et Inose Naoki, *Perusona Mishima Yukio den* (1995), dans *Inose Naoki chosaku-shû 2*, Tôkyô, Shogakkan, 2001, pp. 157-158. On peut cependant considérer que la formation littéraire de l'écrivain commence véritablement à partir des années 1940, au moment où il devient une sorte de membre officiel du mouvement *rôman-ha* et prend le nom de plume Mishima Yukio (1941).

<sup>3</sup> Le terme « *Nihon rôman-ha* » est le titre de l'une des trois revues de ce mouvement, qui fut publiée entre mars 1935 et août 1938. Les deux autres sont *Bungei-bunka* (cf. *infra*, pp. 31-32) et *Cogito* コギト (mars 1932-septembre 1944), la plus importante et la plus connue des trois.]

<sup>4</sup> Notamment autour de la revue *Bungakukai* (*Monde littéraire*) fondé par Kitamura Tôkoku 北村透谷 (1868-1894), à laquelle Shimazaki Tôson 島崎藤村 (1872-1943) collabora fidèlement. Cf. Makoto Asari, art. « *Kitamura Tôkoku* », Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, PUF, 1994, p. 139.

<sup>5</sup> Paradoxalement, ils s'inspiraient sur ce point d'un modèle étranger, en l'occurrence celui des romantiques allemands de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La revue *Cogito*, à laquelle contribuèrent toutes les grandes figures du *rôman-ha* tels Yasuda Yojûrô, Itô Shizuo ou Hayashi Fusao, accordait d'ailleurs une place importante aux traductions des romantiques allemands, notamment Goethe et Hölderlin, écrivains que Mishima a beaucoup

(*shizen shugi* 自然主義) : au réalisme, à la contemporanéité, au prosaïsme du quotidien, les membres du *Nihon rôman-ha* opposèrent l'esthétisation, le passéisme, le mythe salvateur de la mère nature et de la collectivité. S'ils prétendaient échapper aux marécages de la politique en s'intéressant à des questions d'ordre avant tout esthétique, les écrivains de cette école furent toutefois très loin de partager une vision parnassienne de l'art pour l'art. L'influence de la pensée nativiste (*kokugaku* 国学), le fétiche de la communauté ethnique (*minzoku* 民族)<sup>6</sup>, la célébration des beautés autochtones et le *topos* récurrent de la belle mort firent de ce mouvement l'une des écoles littéraires officielles de l'ultranationalisme contemporain<sup>7</sup>. Nombreux furent les écrivains proches ou représentatifs du *Nihon rôman-ha*, tels Kamei Katsuichirô 亀井勝一郎 (1907-1966) et Yasuda Yojûrô 保田與重郎 (1910-1981)<sup>8</sup>, ou compagnons de route, comme Hayashi Fusao 林房雄 (1903-1975)<sup>9</sup>, qui se rallièrent d'ailleurs officiellement au culte de l'empereur (*tennô shugi* 天皇主義) après avoir apostasié (*tenkô* 転向) le marxisme et la littérature prolétarienne où ils avaient fait leurs premières armes.

---

fréquentés. Cf. Giuseppe Fino, *Mishima, écrivain et guerrier*, traduit de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Trédaniel, 1983, pp. 20-21.

<sup>6</sup> Hashikawa Bunsô, *Nihon rôman-ha hihan josetsu* 日本浪漫派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais, 1960], Tôkyô, Kôdansha, 2009, pp. 15-16.

<sup>7</sup> Cf. Okubo Tsuneo, art. « Nihon rôman-ha », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 553-554. Dans son ouvrage, *Mishima, écrivain et guerrier*, le japonologue italien Giuseppe Fino note que les romantiques japonais aspiraient à « "la réintégration" de la personne dans la grande communauté nationale » et voulaient « retrouver d'anciennes valeurs telles que l'amour du pays natal, l'attachement au paysage originel et, en règle générale, le lien indissoluble avec la nature » (*ibid.*, p. 19). Il faut préciser que « ces anciennes valeurs », ainsi que l'aspiration à fusionner avec le grand tout de la communauté nationale, étaient, bien évidemment, de purs produits de l'époque contemporaine, indissociables de l'émergence de l'État-nation japonais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la mythification du peuple, de l'empereur, du « corps national », etc. Nous aurons l'occasion de revenir sur l'influence du *Nihon rôman-ha* à plusieurs reprises dans notre thèse.

<sup>8</sup> Figure de proue du *Nihon rôman-ha*, Yasuda Yojûrô fut tenté par le marxisme dans sa jeunesse avant de fonder en 1932 *Cogito*, la revue phare du romantisme japonais. Son célèbre ouvrage *Nihon no hashi* 日本の橋 [Les ponts japonais], paru en 1936, est considéré comme le bréviaire esthétique et idéologique de l'école *rôman-ha*. Ce texte valorise la belle mort, la beauté de la violence, l'idée d'une essence nationale extratemporelle avec laquelle le trépas permettrait de fusionner. L'ouvrage eut une influence considérable sur les jeunes intellectuels de l'avant-guerre. Dans l'immédiat après-guerre, Yasuda Yojûrô devint, à l'inverse, un écrivain tabou. Cf. Yanase Zenji, art. « Yasuda Yojûrô », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 618-619 ; Alan Tansman, *The Aesthetics of Japanese Fascism*, Berkeley, University of California Press, pp. 49-104. Dans *Watashi no henreki jidai*, Mishima, qui revient sur ses années de formation, note que les ouvrages de Yasuda Yojûrô sont d'une rare beauté et voit dans le style convoluté et irrationnel de l'écrivain la parfaite illustration de l'esprit qui présidait alors. Cf. *Watashi no henreki jidai*, Tôkyô, Chikuma bunko, 2000, p. 93.

<sup>9</sup> Romancier et critique, il rejoignit le mouvement marxiste alors qu'il était encore étudiant en droit à l'Université Impériale de Tôkyô (future université de Tôkyô). Arrêté et emprisonné en 1930, il se convertit au japonisme (*nihon shugi* 日本主義), fondement de l'idéologie ultranationaliste et publie en 1932 le roman *Seinen* 青年 [Jeunesse]. Il continua à défendre des positions ultranationalistes tout au long de sa carrière. Hayashi Fusao et Mishima se rencontrèrent dans l'immédiat après-guerre, suite à la critique positive rédigée par le premier au sujet de la nouvelle *Yoru no shitaku* 夜の仕度 [Préparatifs du soir, août 1947] du second. Mishima proposera une lecture personnelle de l'expérience du *tenkô* de son aîné dans *Hayashi Fusao ron* (février 1963). Deux ans après la mort de Mishima, Hayashi rédigea *Kanashimi no koto*, *Mishima Yukio e no chinkonka* 悲しみの琴 三島由紀夫への鎮魂歌 [Lyre en deuil, requiem en mémoire de Mishima Yukio], un ouvrage apologétique à la mémoire du romancier. Yanase Zenji, art. « Hayashi Fusao », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 564-566 et Takahashi Arata, art. « Hayashi Fusao », *Mishima Yukio jiten*, 1976, p. 320.

Mishima fut introduit dans le mouvement *rôman-ha* par l'entremise de Shimizu Fumio 清水文雄 (1903-1998), spécialiste de littérature classique, son professeur de lettres au collège des pairs (*gakushûin* 学習院). Fondateur, avec Hasuda Zenmei 蓮田善明 (1904-1945), Ikeda Tsutomu 池田勉 (1908-2002) et Kuriyama Riichi 栗山理一 (1909-1989), de la revue *Bungei-bunka* 文芸文化<sup>10</sup> [Art et Culture, juillet 1938-août 1944], il avait été impressionné par le talent et la précocité de son élève qui avait déjà publié plusieurs textes dans *Hojinkai zasshi* 輔仁会雑誌, la revue littéraire de l'établissement. En mai 1941, Mishima soumit à son jugement *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [Le bois en fleur, septembre-décembre 1942], longue nouvelle qui hésite entre le récit et le poème en prose, dans laquelle le narrateur évoque l'univers de lointains ancêtres du XVII<sup>e</sup> siècle, puis de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Shimizu fut séduit par ce texte lyrique et précieux, dont les longues phrases méandreuses s'inspiraient de la littérature de cour de l'époque Heian (794-1185). Le thème de la fusion mystique avec les aïeux et l'érotisation d'une mort extatique étaient en parfaite consonance avec l'esthétique *rôman-ha*. Shimizu Fumio recommanda la nouvelle à ses acolytes de *Bungei-bunka*<sup>11</sup>. Mishima fut ainsi publié dans la même revue que le poète Itô Shizuo 伊藤静雄 (1906-1953)<sup>12</sup>, autre figure célèbre du mouvement romantique japonais auquel l'écrivain adolescent vouait une profonde admiration. Deux ans plus tard, son texte fut republié, notamment grâce à Hasuda Zenmei, dans un recueil éponyme qui comportait, outre *Hanazakari no mori*, quatre nouvelles parues entre 1941 et 1943<sup>13</sup>. Ce fut le premier livre de Mishima Yukio.

Le mouvement *rôman-ha* ne survécut pas à la capitulation. Hasuda Zenmei se suicida quelques jours après la reddition officielle du Japon<sup>14</sup>. Itô Shizuo et Yasuda Yojûrô furent un

<sup>10</sup> Inose Naoki, *op.cit.*, p. 170.

<sup>11</sup> Mishima se rapprocha ainsi des autres membres de la revue, et notamment de Hasuda Zenmei, aussi enthousiaste (sinon plus) à son sujet que son professeur au collège des pairs. Selon Inose Naoki, le nom de plume de Mishima, proposé par Shimizu Fumio, s'inscrit lui-même dans le contexte de la revue *Bungei-bunka* : il signifierait en effet « celui qui va à Mishima » en référence à la ville de Mishima où se trouvait la correspondance pour aller à Shûzenji, dans la péninsule d'Izu, lieu où se réunirent à plusieurs reprises les rédacteurs de *Bungei-bunka*, notamment avant la publication de *Hanazakari no mori* (cf. Naoki Inose, *op.cit.*, p. 171). Mishima évoque rapidement l'épisode dans *Watashi no henreki jidai* (*op.cit.*, p. 91).

<sup>12</sup> Itô se fit connaître avec son recueil *Waga hito ni atafuru aika* わがひとに与ふる哀歌 [Tristes poèmes pour les miens] paru en 1935, et devint le poète le plus représentatif de l'école romantique japonaise. En 1960, à l'occasion de la publication des œuvres complètes d'Itô Shizuo, Mishima avoua qu'il avait été « le maître de sa jeunesse ». Nawata Yûji, art. « Itô Shizuo », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 451-452.

<sup>13</sup> Il s'agit en l'occurrence de *Ottô to maya* 苧菟と瑪耶 [Ottô et Maya, juillet 1942], *Minomo no tsuki* みのもの月 [La lune sur l'eau, novembre 1942], *Inori nikki* 祈り日記 [Journal d'oraison, juin 1943] et *Yoyo ni nokosan* 世々に残さん [Pour les générations à venir, mars-octobre 1943]. Cf. Ono Yûji, art. « Hanazakari no mori », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 289-290. *Minomo no tsuki* et *Yoyo ni nokosan* se passent à la fin de l'époque Heian, tandis que *Ottô to maya* se déroule dans une Allemagne imaginaire. À l'exception peut-être d'*Inori nikki* (qui a pour cadre le Japon contemporain), tous ces textes soulignent le ton *rôman-ha* du jeune Mishima : thème de la belle mort, amours éthérées, onirisme, mythification du passé, imitation de la langue classique, etc.

<sup>14</sup> À Johore (Malaisie), juste après avoir exécuté le commandant de sa garnison dont il jugeait qu'il avait trahi l'esprit japonais et sali l'armée en attribuant la défaite à l'empereur. Takahashi Arata, art. « Hasuda Zenmei », *Mishima Yukio jiten*, 1976, Meiji shoin, pp. 312-313.

temps inquiétés par l'occupant américain en raison de leur coopération avec le régime impérial. Durant la période 1945-1949, l'écrivain Mishima, lui, semble se chercher, hésite encore entre le romantisme de ses premières années et le souci de produire une littérature plus ancrée dans son temps. Il se trouve un nouveau mentor en la personne de Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) avec lequel il commence à correspondre au printemps 1945. Les conceptions esthétiques qu'il expose dans sa correspondance témoignent de ses tergiversations et suggèrent une évolution progressive vers une acceptation, au moins partielle, des normes du réalisme (vraisemblance des personnages, de l'intrigue et de l'univers fictionnel) et du cadre contemporain<sup>15</sup>. Si des textes comme *Chûsei* 中世 [Moyen-Âge, paru en trois parties entre février 1945 et décembre 1946], *Misaki nite no monogatari* 岬にての物語 (Une histoire sur un promontoire, novembre 1946), *Karu no miko to sotôri-hime* 軽王子と衣通姫 [Prince Karu et Princesse Sotôri, avril 1947] sont encore fortement imprégnés d'une ambiance *rôman-ha*, des nouvelles comme *Tabako* 煙草 (La cigarette, juin 1946), *Haruko* 春子 (Haruko, décembre 1947) ou *Shishi* 獅子 (La Lionne, décembre 1948) s'en éloignent, en s'inscrivant dans un contexte proche de celui des lecteurs. Ces textes laissent par ailleurs entrevoir une expression plus personnelle, ainsi qu'une maîtrise plus aboutie du récit et du style : la langue et la syntaxe se clarifient, l'intrigue ou l'ordre narratif s'équilibrent et semblent plus patiemment construits.

## 2. Les années 1950

L'évolution de l'auteur trouve son point d'aboutissement dans *Kamen no kokuhaku* publié pour la première fois en juillet 1949, aux éditions *Kawade shobô*<sup>16</sup>. Le cheminement est tel

<sup>15</sup> S'il exprime encore, en 1945, un profond mépris pour le souci de la contemporanéité en littérature et affiche son désir de créer « une belle nouvelle de style ancien » 「美しい古風な短編」 (Cf. MYZ, vol. 38, 2004, p. 239. Pour la traduction française : lettre du 18 juillet 1945, Yasunari Kawabata / Yukio Mishima, *Correspondance*, traduit du japonais par Dominique Palmé, Paris, Albin Michel, 2000, p. 44), son discours évolue par la suite et il prétend moins s'opposer frontalement au réalisme que le concurrencer sur ses propres terres, à travers l'idée d'un « romantisme mécaniste » ロマンチック・メカニズム (lettre du 3 mars 1946 : MYZ, vol. 38, *op.cit.*, p. 246. Pour la traduction française : *op.cit.*, p. 56), univers artificiel recomposé au moyen des émotions de l'auteur qui auraient été d'abord réduites à l'état d'élément inorganique, exonérées des contraintes de la temporalité extradiégétique (qui domine, par contraste, dans les « romans du je » du mouvement naturaliste). Le propos de Honda Shûgo, selon lequel les œuvres de Mishima dans l'immédiat après-guerre seraient anachroniques, mérite donc, de notre point de vue, d'être nuancé. Cf. Honda Shûgo, *Monogatari, sengo bungaku-shi* 物語戦後文学史 [Une histoire de la littérature d'après-guerre, 1966], Tôkyô, Iwanami, 2005, pp. 94-136.

<sup>16</sup> Il s'agissait en l'occurrence d'une commande des éditions Kawade Shobô. Cf. *Watashi no henreki jidai*, *op.cit.*, pp. 124-125.

qu'il s'apparente à un reniement. Récit pour partie autobiographique <sup>17</sup>, *Kamen no kokuhaku* relève en apparence du *shi-shôsetsu* 私小説 (roman du je) et indiquerait en ce sens un rapprochement avec l'école naturaliste <sup>18</sup> honnie des romantiques. Le projet littéraire est cependant plus complexe. Si le rejet de l'idéalisme esthétisant du *rôman-ha* est indéniable <sup>19</sup>, Mishima n'a pas rédigé pour autant un *shi-shôsetsu* orthodoxe. Le titre inscrit d'emblée le projet sous le signe du travestissement même du genre. En aucun cas l'auteur n'en vient d'autre part à épouser les principes de l'écriture au « fil du pinceau » chère aux naturalistes. La construction de l'ouvrage témoigne de son attachement à l'idée de l'œuvre d'art comme combinatoire artificielle, fonctionnant selon ses propres règles et instituant sa propre temporalité <sup>20</sup>. Au niveau thématique, *Kamen no kokuhaku* n'en marque pas moins une révolution : aveu, par un « je », d'une homosexualité perverse, quête d'une normalité impossible et refusée, le récit est d'un réalisme froid et désespéré, parfois à la limite du détachement clinique. Il est difficile de concevoir que ce soit le même écrivain qui, deux ans plus tôt, rédigeait des idylles improbables et oniriques sur le thème du double suicide amoureux (*Misaki nite no monogatari*, *Karu no miko to Sotô-hime*, etc.).

<sup>17</sup> Dans une lettre datée du 2 novembre 1948, Mishima évoque à la fois l'aspect autobiographique et iconoclaste de son projet, ainsi que le volte-face esthétique dont il semble procéder : 「仮面の告白」という仮題で、はじめての自伝小説を書きたく、ボオドレルの「死刑囚にして死刑執行人」という二重の決心で、自己解剖をいたしまして、自分が信じた信じ、又読者の目にも私が信じているとみえた美神を絞殺して、なおその上に美神がよみがえるかどうかを試めたいと存じます。 « J'ai déjà un titre provisoire : *Confession d'un masque*, et je voudrais, en écrivant là mon premier roman autobiographique, me disséquer moi-même, avec la double résolution dont parle Baudelaire : être “et la victime et le bourreau” ; je voudrais aussi tordre le cou à celui en qui j'ai cru si fort, celui en qui mes lecteurs savent bien que j'ai cru : le dieu du Beau, pour voir s'il sera ensuite capable de revenir à la vie. » (Cf. MYZ, vol. 38, 2004, p. 265. Pour la traduction française : Yasunari Kawabata / Yukio Mishima, *Correspondance*, op.cit., p. 93).

<sup>18</sup> Le naturalisme japonais est indissociable du *shi-shôsetsu* ou *watakushi-shôsetsu*, récit à la première personne dans lequel l'auteur se livre, sur un ton parfois complaisant, à l'exploration de sa propre personne, souvent en évoquant une crise qu'il a traversée. La forme est assez souple et se rapproche souvent de l'essai au fil du pinceau (*zuihitsu* 随筆). Emmanuel Lozerand, art. « Watakushi-shôsetsu », *Dictionnaire de littérature japonaise*, op.cit., pp. 335-336.

<sup>19</sup> Le poème en prose dédié à Saint-Sébastien se présente notamment comme une sorte d'auto-parodie du style *rôman-ha* du jeune Mishima. MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, pp. 42-46.

<sup>20</sup> Sur ce point précis, le discours de Mishima restera à peu près constant. À la « méthodologie mécanique » メカニクな方法論 qu'il appelle de ses vœux dans la lettre du 3 mars 1946 adressée à Kawabata (Cf. MYZ, vol. 38, op.cit., p. 246. Pour la traduction française : Yasunari Kawabata / Yukio Mishima, *Correspondance*, op.cit., p. 56), fait écho l'idée d'une structure idéale et *a priori* de l'œuvre qu'il valorisera par la suite dans plusieurs de ses essais et qui n'a rien de naturel ou d'« humain » (cf., par exemple, *Shôsetsuka no kyûka*, p. 9-10 ; *Watashi no shôsetsu hôhō* 私の小説方法 [Ma méthode romanesque, mai 1964], p. 158). Comme l'avait déjà noté Annie Cecchi (op.cit., pp. 67-69), l'horizon de refus est toujours le naturalisme japonais qui, à la différence du naturalisme français, a eu tendance à associer naturalité du *sujet* et naturalité de la *démarche* (écriture au fil de la plume). Les critiques acerbes contre le naturalisme (*shizen shugi* ou *shajitsu shugi* 写実主義) sont fréquentes dans les essais de Mishima. Cf., par exemple : MY, *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982, p. 49 ; *Tanizaki Jun.ichirô-ron* (oct. 1966), dans MY, *Sakka ron* 作家論 [Essais littéraires, 1974], Tôkyô, Shinchôsha, 2003, p. 44 et p. 50). Nous reviendrons sur ces questions dans notre seconde partie, en évoquant le travail stylistique dans *Yûkoku*.

*Kamen no kokuhaku* marqua aussi l'entrée officielle de Mishima en littérature. Comme le rappelle Honda Shûgo, c'est ce roman qui le lança véritablement <sup>21</sup>. Il faut admettre, et sans que cela ne retire quoi que ce soit à la qualité du roman, que le ton de l'œuvre était bien plus en phase avec celui de l'immédiat après-guerre que les textes encore imprégnés d'esthétique *rôman-ha* qui précèdent. L'érotisme trouble mêlé de pulsion de mort, les thèmes de l'échec, de l'écroulement de l'idéal étaient en parfaite consonance avec le sentiment de décadence qui frappait les contemporains <sup>22</sup> et qui a été symbolisé par le célèbre essai *La chute* (*Daraku-ron* 墮落論) <sup>23</sup> de Sakaguchi Ango <sup>24</sup>. Dans *Watashi no henreki jidai*, Mishima a prétendu que la contemporanéité de ce roman était une exception dans sa carrière <sup>25</sup>. La remarque (et plus globalement la prétention de l'auteur à un anachronisme permanent) nous paraît très contestable. *Kamen no kokuhaku* inaugure, au contraire, une période « littérature d'après-guerre » (*senjo bungaku* 戦後文学) de Mishima, qui se poursuivit au moins jusqu'au milieu, sinon jusqu'à la fin, des années 1950.

On ne peut nier les spécificités de l'auteur. L'absence de complaisance (ou d'humour) avec laquelle les personnages de ses romans sont présentés les différencie sans doute de la plupart de leurs contemporains fictifs. Leur désintéret pour les questions d'ordre politique ou sociales

<sup>21</sup> 三島は、戦後文学の第四年目『仮面の告白』を発表するにおよんで、はじめて否定できぬ特異な才能として文壇の評価を得たのであった。中村光夫が「マイナス百五十点」という評価を変更したのも、この作品によってであった。「[...] C'est quand il publia, en cette quatrième année d'après-guerre, *Confession d'un masque*, que Mishima obtint pour la première fois du monde littéraire la reconnaissance d'un talent indéniable et singulier. C'est également cette œuvre qui poussa Nakamura Mitsuo à modifier son appréciation de "moins 150" ». (*op.cit.*, p. 116). Honda Shûgo fait en l'occurrence référence au commentaire peu amène que le critique Nakamura Mitsuo 中村光夫 (1911-1988), qui travaillait alors pour les éditions Chikuma shobô, apposa à un manuscrit de Mishima qui collationnait *Hanazakari no mori*, *Chûsei* et *Misaki nite monogatari*. Suite à la publication de *Kamen no kokuhaku*, Nakamura Mitsuo changea complètement de point de vue et devint un proche du romancier qu'il fréquenta notamment dans le cadre de *Hachi no kikai* 鉢の木会 [Le cercle de l'arbre en pot], cénacle littéraire fondé par Nakamura Mitsuo lui-même auquel participèrent le critique et romancier Yoshida Ken.ichi 吉田健一 (1912-1977), le dramaturge Fukuda Tsuneari 福田恆存 (1912-1994), l'universitaire Yoshikawa Itsuji 吉川逸治 (1908-2002), les romanciers Ôoka Shôhei 大岡昇平 (1909-1988), Jinzai Kiyoshi 神西清 (1903-1957), et enfin Mishima. Le cénacle fut dissous en 1966, après la défection d'Ôoka Shôhei, faisant suite à celle de Mishima quatre ans plus tôt, en raison, semble-t-il, d'un différend avec Yoshida Ken.ichi. Cf. Takahashi Tomoko, art. « Hachi no kai » et Nakazawa Asuka, art « Nakamura Mitsuo », *Mishima Yukio jiten*, *op.cit.*, 2000, pp. 540-541 et pp. 562-563.

<sup>22</sup> Selon Honda Shûgo, le roman était si bien inscrit dans son époque qu'il suscita d'ailleurs quantité d'épigones dans les petites revues littéraires publiées par de jeunes écrivains (*op.cit.*, p. 134).

<sup>23</sup> Pour la traduction française, cf. *La Chute*, traduit et annoté de Yves-Marie Allieux, Sasaki Yasuyuki et Yamada Minoru, dans Y.-M. Allieux (dir.), *Cent ans de pensée au Japon*, tome I, Arles, éditions Picquier, 1996, pp. 241-258.

<sup>24</sup> Dans son essai *Daraku-ron* (*La chute*, 1946), Sakaguchi Ango présente la décadence comme le terreau de nouvelles valeurs, venues enfin mettre à bas l'ancienne morale conformiste. Il publie ensuite de nombreux récits inspirés de son expérience de la guerre, dont *Hakuchi* 白痴 (*L'Idiot*), récit troublant des aventures érotiques d'un réalisateur de films de propagande qui méprise son travail et son milieu, et d'une femme simple d'esprit dans un Tôkyô en ruines et en flammes. Cf. Edwige De Chavanes, art. « Sakaguchi Ango », *Dictionnaire de littérature japonaise*, *op.cit.*, pp. 265-266.

<sup>25</sup> しかし結局、今になつてつくづくわかるのは、あの小説こそ、私が正に、時代の力、時代のおかげでもつて書きた唯一の小説だといふことである。「Mais au final, ce que je comprends vraiment, à présent, c'est que ce roman est bien le seul que j'ai pu écrire en vertu de l'époque, en vertu de l'énergie particulière de ces années-là ». MY, *Watashi no henreki jidai*, *ibid.*, p. 127.



tend aussi, comme l'a noté Honda Shûgo<sup>26</sup>, à les singulariser. Ils ne luttent pas au quotidien contre la faim, ne cherchent pas à se construire une conscience politique quelconque. Mais cet égoïsme excessif, souvent couplé à une sexualité malsaine, renvoie aussi à un certain ton « après-guerre ». Dans les ruines de la défaite et après « la mort de Dieu »<sup>27</sup>, toutes les valeurs sont à terre, et chacun erre seul dans sa nuit. Les figures romanesques de la période — le narrateur désillusionné de *Kamen no kokuhaku* (1949), les pornographes cyniques de *Magun no tsûka* 魔群の通過 [Le cortège des démons, octobre 1949], le médiocre Tsutomu dans *Taikutsu no tabi* 退屈の旅 (Un voyage ennuyeux, octobre 1949), la perverse Etsuko dans *Ai no kawaki* (juin 1950), les calculateurs Makoto et Teruko dans *Ao no jidai* 青に時代 [Les années vertes, juillet-décembre 1950], les manipulateurs Yûichi et Shunsuke dans *Kinjiki* (août 1953), le jouisseur passif Kazuo dans *Kagi no kakaru heya* 鍵のかかる部屋 [La chambre close, juillet 1954], le pyromane bègue Mizoguchi et le cynique Kashiwagi dans *Kinkakuji* (janvier-octobre 1956), ou les personnages nihilistes de *Kyôko no ie* (octobre 1958 et septembre 1959) — ne sont pas sans parenté avec les anti-héros de l'école décadente dite des « sans foi ni loi » (*burai-ha* 無頼派)<sup>28</sup> d'Ishikawa Jun 石川淳 (1899-1987)<sup>29</sup>, Sakaguchi Ango 坂口安吾 (1906-1955) ou Dazai Osamu 太宰治 (1909-1948)<sup>30</sup>, les héros désillusionnés de Takami Jun 高見順 (1907-1965)<sup>31</sup>, les protagonistes sans scrupules de Nosaka Akiyuki 野

<sup>26</sup> Honda Shûgo, *op.cit.*, pp. 135-140.

<sup>27</sup> Par « sa déclaration d'humanité » (*ningen sengen* 人間宣言) l'empereur Shôwa reconnu, le 1<sup>er</sup> janvier 1946, qu'il n'était pas un dieu vivant. Cf. art. « Shôwa tennô », *Dejitaru daijisen* [Version électronique du dictionnaire *Daijisen*], Shôgakkan, 2012.

<sup>28</sup> Ou « courant des voyous » selon la traduction proposée par Anne Bayard-Sakai qui résume ainsi le thème principal du groupe : « [...] le Japon n'est que ruines, l'histoire n'est qu'une farce, seul le cynisme est de mise ». Anne Bayard-Sakai, « La littérature japonaise d'après-guerre », dans Jean-Marie Bouissou (dir.), *Le Japon contemporain*, Paris, Fayard, 2007, p. 418.

<sup>29</sup> Grand connaisseur de la littérature française et traducteur, entre autres, de Gide, Anatole France ou Molière, il obtient le prix Akutagawa en 1937 pour *Fugen* 普賢 (*Fugen*), récit très novateur qui mêle habilement fiction et discours critique. Censuré en 1938 pour son récit antimilitariste *Marusu no uta* マルスの歌 [Le chant de Mars], il devient l'une des grandes figures de la littérature d'après-guerre, période dont il décrit poétiquement le chaos, la débauche et les contradictions dans des ouvrages comme *Yakeato no Iesu* 焼け跡のイエス (Jésus dans les décombres, 1946), *Ôgon densetsu* 黄金伝説 (La légende dorée, 1947) ou *Taka* 鷹 (Le Faucon, 1953). Cf. Edwige De Chavanes, art. « Ishikawa Jun », *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 89-90.

<sup>30</sup> Connu pour sa vie dissolue, son reniement du marxisme (1932), une tentative (parmi d'autres) de double suicide où seule sa compagne perd la vie, Dazai Osamu est surtout un grand styliste qui a cherché à produire une écriture novatrice, empruntant beaucoup à l'oralité. Après-guerre il devient, note Asari Makoto, l'« écrivain à la mode », incarnant, avec Sakaguchi Ango, l'esprit du *burai-ha*. Les textes *Shayô* 斜陽 (Soleil couchant, 1947) et *Ningen shikkaku* 人間失格 (La déchéance d'un homme, 1948), marqués par le récit d'une chute irrémédiable, reflétaient tout à fait l'esprit de l'époque. Cf. Asari Makoto, art. « Dazai Osamu », *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 31-32. Aucun auteur n'a sans doute été autant critiqué par Mishima que Dazai Osamu auquel il reprochait sa complaisance, son cabotinage et son goût du pittoresque (cf. notamment MY, *Shôsetsuka no kyûka, op.cit.*, pp. 17-19). À beaucoup d'égards, leur style diffère. Mais les points communs sont aussi frappants et expliquent peut-être la répulsion de Mishima : les deux écrivains ont la même propension à transparaître dans leurs fictions et à chercher le scandale en dehors, enfin ils sont tous deux animés d'une même pulsion de mort largement relayée dans leurs textes et qui aboutira pour chacun au suicide.

<sup>31</sup> Très engagé dans la gauche marxiste alors qu'il est encore étudiant, il participe au mouvement de la littérature prolétarienne, est arrêté (1933) et se « convertit » (*tenkô*) à l'ultranationalisme. Ses ouvrages d'avant-guerre

坂昭如 (né en 1930)<sup>32</sup>, les ratés des premières œuvres d'Ôe Kenzaburô 大江健三郎 (né en 1935)<sup>33</sup>.

Les années 1950 représentent peut-être la période la plus riche de l'œuvre du romancier et il est certes délicat de les réduire à l'étiquette « après-guerre », sans prendre en compte les tendances parfois contradictoires qui se dessinent et les genres divers<sup>34</sup> auxquels touche le romancier. C'est aussi durant cette décennie que Mishima en vient à se référer, de plus en plus fréquemment, au classicisme français (qu'il découvre à travers Raymond Radiguet)<sup>35</sup> ainsi qu'à Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922)<sup>36</sup> dont il vante pour la première fois, dans l'essai *Waga*

---

comme *Ika naru hoshi no shita ni* 如何なる星の下に [Sous quelle étoile ?, 1939] témoignent d'une sensibilité d'écorticé vif. Mais c'est surtout après-guerre qu'il publie ses plus grands chefs-d'œuvre, dont *Iya na kanji* いやな感じ (Haut-le-Cœur, 1963), texte que nous aurons l'occasion d'évoquer dans notre troisième partie. Cf. art. « Takami Jun », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012 et art. « Takami Jun », *Japan, an illustrated encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993, p. 1509.

<sup>32</sup> Après avoir exercé quantité de métiers, dont celui de parolier, de scénariste et de chroniqueur, Nosaka Akiyuki publie en 1963 *Erogotoshitachi* エロ事師たち (Les Pornographes), roman qui met en scène des personnages hauts en couleur qui voient dans l'érotisme une sorte d'œuvre de salut public. Mêlant « l'humour à un érotisme morbide » (Patrick de Vos), Nosaka n'a cessé de mettre en lumière, dans une langue elle-même hybride, les pulsions de ses contemporains et les travers du Japon matérialiste de « l'après après-guerre ». Mishima a loué la qualité du premier roman « picaresque » de Nosaka et a eu l'occasion de débattre avec lui. Cf. Patrick De Vos, art. « Nosaka Akiyuki », *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 224-225 et Yoshida Masahi, art. « Nosaka Akiyuki », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 557-558.

<sup>33</sup> Ses premiers récits, parus à la fin des années 1950, comme *Kimyô na shigoto* 奇妙な仕事 [Un drôle de travail, 1957], *Shiiku* 飼育 (Gibier d'élevage, 1958) illustrent de façon souvent métaphorique les bouleversements de l'après-guerre et le « désarroi existentiel » (l'expression est de Masayuki Ninomiya) de sa génération. Les œuvres qui suivent, notamment celles du début des années 1960 — *Warera no jidai* われらの時代 [Notre époque, 1959], *Sebuntin* セヴンティーン (Seventeen, 1961), *Okuretekita seinen* 遅れてきた青年 [Un jeune retardataire, 1962] — témoignent de l'ambiguïté de l'écrivain qui, tout en prônant le pacifisme et les nouvelles valeurs de la démocratie, met en scène des personnages qui semblent éprouver des difficultés à trouver du sens sinon par l'auto-affirmation de soi dans la violence et la perversion. Cf. M. Ninomiya, art. « Ôe Kenzaburô », *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 228-229 et Antonin Bechler, « Kenzaburô Ôé ou la barbarie du réel », *La Vie des idées*, 9 janvier 2013 : <http://www.laviedesidees.fr/Kenzaburo-Oe-ou-la-barbarie-du.html>, consulté le 11 juin 2015. Bien qu'Ôe Kenzaburô et Mishima Yukio se positionnent de façon antithétique sur l'échiquier politique, les œuvres qu'ils produisent dans les années 1960 ne sont pas, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la suite de notre thèse, sans parenté.

<sup>34</sup> C'est aussi dans les années 1950 que Mishima débute sa carrière de dramaturge avec notamment les cinq nô modernes *Kantan* 邯鄲 [Le cousin des songes, octobre 1950], *Aya no tsuzumi* 綾の鼓 (Le tambourin de soie, janvier 1951), *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町 (Sotoba Komachi, janvier 1952), *Aoi* 葵 (Aoi, janvier 1954), *Hanjô* 班女 (Hanjo, janvier 1955) réunis dans le recueil *Kindai nôgaku-shû* 近代能学集 (Cinq nô modernes, avril 1956). Outre les nô modernes, il publie et fait mettre en scène des pièces plus étroitement inspirées du théâtre contemporain occidental comme *Yoru no himawari* 夜の向日葵 [Le tournesol du soir, avril 1953], *Shiroari no su* 白蟻の巣 [Le nid de termites, septembre 1955] ou encore *Rokumeikan* 鹿鳴館 [Rokumeikan, décembre 1956]. Cf. *Mishima Yukio ryaku nenpû* 三島由紀夫略年譜 [Annales résumées de la vie et de la carrière de Mishima Yukio], dans *Mishima Yukio jiten, op.cit.*, 2000, pp. 684-685.

<sup>35</sup> Dans *Issatsu no hon* — radige « *dorejeruhaku no butôkai* », Mishima évoque notamment la lecture, consécutive à celle de Radiguet, de Madame de Lafayette, Racine ou Benjamin Constant. Cf. MY, *Issatsu no hon* — radige « *dorejeruhaku no butôkai* », dans Kashima Shigeru, *Mishima Yukio no furansu no bungaku kôza*, Tôkyô, Chikuma shobô, 2000, pp. 19-22.

<sup>36</sup> Monument de la littérature japonaise qui, écrit Emmanuel Lozerand, « ouvrit des voies nouvelles à la langue, au roman, à la poésie et au théâtre » et fut un « passeur de la culture occidentale, traducteur génial et critique attentif ». Sa traduction de poésies occidentales *Omokage* 於母影 [Réminiscences, 1889] joua un rôle prépondérant dans la naissance de la poésie japonaise moderne. Après avoir écrit en langue classique — *Maihime* 舞姫 (La Danseuses, 1910), il rédigea plusieurs récits en langue moderne en 1900 et 1912 comme *Bita sekusuarisu* キタ・セクスアリス (Vita Sexualis) et *Seinen* 青年 (Le jeune homme). La mort de l'empereur Meiji et le suicide par fidélité du général Nogi (1912) marquent un tournant dans la carrière de l'écrivain qui interroge

*miserareta mono* わが魅せられたもの [Ce qui me fascine, avril 1956]<sup>37</sup>, l'écriture apollinienne dénuée de sentimentalisme. Cette aspiration au classicisme traduit une volonté d'alléger son style, de se distancer de ses propres personnages, et de construire peut-être plus rigoureusement encore, s'il était possible, l'univers de ses fictions. Mais il faut préciser que le classicisme semble, au moins dans un premier temps, avoir été associé dans son esprit à une littérature plus solaire, moins sombre et moins psychologisante, incarnée par l'idéal hellénique<sup>38</sup>. Avec *Shiosai* 潮騒 (Le tumulte des flots, juin 1954), roman qui, dans un style plus sobre que de coutume, narre les amours innocentes de deux adolescents sur une île japonaise encore préservée des ravages de la modernisation, Mishima a cherché à transplanter sur l'archipel le mythe arcadien d'une humanité physiquement et moralement pure<sup>39</sup>. Bien plus que *Kamen no kokuhaku*, il nous semble que c'est *Shiosai* qui fait exception dans les années 1950, et sans doute dans l'ensemble de l'œuvre de Mishima. Dans sa biographie, John Nathan note qu'il s'agit de « la seule histoire d'amour écrite par l'écrivain qui ne soit ni perverse, ni sardonique »<sup>40</sup>.

### 3. Les années 1960

À l'instar de Miyashita Ryûji, nombreux sont les critiques qui considèrent que la fin des années 1950 et le début des années 1960 constituent le second grand tournant de son œuvre<sup>41</sup>. Cette période de transition s'ouvre d'abord avec la publication du roman *Kyôko no ie*<sup>42</sup>, long roman de plus de cinq cents pages que Mishima semble avoir considéré comme la première grande œuvre de sa maturité, dont la première partie paraît en octobre 1958 et la seconde en

---

alors, dans plusieurs chroniques historiques, le sens de l'éthique féodale et de l'identité japonaise. Cf. E. Lozerand, art. « Mori Ôgai », dans Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 184-186. Nous reviendrons sur l'influence de Mori Ôgai sur Mishima dans notre seconde partie.

<sup>37</sup> *Waga miserareta mono*, dans MY, *Watashi no henreki jidai, op.cit.*, pp. 180-182. Si l'on en croit Mishima lui-même, sa (re)découverte de Mori Ôgai daterait de ses années d'université (cf. *Mori Ôgai ron* 森鷗外論 [Sur Mori Ôgai, janvier 1966], dans MY, *Sakka-ron, op. cit.*, p. 9).

<sup>38</sup> Mishima découvre la Grèce en avril 1952 à la fin de son tour du monde. Il louera le souci de la perfection externe — selon lui, propre à l'arc grec — et rattachera celui-ci à une aspiration nietzschéenne à la santé et à la force. Cf. John Nathan, *Mishima, A biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, p. 115.

<sup>39</sup> MYZ, vol. 4, 2001, pp. 223-378. Pour la traduction française : *Le tumulte des flots*, traduit du japonais par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>40</sup> John Nathan, *ibid.*, p. 121. Un mois après la publication de cette idylle hellénisante, et sans doute en réaction au ton un peu mièvre de son précédent récit, Mishima publie *Kagi no kakaru heya*, troublante relation triangulaire entre un jeune fonctionnaire du ministère des finances, la fille à peine pubère de son ancienne amante décédée et une vieille servante qui semble vouloir les accoupler et prétend être la véritable mère de l'enfant (MY, *Kagi no kakaru heya*, Tôkyô, Shinchôsha, 1985, pp. 227-284). *Kinkakuji* et *Kyôko no ie*, les deux grands romans de la seconde moitié des années 1950, sont aussi très éloignés de l'optimisme apollinien de *Shiosai*.

<sup>41</sup> Cf., par exemple, John Nathan, *ibid.*, pp. 169-179.

<sup>42</sup> MY, *Kyôko no ie* (1959), Tôkyô Shinchôsha, 2008.

septembre 1959. Dans un supplément au texte, qui n'a finalement pas été publié, Mishima notait que ce roman ne relevait pas de la littérature d'après-guerre mais de « la littérature de “la fin de l'après-guerre” »<sup>43</sup>. Le récit n'a, en effet, plus pour décor la période 1945-1950, comme dans *Kinkakuji*, mais le milieu des années 1950 (l'intrigue commence en 1954 et s'achève en 1956). Aux yeux de l'auteur, ces années de forte croissance économique qui suivent la fin de l'occupation américaine (avril 1952) puis de la guerre de Corée (25 juin 1950-27 juillet 1953), ne semblent toutefois en rien idylliques. Les quatre personnages du roman (le boxeur Shunkichi, le peintre Natsuo, l'acteur Osamu et le salarié Seiichirô), qui incarnent sans doute chacun un aspect de la personnalité de leur créateur, vivent dans un désert de valeurs et continuent à voir les cendres et les flammes derrière les buildings flambant neufs de la capitale japonaise reconstruite<sup>44</sup>. Aucun d'eux n'échappe à une expérience nihiliste qui prend ici, comme nous le verrons plus en détail en abordant cette question dans notre troisième partie, une tournure métaphysique.

Les œuvres du début des années 1960 semblent en l'occurrence procéder d'une tentative de réponse à cette question du nihilisme. Tandis que *Kyôko no ie* se clôt sur un constat pessimiste et désabusé, les grands romans représentatifs de la période 1960-1970 — *Utsukushii hoshi* 美しい星 [Belle étoile, janvier-novembre 1962], *Gogo no eikô* 午後の曳航 (Le marin rejeté par la mer, septembre 1963), *Kinu to meisatsu* 絹と明察 [Soie et lucidité, janvier-octobre 1964], *Hojô no umi* —, de même que certaines pièces de théâtre — *Tôka no kiku* 十日の菊 [Le chrysanthème du dixième jour, décembre 1961], *Suzakuke no metsubô* 朱雀家の滅亡 [La chute de la maison Suzaku, octobre 1967], *Waga tomo hittorâ* わが友ヒットラー [Mon ami Hitler, décembre 1968] —, et plusieurs nouvelles — *Yûkoku*, *Mikumano môde* 三熊野詣 (Pèlerinage aux trois montagnes, janvier 1965), *Asa no jun.ai* 朝の純愛 (Une matinée d'amour pur, juin 1965) —, mettent en scène des personnages qui croient (ou veulent croire) à un idéal, voire à un ordre transcendant qu'ils refusent d'abandonner, quel qu'en soit le prix : mort, meurtre, transgression, mensonge. Parmi ces différents procédés, la mort est sans doute le plus fréquent et le plus efficace (le moyen se conjugue ici avec la fin). La nouvelle *Yûkoku*, les deux premiers tomes de la tétralogie *Haru no yuki* 春の雪 (Neige de printemps, paru en feuilleton de septembre 1965 à janvier 1967) et *Honba*, ou encore les pièces de théâtre *Tôka no kiku* et *Suzaku-ke no metsubô* réinvestissent ainsi le thème de la belle mort, à la fois

---

<sup>43</sup> 「戦後は終わった」文学, MY, *Kyôko no ie* — *soko de watashi ga kaita mono* 鏡子の家、そこで私が書いたもの [Kyôko no ie et son contenu], MYZ, vol. 31, 2004, p. 242.

<sup>44</sup> MY, *Kyôko no ie*, pp. 34-35.

éthique et esthétique (ou éthique parce qu'esthétique), si fréquent dans les œuvres de jeunesse <sup>45</sup>.

Si les thématiques des œuvres des années 1960 évoquent le *rôman-ha*, l'écart est toutefois palpable avec les premiers romans et nouvelles de l'auteur. Dans les textes que nous venons de citer, le réel n'est pas radicalement refusé comme il semble l'être dans les idylles abstraites et mortifères des années 1942-1947. L'auteur n'a, d'autre part, jamais eu l'intention de renouer avec le style précieux et parfois alambiqué de sa jeunesse. La remarque d'Annie Cecchi selon laquelle « l'esthétique classique » de Mishima viendrait canaliser « une veine trop baroque et romantique » <sup>46</sup> s'applique peut-être inégalement, mais elle nous paraît assez pertinente pour caractériser les textes de la décennie 1960. Le dépouillement et les rythmes rigoureux de la nouvelle *Yûkoku* nous renvoient notamment, comme nous le verrons plus en détail dans notre seconde partie, aux nombreux plaidoyers de Mishima en faveur d'une écriture concise et structurée qui permettrait de donner une portée universelle à la subjectivité de l'écrivain. Nous ne nous sommes pas penché sur la question du style dans *Honba* qui nous paraissait moins centrale que dans *Yûkoku*. Le souci de sobriété stylistique est aussi présent dans le second tome de la tétralogie, quoique de façon moins tranchée : il semble, en effet, que Mishima ait souhaité élaborer un style qui reflète aussi la virilité du héros, contrastant avec le style plus féminin et sentimental du premier tome <sup>47</sup>. Il paraît difficile, sur de longs romans d'environ cinq cents pages, de parvenir à faire coïncider étroitement le fond et la

---

<sup>45</sup> À la fin de *Watashi no henreki jidai*, l'écrivain note lui-même ce retour de l'obsession romantique de la mort et considère que la parenthèse classique et vitaliste du milieu des années 1950 n'a été qu'une automystification : 今の私は、二十六歳の私があればほど熱情を持った古典主義などという理念を、もう心の底から信じてはいない。自分の感受性をすりへらして揚棄した、などという威勢がいいが、それはただ、干からびたのだと思っている。そして早くも、若さとか青春とかいうものはばかばかしいものだ、と考えだしている。それなら「老い」がたのしみか、と言え、これもいただけない。そこで生まれるのは、現在の、瞬時の、刻々の死の観念だ。これこそ私にとって真になまなましく、真にエロティックな唯一の観念かもしれない。その意味で、私は生来、どうしても根治しがたいところの、ロマンチックの病いを病んでいるかもしれない。二十六歳の私、古典主義者の私、もっとも生の近くにいと感じた私、あれはひよっとするニセモノだったかもしれない。「Aujourd'hui, je ne crois plus du tout à cet idéal de classicisme auquel j'adhérais avec tant de passion à l'âge de vingt-six ans. Le souhait que j'avais de surmonter ma propre sensibilité témoignait d'une saine vitalité, mais le seul résultat auquel j'aboutis fut de la tarir. Puis, très tôt, je me suis mis à considérer que des choses comme la jeunesse, ou le printemps de la vie, étaient des idioties. Pour autant je n'éprouve aucun plaisir à l'idée de vieillir. Alors germa l'idée de la mort : une mort contemporaine, présente à tout moment, dans l'instant même. Il s'agit sans doute, pour moi, du seul concept véritablement vivant, véritablement érotique. En ce sens, il est possible que je souffre, par nature, de cette maladie romantique dont il est si difficile de guérir. Celui que j'étais à vingt-six ans, ce partisan du classicisme qui se sentait au plus proche de la vie, n'était peut-être qu'un imposteur. ». Cf. MY, *Watashi no henreki jidai*, pp. 150-151. Il s'agit d'un extrait fréquemment cité, notamment par John Nathan (*op.cit.*, p. 190) et Annie Cecchi (*op.cit.*, pp. 79-80). Par commodité, et afin de le citer en entier, nous avons choisi de retraduire l'extrait.

<sup>46</sup> Annie Cecchi, art. « Mishima Yukio », *Dictionnaire de littérature japonaise*, *op.cit.*, p. 177.

<sup>47</sup> たわやめぶりの第一巻「春の雪」と対蹠的に、第二巻「奔馬」は、ますらおぶりの小説になるべきであり、昭和十年までの国家主義運動を扱う筈であった。「Par opposition au genre délicat et féminin de *Neige de printemps*, le second volume *Chevaux échappés* sera un roman d'un genre martial et viril dans lequel je devrais traiter du mouvement nationaliste jusqu'en 1936 ». MY, *Ni-niroku jiken to watashi* 二・二六事件と私 [Les Incidents du 26 février 1936 et moi], dans *Eirei no koe* (1966), Tôkyô, Kawade Shobô, 2005, p. 253.

forme. Les deux textes diffèrent sans doute plus en raison de leur contenu qu'en raison de leur style. Le projet indique toutefois à quel point Mishima accordait de l'importance à l'idée d'une cohérence entre fond et forme, que l'on retrouve dans la nouvelle *Yûkoku*.

La raison pour laquelle ce texte est considéré comme un jalon incontournable dans l'œuvre du romancier tient cependant moins à ses caractéristiques formelles qu'à son référentiel idéologique. Lorsque le biographe John Nathan évoque, au sujet *Yûkoku*, « quelque chose de neuf qui commence à se cristalliser »<sup>48</sup>, il insinue que la nouvelle constitue le prodrome de l'engagement du romancier dans la cause ultranationaliste. Le texte paraît, en effet, deux avant *Hayashi Fusao ron*, premier d'une abondante série d'essais dans lesquels Mishima embrasse de plus en plus clairement le défunt culte de l'empereur<sup>49</sup>. Dans les trois dernières années de sa vie, l'écrivain consacre une part considérable de son temps à la politique et, à l'exception de quelques essais littéraires, la plupart des textes non fictionnels qu'il publie ont une coloration clairement idéologique. Le roman *Honba* paraît dans ce contexte et l'on pourrait être tenté d'y retrouver, comme l'a fait Inoue Takashi<sup>50</sup>, de nombreux reflets des expériences que le romancier, en tant qu'activiste, est en train de vivre (formation d'un groupe terroriste, relation à la fois proche et conflictuelle avec l'armée, etc.).

*Yûkoku* et *Honba* appartiennent ainsi à une série très spécifique et somme toute très circonscrite de textes de fiction dans lesquels la quête de l'ordre et de l'idéal est clairement inscrite dans un cadre idéologique. Dans son ouvrage comparatif sur Mishima Yukio et Ôe Kenzaburô, Susan J. Napier recense cinq ouvrages de Mishima qui, selon elle, illustrent clairement, sur un mode fictionnel, les convictions du romancier : la nouvelle *Yûkoku*, le poème narratif *Eirei no koe* 英霊の聲 [La voix des mânes héroïques] (paru pour la première fois dans la revue *Bungei* en juin 1966), les pièces de théâtre *Suzaku-ke no metsubô* et *Waga*

<sup>48</sup> J. Nathan, *op.cit.*, p. 179. Nishikawa Nagao note que c'est aussi à partir de la publication de *Yûkoku* que Mishima s'est « engagé dangereusement sur la route de l'ultranationalisme » (*Le roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988, p. 233). Pour Noguchi Takehiko, les nouvelles *Yûkoku* (janvier 1961) et *Ken* 剣 (*Ken*, octobre 1963), ainsi que l'essai *Hayashi Fusao ron* (février 1963), constituent, en l'occurrence, un moment charnière où la distance ironique à l'œuvre dans les textes précédents, laisse place à une foi au premier degré : l'ironiste abandonne son ironie. L'écart entre la fin de *Kyôko no ie* et la nouvelle *Yûkoku* est, à cet égard, extrêmement frappant. Tandis que dans les dernières lignes du roman le personnage du boxeur Shunkichi rejoint un groupuscule d'extrême-droite par désœuvrement et sans pour autant partager leurs convictions, le couple Takeyama de *Yûkoku* est (comme nous aurons l'occasion de le voir plus en détail dans notre première partie) d'emblée présenté comme dévoué corps et âme à l'empereur. Cf. Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai* (1968), Tôkyô, Kôdansha, 1969, pp. 224-225 et MY, *Kyôko no ie*, Tôkyô, Shinchôsha, 2000, pp. 452-456.

<sup>49</sup> Citons, parmi d'autres : *Hagakure Nyûmon* 葉隠入門 (Le Japon moderne et l'éthique du samouraï, septembre 1967), « *Dôgiteki kakumei* » no ronri 『道義的革命的』の論理—磯部一等主計の遺稿について [Logique de « la révolution morale », au sujet du testament inédit du capitaine au commissariat des armées Isobe, mars 1968], *Wakaki samurai no tame no seishin kôwa* 若きサムライのための精神講和 [Cours d'éducation spirituelle à l'adresse des jeunes samouraïs, juin 1968-mai 1969], *Bunka bôei ron* 文化防衛 [Défense de la Culture, juillet 1968], *Kôdôgaku nyûmon* (septembre 1969-août 1970).

<sup>50</sup> Inoue Takashi, *Maboroshi no isaku wo yomu, mô hitotsu no « Hôjô no umi »*, Kôbunsha shinsho, 2010, pp. 181-183.

*tomo Hitorâ* ainsi que le roman *Honba* <sup>51</sup>. Nous aurions ajouté à cette liste la nouvelle *Ken* 剣 (*Ken*, octobre 1963) et retranché *Waga tomo Hitorâ* dont le message, malgré le titre provocateur, ne se laisse pas si facilement réduire aux thèses politiques du romancier. La pièce oppose Ernst Röhm, rêveur idéaliste, à Hitler et Krupp, personnages sans scrupules. Le premier est persuadé qu'Hitler ne reniera pas leur amitié (d'où un titre antiphastique) et ne veut pas croire qu'il s'apprête à le trahir <sup>52</sup>. On pourrait considérer que Röhm, par contraste avec Hitler et Krupp, incarne la pureté de l'éthique d'extrême-droite. Mais son portrait n'est pas foncièrement positif : il se révèle exagérément naïf, voire idiot, et ses discours sonnent creux. Aucun personnage de *Waga tomo hitorâ* n'est finalement épargné par l'auteur et il nous semble donc difficile d'y trouver un plaidoyer en faveur de la pensée ultranationaliste.

En revanche, la nouvelle *Ken* se veut clairement apologétique. Le héros du récit, Kokubu Jirô, jeune kendôka dévoué corps et âme à son art, illustre les valeurs de la fidélité et du devoir moral. En ce sens, il se rapproche étroitement des héros de *Yûkoku* et de *Honba*, et finit d'ailleurs, comme eux, par se suicider. Le thème du kendô et la valorisation de la jeunesse, du corps, du combat, de l'action au détriment de la réflexion présents dans le texte évoquent plus étroitement le roman *Honba*. *Ken* ferait presque figure de première ébauche du second tome de la tétralogie. Introduire cette nouvelle dans notre étude nous aurait sans doute condamné à de nombreuses répétitions. Il faut ajouter qu'à la différence de *Yûkoku* et de *Honba*, la nouvelle *Ken*, bien qu'elle comporte un référentiel que l'on pourrait qualifier de fascisant (glorification du corps masculin, du combat, du dépassement de soi, héroïsme sacrificiel, etc.), ne renvoie jamais explicitement à la doctrine ultranationaliste. Selon le narrateur, le héros ne s'intéresse « ni à la politique, ni aux faits sociaux » <sup>53</sup>. La question de l'insertion de l'idéologie dans le récit se présente donc sous un angle légèrement différent. C'est donc aussi par souci de cohérence que nous avons été amené à exclure *Ken* de notre corpus.

Le fait de n'intégrer ni *Suzakuke no metsubô* ni *Eirei no koe* à notre étude requiert moins d'explications. Inclure une pièce de théâtre nous aurait contraint à travailler sur deux genres distincts ne sollicitant pas le même appareil théorique. La question du rôle du narrateur dans la perpétuation du message, qui se pose avec acuité dans le cas de *Yûkoku* et de *Honba*, est notamment absente dans les pièces de théâtre où le point de vue partisan ne se laisse saisir que

---

<sup>51</sup> Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland: romanticism and realism in the fiction of Ôe Kenzaburô and Mishima Yukio*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, p. 162.

<sup>52</sup> Le cadre de la pièce est la Nuit des longs couteaux (29 juin–2 juillet 1934) pendant laquelle les S.S. massacrèrent les S.A. d'Ernst Röhm.

<sup>53</sup> 政治や社会には何の興味も持たず MY, *Ken*, dans MYZ, vol. 20, pp. 264. Pour la traduction française : *Ken*, dans *Pèlerinage aux trois montagnes*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, Paris, Gallimard, 1997, p. 61.

dans les rebondissements de l'intrigue et dans le portrait en creux qui se dessine au travers des propos tenus par les personnages. *Eirei no koe*, texte situé entre le poème en prose et le récit narratif, diffère aussi de *Yûkoku* et de *Honba* d'un point de vue générique. Il nous semblait que ce texte offrait par ailleurs trop peu de perspectives de réflexion sur la question des tensions entre vouloir-dire et vouloir-plaire. Inspiré du nô<sup>54</sup>, *Eirei no koe* relate une transe au cours de laquelle un personnage est possédé par les mânes des héros morts pour l'empereur. Le texte dresse ainsi un parallèle entre les officiers du *ni-niroku jiken* et les soldats kamikazes des « troupes spéciales » (*tokkôtai* 特攻隊) de la Seconde Guerre mondiale, qui ont tous perdu la vie pour un dieu qui a finalement abandonné sa divinité. Le dispositif narratif est très sommaire et sert surtout d'alibi pour introduire un long discours de propagande<sup>55</sup>. Le souci de dire ne semble pas composer ici, comme dans *Yûkoku* et *Honba*, avec celui de raconter une histoire ou de séduire les lecteurs, d'emblée exclus d'un texte qui s'apparente à un long soliloque halluciné<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Selon Mishima, le texte est plus précisément inspiré des *Shura-mono* 修羅物, les pièces de nô centrées sur des personnages morts au combat. Cf. MY, *Ni-niroku jiken to watashi*, op.cit., pp. 258-259.

<sup>55</sup> Le caractère excessivement redondant et idéologique du récit transparait bien dans le refrain « Pourquoi l'Empereur est-il donc devenu homme ? » などてすめろぎは人間となりたまいし sur lequel se clôt chaque tirade des « mânes héroïques ». MY, *Eirei no koe*, pp. 18, 43 et 71.

<sup>56</sup> Dans son ouvrage dédié à son fils *Bôryû no gotoku* 暴流のごとく [Telle une lame de fond, 1976], Hiraoka Shizue, la mère de Mishima, écrit que celui-ci lui aurait dit avoir rédigé ce texte dans un état semi-conscient, emporté par son stylo et couchant sur le papier des mots chuchotés à ses oreilles (cité par Satô Hideaki, art. « Eirei no koe », *Mishima Yukio jiten*, 2000, p. 38). On serait prêt à la croire tant il paraît difficile d'entrer dans ce texte : comme dans certains états de transe, le délire semble ici ne concerner que l'intéressé.



## 2. Le contexte historique dans *Yûkoku* et *Honba*

### 1. Ultrationalisme et « système de l'empereur »

L'idéologie ultrationaliste qui constitue l'arrière-plan idéologique de *Yûkoku* et de *Honba* est indissociable du système politique centré autour de la figure de l'empereur, le *tennôsei* 天皇制, littéralement « système de l'empereur », qui s'est mis en place lors de la restauration Meiji (*Meiji ishin* 明治維新), a pris une forme radicale dans les années 1930, puis a disparu (du moins sous sa forme originelle) avec la défaite de 1945 et la « déclaration d'humanité de l'empereur » (*ningen sengen* 人間宣言) le 1<sup>er</sup> janvier 1946. Maruyama Masao 丸山眞男 (1914-1996)<sup>1</sup>, le plus célèbre exégète de l'ultrationalisme japonais, distingue trois étapes : un développement progressif dans les années 1919-1931, une phase de maturité entre 1931 et 1936, puis enfin la réalité du pouvoir dans la période 1936-1945<sup>2</sup>. Pour Maruyama, l'ultrationalisme ne saurait cependant être dissocié des fondements juridiques de l'État-nation moderne japonais. En effet, c'est la constitution de 1889 qui a placé l'empereur (entité « sacrée et inviolable » selon l'article 3)<sup>3</sup> au centre du système politique et des valeurs nationales<sup>4</sup>. L'empereur cumulait le pouvoir politique et l'autorité spirituelle<sup>5</sup> : il était simultanément chef de l'État et grand prêtre d'essence divine, descendant de la déesse solaire Amaterasu Ômikami 天照大神, principale divinité d'une religion shintô devenue « shintô d'État » (*kokka shintô* 国家神道)<sup>6</sup>.

Bien qu'un tel système fût en grande partie inédit, il était perçu par ceux qui l'avaient instauré comme un retour aux temps anciens de Jimmu 神武, premier empereur du Japon,

---

<sup>1</sup> Philosophe, politologue, historien de la pensée, c'est l'une des plus grandes figures intellectuelles japonaises du XX<sup>e</sup> siècle. Il est surtout connu pour ses analyses sur l'ultrationalisme et l'histoire de la pensée politique japonaise. Art. « Maruyama Masao », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan, 2012.

<sup>2</sup> Maruyama Masao, *Nihon fashizumu no shisô to undô* 日本ファシズムの思想と運動 [Pensée et dynamique du fascisme japonais, 1948], dans *Maruyama Masao Shû*, vol. 3 (1946-1948) 丸山眞男集 [Œuvres de Maruyama Masao], Tôkyô, Iwanami shoten, 1995, pp. 262-263.

<sup>3</sup> Art. « Constitution of the Empire of Japan », in *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993, p. 233.

<sup>4</sup> Art. « Tennôsei », dictionnaire *Kôjien*, Iwanami, 5<sup>e</sup> édition.

<sup>5</sup> Maruyama Masao, *Chôkokka shugi no ronri to shinri* 超国家主義の論理と心理 [Logique et psychologie de l'ultrationalisme, 1946], dans *Maruyama Masao Shû*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>6</sup> Après la restauration Meiji, le shintô, officiellement dissocié du bouddhisme (*shinbutsu bunri* 神仏分離) fut déclaré religion nationale, supérieure aux autres religions. Cette « nationalisation » du shintô s'accompagna d'un effort de hiérarchisation du clergé et des sanctuaires. Au sommet de l'ensemble se trouvaient l'empereur et le sanctuaire d'Ise, centres spirituels du Japon. Fortement teinté de confucianisme, le shintô d'État fut le pilier de l'ultrationalisme et favorisa la légitimation de la guerre pour des raisons sacrées (*seisen shisô* 聖戦思想 ou « pensée de la guerre sainte »). Cf. art. « Kokka shintô », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban* ブリタニカ国際大百科事典 [Grande Encyclopédie Britannica, Version articles courts pour dictionnaire électronique] Shôgakkan, 2012, et art. « Shintô », *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 2472-2473.

dont l'existence et le règne putatif relèvent évidemment du mythe. La constitution de 1889, que l'empereur octroyait gracieusement à ses sujets, était ainsi présentée comme le rétablissement d'une loi immuable. Maruyama Masao compare en l'occurrence l'empereur non à un point central mais à un axe des ordonnées passant par le centre d'un cercle (les sujets) et courant perpendiculairement à son plan. Les valeurs émises en direction de la périphérie étaient d'autant plus irrévocables qu'elles provenaient d'une source éternelle, rayonnant sans discontinuité<sup>7</sup>. Présenté, conformément aux chroniques impériales antiques du *Kojiki* 古事記<sup>8</sup> et du *Nihonshoki* 日本書紀<sup>9</sup>, comme affilié aux divinités célestes, l'empereur était l'origine de tout pouvoir, comme de toute morale, « apogée » — ainsi que l'écrivit Araki Sadao 荒木貞夫 (1877-1966)<sup>10</sup> dans un texte de 1933 adressé aux soldats de l'armée impériale — « du Vrai, du Bien et du Beau, dans le passé comme dans le futur et à l'Est du monde comme à l'Ouest »<sup>11</sup>.

Dans les années 1930, toute pensée alternative a été progressivement évincée (le libéralisme) ou violemment réprimée (le communisme). Les deux textes fondateurs de l'idéologie ultranationaliste datent cependant, comme la Constitution de Meiji, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit en l'occurrence de l'*Admonition impériale à l'usage des Soldats* (*Gunjin chokuyu* 軍人勅諭, 1882) et du *Rescrit Impérial sur l'éducation* (*Kyôiku chokugo* 教育勅語, 1890). Distribué dans toutes les écoles avec le portrait du couple impérial (*Go shin.ei* 御真影) et lu les jours de fête, ce dernier texte joua notamment un rôle déterminant dans la

<sup>7</sup> Maruyama Masao, *Chôkokka shugi no ronri to shinri*, op.cit., p. 35.

<sup>8</sup> « Recueil des choses anciennes ». Compilé, selon la préface, par l'ordre de l'empereur Temmu 天武天皇 (673-686), le *Kojiki* fut achevé en 712. C'est l'un des plus vieux textes subsistant de l'antiquité japonaise. Le *Kojiki* est composé de trois livres. Le premier livre traite du temps des dieux et comporte la plupart des mythes fondateurs du pays et de la lignée impériale (mythe de la caverne céleste, mythe de la descente sur terre du petit-fils céleste, naissance du « premier empereur » Jimmu, etc). Le second livre montre le passage progressif des temps mythiques au temps historique. Le troisième livre traite du règne des empereurs et des impératrices, de Nintoku à Suiko (?-628) mais donne sur la fin des renseignements uniquement généalogiques. Presque oublié pendant de longues années le *Kojiki* fut redécouvert par les penseurs nativistes au XVIII<sup>e</sup> siècle puis exploité (et souvent expurgé des éléments les plus crus et les plus gênants) à des fins de propagande nationaliste à partir de l'ère Meiji. Cf. art. « Kojiki », *Dictionnaire historique du Japon*, op.cit., pp. 1572-1573.

<sup>9</sup> « Chronique du Japon ». Titre de la première histoire dynastique du Japon composée en sino-japonais et qui ouvre la série des « Six Histoires nationales » (*Rikkokushi* 六国史) rédigées dans cette langue. Le *Nihonshoki* couvre la période allant des origines de la dynastie au règne de l'impératrice Jitô (686-697). Achevé en 720, l'ouvrage est marqué par une plus grande rigueur chronologique et documentaire que le *Kojiki*. Cf. art. « Nihonshoki », *Dictionnaire historique du Japon*, *ibid.*, pp. 2032-2033.

<sup>10</sup> Général de l'armée japonaise proche des insurgés ultranationalistes des années 1930, il fut nommé ministre des armées pour calmer les ardeurs de ceux-ci. Son support tacite aux rebelles du 26 février 1936 (sur cet Incident : cf. *infra*, pp. 56-57) le contraignit à se retirer, mais il fut rappelé en tant que ministre de l'éducation dans le premier cabinet de Konoe Fumimaro 近衛文麿 (1891-1945). Pendant son mandat, il promut notamment l'instruction militaire dans les écoles. Adepte d'un militarisme spirituel, il fut condamné en tant que criminel de guerre de classe A au procès de Tôkyô avant d'être libéré pour raison de santé, et enfin absous. Cf. art. « Araki Sado », *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, op.cit., p. 46.

<sup>11</sup> 「古今東西を通じて常に真善美の極致」, Araki Sadao, *Kôkoku no gunjin seishin* 皇国の軍人精神 [L'esprit militaire du pays de l'Empereur, 1933], cité par Maruyama Masao, *Chôkokka shugi no ronri to shinri*, op.cit., p. 24.

consolidation de la pensée nationaliste. Il prêchait une morale confucianiste réinsérée dans le cadre de la « pensée de la Quintessence nationale » (*Kokusui shugi* 国粹主義) selon laquelle le Japon est supérieur à tous les autres peuples en raison de son essence nationale propre, le *kokutai* 国体 (littéralement « corps de la nation ») qui existerait depuis la création du pays et s'exprimerait de façon sous-jacente « dans la vie politique ou sociale »<sup>12</sup>. Les valeurs confucéennes de loyauté envers le souverain (*chû* 忠) et de piété filiale (*kô* 孝), ou l'idéal de formation des individus en fonction des intérêts de l'État étaient ainsi envisagés comme des valeurs d'origine autochtone, transmises de génération en génération à travers l'histoire du Japon et de la lignée impériale.

Dans son étude, Maruyama Masao évoque deux conséquences frappantes de cette centralité de l'empereur sur le comportement individuel des Japonais. La première tient à une levée potentielle des interdits moraux qui a sans doute joué un rôle dans certaines des atrocités commises durant la Seconde Guerre mondiale. En effet, dans la mesure, où l'empereur devenait la source de toute morale, il n'existait plus, note-t-il, de possibilité pour le sujet de se référer à un ordre de valeurs supérieur excédant le cadre de la nation. Comme origine de son comportement moral, l'individu devait intégrer un lieu (l'empereur, les intérêts de la nation, le *kokutai*, etc.) qui était extérieur à sa conscience. La seconde conséquence, liée à la première, est l'effet paradoxal d'individuation que la centralité de la figure de l'empereur pouvait entraîner, chacun étant jugé moins en fonction de son rapport horizontal avec ses semblables qu'en fonction du lien spécifique et vertical qu'il entretenait avec la figure du souverain<sup>13</sup>. Il pouvait en découler une surenchère dans la volonté de s'approprier cette figure et/ou de s'unifier avec elle, notamment pour ceux qui étaient situés en bas de l'échelle, et donc éloignés de son centre rayonnant. Les mouvements insurrectionnels qui constituent l'arrière-plan de *Yûkoku* et *Honba* reposaient ainsi sur une forme de chantage moral s'autorisant de la divinité de l'empereur (et de la constitution de Meiji qui la consacrait) pour attaquer l'ordre politique, jugé corrompu. De la sorte, les insurgés s'en prenaient aussi à l'empereur, détenteur du pouvoir politique. Ils ne le tenaient toutefois jamais pour responsable. La corruption était attribuée aux personnages rusés et malveillants de son entourage (conseillers, leaders politiques, proches, clans militaires, etc.) qui le trompaient. Les révolutionnaires ultranationalistes étaient donc simultanément des rebelles et les enfants fidèles<sup>14</sup> du souverain.

---

<sup>12</sup> Cf. art. « *Kokusui-shugi* », *Dictionnaire historique du Japon*, *op.cit.*, p. 1595.

<sup>13</sup> Maruyama Masao, *Chôkokka shugi no ronri to shinri*, *op.cit.*, pp. 29-34.

<sup>14</sup> Hosaka Masayasu résume ainsi : 皇道派の青年将校たちは武力で国家改造運動を起こす。〈…〉一君万民主義を掲げ、天皇の赤子として「君側の奸」——重臣、政治指導者、あるいは天皇の側近たち、さらに軍閥まで——を排除せよと彼らは主張する。武力蜂起して政権を握らなければならない、軍事

Le principe d'une coïncidence du droit naturel et du droit positif en la personne de l'empereur, et par extension le caractère simultanément transgressif et légitime des révoltes accomplies en son nom, explique en grande partie la fascination de Mishima pour le *tennōsei*. La pulsion de mort se trouvait ainsi anoblie et fondée en droit. S'il a lu certains des idéologues des coups d'État révolutionnaires des années 1930, notamment Kita Ikki 北一輝 (1883-1937)<sup>15</sup> auquel il a consacré un court essai<sup>16</sup>, Mishima n'a d'ailleurs jamais paru vraiment concerné par les résultats pratiques, voire même par les fondements politiques de l'action terroriste. Il semble avoir été surtout sensible à l'idée d'une incarnation, dans la personne même de l'empereur, d'un idéal abstrait avec lequel l'action terroriste, puis la mort, permettrait de fusionner<sup>17</sup>. Le schéma « transgression → auto-punition » que cette structure implique évoque aussi des motifs récurrents dans l'œuvre. Dans les romans de Mishima, nombreux sont les personnages (par exemple le narrateur de *Kinkakuji*, ou Kiyooki dans *Haru no yuki*) qui souillent, abîment, transgressent ce qu'ils aiment ou vénèrent le plus, puis sont finalement punis pour cela. Nous reviendrons à plusieurs reprises, dans le cours de notre travail, sur ce motif de la transgression légitime qui structure l'action d'un personnage comme Isao et organise les rapports entre les notions de pureté et d'impureté.

---

主導、純粋な天皇親政の高度国防国家をつくらなきゃいけないと考える。« Les jeunes officiers de la faction de la voie impériale voulaient, par la force armée, lancer un mouvement de rénovation de l'État. [...] Arborant le principe de l'égalité de tous sous l'égide du souverain unique, ils se considéraient comme les enfants purs de l'empereur et militaient pour l'élimination des "esprits rusés et malveillants proches du souverain" : conseillers, leaders politiques, ou [plus globalement], l'entourage de l'empereur et jusqu'aux factions de l'armée. Ils pensaient qu'ils devaient, par un soulèvement, prendre le pouvoir et instaurer, sous l'initiative de l'armée, un État consacré à la Défense Nationale et pratiquant une politique authentiquement favorable à l'empereur. » Handō Kazutoshi, Hara Takeshi, Hosaka Masayasu, Matsumoto Ken.ichi et Tominomori Eiji (dir.), *Sensō to tennō to Mishima Yukio* 戦争と天皇と三島由紀夫 [La guerre, l'empereur et Mishima Yukio], Tōkyō, Asahi Bunko, 2008, p. 35. Hosaka fait ici référence au manifeste des insurgés du 26 février 1936 dans lequel on trouve en effet les expressions « esprits rusés et malveillants proches du souverain » 君側の奸 et « enfants purs du pays des dieux » *shinshū sekishi* 神州赤子. Cf. Takahashi Masae, *Ni-niroku jiken*, « *shōwa ishin* » no *shisō to kōdō* 二・二六事件、「昭和維新」の思想と行動 [L'incident du 26 février 1936, Pensée et action des la « restauration Shōwa », 1965], Tōkyō, Chūkōshinsho, 1994, pp. 25-27.

<sup>15</sup> Kita Ikki (北一輝 1883-1937) : penseur et écrivain nationaliste qui fut d'abord proche des mouvements socialistes et vécut plusieurs années en Chine où il soutint la révolution chinoise (1911-1919). Rentré au Japon, il évolua dans les milieux ultranationalistes et fonda, avec Ookawa Shūmei, l'organisation militariste « La Société des Survivants » (*Yūzon-sha* 猶存社). Son ouvrage *Plan général pour la reconstruction du Japon* (*Nihon kaizō hōan taikō* 日本改造法案大綱) fut beaucoup lu dans les milieux ultranationalistes. Impliqué dans la tentative de coup d'État du 26 février 1936, il fut condamné à mort par une cour martiale et mourut fusillé le 19 août 1937. Cf. art. « Kita Ikki », *Dictionnaire historique du Japon*, op.cit., p. 1554.

<sup>16</sup> *Kita Ikki ron* — « *Nihon kaizō hōan taikō* » wo *chūshin to shite* 北一輝論 — 「日本改造法案大綱」を中心として [*Essai sur Kita Ikki, autour de* Esquisse pour un projet de réorganisation du Japon], est paru une première fois dans la revue *Mita Bungaku* en juillet 1969. Cf. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 497-504.

<sup>17</sup> Matsumoto Ken.ichi fait remarquer que sur ce point Mishima était plus proche de la pensée des officiers rebelles du 26 février 1936 que de celle de leur inspirateur Kita Ikki. Les premiers faisaient de l'empereur la source de toute valeur, tandis que le second le considérait comme un simple organe d'État et valorisait surtout la nation et le peuple. Dans son essai sur Kita, Mishima déclare qu'il n'a, effectivement, en aucun cas été influencé par la pensée de celui-ci. Cf. Matsumoto Ken.ichi *Mishima Yukio no ni-niroku jiken* 三島由紀夫の二・二六事件 [Le 26 février 1936 de Mishima], Tōkyō, Bungei shunjū, 2005, pp. 18-22.

## 2. Le contexte historique dans *Honba*

Avant d’embrasser une analyse plus détaillée des textes, il nous paraît important de rappeler rapidement quels sont les différents épisodes historiques auxquels ils renvoient et qui sont, tous, indissociables du système politique centré autour de l’empereur que nous venons de présenter. À l’exception de la révolte de samourais d’octobre 1876, qui forme la matière du récit encadré de *Honba*, tous les évènements évoqués sont tirés de la période 1931-1936 durant laquelle le Japon, suite à l’ « Incident de Mandchourie » (*Manshû jihen* 満州事変)<sup>18</sup> et à l’ « Incident d’octobre » (*jûgatsu jiken* 十月事件)<sup>19</sup> — évènements déclencheurs et prototypiques de ce qui allait suivre —, se laissa petit à petit déborder par la surenchère ultranationaliste. « La violence et l’action terroriste, résume Hosaka Masayasu, exercèrent une pression silencieuse à laquelle fut assujettie la politique. Ainsi se constitua un terrain qui plaçait l’armée au premier plan. »<sup>20</sup>

### *La révolte de la Ligue du Vent Divin*

À la fin du chapitre huit du roman *Honba*, le héros Isao prête au personnage de Honda une chronique historique intitulée *Shinpûren shiwa* 神風連史話 [Chronique de la Ligue du vent divin de l’ère Shôwa]. Le texte constitue le chapitre neuf du roman. Ce récit encadré ou récit métadiégétique<sup>21</sup> décrit dans le détail une révolte de samourais dans la préfecture de Kumamoto en 1876. Inspirés par les penseurs nativistes et *shintô* Hayashi Ôen 林桜園 (1797-

---

<sup>18</sup> Le 18 septembre 1931, des officiers japonais sabotèrent, sous l’ordre de leurs supérieurs, la voie ferrée du chemin de fer Sud-mandchourien. L’armée du Kwantung (*Kantôgun* 関東軍 : garnison de l’armée impériale japonaise stationnée dans les territoires à bail cédés par la Chine au Japon après la guerre russo-japonaise) accusa les Chinois du sabotage et se servit de ce prétexte pour envahir la Mandchourie. Le gouvernement japonais, mis devant le fait accompli, avalisa les ambitions d’une armée qui échappait manifestement à son contrôle. Cet incident marqua le début d’une guerre de quinze ans avec la Chine et fut suivi de la création de l’État fantoche du Mandchoukouo (*Manshûkoku* 満州国). Cf. Jean Esmein « De 1868 à nos jours » dans Francine Hérial (dir.), *L’Histoire du Japon, des origines à nos jours*, Paris, Hermann, 2010, pp. 1111-1115 et art. « Manshû Jihen », *Dictionnaire historique du Japon, op.cit.*, pp. 1743-1744.

<sup>19</sup> Tentative de coup d’État aussi connue sous le nom d’ « Incident du fanion de l’empereur » (*Kinki kakumei jiken* 錦旗革命事件) et orchestrée par le lieutenant-colonel Hashimoto Kingorô 橋本金五郎 (1890-1957) et d’autres officiers de la société ultranationaliste Sakura-kai (桜会). Averti du projet, le cabinet Wakatsuki (*Wakatsuki naikaku* 若槻内閣) abandonna une politique étrangère que l’armée jugeait trop timorée et complaisante à l’égard des puissances occidentales. En contrepartie, l’état-major suspendit le projet de coup d’État et assigna les responsables de l’opération à résidence surveillée. Les peines qu’ils encoururent furent extrêmement modérées. Le succès de cette manœuvre politique, dont l’objet était d’obtenir le soutien du gouvernement dans les opérations en Chine et de se débarrasser des dirigeants hostiles aux manœuvres militaires, annonça une immixtion toujours plus grande de l’armée dans les affaires gouvernementales. Cf. Jean Esmein, *ibid.*, pp. 1111-1115 et art. « Jûgatsu jiken », *Dictionnaire historique du Japon, op.cit.*, p. 1324.

<sup>20</sup> つまり暴力やテロ行為が無言のうちに圧力となって政治が抑えられて、軍部が前面に出てくる土壌ができます。 *Senso to tennô to Mishima Yukio, op.cit.*, p. 34.

<sup>21</sup> Gérard Genette nomme *récit métadiégétique* les récits au second degré. Il nomme plus précisément *métarécit* le « récit dans le récit » et *métadiégèse* « l’univers de ce récit second ». G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 239.

1870)<sup>22</sup> et Hirata Atsutane 平田篤胤 (1776-1843)<sup>23</sup>, partisans de la « restauration de l'ordre ancien » (*fukko* 復古), ces anciens samourais du fief de Higo (Kumamoto) avaient fondé, en 1872, une société secrète portant le nom de « Parti qui révère les dieux » (*Keishintô* 敬神党), plus connue sous le nom de « Ligue du vent divin » (*Shinpûren* 神風連). Ils se sentaient spoliés par la restauration de Meiji (perte de leurs privilèges, occidentalisation du Japon, etc.) dont ils incarnaient l'aile conservatrice et xénophobe. Le décret d'interdiction du port du sabre de 1876 (*haitô-rei* 廢刀令), qui leur ôtait l'ultime marque distinctive d'appartenance à la classe des guerriers, les poussa à l'action. Le 24 octobre 1876, cent soixante-dix hommes menés par Ôtaguro Tomo.o 太田黒伴雄 (1835-1876) attaquèrent la garnison installée dans le château de Kumamoto, dont les effectifs avaient été réduits en raison d'une révolte semblable dans la préfecture voisine de Saga. Le mouvement fut réprimé dès le lendemain par la contre-offensive des militaires, mieux armés et supérieurs en nombre. Parmi les cent soixante-dix samourais, plus de cent-vingt trouvèrent la mort ou mirent d'eux-mêmes fin à leurs jours<sup>24</sup>. Les « troubles de la Ligue du vent divin » (*Jinpûren no ran* 神風連の乱) furent précédés puis suivis de plusieurs soulèvements similaires dans le sud-ouest du Japon, dont la dernière et plus importante révolte de samourais, la « guerre du Sud-Ouest » (*Seinan sensô* 西南戦争, janvier-septembre 1877) menée par Saigô Takamori 西郷隆盛 (1828-1877)<sup>25</sup>.

Le caractère suicidaire de l'attaque de la « Ligue du vent divin » (les samourais étaient principalement armés de sabres et la plupart d'entre eux optèrent pour l'éventrement rituel)<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Penseur nativiste de la fin de l'époque Edo. Formé à l'étude des textes shintô, bouddhistes et confucéens, ainsi qu'aux sciences occidentales, il fut un ardent défenseur de la pensée *Sonnô Jôï* 尊王攘夷 (« Révérez l'Empereur, expulsez les barbares ») et rendit d'ailleurs visite à Fujita Tôkô 藤田東湖 (1806-1855) de l'école de Mito (*Mitogaku* 水戸学), qui joua un rôle déterminant dans la promotion de cette idéologie. Hayashi Ôen exerça une influence déterminante sur les chefs de la rébellion du *Shinpûren* qui, tel Ôtaguro Tomo.o 太田黒伴雄, furent souvent ses disciples. Cf. Iikura Yôichi, art. « Hayashi Ôen », *Asahi Nihon rekishi jinbutsu daijiten* 朝日本歴史人物大辞典 [Grand dictionnaire Asahi des personnages historiques du Japon], Asahi Shinbun shuppan. Article disponible en ligne sur le site kotobank.jp : <https://kotobank.jp/word/林桜園>, consulté le 19 juin 2015.

<sup>23</sup> Penseur des études nativistes, représentatif de la « voie ancienne » (*kodô* 古道) qui prônait le retour à un shintô purifié des influences étrangères. Sa pensée mystique influença le courant *Sonnô jôï*. Cf. art. « Hirata Atsutane », *Dictionnaire historique du Japon*, op.cit., pp. 998-1000.

<sup>24</sup> Yamaguchi Naotaka, art. « Shinpûren », dans *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2000, p. 507.

<sup>25</sup> Saigô Takamori (西郷隆盛 1828-1877) est l'un des principaux acteurs de la restauration Meiji. Originaire du fief de Satsuma (Kagoshima), il commanda les troupes qui matèrent les partisans du shogunat entre Kyôto et Edo dont il obtint la reddition. Il conduisit ensuite la réforme sur la suppression des fiefs et la création des départements (*haihan chiken* 廢藩置県). Suite à un désaccord avec Ôkubo Toshimichi (大久保利通 1830-1878) sur la politique à mener en Corée, il rentra à Kagoshima où il fonda une école privée ouverte aux fils de guerriers et mit sur pied une force paramilitaire. En janvier 1877, le gouvernement, inquiet, décida d'évacuer des explosifs de la poudrerie départementale de l'Armée de terre basée à Kagoshima. Les guerriers de Kagoshima l'investirent. S'en suivit une guerre de six mois entre les troupes gouvernementales et les samourais du Kyûshû qui tourna rapidement à l'avantage de l'armée régulière. Saigô mourut au cours des combats le 24 septembre 1877. L'écrasement de cette révolte marqua la fin de la contestation des guerriers et consolida définitivement le nouveau pouvoir. Cf. Art. « Saigô Takamori », *Dictionnaire historique du Japon*, op. cit., pp. 2309-2310 et art. « Saigô Takamori », *Buritanika kokusai dai-hyakka jiten, shôkômoku denshijisho ban*, 2012.

<sup>26</sup> Shibata Shôji évoque précisément le chiffre de quatre-vingt-sept suicides par arme blanche : Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareru seishin* (2001), Tôkyô, Ôfû, 2002, p. 301. John M. Rogers avance lui le chiffre de

marqua profondément le Mishima des années 1960, converti à l’ultranationalisme. À l’occasion d’un entretien avec Hayashi Fusao, il déclara que cette insurrection était « une pure expérience de l’esprit japonais, la plus originelle, et, en un sens, la plus fanatique [de celui-ci] »<sup>27</sup>. Dans *Honba*, c’est aussi sous un angle extrêmement partisan que Yamao Tsunanori, le romancier fictif auquel est attribué *Shinpûren shiwa*, nous présente les événements et ses protagonistes. Isao, le héros du récit-cadre, est hanté par ces figures héroïques qui prétendirent incarner la volonté du souverain et n’hésitèrent pas à se suicider en gage de fidélité. Le nom de sa société secrète « Ligue du Vent Divin de l’ère Shôwa » (*Shôwa shinpûren* 昭和神風連) est choisi en leur hommage et tous ses efforts pourraient être ramenés au désir de les égaler.

Aussi élémentaire soit-elle, cette logique mimétique, dont Shibata Shôji note qu’elle structure l’ensemble du roman<sup>28</sup>, comporte sa propre cohérence qui tient à l’opposition de deux ordres que nous avons évoquée plus haut, symbolisée par la nature double de l’empereur, à la fois homme et dieu. Les troubles de la Ligue du Vent divin de 1876, comme les coups d’État avortés de la période 1932-1936 où Mishima a puisé les modèles historiques de l’action terroriste projetée par le personnage d’Isao, mettent aux prises des rebelles qui se réclament de l’essence de l’empereur contre son gouvernement. Annie Cecchi fait remarquer que ce paradigme n’est pas sans évoquer, aux yeux du lecteur occidental, l’archétype d’Antigone :

[...] deux lois s’affrontent : la loi récemment écrite, et la loi non-écrite, pour reprendre l’opposition de Sophocle [...] les conjurés refusent l’histoire récente au nom d’un idéal d’« absolu » et de pureté.<sup>29</sup>

Les mutins des années 1930 s’inscrivaient dans la lignée de la restauration Meiji accomplie, elle aussi, au nom de l’empereur, perçu comme la norme souveraine et la source du droit. Le terme même d’*ishin* 維新 (restauration, rénovation) fut largement repris par la rhétorique ultranationaliste et terroriste des années 1930. Dans *Honba* il apparaît souvent lorsque le personnage d’Isao expose son programme politique<sup>30</sup>.

---

quatre-vingt-cinq suicides. Il s’agit selon lui du plus grand suicide de masse en temps de paix dans l’histoire du Japon. John M. Rogers, *Divine Destruction: The Shinpûren Rebellion of 1876*, dans Helen Hardacre and Adam L. Kern (dir.), *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Brill, 1997, pp. 408-435.

<sup>27</sup> 僕は、日本精神というもののいちばん原質的な、ある意味でいちばんファナティックな純粹実験はここだと思うのです。MY, *Taiwa nihonjinron* 対話日本人論 [Entretien : Japonologie], dans MYZ, vol. 39, Tôkyô, Shinchôsha, 2004, p. 634. Entretien publié pour la première fois aux éditions Banchô shobô en octobre 1966.

<sup>28</sup> Pour Shibata, trois éléments concordent à faire de la question de l’imitation l’un des thèmes centraux du roman : 1) Isao est la réincarnation (et donc une forme de réplique) du personnage de Kiyooki, héros du premier tome de la tétralogie ; 2) il souhaite lui-même imiter les partisans du *Shinpûren* ; 3) l’intrigue est inspirée d’événements historiques. Cf. *op.cit.*, p. 299.

<sup>29</sup> Annie Cecchi, *Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 100.

<sup>30</sup> Cf. par exemple : MY, *Honba*, Tôkyô, Shinchôsha, 2002, chap. 24, p. 303 ou chap. 37, p. 468 (nous ne précisons plus l’édition dans les pages suivantes).

### *Les troubles des années 1932-1933 dans le récit cadre*

À la différence du récit encadré *Shinpûren shiwa* et de la nouvelle *Yûkoku*, le récit-cadre de *Honba* ne s'inspire pas d'un évènement historique spécifique. Comme l'ont relevé Noguchi Takehiko<sup>31</sup> et Shibata Shôji<sup>32</sup>, le roman renvoie à plusieurs complots ultranationalistes qui ont marqué la période 1932-1936 et notamment les années 1932 et 1933 entre lesquelles court le récit (l'histoire de *Honba* s'ouvre le 15 mai 1932 et s'achève le 29 décembre 1933). Trois « Incidents » (*jiken* 事件) semblent avoir particulièrement inspiré Mishima : l'« Incident de la Conjuration du sang » (*ketsumeidan jiken* 血盟団事件, février-mars 1932), l'« Incident du 15 mai » 1932 (*go-ichigo jiken* 五・一五事件), l'« Incident du parti des soldats divins » (*shinpeitai jiken* 神兵隊事件, juillet 1933). L'objectif affiché de ces coups d'État avortés, ourdis par des officiers ou des civils généralement très jeunes, était de rétablir le pouvoir impérial (supposément spolié) et de supprimer le système des partis et sa politique jugée conciliante avec l'Occident et les milieux financiers ou industriels. La crise économique et la situation désastreuse dans les campagnes, dont certains insurgés étaient issus, ne furent pas étrangères à leur engagement. Cette agitation ultranationaliste connut un prolongement avec le mouvement la « faction de la voie impériale » (*kôdôha* 皇道派) de l'armée de terre qui aboutit à la tentative de coup d'État du 26 février 1936 (*ni-niroku jiken* 二・二六事件).

### *Incident de la Conjuration du sang*

Fondée en 1930 par le lieutenant-colonel Fujii Hitoshi 藤井 斉 (1904-1932) et Inoue Nisshô 井上 日照 (1886-1967)<sup>33</sup>, la « Conjuration du sang » (*ketsumeidan* 血盟団) avait mis sur pied le projet d'une vingtaine d'assassinats politiques qui revenaient à chacun des membres du groupe. Conformément à cet agenda, Inoue Junnosuke 井上 準之助 (1869-1932), le secrétaire général du parti *Minseitô* 民政党<sup>34</sup>, et Dan Takuma 団 琢磨 (1858-1932), homme

<sup>31</sup> Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio to Kita Ikki* 三島由紀夫と北一輝 [Mishima Yukio et Kita Ikki, 1985], Tôkyô, Fukumura, 1992, pp. 35-41.

<sup>32</sup> Shibata Shôji, *op.cit.*, pp. 299-300.

<sup>33</sup> Inoue Nisshô : idéologue du nationalisme agrarien (*nôhon shugi* 農本主義) des années 1930 et adepte de la secte bouddhiste nationaliste *nichiren* (*nichiren-shû* 日蓮宗). Convaincu de la nécessité d'un coup d'État ultranationaliste, il théorisa le meurtre politique auquel il attribuait une légitimité religieuse et une puissance mystique. Condamné à la prison à vie en 1934 suite aux assassinats d'Inoue Junnosuke et de Dan Takuma, il fut gracié en 1940. Cf. art. « Inoue Nisshô », *Japan, An Illustrated Encyclopedia, op.cit.*, p. 609 et Pierre Lavelle, « Bouddhisme et terrorisme dans le Japon ultranationaliste. La Conjuration du Sang », dans *Discours de violence au nom de la foi*, Mots, Les langages du politique, ENS, n° 79, novembre 2005, pp. 61-71.

<sup>34</sup> Abréviation de *Rikken minseitô* 立憲民政党, soit « parti constitutionnaliste du Gouvernement populaire ». Né en 1927 de la fusion entre un parti dissident du *Seiyû-kai* et le *Kensei-kai* 憲政会 (Association pour le gouvernement constitutionnel). Il se situait plus à gauche sur l'échiquier politique que le *Seiyû-kai* et prônait notamment une politique de redistribution plus équitable des richesses et l'amélioration des conditions de travail.



d'affaires et directeur général du holding Mitsui, furent assassinés (respectivement le 9 février et le 5 mars 1932). L'arrestation des deux meurtriers mena à celle de l'ensemble des membres du groupe. On trouve une référence directe à cet événement à la fin du chapitre deux de *Honba*. Honda, qui vient de lire une manchette de journal annonçant l'Incident du 15 mai 1932, remarque que l'Incident de la Conjuración du sang vient tout juste d'avoir lieu<sup>35</sup>. On peut noter d'autre part plusieurs rapprochements marquants entre la Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa, le groupuscule fictif du personnage d'Isao, et la Conjuración du sang. Les deux sociétés secrètes sont tout d'abord composées en majorité de civils et non de militaires. Comme son modèle historique, la cellule dirigée par le personnage d'Isao assigne d'autre part à chaque membre le meurtre d'une personnalité importante du monde politique ou financier<sup>36</sup>. Ce principe du « un homme, un meurtre » (*ichinin issatsu* 一人一殺), que l'on doit à Inoue Nisshô, relève d'une mystique de l'assassinat politique que nous retrouvons aussi, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la suite de notre étude, dans la doctrine ultranationaliste du héros de *Honba*.

### *L'Incident du quinze mai*

Il s'agit d'une tentative de coup d'État à laquelle prirent part, le 15 mai 1932, de jeunes officiers de la Marine, des membres de la Conjuración du sang, des volontaires paysans du « Collège patriotique » (*aikyô juku* 愛郷塾) de Tachibana Kôzaburô 橘考三郎 (1893-1974)<sup>37</sup>, ainsi que diverses associations nationalistes comme l'« Association de l'empereur Jimmu » (*Jimmu-kai* 神武会) d'Ôkawa Shûmei 大川周明 (1886-1957)<sup>38</sup>. Les participants furent répartis en cinq groupes. Un premier groupe devait investir la résidence du Premier Ministre, un second avait pour objectif la résidence du Lord du Sceau Privé et la préfecture de police,

---

Les deux grands partis *Minsei-tô* et *Seiyû-kai* formèrent alternativement des gouvernements au début de l'ère Shôwa. Cf. art. « Rikken minsei-tô », *Dictionnaire historique du Japon*, *op.cit.*, p. 2243.

<sup>35</sup> *Honba*, chap. 2, p. 14.

<sup>36</sup> *Honba*, chap. 28, pp. 346-347.

<sup>37</sup> Nationaliste agrarien, fondateur d'un « village fraternel » (*kyôdai mura* 兄弟村) en 1915 qui abritait aussi le « collège patriotique ». Il valorisait le retour à la terre et les valeurs de fraternité et de travail. Suite à l'Incident du 15 mai 1932, il fut condamné à six ans de prison. Il exerça une profonde influence sur les ultranationalistes de sa génération et contribua à la diffusion de l'agrarianisme qui voyait dans la communauté villageoise le paradigme de la communauté nationale. Cf. art. « Tachibana Kôzaburô », *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, *op.cit.*, p. 1494 et art. « Tachibana Kôzaburô », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, 2012.

<sup>38</sup> Ôkawa Shûmei (大川周明 1886-1957) : célèbre leader nationaliste de l'entre-deux guerres. Fondateur avec Ikki, en 1919, de l'organisation militariste la « Société des Survivants » il se sépara ensuite de celui-ci pour fonder une autre organisation en 1932, l'« Association de l'Empereur Jimmu ». Très lié aux officiers de l'armée de terre, il fut accusé de complicité dans l'Incident du quinze mai et condamné à cinq ans de prison. Cf. art. Ôkawa Shûmei, *Dictionnaire historique du Japon*, *op.cit.*, p. 2154.

un troisième, le siège du parti *seiyû-kai* 政友会<sup>39</sup>, un quatrième, la banque Mitsubishi, enfin un cinquième groupe avait pour mission de plonger la capitale dans l'obscurité en attaquant les sous-stations électriques. Le but final était d'instaurer l'état d'urgence, d'entraîner la suspension de la Constitution et l'installation d'un cabinet ultranationaliste. Le chef du gouvernement, Inukai Tsuyoshi 犬養毅 (1855-1932), aussi leader du *seiyû-kai*, fut assassiné ; pour le reste, le coup de force tourna au fiasco. La majorité des mutins se rendirent d'eux-mêmes à la police et à la gendarmerie militaire.

Évènement marquant de l'entre-deux guerres, l'Incident du quinze mai marqua « la fin du régime des partis et de l'ouverture libérale »<sup>40</sup>. Il indiquait aussi la forte propagation d'un discours agrarien d'extrême-droite favorable à l'action directe dans les forces armées. Symboliquement, l'intrigue de *Honba* commence précisément le 15 mai 1932 :

彼は女中を走らせて、買わせにやった。紙の截断も斜めになった、活字のインクもまだ手につくような、忽卒なその号外が、五・一五事件の第一報で、海軍将校たちに犬養首相が撃たれたことを告げていた。<sup>41</sup>

[Honda] *envoya la domestique courir lui acheter [le journal]. Cette édition spéciale sortie en toute hâte dont la tranche avait été coupée de travers et où l'encre était encore fraîche donnait les premières nouvelles de l'Incident du quinze mai et annonçait que le Premier Ministre Inukai avait été abattu par des officiers de marine.*

L'évènement est ensuite mentionné à plusieurs reprises dans le roman<sup>42</sup>. Le premier projet de coup d'État monté par le groupuscule d'Isao semble aussi directement inspiré de la tentative avortée du quinze mai. Comme les officiers de marine en 1932, les jeunes exaltés rassemblés autour du héros de *Honba* souhaitent, selon le plan rédigé par Isao et présenté au chapitre vingt-quatre :

〈・・・〉帝都の治安を攪乱し、戒厳令を施行せしめて、以て維新政府の樹立を扶くるにあり。

---

<sup>39</sup> Abréviation de *Rikken seiyû-kai* 立憲政友会, « Association des amis du gouvernement constitutionnel ». Parti issu du « Parti de la politique constitutionnelle » (*Kensei-tô* 憲政党) en 1900. Sa base électorale fut constituée par les entrepreneurs et les grands propriétaires fonciers. Comme les autres partis politiques, le *Seiyû-kai* se saborda en 1940 et ses députés rejoignirent les rangs de « l'Association pour le soutien du trône » (*Taisei yokusan-kai* 大政翼賛会). Le *jiyûtô* 自由党, parti libéral d'après-guerre, est considéré comme l'héritier de ce parti constitutionnel conservateur. Art. « Rikken Seiyû-kai », *Dictionnaire historique du Japon, op. cit.*, p. 2244.

<sup>40</sup> Art. « Go-ichigo jiken », *Dictionnaire historique du Japon, op.cit.*, p. 757.

<sup>41</sup> *Honba*, chap. 2, p. 13.

<sup>42</sup> *Honba*, chap. 3, pp. 14-15 ; chap. 11, p. 149 et p. 152 ; chap. 12, p. 159 ; chap. 13, p. 173 ; chap. 15, p. 191 ; chap. 37, p. 433.

[...] *perturber l'ordre public de la capitale impériale, susciter la proclamation d'un état de siège et permettre par ce moyen l'établissement d'un gouvernement de restauration.* <sup>43</sup>

Ils projettent notamment d'assassiner des personnalités influentes des cercles politico-économiques, d'attaquer la banque du Japon, et de détruire les sous-stations électriques de la capitale <sup>44</sup>. Le « Collège de la piété envers le souverain » (*seiken juku* 靖献塾) <sup>45</sup>, dirigé par le père d'Isao, évoque aussi la multitude de cénacles et d'institutions patriotiques qui, à l'instar du collège patriotique de Tachibana Kôsaburô, se répandirent alors au Japon.

### *L'Incident des soldats divins*

Des membres de différents groupuscules ultranationalistes s'associèrent à des officiers militaires dans le but de faire un coup d'État qui mènerait à la constitution d'un nouveau cabinet entre les mains d'un prince impérial. Ils avaient choisi d'agir lors d'une séance du Conseil des ministres, le 7 juillet 1933. Leurs objectifs étaient nombreux et ambitieux : bombardement de la résidence du Premier ministre ainsi que de la Diète et distribution de tracts depuis les airs, assassinat de tous les membres du Cabinet, occupation de la Préfecture de police, des sièges de tous les partis politiques, de la Banque japonaise pour le Commerce et l'Industrie, des résidences des présidents des partis *seiyû-kai* et *minseitô*, etc. Suite à une discorde entre les dirigeants, l'exécution fut reportée au 11 juillet. Le nombre des insurgés passa alors de quatre cents à environ cent vingt <sup>46</sup> et les objectifs furent considérablement réduits. Dans la nuit du 10 juillet, la police, qui surveillait déjà depuis un certain temps l'activité des conspirateurs, les arrêta au moment où ils se rassemblaient au Sanctuaire Meiji.

Comme le note Noguchi Takehiko <sup>47</sup>, l'Incident des soldats divins est probablement l'évènement historique que le parcours d'Isao et de son groupuscule évoque le plus étroitement. Si certains éléments factuels peuvent être mentionnés, comme le projet de dispersion de tracts par avion <sup>48</sup> ou l'obtention d'un soutien des militaires <sup>49</sup>, c'est surtout l'analogie entre l'évolution et l'échec final du complot réel et fictif qui est marquante. Comme les insurgés de ce groupe, les personnages de la Ligue du vent divin de l'ère Shôwa doivent

---

<sup>43</sup> *Honba*, chap. 24, p. 303.

<sup>44</sup> *Honba*, chap. 24, pp. 303-305.

<sup>45</sup> *Honba*, chap. 6, p. 61.

<sup>46</sup> Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio to Kita Ikki*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>47</sup> Noguchi Takehiko, *ibid.*, p. 37.

<sup>48</sup> *Honba*, chap. 24, p. 305.

<sup>49</sup> *Honba*, chap. 24, p. 306.

faire face à des défections et voient leurs effectifs se réduire<sup>50</sup>, sont contraints de modifier leurs objectifs<sup>51</sup>, et sont finalement arrêtés avant même d'avoir agi<sup>52</sup>.

\*

Les deux projets d'action directe de la « Ligue du vent divin de l'ère Shôwa » du héros de *Honba*, présentés en détail aux chapitres vingt-quatre et vingt-huit<sup>53</sup>, sont clairement inspirés de trois tentatives de coups d'État qui ont jalonné les années 1932 et 1933 : l'Incident de la Conjuración du sang, l'Incident du 15 mai 1932, et l'Incident des soldats divins. Si chacune de ces tentatives d'insurrection comporte ses particularités, toutes trois partagent de nombreux points communs auxquels le texte de *Honba* fait largement référence : la jeunesse des insurgés, la disproportion entre les moyens et les fins, l'improvisation et l'échec final du complot, l'appui d'une partie importante de la population qui envoie des lettres de soutien aux insurgés<sup>54</sup> et la clémence des sentences prononcées par la justice<sup>55</sup> (qui contraste avec la violence du traitement réservé aux activistes d'extrême-gauche)<sup>56</sup>. Le dispositif textuel de *Honba* dessine ainsi un modèle fictif représentatif de plusieurs coups d'État qui ont marqué la période 1931-1936 et plus étroitement les années 1932 et 1933. En ouvrant symboliquement l'intrigue le 15 mai 1932, le texte affiche explicitement son ambition de cerner un certain « esprit du temps » (*zeitgeist*) perçu notamment depuis le point de vue des insurgés ultranationalistes.

Cette logique que nous voyons se profiler au niveau des événements, nous la retrouvons au niveau des personnages. À la différence du récit encadré dont les héros ont réellement existé (Ôtaguro Tomo.o, Harukata Kaya, Hayashi Ôen, etc.)<sup>57</sup>, les protagonistes du récit-cadre ne sont certes pas des personnages historiques. Mais ils incarnent à l'évidence « certaines grandes tendances historiques »<sup>58</sup> de l'époque : jeunes exaltés pétris de dévotion à l'empereur (Isao et ses disciples), politiciens déracinés et anglophiles (Kurahara, Shinkawa)<sup>59</sup>, leaders nationalistes cherchant à tirer un bénéfice financier de l'agitation qu'ils promeuvent (Iinuma)<sup>60</sup>, fonctionnaires éduqués et consciencieux (Honda, Murakami)<sup>61</sup>, marginaux

---

<sup>50</sup> *Honba*, chap. 27, pp. 327-334 et chap. 28, pp. 340-341

<sup>51</sup> *Honba*, chap. 28, pp. 337-347.

<sup>52</sup> *Honba*, chap. 30, pp. 360-361.

<sup>53</sup> *Honba*, chap. 24, pp. 302-307 ; chap. 28, pp. 345-349.

<sup>54</sup> *Honba*, chap. 34, p. 415.

<sup>55</sup> *Honba*, chap. 38, pp. 475-476.

<sup>56</sup> *Honba*, chap. 12, pp. 154-155 ; chap. 34, pp. 419-421.

<sup>57</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 76-79.

<sup>58</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman historique*, Armand Colin, Paris 2008, p. 27.

<sup>59</sup> Ces personnages sont notamment mis en scène au chapitre quinze.

<sup>60</sup> Cf. sur ce point Jean Esmein, dans *Histoire du Japon des origines à nos jours*, op.cit., p. 1128.

<sup>61</sup> Le personnage de Murakami apparaît uniquement dans le chapitre trois du roman.

victimes de la crise (le conteur de rue)<sup>62</sup>, etc. Les fréquentes allusions aux contemporains célèbres — parmi d’autres : les Premiers ministres Inukai Tsuyoshi et Saitô Makoto 齋藤実 (1858-1936), le ministre des finances Takahashi Korekiyo 高橋是清 (1854-1936)<sup>63</sup> ; les penseurs Kita Ikki<sup>64</sup> et Inoue Tetsujirô<sup>65</sup>, le terroriste ultranationaliste Sagoya Tomeo 左郷屋留雄 (1908-1972) et sa victime le premier ministre Hamaguchi Osachi 浜口雄幸 (1870-1931)<sup>66</sup> — confèrent à ces êtres fictifs un certificat de réalité. L’auteur a aussi recours aux ressorts du roman à clef dont il est familier<sup>67</sup>. Le cas le plus flagrant est le personnage du prince Tôin dont les sympathies ultranationalistes évoquent le prince Chichibu Yasuhito 秩父宮攢仁 (1902-1953), frère cadet de l’empereur Hirohito. Satô Hideaki<sup>68</sup> établit, de son côté, un rapprochement entre le personnage de Kurahara Busuke et le ministre des finances Inoue Junnosuke assassiné, comme nous venons de le mentionner, par un membre de la Conjuración du sang en février 1932. Plus que les trois autres tomes de la tétralogie, dont l’intrigue renvoie surtout au destin intime des personnages, *Honba* mériterait ainsi d’être rangé dans le genre du roman historique.

### 3. *Yûkoku* et les Incidents du 26 février 1936

#### *Les évènements*

Les Incidents du 26 février 1936 forment l’arrière-plan historique de la nouvelle *Yûkoku*. Il s’agit d’une tentative de coup d’État fomentée par des officiers appartenant, au sein de l’armée de terre, à la faction dite de « la voie impériale » opposés, au sein de l’armée de terre, aux partisans de la « faction du contrôle » (*tôseiha* 統制派). Les premiers militaient pour des réformes étatiques prenant pour pivot le pouvoir de l’empereur, perçu comme le véritable chef

<sup>62</sup> *Honba*, chap. 20, pp. 259-260.

<sup>63</sup> *Honba*, chap. 15, p. 191.

<sup>64</sup> *Honba*, chap. 18, p. 231.

<sup>65</sup> *Honba*, chap. 35, pp. 424-425.

<sup>66</sup> *Honba*, chap. 37, p. 468. Hamaguchi Osachi, secrétaire général du *Minseitô*, fut nommé Premier ministre en juillet 1929. Ses concessions lors de la Conférence navale de Londres furent très critiquées par l’extrême-droite. Le 14 novembre 1930, Sagoya Tomeo le blessa grièvement à l’arme à feu en gare de Tôkyô. Il mourut un an plus tard, suite à une infection de sa plaie. Cf. art. « Hamaguchi Osachi », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkôroku denshijisho-ban*, 2012.

<sup>67</sup> Le cas le plus connu est celui du roman *Utage no ato* 宴の後 paru en novembre 1960 (*Après le banquet*, traduit du japonais par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1965) dont l’intrigue reposait sur un épisode de la vie privée du politicien Arita Hachirô 有田八郎 (1884-1965). Ce dernier intenta un procès à Mishima que l’écrivain perdit (cf. Matsumoto Tsuruo, art. « Utage no ato », *Mishima Yukio jiten, op.cit.*, 2000, pp. 30-32). Nous pourrions aussi mentionner les romans *Ao no jidai* (1950), *Kinkakuji* (1956) ou *Kinu to meisatsu* 絹と明察 [Soie et lucidité, octobre 1964], inspirés, eux aussi, de faits divers et de personnages réels.

<sup>68</sup> Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, pp. 329-330.

de l'armée. Ils attribuaient la « corruption » du Japon aux politiciens libéraux, supposément « vendus » à l'étranger et tendaient à légitimer l'action terroriste. Les seconds, plus légalistes et pragmatiques, refusaient les moyens illégaux et estimaient que les militaires pouvaient se concilier la bureaucratie et les milieux financiers <sup>69</sup>. L'action fut déclenchée le 26 février 1936, à l'aube. Près de mille cinq cents hommes de troupe, en tenue de combat, se déployèrent au centre de Tôkyô sous la conduite des jeunes officiers mutins.

Le coup d'État fut marqué par l'assassinat de plusieurs personnalités politiques importantes dont le ministre des finances, Takahashi Korekiyo, et le Lord du Sceau Privé, Saitô Makoto. D'autres, comme le Premier ministre Okada Keisuke 岡田啓介 (1862-1952), ne durent leur salut qu'à une erreur des mutins (qui crurent l'avoir assassiné mais avaient tué son gendre). Ils occupèrent pendant trois jours le centre de la capitale et certains points névralgiques (la résidence du Premier ministre, le Ministère de la guerre, le Parlement). Leur programme était très flou. Il comportait, selon Jean Esmein, « des demandes de révocations [notamment des *jûshin* 重臣, les principaux conseillers de l'empereur], des mises à mort, la dénonciation du parlementarisme et une sorte de chèque en blanc pour [le général] Mazaki » <sup>70</sup>, l'un des leaders de la faction de la voie impériale. L'empereur, au nom duquel ils agissaient, fut indigné par l'assassinat de ses conseillers. Loin de soutenir les rebelles, il affirma que la restauration viendrait de l'obéissance aux lois et se déclara prêt à diriger lui-même la répression. Le 28, vingt-quatre mille soldats encerclaient les mutins qui se rendirent en nombre. Le 29, la rébellion était entièrement matée. Treize officiers et quatre civils furent condamnés à mort <sup>71</sup>. Kita Ikki en faisait partie, en tant qu'inspirateur du mouvement. Deux officiers mirent d'eux-mêmes fin à leurs jours.

### *Le suicide du couple Aoshima*

La nouvelle *Yûkoku* est plus spécifiquement inspirée d'un fait-divers qui s'est déroulé en marge de la tentative de coup d'État du 26 février 1936. La nuit du 28 février, le lieutenant Aoshima Kenkichi 青島健吉 du « bataillon de logistique de la garde impériale » (*konoeshichôhei daitai* 近衛輜重兵大隊), proche de certains rebelles, se suicida à son domicile de Setagaya avec sa jeune épouse. Il prit sans doute cette décision par solidarité avec ses amis officiers, présentés comme des traîtres à l'armée <sup>72</sup>. La nouvelle semble suivre d'assez près

---

<sup>69</sup> Hosaka Masayasu, *op.cit.*, p. 35.

<sup>70</sup> Jean Esmein, dans Francine Hérail (dir.), *L'Histoire du Japon, des origines à nos jours*, *op.cit.*, p. 1165.

<sup>71</sup> Ben-Ami Shillony, *Revolt in Japan, The Young Officers and the February 26, 1936 Incident* [Révolte au Japon : les jeunes officiers et l'Incident du 26 février 1936], Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 201.

<sup>72</sup> Ben-Ami Shillony, *ibid.*, p. 191.

l'anecdote : le lieutenant Takeyama éprouve de fait de l'amertume à apprendre que les nobles intentions de ses amis sont vilipendées par les autorités et la radio <sup>73</sup>, et le suicide du couple se déroule le 28 au soir. Dans la première version de la nouvelle, parue en janvier 1961, le personnage du lieutenant appartenait d'ailleurs, comme le lieutenant Aoshima Kenkichi, au bataillon de logistique de la garde impériale.

Les raisons du suicide du lieutenant Aoshima restent toutefois assez floues. Celles de son double fictif, quoique non dénuées d'ambiguïté, paraissent plus motivées. Le narrateur de *Yûkoku* met notamment en avant la volonté, exprimée par le personnage principal, d'échapper à un conflit moral (accepter de tirer sur ses amis ou désobéir à un ordre). Ce dilemme fournit un excellent prétexte au *seppuku* et appuie sa dimension éthique. Suematsu Tahei 末松太平 (1905-1993), ancien mutin du 26 février (il était alors capitaine d'infanterie), fit cependant observer à l'auteur qu'un lieutenant affecté à des opérations de maintenance ne risquait pas de se voir contraint à tirer sur d'autres soldats (le romancier évoque lui-même la remarque dans sa postface à l'édition *Kawade shobô* de *Yûkoku* qui date de juin 1966). Lors de la republication de sa nouvelle dans le triptyque *Eirei no koe*, Mishima modifia donc l'affectation de son personnage et le transféra au « premier bataillon d'infanterie de la garde impériale » (*kono hohei daiichi rentai* 近衛歩兵第一連隊) <sup>74</sup>.

L'anecdote souligne le soin apporté par Mishima aux moindres détails du texte, ainsi que sa volonté de proposer un récit conforme à un certain ordre de vraisemblance et comportant une dimension éthique (qui n'était peut-être pas évidente à saisir dans le cas du suicide du couple Aoshima). Mais Mishima fut aussi sensible, comme il le souligne dans sa postface, à l'hypothèse d'un acte effectué par ressentiment et au regret d'être tenu loin des événements <sup>75</sup>. On voit ici poindre une certaine indécision sur le sens que l'auteur a lui-même souhaité donner à l'acte de son personnage : jalousie ou geste moral, revanche narcissique ou grandeur héroïque ? Cette hésitation s'exprime à certains égards dans le texte et participe aussi, comme nous le verrons plus en détail dans notre seconde partie, de l'intérêt de la nouvelle.

### *Les Incidents du 26 février 1936 dans Yûkoku*

---

<sup>73</sup> MY, *Yûkoku*, chap. 3, p. 82, dans *Eirei no koe* (1966), Tôkyô, Kawade Shobô, 2005 (nous ne précisons plus l'édition dans les pages suivantes).

<sup>74</sup> MY, *Ni-ni roku jiken to watashi* 二・二六事件と私, dans *Eirei no koe*, Tôkyô, Kawade Shobo, 2005, pp. 260-261.

<sup>75</sup> 「輜重兵」の改訂については、わたし自身多少未練があった。武山中尉の劇的境遇を、多少憐れな、冷飯を喰わされている地位に置きたいために、「輜重兵大隊勤務」にしたからである。「Ce n'est pas sans regrets que j'ai corrigé "bataillon de logistique"». Si j'avais choisi cette affection pour le lieutenant Takeyama, c'est parce que je souhaitais mettre sa situation tragique en rapport avec sa position quelque peu misérable, n'offrant droit à aucun privilège ». MY, *Ni-niroku jiken to watashi*, *op.cit.*, p. 261.

Les toutes premières lignes de *Yûkoku* précisent que les personnages se sont donné la mort le 28 février 1936, « soit au troisième jour de l'Incident du 26 février »<sup>76</sup>. Le début du troisième chapitre est aussi marqué par quelques références précises aux circonstances qui forment la toile de fond de la nouvelle. Le narrateur évoque ainsi la résidence, proche du domicile du couple, du ministre Saitô assassiné le 26 février<sup>77</sup>. C'est ensuite à travers le point de vue de l'épouse, Reiko, que l'on suit les péripéties des évènements :

麗子はそうして、刻々のラジオのニュースに耳を傾け、良人の親友の名の幾人かが、蹶起の人たちの中に入っているのを知った。これは死のニュースだった。そして事態が日ましにのっぴきらぬ形をとるのを、勅命がいつか下るかもしれず、はじめ維新のための蹶起と見られたものが、叛乱の汚名を着せられつつあるのを、つぶさに知った。聯隊からは何の連絡もなかった。雪ののこる市内に、いつ戦がはじまるか知れなかった。

*Reiko écouta chaque bulletin d'informations à la radio et apprit que plusieurs des proches amis de son mari faisaient partie des rebelles. Ces nouvelles étaient des nouvelles de mort. Puis elle apprit en détail, à mesure que les jours passaient, que la situation évoluait vers une issue funeste, qu'un décret impérial n'allait pas tarder à être rendu, et que l'on en venait maintenant à appliquer, pour ce qui fut d'abord considéré comme une révolte en faveur de la restauration, le terme infâmant de sédition. Du bataillon de son mari ne lui parvint aucune nouvelle. On ne pouvait savoir quand, dans la ville encore enneigée, les combats allaient commencer.*<sup>78</sup>

Ce récapitulatif précède le retour du mari. Toute la suite, principalement marquée par le coït du couple et le suicide du lieutenant, se déroule donc le 28 au soir, soit la veille de la répression des mutins par les troupes impériales. Si la nouvelle est clairement intégrée à un contexte historique, il faut toutefois noter qu'après les deux passages que nous venons de mentionner, les détails et les péripéties de l'Incident s'effacent de la diégèse<sup>79</sup>. Ils se retrouvent éloignés dans un fond lointain et agité, à demi irréel, qui fait ressortir par contraste l'espace calme et clos du domicile dont les occupants sont tranquillement résignés à la mort.

### *Mishima et le 26 février 1936*

---

<sup>76</sup> *Yûkoku*, chap. 1, p. 75.

<sup>77</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 79.

<sup>78</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 81.

<sup>79</sup> Diégèse : « Univers spatio-temporel désigné par le récit littéraire ou filmique ; histoire racontée ». Cf. Josette Rey-Debove, *Lexique de sémiotique*, Paris, PUF, 1979, p. 48.



Mishima souligna à plusieurs reprises l'importance que revêtait à ses yeux l'Incident du 26 février 1936. En juin 1966, il réunit *Yûkoku* à deux autres textes clairement inspirés des événements pour former une trilogie qui parut aux éditions Kawade. La nouvelle est précédée de *Eirei no koe* et suivie de *Tôka no kiku*. Nous avons déjà évoqué plus haut *Eirei no koe*, texte qui donne son titre au recueil. *Tôka no kiku* est une pièce de théâtre moins nettement idéologique, parue pour la première fois dans la revue mensuelle *Bungeikai* 文芸界 en juin 1961 et dont l'intrigue est structurée autour d'une tentative de coup d'État évoquant fortement le 26 février 1936, mais fictivement datée du 13 octobre 1936. Le personnage principal, Mori Shigeomi, était ministre des finances au moment des faits. Cible des mutins, il ne doit sa survie qu'à Kiku, sa domestique et maîtresse qui s'interpose. Mais seize ans plus tard, au moment où commence le drame, il se désole de n'avoir pas trouvé la mort et conserve un souvenir ému de l'instant tragique où il a failli perdre la vie. De nouveau menacé au troisième acte, il est encore sauvé par son ancienne domestique. Par deux fois, Kiku barre ainsi au personnage de Mori Shigeomi l'accès au tragique<sup>80</sup>. Les trois textes sont suivis de la postface *Ni-niroku jiken to watashi* [Le coup d'État du 26 février 1936 et moi] que nous venons de citer, dans laquelle Mishima exprime sa sympathie pour la cause des mutins. Ce cadrage paratextuel et cotextuel rappelle la signification politique de l'évènement aux yeux de l'auteur et étaye la dimension idéologique de la nouvelle.

Mishima fait une lecture ambivalente de la tentative de coup d'État du 26 février 1936. D'un côté, il la rattache à la mort de dieu que consacra la déclaration d'humanité de l'empereur qui suivit la défaite de 1945 : l'empereur a trahi l'idéal qu'il incarnait, le droit a été cruellement démenti par le fait. Mais de l'autre, il envisage l'action avortée des officiers rebelles comme le creuset de la pureté, la gloire tragique (parce que malheureuse) dans toute sa splendeur :

.....たしかに二・二六事件の挫折によって、何か偉大な神が死んだのだった。当時十一歳の少年であった私には、それはおぼろげに感じられただけだったが、二十歳の多感な年齢に敗戦に際会したとき、私はその折の神の死の怖ろしい残酷な実感が、十一歳の少年時代に直感したものと、どこかで密接につながっているらしいのを感じた。それがどうつながっているのか、私には久しく分からなかったが、「十日の菊」や「憂国」を私に書かせた衝動のうちに、その黒い影はちらりと姿を現わし、又、定かならぬ形のまゝに消えて行った。それを二・二六事件の陰画とすれば、

---

<sup>80</sup> Mishima la décrit comme un personnage qui « ne comprend absolument rien à l'essence de la tragédie »決して悲劇の本質を理解しない。 Cf. MY, *Ni-niroku jiken to watashi*, op.cit., p. 247.

少年時代から私のうちに育くまれた陽画は、蹶起将校たちの英雄的形姿であった。その純一無垢、その果敢、その若さ、その死、すべてが神話的英雄の原型に叶っており、かれらの挫折と死とが、かれらを言葉の真の意味におけるヒーローにしていた。

... *À n'en pas douter, avec l'échec du coup d'État du 26 février 1936, quelque dieu grandiose est mort. L'enfant de onze ans que j'étais à l'époque ne l'avait que vaguement perçu. Mais au moment de la défaite, que je connus à l'âge sensible de vingt ans, l'impression concrète, effrayante et cruelle, suscitée alors par la mort de dieu me sembla quelque part se rattacher à ce que j'avais intuitivement ressenti à onze ans. Longtemps, je n'ai pas compris comment ces sentiments se liaient l'un à l'autre. L'ombre noire de ce lien se profila un instant dans l'impulsion qui me poussa à écrire Le Chrysanthème du dixième jour ou Patriotisme, puis disparut sans avoir pris une forme déterminée. Je dirais que cette ombre est le négatif — au sens photographique — du coup d'État du 26 février 1936 dont le cliché positif, que je n'ai cessé de cultiver en mon cœur depuis mes années d'enfance, serait la silhouette héroïque des officiers mutins. Leur pureté immaculée, leur bravoure, leur jeunesse, leur mort, tout acquittait l'archétype du héros mythique. La mort et l'échec firent d'eux, au sens le plus authentique de ce mot, des héros.*<sup>81</sup>

Nous pourrions rapprocher cette perception du 26 février de l'opposition, dans l'œuvre du romancier, entre les révélations négatives (un personnage réalise soudain que la réalité est différente de l'image artificielle ou chimérique qu'il s'en était faite)<sup>82</sup> et les révélations positives, fréquentes notamment dans les œuvres des années 1960 (un personnage réalise que l'idéal peut toujours être (re)créé)<sup>83</sup>. L'interprétation que Mishima propose du 26 février 1936 va dans le sens d'une conjonction, en un seul instant, de ces deux étapes de la

<sup>81</sup> MY, *Ni-ni roku jiken to watashi*, *op.cit.*, pp. 250-251.

<sup>82</sup> Parmi de nombreux exemples, on peut penser aux retrouvailles du narrateur avec Sonoko dans *Kamen no kokuhaku* où il constate qu'elle a perdu sa pureté (MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, p. 216), à la déception du personnage de Noboru lorsqu'il apprend que l'amant de sa mère quitte son navire dans *Gogo no eikô* (MYZ, vol. 9, 2001, p. 340. Pour la traduction française : *Le marin rejeté par la mer*, traduit du japonais par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1968, pp. 140-141) ou encore à la rencontre, dans *Kinu to meisatsu*, entre le patron idéaliste Komazawa Zenjirô et ses ouvriers en grève, lesquels, loin d'écouter ses arguments, l'insultent et le frappent (MY, *Kinu to meisatsu*, Tôkyô, Shinchôsha, 2012, pp. 250-267).

<sup>83</sup> C'est sur un tel rebond vers l'idéal que se terminent les romans *Utsukushii hoshi* et *Gogo no eikô*. Dans *Utsukushii hoshi*, tous les membres de la famille Ôzuki, qui se passionnent pour les soucoupes volantes et s'inventent une ascendance extraterrestre, semblaient sur le point de perdre leur foi dans les toutes dernières pages du roman, tandis que le père est hospitalisé pour un cancer de l'estomac. Mais dans un ultime élan, la famille se rassemble et voit apparaître des soucoupes volantes à l'endroit précis qui a été révélé, dans son délire, au père mourant (MY, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, pp. 326-361. Cf. aussi notre épilogue : pp. 481-482). Dans *Gogo no eikô* le meurtre du marin Ryûji par Noboru et son groupe d'amis redonne son lustre glorieux à celui qui, en quittant la haute mer et en choisissant le bonheur médiocre de la vie conjugale, était sur le point de l'abandonner (MYZ, vol. 9, *ibid.*, pp. 382-385. Pour la traduction française : *op.cit.*, pp. 180-183). Nous reviendrons plus en détail sur ces thématiques dans notre troisième partie quand nous aborderons la question du nihilisme et de l'ironie romantique.

chute et de la résurrection. En refusant de soutenir les mutins, c'est sa propre divinité que le souverain aurait refusé. Mais cette abdication autorise paradoxalement une sorte de transfert de divinité sur les rebelles qui ont agi en son nom <sup>84</sup>.

On peut considérer que l'opposition entre l'empereur Shôwa, qui abandonne l'idéal qu'il est censé incarner, et les mutins qui le lui ravissent, se retrouve sous diverses formes symboliques dans les œuvres des années 1960 dans lesquelles Mishima oppose fréquemment de jeunes personnages purs et tournés vers l'action à des hommes matures, calculateurs, souillés par leur maturité. L'un des exemples paradigmatiques de cette opposition se trouve précisément dans *Honba* dont le jeune héros impatient de mourir pour l'empereur se trouve confronté à des officiers plus âgés (le lieutenant Hori ou le prince Tôin) qui refusent d'agir et trahissent ainsi l'espoir qu'il plaçait en eux. Il n'est à cet égard pas anodin que Mishima ait glissé, dans le deuxième tome de la tétralogie, quelques anecdotes évoquant les Incidents du 26 février 1936 <sup>85</sup>, symbole, pour l'auteur, d'un conflit non seulement politique mais aussi moral et esthétique (jeunesse contre vieillesse, pureté contre impureté, action contre passivité, beauté contre laideur, etc.).

#### 4. Le roman historique et la place de l'auteur

La principale particularité du roman historique, rappelle Isabelle Durand-Le Guern, est sa dimension référentielle <sup>86</sup>. Mais l'histoire n'est jamais neutre et l'auteur doit aussi composer avec des contraintes concurrentes au souci de la vraisemblance et de la fidélité historique (mythologie personnelle et images obsédantes, choix stylistiques, exigences d'une classe générique complémentaire, etc.). Nous retrouvons cette tension dans les textes de *Yûkoku* et de *Honba*, qui d'un côté renvoient à un contexte objectivement défini et de l'autre mettent en exergue les sympathies morales mais aussi fantasmatiques de l'auteur. On pourrait notamment faire remarquer que d'un point de vue historique, le suicide rituel par éventrement (*seppuku*) n'a jamais joué, dans les tentatives de coups d'État des années 1930 et dans le programme des

---

<sup>84</sup> Ajoutons que l'approbation et le soutien de l'empereur auraient exposé les rebelles à finir en politique ce qui, pour reprendre le célèbre mot de Péguy, avait commencé en mystique (Charles Péguy, *Notre jeunesse*, dans *Notre jeunesse* précédé par *De la raison*, Paris, Gallimard, 1993, p. 115). L'échec de leur entreprise et leur mort prouvent au contraire la noblesse de leurs motifs. Dans sa postface, Mishima souligne combien l'échec des insurgés participe à leur pureté et à leur beauté (MY, *Ni-niroku jiken to watashi*, *op.cit.*, p. 255).

<sup>85</sup> Noguchi Takehiko note que la garnison à laquelle appartient le personnage du lieutenant Hori est l'une de celles qui furent le plus étroitement impliquées dans l'insurrection (*Mishima Yukio to Kita Ikki*, *op.cit.*, p. 40). Le parallèle entre le personnage fictif du prince Tôin et le prince Chichibu, proche de la faction de la voie impériale, et dont le nom fut scandé par certains insurgés du 26 février au moment de mourir (Cf. Jean Esmein, *op.cit.*, p. 1166) nous oriente aussi vers cette ultime tentative de coup d'État ultranationaliste.

<sup>86</sup> Isabelle Durand-Le Guern, *op.cit.*, p. 9.

rebelles, le rôle que Mishima lui assigne dans ses deux fictions. L'importance que prend le *seppuku* dans les discours politiques du personnage d'Isao paraît notamment largement disproportionnée par rapport aux motivations des mutins des années 1930 (rares sont les comploteurs qui se sont suicidés et plus rares encore ceux dont le suicide pourrait, même de loin, s'apparenter à une forme de *seppuku*)<sup>87</sup>. Le couple idéalisé de *Yûkoku* a, de même, probablement peu à voir avec le modèle historique du couple Aoshima, dont l'époux aurait subi une atroce et interminable agonie.

En anticipant quelque peu sur la suite de notre étude, nous pourrions faire remarquer que *Yûkoku* et *Honba* illustrent deux types distincts de stratégies d'écriture par lesquels l'auteur a sans doute cherché à surmonter l'obstacle que posait un décalage trop manifeste entre la réalité historique et la fiction. La première stratégie, que l'on voit à l'œuvre dans *Yûkoku*, consiste à escamoter l'écart en l'assumant et en mettant l'accent sur la dimension esthétisante et formelle du texte. La seconde option, celle de *Honba*, relève d'une logique réaliste plus orthodoxe. L'Histoire y est certes profondément remodelée : trois épisodes historiques sont fondus en un seul et les personnages principaux sont tous fictifs. Si l'on s'en tient strictement aux références contextuelles, le récit-cadre de *Honba* prend ainsi, et de façon paradoxale, plus de libertés avec la réalité que le récit encadré *Shinpûren shiwa* ou la nouvelle *Yûkoku*. Mais ce remodelage historique est accompagné d'un souci marqué de préserver un pacte de lecture réaliste. La fréquence et le degré de détail des informations « vraisemblables », la complexité et la cohérence de l'intrigue, la galerie des personnages, les références discrètes aux acteurs de la véritable histoire (dans ce domaine, c'est le « peu, note Roland Barthes, qui est la mesure de l'authenticité »)<sup>88</sup>, favorisent cette fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité »<sup>89</sup> (Samuel Taylor Coleridge) par lequel le lecteur se laisse immerger dans les mondes fictionnels. Nous pouvons même considérer que c'est au fond par souci de vraisemblance que l'histoire est reconfigurée (une intrigue coïncidant plus strictement avec les faits historiques aurait mis en lumière ce qui ne s'y accordait pas).

L'omniprésence du thème du *seppuku* dans ces deux textes relève cependant d'une difficulté peut-être indépendante de la question du roman historique, ou en tout cas plus spécifique à Mishima. Rares sont les lecteurs qui ignorent, au moment d'ouvrir ses livres, le suicide de l'écrivain et son obsession de la mort. Le nom même de « Mishima » sur la

---

<sup>87</sup> Le cas du capitaine Kôno Hisashi 河野壽 (1907-1936), mutin du 26 février 1936 qui se tua avec un poignard à l'hôpital, fait exception. Dans *Ni-niroku jiken to watashi*, Mishima qualifia cet acte d'« héroïque suicide par le sabre » (壮烈な自刃). MY, *op.cit.*, p. 253.

<sup>88</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 109.

<sup>89</sup> Cité par Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p. 24.

couverture dessine d'emblée « un horizon de prévisibilité » lié à ce que Vincent Jouve nomme *l'image de l'auteur* à savoir « l'idée qu'un lecteur se fait de l'auteur (réel) d'un livre antérieurement à la lecture »<sup>90</sup>. C'est fatalement à cette image figée que nous ramène le thème du *seppuku* dans *Yûkoku* et *Honba*. Au niveau de la réception, cette présence menace la liberté du lecteur en lui imposant un dialogue à sens unique avec une figure écrasante. Étudier les difficultés que soulèvent cette image omniprésente de l'auteur, que nous avons déjà mentionnées en évoquant le discours critique, n'est certes pas l'objectif de notre thèse. La question nous paraît toutefois incontournable et nous ne manquerons pas d'y revenir, sans avoir la prétention d'instruire tous les problèmes qu'elle pose et qui mériteraient, à eux seuls, une autre thèse de doctorat.

---

<sup>90</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Paris, PUF, 1998, p. 18.

### 3. Le contexte de publication

#### 1. Le traité de sécurité nippo-américain et la gauche contestataire

Les dates de parution de *Yûkoku* et *Honba* les situent aux deux extrémités d'une décennie souvent associée aux luttes politiques de l'extrême-gauche. L'année 1960 est notamment marquée par une mobilisation sans précédent contre la révision du traité de sécurité nippo-américain (*Nichibei anzen hoshô jôyaku* 日米安全保障条約 ou *anpo* 安保). Signé le même jour que le traité de San Francisco (8 septembre 1951)<sup>1</sup>, celui-ci imposait au Japon de participer au coût de l'entretien des bases américaines et permettait à l'armée américaine de se substituer aux forces de police en cas d'incident visant à déstabiliser la société. En contrepartie les États-Unis s'engageaient à protéger le Japon de toute attaque extérieure<sup>2</sup>. Kishi Nobusuke 岸信介 (1896-1987)<sup>3</sup>, premier ministre de février 1957 à juillet 1960, souhaitait obtenir un nouveau traité plus équitable, qui mettrait un terme au risque d'ingérence des États-Unis dans des questions relevant de la politique intérieure et intégrerait plus étroitement le Japon à la politique de défense américaine. Le projet suscita immédiatement l'opposition des forces de gauche qui trouvèrent peut-être dans la lutte contre l'*anpo* et Kishi une cause permettant de faire oublier leurs divergences internes (l'opposition, notamment, entre la droite et la gauche du parti socialiste) ou les échecs électoraux trahissant une relative absence de vision politique<sup>4</sup>. L'anticommunisme notoire de Kishi Nobusuke et ses projets de lois vécus comme autant de provocations par les progressistes (évaluation obligatoire des enseignants, tentative d'élargissement des pouvoirs de la police)<sup>5</sup>, les difficultés économiques

---

<sup>1</sup> *San furanshisuko kôwa jôyaku* サンフランシスコ講和条約 : Traité de paix conclu entre le Japon et quarante-huit pays après la deuxième guerre mondiale. Le texte comprend des articles sur la paix, les territoires, la sécurité, la politique et l'économie, les réparations, etc. Un certain nombre de pays, notamment communistes, ne participèrent pas aux discussions ou ne signèrent pas le traité (Chine, URSS, Yougoslavie, Inde, Birmanie, etc.). Art. « San Francisco kôwa jôyaku », *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 2344.

<sup>2</sup> Eddy Dufourmont, *Histoire Politique du Japon (1853-2011)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 268-269.

<sup>3</sup> Entré au ministère de l'Agriculture et du Commerce en 1920, il participa activement à la politique du Japon impérialiste, d'abord en Mandchourie, puis à Tôkyô au ministère de l'Industrie et du Commerce. Ministre de Tôjô Hideki 東条英機 (1884-1948), il fut arrêté en tant que criminel de guerre de classe A mais fut libéré en 1948. Député en 1953, il contribua à la formation du parti libéral démocrate (*jiyûtô* 自由党) en 1955 dont il devint le secrétaire général. Ministre des affaires étrangères en 1957, puis Premier ministre, il fut obligé de démissionner en raison des troubles et de l'hostilité suscités par la ratification du traité de sécurité nippo-américain. Cf. art. « Kishi Nobusuke », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan 2012.

<sup>4</sup> Cf. Oguma Eiji, *Minshû to aikoku, sengo nashonarizumu to kôkyôsei* 〈民衆〉と〈愛国〉、戦後日本のナショナリズムと公共性 [« Démocratie » et « Patriotisme », Le nationalisme du Japon d'après-guerre et la sphère publique], Tôkyô, Shin.yôsha, 2002, p. 504.

<sup>5</sup> Oguma Eiji, *ibid.*, p. 503.

conjoncturelles qui attisaient l'opposition entre les syndicats et le patronat, enfin la crainte réelle, dans un contexte international tendu, de voir le Japon entraîné dans un conflit majeur<sup>6</sup> poussèrent les forces de gauche à l'action.

Le 28 mars 1959, le Parti socialiste dirigé par Asanuma Inejirô 浅沼稻次郎 (1898-1960), le syndicat Sôhyô 総評<sup>7</sup> et plusieurs mouvements citoyens (« Association japonaise pour l'interdiction de la bombe à hydrogène », *gensuibaku kinshi nihon kyôkaigi* 原水爆禁止日本協会, « Union pour la défense de la constitution », *goken rengô* 護憲連合, etc.) fondent une « Conférence du peuple pour l'arrêt du renouvellement du traité de sécurité » (*Anpo jôyaku kaitei soshi kokumin kaigi* 安保条約改定阻止国民会議). Le parti communiste y participe en tant qu'observateur<sup>8</sup>. Le front étudiant *zengakuren* 全学連<sup>9</sup> se greffa au mouvement. Beaucoup plus radicaux que les autres groupes composant la « Conférence du peuple », le *zengakuren* était partisan de l'action directe et voyait dans la lutte contre le renouvellement de l'*anpo* un premier pas vers la révolution<sup>10</sup>. Le 27 novembre 1959, lors d'une manifestation organisée par le mouvement, les étudiants d'extrême-gauche sont les premiers à s'engouffrer dans le parlement, à la suite d'Asanuma Inejirô, porteur d'une pétition contre le traité. Près d'une dizaine de milliers de manifestants feront finalement irruption dans la chambre des représentants.

Devant l'opposition, Kishi choisit de passer en force. Il signa le traité en janvier 1960 à Washington puis chercha à le faire ratifier le plus rapidement possible par la chambre des représentants, composée d'une majorité de députés du parti libéral-démocrate. L'opposition multiplia les obstacles et les débats sur les termes du traité<sup>11</sup>, tandis que les manifestants ne cessaient de défiler devant la diète. Le 19 mai, alors que le terme de la session parlementaire approchait, le président du parlement obtint une prorogation de celle-ci après avoir fait

---

<sup>6</sup> Les relations entre les États-Unis et l'Union soviétique connurent notamment une détérioration brutale en mai 1960, suite à la capture d'un avion espion américain et de son pilote sur le territoire soviétique. Oguma Eiji, *ibid.*, pp. 502-503.

<sup>7</sup> Abréviation de *Nihon rôdô kumiai sôhyô gikai* 日本労働組合総評議会, « Conseil général des syndicats ouvriers du Japon ». Syndicat anti-communiste soutenu par le gouvernement japonais et l'occupant américain lors de sa création en 1950. Le syndicat Sôhyô était proche du parti socialiste et ses buts étaient prioritairement économiques. Cf. art. « Nihon rôdô-kumiai Sôhyôgikai », *Dictionnaire historique du Japon, op.cit.*, p. 2026.

<sup>8</sup> Cf. Oguma Eiji, *op.cit.*, pp. 503-504 et Eddy Dufourmont, *op.cit.*, pp. 293-294.

<sup>9</sup> Abréviation de *Zen-nihon gakusei jichikai sôrengô* 全日本学生自治会総連合 « Union générale pan-japonaise des associations d'étudiants ». Organisation fédérative créée en 1948. D'abord directement alliée au parti communiste, elle s'en sépara en 1958. Elle fut dirigée par la suite par des membres de la ligue des communistes (*bunto* ブント) composée de militants qui avaient été exclus du parti communiste. Très actif au moment de la lutte contre le renouvellement du traité de sécurité nippo-américain, le mouvement s'épuisa rapidement par la suite, victime de ses dissensions internes et des éternelles luttes d'influence qui l'avaient toujours miné. Cf. art. « Zen-Nihon gakusei-jichikai sôrengô », *Dictionnaire historique du Japon, op.cit.*, pp. 2867-2868.

<sup>10</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, p. 505.

<sup>11</sup> L'une des questions les plus disputées se rapportait à la définition géographique de « l'extrême-Orient » (*Kyokutô* 極東), nouveau rayon d'action de l'armée américaine. Cf. Oguma Eiji, *ibid.*, p. 502 ; E. Dufourmont, *op.cit.*, p. 293.

expulser, avec l'aide de la police, les parlementaires socialistes. Le nouveau Pacte se trouva adopté dès le lendemain, en l'absence des membres de l'opposition. Ces manœuvres furent peu goûtées de l'opinion publique qui prit le parti des opposants au traité. En juin, le parlement fut à nouveau investi par des étudiants du *zengakuren* et le président américain Eisenhower dut renoncer, pour sa sécurité, à venir au Japon. Sur la seule journée du 15 juin on comptabilisa, dans l'ensemble du pays, environ 5 800 000 manifestants<sup>12</sup>. Ce jour-là, une étudiante de l'université de Tôkyô trouva la mort alors que les radicaux du *zengakuren* tentaient de forcer les entrées du parlement.

Pour beaucoup d'intellectuels, la lutte contre l'*anpo* a été vécue comme un instant de rédemption. Le peuple japonais s'était extirpé de sa léthargie pour défendre les valeurs menacées de l'après-guerre : démocratie, pacifisme, égalitarisme (*versus* : fascisme, impérialisme et élitisme bureaucratique parfaitement incarné par la personnalité de Kishi)<sup>13</sup>. Ôe Kenzaburô se fit le chantre de cette jeunesse courageuse qui portait, selon lui, l'étendard de la liberté et de la démocratie<sup>14</sup>. Le philosophe et historien de la pensée Maruyama Masao n'épargna pas non plus ses efforts pour prêcher la bonne parole. Selon Oguma Eiji, l'engagement dans une cause collective offrait aussi une réponse au sentiment de solitude et au repli sur soi qui accompagnaient les bouleversements économiques contemporains. Des figures de l'intelligentsia ayant participé, dans leur jeunesse, à la lutte contre l'*anpo*, exprimeront, de façon rétrospective, le sentiment d'une communion collective<sup>15</sup>. La mobilisation s'achève cependant sur un échec, puisque le traité sera entériné. L'utopie du grand soir, ou celle d'un pays neutre et entièrement démilitarisé, sont reportés *sine die*. Le Japon s'ancre définitivement dans le camp occidental. La démission de Kishi Nobusuke fin juin n'est, au mieux, qu'un lot de consolation.

La suite des événements confirma le caractère fantasmé d'un hypothétique retour à la dictature brandi par certaines figures de la gauche<sup>16</sup>. La méthode employée par Kishi Nobusuke avait de quoi irriter, mais il s'appuyait aussi sur une majorité démocratiquement élue. Cet écart entre réalité et discours souligne le romantisme latent de la lutte contre l'*anpo* venue combler le vide de l'après-guerre et offrant une cause collective à des intellectuels en

---

<sup>12</sup> Jean Esmein, « De 1868 à nos jours » dans Francine Hérial (dir.), *Histoire du Japon, des origines à nos jours*, Paris, Hermann, 2010, pp. 1317-1318.

<sup>13</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, pp. 509-530.

<sup>14</sup> Cf. la thèse d'Antonin Bechler : « Ceci est mon corps », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, thèse de doctorat soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à l'Université de Strasbourg, pp. 93-97.

<sup>15</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, pp. 515-520.

<sup>16</sup> C'est le cas, par exemple, du sinologue Takeuchi Yoshimi 竹内好 (1910-1977), très actif dans la lutte contre l'*anpo* et qui présentait la situation sous l'angle binaire d'un combat entre « la démocratie » et la « dictature » (Oguma Eiji, *op.cit.* p. 513).



mal de *praxis*. Un gouffre se dessine toutefois entre l'idéalisme naïf, mais fondamentalement démocratique, de la génération née avant-guerre, et les violences de leurs cadets qui rejetaient souvent en bloc le système de l'après-guerre ainsi que les compromis de la politique parlementaire. Le mot même de révolution (*kakumei* 革命) était devenu, pour les plus extrémistes, une sorte de fétiche accreditant leur radicalité et leur pureté<sup>17</sup>. Dans les combats menés par la gauche au cours des années 1960, nous retrouvons souvent cette dissymétrie entre une majorité démocrate et pacifiste, et une frange révolutionnaire, fanatique et violente. Le Rassemblement citoyen pour la paix au Vietnam (*beheiren* べ平連)<sup>18</sup> est notamment le théâtre de tensions entre ces deux sensibilités, la seconde ayant tendance, en raison des débordements dont elle se rend responsable, à porter le discrédit sur l'ensemble du mouvement.

Le radicalisme de cette « nouvelle gauche » (*shinsayoku* 新左翼) fut notamment symbolisé par le mouvement du *zenkyôtô* 全共闘, abréviation de *zengaku kyôtô kaigi* 全学共闘会議 (« Conférence du front uni des étudiants »), nouveau front étudiant qui naquit dans un contexte de massification de l'enseignement supérieur, auquel les universités peinaient à s'adapter. L'augmentation des droits dans les établissements privés, le paternalisme des professeurs, la mauvaise gestion, la médiocrité des locaux, l'écart entre les aspirations des étudiants et les carrières banales qui leur étaient promises entretenirent un climat de tension marqué par divers incidents dans l'ensemble du pays<sup>19</sup>. Le mouvement s'embrasa en janvier 1968, à partir de la faculté de médecine de l'Université de Tôkyô où les internes, non payés, décidèrent de manifester. En quelques semaines tout le pays fut gagné par une rébellion étudiante qui, note Jean-Marie Bouissou, prit « des formes très violentes imitées de la Révolution culturelle chinoise : pillage des locaux, séquestration et “procès publics” des enseignants devant les assemblées générales »<sup>20</sup>. Cette dimension martiale se reflétait aussi dans leur accoutrement : comme leurs aînés du *zengakuren*, les membres du *zenkyôtô* défilaient casqués et armés de bâtons. Ils transformèrent le bâtiment central de l'Université de Tôkyô, le hall Yasuda, en forteresse, occupée de juillet 1968 à janvier 1969. Par contraste

---

<sup>17</sup> Oguma Eiji, *ibid.*, p. 570.

<sup>18</sup> Abréviation de *Betonamu ni heiwa wo ! shimin rengô* ベトナムに平和を！市民連合. Active de 1965 à 1974, la « Ligue citoyenne pour la paix au Vietnam » entendait entraver la logistique des armées américaines au Japon. Fondé par des personnalités comme l'écrivain Oda Makoto 小田実 (1932-2007), l'historien des idées Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (né en 1922) ou l'écrivain et critique Iida Momo いいだもも (1926-2011), le mouvement, bien que manquant de structure, avait une force indéniable et rassembla jusqu'à 770 000 manifestants dans les rues en juin 1970, lorsque le pacte de sécurité nippo-américain se trouva automatiquement prorogé. La ligue fut dissoute en 1974, après les accords de Paris de 1973. Cf. art. « Betonamu ni heiwa wo ! Shimin rengô » *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan 2012 ; et Jean Esmein, *op.cit.*, p. 1323.

<sup>19</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, pp. 574-576.

<sup>20</sup> Jean-Marie Bouissou, *Le Japon depuis 1945* (1992), Paris, Armand Colin, 1997, p. 73.

avec la France, le monde ouvrier ne se joignit pas au mouvement. Les 18 et 19 janvier 1969, après un assaut très violent de la police, le hall Yasuda fut repris. De nombreux militants furent arrêtés et condamnés. Une minorité passa à la clandestinité et à la lutte armée.

\*

Les manifestations, parfois violentes, de la gauche ne furent pas étrangères à l'intérêt croissant de Mishima pour la politique, aboutissant à son engagement dans la cause ultranationaliste. Avec le roman *Utage no ato* 宴のあと (*Après le Banquet*), publié en feuilleton dans la revue *Chûô kôron* de janvier à octobre 1960 avant de paraître aux éditions Shinchô en novembre de la même année, l'écrivain inscrivit pour la première fois l'intrigue de l'une de ses fictions dans l'univers de la politique. Le récit s'attarde longuement sur les manœuvres et les combines propres à ce monde mais auxquelles Noguchi Yûken, double de Arita Hachirô<sup>21</sup>, refuse de céder. Le portrait du personnage est certes ambigu (il est aussi distant et d'un rigorisme un peu caricatural), et il est difficile de tirer un message univoque du texte. À l'évidence, le roman manifeste toutefois un rejet de « la politique politicienne » et des liens entre le monde du pouvoir et de l'argent. *Yûkoku* peut être envisagé comme la suite logique d'*Utage no ato*<sup>22</sup>. Après le premier temps de la critique, Mishima proposa sa propre alternative idéaliste, marquée par le mythe de la fusion avec l'empereur. Sur l'échiquier politique, un tel message se situait aux antipodes de celui de l'extrême-gauche. Mais Mishima et les radicaux du *zengakuren* se rejoignaient aussi sur plusieurs points essentiels : ils refusaient les compromis du parlementarisme et semblaient vouloir court-circuiter la politique pour la métamorphoser en une expérience incomparable, d'ordre romantique<sup>23</sup>.

Mishima ne passa pas uniquement par les détours de la fiction pour exprimer son engouement soudain pour l'actualité politique et l'action directe des étudiants gauchistes. Henry Scott-Stokes note qu'il est descendu dans la rue pour voir les manifestations du printemps 1960 et qu'il a fait paraître des articles à leur sujet dans la presse<sup>24</sup>. Huit ans plus tard, il se passionna pour la guérilla de la gauche radicale et se fit embaucher par l'hebdomadaire *Sunday Mainichi* サンデー毎日 pour couvrir les événements<sup>25</sup>. Dans les organes de presse des étudiants de sensibilité ultranationaliste, il critiquait certes l'idéologie

---

<sup>21</sup> Cf. *supra* : note 67, p. 60.

<sup>22</sup> Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima* (1974), traduit de l'anglais par Léo Dillé, Arles, Picquier, 1996, pp. 199-200.

<sup>23</sup> Oguma Eiji note que l'idéalisme et la violence des étudiants de l'extrême-gauche des années 1960 les rapproche des rebelles ultranationalistes d'avant-guerre et que certains d'entre eux étaient d'ailleurs des lecteurs de Kita Ikki (*op.cit.*, p. 570). Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie portant sur le roman *Honba*.

<sup>24</sup> H. Scott-Stokes, *op.cit.*, p. 199.

<sup>25</sup> John Nathan, *Mishima, A Biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, p. 246.

du *zenkyôtô* ou de groupes affiliés<sup>26</sup>. Mais il semblait aussi respecter l'héroïsme de ses adversaires. Dans l'essai *Kôdôgaku nyûmon* 行動学入門 [Introduction à une théorie de l'action], paru en feuilleton entre septembre 1969 et août 1970 dans la revue mensuelle *Pocketパンチ Oh!* [Pocket punch, Oh!] il décrit en détail les actions de guérilla urbaine des étudiants casqués, d'emblée vouées à l'échec<sup>27</sup>. La démarche de ces militants consiste, selon lui, à se fabriquer intentionnellement un ennemi (la police, les forces anti-émeutes). Loin de critiquer cette dimension construite du terrorisme, il considère qu'elle participe de toute éthique de l'action : il faut des oppositions tranchées pour que celle-ci ait du sens et que l'individu échappe aux tergiversations et au relativisme<sup>28</sup>.

L'intérêt que le romancier portait aux actions de la gauche contestataire relevait aussi de motivations personnelles. Mishima voyait en effet dans les insurrections de la gauche un instrument de légitimation de sa milice *Tate no kai*. Il espérait que la situation dégénère et que la police, débordée par les manifestants, soit contrainte de faire appel aux forces d'auto-défense, fer de lance d'une future restauration conservatrice<sup>29</sup>. Il aurait alors été en première ligne. La situation évolua cependant dans un sens inverse : à la différence de leurs aînés de la période 1959-1960, les étudiants gauchistes de la fin des années 1960 peinaient à trouver un soutien populaire. Leur violence les marginalisait. La police et les brigades anti-émeutes contrôlaient par ailleurs de mieux en mieux la situation. Tandis que la « journée internationale contre la guerre » (*Kokusai hansen dê* 国際反戦デー) du 21 octobre 1968 fut marquée par des manifestations massives et des violences en tout genre, celle du 21 octobre 1969 consacra surtout l'efficacité des forces de l'ordre et fut ponctuée par l'arrestation d'un nombre considérable d'activistes<sup>30</sup>. Ce jour-là, note Sugimoto Kazuhiro, la milice privée de Mishima

---

<sup>26</sup> Au début de l'année 1967, dans le journal étudiant d'extrême-droite de l'université Nihon (*Nihon gakusei shinbun* 日本学生新聞, « Journal des étudiants de Nihon »), il publie un premier article qui en appelle au réveil de la véritable jeunesse qui doit s'opposer aux factieux de la gauche radicale. D'autres articles suivront, notamment dans le *Ronsô jânaru* 論争ジャーナル, « Journal des débats » de l'université de Waseda, par le biais duquel Mishima enrôlera un certain nombre de recrues de sa milice paramilitaire. Cf. art. « Daigaku funsô » 大学紛争 [La lutte universitaire], *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 519-520.

<sup>27</sup> Dans *Kôdôgaku nyûmon*, il commente ainsi, après avoir décrit la provocation désespérée d'un jeune militant contre un canon à eau qui le fait tomber du haut de sa barricade lors des manifestations du 21 octobre 1969: « son action semblait l'absurdité même, mais il est indéniable qu'il y était entraîné par une forme d'héroïsme » 彼の行動は無意味そのものに見えたが、一種の英雄主義にかられていることは確かであった。MYZ, vol. 35, 2003, p. 625.

<sup>28</sup> MYZ, *ibid.*, pp. 621-622.

<sup>29</sup> Wakamatsu Kôji insiste précisément sur ce point dans son interprétation filmique des derniers jours de l'auteur. Il suggère que l'auteur s'inscrivait aussi dans une sorte de compétition narcissique avec les radicaux de l'extrême-gauche. *Jûitten nigo jiketsu no hi, Mishima Yukio to wakamonotachi* 『11・25 自決の日 三島由紀夫と若者たち』(25 novembre 1970, le jour où Mishima choisit son destin), Wakamatsu Production, distribué en France par dissidenz, 2014.

<sup>30</sup> Dans *Kôdôgaku nyûmon*, la déception de Mishima à cet égard est extrêmement palpable : MYZ, vol. 35, *op.cit.*, p. 623.

perdit la moitié de sa raison d'être. Il ne restait alors qu'à surenchérir dans la violence et le fanatisme.

## 2. Le terrorisme d'extrême-droite

L'immédiat après-guerre fut marqué par la libération des prisonniers communistes et la purge de toutes les organisations et personnes impliquées dans la diffusion de l'idéal ultranationaliste et militariste de l'avant 1945. Dans un contexte de guerre froide et de maccarthysme, le Commandement Suprême des Puissances Alliées (SCAP) fit cependant rapidement volte-face. Les autorités d'occupation favorisèrent l'accession au pouvoir de politiciens conservateurs qui avaient été souvent partie prenante du système d'avant-guerre et encouragèrent les « purges rouges » (*reddo pâji* レッド・パーシ) dirigées contre les militants de gauche qui venaient à peine de sortir de prison. L'obsession soviétique des Américains constitua un terrain propice au retour des partis d'extrême-droite qui partageaient l'anticommunisme de l'occupant et des députés conservateurs. La fin de l'occupation, officialisée par le traité de San Francisco, coïncida avec la création de groupuscules qui s'inscrivaient dans la lignée idéologique des agitateurs ultranationalistes des années 1930, et furent souvent fondés par des personnages ayant déjà joué un rôle prépondérant avant-guerre<sup>31</sup>.

Pour l'extrême-droite, les manifestations massives contre le renouvellement de l'*anpo* annonçaient le basculement prochain du Japon dans la sphère communiste. Le 19 avril 1959, répondant à l'unification des forces de gauche dans la « Conférence du peuple », les ultranationalistes constituèrent une « Conférence des associations de patriotes du Japon » (*zen-nihon aikokusha dantai kaigi* 全日本愛国社団体会議) présidée par Sagoya Tomeo,

---

<sup>31</sup> Une extrême-droite composée de nouveaux venus s'était certes développée dans l'immédiat après-guerre. Pro-américains et anticommunistes, ses membres jouèrent à plusieurs reprises les briseurs de grève, fonction que les mouvements ultranationalistes les plus violents, souvent proches de la pègre, endossèrent à plusieurs reprises par la suite. Ce n'est cependant qu'au début des années 1950 que surgissent des partis ou des mouvements politiques dirigés par des figures célèbres de l'ultranationalisme d'avant-guerre. Un nombre considérable de groupuscules naquirent entre 1950 et 1954, dans un contexte de « retour en arrière » (*gyaku kôsu* 逆コース) conservateur. Ces différents groupes, malgré quelques divergences, se rejoignaient sur l'essentiel. Violemment anticommunistes, ils considéraient que les excès de la démocratisation du Japon exposaient le pays à perdre ses valeurs et à sombrer dans une révolution gauchiste, exigeant par ailleurs une nouvelle constitution qui garantirait l'indépendance du pays sur la scène internationale et permettrait sa remilitarisation. Cf. Hori Yukio, *Sengo no uyoku seiryoku* 戦後の右翼勢力 [Les forces d'extrême-droite dans l'après-guerre, 1983], Tôkyô, Keisô shobô, 1993, pp. 1-38 (pour une présentation rapide des différents partis nés entre 1950 et 1954 et héritiers de l'ultranationalisme d'avant-guerre : *ibid.*, pp. 14-18)

célèbre pour avoir tiré sur le premier Ministre Hamaguchi Osachi en 1930<sup>32</sup>. L'extrême-droite s'invita aussi dans le combat de rues en harcelant les manifestants au côté des forces de l'ordre, ce qui contribua à enfermer leurs adversaires dans la conviction que l'affrontement en cours était bien celui de la démocratie contre la dictature. L'engrenage de la violence confortait les radicaux de chaque camp dans leur lecture manichéenne, en phase avec le contexte de la guerre froide. Héritière d'une longue tradition de terrorisme et d'assassinats ciblés, qui l'avait amenée au faite du pouvoir, l'extrême-droite bénéficiait, à ce jeu, d'un temps d'avance.

Le premier incident marquant fut une tentative d'assassinat manquée, perpétrée le 17 juin 1960 sur la personne de Kawakami Jôtârô 河上丈太郎 (1889-1965), représentant de l'aile gauche du parti socialiste, frappé dans le dos par un ouvrier de vingt ans dans l'enceinte même de la Diète<sup>33</sup>. Cet acte inspira sans doute Yamaguchi Otoya 山口二矢 (1943-1960). Le 12 octobre 1960, ce jeune activiste de dix-sept ans assassina à l'arme blanche Asanuma Inejirô, qui présentait alors son programme dans le cadre d'une conférence organisée par la NHK à l'auditorium Hibiya<sup>34</sup>. Fils d'un colonel des forces d'auto-défense et ancien membre du parti patriotique du grand Japon (*Dainihon aikokutô* 大日本愛国党) d'Akao Bin 赤尾敏 (1899-1990)<sup>35</sup> auquel il reprochait son inertie, Yamaguchi Otoya mettait à nouveau en application, par ce geste, la théorie du « un homme, un meurtre » d'Inoue Nisshô. Ses réponses aux enquêteurs et les documents qu'il laissa derrière lui s'inscrivaient d'ailleurs clairement dans la lignée du discours ultranationaliste des officiers rebelles des années 1930 : appropriation mystique du fétiche impérial, valorisation de l'action sacrificielle et du coup d'État (ou à défaut de la violence ciblée), désignation de boucs émissaires rendus responsables de la décadence contemporaine<sup>36</sup>, etc. Le jeune meurtrier se donna la mort par

---

<sup>32</sup> Hori Yukio, *ibid.*, pp. 28-29 (sur Hamaguchi, cf. *supra*, note 66, p. 60). On peut mentionner, parmi les autres figures de l'ultranationalisme d'avant-guerre ayant joué un rôle important dans la « Conférence des associations patriotes du Japon », le théoricien de la doctrine « un homme, un meurtre » Inoue Nisshô et l'agrarier Tachibana Kôsaburô évoqués *supra*.

<sup>33</sup> *Mainichi shinbun* 毎日新聞, 18 juin. Article disponible en ligne : [http://www.ss-s.co.jp/ebook/\\_SWF\\_Window.html?pagecode=37](http://www.ss-s.co.jp/ebook/_SWF_Window.html?pagecode=37), consulté le 27 avril 2015.

<sup>34</sup> Hori Yukio, *op.cit.*, p. 38. Pour une présentation détaillée de « l'Incident Asanuma » (*Asanuma jiken* 浅沼事件) en français, on consultera la thèse d'Antonin Bechler (*op.cit.*, pp. 326-345).

<sup>35</sup> Engagé à gauche, il se convertit à l'ultranationalisme en prison. Il fut l'un des fondateurs, en 1926, de « l'association de la fondation du pays » (*kenkokukai* 建国会), présidée par le juriste Uesugi Shinkichi 上杉慎吉 (1878-1929), fanatique partisan de la divinité de l'Empereur et d'un état ultranationaliste dont Kishi Nobusuke fut aussi le disciple. Membre de l'association politique pour le soutien du trône (*yokusan seijikai* 翼賛政治会), il s'opposa à Tôjô Hideki 東条英機 (1884-1948) et fut finalement exclu. D'abord sur la liste noire de l'occupant américain, il fit son retour en politique avec la fondation en octobre 1951 du parti patriotique du grand Japon. Il était connu pour ses positions antisoviétiques et pour ses longs prêches enflammés déclamés dans la rue (méthode de communication devenue l'une des marques de fabrique de l'extrême-droite japonaise). Cf. art « Akao Bin », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan 2012.

<sup>36</sup> Pour l'extrême-droite, Asanuma était notamment l'un des principaux responsables de l'agitation gauchiste contre le renouvellement de l'*anpo*.

pendaison, après avoir inscrit à la pâte dentifrice, sur le mur de sa cellule de prison : « Sept vies pour la patrie / Gloire à sa Majesté impériale » (*shichishô hôkoku, tennô heika banzai* 七生報告 天皇陛下万歳)<sup>37</sup>.

Les forces ultranationalistes eurent tôt fait d'élever Yamaguchi Otoya en martyr de la Cause patriotique. Le 15 décembre 1960, une cérémonie funéraire fut célébrée dans l'auditorium même où le jeune homme avait perpétré son crime<sup>38</sup>. Choquée par l'incident, l'opinion publique en appela au rejet de la violence et à la défense de la démocratie. Mais il fallait maintenant compter avec l'extrême-droite. Son pouvoir de nuisance contribua à l'instauration d'une forme d'autocensure sur certains sujets sensibles, comme l'empereur, le système impérial ou la représentation des figures héroïques de l'ultranationalisme. Suite à la publication, en décembre 1960, de la nouvelle *Furyû mutan* 浮流夢譚 [Un élégant conte onirique] de Fukazawa Shichirô 深沢七郎 (1914-1987), qui mettait en scène la décapitation de membres de la famille impériale, la revue *Chuô kôron* 中央公論 et les éditions du même nom furent l'objet d'intenses critiques et de pressions violentes de la part des activistes de l'extrême-droite<sup>39</sup>. Deux semaines après la publication de la nouvelle, huit membres du parti patriotique du grand Japon se rendirent chez l'éditeur afin d'exiger une lettre d'excuse pour lèse-majesté. L'un des rédacteurs de la revue s'excusa alors auprès de l'Agence de la maison impériale et du parti patriotique. Cette amende honorable ne suffit pas à calmer les ardeurs des ultranationalistes. D'autres groupuscules entrèrent en scène et saccagèrent la salle de rédaction. Enfin, le soir du 1<sup>er</sup> février 1961, Komori Kazutaka 小森一孝 (né en 1943), un ancien membre du parti patriotique, lui aussi âgé de dix-sept ans, pénétra au domicile de Shimanaka Hôji 嶋中 鵬二 (1923-1997), directeur des éditions *Chûô kôron*, blessa son épouse et tua la femme de ménage. Il se livra le lendemain à la police<sup>40</sup>.

L'opposition exigea une réaction ferme. Plusieurs membres de l'extrême-droite furent arrêtés<sup>41</sup>, parmi lesquels Akao Bin, accusé d'avoir incité Komori à passer à l'action<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> *Asahi shinbun* 朝日新聞, 3 novembre 1960, p. 1. Cité par Antonin Bechler, *op.cit.*, p. 332. La formule « sept vies pour la patrie » est attribuée à Kusunoki Masashige 楠正成 (?-1336), guerrier fidèle à l'Empereur Go-Daigo et qui mourut à son service en combattant le shôgun Ashikaga Takauji 足利尊氏 (1305-1358). Art. « Kusunoki Masashige », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

<sup>38</sup> Hori Yukio, *op.cit.*, p. 39.

<sup>39</sup> La nouvelle raconte le rêve étrange du narrateur engagé dans les débordements d'une extrême-gauche érotisée (*sayoku* noté 左慾, soit avec le sinogramme de « désir » en lieu et place d'« extrême »). Il assiste, dans l'enceinte du palais impérial, à la décapitation avec une hachette du prince héritier et de son épouse, évoque les corps sans têtes de l'empereur et de l'impératrice, puis en vient à frapper lui-même l'impératrice douairière avec laquelle il échange des insultes dans un dialecte du département de Yamanashi. Ubuesque, la nouvelle est ponctuée de dialogues et de situations improbables. Fukazawa Shichirô, *Fûryû mutan* dans *Chûô kôron* (déc. 1960), pp. 158-170.

<sup>40</sup> Hori Yukio, *op.cit.*, p. 150-152.

<sup>41</sup> John Nathan, *op.cit.*, p. 186.

« L'Incident Shimanaka » (*Shimanaka jiken* 嶋中事件) n'en fut pas moins une victoire pour les ultranationalistes. Le directeur de *Chûô Kôron*, loin de résister aux pressions qu'ils exerçaient, légittima leur démarche violente en cédant systématiquement à leur chantage. Le rédacteur en chef de *Chûô kôron* fut remplacé, ainsi qu'une bonne partie des rédacteurs. Par la suite, la revue évita d'aborder les thèmes polémiques susceptibles de faire réagir l'extrême-droite. D'un point de vue idéologique, elle se réorienta même clairement à droite<sup>43</sup>. À la même époque, Ôe Kenzaburô sera lui aussi contraint de battre en retraite devant les ultranationalistes. Parue en janvier 1961 (le même mois que *Yûkoku*) dans la revue *Bungakukai* 文学界, la première partie de son diptyque *Sebuntin* セブンティーン (*Seventeen*), portrait au vitriol d'un jeune fanatique, clairement inspiré du parcours de Yamaguchi Otoyô, n'avait suscité aucune réponse de leur part. La seconde, intitulée *Seiji shônenshisu* 政治少年死す [Mort d'un jeune militant]<sup>44</sup>, délivrée en février, qui s'achevait sur le suicide du terroriste, entraîna en revanche des réactions outrées et conduisit l'éditeur à publier, indépendamment de la volonté de l'auteur, un avis dans lequel il s'excusait du tort causé au défunt Yamaguchi et aux groupuscules politiques évoqués dans la nouvelle<sup>45</sup>. *Ni Fûryû mutan ni Seiji shônenshisu* n'ont été réédités depuis...

\*

Non sans ironie, Mishima fut lui-même victime de cette flambée de terrorisme d'extrême-droite. La rumeur se propagea en effet, malgré ses réfutations, qu'il avait recommandé aux éditions *Chûô Kôron* la nouvelle de Fukazawa. Fin janvier 1961, l'écrivain commença à recevoir des menaces de mort. Son biographe John Nathan raconte qu'il patrouillait la nuit dans son jardin, un sabre japonais en main, avant que la police lui assignât un garde du corps qui resta environ un mois à son domicile, entre février et mars<sup>46</sup>. Selon une autre version, que l'on doit à Ide Magoroku 井手孫六, qui travaillait à l'époque pour la revue *Chûô kôron*, Mishima, par crainte du scandale que susciterait la nouvelle de Fukazawa, aurait rédigé en hâte *Yûkoku* et proposé de publier les deux textes dans le même numéro, l'un venant « compenser » l'autre<sup>47</sup>. Il est difficile de se reposer sur cet unique témoignage, d'autant que

---

<sup>42</sup> Hori Yukio, *op.cit.*, p. 152.

<sup>43</sup> Hori Yukio, *ibid.*, p. 151-154. Hori Yukio rappelle qu'en 1963 la revue *Chûô Kôron* en vint à publier l'essai de Hayashi Fusao, dont le titre résume le propos : *Dai tôa sensô kôtei-ron* 大東亜戦争肯定論 [Plaidoyer pour la guerre de la grande Asie].

<sup>44</sup> Nous empruntons cette traduction à Antonin Bechler qui a traduit la nouvelle. Cf. « Ceci est mon corps », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, *op.cit.*, pp. 545-601.

<sup>45</sup> Antonin Bechler, *ibid.*, pp. 340-341.

<sup>46</sup> Mishima fit remarquer que Fukazawa était un auteur reconnu et qu'il n'avait nullement besoin de son appui. Sans trancher, John Nathan note que cette allégation n'a cependant rien d'improbable et que les éditions *Chûô Kôron* ne l'ont jamais contestée. Cf. John Nathan, *op.cit.*, pp. 186-187.

<sup>47</sup> Ogasawara Kenji, art. « *Yûkoku* », *Mishima Yukio jiten*, *op.cit.*, p. 385.

nul ne sait exactement à quel moment Mishima a rédigé la nouvelle. Dans la version du recueil *Sutâ*, l'auteur signe son texte du 16 octobre 1960, ce qui semble contredire l'interprétation d'Ide Magoroku. John Nathan avance, de son côté, une date plus précoce, en l'occurrence la fin de l'été 1960, sans offrir cependant d'argument précis à l'appui de cette hypothèse<sup>48</sup>.

S'il est impossible de savoir exactement quand Mishima a écrit *Yûkoku*, la date apposée à la fin du texte dans *Sutâ* tend, en tout cas, à placer le texte en résonance immédiate avec l'action terroriste de Yamaguchi Otoya. Nous pourrions être tenté de ranger cette date parmi les éléments paratextuels soulignant la dimension politique et idéologique du récit. Huit ans plus tard, à l'occasion d'une conférence-débat avec les étudiants de l'Université de Hitotsubashi qui s'est tenue le 16 juin 1968, Mishima fit l'éloge du jeune meurtrier<sup>49</sup> dont le suicide garantissait, selon lui, la pureté<sup>50</sup>. Le romancier confirme ici qu'il est un adepte du sophisme de la mort volontaire japonaise, selon lequel l'événement prouve la sincérité de la personne qui l'accomplit et légitime le meurtre qu'il aurait éventuellement commis. Le fait que Yamaguchi ait agi, selon toute vraisemblance, de sa propre initiative explique aussi l'admiration de Mishima à son égard. Comme le rappelle John Nathan, le romancier a toujours refusé d'être associé, de quelque façon que ce soit, à l'extrême-droite établie<sup>51</sup>. Il n'appréciait pas les liens de celle-ci avec la pègre et les politiciens conservateurs, ni son usage du chantage et de l'intimidation. Mishima réalisa ainsi, comme le suggèrent les intrigues de *Yûkoku* et de *Honba*, une sorte de tri dans la *praxis* ultranationaliste, célébrant l'acte sacrificiel désespéré (parfois précédé d'un meurtre) et rejetant l'emploi abusif de la force et les combines interlopes en coulisse.

---

<sup>48</sup> John Nathan, *op.cit.*, p. 175.

<sup>49</sup> Dans son film sur les derniers jours de Mishima, Wakamatsu Kôji suggère que le geste de Yamaguchi aurait suscité l'émulation de l'écrivain (Cf. *Jûitten nigo jiketsu no hi, Mishima Yukio to wakamonotachi, op.cit.*).

<sup>50</sup> Mishima répondit précisément, à un étudiant qui l'interrogeait au sujet du meurtrier d'Asanuma : あれは立派ですよ。ぼくがいかに思うのは、中央公論事件の小森の場合です。女子供をやるなんてことは非常にいかに。二・二六事件もえらいのは女子供をやらなかったから、あれは実に見事だ。女子供をやるという考えは一番行かん。浅沼をやった山口二矢は非常にりっぱだ。あとでちゃんと自決しているからね。あれは日本の伝統にちゃんと従っている。「Ce qu'il a fait est admirable. L'affaire Chûô kôron de Komori était intolérable. Planter des femmes ou des enfants, c'est absolument intolérable. Lors de l'Incident du 26 février 1936 aussi, les rebelles ont été remarquables en épargnant les femmes et les enfants. C'était splendide. Mais l'idée de planter des femmes et des enfants, il n'y a rien de pire. Le meurtrier d'Asanuma, Yamaguchi, fut vraiment admirable. Parce qu'il s'est suicidé après coup. Il a bien respecté la tradition japonaise. » MY, *Kokka kakushin no genri – gakusei to no tîchi in 国家革新の原理 — 学生とのティーチ・イン* [Les principes d'une rénovation de l'État — Conférence-débat avec les étudiants], dans *Bunka bôei ron 文化防衛論* [Défense de la Culture, avril 1969], Tôkyô, Shinchôsha, 1969, p. 154. Mishima joue ici à plein son nouveau rôle de brute fanatique d'extrême-droite, utilisant un langage volontairement familier et rudimentaire.

<sup>51</sup> John Nathan, *op.cit.*, p. 187.



La désapprobation du romancier à l'égard d'un usage cynique de la force s'exprime aussi dans ses propos critiques envers la violence des systèmes totalitaires et policiers <sup>52</sup>. Dans l'essai *Bunka bôei-ron*, il fait de la liberté d'expression l'un des fondements de son utopie politique centrée autour de « l'empereur comme concept culturel » (*bunka gainen to shite no tennô* 文化概念としての天皇) <sup>53</sup> incarnant la totalité et la diversité de la culture nationale. Un tel libéralisme est en contradiction flagrante avec sa valorisation de l'assassinat politique et de la divinité du souverain. Mishima refuse d'ailleurs, dans ce texte, tout ce qui, d'un point de vue institutionnel, serait susceptible de garantir cette liberté d'expression : la représentation et le parlementarisme, l'acceptation du relatif, la recherche du compromis, etc. Derrière le paravent de la liberté d'expression, c'est, en fait, l'idée même d'un état de droit qui bénéficierait du monopole de la violence légitime que l'écrivain semble refuser. Le système politique abstrait qu'il tente de décrire dans *Bunka bôei ron* repose ainsi d'un côté sur l'idée de « continuité temporelle » (*jikanteki renzokusei* 時間的連続性) substantialisée, conformément à l'idéologie tennôiste dans la personne de l'empereur ; et de l'autre sur la « continuité spatiale » (*kûkanteki renzokusei* 空間的連続性) <sup>54</sup>, terme par lequel l'écrivain désigne la possibilité de s'emparer, au nom de l'empereur, de la violence légitime. L'empereur, ajoute-t-il, doit aussi parfois se trouver « dans le camp du désordre » <sup>55</sup>. Cette fascination de Mishima pour l'instant régénérateur du chaos révolutionnaire, déjà évoqué *supra*, pourrait nous amener à le ranger dans cette catégorie paradoxale de penseurs que l'on appelle les « anarchistes de droite ». Ceux-ci partagent les valeurs de l'extrême-droite antiparlementaire (refus de l'humanisme, de l'universalisme démocratique, du matérialisme, haine des intellectuels et du progressisme) mais rejettent l'idée d'un pouvoir fort, sinon d'un régime stable <sup>56</sup>.

L'essai *Bunka bôei ron* suggère du reste que Mishima éprouve de grandes difficultés, sinon une incapacité totale, à penser le politique dans sa dimension technique et

<sup>52</sup> Cf., par exemple, *Bunka bôei ron* (essai paru initialement en juillet 1968) et *Kokka kakushin no genri*, dans MY, *Bunka bôei ron*, *op.cit.*, pp. 48-50 et p. 148.

<sup>53</sup> MY, *Bunka bôei-ron*, *ibid.*, p. 50.

<sup>54</sup> MY, *ibid.*, p. 56. Nous citons cet extrait dans notre troisième partie (cf. *infra* : partie III, pp. 384-385)

<sup>55</sup> すなわち、文化概念としての天皇は、国家権力と秩序の側だけにあるのみではなく、無秩序の側へも手をさしのべていたのである。「Autrement dit, l'empereur en tant que concept culturel n'est pas seulement du côté du pouvoir d'État, il tend aussi la main au camp du désordre ». MY, *Bunka bôei-ron*, *ibid.*, p. 56.

<sup>56</sup> François Richard, *Les anarchistes de droite* (1991), Paris, PUF, 1997. Il faut faire remarquer que l'essai de François Richard souffre de son parti pris extrêmement favorable aux auteurs qu'il étudie. Par ailleurs, la catégorie « anarchisme de droite », telle qu'il la définit, se révèle très inclusive et tend à intégrer des écrivains dont les positions politiques sont parfois divergentes (Gobineau, Darien, Drumont, Daudet, Bloy, Bernanos, Rebatet, Micberth). Nous serions personnellement tenté de faire de l'« anarchisme de droite » une sorte de pendant du trotskisme pour désigner ces penseurs qui sont exaltés par l'instant de la révolution conservatrice, mais se désintéressent, voire refusent le gouvernement qu'elle instaure. Ce qui passionne Mishima, c'est le coup d'État, non l'État.

organisationnelle<sup>57</sup>. Partant de ce constat, il est tentant (et beaucoup l'ont fait) de réduire le suicide de l'auteur au statut de cérémonie perverse exploitant la forme vide du politique dans un but de célébration égotiste. Cette lecture n'est pas infondée, mais elle pourrait amener à sous-estimer la part dévolue à l'idéologie dans la confection du fétiche (l'éventrement rituel). Mishima n'était en aucun cas porteur d'un projet politique viable ou réfléchi et son dernier geste répondait certainement à des motivations inconscientes. Le cadre de sa « performance » n'en reste pas moins idéologique. Le manifeste (*geki* 檄) que l'un de ses disciples distribua, le 25 novembre 1970, du haut du balcon du quartier général des forces d'auto-défense à Ichigaya (centre de Tôkyô), reprend d'ailleurs des thèmes et des revendications bien connus de l'extrême-droite établie : rejet de l'après-guerre comme période de décadence qui aurait dénaturé le Japon, critique du matérialisme qui se répandrait au détriment de l'esprit japonais authentique, appel à un changement de constitution qui replacerait l'empereur au centre du système politique, garantirait l'indépendance du pays et sa remilitarisation<sup>58</sup>. L'Incident Mishima (*Mishima jiken* 三島事件)<sup>59</sup> fut sans doute le scénario fantasque d'un écrivain

<sup>57</sup> Les seuls principes politiques que Mishima propose sont ceux de l'empereur comme concept et totalité culturels, et la continuité temporelle et spatiale de celui-ci, ainsi que de l'entité nationale (*kokutai*) qu'il incarne. Ces notions floues et abstraites ne sont jamais clairement définies et ne permettent pas de concevoir une quelconque organisation politique et institutionnelle. Le système concret qu'il propose serait, semble-t-il, un régime communiste avec l'empereur en son centre. Il se contente, pour le justifier, d'évoquer un voyage en Asie du Sud-Est où les communistes respectent (selon son interprétation) l'entité royale : 〈…〉東南アジア旅行で、タイ共産系愛国戦線が集会のあとで国王讃歌を歌って団結を固め、また、ラオス国土の三分の二を占拠する共産勢力の代表者パテト・ラオが国王へ渝わらぬ敬愛の念をあげるなど、共産主義の分極化と土着化の甚だしい実例を見聞しているからである。時運の赴くところ、象徴天皇制を圧倒的多数を以て支持する国民が、同時に、容共政権の成立を容認するかもしれない。そのときは、代議制民主主義を通じて平和裡に、「天皇制下の共産政体」さえ成立しかねないのである。〈…〉 lors d'un voyage en Asie du Sud-Est, j'ai vu et entendu parler d'exemples concrets d'une scission et autochtonisation poussée du communisme : ainsi, par exemple, le front national d'obéissance communiste en Thaïlande renforce sa cohésion en chantant, à la fin de ses meetings, des hymnes en l'honneur du roi ; tandis qu'au Laos, le Pathet Lao, l'organe des forces communistes qui occupent les deux tiers du territoire, continue à respecter et vénérer le roi. Ainsi, à l'heure propice, le peuple soutenant en grande majorité et de façon écrasante un système fondé sur l'empereur symbolique, pourrait peut-être simultanément accepter la formation d'un pouvoir communiste. Alors, il serait même possible d'espérer, en passant par l'étape intermédiaire de la démocratie représentative, la mise en place pacifique d'un « régime communiste sous l'égide du système de l'empereur ». MY, *Bunka hôei-ron, op.cit.*, p. 59. Cette utopie suggère que Mishima entretenait l'espoir chimérique d'une alliance entre les forces insurrectionnelles de gauche et de droite. Précisons que le Pathet Lao, loin de respecter le roi, a aboli la monarchie en 1975 pour établir un régime communiste.

<sup>58</sup> MY, *Geki* [Manifeste, 25 novembre 1970], dans MYZ, vol. 36, 2003, pp. 402-406.

<sup>59</sup> Rappelons rapidement les faits : le 25 novembre 1970, en fin de matinée, Mishima et Morita Masakatsu 森田 必勝, Koga Masayoshi 小賀正義, Koga Hiroyasu 古賀浩靖 et Ogawa Masahiro 小川正洋, quatre étudiants membres de sa milice paramilitaire, prennent en otage le général de l'armée de l'air Mashita Kanetoshi 益田 兼利 (1913-1973) dans son bureau du quartier général des forces d'auto-défense. Après diverses péripéties, émaillées de coups de sabres contre les officiers venus défendre leur supérieur, Mishima parvient à obtenir — sous peine d'ôter la vie à son otage — que tous les militaires de la garnison soient rassemblés sur le terrain d'exercice de la caserne, devant le grand balcon qui jouxte le bureau du général Mashita. Morita et Ogawa leur distribuent alors un tract qui en appelle au réveil des forces d'auto-défense, condamnées à protéger une constitution qui leur refuse le statut d'armée. Le manifeste s'achève sur une invitation à mourir pour restaurer un Japon authentique, purgé de la souillure contemporaine : 今こそわれわれは生命尊重以上の価値の所在を諸君の目に見せてやる。それは自由でも民主主義でもない。日本だ。われわれの愛する歴史と伝統の国、日本だ。これを骨抜きにしてしまった憲法に体をぶつけて死ぬ奴はいないのか。もしいれば、今からでも供に起ち、供に死のう。われわれは至純の魂を持つ諸君が、一個の男子、真の武士として蘇ることを熱望するあまり、この挙に出たのである。〈 Nous allons maintenant vous montrer, à tous, qu'il existe des valeurs supérieures au simple respect

narcissique et masochiste. Ce fut aussi un surgeon du terrorisme d'extrême-droite, ressuscité de ses cendres au début des années 1960.

### 3. *My homisme* et néonationalisme

Si les années 1960 sont marquées par l'engagement d'une minorité de la population dans l'action violente, la majorité des Japonais aspire à la tranquillité et au confort matériel. Le premier ministre Ikeda Hayato 池田勇人 (1899-1965), qui succède à Kishi Nobusuke en juin 1960, cherche tout de suite à calmer les tensions nées de la lutte contre l'*anpo* en faisant « profil bas » (*teishisei* 低姿勢) et en mettant l'accent sur la croissance économique à travers une « politique de doublement du revenu en dix ans » (*shotoku baizô seisaku* 所得倍増制作). L'été 1960 est ainsi considéré comme l'instant charnière durant lequel le Japon sort de la « saison du politique » (*seiji no kisetsu* 政治の季節) pour entrer dans celle de l'économie (*keizai no kisetsu* 経済の季節). Les taux de croissance battent des records avec une moyenne de 9,7% par an de 1960 et 1965, puis de 11,6% de 1965 à 1970<sup>60</sup>. Inoue Takashi rappelle qu'en 1967, l'année où Mishima commence à rédiger *Honba*, le PIB du Japon dépasse pour la première fois celui de l'Allemagne de l'Ouest, faisant ainsi du Japon la seconde puissance économique du camp occidental<sup>61</sup>. Les salaires, fût-ce avec un temps de retard, augmentent et le taux d'équipement en biens ménagers explose. Tandis que seuls 33% des ménages possédaient une télévision en 1960, ils sont près de 95% en 1970<sup>62</sup>. C'est l'époque du *my homisme* (*mai hômu shugi* マイホーム主義), vilipendé aussi bien par Mishima que par les idéalistes du *zenkyôtô* : l'ambition d'un bonheur bourgeois, familial, matérialiste et raisonnable, qui tourne définitivement le dos aux excès stériles de l'idéalisme<sup>63</sup>.

---

de la vie. Ce n'est ni la liberté, ni la démocratie. C'est le Japon. Notre Japon, terre d'une histoire et d'une tradition que nous chérissons. Personne ne veut donc se sacrifier et mourir pour détruire cette constitution qui a ôté à notre pays sa substance ? S'il y en a parmi vous, qu'ils se lèvent avec nous, meurent avec nous. Nous sommes passés à l'action avec l'espoir ardent que vous tous, d'un esprit immaculé, vous ressuscitez comme un seul homme et comme un authentique guerrier. » (MYZ, vol. 36, 2003, p. 406) Quelques instants plus tard, Mishima sort sur le balcon et, dans le bruit assourdissant des hélicoptères de la police et de la presse, harangue les soldats en réitérant plus ou moins les propos de son tract. La foule des soldats lui répond par des insultes et des quolibets. Puis il rentre dans le bureau du général, suivi de ses disciples de la *Tate no kai*. Il commet alors le *seppuku*, suivi de Morita. Cf. John Nathan, *op.cit.*, pp. 274-281 ; Tanaka Miyoko, art. « Mishima jiken », *Mishima Yukio jiten*, 2000, pp. 604-606.

<sup>60</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, p. 551.

<sup>61</sup> Inoue Takashi, *Mishima Yukio, maboroshi no isaku wo yomu*, Tôkyô, Kôbunsha shinsho, 2010, p. 178.

<sup>62</sup> Tsurumi Shunsuke, *Sengonihon no taishû bunka-shi* 戦後日本の大衆文化史 [Histoire de la culture populaire du Japon d'après-guerre, 1984], Tôkyô, Iwanami shoten, 1992, p. 135.

<sup>63</sup> Le 13 mai 1969 Mishima fut invité par les étudiants insurgés du *zenkyôtô* à débattre avec eux à l'Université de Tôkyô. Le débat est tendu mais il laisse clairement entrevoir un respect mutuel qui tient notamment au sentiment partagé de ne pas appartenir au camp des « bourgeois » matérialistes et non-violents. Cf. MY, *Tôron, Mishima Yukio vs. Tôdai zenkyôtô — Bi to kyôdôtai to tôdai tôsô* 討論 三島由紀夫 vs. 東大全共闘 — 美と共同体と東大闘

Stimulée par les succès industriels et commerciaux du pays, une nouvelle doxa nationaliste se répand, contrastant avec le discours souvent auto-dépréciateur de l'immédiat après-guerre. Selon un sondage d'opinion réalisé par la NHK, 47% des habitants de l'archipel considéraient que les Japonais étaient « inférieurs » aux Occidentaux en 1951, et 28% qu'ils leur étaient « supérieurs ». En 1963, la tendance s'inverse : 33% pensent qu'ils leur sont supérieurs et 14% qu'ils leur sont « inférieurs »<sup>64</sup>. Le discours qui nourrit cette tendance est différent de celui des années 1930-1940. Le Japon ne se prévaut plus d'une quelconque mission universelle, trophée du vainqueur et grand frère (père ?) américain. L'argument de la spécificité du Japon et des Japonais est interprété dans un sens plus exclusif et culturaliste, via le mythe du « peuple homogène » (*tan.itsu minzoku* 単一民族) et les « japonologies » (*nihonjin-ron* 日本人論), ces essais impressionnistes qui prétendent saisir l'essence de la culture nationale et font l'hypothèse d'une irréductibilité de la sensibilité japonaise à celle des autres peuples<sup>65</sup>. Pour l'historien Oguma Eiji, le mythe du peuple homogène fournissait en l'occurrence une réponse au sentiment d'anomie né de la disparition de la communauté villageoise accompagnant l'urbanisation et l'industrialisation massives de l'archipel<sup>66</sup>. Mishima, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la suite de notre travail, a lui-même largement participé à la diffusion de ce type de discours<sup>67</sup>.

L'argumentaire ultranationaliste du romancier, valorisant le terrorisme et la mort sacrificiels paraît certes en décalage avec le néonationalisme pacifique de l'après-guerre. Il faut néanmoins reconnaître que la frontière n'est pas toujours nette entre le renouveau du sentiment national et la volonté d'une petite minorité de réhabiliter la période militariste. Un temps interdits par l'occupant en raison de leur connotation martiale et de l'exploitation idéologique dont ils avaient fait l'objet, les genres populaires prenant pour cadre la société féodale (films de samourais, séries télévisées inspirées du célèbre drame des quarante-sept *rônin*<sup>68</sup>, « romans d'époque » (*jidai shôsetsu* 時代小説)<sup>69</sup> sont avidement consommés par un

---

争 [Débat : Mishima vs. le front uni de l'université de Tôkyô — Beauté, communauté et le combat des étudiants de l'Université de Tôkyô], MYZ, vol. 40, 2004, pp. 442-506. La transcription du débat a été publiée pour la première fois aux éditions Shinchô en juin 1969.

<sup>64</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, pp. 555-556.

<sup>65</sup> Harumi Befu, *Hegemony of Homogeneity*, Melbourne, Trans Pacific Press, pp. 4-5 et pp. 66-68.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>67</sup> L'essai *Bunka bôei ron* (juillet 1968) est d'ailleurs cité par Oguma Eiji parmi d'autres exemples de textes qui reflètent l'enracinement croissant, dans l'opinion, du postulat du peuple homogène, l'un des principes constamment réaffirmés par les « japonologies » (*op.cit.*, p. 556).

<sup>68</sup> Tsurumi Shunsuke, *op.cit.*, pp. 144-145. L'histoire des quarante-sept *rônin* est inspiré de l'incident historique des « loyaux samourais d'Akô » (*Akô gishi* 赤穂義士). En 1702, quarante-sept samourais vengèrent leur maître Asano Naganori 浅野長矩 (1667-1701) condamné au *seppuku* après qu'il eut dégainé son sabre dans l'enceinte du palais du shôgun contre Kira Yoshihisa 吉良義典 (1641-1702) qui l'avait offensé, ne devant son salut qu'à l'intervention d'un tiers. Les quarante-sept *rônin* furent eux-mêmes condamnés à l'éventrement rituel (1703). Cf. art. « Akô gishi », *Djitaru daijisen*, Shôgakkan 2012.

public qui y trouve peut-être une métaphore de la situation contemporaine (valorisation des conquêtes économiques et de l'ambition personnelle coïncidant avec les contraintes accrues pesant sur les salariés). Les Japonais ne font ici que renouer avec une tradition nationale du roman et des films de cape et d'épée dont la censure paraissait pour le moins excessive. Mais les années 1960 sont aussi marquées, comme le rappelle Oguma Eiji par l'apparition d'une nostalgie ambiguë pour la période militariste : les mangas héroïques sur la seconde guerre mondiale, les maquettes en plastique des avions de chasse <sup>70</sup>, ou encore les films d'inspiration révisionniste <sup>71</sup> connaissent un relatif succès. Les étudiants de l'extrême-gauche radicale ont été parfois consommateurs de ces produits culturels qui sublimaient la violence et l'action.

Nous retrouvons dans le landernau littéraire les échos de ce renouveau nationaliste. En juillet 1955, Ishihara Shintarô 石原慎太郎 (né en 1932) fait sensation avec *Taiyô no kisetsu* 太陽の季節 [La saison du soleil] qui obtient le prix Akutagawa l'année suivante. Le texte n'a certes rien de politique. La violence décomplexée, la glorification du corps et la célébration nietzschéenne de la force présentes dans ce court roman <sup>72</sup> ne sont cependant sans connotations idéologiques <sup>73</sup>. L'auteur, rapidement promu au rang d'icône de la jeunesse, deviendra un proche de Mishima, qui semble s'être parfois engagé dans une sorte de compétition narcissique avec lui <sup>74</sup>. On voit aussi apparaître sur le devant de la scène intellectuelle de nouvelles figures dont le discours résolument conservateur – citons notamment Etô Jun 江藤淳 (1932-1999), célèbre critique littéraire et essayiste, auteur de plusieurs articles sur Mishima – tranche avec celui de l'intelligentsia établie. L'émergence de ces penseurs de droite coïncide avec celle des intellectuels de la nouvelle gauche incarnés par le philosophe Yoshimoto Taka.aki 吉本隆明 (1924-2012), les uns et les autres partageant, malgré leurs différends politiques, des valeurs parfois communes (critique des ravages spirituels de la haute croissance, refus de la morale petite-bourgeoise et des compromissions

---

<sup>69</sup> Cécile Sakai, *Histoire de la littérature populaire japonaise, faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1987, pp. 71-94.

<sup>70</sup> Oguma Eiji, *op.cit.*, p. 565.

<sup>71</sup> Dick Stegewerns, « Establishing the genre of the revisionist war film: The Shin-Toho body of post-Occupation war films in Japan », dans King-fai Tam (dir.), *Chinese and Japanese Films on the Second World War*, New York, Routledge, 2014, pp. 93-106.

<sup>72</sup> Ishihara Shintarô, *Taiyô no kisetsu* (1957) dans *Taiyô no kisetsu, wakai kemono* 太陽の季節 若い獣 [La saison du soleil, le jeune animal et autres textes], Tôkyô, Kadokawa bunko, 1963, pp. 213-272.

<sup>73</sup> Anne-Bayard Sakai note que le succès du roman tient à l'écho qu'il rencontrait auprès de la jeune génération ainsi qu'à la « starisation » de l'écrivain dans les médias. L'anticonformisme jouisseur des personnages du roman fournissait un exutoire à cette jeunesse appelée à rentrer dans le moule du salariat et de l'embourgeoisement. Anne Bayard-Sakai ajoute que l'« apologie de l'action, du corps, de la virilité » propre au roman s'inscrit cependant aussi dans « une filiation intellectuelle et politique » d'extrême-droite. Cf. Anne Bayard-Sakai « La littérature japonaise d'après-guerre », dans Jean-Marie Bouissou, *Le Japon contemporain*, Paris, Fayard, 2007, pp. 425-426.

<sup>74</sup> Damian Flanagan, *Yukio Mishima*, London, Reaktion Books, 2014, p. 134.

politiques, appel de l'absolu). L'arrière-plan idéologique de *Yûkoku* et de *Honba* est sans doute en porte-à-faux avec les valeurs dominantes de l'opinion publique de l'époque. Mais il fait, sur certains points, écho au discours néoromantique des années 1960 qui n'est lui-même pas sans évoquer, comme l'a montré Suga Hidemi, l'idéalisme abstrait de Yasuda Yojûrô <sup>75</sup>. Ce n'est peut-être pas tout à fait un hasard si l'écrivain le plus tabou de l'après-guerre, qui fut accusé d'avoir conduit toute une génération de jeunes gens éduqués à se sacrifier pour l'empereur, reprend précisément la plume dans les années 1960, brisant ainsi un silence de près d'une vingtaine d'années <sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Suga Hidemi, *Kakumeiteki na, amari ni kakumeiteki na* 革命的な、あまりに革命的な [Révolutionnaire, si révolutionnaire], Tôkyô, Sakuhinsha, 2003, pp. 50-65

<sup>76</sup> C'est en 1964, rappelle Taniguchi Toshio, que Yasuda Yojûrô fait paraître pour la première fois depuis la défaite un essai à son nom, en l'occurrence *Gendai kijin den* 現代畸人傳 [Biographie de quelques excentriques contemporains]. Cf. Taniguchi Toshio, « Yasuda Yojûrô “Gendai kijin-den” no kôzô kashika, nihongo bunshô no etoki », 保田与重郎 「現代畸人傳」の構造可視化 — 日本語文章の絵解き — [Rendre visible la structure de *Biographie de quelques excentriques contemporains* de Yasuda Yojûrô, une explication de la phrase japonaise] *Kyôto kôka joshi daigaku, Kenkyû kiyô* n° 45, 2007.



# **I. Récit autoritaire et thématique de la pureté**





# Introduction

Nous nous pencherons, dans cette première partie, sur la dimension « autoritaire » des textes de *Yûkoku* et de *Honba* dont nous analyserons ici séparément, par commodité et dans l'intérêt de ce qui va suivre, le récit-encadré (le roman métadiégétique *Shinpûren shiwa*) et le récit-cadre. Par « récit autoritaire », nous entendons, très globalement, des textes qui laissent peu de marge d'interprétation au lecteur. Selon la célèbre distinction de Roland Barthes, il s'agit de textes qui penchent excessivement vers le *lisible* aux dépens du *scriptible*<sup>1</sup>. Dans son ouvrage de référence sur le roman à thèse, Suleiman résume ainsi cette distinction :

*Le scriptible est ludique, fluide, ouvert, d'une pluralité triomphante qui résiste à toute tentative de le soumettre aux règles répressives de la structure, de la grammaire, de la logique ; le lisible, par contre, est sérieux, fermé, structuré, contraint, autoritaire, redondant : il impose un sens, il fait du lecteur le consommateur, non pas le producteur du texte.*<sup>2</sup>

Le « roman à thèse » est un exemple paradigmatique de « texte lisible ». Selon la première définition *a minima* qu'en propose Suleiman, il s'agit d'un roman réaliste (« fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation ») qui se « signale *principalement* ou en premier lieu comme porteur d'un enseignement doctrinaire »<sup>3</sup>. L'inscription de l'intrigue de *Yûkoku*, *Shinpûren shiwa* et du récit-cadre de *Honba* dans un contexte historique déterminé, ainsi que la dimension vraisemblable de l'histoire qu'ils racontent, acquittent le premier critère de « vraisemblance » posé par Suleiman. Dans *Yûkoku*, la place prise par l'instance narrative et la dimension à la fois esthétisante et archaïsante du texte tendent cependant à éloigner le récit de son horizon référentiel et réaliste. *Honba* relève plus étroitement du roman à thèse, même s'il s'en éloigne aussi (nous y reviendrons) sur certains points.

En raison de l'écart entre *Yûkoku* et *Honba* et du caractère un peu réducteur de la catégorie « récit à thèse », nous avons choisi d'inscrire notre réflexion dans le cadre d'un architexte plus large que nous avons baptisé le « récit autoritaire », et qui comprendrait l'ensemble des récits dont l'histoire implique des oppositions binaires tranchées (bons *vs.* méchants), un message idéologique<sup>4</sup> défini et un discours monologique traversé par de multiples « procédures de

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 10.

<sup>2</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 185.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>4</sup> Nous utilisons ici le terme d'idéologie dans le sens que Raymond Aron donne à ce terme, à savoir une doctrine plus ou moins sectaire relevant d'un domaine où la connaissance rationnelle n'est pas possible : « Les idéologies

désambiguïisation »<sup>5</sup>. Le récit autoritaire pourrait ainsi englober certains genres populaires (western, roman d'espionnage, roman policier, etc.) ou des genres dits « naïfs » (contes, mythes, légendes, hagiographies, etc.). Dans cette première partie, nous avons aussi utilisé, pour compléter les analyses de Suleiman, les études de Daniel Couégnas<sup>6</sup> au sujet du roman populaire (la paralittérature) ou celles de Charles Grivel<sup>7</sup> dont les propositions sur le roman et le romanesque en général semblent plus spécifiquement pertinentes pour appréhender les romans dits « de consommation ».

Les récits autoritaires ont pour point commun d'être marqués, à tous les niveaux textuels, par une forte redondance. Les processus de répétition permettent de supprimer ou de contrôler les « bruits » susceptibles de perturber l'univocité du message. La redondance la plus marquante (et sans doute la plus essentielle) des récits autoritaires est d'ordre modale (au sens que Genette donne à la notion de *mode*)<sup>8</sup>. Le narrateur et les personnages positivement valorisés ont la même vision des choses :

*Toute différence individuelle d'interprétation ou de jugement, soit entre les personnages, soit entre ces derniers et le narrateur, est ainsi éliminée en faveur de l'unanimité. [...] Et puisque le narrateur se révèle dès le début être quelqu'un qui partage le[s] craintes et le[s] aspirations [de ses héros], ses commentaires soulignent l'aspect unicitaire (dans une perspective hostile, on dirait totalitaire) du groupe dont il raconte l'histoire.*<sup>9</sup>

L'univocité du message semble évidente dans *Yûkoku* et dans le récit-encadré *Shinpûren shiwa*. Le narrateur, les personnages, le lecteur implicite, et le monde lui-même — qu'il soit perçu dans ses manifestations (la Nature) ou à travers les entités transcendantes qui le dirigent (les dieux, les valeurs morales) — vont dans le même sens, participent, ou doivent participer, au respect révérencieux que suscitent les héros, porteurs d'une cause noble et légitime.

Le cas du récit-cadre de *Honba* est plus complexe. Le roman est notamment marqué par une « alternance » entre deux focales : celle du héros ultranationaliste Isao d'un côté, celle du juge Honda de l'autre. Ce point tend à complexifier quelque peu le message global du texte. Il

---

politiques mêlent toujours, avec plus ou moins de bonheur, des propositions de fait et des jugements de valeurs. Elles expriment une perspective sur le monde et une volonté tournée vers l'avenir » (R. Aron, *l'Opium des intellectuels*, p. 324, cité par Alexis Dalem, art. « Idéologie », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française, tome II*, Paris, Le Robert, 2005, p. 1795).

<sup>5</sup> Philippe Hamon, *Un discours contraint*, Poétique n° 16, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 423.

<sup>6</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>7</sup> Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague / Paris, Mouton, 1973.

<sup>8</sup> « On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* [...] ». Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 183.

<sup>9</sup> Suleiman, *op.cit.*, p. 132.

faut néanmoins faire remarquer que d'une part, comme nous le verrons plus en détail dans notre troisième partie, l'opposition n'est pas frontale entre la perspective d'Isao et celle de Honda ; et que d'autre part, comme l'avait déjà relevé Satô Hideaki, les passages focalisés avec Isao dominant puisque plus de la moitié des chapitres du roman <sup>10</sup>, dont les deux derniers, sont centrés sur son point de vue. Ajoutons que le discours indirect libre, dont Mishima use toujours abondamment, contribue à maintenir une certaine indistinction entre la perspective binaire et idéologique du personnage principal et le point de vue de l'instance narrative. Dans le chapitre quinze du roman, le narrateur va jusqu'à se passer de l'expédient commode et ambigu du discours indirect libre, pour étayer directement le point de vue du héros <sup>11</sup>.

La dimension autoritaire des textes de *Yûkoku* et de *Honba* est indissociable de la thématique de la pureté. À travers *Yûkoku* et *Honba*, nous serons amené à établir une réflexion de portée plus générale sur les rapports étroits qui existent, comme nous l'avons noté en introduction, entre un thème (la pureté) et une forme (le texte autoritaire). Avant d'aborder plus en détail l'analyse de la pureté dans les deux récits, il est nécessaire de définir brièvement la notion. Le dictionnaire *Kôjien* propose pour *junsui* 純粹 (pur), terme omniprésent dans *Honba*, les quatre acceptions suivantes :

- 1) *Ce qui est sans mélange. Ce qui ne contient rien qui soit d'une nature différente ;*
- 2) *Ce qui est exclusivement, uniquement quelque chose ;*
- 3) *Ce qui est parfait, complet ;*
- 4) *Ce qui ne contient pas de mauvaises pensées et de désirs personnels, ce qui est pur.* <sup>12</sup>

Tandis que les deux premières définitions renvoient à un état concret ; les deux secondes impliquent un postulat moral (qu'est-ce qui est parfait ? qu'est-ce qu'une mauvaise pensée ?, etc.) <sup>13</sup>. La notion de pureté comporte ainsi deux versants : un versant objectif (la pureté est ce qui est sans mélange) ; un versant subjectif (la pureté renvoie à un système normatif

<sup>10</sup> Chap. 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 39, 40.

<sup>11</sup> L'antipathie du personnage principal envers les politiciens anglophiles est en effet corroborée par les portraits très négatifs que le narrateur en propose. Cf. *Honba*, chap. 15, pp. 192-207.

<sup>12</sup> ①まじりけのない。異質なものをそれ自身に含まないこと。②もっぱらなこと。専一。③完全なこと。④邪念・私欲がなく清らかなこと。Art. « Junsui », *Kôjien*, version électronique, Iwanami shoten, 2004.

<sup>13</sup> Nous retrouvons exactement la même ambiguïté dans les deux définitions suivantes du petit Larousse : « qualité de ce qui est pur, sans mélange ni défaut » et « qualité d'une personne moralement pure ». *Petit Larousse*, Paris, 2007. L'opposition entre une définition matérielle et une définition morale se retrouve aussi dans d'autres dictionnaires japonais. Le *Meikyô kokugo jiten* distingue ainsi les deux acceptions suivantes : 1) État de ce qui n'est pas mélangé à autre chose ほかのものがまじっていないこと, 2) Sentiments dénués d'intérêt personnel et de calcul きもちに私欲や計算のないこと. Art. « Junsui », *Meikyô kokugo jiten*, version électronique, Taishûkan shoten, 2012.

préexistant). La dangerosité et l'efficacité politique de la notion de pureté tiennent à cette double filiation : il suffit de masquer le caractère subjectif de la pureté, pour donner à une hypothèse contestable les apparences de la vérité <sup>14</sup>. Nous verrons que cette logique de substitution s'exprime aussi, à différents degrés, dans *Yûkoku* et *Honba*.

L'anthropologie rappelle, par ailleurs, que les notions de pur et d'impur ont d'abord une connotation surnaturelle <sup>15</sup>. Elles désignent des puissances contraires, fastes et néfastes. La pureté renvoie au pôle lumineux du sacré, c'est une énergie divine qui exalte, régénère ou protège. À l'inverse, l'impureté est une force dissolvante et contaminatrice, qui apporte la mort ou le chaos <sup>16</sup>. Les dispositifs textuels de *Yûkoku* et de *Honba* mettent en scène des héros qui semblent appréhender le monde à travers ce prisme religieux du pur et de l'impur. Pour reprendre les termes de Roger Caillois, ils voient autour d'eux des « forces » plutôt que des « choses » :

[...] *les catégories du pur et de l'impur, ne définissent pas à l'origine un antagonisme éthique mais une polarité religieuse. Elles jouent dans le monde du sacré le même rôle que les notions de bien et de mal dans le domaine profane. Or le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un monde d'énergies à un monde de substance. D'un côté, des forces ; de l'autre, des choses.* <sup>17</sup>

Nous décrirons rapidement, dans cette première partie, ces forces auxquelles les héros de *Yûkoku* et de *Honba* souhaitent dédier leur vie et qui structurent les textes selon une idéologie manichéenne. Nous verrons à quel point l'idéal de la pureté organise le parcours narratif des personnages (**I. Bipolarisation et idéologie**). Nous nous interrogerons par la suite sur les contraintes et les limites de ces deux textes, avant d'évoquer l'accueil critique qu'ils ont reçu (**II. Les limites du récit autoritaire et la question de la réception**).

---

<sup>14</sup> Les systèmes établis autour de cette notion s'appliquent d'ailleurs à brouiller les cartes : la « femme chaste » ou « le sang pur » laissent penser que le départ du système moral est bien l'absence de mélange et non, comme c'est le cas en réalité, une représentation arbitraire de la femme ou de la race.

<sup>15</sup> « Il n'est guère de système religieux où les catégories du pur et de l'impur ne jouent un rôle fondamental ». Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 43.

<sup>16</sup> « D'un côté se rejoignent et se liguent toutes les puissances positives, “celles qui conservent et accroissent la vie” (R. Hertz). [...] Elles s'exercent en harmonie avec la nature ou plutôt composent cette harmonie et déterminent le rythme du monde. [...] À l'autre extrémité sont rassemblées les forces de mort et de destruction, les sources des maladies, des désordres, des épidémies et des crimes, tout ce qui affaiblit, amoindrit, corrompt, décompose. [...] Au premier, appartiennent la clarté et la sécheresse du jour ; au second les ténèbres et l'humidité de la nuit. ». R. Caillois, *ibid.*, pp. 54-56.

<sup>17</sup> R. Caillois, *ibid.*, p. 44.

# I. Bipolarisation et idéologie

## 1. La bipolarisation

### 1. L'opposition pur/impur

Les héros de *Yûkoku* et de *Honba* associent la pureté au Japon éternel, à un pays mythique, étranger au règne de l'histoire et dont tous les habitants vivraient en harmonie sous l'autorité divine du souverain. Nombreux sont les termes (*sumeramikuni* 皇御国<sup>1</sup>, *shinkoku* 神国<sup>2</sup>, *toyo ashi hara no mizuhonokuni* 豊葦原瑞穂国<sup>3</sup>) qui dans *Honba* renvoient à cette hypothétique forme originelle et immuable du cosmos japonais que nous aurons l'occasion de mentionner plus en détail dans la seconde sous-partie de ce chapitre. L'impureté se définit par opposition à ce pays idéal, s'incarne dans toutes les forces susceptibles d'éloigner encore davantage le Japon contemporain de sa forme supposément originelle. Les errements contemporains (dans le cas de *Yûkoku*), la modernité occidentale (dans *Shinpûren shiwa*), la corruption des milieux politiques et financiers (perspective d'Isao dans le récit-cadre de *Honba*) sont les manifestations les plus évidentes de ces puissances maléfiques. L'histoire, et en particulier l'histoire récente, est donc perçue comme un processus dégénératif au cours duquel, dirait Jankélévitch « l'impureté s'épaissit peu à peu »<sup>4</sup>. Implicite dans *Yûkoku*, mais sous-entendu dans le titre même de la nouvelle<sup>5</sup>, le thème de la décadence est extrêmement présent dans *Honba*. Les considérations mystiques et affligées sur l'époque contemporaine, « monde de confusion »<sup>6</sup>, forment notamment l'un des principaux motifs de la première partie de *Shinpûren shiwa*<sup>7</sup>. Isao, le héros du récit-cadre partage le point de vue des rebelles du *Shinpûren*. À la fin du chapitre onze, au début d'une longue série de chapitres focalisés sur ce

---

<sup>1</sup> *Honba*, chap. 9, p. 78.

<sup>2</sup> *Honba*, chap. 9, p. 92.

<sup>3</sup> *Honba*, chap. 37, p. 472. L'expression, que l'on peut traduire par « terre fertile où poussent en abondance les roseaux et où mûrit le riz », révèle une nostalgie de l'immanence, une aspiration à retrouver un paradis perdu qui se trouve au cœur du courant le plus idéaliste du *tennôisme*. Sur ce terme et ses occurrences dans le *Kojiki* : cf. *Kojiki* (1968), traduit du japonais par Donal L. Philippi, Tôkyô, University of Tokyo Press, 1995, p. 614.

<sup>4</sup> Jankélévitch, *Le pur et l'impur* (1960), Paris, Flammarion, 1960, p. 23.

<sup>5</sup> « Inquiétude pour le sort de la patrie » serait une traduction plus littérale du titre *Yûkoku*. L'évolution de la tentative de coup d'État du 26 février 1936 confirme *a posteriori*, dans la diégèse, le pessimisme latent du titre : une rébellion, dont les nobles motifs furent sur le point d'être reconnus, finit par être discréditée (chap. 3, p. 81).

<sup>6</sup> 混迷の世, chap. 9, p. 78.

<sup>7</sup> Après avoir récapitulé plusieurs décrets importants et symboliques du début de l'ère Meiji, le narrateur de *Shinpûren shiwa* en déduit que le monde « penche vers sa désintégration » 傾いて崩壊してゆく et que les hommes sont en passe de choisir « la souillure plutôt que la pureté » 清々しさの代わりに汚濁. Chap. 9, p. 80.

personnage<sup>8</sup>, le narrateur note ainsi, adoptant la perspective d'Isao, que « le Japon est acculé, enveloppé de multiples amas de nuages noirs, dans une situation désespérante ; et [que], fût-il inconvenant de le considérer, Sa Majesté elle-même en est cernée »<sup>9</sup>.

Dans *Shinpûren shiwa*, le rejet du monde contemporain s'exprime par un refus radical de tout ce qui entretient le moindre rapport avec la modernité occidentale. Des éléments aussi anodins que les vêtements à l'européenne, les fils du télégraphe ou les billets de banque sont perçus par les personnages comme des sources d'impureté qu'il faut manier avec prudence et dont le contact direct doit être prohibé :

野口知雄は、電信線は西洋渡来のものだということで、決してその下をくぐらなかつた。因みに電信規則の制定されたのは明治六年である。日々清正公の廟に詣でるにも、ことさらに電信線のない道を求めて迂回し、やむをえずその下をくぐるときは、白扇をひらいて頭上をおおうてくぐった。

常に塩を袖中に入れ、僧侶に逢ったり、洋服を着た者に逢ったり、葬式に逢ったりすると、これを撒いて身を清めたが、これには、一派の領袖のうちで最も書に親しむことをきらった福岡応彦すらが愛読したといわれる篤胤の「玉襷」の、青年たちに与えていた影響が窺われる。

又、富永三郎は、かつて兄守国の賞典録を売却し、白川県庁へ赴いて受け取ったその代金が紙幣であったために、かねて西洋風の穢れた模倣である紙幣に指を触れたことのない三郎は、箸に挟んでこれを持ち帰った。

*Parce que le télégraphe était une importation d'occident, Noguchi Tomô ne passait jamais sous ses fils. Le code prescrivant le télégraphe fut, rappelons-le, établi en l'an 6 de l'ère Meiji. Noguchi Tomô effectuait volontairement, lors de sa visite quotidienne au sanctuaire Seishôkô dédié aux mânes du défunt seigneur, un détour afin d'emprunter un chemin qui ne fut pas bordé de fils télégraphiques. Et quand il ne pouvait les éviter, il déployait son éventail blanc au-dessus de sa tête au moment de passer en-dessous.*

*Ils portaient toujours du sel au gousset et lorsqu'ils rencontraient un bonze, un individu vêtu à l'européenne ou une procession d'enterrement, ils le répandaient afin de se purifier. Nous pouvons y voir l'influence sur ces jeunes hommes de l'ouvrage « Le lacet de perles » d'Atsutane que même Fukuoka Masahiko, qui se distinguait parmi les membres à la tête de la Ligue par son dédain des livres, avait lu avec grand plaisir.*

<sup>8</sup> À l'exception du chapitre quinze, les chapitres dix à dix-huit de *Honba* sont prioritairement focalisés sur Isao.

<sup>9</sup> 日本は追いつめられ、幾重にも暗い叢雲に身を包まれ、情勢は絶望的であり、恐れ多くも聖明は覆われていた。*Honba*, chap. 11, p. 152.

*Quant à Tominaga Saburô, il s'était un jour rendu à la préfecture de Shirakawa pour toucher une somme d'argent suite à la rétrocession de la pension de son frère aîné Morikuni pour services rendus à la patrie. Or, comme la somme était livrée en papier-monnaie et qu'il n'avait, par le passé, jamais touché à mains nues ces billets comportant des imitations impures de style occidental, il rentra chez lui en tenant la liasse entre des baguettes.*<sup>10</sup>

Une telle approche a ceci de paradoxal qu'elle confère une dimension magico-religieuse à ce qui semble être en même temps perçu comme le déni même du religieux. La sécularisation occidentale est ainsi rangée du côté d'éléments plus traditionnellement impurs du shintô comme la mort ou la religion bouddhiste. Le pôle noir du sacré est ainsi redéfini et élargi.

Le héros du récit-cadre de *Honba*, qui appartient à une autre époque, ne pousse certes pas aussi loin la phobie de la modernité occidentale. Il n'en considère pas moins les politiciens et les hommes d'affaires déracinés comme une source inépuisable d'impureté. Si le personnage de Kurahara, politique et économiste influent, est perçu comme la source du mal, c'est ainsi parce qu'il incarne « une rationalité sans lien avec le sol et le sang du pays »<sup>11</sup>. Au chapitre douze du roman, Isao présente à ses amis Izutsu et Sagara une carte où il a lui-même tracé à l'encre violette les territoires occupés par la « pourriture ». L'extrait résume parfaitement l'état d'esprit des personnages, et leur rapport à la fois mystique et pessimiste au monde extérieur :

「この通りだよ」

と勲は嘆息をまじえて言った。

「こんなにかい」

と井筒がきいた。

「そうだ。もうこんなに腐っているんだ」 〈…〉

腐敗のしるしに、勲は紫の色鉛筆を使って、要所要所を塗ったのである。宮城の周辺から永田町へかけて、あるいは東京駅周辺の丸の内に紫が濃い、宮城内でさえ、薄い紫の腐敗がしみ入っている。

国会議事堂は濃い紫で塗り潰されている。その紫が、丸の内の財閥のビル群の濃紫色と点線でつながれている。 〈…〉

---

<sup>10</sup> *Honba*, chap. 9, p. 84.

<sup>11</sup> 蔵原は何かこの国の土や血と関わりのない理智によって悪なのであった。Chap. 21, p. 270.



霞ヶ関近傍の官庁街はもとより、濃淡の差はあっても、いちめんの紫に塗られている。軟弱外交の本家の外務省は何度も上塗りをして紫光を放っている。

« *Voilà, c'est ainsi, dit Isao en poussant un soupir.*

— *À ce point-là ? demanda Izutsu.*

— *Oui. C'est aussi pourri que cela. » [...]*

*Pour représenter la putréfaction, Isao avait crayonné en violet tous les points névralgiques. Des abords du palais impérial jusqu'à Nagatachô, ou dans le quartier de Maru-no-uchi aux abords de la gare de Tôkyô, la couleur était appuyée. Même à l'intérieur du palais, une légère couche de pourriture violette s'était immiscée.*

*Le Palais de la Diète avait disparu sous le violet foncé. Ce violet était relié par une ligne de pointillé d'une teinte plus épaisse qui recouvrait l'essaim des immeubles de Maru-no-uchi, où siégeaient les zaibatsu. [...]*

*Sans surprise, et fût-ce avec quelques nuances çà et là, les environs de Kasumigaseki, quartier des ministères, étaient entièrement barbouillés. Le ministère des affaires étrangères, foyer d'une diplomatie débile et conciliante, avait été hachuré à maintes reprises, si bien qu'il s'en dégageait des reflets violacés.<sup>12</sup>*

Avec ses centres émetteurs (Maru-no-uchi, la Diète, Kasumigaseki), ses routes (les pointillés qui relient Maru-no-uchi à la Diète), ses récepteurs malheureux (l'intérieur du palais), la corruption forme tout un réseau imaginaire, une véritable topographie qui se surimpose au réel dont elle redouble la signification. Inquiétante, cette nouvelle réalité est cependant aussi exaltante : elle lance les acteurs dans le grand bain d'une lutte cosmique et sacrée, exige d'eux qu'ils prennent le parti des puissances fastes contre les influences néfastes, qu'ils agissent en opposant à l'impureté une action purificatrice.

## 2. Bipolarisation du personnel romanesque

Comme le suggère le point de vue d'Isao, l'opposition mystique pur/impur s'exprime à l'échelle même du personnel romanesque. Les textes de *Yûkoku* et de *Honba* se révèlent ainsi conformes au modèle de la *structure antagonique* dégagée par Susan R. Suleiman, une « structure générique profonde du roman à thèse », qu'elle décrit en ces termes :

---

<sup>12</sup> *Honba*, chap. 12, p. 164.

*Il s'agit d'un affrontement, voire d'une série d'affrontements entre deux adversaires qui ne sont pas égaux d'un point de vue éthique et moral : dont le conflit ne peut par conséquent nullement être considéré comme une simple question de prestige ou de gloire. Le héros antagonique lutte, au nom de certaines valeurs, contre un ennemi qui se définit comme tel par le fait que ses valeurs sont directement opposées à celles du héros. En termes très généraux, on peut donc définir le contenu d'une histoire à structure antagonique comme un conflit entre deux forces, dont l'une (celle du héros) est identifiée comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal.*<sup>13</sup>

Le récit métadiégétique *Shinpûren shiwa* pourrait être proposé comme un modèle exemplaire d'« histoire antagonique ». Dans la première partie (*Le rite de l'ukei*)<sup>14</sup>, les samourais rebelles sont immédiatement présentés comme des hommes « purs » affiliés à la « bonne doctrine » du penseur Ôen et opposés à la souillure — *odaku* 汚濁 ou *kegare* 穢れ<sup>15</sup> — contemporaine :

この熱烈な敬神家の生涯は、太田黒伴雄をはじめとする多くの純粋な帰依者を生み、桜園の死を嘆く門弟らの有様は、釈迦の涅槃を囲む弟子たちの姿に譬えられたほどである。

*La vie de cet homme pieux et fervent inspira de nombreux croyants fervents et purs, à commencer par Otaguro Tomo.o. Le portrait de tous ces disciples pleurant la mort de leur maître Ôen pourrait être comparé à celui de Shakyamuni entouré de ses disciples au nirvâna.*<sup>16</sup>

La seconde partie du récit (*La bataille de l'ukei*)<sup>17</sup> s'attache à décrire le combat qui oppose les deux camps. Les « vaillants combattants » (*sôshi* 壮士)<sup>18</sup> de la pureté sont opposés à des ennemis clairement discrédités<sup>19</sup>. Seule la supériorité numérique, les armes à feu, et la ruse de leur chef expliquent d'ailleurs la victoire finale des « impurs » sur les « purs »<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 164.

<sup>14</sup> *Honba*, chap. 9, *Sono ichi, ukei* その一 宇気比 [I, le rite de l'ukei], pp. 75-98.

<sup>15</sup> *Honba*, chap. 9, p. 80 et p. 84.

<sup>16</sup> *Honba*, chap. 9, p. 79.

<sup>17</sup> *Honba*, chap. 9, *Sono ni, ukei no ikusa* その二 受日の戦 [II, la bataille de l'ukei], pp. 99-110.

<sup>18</sup> *Honba*, chap. 9, p. 75.

<sup>19</sup> Les soldats de la garnison du château de Kumamoto, enrôlés dans une armée qui tourne le dos aux traditions martiales (chap. 9, p. 90), s'enfuient lorsqu'ils sont attaqués « comme des femmes et des enfants sans savoir où aller » 指揮者のない士卒は婦女子のように逃げ惑うばかりである (chap. 9, p. 101). Ils sont commandés par un lieutenant-colonel qui n'hésite pas à se faire passer pour un garçon d'écurie, puis pour un commis de cuisine afin de rester en vie et de rejoindre ses troupes. Il enfile à cette fin plusieurs tenues marquant une condition largement inférieure à la sienne et marquant symboliquement son indignité et la déchéance des siens (chap. 9, pp. 105-106).

<sup>20</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 105-110.

Nous retrouvons une logique manichéenne identique dans le récit-cadre de *Honba* lorsque le texte est centré sur Isao. Le héros du roman se veut lui-même l'héritier de la mystique du *Shinpûren*. Il forme une « Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa » (*Shôwa Shinpûren* 昭和神風連)<sup>21</sup>, dont les membres se perçoivent eux-mêmes comme les agents de la pureté — Isao s'auto-décerne notamment à plusieurs reprises le qualificatif de « pur » (*junsui na* 純粹な)<sup>22</sup> — et se donnent pour mission de combattre les agents de l'impureté, à savoir les politiciens et les hommes d'affaires déracinés et corrompus qui se délectent d'une putréfaction dont ils font « leur propre profit »<sup>23</sup>. Les opposants sont ainsi noircis à l'excès par le héros qui tend à les ranger, comme le suggère le récit de pensée<sup>24</sup> suivant, dans une sous-humanité, animalisée ou chosifiée :

ひたすらイギリスとアメリカに気を兼ねて、一挙手一投足に色気をにじませて、柳腰で歩くほかに能のない外務官僚。私利私慾の悪臭を立て、地べたを嗅ぎ廻って餌物をあさる巨大な蟻喰いのような財界人。それ自ら腐肉のかたまりになった政治家たち。出世主義の鎧で兜虫のように身動きならなくなった軍閥。眼鏡をかけたふやけた白い蛆虫のような学者たち。満州国を妾の子同然に眺めながら、早くも利権あさりに手をのばしかけている人々。……そして広大な貧窮は地平の朝焼けのように空に反映していた。

蔵原はこういう惨澹たる風景画の只中に、冷然と置かれた一個の黒い絹帽だった。彼は、無言で人々の死を望み、これを嘉していた。

*Les bureaucrates du ministère des affaires étrangères uniquement entichés de l'Angleterre et des États-Unis, dont la seule compétence consiste à imprimer à leurs moindres gestes une séduction érotique et à marcher en se déhanchant. Les financiers à l'odeur nauséabonde qui ne pensent qu'à leurs propres intérêts et plaisirs, flairant le sol en tournicotant tels des fourmiliers géants à la recherche de leur pitance. Les politiciens qui d'eux-mêmes sont devenus des blocs de viande faisandée. Les factions de l'armée qui, sous l'armure de leur carriérisme, sont comme des scarabées-rhinocéros qui ne peuvent plus se déplacer. Les chercheurs qui portent des lunettes et sont comme des asticots blancs ramollis. Ceux qui regardent la Mandchourie comme leur enfant naturel et y tendent les bras pour en retirer le*

<sup>21</sup> *Honba*, chap. 11, p. 147 ; chap. 31, p. 362.

<sup>22</sup> *Honba*, chap. 21, p. 272 ; chap. 22, p. 280 ; chap. 34, p. 420.

<sup>23</sup> 腐敗をおのれの利としている *Honba*, chap. 37, p. 468.

<sup>24</sup> « On regroupe sous cette étiquette toutes les remarques qui, dans un texte narratif, portent sur la vie intérieure du personnage, présentent ses sentiments, ses impressions... [...] Le récit de pensée permet donc, avec le discours intérieur (qui présente les pensées verbales du personnage) de rendre compte de la vie intime d'une conscience. » Gilles Philippe, art. « Récit de pensée », dans Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Livre de poche, p. 353.

*plus rapidement possible des privilèges... Cette immense misère se reflétait dans le ciel, comme les couleurs du couchant à l'horizon.*

*Et au beau milieu de ce déplorable paysage, Kurahara était comme un haut-de-forme noir en soie qui aurait été froidement placé là. Silencieusement, il désirait la mort des autres et s'en félicitait.*<sup>25</sup>

Selon le point de vue d'Isao, les ennemis ne sont pas seulement les promoteurs du mal, mais le mal et l'impureté en soi, la source même du désastre. Leur extermination relève donc d'une mesure de salubrité publique et cosmique, elle constitue un prérequis à tout programme de purification du cosmos japonais<sup>26</sup>. Influente personnalité politique, Kurahara figure, dans la perspective d'Isao, une forme de « mal absolu » – note à juste titre Tsushima Katsuyoshi<sup>27</sup> –, une antithèse du rôle dévolu à l'empereur dans le cercle de la pureté.

Il est difficile, devant ce système idéologique dont l'équilibre semble reposer sur l'opposition entre la parfaite pureté d'un côté et la parfaite impureté de l'autre, de ne pas songer à cette configuration historico-culturelle qui place les parias (*burakumin* 部落民) dans une situation symétrique à celle dévolue à l'empereur, et par extension à la famille impériale, voire à l'ensemble de la noblesse. Comme l'ont noté de nombreux historiens et anthropologues, tels Inoue Kiyoshi ou Yamaguchi Masao<sup>28</sup>, ce pilier qui relie deux extrêmes de l'(in)humanité échappant aux règles ordinaires de la vie profane, et tous deux objets de tabous, est l'un des éléments structurant de la royauté japonaise. C'est en somme parce qu'il existe un empereur divin qu'il existe des parias (ou inversement), résume à sa manière Inoue Kiyoshi<sup>29</sup>, qui considère que l'établissement et le renforcement du *tennōsei* et de la hiérarchie nobiliaire, notamment à l'époque Meiji, se sont toujours accompagnés d'une intensification de la discrimination à l'égard des intouchables<sup>30</sup>. Selon une logique semblable, le personnage d'Isao donne l'impression de ne pouvoir croire en l'absolu de l'empereur sans envisager son antithèse impure, qu'il appréhende en des termes qui évoquent d'ailleurs très étroitement les

---

<sup>25</sup> *Honba*, chap. 21, pp. 270-271.

<sup>26</sup> Chap. 12, pp. 163-165 ; chap. 13, p. 173 ; chap. 21, pp. 270-271 ; chap. 28, p. 340 ; chap. 37, pp. 468-471.

<sup>27</sup> すなわち、蔵原は、現実の姿においてただそこに存在するだけですでに「絶対的悪」だという、まさしく現実を越えた論理において認定されるということになるのである。「Autrement dit, Kurahara, rien que par son existence dans le monde réel est déjà “le mal absolu” et est donc considéré selon une logique qui, précisément, transcende le réel. » Tsushima Katsuyoshi, *Mishima Yukio*, « *Hōjō no umi* » ron, 三島由紀夫、『豊穡の海論』 [« La mer de la fertilité » de Mishima Yukio], Tôkyô, Kaifūsha, 1988, pp. 162-164.

<sup>28</sup> Yamaguchi Masao, *Tennōsei no bunka jinruigaku* 天皇制の文化人類学 [Anthropologie culturelle du régime de l'empereur], Tôkyô, Rippū shobō, 1989.

<sup>29</sup> Inoue Kiyoshi cite, en l'occurrence, le slogan de Matsumoto Jiichirō 松本治一郎 (1887-1966), célèbre politicien et militant contre la discrimination *burakumin* : « tant qu'il y aura des nobles, il y aura des parias » 貴族あれば賤族あり. Inoue Kiyoshi, *Tennōsei to burakumin sabetsu* 天皇制と部落民差別 [Le régime de l'empereur et la discrimination à l'égard des parias, 1988], Tôkyô, Akashi shoten, 1990, p. 47.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 48-52.

matières taboues que seuls les parias étaient en mesure de toucher : la terre associée à la matière fécale, la viande faisandée, la mort. Ainsi déshumanisées dans une souillure consubstantielle à leur existence, les cibles humaines choisies par le personnage et ses disciples <sup>31</sup> finissent par être désindividualisées, perçues comme des centres abstraits, des pions qui gagneraient eux-mêmes à être délivrés, par la mort, de l'impureté qui les accable <sup>32</sup>.

Structurellement, la logique antagonique est aussi présente dans *Yûkoku*, mais elle est plus implicite. Le texte se concentre en effet sur le couple, sans s'attarder sur leurs motivations politiques, ni sur le groupe auquel ils s'identifient et celui qu'ils affrontent. La sympathie des personnages avec les rebelles est toutefois rappelée à plusieurs reprises <sup>33</sup> et l'autorité textuelle exprime clairement — une première fois en adoptant le point de vue de Reiko (chap. 3, p. 81) et une seconde fois en donnant directement la parole au lieutenant (chap. 3, p. 82) — sa désapprobation à l'égard des termes de *hanran* 叛乱 (sédition, mutinerie) et de *hanran-gun* 叛乱軍 (troupes séditieuses, troupes de mutins), choisis par le pouvoir extérieur (autorités, journaux) pour « diffamer » (*omei* 汚名, signifiant littéralement « nom qui souille » ou « nom souillé ») les rebelles. Il y a du déshonneur, insinue le narrateur en parfaite consonance avec ses personnages, à utiliser un terme déshonorant pour qualifier une si noble cause. Ce langage « souillé » se retourne en somme contre ceux qui l'ont utilisé et porte le discrédit sur les autorités qui rejettent la tentative de coup d'État et ses auteurs.

### 3. Un univers diégétique clivé

En raison des sympathies du narrateur avec le point de vue puriste des héros, ce n'est pas uniquement les personnages et les puissances religieuses qu'ils servent et représentent, mais l'univers diégétique en son entier qui tend à être coupé en deux domaines antagonistes. Le schéma de l'appréhension religieuse du monde que Roger Caillois décrit sur un mode ternaire (pur, impur, profane) confine ainsi à une structure binaire (pur, impur). La vie séculière, la vie dans sa dimension bêtement quotidienne et physiologique, échappe régulièrement à son destin banal : elle est plus souvent sublimée (notamment dans le cas de *Yûkoku*, mais aussi de *Shinpûren shiwa*) <sup>34</sup>, dénigrée (récit-cadre de *Honba*) <sup>35</sup> ou diabolisée (cas de la vie moderne

---

<sup>31</sup> *Honba*, chap. 28, p. 346-347.

<sup>32</sup> *Honba*, chap. 28, p. 340 ; chap. 37, p. 462 et p. 473.

<sup>33</sup> *Yûkoku*, chap. 1, p. 75 ; chap. 3, pp. 81-82 ; chap. 4, p. 97.

<sup>34</sup> Voir la description héroïque des rebelles samourais dans leur quotidien : *Honba*, chap. 9, pp. 87-88.

<sup>35</sup> La vie profane inspire fréquemment au héros de *Honba* un sentiment de médiocrité qui semble partagé par le narrateur, notamment dans sa description de l'existence de Honda. Cf. notamment les chapitres 1, 2 et 3 (pp. 5-26), le chapitre 12 (pp. 153-166). Nous reviendrons sur cette question dans notre troisième partie.

dans *Shinpûren shiwa*). Cet amenuisement du domaine neutre du profane « binarise »<sup>36</sup> fortement l'univers diégétique. Dans *Shinpûren shiwa*, rien n'échappe à l'opposition pur/impur, tout semble pouvoir être rangé sous la bannière de l'une des deux grandes catégories mystiques<sup>37</sup>. Par contraste, la nouvelle *Yûkoku* ne fait pratiquement pas mention, nous l'avons vu, des puissances impures. Le texte n'en est pas moins construit sur une opposition entre deux espaces : un espace intérieur valorisé (le domicile du couple Takeyama qui s'apprête à commettre le *seppuku*) et un espace extérieur dévalorisé (le monde qui se fourvoie politiquement)<sup>38</sup>.

La relative brièveté des récits de *Yûkoku* et de *Shinpûren shiwa*, ainsi que certaines déterminations formelles ou stylistiques qui leur sont propres (la dimension esthétisante de *Yûkoku*, le statut métadiégétique de *Shinpûren shiwa*) les acclimatsent certes plus facilement à cette logique binaire. Structuré uniquement sur un manichéisme naïf, un roman long de cinq cents pages tel que *Honba* s'exposerait en revanche à tourner en rond et à éreinter très rapidement la patience du lecteur. Tout l'univers diégétique et tous les personnages ne se laissent donc pas nécessairement saisir en termes de pureté et d'impureté. Le roman n'en est pas moins traversé par deux réseaux métaphoriques qui évoquent clairement l'opposition pur/impur et rappellent constamment au lecteur le manichéisme sous-jacent au récit. D'un côté la minéralité, la fraîcheur, la clarté, la transparence<sup>39</sup> ; de l'autre la vie organique, visqueuse, obscure, gagnée par la putréfaction<sup>40</sup>. Nous pourrions aussi répertorier quantité de valeurs, de sentiments, ou d'actions qui comportent à la fois une version « pure » et une version « impure » : d'un côté une mort « pure »<sup>41</sup>, sans mélange ni devenir (les armes, le bronze du monument aux morts, l'azur, etc.), de l'autre une mort impure, mêlée de vivant<sup>42</sup> ;

<sup>36</sup> Nous empruntons ce néologisme à S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 164.

<sup>37</sup> La lecture de l'histoire récente que propose le romancier fictif permet ainsi d'opposer terme à terme les lois pures aux lois impures, le guerrier pur à l'armée moderne impure, les armes pures (le sabre japonais) aux armes impures (le sabre européen, les armes à feu), etc. Cf. par exemple, chap. 9, pp. 89-90.

<sup>38</sup> *Yûkoku*, chap. 3, pp. 89-90.

<sup>39</sup> Les yeux « comme l'acier » 鋼のよう (chap. 4, p. 33), « la neige fraîchement tombée » 降り積もったばかりの雪 (chap. 4, p. 33), le sabre (chap. 10, p. 141 ; chap. 11, p. 147 ; chap. 28, p. 337 ; chap. 37, p. 473), « le fond clair du ruisseau » 澄んだ水底 (chap. 16, p. 211), la « gloire métallique » 名誉は金属 (chap. 17, p. 215), la « froideur du bronze » 青銅の冷たさ (chap. 24, p. 310), la « calcédoine » 玉髓 (chap. 28, p. 344), le corps métallique (chap. 33, p. 410), le soleil lumineux (chap. 37, pp. 472-473), l'azur (chap. 37, pp. 472-473), etc.

<sup>40</sup> Les « algues retorses » 狡猾な藻 (chap. 4, p. 40), l'« opacité des sentiments » 感情の不透明さ (chap. 16, p. 211), l'« eau boueuse » 泥水 (chap. 16, p. 211), « les choses laides et putréfiées » 腐りかけていた醜い何か (chap. 18, p. 237), « la vase tiède » 暖かい泥 (chap. 33, p. 409), « l'odeur des algues en décomposition » 海藻の腐ってゆく匂い (chap. 33, p. 410), les « sombres nuées » 暗雲 (chap. 37, p. 470 et p. 472), les « marécages du chaos » 荒れた沼地 (chap. 33, p. 472), etc.

<sup>41</sup> Comme le rappelle à plusieurs reprises Jankélévitch, la mort et la pureté partagent les mêmes attributs, ou plutôt la même absence d'attributs (*op.cit.*, p. 8). Toutes deux ne peuvent en effet qu'être absolues (p. 86) et s'opposent, par définition, à tout ce qui constitue le vivant : elles échappent au mélange et à l'altération (pp. 26-32), au temps et à la relativité (pp. 60-76).

<sup>42</sup> Dans le récit de pensée du chapitre vingt-et-un (p. 271) que nous venons de citer, le personnage associe ainsi les agents de l'impureté à de la « viande faisandée » et à des « asticots ». Cf. *supra*, p. 98.

d'un côté « l'action pure »<sup>43</sup> théorisée par Isao, désintéressée et sans calcul, de l'autre les compromissions de son père<sup>44</sup> ; d'un côté la femme idéale<sup>45</sup> ou romancée<sup>46</sup>, de l'autre la femme réelle manipulatrice et possessive<sup>47</sup>, etc. Le combat de kendô du chapitre quatre qui oppose Isao à un adversaire retors qui s'avance « en tortillant de gauche et de droite », les vêtements mal ajustés, semblable à « un volatile étrange et dément »<sup>48</sup>, ne symbolise sans doute pas uniquement l'affrontement des bons et des méchants, mais au-delà le clivage de l'univers en son entier, l'obsédant manichéisme de toute pureté.

\*

Cette approche mystique qui clive tout l'univers diégétique et symbolique suggère un refus du *neutre*, un refus de tout ce qui, selon l'expression de Roland Barthes, « déjoue le paradigme »<sup>49</sup>, et implique un espace sémantique nuancé, irréductible à un strict antagonisme. Dans le récit autoritaire, comme dans la thématique de la pureté, prévaut la règle du *tertium non datur* : il faut pouvoir départager toute la réalité entre deux pôles, et la seule pensée qu'il puisse y avoir « un troisième terme » indifférent au bien et au mal est « déjà immorale en elle-même »<sup>50</sup>. Poussée à son terme, cette philosophie qui se construit sur des couples d'oppositions binaires et refuse toute zone de l'entre-deux, aboutit à une logique arithmétique ou chimique qui, par phobie du mixte, valorise en soi les natures simples. Le purisme finit, autrement dit, par voir le mal moins dans le mal que dans l'idée même de mélange ou d'hybridité<sup>51</sup>. Le champ sémantique négativement connoté du boueux, du tiède et de l'organique qui traverse le récit-cadre de *Honba* suggère une association très claire entre

<sup>43</sup> 純粹の行為, *Honba*, chap. 37, p. 472.

<sup>44</sup> *Honba*, chap. 38, pp. 487-488.

<sup>45</sup> *Honba*, chap. 18, p. 244

<sup>46</sup> *Honba*, chap. 35, p. 423, où Isao oppose l'attitude de Makiko à celle de Abe Ikiko dans *Shinpûren shiwa*.

<sup>47</sup> *Honba*, chap. 37, pp. 451-458 ; chap. 39, pp. 494-495.

<sup>48</sup> 三人目の敵は、赤児が「いやいや」をするように、体を左右にひねりながら迫ってきた。その面の中の手拭の締め具合に乱れがあって、白い一線が額を正しく劃するのではなく、手拭の片端が右の眉ちかくまで落ちていた。やや背を曲げて、奇矯な、狂おしい鳥のようだった。「Le troisième adversaire s'avança en tortillant de gauche et de droite, comme un petit enfant récalcitrant. La pièce de tissu qu'il portait sous son casque avait été nouée à la diable. Au lieu de dessiner une ligne bien droite sur son front, elle penchait sur le côté en touchant presque son sourcil droit. Le dos légèrement voûté, il paraissait un étrange et excentrique volatile ». *Honba*, chap. 4, pp. 38-39.

<sup>49</sup> Roland Barthes, *Le neutre, cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 31.

<sup>50</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 116.

<sup>51</sup> « [...] un mal "pur", à la limite, serait presque bon : poussé à l'extrême le mal aigu n'est-il pas le bien ? Le mal ne crève-t-il pas de son propre excès, par un paradoxe dialectique qui est toute la contradiction du "mal pur" ? Tant il est vrai que les extrêmes se rejoignent ! Comme le désespoir pur est une insoutenable absurdité et, sur le point de toucher le fond du tragique, rebondit en folle espérance, ou comme la haine pure, touchée par une sorte de grâce, vire instantanément en amour, ainsi le pur mal dialectique, au moment d'atteindre la noirceur absolue, se convertit en absolue positivité ; le mal pur est pure inconsistance ; le mal pur est non-sens, ou pour mieux dire : le mal pur n'est rien ! Paradoxalement le mal est plus bénin quand il est concentré que lorsqu'il est dilué dans d'autre chose ou mélangé à autre chose ; le mal ressemble à un poison qui n'est mortel qu'aux doses moyennes... ». Jankélévitch, *ibid.*, pp. 108-109. On trouve une logique semblable dans certains récits de pensée attribués au personnage d'Isao dans *Honba* (cf. notamment : chap. 23, pp. 293-294). Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie. Cf. *infra* : partie III, p. 349.

mélange et impureté. Sur ce point, l'instance narrative paraît elle aussi en consonance avec le personnage d'Isao dont les discours et récits de pensée suggèrent un vouloir-saisir qui rejette l'hybridité du monde. Mais cette réduction de la notion de pureté à sa définition la plus élémentaire, et en soi adjectivale, de « non mélangé » peut aussi être un moyen de masquer, ou plutôt de *naturaliser*, les postulats idéologiques qu'elle véhicule.

#### 4. Pureté et « parole mythique »

Bachelard remarquait que l'idéal de la pureté se dépose « naturellement » dans les eaux claires et transparentes, et son contraire dans les eaux troubles et contagieuses<sup>52</sup>. Dans le même ordre d'idées, Sartre mentionne l'inévitable désagrément que suscite la notion de viscosité qui trouble les catégories élémentaires du liquide et du solide<sup>53</sup>. L'opposition pur (non mélangé) vs. impur (mélangé) s'exprime ainsi à travers un réseau de représentations dysphoriques et euphoriques qui semblent relever d'invariants anthropologiques et nous renvoient à ce que Greimas et Courtès nomment le *thymique* : une « disposition affective de base [...] liée à la perception qu'a l'homme de son propre corps »<sup>54</sup> et de son environnement<sup>55</sup>. Ce recours au « synesthésique » contribue certainement, selon une hypothèse formulée par Vincent Jouve, à « gommer la part subjective de l'évaluation »<sup>56</sup>. Les attributs éthiques qui sont utilisés dans la description des agents vertueux de la pureté et des agents immoraux de l'impureté permettent certes d'essentialiser l'opposition idéologique qui sous-tend les textes de *Yûkoku* et de *Honba*. Mais ils renvoient aussi clairement le lecteur aux jugements ou aux préjugés du narrateur. Des antagonismes métaphoriques tels que clair vs. opaque, solide ou liquide vs. visqueux présentent en revanche la pureté sous un angle naturel et tendent ainsi à effacer ce qui, dans le discours qu'elle implique, relève d'une axiologie indépendante de la simple distinction matérielle entre le mélangé et le non mélangé, entre « l'être-sans » et « l'être-avec ».

Dans *Honba*, « l'imagination matérielle » de la pureté (et de l'impureté) se glisse ainsi de façon parfois insidieuse dans le texte, tendant à effacer la dimension hypothétique des postulats que le roman véhicule. À la fin du chapitre trente-trois du roman, le personnage d'Isao, isolé dans sa cellule de prison, en proie au doute, est amené à rêver qu'il se transforme

<sup>52</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, pp. 181-202.

<sup>53</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 702.

<sup>54</sup> Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, art. « Thymique » dans *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 396.

<sup>55</sup> A. J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 93.

<sup>56</sup> Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 17.



en femme. Dans le cadre de *Hôjô no umi*, ce rêve a une fonction prémonitoire et annonce la prochaine réincarnation du personnage. Une lecture attentive suggère cependant que l'épisode permet aussi de réaffirmer certaines oppositions de valeurs qui structurent tout le second tome, voire l'ensemble de la tétralogie :

勲は自分の肉が明確な稜角を欠いたものになって、柔らかかに揺蕩する肉になったのを感じた。やさしいだるい肉の霧で内部が充たされ、すべてがあいまいになり、どこを探しても秩序や体系は見当たらず、つまり柱がなかった。〈・・・〉

どうしてもこうあらねばならぬと信じていたものは、片端から無意味になった。正義は一匹の蠅のように白粉入れの中へころがり落ちて噎せ、そのために命を捧げるべきであったものは、香水をふりかけられてふやけてしまった。栄光はすべてなま暖かい泥の中に融解した。

きらめく白雪はことごとく融け、自分の体内には春泥がぬるんでいた。その春泥が徐々に形をなして、子宮になった。自分はやがて生むことをはじめなのだ、と思って勲は慄然とした。

自分をいつも行為へ促していたあの激しい焦燥に充ちた力は、たえず荒野のひろがりやを暗示している遠い呼び声と呼応していたのであったが、もはやその力も喪われ、声も絶えた。呼ばなくなった外界は、その代わりに、にじり寄り、ただ触れて来るのだった。そのとき自分は、ここを立ってゆくさえ弛くなった。

或る鋼鉄のような鋭利な機構は死んでいた。その代わりに、海藻の腐ってゆく匂いに似た、完全に有機的な匂いが、いつのまにか身にしみついていて。大義も、熱血も、憂国も、死を賭した志も消え、代わりに、身のまわりのもの、衣類や、什器や、針差や、化粧道具や、そういうこまごまとした美しいやさしいものと、自分が相流通し相融合している、何ともいえぬ事物との親しみ合いが生じた。

*Isao sentait que sa chair avait perdu ses angles clairs et aigus, était devenue une chair molle et tremblée. En lui s'épanouissait une chair douce et lasse, tout était devenu vague, et où qu'il cherchât il ne pouvait apercevoir ni ordre, ni système. Nul pilier qui le structurât. [...]*

*Ce en quoi il croyait fermement avait maintenant perdu toute signification. Son sens de la Justice suffoquait, comme une mouche tombée dans une boîte de poudre à maquiller. Ces valeurs pour lesquelles il était de son devoir de sacrifier sa vie s'étaient avachies dans le parfum humide dont elles s'étaient gorgées. La gloire se dissolvait toute entière dans une vase tiède.*

*L'étincelante neige blanche avait entièrement fondue. Dans son corps logeait la tiédeur d'une boue printanière. Cette boue de printemps prit progressivement forme et devint un utérus. Il frémit à l'idée qu'il allait bientôt donner la vie.*

*La force qui l'incitait, avec une impatience irrépressible, à passer à l'action, l'appel lointain qui évoquait des landes désolées étendues à l'infini, cette force était perdue, cette voix s'était éteinte. Le monde extérieur ne s'adressait plus à lui, mais plutôt il s'approchait par imprégnation lente, jusqu'à le toucher. À la simple idée de se lever, il était pris de lassitude.*

*Un mécanisme tranchant, semblable à l'acier, était mort. À sa place une odeur comme celle des algues en décomposition, une odeur tout à fait organique en était venue à s'infiltrer en lui sans qu'il s'en aperçoive. Le Devoir, la Passion, le Patriotisme, la résolution de mettre sa vie en jeu avaient eux aussi disparu. Les remplaçait une intimité indescriptible avec les choses qui l'entouraient, vêtements, vaisselle, pelote d'épingles, trousse à maquiller, autant de petits objets doux et beaux avec lesquels son être se prolongeait et fusionnait.<sup>57</sup>*

L'extrait s'organise autour d'un réseau métaphorique balisé qui oppose le dur au mou, la clarté et le circonscrit au trouble et à l'indéfini, l'ordre au désordre, le simple à l'hybride (chair « aux angles clairs et aigus » / « chair molle et tremblée » ; « ordre » et « système » / « vague » ; « neige » / « boue », etc). Mais sous cette « langue » (au sens saussurien) qui nous renvoie, par analogie, à une définition objective de la pureté comme « être-sans » et de l'impureté comme « être-avec » se dévoile une « parole » subjective et contestable qui associe la pureté au patriotisme, à l'action, à la masculinité ; l'impureté à la sensualité, à la passivité, à la féminité.

La notion de pureté ne cadre donc pas seulement avec le récit à thèse par les oppositions binaires qu'elle implique. À un niveau plus profond elle se révèle – par son ambiguïté intrinsèque, sa double valeur « hypothétique » et « anhypothétique »<sup>58</sup>, subjective et objective – tout à fait adaptée à une logique de *naturalisation* de l'idéologie que l'on retrouve probablement dans tous les récits autoritaires et didactiques. Toute thématique de la pureté est

---

<sup>57</sup> *Honba*, chap. 33, p. 409-410.

<sup>58</sup> Pour dénouer ce sophisme permanent qui donne au présupposé les dehors illustres de l'objectivité, Vladimir Jankélévitch propose de distinguer la « pureté anhypothétique » (l'être-sans) et la « pureté hypothétique » (les valeurs ou le système de valeurs auquel la pureté est assimilée) : « La pureté anhypothétique de l'être-sans est la visée d'un "criticisme" qui cherche surtout à dissocier des natures simples et distinctes ; mais l'être pur est la visée d'une philosophie morale.[...] Si la pureté, propriété réciproque et relative, n'est rien de plus que l'être-sans, l'altruisme sans égoïsme et l'égoïsme sans altruisme se valent, comme se valent la noirceur absolue et la blancheur immaculée ; mais au deuxième sens la blancheur a de plein droit le privilège de la pureté [...] » V. Jankélévitch, *op.cit.*, pp. 113-114.

ainsi susceptible de porter une « parole mythique »<sup>59</sup> telle que la définit Barthes dans la partie théorique (*Le mythe aujourd'hui*) de ses *Mythologies* :

[...] le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. [...] On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai langage-objet, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai méta-langage, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première.<sup>60</sup>

D'un côté le « langage-objet » de la pureté matérielle qui nous renvoie à une nature et, par analogie, à une définition objective de la pureté comme « être-sans ». De l'autre le « méta-langage » ou « parole mythique » de la pureté normative qui utilise le « langage-objet » de la pureté matérielle à ses propres fins. La dimension sophistique tient à l'amalgame entre des oppositions naturelles déprises de tout système idéologique, et une parole dogmatique et subjective. Il est certain que la boue, le tiède, l'organique s'offrent à notre imaginaire en tant que symboles d'une impureté conçue comme ce qui est mélangé et/ou altéré. À l'inverse l'acier, par sa fixité adamantine, ou la neige, par sa blancheur éphémère, évoquent immédiatement la notion de pureté. Mais ce *sens* est investi dans une *forme*<sup>61</sup>, qui d'une part abolit la polysémie potentielle de ces images, mais surtout les oriente insidieusement vers des couples de valeurs antagoniques relevant de postulats idéologiques : homme (+) / femme (-), action (+) / passivité (-), foi patriotique (+) / scepticisme (-), etc. La dépréciation et l'essentialisation du féminin sont particulièrement frappantes : l'extrait semble en effet suggérer que la femme se définit essentiellement par son intimité matérielle avec le monde, une proximité organique déjà inscrite dans une chair « lasse », « molle », dépourvue de fixité qui la rendrait inapte à tout engagement et au sens de la « justice ».

Il y a donc bien là un « vol de langage »<sup>62</sup> probablement constitutif de toute pensée puriste qui monnaie ses valeurs à travers un réseau métaphorique contribuant à en masquer la

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 213.

<sup>60</sup> R. Barthes, *ibid.*, pp. 218-219.

<sup>61</sup> « On le sait maintenant, le signifiant peut être envisagé, dans le mythe, de deux points de vue : comme terme final du système linguistique ou comme terme initial du système mythique : il faut donc ici deux noms : sur le plan de la langue, c'est-à-dire comme terme final du premier système, j'appellerai le signifiant *sens* [...] ; sur le plan du mythe, je l'appellerai : *forme* ». R. Barthes, *ibid.*, p. 221.

<sup>62</sup> R. Barthes, *ibid.*, p. 239.

dimension hypothétique. Comme le souligne Jankélévitch, il ne saurait exister de système moral fondé uniquement et prioritairement sur la pureté : il existe donc toujours « une table des valeurs et un système de référence »<sup>63</sup> à partir desquels se ramifie le schéma puriste. Si nous pouvions élever la pureté adjectivale (qui est toujours pureté *de* quelque chose) à sa valeur substantive, nous ne trouverions, à l'inverse, que le néant<sup>64</sup>. Il est ainsi impossible d'abstraire un idéal en soi de la transparence de l'eau ou de la pureté minérale. Tout système éthique ou idéologique qui pose la pureté comme valeur phare trouvera en revanche dans ces matières un moyen d'ancrer dans l'ordre des choses sa propre axiologie morale. Dans l'extrait que nous venons de mentionner, se profilent en fait deux systèmes de valeurs complémentaires et étroitement entrelacés : d'un côté l'idéologie nationaliste (patriotisme et devoir d'action patriotique) qui nous renvoie à un corpus extratextuel défini, de l'autre une stéréotypie traditionnellement associée à l'image de l'auteur (misogynie, pulsion de mort).

---

<sup>63</sup> V. Jankélévitch, *op.cit.*, p. 103.

<sup>64</sup> V. Jankélévitch, *ibid.*, pp. 10-11.

## 2. L'idéologie ultranationaliste

### 1. La transcendance

Nous avons vu que la notion de pureté qui anime les discours ou les récits de pensées des héros de *Yûkoku* et de *Honba* est indissociable du thème du sacré et d'une vision manichéenne du monde divisé entre puissances antagonistes. Cette perception suppose la croyance en des entités ou des principes transcendants fonctionnant comme des centres ou des sources du pôle énergétiquement positif du sacré. Aucun discours moral ne saurait, nous l'avons vu, reposer sur une définition stricte (et nécessairement adjectivale) de la pureté comme absence de mélange. Aborder l'origine et le centre d'un système sémantique structuré autour de cette notion, c'est donc toujours se rapprocher de l'idéologie qu'il dissimule et qui le précède. Nombreux sont, dans les textes de *Yûkoku* et de *Honba*, les concepts qui fondent la « table des valeurs », la place qui serait — s'il fallait, par impossible, faire l'hypothèse d'un système puriste strictement « anhypothétique » — dévolue à la transparence même, au vide de l'être. Perçus comme des sources premières de toute pureté, ils concentrent aussi toute la charge idéologique du système normatif (et en l'occurrence textuel) de la pureté. Leur évocation est donc par elle-même susceptible d'entraîner l'adhésion ou le rejet du lecteur. Sans prétendre dresser une liste exhaustive, nous pourrions notamment mentionner :

1) Dans la nouvelle *Yûkoku* : les dieux ou l'autorité divine (*kijin* 鬼神 : chap. 1, p. 75 / *shin.i* 神威 : chap. 3, p. 87) ; l'empereur et la famille impériale (*tennô kôgô* 天皇皇后 : chap. 2, p. 78 / *kôshitsu* 皇室 : chap. 4, p. 100) ; le devoir suprême (*taigi* 大義<sup>1</sup> : chap. 3, p. 80 et 87 ; chap. 5, p. 109) ; la morale (*dôtoku* 道德 : chap. 3, p. 87) ; la beauté (*bi* 美 : *id.*) ; la justice (*seigi* 正義 : *id.*) ; le pays, la nation (*kuni* 国 : *id.*, p. 89 et 90 / *kokka* 国家 : chap. 4, p. 100).

2) Dans le roman métadiégétique *Shinpûren shiwa* (chapitre 9 de *Honba*) : les dieux, les cieux, la volonté divine (*kami* 神 : p. 78 / *kamigami* 神々 : p. 86 / *jingi* 神祇 : p. 91 / *ten, ama* 天 : p. 85, p. 113 / *yamatonarukami* やまとなる神 : p. 128 / *shin.i* 神意 : *id.* / *shinryo* 神慮 : *id.* / *ômikami* 大御神 : *id.*) ; l'empereur, la famille et la lignée impériale (*amatsuhitsugi* 天津日嗣 : p. 77 / *tennô* 天皇 : p. 79 / *akitsumikami* 顕御神 : *id.* / *sumemimago* 皇御孫 : p. 94), le Japon ou la nation, par extension la patrie, l'État, le pays des dieux ou de l'empereur, la dignité du pays de Jinmu, etc (*nihon* 日本 : p. 80 / *sumeramikuni* 皇御国 : p. 78 / *kunkoku* 君

---

<sup>1</sup> La notion renvoie à un devoir supérieur que l'individu se doit de suivre, et est souvent employée pour désigner la fidélité envers le souverain ou le pays. Cf. *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

国 : p. 83 / *kokudo* 国土 : p. 90 et p. 121 / *shinkoku* 神国 : p. 92 / *kokka* 国家 : *id.* / *Jinmu kokui* 神武国威 : *id.*), le corps national (*kokutai* 国体 : p. 91), le devoir suprême (*taigi* 大義 : p. 92).

3) Dans le récit-cadre de *Honba* : les dieux et les cieux (*kami* 神 : chap. 24, p. 311 / *ten* 天 : chap. 37, p. 472) ; l'empereur ou le soleil assimilé au souverain (*seimei* 聖明 : chap. 11, p. 152 ; chap. 17, p. 222 / *taiyô* 太陽 : chap. 14, p. 178 / *sumeramikoto* すめらみこと chap. 37, p. 470 / *tennô* 天皇, *tennô heika* 天皇陛下, *heika* 陛下 : chap. 14, p. 178 ; chap. 17, p. 221 ; chap. 18, p. 229, chap. 33, p. 402 ; chap. 37, p. 470) ; l'empereur comme entité incarnant la morale (*dôtokuteki sonzai* 道德的存在 : chap. 33, p. 403) ; le Japon, la patrie, la nation, etc. (*nihon* 日本 : chap. 11, p. 152 ; chap. 13, p. 173 ; chap. 37, p. 471 / *kôkoku* 皇国 : *id.*, p. 470 / *toyoashiwara no mizuhonokuni* 豊葦原瑞穂国 : *id.*, p. 471 / *okuon*, chap. 26, p. 325) ; le corps national (*kokutai* 国体 : chap. 37, p. 470) ; la justice (*seigi* 正義 : chap. 23, p. 293 ; chap. 33, p. 409) ; la loyauté (*chûgi* 忠義 : chap. 17, p. 221).

Chacune de ces notions peut être considérée comme un absolu, autrement dit une valeur supposément parfaite, éternelle, qui n'admet aucune limitation, aucune restriction et exige pour cette raison respect, dévotion et sacrifice. Dans la configuration actancielle qu'illustrent les intrigues de *Yûkoku* et de *Honba*, la transcendance occupe autrement dit la fonction du destinataire<sup>2</sup> : les agents de la pureté s'estiment mandatés par elle. C'est pour le pays<sup>3</sup> que, dans *Yûkoku*, le lieutenant s'apprête à sacrifier sa vie. Dans *Shinpûren shiwa*, la fonction de destinataire attribuée à la transcendance forme le principal motif thématique de la première partie du récit (pages 75 à 98), saturée de références aux divinités, à l'empereur, à la patrie, etc. Les samourais rebelles se perçoivent comme « les soldats des dieux » (*kami no shinpei* 神の親兵)<sup>4</sup> et considèrent la désastreuse situation contemporaine, « le mauvais gouvernement » (*hisei* 秕政)<sup>5</sup> du Japon comme une exhortation à l'action. Ces sentiments sont partagés par le personnage d'Isao qui prétend lire les sentiments du souverain-dieu assimilé au soleil :

「見ろ。あの西の太陽のまんなかには天皇陛下のお顔が見えるぞ」

と勲は、下草の上に居ずまいを正して言った。彼のこういう言葉には、一種の魔的な力があって、井筒も相良もおびやかされながら、忽ち心をとられるのが常だった。

<sup>2</sup> Selon la définition proposée par Louis Hébert, le destinataire est « ce qui demande que la jonction entre le sujet et l'objet soit établie ». Le destinataire est « ce pour qui la quête est réalisée ». Louis Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, Limoges, Pulim, 2009, p. 88.

<sup>3</sup> *Yûkoku*, p. 89-90.

<sup>4</sup> *Honba*, chap. 9, p. 89.

<sup>5</sup> *Honba*, chap. 9, p. 81.

「陛下の顔は悩んでおられる」

« Regardez. Au milieu du soleil couchant, on peut voir le visage de Sa Majesté l'Empereur », dit Isao en redressant son buste couché dans la végétation des sous-bois. Venant d'Isao, de telles paroles recélaient toujours un pouvoir obscur qui envoûtait immédiatement Izutsu et Sagara autant qu'il les menaçait.

— *Le visage de sa Majesté est en souffrance.*<sup>6</sup>

En termes de sémiotique narrative, nous pourrions dire que le héros (le sujet)<sup>7</sup> considère que l'empereur (destinateur et destinataire) est en situation de manque (disjonction) et qu'il lui appartient de combler ce manque initial<sup>8</sup>.

À l'instar du rôle joué par Isao auprès d'Izutsu et de Sagara, le destinateur transcendant peut certes avoir des « représentants »<sup>9</sup> dans l'univers diégétique. Dans *Shinpûren shiwa*, le maître défunt Hayashi Ôen joue ainsi un rôle de transmetteur<sup>10</sup> d'un devoir-faire qui s'enracine ultimement dans l'empereur, la patrie, la Justice, etc. Dans *Honba*, le récit métadiégétique *Shinpûren shiwa* remplit une fonction semblable auprès d'Isao. Au moment de prêter cet ouvrage au lieutenant Hori, le personnage précise que l'état d'esprit qui l'anime, lui et ses camarades, est « tout entier présent dans ce livre »<sup>11</sup>. Mais ces actants<sup>12</sup> sont, par définition, subordonnés à l'entité qui les délègue. Leur fonction correspond donc plutôt à celle d'adjuvant<sup>13</sup> ou de destinateur intermédiaire. Le destinateur ultime, lui, est toujours un être absolu, transcendant, mythique<sup>14</sup>, point qui explique d'ailleurs l'inégalité essentielle entre les deux camps adversaires de la structure antagonique, ainsi que le caractère toujours grave, l'esprit de sérieux, des combats qui les opposent<sup>15</sup>.

---

<sup>6</sup> *Honba*, chap. 18, p. 229.

<sup>7</sup> Selon la définition proposée par Louis Hébert, le sujet est « ce qui est orienté vers un objet ». L. Hébert, *op.cit.*, p. 88.

<sup>8</sup> Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 54.

<sup>9</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 141.

<sup>10</sup> *Honba*, chap. 9, p. 79.

<sup>11</sup> 僕たちの精神はみなこの中にあります *Honba*, chap. 11, p. 152.

<sup>12</sup> Le terme d'actant désigne tout être ou chose qui participe d'une façon ou d'une autre à un procès. Nous faisons en l'occurrence référence aux actants de la narration et aux six rôles actanciels dégagés par Greimas. Sur la notion d'actant : A.J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, pp. 3-4.

<sup>13</sup> L'adjuvant « aide à la réalisation de la jonction souhaitée entre le sujet et l'objet ». L'*opposant*, lui, nuit à la jonction. L. Hébert, *op.cit.*, p. 88.

<sup>14</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 141.

<sup>15</sup> « Dans la guerre antagonique et dans toute histoire qui en relève, [l']égalité en droit n'est pas reconnue : le héros antagonique ne se bat pas pour affirmer sa supériorité, ni même la supériorité du groupe auquel il appartient ; il se bat pour la vérité ou la justice, la liberté ou la patrie – en un mot, pour des valeurs transcendantes et absolues. La guerre, dans pareil cas, a une teneur morale, et “dans la teneur morale, fait remarquer Huizinga, gît le point où la qualification ludique perd sa signification”. Dans un conflit antagonique, le plaisir du jeu [...] n'a pas de place ». S. R. Suleiman, *ibid.*, pp. 127-128.

## 2. L'intertexte idéologique

On peut considérer que toute la théorie ultranationaliste à laquelle se réfèrent les textes de *Yūkoku* et de *Honba* est inscrite, en soi, dans des concepts tels que « pays des dieux » ou « corps national ». Ces notions fonctionnent comme des relais intertextuels rudimentaires charriant tous les écrits théoriques professant la supériorité spirituelle du Japon et divinisant le pays, le souverain et son peuple. Cet intertexte *a minima* est confirmé par un réseau intertextuel plus ou moins dense. Les premières pages de *Shinpûren shiwa* sont ainsi saturées de citations ou de renvois à des auteurs qui ont eu une influence dans l'élaboration de la doctrine *tennôiste*. En moins d'une dizaine de pages (p. 76 à 85), l'auteur fictif introduit de longs passages tirés des écrits de Hayashi Ôen<sup>16</sup>, mentionne un ouvrage de Hirata Atsutane<sup>17</sup>, évoque rapidement<sup>18</sup> Kamo no Mabuchi 賀茂真淵 (1697-1769)<sup>19</sup> et Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801)<sup>20</sup>, cite enfin le poème d'un fervent samouraï du fief de Mito<sup>21</sup>. Nous retrouvons cette logique référentielle dans le récit-cadre. Certains patriotes sont simplement mentionnés, tels Hashimoto Sanai 橋本佐内 (1834-1859)<sup>22</sup> ou Kita Ikki 北一輝 (1883-1937)<sup>23</sup>. Des poèmes de Tomobayashi Mitsuhira 伴林光 (1813-1864)<sup>24</sup> et Minoura Inokichi 箕浦猪之吉 (1841-1868)<sup>25</sup> sont cités<sup>26</sup>, ainsi qu'un extrait<sup>27</sup> de *La philosophie de l'école japonaise de*

---

<sup>16</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 77-83.

<sup>17</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 84-86. Sur Hirata Atsutane, cf. *supra* : Introduction, note 23, p. 53. L'ouvrage de Hirata évoqué dans *Shinpûren shiwa* est *Tamadasugi* 玉襷 [Le lacet de perles], texte comportant notamment des prescriptions relatives au pur et à l'impur (cf. *supra*, p. 94).

<sup>18</sup> *Honba*, chap. 9, p. 78.

<sup>19</sup> Penseur nativiste. Il est considéré comme l'un des initiateurs d'une pensée réactionnaire promouvant le retour à un shintô d'antan, supposément préservé des influences étrangères. Il eut pour disciple Motoori Norinaga. Cf. art. « Kamo no Mabuchi », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

<sup>20</sup> Célèbre penseur nativiste. Critique du confucianisme, il prôna un retour à la « voie ancienne » (*kodô* 古道), celle d'un Japon encore vierge des influences étrangères. Sa pensée eut une influence considérable sur l'ensemble du mouvement des études nativistes et sur l'élaboration de la doctrine nationaliste qui se développa à l'époque Meiji. Cf. art. « Motoori Norinaga », *Dictionnaire historique du Japon*, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 1884 ; art. « Motoori Norinaga », *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kodansha, 1993, pp. 1009-1010.

<sup>21</sup> *Honba*, chap. 9, p. 85. C'est dans le fief de Mito que se développa, à la fin de l'époque Edo, un courant nativiste réactionnaire et proto-nationaliste surnommé « l'école de Mito » prônant le retour de l'empereur et l'expulsion des étrangers (*sonnô jôi* 尊王攘夷). Cf. art. « Mitogaku », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

<sup>22</sup> Réformateur de la fin du shogunat, influencé à la fois par le savoir occidental et par la pensée ultranationaliste de l'école de Mito, il fut exécuté en 1859 dans le cadre des purges de l'ère Ansei (*Ansei no taigoku* 安政の大獄) menées par le shogunat à l'encontre des représentants de la pensée *Sonnô Jôi*. Cf. art. « Hashimoto Sanai », *Japan, An Illustrated Encyclopedia, op.cit.*, 1993, p. 507.

<sup>23</sup> *Honba*, chap. 18, p. 231. Sur Kita Ikki, cf. *supra* : Introduction, note 15, p. 51.

<sup>24</sup> Penseur nativiste de la fin de l'époque Edo. Impliqué dans la révolte anti-shogunale et anti-occidentale du « Groupe de la Loyauté Céleste » (*tenchûgumi no ran* 天誅組の乱), il fut arrêté et condamné à mort. Également connu sous le nom de Banbayashi Mitsuhira. Cf. art. « Tomobayashi Mitsuhira », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

<sup>25</sup> Commandant de la garnison de Sakai, il ignorait que le port était exceptionnellement ouvert aux étrangers et fit ouvrir le feu sur des marins français qui s'apprêtaient à accoster (*Sakai jiken* 堺事件). Il fut condamné au *seppuku*. Cf. art. « Minoura Inokichi », *Nihonjin daijiten* 日本人名大辞典 [Grand Dictionnaire des personnalités japonaises], Kôdansha, 2009. Article disponible en ligne sur le site kotobank.jp : <https://kotobank.jp/word/箕浦猪之吉>, consulté le 19 juin 2015.



Wang Yang-Ming (*Nihon yōmeigaku-ha no tetsugaku* 日本陽明学派の哲学) du philosophe nationaliste Inoue Tetsujirō 井上哲次郎 (1855-1944)<sup>28</sup>. Comme dans le récit-encadré, certains passages du roman renvoient aussi directement aux chroniques impériales du *Kojiki* ou du *Nihonshoki* dont les mythes ont fourni une base à la pensée nativiste de l'époque Edo<sup>29</sup>.

Le narrateur de *Yūkoku* est comparativement plus discret, tendant à abstraire la transcendance ultranationaliste dans de grands concepts universaux (le Devoir, la Morale, le Beau, le Juste) qui pourraient avoir leur place dans un tout autre contexte. L'unique référence intertextuelle explicite de la nouvelle ne laisse toutefois planer aucun doute quant à la prise en charge idéologique de *Yūkoku*. C'est en effet sur le « rescrit impérial sur l'éducation », texte qui joua, comme nous l'avons rappelé en introduction, un rôle fondamental dans l'adoption de l'ultranationalisme comme dogme d'État, que le narrateur s'appuie pour consacrer la vertu de ses personnages :

昼間、中尉は訓練の小休止のあいだにも妻を想い、麗子はひねもす良人の面影を追っていた。しかし一人でいるときも、式のときの写真をながめると幸福が確かめられた。麗子はほんの数ヶ月前まで路傍の人にすぎなかった男が、彼女の全世界の太陽になったことに、もはや何のふしぎも感じなかった。

これらのことはすべて道徳的であり、教育勅語の「夫婦相和シ」の訓えにも叶っていた。

*Dans la journée, le lieutenant pensait à sa femme lors des moindres pauses entre les exercices. Reiko ne cessait quant à elle de poursuivre l'image de son mari. Même lorsqu'elle se trouvait seule, elle pouvait toujours s'assurer de son bonheur en contemplant la photo de leur mariage. Reiko ne s'étonnait déjà plus qu'un homme qui lui était parfaitement inconnu il y a à peine quelques mois fut devenu le soleil de tout son univers.*

*Tout cela était moral et répondait aux prescriptions sur « l'harmonie dans le couple » du rescrit impérial sur l'éducation.*<sup>30</sup>

Nous pourrions faire remarquer que le titre, le contexte historique, la mention de principes transcendants et de sympathies politiques, enfin le manichéisme de l'autorité textuelle

---

<sup>26</sup> *Honba*, chap. 26, pp. 325-326.

<sup>27</sup> *Honba*, chap. 35, pp. 425-426

<sup>28</sup> Philosophe, il permit notamment l'introduction de l'idéalisme allemand au Japon. Aussi intéressé par le bouddhisme et le confucianisme, il chercha à synthétiser la pensée orientale et occidentale. Patriote ardent, il laissa un grand nombre d'ouvrage d'inspiration nationaliste. Cf. art. « Inoue Tetsujirō », *Dictionnaire historique du Japon*, *op.cit.*, p. 1179 et art. « Inoue Tetsujirō », *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, *op.cit.*, p. 609.

<sup>29</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 77-78 ; chap. 12, p. 157.

<sup>30</sup> *Yūkoku*, chap. 2, p. 78.

indiquaient suffisamment la filiation idéologique de *Yûkoku* et de *Honba*, et que ces références intertextuelles n'ajoutent en réalité rien que nous ne savions déjà. Et de fait, l'intertexte d'un récit à thèse n'a pas pour fonction de complexifier ou de contredire le texte qui le supporte. Le discours invoqué sert simplement d'autorité ou de garant. « L'espace intertextuel est alors, note Suleiman, non pas dialogique mais monologique — et cela malgré la co-présence de “plusieurs discours” »<sup>31</sup>. Une telle logique d'intertexte « affirmé » est extrêmement marquante dans *Shinpûren shiwa* où la diversité intertextuelle ne fait jamais que renvoyer au même, comme si le texte cherchait à compenser l'unicité de son message par la multiplicité de ses sources. Cette sorte d'expansion monosémique fonctionne à un niveau simultanément horizontal et vertical : d'un côté, le texte est jalonné de renvois à d'autres textes, réels ou fictifs<sup>32</sup> ; de l'autre, chaque référence intertextuelle est susceptible, selon une logique d'emboîtement, de renvoyer elle-même à une première source. Le narrateur cite ainsi un passage de Hayashi Ôen qui fait lui-même allusion à un mythe du *Kojiki* (le serment entre Amaterasu et Susano.o)<sup>33</sup>. Nous pourrions voir dans ce feuilleté archéologique une expression textuelle de la nostalgie des origines, du mythe du paradis perdu qui jouent un rôle si important dans l'ultranationalisme des acteurs puristes de *Honba*. De même qu'il existe toujours un texte premier, irréfutable et d'inspiration divine, il existe aussi un ordre perdu, un état édénique à retrouver.

### 3. Ordre, utopie et nostalgie

Désignant, au sens strict, l'absence de mélange, la pureté est logiquement associée à la notion d'ordre et l'impureté à celle de désordre. Ce point a été abondamment commenté par l'anthropologie. Mary Douglas souligne que la saleté ou la souillure sont avant tout perçues

<sup>31</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 60.

<sup>32</sup> Outre les références aux penseurs nativistes Hayashi Oen, Hirata Atsutane, Motoori Norinaga ou Kamo no Mabuchi, le narrateur cite ainsi plusieurs poèmes patriotiques ou « poèmes d'adieux » (*jisei* 辞世) attribués aux insurgés (chap. 9, p. 85, p. 118 et p. 128), une prière de purification shintô cautionnant la logique antagonique pur/impur (chap. 9, p. 94), une lettre de doléance adressée au gouvernement par un des personnages (chap. 9, pp. 90-92), et enfin l'extrait d'un autre ouvrage commémoratif du *Shinpûren* (chap. 9, pp. 129-130).

<sup>33</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 77-78. Il s'agit du mythe *Uke hi no shinwa* 誓約の神話 (mythe de l'Ukei) dans lequel Amaterasu vient à la rencontre de son frère Susano.o qui monte dans la Plaine des hauts cieux (*Takama ga hara* 高天原). Les deux divinités se retrouvent chacune sur une berge de la Rivière de la tranquillité céleste (*Ama no yasu kawa* 天の安の河) et enfantent des divinités suite à un rituel magico-religieux fondé sur un échange de serments. Cf. *Kojiki* (1963), édition commentée par Kurano Kenji, Tôkyô, Iwanami, 2010, pp. 36-38. Pour la traduction anglaise : cf. *Kojiki* (1968), traduit du japonais par Donal L. Philippi, Tôkyô, University of Tokyo Press, 1995, pp. 76-78.

comme des éléments qui ne sont pas à leur place et jettent donc la confusion dans un système<sup>34</sup>. Roger Caillois exprime une idée comparable :

*Les mots de cohésion et de dissolution permettent assez bien de définir l'unité respective des ensembles complexes auxquels appartiennent le pur et l'impur. Les puissances qui définissent le premier sont celles qui affermissent, qui rendent solide et fort, vigoureux et sain, stable et régulier. Dans le monde, elles président à l'harmonie cosmique ; dans la société, elles veillent à la prospérité matérielle et au bon fonctionnement administratif ; dans l'homme, elles défendent l'intégrité de son être physique. Elles sont tout ce qui fonde, maintient ou parfait une norme, un ordre, une santé.*<sup>35</sup>

Conformément à la rhétorique de la parole mythique que nous avons décrite plus haut, le destinataire transcendant est présenté, dans *Yûkoku* et *Honba*, comme l'unique dépositaire et garant d'un ordre naturel qui s'est malheureusement délité. Ses mandataires sont donc fondés à renvoyer au monde l'accusation de fauteurs de troubles dont ils sont l'objet.

L'objet-valeur qui motive la quête des personnages est, par opposition, l'harmonie cosmique, un monde idéal, pétrifié, où chacun serait à sa place, coïnciderait strictement avec sa classe sociale, son sexe biologique, etc. Le récit *Shinpûren shiwa* est ainsi pétri de valeurs confucéennes (piété filiale, respect des aînés, fidélité au souverain, observation des rites, etc.) qui dessinent l'utopie d'une société qui aurait résorbé toute forme d'entropie. Le narrateur, toujours en parfaite consonance avec les personnages, regrette que les temples bouddhistes soient considérés au même rang que les sanctuaires de la religion nationale<sup>36</sup> et reproche à l'armée de métier de Yamagata Aritomo 山県有朋 (1838-1922) de vouloir supprimer les classes sociales (*kaikyû daha* 階級打破)<sup>37</sup>, cause de désordre social. Le monde contemporain brouille les préséances, chamboule les hiérarchies, inverse les noms que les protagonistes du récit s'attachent, eux, à préserver ou à rétablir. Dans *Honba* le personnage d'Isao, s'inspirant clairement de la rhétorique qui structure le récit encadré, déclare au juge Hisamatsu, qui sonde ses convictions politiques, que les « cieux et la terre ont été cruellement séparés »<sup>38</sup> ; perspective qui implique évidemment l'idée que « cieux » et « terre » furent unis par le passé.

Parmi les différents courants de pensée de la « restauration *Shôwa* » (*Shôwa ishin* 昭和維新) des années 1930, la vision politique qui est attribuée au personnage d'Isao semble de fait

<sup>34</sup> Mary Douglas, *De la souillure, essai sur les notions de pollution et de tabou* (1966), traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La découverte, 2005, p. 55.

<sup>35</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, pp. 70-71.

<sup>36</sup> *Honba*, chap. 9, p. 80.

<sup>37</sup> *Honba*, chap. 9, p. 90.

<sup>38</sup> 天と地はむざんに分け隔てられ、会えば忽ち笑み交わして相擁する筈の天と地とは、お互いの悲しみの顔をさえ相見ることができません。 *Honba*, chap. 37, p. 472.

très proche des idéaux de l'ultranationalisme agrarien<sup>39</sup>, qui voyait l'utopie moins comme une promesse d'un ordre nouveau que comme un retour à un idéal communautaire préindustriel<sup>40</sup>. Il est cependant impossible de déterminer de quand date précisément le modèle politique dont le personnage prétend s'inspirer. Une lecture attentive indique qu'il n'y a, sur ce point, aucune indication chronologique précise. Le personnage d'Isao et ses inspirateurs du *Shinpûren shiwa* (comme, d'un point de vue extratextuel, les grands penseurs nativistes qui ont inspiré l'idéalisme ultranationaliste) sont incapables de donner à l'utopie une autre détermination chronologique que celle de l'ancienneté : *denrai* 伝来 (« ancestral »)<sup>41</sup>, *kodô* 古道 (« voie ancienne »)<sup>42</sup>, *fukko* 復古 (« retour aux temps anciens »)<sup>43</sup>, *korai* 古来 (« depuis les temps anciens »)<sup>44</sup>, *honrai* 本来 (« depuis l'origine »)<sup>45</sup>, etc. Même lorsque le personnage s'en réfère à d'hypothétiques empereurs qui auraient vécu au second siècle de notre ère, c'est pour regretter la souillure et les esprits malfaisants qui s'abattaient déjà sur le monde<sup>46</sup>. Nous cernons ici une autre hypocrisie de la pensée puriste relevée par Jankélévitch : la pureté, d'emblée « suprahistorique » et étrangère à l'expérience humaine, est néanmoins présentée comme « l'âge le plus ancien de l'histoire »<sup>47</sup>, un éden vécu et à retrouver. De même que la parole mythique permet de naturaliser l'idéologique, le recours à une antiquité imaginaire permet d'*historiciser* un idéal abstrait et en réalité étranger au calendrier humain. Le rêve d'une « société froide » sous-jacent aux discours des héros de *Honba* — celui d'un ordre social immuable qui serait parvenu à annuler « l'effet que les facteurs historiques pourraient avoir sur [son] équilibre et [sa] continuité »<sup>48</sup> — peut être perçu comme l'expression politique de cette temporalité impossible, située à la fois dans (en droit) et hors (en fait) de l'histoire.

\*

<sup>39</sup> Les penseurs de l'agrarianisme considéraient que la communauté villageoise groupée autour de la production agricole devait constituer le fondement du pays et de l'État. Les crises agricoles de la fin de l'ère Meiji (1868-1912) ont renforcé et radicalisé le mouvement. La dimension communautariste de l'idéal agrarien a eu beaucoup d'influence sur les penseurs d'extrême-droite de l'avant-guerre. Tachibana Kôsaburô (cf. *supra* : Introduction, note 37, p. 56), qui fut impliqué dans les Incidents du 15 mai 1932, est sans doute la figure la plus connue du mouvement. Cf. art. « Nôhon shugi », *Buritanika kokusai Daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, 2012.

<sup>40</sup> Ben-Ami Shillony, *Revolt in Japan, The Young Officers and the February 26, 1936 Incident*, Princeton, Princeton University Press, 1973, *op.cit.*, p. 75.

<sup>41</sup> *Honba*, chap. 9, p. 80.

<sup>42</sup> *Honba*, chap. 9, p. 85.

<sup>43</sup> *Honba*, chap. 9, p. 89.

<sup>44</sup> *Honba*, chap. 37, p. 470.

<sup>45</sup> *Honba*, chap. 37, p. 471.

<sup>46</sup> *Honba*, chap. 12, p. 157.

<sup>47</sup> V. Jankélévitch, *op.cit.*, p. 24. Cf. aussi l'ensemble du chapitre « Paradis perdu ou futur eschatologique », p. 18-26.

<sup>48</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 309.

Parmi tous les concepts historico-culturels assimilables à la pureté, on pourrait se demander s'il ne faudrait pas accorder un rôle plus éminent à l'empereur, garant et symbole de l'ordre idéal que nous venons d'évoquer. Le texte de *Honba* suggère qu'Isao et les protagonistes de *Shinpûren shiwa* voient dans le souverain une clef de voûte simultanément cosmique (il est assimilé au soleil), sociale (il est *kachô* 家長, chef de famille) et politico-religieuse (gouvernement et culte ne font qu'un). Cette orthodoxie *tennôiste* <sup>49</sup> ressort clairement des réponses que le personnage d'Isao adresse au juge Hisamatsu quand celui-ci l'interroge sur ses convictions politiques :

古来日本は、すめらみことをあがめ奉り、陛下を日本人という一大家族の家長に戴いて相和してきた国柄であり、ここにこそ皇国の真姿があり、天壤無窮の国体があることは申すまでもありません。

*Depuis les temps anciens, le Japon est un pays qui vénère et célèbre Sa Majesté l'Empereur, aussi les Japonais ne sont-ils qu'une grande famille vivant en harmonie sous l'autorité de leur chef de famille. C'est là, inutile de le rappeler, la figure véritable du Pays de l'Empereur et la nature de l'immortel Corps National de notre pays.* <sup>50</sup>

Homme et dieu, source du droit naturel comme du droit positif, le *tennô* est perçu comme un pilier assurant la jonction entre l'espace du haut et l'espace du bas, entre — pour reprendre une distinction philosophique utilisée par Mishima lui-même dans ses essais politiques et largement reprise par la critique — l'être (*zain* ザイン) et le devoir-être (*zoruren* ズルレン) <sup>51</sup>. Le fait qu'il n'en soit pas ainsi, que « cieux et terre aient été cruellement séparés » <sup>52</sup>, peut dès lors se retourner contre l'institution impériale qui, de symbole et incarnation de l'union entre l'être et le devoir-être, devient, comme nous l'avons vu en introduction, le lieu même de la disjonction entre le réel et l'idéal.

En tant que devoir-être, le *tennô* est la source de toute valeur, le « faite de la valeur en soi » (*kyûkyoku no kachi jitai* 窮極の価値自体) écrit Mishima dans son essai *Bunka bôei ron* <sup>53</sup>.

<sup>49</sup> L'idée que le « corps national » est une entité immuable et que l'empereur est le père de tous les citoyens japonais est notamment inscrite dans les premières lignes du premier chapitre du premier livre (大日本国体 *Le corps national du Grand Japon*) du *Kokutai no hongî* 国体の本義 (*L'essence du principe national*, 1937). Le texte est consultable en ligne : <http://www.j-texts.com/showa/kokutaiah.html>, consulté le 18 juin 2015.

<sup>50</sup> *Honba*, chap. 37, p. 470.

<sup>51</sup> Cf. notamment : MY, *Sabaku no jûmin e no ronritekichôji — Tôron wo oete, tôron Mishima Yukio vs. Tôdai zenkyôtô* 砂漠の住民への論理的弔辞 — 討論を終えて (「討論 三島由紀夫 vs. 東大全共闘」) [Oraison funèbre et logique pour le peuple du désert — Pour conclure le débat « Mishima Yukio vs. le front uni des étudiants de l'Université de Tôkyô », juin 1969, dans MYZ, vol. 35, 2003, pp. 487-488 et MY, *Dôgiteki kakumei no ronri*, dans *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, p. 69.

<sup>52</sup> *Honba*, chap. 37, p. 472.

<sup>53</sup> MY, *Bunka bôei-ron*, *op.cit.*, p. 60.

Le discours du personnage d'Isao suggère cependant que l'empereur ne tient pas sa valeur uniquement de lui-même mais du contexte défini qui forme la « figure véritable » du pays. Les concepts que nous avons répertoriés sont indissociables : seul leur engagement réciproque et harmonieux avalise l'union de l'être au devoir-être. Nombreuses sont d'ailleurs les notions qui combinent dans un seul terme plusieurs instances. Les notions de *kôkoku* et *sumeramikuni* (pays de l'Empereur) ou *shinkoku* et *shinshû* (pays des dieux) marient le pays aux dieux ou à l'empereur-dieu. Celle d'*akitsumikami* (« le dieu révélé ») renvoie au lien entre l'empereur-homme (l'être) et l'empereur-dieu (le devoir-être). Enfin le concept de *kokutai* postule une structure intemporelle qui associe dans un même ensemble le territoire au peuple et à la lignée divine impériale<sup>54</sup>, implique autrement dit, note Bernard Stevens, « la conaturalité du panthéon, de la dynastie impériale et de l'ensemble formé par le pays et les sujets »<sup>55</sup>. La transcendance est ainsi appréhendée dans le cadre d'une structure cosmique globale, vivante et concrète, qui manifeste (ou devrait idéalement manifester) la continuité existant entre la nature humaine et la norme divine. Les personnages ne s'en réfèrent donc pas seulement à l'empereur, mais à cette réalité ancienne et intemporelle, à cet éden perdu où le *tennô*, harmonieusement lié à son pays et à son peuple, réalisait l'union de l'être au devoir-être. La pureté se rapporte en somme à tout un système normatif, elle désigne finalement autant le *tennô* que le *tennôsei* ou le *kokutai*, point qui avait déjà été noté par Noguchi Takehiko dans son analyse des essais politiques de Mishima<sup>56</sup>. Dans la pensée politique du romancier, ces termes renvoient d'ailleurs moins à un système politique historiquement daté qu'à une forme d'« état de nature » qu'on pourrait aussi bien appeler « état de pureté ».

Autant les discours sur le Japon contemporain indiquent, de la part des acteurs puristes, un pessimisme radical, autant cet idéal d'immanence suggère un puissant optimisme. Quel que soit le degré de dégénérescence contemporain, il ne saurait en effet entièrement disparaître : il est la norme véritable, une forme « illimitée et éternelle » (*tenjô mukyû* 天壤無窮) — pour reprendre l'expression utilisée par le personnage d'Isao<sup>57</sup> et empruntée au *Nihon shoki* —

<sup>54</sup> Cf. art. « Kokusui shugi 国粹主義 », *Dictionnaire historique du Japon, op.cit.*, p. 1595 et art. « Kokutai », *Japan, an illustrated encyclopedia, op.cit.*, pp. 819-820.

<sup>55</sup> Bernard Stevens, *Le néant évidé, ontologie et politique chez Keiji Nishitani, une tentative d'interprétation*, Louvain, Bibliothèque philosophique de Louvain, 2003, p. 66.

<sup>56</sup> Noguchi fait remarquer que dans ses essais politiques, Mishima utilise les termes de *tennôsei* et de *kokutai* comme des synonymes de « pureté » (*junsui*). Cf. Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai*, Tôkyô, Kôdansha, p. 23.

<sup>57</sup> L'expression *tenjô mukyû* fait partie des termes empruntés à des textes antiques que l'État japonais a remis au goût du jour à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour promouvoir un « confucianisme shintoïsé », socle de la doctrine officielle du régime. Cf. Pierre Lavelle, *La pensée politique du Japon contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 33-34. Dans son premier chapitre, le *Kokutai no hongî* postule aussi que le *kokutai* existe « depuis la nuit des temps et sous une forme immuable » (*banko fueki* 万古不易). Cf., en

dont l'*homo japonicus* « fourvoyé » (*michi ni hazurete iru* 道に外れている)<sup>58</sup> a simplement perdu la trace. Selon cette perspective, l'impureté n'est donc pas un invariant de la condition humaine mais le résultat malheureux et adventice d'une « maladie contractée »<sup>59</sup> dont l'agent pathogène est exogène. Il suffirait de dissiper les « sombres nuées »<sup>60</sup> pour réunir l'être au devoir-être et réinsérer l'homme dans un espace lumineux et dénué d'ambiguïté. Le héros du récit-cadre de *Honba* ne fait d'ailleurs que répéter une théorie attribuée à Hayashi Ôen dans *Shinpûren shiwa*, selon laquelle les Japonais, s'ils se débarrassaient de leur souillure, verraient aussitôt apparaître « la colonne du ciel » (*ama no hashira* 天の柱) et le « pont flottant des cieux » (*ama no ukihashi* 天の浮橋). Il retrouverait alors « l'identité avec les dieux » (*shinjin dōyō* 神人同様) qui constituait dans les temps anciens leur nature<sup>61</sup>. Mishima lui-même avait noté, en invoquant la figure de Isobe Asa.ichi 磯部浅一 (1905-1937)<sup>62</sup>, l'« incurable optimisme »<sup>63</sup> en germes dans les idéaux des insurgés du 26 février 1936. L'espoir est toujours permis de voir renaître l'idéal de la nation comme devoir-être. L'empereur, son incarnation vivante, finira inmanquablement par prendre les bonnes décisions favorisant la régénérescence du pays et le retour de la Justice transcendante<sup>64</sup>.

Réduite à l'échelle cosmique de l'espace national, l'idée que l'état contemporain est une forme dégradée d'un idéal préexistant n'est pas sans évoquer la perspective rousseauiste qui inscrit la chute dans le cours de l'histoire, suggérant ainsi que la nature perdue peut être rétablie :

---

ligne : <http://www.j-texts.com/showa/kokutaiah.html>, consulté le 19 juin 2015. Notons que les termes « pont flottant des cieux » et « colonne du ciel » sont eux aussi empruntés aux chroniques antiques.

<sup>58</sup> *Honba*, chap. 37, p. 471.

<sup>59</sup> V. Jankélévitch, *op.cit.*, p. 46.

<sup>60</sup> *Kurai kumo*, *an.un* 暗い雲, 暗雲. *Honba*, chap. 37, pp. 472-473.

<sup>61</sup> *Honba*, chap. 9, pp. 112-113

<sup>62</sup> Militaire à l'origine, il fut expulsé de l'armée après avoir rédigé avec le capitaine Muranaka Kōji 村中孝次 (1903-1937) un pamphlet mettant en cause la faction dite du contrôle (*tōseiha* 統制派). Il devint ensuite l'un des leaders de l'insurrection du 26 février 1936 et fut condamné à mort. Le journal qu'il tint en prison fut publié en 1967 et commenté par Mishima dans son essai *Dōgiteki kakumei no ronri*. Cf. Ben-Ami Shillony, *op.cit.*, pp. 47-201 et Inoue Takashi, art. « Dōgiteki kakumei no ronri » dans *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典, Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 244-245.

<sup>63</sup> 癒しがたい楽天主義. MY, *Dōgiteki kakumei no ronri*, *op.cit.*, p. 67.

<sup>64</sup> 権力の側からさしのべられる筈の支援に悉く裏切られながら、磯部はなおかつ、軍司法権に対してゾルレンの夢をつないだ。そして最後には、大御心の直接の救済に夢をつないだ。« Bien que tout espoir eût été trahi de recevoir, du pouvoir, le soutien que les insurgés auraient dû obtenir, Isobe ne quittait pas le rêve d'un devoir-être qu'il opposait au pouvoir de la cour martiale. Puis, pour finir, il chérit le rêve d'un secours direct de l'empereur. » MY, *Dōgiteki kakumei no ronri*, *ibid.*, p. 72. Le cas d'Isobe Asa.ichi, tel qu'il est lu par Mishima, souligne la dimension sotériologique du courant le plus idéaliste du *tennōisme*. Toutes les trahisons du réel ne pouvaient entamer l'espoir qu'Isobe plaçait dans l'empereur, source du droit naturel. Inoue Takashi note que la rédaction des premières pages de *Honba* est, de façon significative, concomitante à la publication de *Dōgiteki kakumei no ronri*. Cf. Inoue Takashi, *Mishima Yukio, maboroshi no isaku wo yomu*, Tôkyô, Kōbunsha shinsho, 2010, p. 172.

*Le drame de la chute ne précède donc pas l'existence terrestre ; Rousseau transporte le mythe religieux dans l'histoire elle-même ; il la divise en deux âges : l'un, temps stable de l'innocence, règne tranquille de la pure nature ; l'autre, histoire en devenir, activité coupable, négation de la nature par l'homme. [...] Il n'y a donc rien là qui nous empêche de refaire ou de défaire l'histoire, en vue de retrouver la transparence perdue. Aucune défense surnaturelle ne s'y oppose. L'essence de l'homme n'est pas compromise, mais seulement sa situation historique.*<sup>65</sup>

Cette essence communautaire, à la fois présente et absente, nous l'appellerons dorénavant, et pour la clarté de ce qui va suivre, « pureté collective ». Une telle expression met en effet en valeur la dimension politique (*i.e* : communautaire) de l'absolu tel qu'il est ici conçu par le personnage d'Isao. Comme ses modèles réels (les révolutionnaires d'extrême-droite des années 1930), le héros de *Honba* semble, en effet, considérer qu'il est le porteur de la Justice et que son propre idéal est celui du peuple dans son ensemble. Nous touchons là au second trait rousseauiste de l'idéologie *tennôiste* de l'auteur : l'empereur, note Hashikawa Bunsô au sujet de l'essai *Bunka bôei-ron*, est perçu comme l'incarnation de la « volonté générale », l'élément unifiant qui s'oppose aux intérêts particuliers<sup>66</sup>. Cette « volonté générale » est cependant définie arbitrairement par un nombre restreint d'individus parlant au nom du souverain<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 24.

<sup>66</sup> Hashikawa Bunsô, « Bi no ronri to seiji no ronri — Mishima Yukio “Bunka bôei ron” ni furete » — 美の論理と政治の論理 — 三島由紀夫「文化防衛論」に触れて — [Logique esthétique et logique politique, au sujet de « Défense de la Culture » de Mishima Yukio, septembre 1968], dans Hashikawa Bunsô, *Mishima Yukio-ron shûsei* 三島由紀夫論集成 [Recueil des essais sur Mishima Yukio], Tôkyô, Shin.ya sôshosha, 1998, p. 12.

<sup>67</sup> En se présentant comme les « enfants purs du pays des dieux » (cf. *supra* : Introduction, note 14, pp. 50-51), les insurgés du 26 février 1936 avaient notamment la prétention d'incarner la volonté véritable et immaculée de la nation.



### 3. L'ordre du récit ultranationaliste

#### 1. Programmes narratifs et idéologie dans *Honba*

Après avoir rapidement présenté le contenu de la pensée *tennôiste* telle qu'elle s'exprime dans *Yûkoku* et *Honba*, nous souhaiterions décrire succinctement le schéma narratif qui en découle. Nous aurons donc ici recours à la sémiotique narrative, plus précisément au « modèle actanciel » (destinateur/destinataire ; sujet/objet ; adjuvants/opposants)<sup>1</sup> et à la notion de « programme narratif » greimassiens. Un programme narratif peut être très sommairement défini comme « la transformation d'un état en un autre », ou plus simplement encore comme « l'orientation d'un sujet vers un objet »<sup>2</sup>. Selon l'abréviation usuellement en vigueur en sémiotique narrative, un programme narratif est abrégé en PN auquel est attribué un nom généralement choisi « à partir de l'état final réalisé ou visé »<sup>3</sup>. L'ensemble des programmes narratifs d'un personnage constituent son « parcours narratif ». Un PN se présente comme une séquence de quatre phases :

- 1) une phase de *manipulation* (un destinateur cherche à transmettre au sujet de la quête un vouloir-faire ou un devoir-faire) ;
- 2) une phase de *compétence* (phase d'acquisition par le sujet du pouvoir-faire et du savoir-faire nécessaires à l'action) ;
- 3) une phase de *performance* (l'accomplissement de l'action même) ;
- 4) une phase de *sanction* (interprétation et évaluation de l'action)<sup>4</sup>.

Les analyses qui précèdent permettent de cerner un modèle actanciel relativement clair : la transcendance (destinateur et destinataire) mandate le/les héros (sujet) pour que soit rétablie la pureté collective (objet-valeur). Le programme narratif qu'implique cette configuration actancielle sera donc noté PN « pureté collective ». Destinateur du PN, la transcendance, confrontée à un anti-programme de dégradation/contamination du pays, est en état de manque (disjonction). Elle s'adresse aux hommes depuis des cieux éloignés. La sanction idéale du programme narratif (situation hypothétique), serait une fusion du destinataire avec l'objet-

---

<sup>1</sup> Pour une présentation claire et concise du modèle actanciel : cf. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp. 183-185 ou Louis Hébert, *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images*, Pulim, Limoges, PUL, 2009, pp. 87-97. On pourra aussi se répertorier directement à l'original : Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, pp. 176-183.

<sup>2</sup> Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, pp. 66-67.

<sup>3</sup> Liesbeth Korthals Altes, *Le salut par la fiction, sens, valeurs et narrativité dans Le roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 27.

<sup>4</sup> Nous nous inspirons surtout, pour cette présentation succincte du programme narratif, des synthèses proposées par L. Korthals Altes, *ibid.*, pp. 26-29 et Vincent Jouve, *op.cit.*, pp. 66-86.

valeur : grâce à l'action du/des héros, la transcendance redeviendrait immanente, unie aux êtres et aux choses. La violence purificatrice qui a vocation à éliminer les germes putréfiant le sol japonais constitue la phase de performance du PN. Le verbe « purifier » (*kiyomeru* 清める)<sup>5</sup> est utilisé à plusieurs reprises, aussi bien dans le récit-cadre que dans le récit-encadré de *Honba*, pour désigner les projets, vagues ou concrets, de décontamination du pays par le versement du « sang funeste » (*warui chi* 悪血)<sup>6</sup>. Relèvent de cette phase de performance aussi bien l'attaque de la garnison de Kumamoto par les protagonistes de *Shinpûren shiwa* que les deux projets avortés de coup d'État ourdis par Isao<sup>7</sup>, et l'assassinat de Kurahara qui clôt le roman<sup>8</sup>. Les trois programmes narratifs du héros du récit-cadre dont les ressorts sont clairement idéologiques constituent en somme trois variantes successives (PN « coup d'État 1 », PN « coup d'État 2 », PN « assassinat Kurahara ») d'un même modèle de PN « pureté collective ».

Selon une logique actancielle que l'on retrouve dans beaucoup de genres manichéens (roman à thèse, mais aussi western, roman policier, roman d'aventures), le combat contre l'opposant ou sa suppression conditionnent l'obtention de l'objet-valeur : la réussite du PN « pureté collective » impliquerait l'échec de l'anti-PN « dégradation du pays ». Nous pouvons aussi faire l'hypothèse que le « syncrétisme des actants »<sup>9</sup> que nous avons relevé au niveau du destinataire et du destinataire est une constante des programmes narratifs valorisés par les récits à thèse : la transcendance — qu'il s'agisse de la patrie, du prolétariat ou de l'humanité — exige toujours pour elle-même. La disproportion entre le moyen (un assaut au sabre contre des troupes dotées d'armes à feu, une série projetée d'assassinats politiques) et la fin (le retour de la pureté collective) trahit en revanche une logique mystique spécifique à l'ultranationalisme *tennôiste*<sup>10</sup>. Le texte suggère que les évaluateurs puristes croient naïvement au secours magique de la transcendance : le destinataire est aussi perçu comme un adjuvant qui doit supposément entrer en scène lors de la phase de performance du PN. Sa souveraineté divine ne peut que garantir la réussite de l'action. « Plus qu'en leurs armes ou en leur bannière » les protagonistes de *Shinpûren shiwa* placent ainsi leur confiance dans le « corps de la divinité » (*mitamashiro* 御霊代)<sup>11</sup> qu'ils emmènent avec eux au combat. Devant le juge Hisamatsu, Isao indique qu'il conçoit l'assassinat comme un procédé économique qui

<sup>5</sup> Cf. par exemple : *Honba*, chap. 9, pp. 85-86 et chap. 12, p. 164.

<sup>6</sup> *Honba*, chap. 13, p. 174.

<sup>7</sup> *Honba*, chap. 24 et chap. 28.

<sup>8</sup> *Honba*, chap. 40.

<sup>9</sup> A.-J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 26.

<sup>10</sup> Cf. sur ce point P. Lavelle, *La pensée politique du Japon contemporain*, Paris, PUF, 1990, pp. 68-69.

<sup>11</sup> *Honba*, chap. 9, p. 98.

doit favoriser la mise en branle d'une purification à grande échelle. Il suffirait, selon le personnage, de « viser le point où les nuages sont les plus sombres, le point où les teintes de la souillure sont les plus denses et les plus nombreuses » pour que « les esprits néfastes qui empoisonnent le Japon » soient supprimés<sup>12</sup>.

Le héros du récit-cadre n'apparaît certes pas toujours aussi naïf que les protagonistes du récit-encadré. Le texte suggère qu'il conçoit plus souvent son action comme une simple étape vers une purification complète. La pureté générale et collective n'est dans cette perspective qu'un horizon lointain, une terre promise située par-delà l'action du personnage qui vise, quant à lui, une purification partielle du pays. La question qu'il pose, au début du roman, à ses acolytes Izutsu et Sagara suggère ainsi une conception moins « magique » de l'assassinat politique que celle qu'il présente au juge Hisamatsu :

「おい。君らは今の日本で、誰か一人だけ殺すとすれば、誰を殺したらいいと思うんだ。そいつを殺して、日本が少しでも清浄になるというような奴は」

— Hé, vous. Au Japon aujourd'hui, s'il fallait en tuer un seul, vous pensez qu'il faudrait tuer qui ? Le genre de type dont la mort permettrait de purifier le Japon, ne serait-ce qu'un peu.<sup>13</sup>

La différence entre un objet-valeur « Japon partiellement purifié » et un objet-valeur « Japon complètement purifié » n'est toutefois jamais notifiée par le personnage dont l'optimisme varie en fonction des discours. Dans la suite de notre propos, le terme « pureté collective » pourra donc aussi bien désigner l'idéal perdu qu'une étape intermédiaire vers l'idéal perdu. Il est à noter que dans *Yûkoku*, les personnages ne semblent jamais envisager que leur action puisse avoir un effet radical et immédiat sur l'ensemble du pays : les discours qui leur sont attribués et pourraient renvoyer à la configuration actancielle du PN « pureté collective » impliqueraient donc plutôt un objet-valeur partiel.

\*

L'action des personnages de *Honba* ne se limite certes pas à la violence exercée contre les agents supposés de l'impureté. La phase de performance du PN « pureté collective » inaugure

---

<sup>12</sup> 雲のもっとも暗いところ、汚れた色のもっとも色濃く群がり集まった一点を狙えばよいのです。力をつくして、そこに穴をうがち、身一つで天に昇ればよいのです。私は人を殺すということは考えませんでした。ただ、日本を毒している凶々しい精神を打ち滅ぼすには、それらの精神が身にまとっている肉体の衣を引き裂いてやらねばなりません。「Il me suffisait de viser le point où les nuages sont les plus sombres, le point où les teintes de la souillure sont les plus denses et les plus nombreuses. Rassemblant mes forces, il me suffisait de percer cette souillure pour élever mon corps jusqu'aux cieux. Je ne pensais pas tuer des gens. Simplement, pour mettre à bas les esprits néfastes qui empoisonnent le Japon, il fallait déchirer le vêtement de chair qui était le leur. » *Honba*, chap. 37, p. 473.

<sup>13</sup> *Honba*, chap. 13, p. 173.

un programme narratif subordonné de violence purificatrice, celui de l'éventrement rituel. L'empereur exige à la fois l'action terroriste (en tant que représentant du droit naturel) et l'expiation de cette action (en tant que représentant du droit positif). D'où le rôle dévolu au *seppuku* qui a pour avantage d'exercer un effet rétroactif : toutes les souillures qui précèdent et qui pourraient être imputées au sujet sont effacées. « Par la mort [par *seppuku*] tout est purifié »<sup>14</sup> déclare ainsi Isao, dont les propos évoquent les analyses de Maurice Pinguet sur la fonction rédemptrice de l'éventrement rituel<sup>15</sup>. Selon le point de vue du héros de *Honba*, le héros salvateur est précisément celui qui est capable d'assumer et la transgression, et la purification de la transgression par éventrement, point clairement exposé au chapitre dix-sept du roman, lors de la rencontre entre Isao et le prince Tōin :

忠義とは、私には、自分の手が火傷をするほど熱い飯を握って、ただ陛下に差上げたい一心で握り飯を作って、御前に捧げることだと思います。その結果、もし陛下が御空腹でなく、すげなくお返しになったり、あるいは、『こんな不味いものを喰えるか』と仰言って、こちらの顔へ握り飯をぶつけられるようなことがあった場合も、顔に飯粒をつけたまま退下して、ありがたくただちに腹を切らねばなりません。又もし、陛下が御空腹であって、よろこんでその握り飯を召し上がっても、直ちに退って、ありがたく腹を切らねばなりません。何故なら、草莽の手を以て直に握った飯を、大御食として奉った罪は万死に値いするからです。では、握り飯を作って献上せずに、そのまま自分の手もとに置いたらどうなりましょうか。飯はやがて腐るに決っています。これも忠義ではありまじょうが、私はこれを勇なき忠義と呼びます。勇氣ある忠義とは、死をかえりみず、その一心に作った飯を献上することでありませう。

*La loyauté consiste, selon moi, à confectionner de ses propres mains, avec le désir ardent de les offrir uniquement à Sa Majesté, des boulettes de riz si chaudes qu'on s'en brûle les doigts, puis enfin de les Lui présenter. Si Sa Majesté n'a pas faim et qu'elle nous les renvoie sèchement, ou même nous déclare « peut-on manger quelque chose d'aussi insipide ? » en nous lançant les boulettes au visage, nous devons alors nous retirer, les grains de riz collés aux joues et, le plus rapidement possible, de reconnaissance, nous ouvrir le ventre. Pareillement, si Sa Majesté a le ventre vide et prend plaisir à consommer nos boulettes, il nous faudra nous retirer aussitôt et, de reconnaissance, nous ouvrir le ventre. Que nos mains viles aient, sans user d'intermédiaires, confectionné des boulettes consacrées au repas de Dieu, cela est en effet un crime passible de mille morts. Maintenant, que se passe-t-il si je ne*

<sup>14</sup> 死ねばすべてが清められます *Honba*, chap. 17, p. 222.

<sup>15</sup> Maurice Pinguet, *La mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 221-222.

*présente pas les boulettes et les garde dans les mains ? Le riz ne tardera pas à pourrir. Cela aussi, sans doute, relève de la loyauté ; mais cette loyauté me paraît dépourvue de courage. La loyauté courageuse offre respectueusement, sans craindre la mort, ces boulettes qu'elle a confectionnées avec un zèle intense.*<sup>16</sup>

Par rapport au destinataire transcendant, le sujet est, autrement dit, toujours en situation d'impureté. Soit il reste coi par crainte de souiller l'empereur, soit il agit et assume le caractère transgressif de son acte. Entre ces deux maux, le second est préférable. L'attentisme favorise l'anti-PN « dégradation ». Fussent-ils impurs, le « péché » ou la « transgression » (*tsumi* 罪, *tokushin* 瀆神)<sup>17</sup> comportent en revanche une action purifiante.

Le discours attribué au héros suggère une succession claire et logique entre la phase de performance du PN « pureté collective » et le *seppuku*. Mais les similitudes des configurations actanciennes que ces deux actions impliquent (même destinataire/destinataire, même sujet) ainsi que la perception du *seppuku* comme suicide de remontrance ou suicide oblatif<sup>18</sup> favorisant par lui-même l'obtention de l'objet-valeur (la pureté collective), entraîne parfois une confusion entre le combat proprement dit et le *seppuku*. Le récit-encadré *Shinpûren shiwa*, dont la théorie ultranationaliste est globalement plus frustrée que celle du récit-cadre, ne fait d'ailleurs pas vraiment de distinction entre les deux. L'important est de « se sacrifier pour la patrie et l'empereur »<sup>19</sup>. Après leur défaite, les membres les plus jeunes des rebelles regrettent les atermoiements de leurs aînés et souhaitent « commettre le *seppuku* ou repartir à l'attaque »<sup>20</sup>, comme si ces deux actions étaient en somme identiques. Une reprise désespérée et nécessairement fatale des combats s'apparente effectivement au *seppuku* dans la mesure où elle implique la mort du sujet. Pour les évaluateurs puristes de *Honba*, cette dimension sacrificielle garantit précisément « une action pure » (*junsui no kô* 純粹の行為)<sup>21</sup>. L'important est de se soumettre au devoir-faire transmis par la transcendance, en dépassant, déclare le personnage d'Isao, « les pertes et profits d'ordre personnel »<sup>22</sup>. Or la mort est la preuve ultime du désintéressement. Elle atteste l'idéal de gratuité<sup>23</sup> des acteurs et permet d'éviter que l'« impureté médiatrice »<sup>24</sup> des moyens ne vienne contaminer la fin.

<sup>16</sup> *Honba*, chap. 17, p. 221.

<sup>17</sup> *Honba*, chap. 17, pp. 221-222 ; chap. 23, p. 294.

<sup>18</sup> Dans *Shinpûren shiwa* le personnage de Kaya souhaite ainsi se suicider pour protester contre l'interdiction du port du sabre : *Honba*, chap. 9, p. 83.

<sup>19</sup> 身を君国に捧げる *Honba*, chap. 9, p. 83.

<sup>20</sup> *Honba*, chap. 9, p. 114.

<sup>21</sup> *Honba*, chap. 37, p. 472.

<sup>22</sup> 一身の利害を超え *Honba*, chap. 37, p. 472.

<sup>23</sup> *Honba*, chap. 18, pp. 242-243 ; chap. 28, p. 344-345 ; chap. 37, p. 472 ; chap. 18, pp. 242-243 ; chap. 28, pp. 344-345.

<sup>24</sup> V. Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, p. 235.

Les personnages s'inscrivent ainsi dans la lignée de nombreux héros tragiques japonais pour lesquels, selon Ivan Morris <sup>25</sup>, l'action, le dévouement, la résolution de mourir, priment toute considération égoïste et pragmatique. Le héros de *Honba* se réclame d'ailleurs d'Ôshio Heihachirô 大塩平八郎 (1797-1837) <sup>26</sup>, activiste néo-confucéen inspiré de Wang Yangming 王陽明 (1472-1528), dont il interpréta la pensée dans le sens d'une philosophie de l'action teintée de mysticisme <sup>27</sup>. Dans ses essais, Mishima n'a d'ailleurs jamais cessé de souligner que le refus de s'interroger sur les finalités et le résultat réels de l'action garantissait la moralité de celle-ci. Parmi les éléments qui auraient contribué à faire des mutins du 26 février 1936 des héros, il mentionne ainsi, dans l'extrait de *Ni-niroku jiken to watashi* que nous avons cité en introduction, l'échec de leur mouvement <sup>28</sup>. Dans son essai sur Isobe Asa.ichi, il note, dans la même optique, que les insurgés avaient sans doute conscience qu'en se mêlant directement de politique et en touchant au pouvoir, ils risqueraient de perdre toute garantie quant au caractère moral et désintéressé de leur entreprise <sup>29</sup>.

\*

L'idéal de gratuité que revendique le personnage d'Isao entre certes clairement en contradiction avec les passages du texte suggérant qu'il envisage aussi la pureté comme une quête personnelle, un horizon glorieux qui tend à se confondre avec le geste même du *seppuku*. Au chapitre vingt-trois, le héros de *Honba* exprime par exemple le souhait d'être lui-même « pur », d'« atteindre le vase cristallin de la Pureté et de la Beauté » qui menace à un moment de tomber en miettes <sup>30</sup>. Nous voyons ici se profiler un autre programme narratif impliquant un destinataire/destinataire interne au sujet et que nous pourrions noter PN « pureté individuelle ». L'objet-valeur « pureté » ne renvoie plus, dans cette perspective, à un idéal

<sup>25</sup> Ivan Morris, *La noblesse de l'échec*, Gallimard, 1975, p. 20. Cf. aussi pp. 224-225, où sont précisément évoqués le roman *Honba* et le personnage d'Isao.

<sup>26</sup> Penseur et activiste néo-confucéen idéaliste qui mena, à la suite des mauvaises récoltes de 1835 et 1836, une rébellion à Ôsaka en 1837 contre le shogunat et la spéculation sur les denrées alimentaires. Son action, à l'issue de laquelle Ôshio Heihachirô se suicida, fit sombrer un quart de la ville dans les flammes et fut violemment matée par les autorités. Cf. art. « Ôshio Heihachirô », *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993, p. 1168.

<sup>27</sup> Cf. art. « Yômei-gaku », *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 2832.

<sup>28</sup> Cf. *supra* : Introduction, pp. 64-65.

<sup>29</sup> 青年将校たちの心事には、真の名誉は、評価され与えられるものであり、自分たちが権力を手垢で汚したら最後、自分たちの道義的成果を保証するものはどこにもなくなるという考えが潜在していたにちがいない。「Dans l'esprit des jeunes officiers [du 26 février 1936], il est certain que se trouvait de façon latente la pensée selon laquelle le véritable honneur est attribué en fonction de certains critères et que s'ils avaient sali leurs doigts au contact du pouvoir, ils auraient perdu, et à jamais, toute garantie de gain moral. ». MY, « Dôgiteki kakumei no ronri », *op.cit.*, p. 73.

<sup>30</sup> 海堂先生の叱責に怒ったのではない。叱責のあいだに、耐えがたい一つの想念が育ってきて、自分の到達しようとしている美と純粋の玻璃の器が、すでに地に落ちて粉々になっているのに、自分はことさらそれを認めまいとしているのだという考えの擒になった。「Ce n'était pas parce que maître Kaido l'avait réprimandé qu'Isao s'était emporté. Tandis qu'on le sermonçait, une pensée insupportable avait pris son essor et il en fut bientôt prisonnier : l'idée que le vase de cristal du Pur et du Beau auquel il aspirait était déjà à terre, réduit en miettes, et qu'il ne voulait pas le reconnaître. » *Honba*, chap. 23, p. 293.

collectif mais à un graal individuel, une image sublime (et sublimée) de soi motivée par un vouloir-faire narcissique plutôt que par un devoir-faire d'origine transcendante. La notion de pureté (*junsui* 純粹) doit ici être assimilée à celles de gloire (*eikô* 栄光) ou d'honneur (*meiyo* 名誉 ou *kôei* 光栄), horizon sublime que le héros de *Honba* ne se prive pas d'évoquer<sup>31</sup> :

ずっと後世の人に記憶される栄光の瞬間に、自分らは正にいるのかもしれない。  
それかあらぬか夕風のこの冷たさのなかには、記念碑の青銅の冷たさがひそんでいる。

*Ils vivaient peut-être [lui et les membres de sa société secrète] un instant de gloire que les hommes qui leur survivraient se remémoreraient éternellement. Peut-être que dans le froid de la brise vespérale se cachait la fraîcheur d'une plaque de bronze sur un monument aux morts.*<sup>32</sup>

L'existence d'un conflit explicite entre les deux programmes narratifs, entre l'idéal de gratuité attaché à l'un et la quête de rétribution glorieuse qui caractérise l'autre n'est toutefois pas explicite. L'extrait qui précède est ainsi immédiatement suivi de l'évocation d'un poème de Hayashi Ôen qui, loin de valoriser l'immortalité de la gloire, évoque la nécessité de « ne laisser, en ce monde, pas même la trace d'un cadavre »<sup>33</sup>. Or nulle remarque, dans le récit de pensée du personnage ou dans les commentaires du narrateur, n'attirent l'attention sur le conflit implicite entre ces deux images séparées par moins d'une dizaine de lignes<sup>34</sup>. Le lecteur pourrait éprouver ici le sentiment que le narrateur est dupe des contradictions de ses personnages.

L'absence d'opposition très nette entre le PN « pureté collective » et le PN « pureté individuelle » suggère, chez le personnage, une coïncidence entre devoir-faire et vouloir-faire. Comme les protagonistes de *Shinpûren shiwa*, qui désirent sacrifier leur vie à la Cause, comme le couple Takeyama de *Yûkoku* qui semble voir dans la mort une forme de félicité, Isao veut ce qu'il doit ou doit ce qu'il veut<sup>35</sup>. Le *seppuku* joue en fait un rôle d'objet-valeur dans deux programmes narratifs distincts : il est à la fois l'état visé dans le cadre d'une quête personnelle de la pureté et un protocole de purification subordonné au PN « pureté

<sup>31</sup> *Honba*, chap. 11, p. 148 ; chap. 17, p. 224 ; chap. 24, pp. 315-316.

<sup>32</sup> *Honba*, chap. 24, pp. 310.

<sup>33</sup> *みのなきからをよにな残しそ* *Honba*, chap. 24, p. 309.

<sup>34</sup> *Honba*, chap. 24, pp. 309-310.

<sup>35</sup> En ce sens, les personnages principaux de *Yûkoku* et de *Honba* ne sont pas sans évoquer les héros cornéliens pour lesquels l'orgueil est, selon Bénichou, l'instrument même de la morale : « [...] un sentiment orgueilleux de supériorité est, dans Corneille, l'auxiliaire indispensable de la rigueur morale. La contrainte la plus sévère, dans cette morale, qui n'a d'autre appui que les personnes et d'autres ressorts profonds que ceux du moi, ne peut se passer de faire appel à un intérêt de gloire. ». Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 61.

collective ». Ainsi le *seppuku* se présente-t-il simultanément comme don et contre-don, geste oblatif d'un côté, récompense de l'autre (gloire, mais aussi montée aux cieux)<sup>36</sup>. Cette ambivalence s'exprime dans le réseau métaphorique même de la pureté qui fait souvent alterner (comme dans l'extrait qui précède) des images se rapportant à un idéal de gratuité et d'impermanence (fleurs<sup>37</sup>, air ou transparence<sup>38</sup>) à des images indiquant au contraire un idéal de gloire pérenne (monument au mort<sup>39</sup>, cristal<sup>40</sup>, minéral<sup>41</sup>). Parfois les deux réseaux fusionnent, comme dans l'image des lys séchés<sup>42</sup>, « momies de lys »<sup>43</sup> offerts par le personnage de Makiko à Isao et ses amis et qui symbolise la pureté de leur entreprise. Les PN « pureté collective » et PN « pureté individuelle » se présenteraient, dans cette perspective, comme une sorte de programme conjoint et l'impatience du héros à se donner la mort ne serait (nous discuterons cette hypothèse par la suite) qu'une simple composante de son héroïsme.

Il faut, pour finir, évoquer la dernière phase, dite de « sanction », du programme narratif qui joue évidemment un rôle essentiel. C'est elle qui clôt l'action et indique comment elle doit être interprétée et évaluée<sup>44</sup>. La fin du roman *Honba* suggère en l'occurrence une évaluation positive. Isao accomplit tout d'abord sans difficulté le programme qu'il s'était fixé (phase de performance) : il tue Kurahara, puis trouve un endroit au bord de la mer où réaliser le suicide rituel auquel il aspirait. La réalité certes ne s'accorde pas tout à fait à la fiction qu'il avait nourrie. Tandis que le personnage rêvait d'un *seppuku* grandiose en haut d'une falaise, au lever du soleil, sous un pin, il doit s'éventrer de nuit, dans une anfractuosité de la falaise<sup>45</sup>, pressé par le temps car on court déjà à sa recherche. Mais la description succincte de l'événement, et notamment la dernière phrase du roman, va dans le sens d'une mort grandiose qui permet au personnage de fusionner avec la transcendance :

勲は深く呼吸をして、左手で腹を撫でると、瞑目して、右手の小刀の刃先をそこへ押しあて、左手の指さきで位置を定め、右腕に力をこめて突っ込んだ。

正に刀を腹へ突き立てた瞬間、日輪は臉の裏に赫奕と昇った。

---

<sup>36</sup> *Honba*, chap. 37, p. 473.

<sup>37</sup> *Honba*, chap. 13, pp. 171-172 ; chap. 21, p. 280 ; chap. 29, p. 352 ; chap. 35, p. 427.

<sup>38</sup> *Honba*, chap. 16, p. 211 ; chap. 28, p. 340.

<sup>39</sup> *Honba*, chap. 24, p. 310.

<sup>40</sup> *Honba*, chap. 23, p. 293.

<sup>41</sup> *Honba*, chap. 4, p. 33 ; chap. 28, p. 344.

<sup>42</sup> *Honba*, chap. 13, pp. 171-172.

<sup>43</sup> 百合の木乃伊 *Honba*, chap. 21, p. 280.

<sup>44</sup> L. Korthals Altes, *op. cit.*, p. 28.

<sup>45</sup> *Honba*, chap. 40, p. 503.



*Isao respira profondément et, les yeux fermés, se massa doucement le ventre de la main gauche où il appliqua la pointe du poignard qu'il tenait dans sa main droite. Du bout des doigts, il détermina l'endroit adéquat, puis, de toutes ses forces, enfonça la lame.*

*À l'instant précis où le poignard pénétra son ventre, le disque solaire se leva, étincelant, derrière ses paupières.*<sup>46</sup>

L'image du « disque solaire » qui « se lève » nous renvoie à la fois au rêve initial du personnage qui souhaitait se suicider au soleil levant et plus globalement, comme l'a souligné Matsumoto Ken.ichi, à l'imaginaire ultranationaliste et nativiste qui associe le soleil à l'empereur<sup>47</sup>. Le narrateur semble ainsi sanctionner l'aspiration à la gloire du personnage (PN « pureté individuelle ») mais aussi admettre, conformément au discours ultranationaliste le plus idéaliste et le plus mystique qui soit, que le suicide rituel permet de rejoindre la divinité solaire, ce corps céleste de l'empereur situé au centre du cosmos *tennôiste*. Cette fin « étincelante » tend à cautionner, note Satô Hideaki, l'ensemble de l'action du personnage<sup>48</sup> et donc les pans les plus extrémistes du roman, et notamment l'idée selon laquelle un meurtre (PN « pureté collective » : assassinat de Kurahara) peut — du moment qu'il est suivi d'un *seppuku* purificateur — être un acte moral.

## 2. Programmes narratifs et idéologie dans *Yûkoku*

Dans *Yûkoku*, le *seppuku* semble aussi perçu comme un objet-valeur ambigu, don sacrificiel ou suicide de remontrance d'une part, rétribution de l'autre. La première idée apparaît à plusieurs reprises dans les récits de pensée du personnage qui considère que le *seppuku* est un sacrifice accompli pour le salut du « pays »<sup>49</sup> ou pour d'autres entités assimilables à la transcendance, comme la « famille impériale »<sup>50</sup>. Dès l'incipit, le narrateur présente par ailleurs le suicide du héros comme l'expression d'une « indignation » face aux circonstances contemporaines et rappelle que son testament se limite à cette unique phrase : « Que vive éternellement l'Armée Impériale »<sup>51</sup>. Les comparaisons que le personnage est

---

<sup>46</sup> *Honba*, chap. 40, p. 505.

<sup>47</sup> Matsumoto Ken.ichi, « Renketsusha no senryaku » 恋闕者の戦略 [Les stratégies d'un dévot de l'empereur], dans Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio, bi to erosu no ronri* 三島由紀夫 美とエロスの論理 [Mishima Yukio, logique de l'éros et du beau], Tôkyô, Yûseidô, 1991, p. 6.

<sup>48</sup> Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, p. 326.

<sup>49</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 90 ; chap. 4, p. 100.

<sup>50</sup> *Yûkoku*, chap. 4, p. 100.

<sup>51</sup> 皇軍の万歳を祈る *Yûkoku*, chap. 1, p. 75.

amené à faire à deux reprises entre l'événement et la mort sur « le champ de bataille »<sup>52</sup> évoquent par ailleurs l'absence de distinction entre le combat contre les agents de l'impureté et le *seppuku* présent dans les discours des protagonistes de *Shinpûren shiwa*. L'exaltation du personnage au moment de sacrifier sa vie<sup>53</sup>, la mention du paradis<sup>54</sup>, et la référence au monument aux morts nous renvoient en revanche à l'idée d'une récompense :

これがそのまま死顔になる！もうその顔は正確には半ば中尉の所有を離れて、死んだ軍人の記念碑上の顔になっていた。

*Ceci serait donc son visage mortuaire ! Ce visage, pour être plus précis, s'était à moitié détaché de son propriétaire pour devenir le visage d'un soldat mort sur un monument commémoratif.*<sup>55</sup>

Il serait donc tout à fait possible de lire le *seppuku* du lieutenant Takeyama, comme l'enchaînement meurtre/*seppuku* du personnage d'Isao, sous l'angle d'un PN conjoint « pureté collective / pureté individuelle ».

Les causes les plus explicites de l'action du personnage semblent cependant moins se rapporter aux motivations politiques liées aux événements du 26 février 1936 et à l'état du Japon contemporain qu'au souci de sortir d'une impasse morale :

「俺は知らなかった。あいつらは俺を誘わなかった。おそらく俺が新婚の身だったのをいたわったのだろう。加納も、本間も、山口もだ」

麗子は良人の親友であり、たびたびこの家へも遊びに来た元気な青年将校の顔を思い浮べた。

「おそらく明日にも勅令が下るだろう。奴等は叛乱軍の汚名を着るだろう。俺は部下を指揮して奴等を討たねばならん。……俺にはできん。そんなことはできん。」〈…〉

言わないでも、妻が外言の覚悟を察していることが、すぐわかったからである。

「いいな」と中尉は重なる不眠にも澄んだ雄々しい目をあけて、はじめて妻の目をまともに見た。「俺は今夜腹を切る」

— *Je ne savais pas. Ils ne m'avaient pas proposé de participer. Ils voulaient sans doute me ménager parce que je suis marié. Kannô en est aussi, et Honma, et Yamaguchi.*

<sup>52</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 90 ; chap. 4, p. 100.

<sup>53</sup> *Yûkoku*, chap. 4, p. 100.

<sup>54</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 97.

<sup>55</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 88.

*Reiko se remémorait les visages des amis de son mari, jeunes officiers plein d'allant qui venaient de temps à autres chez eux.*

— *Le décret impérial sera probablement rendu demain. On les déshonorera en les taxant de mutins. Il faudra que je commande à mes soldats de leur tirer dessus. Je ne peux pas. Une chose pareille, non, je ne peux pas. [...]*

*Bien qu'elle se tût, le lieutenant eût tôt fait de comprendre que sa femme avait deviné la décision sous-entendue par ses propos.*

*« Donc voilà » déclara le lieutenant qui découvrit son regard clair et viril malgré le manque répété de sommeil et fixa pour la première fois sa femme droit dans les yeux : « ce soir, je m'ouvre le ventre ». <sup>56</sup>*

L'accent est ici clairement mis sur un destinataire interne mû par un impératif moral et suggère le modèle actantiel suivant : le lieutenant (sujet/destinataire), afin de remplir une exigence personnelle de non-contradiction (destinateur) entre la fidélité à ses amis d'un côté et le respect de l'ordre donné par les supérieurs de l'autre, opte pour le *seppuku*, seul moyen d'obtenir la résolution du conflit (objet-valeur) dans lequel il se trouve pris. Le programme narratif du lieutenant s'inscrit en l'occurrence dans le code éthique de la classe guerrière du Japon féodal qui prescrit, dans le cas d'un conflit entre « deux dettes incompatibles » <sup>57</sup> (Ruth Benedict), de choisir la mort volontaire.

Ce chevauchement de deux modèles actantiels différents explique que les critiques résument parfois différemment la nouvelle. Tandis que John Nathan, dans sa biographie sur Mishima réduit l'intrigue de *Yûkoku* à la question de la résolution du conflit moral <sup>58</sup>, Satô Hideaki, de son côté, envisage le geste du lieutenant avant tout comme un « suicide de remontrance » (*kanshi* 諫死) <sup>59</sup>. Il faut cependant faire remarquer qu'il n'y a pas de contradiction entre ces deux interprétations. Le conflit moral est, de toute les façons, indissociable de l'ignominieux contexte contemporain. Si l'être (l'empereur-homme, le gouvernement, le pays réel) ne refusait pas le devoir-être (l'empereur-dieu, le droit naturel, le pays idéal), le personnage ne serait pas contraint de se suicider. Résoudre le conflit moral, c'est donc en même temps se sacrifier pour la patrie et accomplir un suicide de remontrance

---

<sup>56</sup> *Yûkoku*, chap. 3, pp. 82-83.

<sup>57</sup> Ruth Benedict, *Le chrysanthème et le sabre* (1946), traduit de l'anglais par Lise Mécréant, Arles, éditions Picquier, 1987, p. 180. Mishima est connu pour avoir été un fervent lecteur de l'anthropologue américaine. Cf. Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Picquier, p. 73. L'écrivain cite notamment Ruth Benedict dans deux de ses essais aux connotations ultranationalistes : *Hagakure nyûmon* et *Bunka bôei ron*. Cf. MY, *Hagakure nyûmon*, Tôkyô, Kôbunsha, 1969, p. 93 et *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, p. 33.

<sup>58</sup> John Nathan, *Mishima, a biography* (1974), New York, Da Capo Press, p. 176.

<sup>59</sup> Satô Hideaki, *op.cit.*, pp. 307-308.

qui lui ouvre les yeux. Le récit renvoie ainsi dans son ensemble aux principes hérités du *bushidô* 武士道, le code des guerriers samourais qui s'est formalisé au cours de l'époque Edo et qui a ensuite été exploité par le régime militaire du Japon en guerre, notamment au sein de l'armée. En tant que modèle de moralité *tennôiste*, le lieutenant a parfaitement intégré le code du *bushidô* et l'applique avant d'être mis en demeure de le faire.

Une distinction mérite en revanche d'être faite entre le programme narratif de Reiko et celui de Shinji. La femme partage certes les convictions de son mari. Mais son admiration et sa soumission sont telles que c'est finalement le mari lui-même qui semble représenter pour elle l'incarnation la plus tangible de la transcendance. Le lieutenant se voit donc attribué, du point de vue de l'épouse (sujet), un rôle de destinataire initiant le désir d'un suicide d'accompagnement (objet-valeur). Kamiya Tadataka dresse ainsi un parallèle entre le choix de Reiko et l'attitude des épouses exemplaires de samourai qui suivaient leur mari dans la mort<sup>60</sup>. Ce schéma évoque plus globalement le motif du « suicide d'accompagnement » (*junshi* 殉死, notamment du vassal à la mort du maître). Dans le chapitre introductif, le narrateur utilise d'ailleurs le verbe *junjiru* 殉じる (« commettre le *junshi* ») pour évoquer la décision de Reiko de suivre son époux dans la mort<sup>61</sup>.

\*

Nous avons mis en exergue l'omniprésence, dans *Yûkoku* et *Honba*, d'une idéologie manichéenne et ultranationaliste qui renvoie à l'activisme politique de l'auteur dans les dernières années de sa vie. Pour cette raison même les deux textes ont logiquement heurté, comme nous le verrons plus en détail dans la fin de ce chapitre, le « code culturel » (l'« axiologie du sujet lisant »)<sup>62</sup> d'un nombre important de lecteurs. Mais les valeurs des récepteurs ne sont pas les seules à entrer en compte dans l'évaluation d'un récit narratif. Pour Vincent Jouve, le code culturel aurait même une influence relativement réduite : la ou les sympathie(s) du lecteur serai(en)t avant tout le fruit de son organisation interne<sup>63</sup>. En raison de leur vouloir-dire contraignant et monologique, ce sont cependant aussi les procédures classiques suscitant la participation du destinataire et/ou sa captation que les récits les plus

---

<sup>60</sup> Kamiya Tadataka, « Gyakusetsu to shite no junshi “Yûkoku” » 逆説としての殉死『憂国』 [Yûkoku : une mort d'accompagnement paradoxale], dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.) *Mishima Yukio no hyogen* 三島由紀夫の表現 [Les différents modes d'expression de Mishima Yukio], p. 241.

<sup>61</sup> *Yûkoku*, chap. 1, p. 75.

<sup>62</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Paris, PUF, 2008, p. 144.

<sup>63</sup> V. Jouve, *ibid.*, pp. 120-123. On peut ainsi prendre plaisir à suivre ou à deviner le parcours narratif d'un personnage dont nous réproverions, dans la vie réelle, les pensées ou l'idéologie. La distance historique et géographique peut aussi atténuer l'influence du code culturel et attirer l'attention du lecteur sur d'autres aspects du texte.

autoritaires et idéologiques sont susceptibles de décevoir. Avant de nous pencher plus précisément sur la question de la réception, nous souhaiterions évoquer rapidement les éléments qui peuvent, d'un point de vue littéraire, décevoir le lecteur dans *Yûkoku* et *Honba*. Cette étape nous permettra de mieux cerner les défis auxquels se trouvait confronté l'auteur en s'inscrivant dans le cadre du récit autoritaire et idéologique, et de poser ainsi quelques éléments de réflexion pour la suite de notre analyse.

## II. Limites du récit autoritaire et réception

### 1. La platitude héroïque

Dans les mécanismes qui structurent le rapport émotionnel du lecteur aux personnes fictives, Vincent Jouve distingue ceux qui procèdent d'une logique extratextuelle (le code idéologique) de ceux qui procèdent d'une logique interne. La difficulté que posent les récits autoritaires tient à leur propension à solliciter, de façon insistante, l'idéologie du destinataire. Dans cette perspective, les mécanismes internes stimulant la sympathie du lecteur jouent un rôle essentiel : ils peuvent servir à compenser, voire à faire oublier la part dévolue aux représentations idéologiques. Vincent Jouve dégage, dans ces procédures internes, deux codes : le *narratif* d'une part, l'*affectif* de l'autre. Le premier, « fonction de la place du lecteur dans l'intrigue » renvoie à la question de la focalisation. Sa force, note Jouve, « repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi »<sup>1</sup>. Le code affectif joue quant à lui sur une loi psychique fondamentale qui lie connaissance d'un *sujet* et *sympathie* : « plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive »<sup>2</sup>. L'usage que les narrateurs de *Yûkoku* et de *Honba* font du code narratif et du code affectif pourrait paraître cependant insuffisant pour contrebalancer le code idéologique. Allégorisation des valeurs mêmes du récit, les héros se donnent tout d'abord comme pure extériorité et sont tenus à distance du lecteur. Lorsque nous partageons, par la suite, leur point de vue, c'est pour constater que leur vie intérieure est elle-même accaparée par le code de valeur ultranationaliste.

### 1. L'allégorisation

Dans *Yûkoku* et *Honba*, les personnages eux-mêmes sont, nous l'avons vu, décrits comme purs. Étroitement associés à la transcendance, les héros sont présentés comme des « réflecteurs », des centres délégués de la pureté souveraine qu'ils ne se contentent pas de *voir* (champ lexical du regard) mais *font voir* (champ lexical de la transparence et du reflet).

---

<sup>1</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Paris, PUF, 2008, p. 124.

<sup>2</sup> Le lecteur se reconnaît donc dans « le personnage le plus personnalisé ». V. Jouve, *ibid.*, pp. 132-133.

Lorsqu'Isao doit apprendre à ses disciples la défection du lieutenant Hori, il devient ainsi le dernier rempart de la pureté, la source à partir de laquelle les autres peuvent retrouver le lien avec l'absolu :

満々と湛えられていた水が急に退いたような一座の顔を、勲は視線に弾みをつけて、むりにも眺め渡さなければならぬのを感じた。今こそ「純粹」は裸体になった。それを体現する者は、勲しかなかった。

*Sur les visages du groupe ce fut comme si une eau débordante s'était subitement retirée. Isao eut le sentiment qu'il devait fixer sur chacun d'entre eux l'intensité de son propre regard. À cet instant précis la « pureté » était nue. Il était seul à l'incarner.*<sup>3</sup>

Les personnages héroïques offrent un contact direct avec le monde des essences. C'est notamment ce que suggère la description de la photo de mariage du couple Takeyama dans le second chapitre de *Yûkoku*. Chaque séquence du portrait s'achève sur des concepts qui résument d'emblée les personnages, les pétrifient dans le ciel intelligible : « pureté » (*kiyorakasa* 潔らかさ) et « courage » (*isagiyoisa* いさぎよさ)<sup>4</sup> d'un côté ; « noblesse » (*kôki* 高貴) et « grâce » (*tsuyayakasa* 艶やかさ) de l'autre<sup>5</sup>. Lorsqu'il décrit, en adoptant la perspective de Honda, les combats de kendô auxquels participe le héros (chapitre quatre), le narrateur de *Honba* présente, de façon similaire, le personnage d'Isao comme l'incarnation concrète de valeurs abstraites : le juge note la « justesse » (*tadashisa* 正しさ)<sup>6</sup> de sa position et sa « beauté » (*utsukushisa* 美しさ)<sup>7</sup>. Dans le chapitre suivant, il remarque « qu'il n'avait, de longtemps, approché un jeune homme qui exprimât autant la Jeunesse »<sup>8</sup>.

Les narrateurs de *Yûkoku* et de *Honba* amalgament ainsi, lorsqu'ils décrivent leurs héros, être et valeur. La perfection héroïque, notait déjà Charles Grivel, manifeste de façon parfaitement lisible « le code de référence »<sup>9</sup> du texte. Le couple Takeyama et Isao sont ce code même, coïncident parfaitement avec les vertus qu'ils incarnent : la Jeunesse, la Pureté, la

<sup>3</sup> *Honba*, chap. 28, p. 336.

<sup>4</sup> L'adjectif *isagiyoisi* ou le substantif *isagiyoisa* qui sont utilisés aussi bien pour décrire le lieutenant Takeyama que le personnage d'Isao (*Honba*, chap. 4, p. 36) ont plusieurs acceptions : pur, innocent, intègre, admirable, courageux. Conformément à l'étymologie 勇清し (pur et courageux) relevée par le *Meikyô kokugo jiten* 明鏡国語辞典 (Taishûkan shoten, version électronique, 2011-2012), Mishima semble utiliser ce terme pour désigner une pureté spécifiquement masculine et martiale.

<sup>5</sup> *Yûkoku*, chap. 2, p. 76.

<sup>6</sup> *Honba*, chap. 4, p. 36.

<sup>7</sup> *Honba*, chap. 4, p. 39.

<sup>8</sup> こんなに若者らしい若者を、本多は久しく身辺に見たことがなかった。 *Honba*, chap. 4, p. 51.

<sup>9</sup> Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye / Paris, Mouton, 1973, p. 149.

Morale, etc.<sup>10</sup>. Dans *Honba*, le niveau du récit rejoint sur ce point le niveau de l'histoire. Le héros, à l'instar du narrateur, tend en effet à voir dans les autres des « concepts anthropomorphisés » (Couégnas)<sup>11</sup>, des *valeurs* (le destinataire et les adjuvants) ou des *contre-valeurs* (les opposants à la bonne doctrine). Pris d'une sorte de frénésie platonisante, Isao recherche ainsi partout des essences devenues concrètes, réduit systématiquement les êtres humains à une sorte d'identité idéelle : Kurahara incarne le Mal ; les samourais de *Shinpûren shiwa*, l'idéal de l'esprit japonais de Justice et de Pureté<sup>12</sup> ; les disciples Isutzu et Serikawa, l'Innocence<sup>13</sup> ; le lieutenant Hori, l'intégrité perdue de l'armée<sup>14</sup> ; Makiko, la Femme<sup>15</sup>, etc. Cette tendance à l'essentialisation est conforme aux schémas d'une pensée puriste élémentaire qui refuse d'envisager que l'absolu (le Bien, la Pureté, la Justice, l'Homme, la Femme, etc.) puisse n'être qu'un simple postulat. Admettre que la norme est une abstraction, c'est admettre en effet que le monde lui-même est relatif, l'être essentiellement impur<sup>16</sup>. Il faut donc que la norme s'incarne et que l'être s'allégorise.

Dans la mesure où ils se présentent comme une incarnation de la pureté, les héros de *Yûkoku* et de *Honba* offrent peu de prise au portraitiste. La pureté ne peut en effet être qu'une « positivité sans contenu »<sup>17</sup>, dénuée des accidents et des tâches qui, dans le récit-cadre de *Honba*, donnent un relief réaliste aux personnages les moins héroïques, comme Honda, Sawa, Makiko, le lieutenant Hori, le prince Tôin ou Inuma Shigeyuki. La description des héros relève ainsi de ce que Barthes appelle des « portraits-signes »<sup>18</sup> ou des « portraits rhétoriques » qui, à la différence des portrait-figures réalistes, se contentent de « dire » la perfection :

[...] *ce portrait-là est purement culturel, renvoyant à la peinture (« faite à peindre ») ou à la mythologie (« la taille de Minerve sous les agréments de Vénus »), ce qui est une bonne manière de les abstraire. Le portrait rhétorique, en effet, quoique parfois assez étendu (car l'auteur ne s'en désintéresse nullement), ne peint rien, ni la chose, ni son effet : il ne fait pas*

<sup>10</sup> Le prénom même du personnage d'Isao semble refléter ses deux programmes narratifs conjoints, « pureté collective » et « pureté individuelle ». Le terme 勲 (*isao*) renvoie, en effet, à la fois à l'idée de gloire et de mérite rendus. Le *Kôjien* définit ainsi le terme comme « honneur qui revient à l'action efficace. Prouesses. Mérites attachés aux services rendus à l'État ou au souverain. » 事をうまくなしとげた名誉。手柄。勲功。(*Kôjien*, 5<sup>e</sup> édition, version électronique, Iwanami shoten).

<sup>11</sup> Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 164.

<sup>12</sup> *Honba*, chap. 11, p. 152. Par leur serment, les conjurés de la Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa promettent de « s'inspirer de la pureté des insurgés du Vent Divin » (神風連の純粋に学び, chap. 18, p. 242).

<sup>13</sup> *Honba*, chap. 12, pp. 165-166 ; chap. 18, pp. 230-238.

<sup>14</sup> *Honba*, chap. 11, p. 144.

<sup>15</sup> *Honba*, chap. 13, p. 170.

<sup>16</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, p. 25.

<sup>17</sup> V. Jankélévitch, *ibid.*, p. 13.

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 28.



voir (et certainement ne le veut pas) ; il caractérise très peu (parfois la couleur des yeux, des cheveux) ; il se contente de nommer les éléments antinomiques dont chacun est parfait ; et comme cette perfection, en bonne théologie, est l'être même de la chose, il suffit de dire qu'un corps est parfait pour qu'il le soit : la laideur se décrit, la beauté se dit ; ces portraits rhétoriques sont donc vides [...].<sup>19</sup>

Même longuement développé, le portrait ne propose du personnage qu'une série de lignes, de courbes, de contours réguliers et harmonieux<sup>20</sup> : Figure parfaite tracée selon le nombre d'or de la géométrie plastique, le corps des héros incarne en lui-même une sorte d'Idée platonicienne. Adoptant la perspective du lieutenant Takeyama, le narrateur remarque que les courbes du corps de Reiko énoncent quelque chose comme « les proportions exactes de la chair »<sup>21</sup>.

Il est fort probable que Nao Sawada avait à l'esprit ce type de description, fréquents sous la plume de l'écrivain, lorsqu'il notait que le corps chez Mishima, par opposition au corps dissolu de Georges Bataille, était un corps objectivé, « presque vide comme une armure ou comme une carapace, [un corps] pour ainsi dire absent »<sup>22</sup>. Dans la même perspective, Etô Jun évoque le « corps abstrait »<sup>23</sup> des héros mishimiens. Statufié, semblable au « rêve de pierre »<sup>24</sup> baudelairien, le corps héroïque échappe en effet au déplacement des lignes, au trouble et au mol, à ces frontières floutées qui convoquent avec elles les idées d'irrésolution, de scepticisme et d'impureté. La coïncidence entre être (le portrait-rhétorique) et faire (l'action grandiose et résolue) des personnages, qui participe du caractère très stéréotypé de la description, se voit ainsi constamment rappelée, s'inscrit dans chacun de ces éléments situés

<sup>19</sup> R. Barthes, *ibid.*, 1971, p. 27.

<sup>20</sup> Dans *Yûkoku*, l'épouse Takeyama a un « nez d'une jolie forme » 形のよい鼻 (chap. 3, p. 91), des « lèvres au trait régulier » 端正な唇 (chap. 3, p. 92), des hanches d'une « courbe opulente » 豊かな曲線 (chap. 3, p. 92) ; le lieutenant, un nez « d'une ligne admirable » 秀でた鼻梁 (chap. 3, p. 93) et des muscles aux « contours distincts » いたるところの筋肉はくっきりと輪郭を露骨にあらわし (chap. 3, p. 94), Dans *Honba*, Isao a des « sourcils superbes » 眉が秀で et des « lèvres fermement jointes dont le trait évoque le fil d'une lame » 固く結んだ唇の一線に、刃を横に含んだような感じがある (chap. 4, p. 33). Le personnage se confond ainsi complètement avec son essence martiale.

<sup>21</sup> 肉体の正しい規律. *Yûkoku*, chap. 3, p. 92.

<sup>22</sup> Nao Sawada, « Bataille et Mishima, corps à corps », dans Jean-François Louette et Françoise Rouffiat (dir.), « Sexe et Texte, autour de Georges Bataille », Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, pp. 145-146.

<sup>23</sup> 三島氏は作品の上で肉体を描く作家であり、肉体的な暗喩を多用する作家であるが、それでいて氏が肉体主義者でないのは、氏の描く肉体が恒に観念化、より正確に言えば精神化されているためである。« Mishima est un écrivain qui, dans ses œuvres, décrit le corps et utilise fréquemment des comparaisons d'ordre charnel. Cependant, le corps qu'il décrit est toujours abstrait, ou pour le dire avec plus d'exactitude, spiritualisé, et on ne saurait, pour cette raison, le considérer comme un adepte de la chair ». Etô Jun, « Mishima Yukio no ie » 三島由紀夫の家 [La maison de Mishima, 1961], dans Etô Jun, *Riarizumu no genryû* リアリズムの源流 [La source du réalisme], Tôkyô, Kawade shobô, 1989, p. 235.

<sup>24</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857), texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard NRF, 1996, p. 52. Les corps objectivés des héros de Mishima évoquent étroitement la Beauté, telle que présentée dans le poème éponyme de Baudelaire : dimension monumentale, fixe (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes »), minérale et spéculaire (« De purs miroirs qui font toutes choses plus belles »), qui est aussi un refus du vivant.

en quelque sorte entre le portrait et l'action : le regard brillant et fixe <sup>25</sup>, la station droite <sup>26</sup>, les gestes adroits <sup>27</sup>, etc. Dans *Yûkoku* et *Honba*, une aura mythique entoure ainsi les héros, ne cesse de nous rappeler leur nature idéalisée. Dénués de défauts, les personnages sont coupés « "ontologiquement" du destinataire » <sup>28</sup> et de son univers de référence.

## 2. Intériorité, intimité et idéologie

Que ce soit à travers le point de vue du narrateur (*Yûkoku*) <sup>29</sup> ou d'un personnage focalisateur (Honda dans *Honba*) <sup>30</sup>, la perfection des héros est, dans les deux textes, d'abord saisie en focalisation externe. Ceci permet au narrateur de souligner leur éclat. La « pureté » est de fait, comme le suggère la définition du terme *kiyoraka* 清らか <sup>31</sup> récurrent dans *Yûkoku*, une réalité d'abord visible. Isao et le couple Takeyama sont, comme certains personnages de Corneille tels que les présente Starobinski, « pure qualité faite objet, et devenue visible », objet resplendissant dont la présence « tient du prodige et [...] mêle le surnaturel à la nature » <sup>32</sup>. Le chapitre trois de *Yûkoku* et le chapitre dix de *Honba* marquent cependant un basculement : le lecteur, à l'issue d'une sorte de rite de passage narratif, est enfin amené à partager le point de vue des héros. Ceci le rapproche des personnages et favorise son identification avec eux. L'intériorité des personnages reste toutefois très parcellaire, voire opaque. La focalisation externe resurgit en outre fréquemment tout au long de la nouvelle *Yûkoku* et aux chapitres dix-huit (célébration des vœux de la Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa), vingt-trois (transgression d'Isao), trente (tentative de *seppuku*) et quarante de *Honba* (meurtre de Kurahara et *seppuku*) consacrés à la description de l'entreprise héroïque.

Le narrateur cultive ainsi une certaine ambiguïté face à l'intériorité de ses créatures, nous la livre, mais à reculons, et semble parfois impatient de l'abandonner pour nous ramener à leur nature « extérieure » (*i.e.* : héroïque, épique, mythique). L'intériorité des héros semble,

---

<sup>25</sup> *Yûkoku*, chap. 2, p. 76 ; chap. 3, p. 83 ; *Honba*, chap. 4, p. 33.

<sup>26</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 83 ; chap. 4, p. 99 ; *Honba*, chap. 4, p. 33.

<sup>27</sup> Dans *Honba*, les assauts de *kendôka* d'Isao sont dirigés « sans le moindre désordre » 乱れがなかった (chap. 4, p. 36) et donnent à voir, du point de vue de Honda qui assiste aux combats, la « configuration exacte » 正しい形 du geste (chap. 4, p. 38). L'ordre irradie ainsi du personnage au point que l'air étouffant de l'été, « poisseux comme la boue » pour les autres, devient, autour de lui, semblable à une « eau limpide et légère » そこで彼の周囲の空気だけは、熱い粘りついた泥ではなく、澄んだ自在な水のように見えるのであった。(chap. 4, p. 36).

<sup>28</sup> V. Jouve, *op.cit.*, p. 74.

<sup>29</sup> *Yûkoku*, chap. 1 et 2, pp. 75-78.

<sup>30</sup> *Honba*, chap. 4, pp. 30-41 ; chap. 5, pp. 48-49 ; chap. 7, pp. 60-66 ; chap. 8, pp. 67-74.

<sup>31</sup> Le terme renvoie à la fois à l'idée de pureté et de beauté. Cf., par exemple, la définition du *Meikyô kokugo jiten* : « qui est sans souillure ni tâche, qui est beau et limpide » 汚れや濁りなどがなく、澄んでいて美しいさま. *Meikyô kokugo jiten*, version électronique, Taishûkan, 2012.

<sup>32</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 32.

autrement dit, simultanément offerte et refusée. Et plus exactement : refusée au moment même où elle nous est offerte. Loin de donner un surplus d'information, loin de nous faire partager des pensées plus intimes, les discours intérieurs sont en effet, pour la plupart, étroitement indexés sur le code idéologique de référence du texte : professions de foi *tennôistes*, interrogation sur les modalités de l'action, impatience de mourir pour la Cause, etc. Si l'on considère, par exemple, les récits de pensée des chapitres dix, onze et du début du chapitre douze de *Honba* (il s'agit des premières pages focalisées avec Isao), on constate qu'ils renvoient presque systématiquement à la théorie ultranationaliste (chap. 10, p. 139 ; chap. 11, p. 152 ; chap. 12, p. 157) et au désir mortifère de gloire personnelle (chap. 10, p. 141 ; chap. 11, p. 144, p. 146, p. 151 ; chap. 12, p. 155). Nous butons donc systématiquement sur les deux idées fixes du personnage : purifier le Japon (PN « pureté collective ») et mourir par *seppuku* (PN « pureté individuelle »). Lorsque nous entrons, au début du chapitre trois de *Yûkoku*, dans l'intimité du personnage de Reiko, c'est, de même, pour partager son indignation devant le refus des autorités de reconnaître le bien-fondé de l'action entreprise par les officiers mutins, puis son enthousiasme à l'idée de suivre son mari dans la mort et de se sacrifier à la Cause<sup>33</sup>.

Dans l'instant même où le discours se donne comme intérieur, il paraît ainsi le plus étranger à l'intériorité, déjà phagocyté par la voix de l'Idéologie, de ce surmoi ultranationaliste qui aliène les personnages et les vampirise. Au chapitre dix-sept de *Honba*, Isao, après avoir exposé ses convictions au prince Tôin, réprime difficilement son émoi :

勲はなおこの教義問答に昂奮していた。相手が皇族でいられ、その皇族に向かって率直きわまる御返事を申上げることが、宮のすぐ背後の、この世のものならぬ光りに向って、思いのたけを悉く開陳したような心地へ誘い入れられる。宮のどんな御下問にも、勲がただちにお答えできたのは、これこそふだんから心の中で練り上げ鍛え抜いてきた思想だからであった。

*Isao était encore excité par cet échange sur des points de doctrine avec le prince Tôin. Son interlocuteur était un membre de la famille impériale : en répondant, avec une entière franchise, à ses questions, il avait eu le sentiment de pouvoir livrer le fond de ses pensées à cette Lumière située immédiatement derrière Lui, et dont l'éclat n'était pas de ce monde.*

---

<sup>33</sup> *Yûkoku*, chap. 3, pp. 79-81.

*Et s'il avait été capable de répondre aussitôt aux questions que Son Altesse lui avait fait l'honneur de lui adresser, c'était bien parce que ses Idées avaient été pétries et forgées dans son cœur par un exercice quotidien.*<sup>34</sup>

Le narrateur insinue que le personnage s'est construit uniquement autour de son idéologie, que « toutes » ses réflexions et ses sentiments se résument en somme à sa foi politique<sup>35</sup>. L'idéologie incline ainsi à noyer non seulement la vie mentale, mais par extension toute la vie intime des personnages (vie familiale, vie sexuelle et affective, vie inconsciente, histoire personnelle, etc.). Dans *Yûkoku*, les caresses et le coït des personnages sont eux-mêmes le prétexte à de nouvelles références aux normes extratextuelles qui chapeautent le récit<sup>36</sup>. Plusieurs commentateurs, tel Shibata Shôji<sup>37</sup>, ont souligné que ce cadrage idéologique était aux antipodes de l'approche bataillienne de l'érotisme (dont l'auteur se réclame)<sup>38</sup> comme force de « dissolution », « fêlure »<sup>39</sup> dans l'ordre et la norme. L'acte sexuel tend au contraire à confirmer la portée éthique du récit. Shibata Shôji y voit une allégorie de la fusion avec la transcendance (l'empereur)<sup>40</sup>.

Accaparés par une doctrine qui parasite leur vie mentale et intime, les héros de *Yûkoku*, de *Shinpûren shiwa* et du récit-cadre de *Honba* peinent logiquement à exister en tant que sujets. Ils se révèlent du reste étroitement associés à un ordre communautaire ou familial. Dans *Yûkoku*, Reiko n'est que le satellite du principe solaire marital<sup>41</sup>, qui tourne lui-même dans l'orbite du « Devoir suprême ». Se dessine ainsi un cercle de dépendance qui tend à

---

<sup>34</sup> *Honba*, chap. 17, pp. 222-223.

<sup>35</sup> Plusieurs passages du texte suggèrent qu'Isao est effectivement insensible à toute autre considération, se désintéresse, comme nous l'avons rapidement évoqué plus haut, de la vie profane et du monde sensible (cf. chap. 12, p. 158 ; chap. 28, pp. 342-343). Même l'affection du personnage pour Makiko se mesure au mètre-étalon ultranationaliste. En prison, le héros juge sévèrement le « style souple » 滑らかな文体 de la jeune femme, ses propos folâtres très éloignés du ton grave et austère qu'elle aurait dû, à l'image du personnage d'Ikiko Abe dans *Shinpûren shiwa*, adopter dans de telles circonstances (chap. 35, p. 422-423). La sexualité fait d'ailleurs partie des non-dits de la vie intime du personnage, qui est pourtant à un âge où la question devrait le perturber.

<sup>36</sup> 中尉はだから、自分の肉の欲望と憂国の至情のあいだに、何らの矛盾や撞着を見ないばかりか、むしろそれを一つのものと考えたことさえできた。 « Aussi, non seulement le lieutenant ne trouvait-il aucune contradiction ni incohérence entre son désir charnel et sa profonde inquiétude pour le sort de la patrie, mais il pouvait même considérer les deux comme une seule et même chose. » *Yûkoku*, chap. 3, p. 87. Le narrateur confirme l'idée selon laquelle désir charnel et patriotisme forment une seule et même chose en plaçant les dernières heures du couple, et donc leur ultime rapport sexuel, sous la bénédiction divine (chap. 1, p. 75).

<sup>37</sup> Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareta seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2001, p. 254.

<sup>38</sup> Dans sa postface à *Eirei no koe*, Mishima évoque l'influence de Georges Bataille pour expliquer les liens entre la mort et l'érotisme dans sa nouvelle. MY, *Ni-ni roku jiken to watashi*, dans *Eirei no koe* (1966), Tôkyô, Kawade shobô, 2005, p. 249. Quelques mois plus tôt, en avril 1960, Mishima avait rédigé dans la revue *Koe* une recension enthousiaste de *L'Érotisme* de Georges Bataille qui venait d'être traduit en japonais (il jugea cependant la traduction de piètre qualité). Cf. MYZ, vol. 31, « *Erochishizumu* » — *Joruju Bataiyucho Muro Junsuke yaku* 「エロチシズム」 — ジョルジュ・バタイユ著 室淳介訳, [*L'Érotisme* de Georges Bataille, traduit par Muro Junsuke], 2003, pp. 411-415.

<sup>39</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 115.

<sup>40</sup> Shibata Shôji, *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>41</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 80.

dépersonnaliser les personnages. Il arrive d'ailleurs que les focales de l'époux et de l'épouse fusionnent purement et simplement <sup>42</sup>. Les récits de pensée communs directement greffée sur la parole ultranationaliste sont plus fréquents encore dans *Shinpûren shiwa*. Dépourvus d'identité, réduits souvent à leurs seuls patronymes ou prénoms, les samourais rebelles composent d'emblée un « personnage collectif » <sup>43</sup>, en l'occurrence « la Ligue du Vent Divin » (*Shinpûren*), véritable acteur de l'histoire <sup>44</sup>. Si le récit-cadre se distingue sur ce point du récit encadré, il faut néanmoins rappeler que le personnage d'Isao souhaite lui-même disparaître en tant que sujet, se fondre dans cette « calcédoine vouée au massacre » <sup>45</sup> qu'il a construit avec ses disciples.

Ainsi réduits à leur engagement et à leurs convictions ultranationalistes, et parfois dépossédés d'eux-mêmes dans un « on » anonyme, l'effet-psychologie des héros de *Yûkoku* et de *Honba* a quelque chose de définitif qui semble très éloigné de l'horizon d'attente du lecteur contemporain. Dans son étude sur les personnages romanesques des années 1920 aux années 1950, Michel Zeraffa note l'importance de l'incertitude et de « la mobilité intérieure » dans les processus d'identification : le lecteur retrouve dans l'hésitation, la « non-finitude » d'un personnage, son sentiment de porter une vérité « toujours relative au regard d'autrui », quelque chose qui lui est propre <sup>46</sup>. Mais les subtilités du raisonnement, la capacité à nuancer ses vues et à prendre du recul, ne sont pas inscrits dans le rôle thématique de ces jeunes fanatiques fougueux <sup>47</sup>. Obnubilés par l'entreprise sacrificielle qui va clore leur existence, les héros de *Yûkoku* et de *Shinpûren shiwa* ne se retournent jamais sur leur passé, ne doutent pas un instant de leurs convictions. Dans *Honba* ce sont les personnages négativement valorisés, comme Iinuma Shigeyuki, qui s'embrouillent dans des réflexions alambiquées et portent avec eux une « part profonde et obscure » <sup>48</sup>, d'ailleurs plus suggérée que décrite. Les jeunes fanatiques groupés autour d'Isao incarnent, par contraste, comme Izutsu, « la beauté de

<sup>42</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 87.

<sup>43</sup> S. R. Suleiman, *op. cit.*, p. 131-132.

<sup>44</sup> La plupart des discours intérieurs du récit métadiégétique renvoient ainsi à un simple « ils » (*karera* かれら, chap. 9, p. 84, p. 89 et p. 112) qui prend diverses appellations : « Ôtaguro et ses compagnons » (*Ôtagurô-tachi* 太田黒たち, chap. 9, p. 80), « le groupe » (*ichidô* 一同, chap. 9, p. 93 ; *ittô* 一党, chap. 9, p. 89 et p. 112 ; *ichigun* 一群, chap. 9, p. 112 :), « tous les samourais » (*shoshi* 諸士, chap. 9, p. 89 ; *shishitachi* 志士たち, chap. 9, p. 112), etc. La dépersonnalisation des protagonistes transparait ainsi dans les modalités mêmes de la prise en charge énonciative qui est d'emblée communautaire et ne maintient même plus la façade d'une multiplicité des perspectives, fussent-elles redondantes.

<sup>45</sup> 殺戮の玉髓 *Honba*, chap. 28, p. 344. Le thème de la fusion avec le groupe réapparaît d'ailleurs à plusieurs reprises. Cf. notamment : chap. 18, p. 243 ; chap. 28, p. 344 et chap. 33, p. 401-403.

<sup>46</sup> Michel Zeraffa, *Personne et personnage, le romanesque des années 20 aux années 50*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 89. Cité par V. Jouve, *op.cit.*, p. 135.

<sup>47</sup> « Le rôle thématique, notion intermédiaire entre celle d'actant et d'acteur, permet d'associer au personnage les connotations —léguées par la tradition— d'un certain nombre de figures : le bourreau, le traître, le jeune premier, le courtisan, la femme infidèle, etc. ». Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, pp. 131-132.

<sup>48</sup> *Honba*, chap. 16, p. 208.

l'irréflexion »<sup>49</sup>. Le héros tire d'ailleurs lui-même une forme de fierté du caractère abrupte et rudimentaire de sa pensée :

勲はその言葉を耳にも止めなかった。すべて屈折した物言い、註釈、「しかしながら」という考え、……そういうものは勲の理解の外にあった。

*Isao ne prêta pas attention aux propos du lieutenant. Le langage contourné, les commentaires, la pensée avec des « cependant » et des « toutefois »... Tout cela était étranger à sa compréhension des choses.*<sup>50</sup>

Dans le chapitre précédent, il s'irrite aussi de la réaction froide et réfléchie de Honda à la lecture de *Shinpûren shiwa*, qui lui recommande d'adopter une « perspective d'ensemble »<sup>51</sup> et de juger la révolte du *Shinpûren* à l'aune de son contexte historique. De même que son âme ignore les labyrinthes intérieurs, sa pensée refuse de négocier avec le réel et de s'engager dans les zigzags du relativisme.

\*

Allégorisation de la pureté, incarnation concrète de l'idéal abstrait de l'idéologie ultranationaliste, les héros de *Yûkoku* et de *Honba* sont présentés sur un mode très stéréotypé qui les assimile aux héros des genres naïfs ou folkloriques (mythe, conte, légende, fable, etc.). Dans un premier temps, ils nous sont d'ailleurs uniquement présentés de l'extérieur, avec toute la distance qu'impose la perfection même. Lorsque nous entrons, dans un second temps, dans la conscience des héros, les éclairages qui nous sont fournis à leur sujet restent extrêmement limités. Ce refus, au moins partiel, de l'intériorité, est conforme au cahier des charges puriste. Qu'on l'envisage en effet comme psychologie (connaissance de la vie mentale), intimité (connaissance de la vie intime), ou encore introspection (connaissance du sujet par lui-même), l'intériorité semble en effet toujours porteuse de germes impurs, de changements et de troubles. Jankélévitch note ainsi que la psychologie « réhabilite la grisaille et la diversité sensible » et « gradue à l'infini ses jugements »<sup>52</sup>, réintroduisant ainsi ce tiers exclu de la pensée puriste<sup>53</sup>. Elle suggère l'existence d'un autre sujet à l'intérieur du sujet,

<sup>49</sup> 井筒はその軽々しさの美質をあらわした。 *Honba*, chap. 28, p. 336.

<sup>50</sup> *Honba*, chap. 11, p. 149.

<sup>51</sup> 全体像 *Honba*, chap. 10, p. 139.

<sup>52</sup> Jankélévitch, *op.cit.*, p. 123.

<sup>53</sup> Il faut ici dresser un nouveau parallèle entre la thématique de la pureté et l'archigène du récit autoritaire. L'intériorité est, en effet, autant ennemie de la pureté que de la monosémie des textes didactiques. Attribuer des ressorts psychologiques complexes à un personnage c'est en effet prendre le risque de complexifier à la fois le regard que le personnage porte sur le monde et le regard du lecteur sur le personnage. Dotés d'une véritable autonomie de pensée, les protagonistes risquent notamment d'échapper aux manœuvres de bipolarisation idéologique : le héros aux *motifs* nobles avouera des *mobiles* indignes ; le méchant aura ses « circonstances atténuantes », etc. Un personnage « plat » (*flat character*) est en revanche un personnage « sous contrôle »,

une individualité moins lisse que l'armure héroïque et qui pourrait la déborder ou la contredire.

Pour préserver l'innocence somptueuse de ses créatures, le narrateur évite donc les éclairages trop crus sur leur vie intérieure, les maintient dans leur enveloppe externe et inviolée. Le regard droit et métallique pourrait être lu comme l'expression métaphorique de ce moi fermé à l'indiscrétion du lecteur, qui ne lui renvoie jamais que l'éclat de sa perfection. Œil qui, selon le mot de Shakespeare, « ne se voit pas lui-même »<sup>54</sup> et brille d'autant plus qu'il s'ignore. Si Isao, le héros de *Honba*, se voit attribué, notamment dans le dernier quart du roman, un peu plus d'épaisseur intérieure, il ne passera toutefois jamais au statut de personnage véritablement introspectif, porté à s'interroger sur son enfance, sa sexualité ou sa vie inconsciente. Son questionnement bute inlassablement sur les mêmes questions d'ordre pragmatique et idéologique : l'échec de son complot, l'existence probable de traîtres dans son groupe, sa difficulté à atteindre la gloire à laquelle il se destine, etc.<sup>55</sup>. Cet incessant patronage idéologique déjoue les procédures d'accréditation du personnage comme « autre vivant » (ce que Vincent Jouve range sous la catégorie de « l'effet-personne ») qui joue pourtant un rôle essentiel dans la plaisir de la lecture<sup>56</sup>. Le code affectif et le code narratif semblent n'être ici que de simples sous-produits du code idéologique, impropres donc à le concurrencer, à remplir leur rôle de philtre magique suscitant l'illusion du réel et favorisant l'investissement émotionnel du destinataire.

---

soumis au vouloir-dire de l'auteur. Sur l'opposition entre « personnage plat » et personnage tri-dimensionnel ou « personnage rond » (*rond character*), cf. Edward Morgan Forster, *Aspects of The Novel* (1927), London, Edward Arnold, 1974, pp. 46-54.

<sup>54</sup> «For the eye sees not itself», William Shakespeare, *Julius Cæsar* (Jules César), traduit de l'anglais par Maurice Castelain, Paris, Aubier, Collection bilingue des classiques étrangers, 1945, p. 78.

<sup>55</sup> Cf. par exemple : *Honba*, chap. 33, pp. 399-405 ; chap. 36, pp. 428-429.

<sup>56</sup> V. Jouve, *op.cit.*, pp. 108-109 et p. 149.

## 2. L'inertie textuelle

Nous avons souligné à quel point « l'effet-personne » des personnages de *Yûkoku* et de *Honba* pouvait décevoir les attentes du lecteur. L'identification avec les personnages n'est toutefois pas le seul facilitateur de la lecture. On peut se prendre au jeu d'une intrigue dont l'agent principal se révèle peu vraisemblable et d'une intériorité inexistante, trouver des ressources de sens dans un texte dont les héros sont plats. Au *lisant* qui se plonge dans le monde de la fiction, Vincent Jouve oppose ainsi le *lectant* qui ne perd jamais de vue que le texte « est d'abord une construction »<sup>1</sup> et qu'il subdivise encore en *lectant interprétant* (« qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre ») et en *lectant jouant* (« qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier »)<sup>2</sup>. Or ce sont aussi ces instances que les textes de *Yûkoku* et de *Honba* sont susceptibles de décevoir. Ces récits se révèlent en effet, comme nous l'avons vu, très redondants et tendent ainsi à supprimer les espaces d'indécision laissés à l'interprétation personnelle du lecteur<sup>3</sup>. Parmi toutes ces redondances, nous souhaiterions revenir ici plus précisément sur les phénomènes d'écho entre l'histoire et son contexte. Ces répétitions nous paraissent particulièrement symboliques du caractère parfois excessivement monosémique de ces textes : l'Autre sémantique semble ici d'emblée évincé du récit et l'univers diégétique s'amarre dans son ensemble au référent idéologique du texte. L'omniprésence du vouloir-dire tend aussi à frustrer le lecteur de ce que l'on nomme communément le « plaisir de l'intrigue » : comme tous les textes autoritaires, *Yûkoku*, le récit encadré et le récit-cadre de *Honba* sont des textes circulaires, et donc prévisibles.

### 1. Les redondances entre l'histoire et le contexte

Les redondances entre l'histoire et le contexte sont flagrantes dans les textes courts que constituent *Yûkoku* et *Shinpûren shiwa*. La nouvelle *Yûkoku* est, rappelons-le, construite sur l'opposition entre deux espaces (qui sont aussi deux espace-temps) : l'espace intérieur, pur, où se déploie un temps circulaire, enroulé sur lui-même, et l'espace extérieur, ouvert et agité, contaminé par les atteintes du temps linéaire et les fourvoiements contemporains. Mais ce

---

<sup>1</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Paris, PUF, 2008, p. 83. Les instances de *lisant* et de *lectant* sont empruntées à Michel Picard (*La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986) qui distingue le *liseur* (part du sujet qui maintient le contact avec le monde extérieur), le *lu* (inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte) et le *lectant* (point de vue critique intéressé par la complexité du texte). Cf. V. Jouve, *ibid.*, p. 81.

<sup>2</sup> V. Jouve, *ibid.*, p. 84.

<sup>3</sup> Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 186.



second espace, ou plutôt contre-espace, constitue précisément « l'Autre » du récit. Il est évoqué mais jamais décrit. Il s'introduit dans le huis clos de la nouvelle par le biais de la radio (porteuse de mauvaises nouvelles)<sup>4</sup> ou se manifeste dans les « crissement de pneus » (*taiya no kishimi* タイヤの軋み)<sup>5</sup> d'une voiture qui passe, sans toutefois corrompre le « non-lieu »<sup>6</sup> romantique et utopique que constitue le logement des deux protagonistes, unique décor de l'histoire. Dans cet espace minuscule, véritable miniature de l'idéal utopique *tennôiste* étranger au monde et à l'histoire, tout renvoie aux valeurs qui fondent la doctrine des personnages : la sobriété du domicile<sup>7</sup>, l'autel domestique où sont placés une photo du couple impérial ainsi qu'une amulette du grand sanctuaire d'Ise<sup>8</sup>, ou encore le *kakejiku* 掛け軸 (rouleau vertical portant une peinture ou une calligraphie) portant les caractères *shisei* 至誠 (fidélité)<sup>9</sup>. Le contexte est ici « métonymiquement redondant »<sup>10</sup> avec l'histoire et en adéquation avec la perfection des personnages. L'univers diégétique redouble les valeurs incarnées par le couple, se révèle par lui-même source de valeurs et de droit.

Les samourais de *Shinpûren shiwa* évoluent, par contraste, dans un espace supposément contaminé par l'impureté contemporaine. Mais ils se retrouvent en fait rarement confrontés à celle-ci. Leur espace-temps est celui des sanctuaires shintô (dont ils sont d'ailleurs eux-mêmes les desservants), des rituels solennels, des combats héroïques et des suicides grandioses « au chant du coq »<sup>11</sup>. Si le monde court au bord de l'abîme, le lien avec les puissances célestes n'est d'ailleurs pas encore perdu : les samourais considèrent que les dieux les contemplent et leur envoient des signes. La nature elle-même parle donc la langue ultranationaliste : un héron prend ainsi son envol et lance un cri au moment précis où l'autorisation divine de partir au combat est sur le point d'être accordée<sup>12</sup>. Tout le texte est ainsi envahi par le message qu'il porte, saturé par sa propre signification. Les personnages s'entourent d'ailleurs de tout un attirail sémiotique : décor liturgique lors des rites de l'*Ukei*<sup>13</sup>, « corps de la divinité » emporté sur le champ de bataille et *hachimaki* 鉢巻 (bandeau noué au

<sup>4</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 79-81.

<sup>5</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 89.

<sup>6</sup> Dans son analyse comparative sur l'œuvre d'Ôe et de Mishima, Susan J. Napier évoque, chez les deux auteurs, l'idéal d'un « non-lieu » (« non-place ») étranger au monde réel. Cf. *Escape from the Wasteland: romanticism and realism in the fiction of Ôe Kenzaburô and Mishima Yukio* (1991), Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, p. 26.

<sup>7</sup> *Yûkoku*, chap. 2, p. 76-77.

<sup>8</sup> *Yûkoku*, chap. 2, p. 78.

<sup>9</sup> *Yûkoku*, chap. 4, p. 99.

<sup>10</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 200.

<sup>11</sup> *Honba*, chap. 9, p. 128.

<sup>12</sup> *Honba*, chap. 9, p. 95.

<sup>13</sup> *Honba*, chap. 9, p. 79-81, p. 86-87, p. 94-95.

front) sur lesquels sont notés le caractère *shô* 勝 (« victoire »)<sup>14</sup>, cordes sacrées Shintô pour délimiter l'aire du *seppuku*<sup>15</sup>, etc. Se crée ainsi, dans *Yûkoku* comme dans *Shinpûren shiwa*, une continuité infrangible entre les personnages et l'univers diégétique.

Il eût été difficile d'imposer une telle redondance du contexte avec l'histoire sur un long roman réaliste tel que *Honba*. S'il arrive que l'environnement se calque plus ou moins sur la vision idéalisée du personnage principal (cas, par exemple, de la première cérémonie de vœux, sous un ciel étoilé, des membres de la Ligue du Vent Divin)<sup>16</sup>, celui-ci doit à l'inverse affronter des situations où le contexte ne se plie pas au folklore ultranationaliste, le conteste (l'épisode de la prison condamne le héros à un environnement dégradé et humiliant), ou s'en révèle simplement éloigné (cas, par exemple, des scènes « domestiques » au domicile du héros ou chez Makiko)<sup>17</sup>. Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, ce second cas de figure est paradoxalement plus dangereux pour la cohérence du texte : le séjour dans un environnement impur peut être rangé parmi les *épreuves* qui forgent le héros. À l'inverse, le monde profane semble échapper au paradigme, introduit ce tiers exclu de la pensée puriste et du récit à thèse. On peut considérer que l'auteur répond ici à certaines contraintes propres au roman autoritaire réaliste qui, par souci de vraisemblance, est obligé, note Suleiman, d'intégrer dans son récit des épisodes qui « ne s'expliquent pas en termes du supersystème binaire requis par la démonstration »<sup>18</sup>. Le fait que certaines informations échappent au vouloir-dire manichéen qui structure les récits autoritaires les plus longs ne signifie pas pour autant qu'ils paraissent sémantiquement plus ouverts au lecteur : d'une part leur longueur implique nécessairement, comme nous l'avons vu dans le cas de *Honba*, une forte quantité de contenu doctrinaire ; d'autre part, pour parer à l'éventuel danger d'une atténuation de la lisibilité, l'instance narrative prend souvent soin de commenter son propos.

Le narrateur de *Honba* reste certes relativement discret et s'efface souvent derrière son personnage quand il aborde des points de doctrine. Il a en revanche une tendance marquée à répéter à l'aide de métaphores la séquence narrative qu'il est en train de nous présenter. Nous touchons ici à l'un des traits marquants du second tome de la tétralogie que l'on retrouve dans de nombreux romans de Mishima : le symbole vient réitérer le message du texte, instaurant une sorte de « poétique interprétative ». La petite scène qui accompagne, au chapitre vingt-sept, l'annonce de la défection du lieutenant Hori, est, sur ce point, exemplaire :

---

<sup>14</sup> *Honba*, chap. 9, p. 95.

<sup>15</sup> *Honba*, chap. 9, p. 128.

<sup>16</sup> *Honba*, chap. 18, pp. 242-244.

<sup>17</sup> Cf. par exemple : *Honba*, chap. 12, pp. 156-162 ; chap. 13, pp. 166-174 ; chap. 26, pp. 322-326 ; chap. 38, pp. 477-491.

<sup>18</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 244.

堀中尉は煙草に火をつけて、唇についた煙草の微片を大きな爪先でむしり取ると、その一本で空になったゴールデン・バットの袋を握り潰した。中尉の拳の内に緑地に金の蝙蝠の翼が無残にひしがれるのが、指の間からちらと見えた。

*Le lieutenant Hori alluma une cigarette, ôta du bout de ses grands ongles le petit morceau de tabac resté collé à ses lèvres, puis écrasa dans sa paume le paquet de « Golden Bat » à présent vide. Isao entr'aperçut alors, entre les doigts du lieutenant, les ailes de la chauve-souris dorée sur fond vert, cruellement broyées par le poing qui les enserrait.*<sup>19</sup>

Nous aurons l'occasion de revenir dans notre troisième chapitre sur la chauve-souris d'or (*Ôgon batto*), célèbre justicier des spectacles de « théâtre de papier » (*kamishibai* 紙芝居)<sup>20</sup>, né dans les premières années de l'ère Shôwa (1926-1989) et qui apparaît aussi dans le chapitre vingt du roman<sup>21</sup>. L'image annonce ici ce qui va suivre : le lieutenant, de ses poings cruels, écrase le rêve héroïque, devenu « vide », que caressait le personnage d'Isao. L'imaginaire métaphorique, lieu privilégié de la fonction poétique, se retrouve ainsi lui-même phagocyté par le vouloir-dire monologique dont procède le récit.

L'image des lys, qui intervient à quatre reprises au cours du roman<sup>22</sup>, fournit un autre exemple marquant de ce type de redondance. Distribuées une première fois par le personnage de Makiko à Isao et ses amis Izutsu et Sagara au chapitre treize, ces fleurs qui « ne prennent jamais une couleur souillée lorsqu'elles se fanent »<sup>23</sup> symbolisent la pureté dans sa dimension à la fois éphémère et inaltérable, renvoient donc très clairement au double programme narratif du personnage. À la fin du chapitre vingt-et-un, Isao s'inquiète subitement de l'état du lys que lui a donné Makiko. La fleur séchée est d'abord présentée sur un mode négatif : elle est d'une teinte « brunâtre », paraît sur le point de tomber en poussière, ressemble plus à « une ombre de lys » qu'à un lys. La fleur est, autrement dit, en parfaite adéquation avec la situation du personnage qui traverse sa première crise sceptique et dont l'idéal menace de s'effondrer. Mais le héros constate aussitôt que la fleur n'a pas entièrement perdu de son parfum et de sa splendeur. Il reste en elle le « tison de lumière estivale »<sup>24</sup> qui la baignait autrefois. Pour le dire autrement : l'idéal est flétri mais il n'est pas perdu. Le chapitre se termine sur une exhortation pour le moins explicite :

<sup>19</sup> *Honba*, chap. 27, p. 327-328.

<sup>20</sup> Spectacle pour enfant qui consiste à raconter une histoire à l'aide de plusieurs planches dessinées illustrant les différents épisodes. Cf. art. « Kami-shibai », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

<sup>21</sup> *Honba*, chap. 20, p. 260.

<sup>22</sup> *Honba*, chap. 13, p. 171-172 ; chap. 21, p. 280 ; chap. 29, p. 352 ; chap. 35, p. 427.

<sup>23</sup> それはふしぎに穢い色には枯れない。 *Honba*, chap. 13, p. 171.

<sup>24</sup> *Honba*, chap. 21, p. 280.

『俺の純粹の根拠、純粹の保証はここにある。まぎれもなくここにある。俺が自刃するときには、昇る朝日のなかに、朝露から身を起して百合が花をひらき、俺の血の匂いを百合の薫で浄めてくれるにちがいない。それでいいんだ。何を思い煩らうことがあるうか』

« *Le fondement de ma pureté, la preuve de ma pureté se trouvent ici [dans le lys]. C'est indubitable. Quand je tournerai le sabre contre moi-même, les lys se lèveront et ouvriront leurs fleurs, dans le soleil levant, dans la rosée du matin, et l'odeur de mon sang sera, à n'en pas douter, purifiée par leur parfum. C'est parfait ainsi. De quoi devrais-je donc me soucier ?* »<sup>25</sup>

Nous retrouvons exactement le même mouvement en deux temps, à la fin du chapitre trente-cinq. Isao reçoit en prison un lys envoyé par Makiko. Il constate d'abord que la fleur, après avoir subi un long voyage et avoir été manipulée par les gardiens de prison, est « quelque peu étiolée et ramollie ». Le lys reflète, là encore, l'état psychique d'Isao, usé après une année sous les verrous. Mais ce lys solitaire réveille aussi des souvenirs anciens, celui d'un temps où précisément le personnage n'était pas en décalage avec son environnement, où « sa jeunesse et le vert des montagnes se reflétaient l'un l'autre ». La fleur insuffle alors au personnage le désir de coïncider à nouveau avec son moi idéal. Le chapitre s'achève à nouveau sur une note optimiste, annonciatrice de la fin du roman :

彼は手のなかの百合を見つめ、掌で茎をまわした。斜頸の花は一転して、乾きかけた葉の擦過を掌中に残して、はげしくあちら向きにうなだれた途端に、鬱金いろの花粉を少し散らした。獄窓の日はすでに強かった。去年の百合が蘇ったのを勲は感じた。

*Il regarda le lys qu'il avait entre les doigts et fit rouler la tige dans le creux de sa main. La fleur incurvée tourna sur elle-même et imprima sur sa paume le grenu de ses feuilles asséchées. Elle s'incurva violemment vers l'extérieur et, dans l'instant, laissa échapper un peu de la patine dorée de son pollen. Le soleil tapait déjà fort aux vitres de la prison. Isao sentit que les lys de l'année précédente venaient de ressusciter.*<sup>26</sup>

Dans les deux derniers extraits que nous venons de citer, le texte ne se contente d'ailleurs pas de nous présenter une image plus ou moins transparente qui répète l'histoire. Le narrateur prend aussi soin, à travers les commentaires du personnage, de confirmer le sens de

---

<sup>25</sup> Honba, chap. 21, p. 280.

<sup>26</sup> Honba, chap. 35, p. 427.

l'anecdote. Derrière le code symbolique, c'est ainsi plusieurs strates, plusieurs fils textuels qui « trament » en fait dans la même direction et semblent vouloir orienter le lecteur vers une seule et même interprétation <sup>27</sup>.

## 2. Le texte téléologique

Dans son ambitieuse étude *Production de l'intérêt romanesque*, Charles Grivel part du principe que le genre romanesque serait essentiellement didactique, produit en vue de transmettre un message. Ce point l'amène à considérer que le roman est par essence circulaire :

*Le roman implique comme horizon son origine et y fait parvenir au terme de son trajet : roman signifie circularité.* <sup>28</sup>

Il y aurait à l'origine de toute fiction narrative une idéologie, et un texte finirait donc toujours, fût-ce « au terme d'un long processus de détournement » <sup>29</sup>, par nous y ramener. L'idée que tous les romans reposent sur un message univoque est certes contestable. L'étude de Grivel, outre le fait qu'elle se fonde sur un corpus historiquement et géographiquement restreint (les romans français de la période 1870-1880), repose sur le présupposé marxiste d'un corps social (superstructure) lui-même aliéné et imprégné par un discours monovalent en réalité déterminé par les rapports de production (infrastructure). Il n'existe dès lors aucun texte véritablement pluriel et l'hypothèse même de processus narratifs dialogiques ou ambigus est d'emblée évacuée <sup>30</sup>. Aussi discutable que soit le contenu même de la prémisse, sa présence suggère, sur la forme, un raisonnement cohérent mais qu'il nous semble nécessaire de reformuler ainsi : plus un récit est autoritaire, plus il est circulaire. Dès lors qu'un vouloir-dire monologique précède le processus narratif, tout le texte s'oriente en effet vers une direction

---

<sup>27</sup> Nous ne notons ici que quelques exemples marquants, le procédé est, en l'occurrence, très fréquent tout au long du roman. On pourrait ainsi évoquer la scène du chapitre seize dans laquelle Isao est amené à lire son idéal glorieux dans une tapisserie des Gobelins suspendue chez le prince Tôin (p. 224), celle du chapitre dix-huit (p. 347) dans laquelle il assimile son idéal de gloire au pain de glace du vendeur ambulancier qui risque de fondre au soleil (de même qu'Isao risque de perdre sa détermination s'il attend) ; la comparaison, après la défection de plusieurs membres, entre le groupe de la Ligue de Vent Divin de l'ère Shôwa et la fleur qui perd ses pétales mais conserve ses étamines (chap. 28, pp. 343-344). L'ensemble de ces scènes pourraient certes être attribué à l'esprit magique d'Isao qui tend à voir des symboles dans tout ce qui l'entoure. Mais le discours indirect libre suggère que le narrateur prend aussi à son compte ces parallèles.

<sup>28</sup> Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye / Paris, Mouton, 1973, p. 291.

<sup>29</sup> C. Grivel, *ibid.*, p. 295.

<sup>30</sup> C. Grivel, *ibid.*, pp. 236-240.

prédéterminée, un sens, un but didacto-idéologique<sup>31</sup>. Ce point est confirmé par les analyses de Suleiman qui arrive, par un tout autre chemin, à une conclusion identique à celle de Grivel mais limitée au roman à thèse : « *l'histoire* racontée dans un roman à thèse est essentiellement téléologique — elle est déterminée par une fin qui lui préexiste, et qui la dépasse »<sup>32</sup>.

Dans cette perspective, l'une des tâches du récit autoritaire consisterait précisément à masquer sa circularité, à donner l'illusion d'un progrès et d'une transformation (c'est, en effet, moins le vouloir-dire idéologique en soi que sa visibilité qui est susceptible d'entraver l'intérêt du lecteur). Pour « affirmer son dire », note Grivel, le roman propose donc de la « nouveauté (apparente) et du “changement” (feint) »<sup>33</sup>. Il crée une illusion de transformation là où en réalité, il ne fait que nous transporter « “à travers la différence”, du même au même »<sup>34</sup>. La « structure d'apprentissage exemplaire »<sup>35</sup>, l'un des deux modèles narratifs (avec le modèle de la structure antagonique) dégagés du roman à thèse par Susan R. Suleiman, pourrait illustrer ce changement factice que l'on retrouve probablement dans tous les récits autoritaires. Inspiré du roman d'apprentissage, « l'apprentissage exemplaire » implique le passage, par le héros, d'un état d'ignorance à un état de connaissance (acquisition de la « bonne » doctrine). Bien qu'elle ne fasse que confirmer les valeurs qui imprègnent le récit, la conversion du personnage crée une illusion de changement qui peut favoriser l'intérêt pris au texte par le lecteur. Cependant *Yûkoku*, *Shinpûren shiwa* et le récit cadre de *Honba* appartiennent à une catégorie plus fruste (du moins au niveau narratif) de récits à thèse qui ne narrativisent pas l'acquisition de la doctrine par les personnages. Les héros des trois récits sont en effet d'emblée acquis aux bonnes valeurs et prêts à se battre pour elle.

Les trois textes sont ainsi marqués par une absence de mise en intrigue de la phase initiale du programme narratif, l'étape dite de « manipulation » (transmission du devoir-faire ou vouloir-faire) dont Jean-Michel Adam rappelle à juste titre la « dominante persuasive »<sup>36</sup>. De nombreux passages renvoient certes à une forme de transmission<sup>37</sup>, mais ils ne font jamais

---

<sup>31</sup> Ironiquement, l'argumentation serrée, redondante et rigoureuse de Charles Grivel illustre précisément cette logique circulaire et répétitive qu'il prétend dénoncer. La conclusion du raisonnement confirme la prémisse marxiste qui le fonde.

<sup>32</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 70.

<sup>33</sup> C. Grivel, *op.cit.*, p. 236.

<sup>34</sup> C. Grivel, *ibid.*, p. 198.

<sup>35</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, pp. 82-83.

<sup>36</sup> Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 49. Cf. aussi Liesbeth Korthals Altes, *op. cit.*, p. 27.

<sup>37</sup> La première partie de *Shinpûren shiwa* est ainsi pratiquement uniquement consacrée à cette question (*Honba*, chap. 9, pp. 75-98). Dans le récit-cadre, des personnages ou des lectures réactivent la passion terroriste initiale d'Isao (rencontre avec le lieutenant Hori, chap. 11, p. 152 ; influence du professeur Kaido, chap. 12, p. 157 ; lecture de Inoue Tetsujirô en prison, chap. 35, pp. 424-426 ; souvenir de lecture de *Shinpûren shiwa*, chap. 37, pp. 471-472 ; rôle du personnage de Tsumura qui lui annonce le sacrilège de Kurahara au sanctuaire d'Ise,

que confirmer une manipulation première et antédiégétique qui n'est, elle, jamais mentionnée. L'hypothèse la plus probable à ce sujet se rapporterait au « milieu » des personnages (la classe des samouraïs dans *Shinpûren shiwa*, l'armée dans *Yûkoku*, la présence d'un père activiste ultranationaliste dans *Honba*). Cette absence de « manipulation » implique que les personnages — quelles que soient les perturbations de surface qu'ils aient par ailleurs à affronter — restent fondamentalement statiques, n'évoluent pas :

[...] le héros antagonique ne devient pas. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que rien ne lui arrive — en ce cas il n'y aurait pas d'histoire et il n'aurait pas d'histoire. Mais cela veut dire que le personnage ne subit aucune transformation dans sa façon de voir le monde. S'il se pose des questions, ce sont des questions portant sur les moyens de son action, non sur sa nature ou sur ses fins.<sup>38</sup>

Dès lors, tout ce que fait le héros antagonique ne peut guère que le confirmer, et non le modifier<sup>39</sup>. Par opposition aux nombreux *anges déchus*<sup>40</sup> qui fréquentent l'œuvre de l'écrivain, les héros purs de *Yûkoku*, de *Shinpûren shiwa* et du récit-cadre de *Honba* appartiennent à cette catégorie des personnages mishimiens que l'on pourrait nommer *les anges accomplis*<sup>41</sup> qui valident leur pureté-en-puissance (la perfection physique) par une pureté-en-acte (la perfection morale et l'action sacrificielle qu'elle implique). Leur essence n'est donc jamais altérée, ils ne font que suivre la parabole sublime qui de la grâce d'une élection, les emmène tout droit vers la mort héroïque.

Cette redondance entre l'*être* et le *faire* des héros est évidente dans *Yûkoku* et *Shinpûren shiwa* dont les protagonistes sont uniquement tendus vers l'action et n'ont aucune difficulté d'ordre moral à affronter. Jamais ils ne mettent en doute la légitimité de leur action. Dans *Yûkoku*, la reconnaissance de l'objet-valeur (le suicide pour la Cause) est immédiate. La seule ride sur la surface idéologiquement lissée du texte se réduit en somme aux « joues creuses »

---

chap. 38, pp. 479-480), etc. Dans *Yûkoku* le narrateur suggère, comme nous l'avons vu, que la répression des autorités pousse les personnages à agir (chap. 3, pp. 79-82).

<sup>38</sup> S. R. Suleiman, *op.cit.*, p. 133.

<sup>39</sup> D. Couégnas, *op.cit.*, p. 131.

<sup>40</sup> Yûichi dans *Kinjiki*, Shunkichi dans *Kyôko no ie*, Ryûji dans *Eikô no gogo* ou encore Tôru dans *Tennin gosui* sont autant de personnages d'abord présentés sous un dehors éclatant, voire glorieux, et qui se révèlent en fait contaminés par l'impureté dans laquelle ils baignent (quand ils ne sont pas d'emblée, tel Tôru, des simulacres de pureté).

<sup>41</sup> Rentreraient aussi dans cette catégorie les personnages de Jirô dans la nouvelle *Ken* ou de Kiyooki dans *Haru no yuki*.

du lieutenant, à son corps « amaigri et affaibli » qui le fait paraître « autre »<sup>42</sup> lors de son retour au domicile. Ce sont les traces d'un cas de conscience antédiégétique déjà surmonté :

中尉の心はもう決っている。言葉の一つ一つは死に裏付けられ、この黒い堅固な裏打のために、言葉が動かしがたい力を際立たせている。中尉は悩みを語っているのに、そこにはもう逡巡がないのである。

*Le lieutenant avait déjà pris sa décision. Chacun de ses mots prenait appui sur la mort ; et en raison de cette doublure noire et infrangible, ils manifestaient une force qu'il eût été difficile d'ébranler. Ses paroles trahissaient son tourment, mais toute trace de tergiversation avait disparu.*<sup>43</sup>

Comme le note Miyashita Ryûji, les héros de *Yûkoku* n'éprouvent « ni sentiment de solitude ni hésitation ; ils ne s'interrogent même pas sur le sens de leur mort et n'éprouvent, conséquemment, aucune souffrance morale »<sup>44</sup>.

Le parcours d'un personnage que l'on suit sur plus de cinq-cents pages ne saurait être aussi lisse. Ce qui, dans *Yûkoku*, est situé hors-champ, est intégré à l'espace narratif du récit-cadre de *Honba*. Le personnage d'Isao doit ainsi passer par plusieurs crises, traverser différents obstacles qui compliquent son portrait. La seconde partie du roman est notamment scandée par des phases de doute (chapitres vingt, vingt-et-un, vingt-trois, vingt-huit, trente-trois et trente-huit), lesquelles suivent ou accompagnent une épreuve que le personnage doit surmonter (fin du chapitre vingt : première révélation des liens entre Kurahara et son père ; chapitre vingt-sept : défection du lieutenant Hori, chapitre trente-trois : prison). Ces épisodes ont une fonction narrative évidente : en laissant planer une incertitude sur la détermination d'Isao, ils créent un effet de suspense et relancent l'intrigue. Le code idéologique qui baigne le texte et la fin du roman (marquée par la performance du programme narratif conjoint « pureté collective / pureté individuelle » et sa sanction positive) soulignent cependant la nature temporaire et limitée de ces ouvertures sémantiques. Les crises sceptiques ne sont jamais qu'un détour du texte, une « négativité au sein même de la positivité du code »<sup>45</sup> et qui semblent ne l'entamer que pour, *in fine*, le confirmer. Le lecteur peut difficilement imaginer

---

<sup>42</sup> 明るい燈の下で見る良人の顔は、無精髭に覆われて、別人のようにやつれている。頬が落ちて、光沢と張りを失っている。「Couvert par une barbe de plusieurs jours, le visage de son mari semblait, sous la lumière vive de la lampe, celui d'un autre homme. Ses joues tombaient et avaient perdu leur lustre. » *Yûkoku*, chap. 3, p. 82.

<sup>43</sup> *Yûkoku*, chap. 3, p. 83.

<sup>44</sup> 孤独も逡巡もなければ、自分の死意味の問いかけすらなく、したがって人としても懊悩もない。Miyashita Ryûji, *Mishima Yukio to Andore Marurô*, « *Kami naki jidai* » wo ika ni ikiruka, Kyôto, PHP Kenkyûjo, 2008, p. 206.

<sup>45</sup> C. Grivel, *op.cit.*, p. 193.



que le héros abandonnera la doctrine qui structure son rapport au monde. Le doute est d'ailleurs assimilé au mal et aux puissances nihilistes des agents de l'impureté :

こちらはいよいよ不安で不確定な世界へ投げ込まれ、あたかも夜の海の水月のようになった。それこそ奴らの罪過だった、こちらの世界をこんなにあいまいなほどんど信じがたいものにしてしまったのは。

*On les avait jetés dans un monde angoissant, incertain et ils étaient maintenant tout comme des méduses dans une mer nocturne. C'était précisément en raison des crimes de ces [pirates de la nation] que leur monde était devenu une chose si vague, en laquelle il était devenu presque impossible de croire.*<sup>46</sup>

Toutes les difficultés que le héros doit surmonter ne peuvent donc être que des épreuves passagères dont l'issue est prévisible.

L'absence d'évolution des héros et de mise en intrigue de la phase de manipulation impliquent l'effacement des questions relatives au *pourquoi* au profit du *comment*. L'instance narrative exploite ainsi prioritairement les séquences se rapportant aux phases de *compétence* (acquisition du savoir-faire et du pouvoir-faire) et de *performance* (faire) des programmes narratifs. La majeure partie de la nouvelle *Yūkoku* renvoie ainsi aux préparatifs et à l'accomplissement du suicide rituel (chapitre trois, quatre et cinq). Dans *Honba*, si le dernier chapitre est le seul centré sur le passage à l'acte, les chapitres qui décrivent les différents projets de coup d'État et les efforts réalisés par le héros pour les faire aboutir sont en revanche très nombreux (notamment les chapitres onze, douze, quatorze, dix-huit, vingt-trois, vingt-quatre, vingt-cinq, vingt-sept et vingt-huit). La prépondérance des phases de *compétence* / *performance* limite les ressorts narratifs du récit qui est parfois conduit à répéter des séquences identiques<sup>47</sup>. L'accent mis sur l'action appuie bien évidemment le caractère manichéen du récit. Dans *Honba* le lecteur éprouve parfois le sentiment que la logique sémantique binaire qui structure les textes est projetée sur l'espace syntagmatique<sup>48</sup>. Le texte

---

<sup>46</sup> *Honba*, chap. 28, p. 340.

<sup>47</sup> *Shinpûren shiwa* est ainsi saturé de répétitions narratives (nous reviendrons rapidement sur ce point dans notre troisième partie). Le récit-cadre réitère lui aussi régulièrement les mêmes phases de *compétence* : entraînement à l'action insurrectionnelle (chap. 18, pp. 234-237 et chap. 28, pp. 347-348), cérémonie des vœux (chap. 18, pp. 242-243 et chap. 28, pp. 344-345), présentation du plan du coup d'État (chap. 12, p. 165-166 ; chap. 24, pp. 302-316 et chap. 28, pp. 345-351), défection de certains membres (chap. 18, p. 241 et chap. 28, pp. 338-341). Dans *Yūkoku*, les phénomènes de répétitions qui renvoient à la préparation du suicide sont étroitement associés au double portrait dithyrambique des personnages : description du lieutenant, puis de son épouse (chap. 2, p. 76), dernière contemplation du corps de l'épouse par le lieutenant puis contemplation du corps du lieutenant par l'épouse (chap. 3, pp. 91-94), bain du lieutenant puis de l'épouse (chap. 4, pp. 97-98), suicide du lieutenant puis de l'épouse (chap. 4-5, pp. 102-109).

<sup>48</sup> Daniel Couégnas (*op.cit.*, p. 73) a analysé ce rythme narratif binaire dans le roman populaire. Il ne mentionne en l'occurrence que sa version « optimiste » (flux et reflux des forces du mal). Il est fort probable que le roman

de *Shinpûren shiwa* est ainsi scindé en deux : d'abord le camp des purs avance (pages 75 à 104), ensuite il recule (pages 104 à 130)<sup>49</sup>. Cette logique de *stop and go* narratif, indexé sur un conflit antagonique, est aussi présente dans la seconde partie du récit-cadre, dans laquelle les séquences marquant un arrêt de la quête et celles qui indiquent sa reprise alternent à un rythme relativement soutenu et régulier<sup>50</sup>.

---

populaire privilégie effectivement beaucoup plus facilement le *happy end* (fût-il provisoire, afin que la série se poursuive) que le roman à thèse. Dans ce dernier, l'important est surtout le discrédit porté sur les « méchants » et la non-défaite absolue des « bons » : le combat n'est en effet jamais achevé et devrait être idéalement poursuivi hors-texte par le lecteur (Suleiman, *op.cit.*, p. 139). Les romans à thèse s'achèvent d'ailleurs assez souvent sur une défaite du camp positivement valorisé (*Le cheval de troie* de Nizan, *La condition humaine* de Malraux). Ce pessimisme tient aussi à certaines déterminations sémantiques propres. Alors que le roman populaire tend plutôt à préserver des valeurs positives menacées (exemples types : *Fantômas* ou *James Bond*), le roman à thèse dénonce une réalité inadéquate avec les valeurs les plus hautes : le premier *défend*, le second *dénonce* ; le premier est plutôt conservateur, le second idéaliste et révolutionnaire.

<sup>49</sup> Cette projection du manichéisme sur le plan syntagmatique se reflète, conformément à un modèle dégagé par Suleiman (*op.cit.*, p. 139), dans chaque micro-séquence du texte. La seconde partie de *Shinpûren shiwa* (p. 104-110) est précisément divisée entre une première partie formée de *n* séquences « combat purs vs. impurs (tension) » = « victoire des purs (détente euphorique) » et une seconde partie formée de *n* séquences « combat purs vs. impurs (tension) » = « victoire des impurs (détente dysphorique) ».

<sup>50</sup> Chap. 27 : le lieutenant Hori fait défection ; début du chap. 28, p. 338 : les membres de la Ligue du Vent Divin décident de tenter l'aventure malgré tout ; milieu du chap. 28, pp. 338-341 : neuf membres de la Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa abandonnent ; fin du chap. 28, pp. 341-348 : les membres de la société secrète reçoivent l'aide de Sawa et redéfinissent leur plan ; chap. 30 : tous les membres sont arrêtés par la police puis emprisonnés ; chap. 40 : Isao passe seul à l'action.

### 3. La réception

#### 1. La cooptation

Nous avons évoqué à plusieurs reprises la propension des récits autoritaires à entrer en opposition avec les convictions du lecteur. Les textes idéologiques, note à cet égard Susan Rubin Suleiman, comportent une dimension cooptative<sup>1</sup> qui tend logiquement à scinder les réactions des lecteurs en fonction de leurs convictions politiques. Le caractère sectaire du substrat idéologique de *Yûkoku* et de *Honba*, par ailleurs associé à une période noire de l'histoire japonaise (1937-1945), explique en grande partie les réactions de rejet qu'ont pu susciter ces textes. Satô Hideaki considère que le thème de la transgression au nom de l'empereur qui structure l'intrigue de *Honba* était tout simplement inadapté au public de l'après-guerre<sup>2</sup>. Dans le même ordre d'idées, Roy Starrs affirme que seule une infime minorité de lecteurs, à savoir les Japonais convertis aux vues politiques du romancier, pouvaient être réceptifs à ses romans<sup>3</sup>. Le propos est sans doute un peu caricatural<sup>4</sup>. La remarque a cependant le mérite de rappeler le type de réaction que les récits trop manifestement orientés sont susceptibles de provoquer. Lorsque le texte programme un destinataire (un lecteur implicite) politiquement et/ou ethniquement défini, le lecteur réel — qui ne partage pas ces valeurs et/ou n'appartient pas à la communauté considérée — éprouve

---

<sup>1</sup> « [...] le lecteur, coopté dès le début dans les rangs du héros, se trouve structurellement – donc, nécessairement – du “bon” côté. Il doit vouloir le triomphe du héros, et partant le triomphe de ses valeurs ». Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 178.

<sup>2</sup> むろん、天皇を無事の根拠とする忠誠は、戦後の読者には説得力をもたない。しかし戦前の文脈では、一定のリアリティと強制力をもったことは言うまでもない。勲には、天皇を頂点に置く法を破ってまでも、天皇への忠誠心を顕現しようとする掟破りの忠誠とでもいうラディカリズムがある。「Évidemment, [le thème de] la fidélité qui fait de l'empereur une caution d'innocence n'avait aucun pouvoir de persuasion sur les lecteurs de l'après-guerre. Il est en revanche très clair que dans le contexte de l'avant-guerre, un tel thème renvoyait à une réalité bien définie et exerçait un réel pouvoir de coercition. Chez Isao il y a un radicalisme que l'on pourrait appeler “une fidélité dans la transgression” et qui consiste à vouloir manifester sa fidélité à l'empereur en allant jusqu'à transgresser la loi qui place l'empereur à son sommet ». Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku* [La littérature de Mishima Yukio], Tôkyô, Shironsha, 2009, p. 327.

<sup>3</sup> “To put the matter plainly: with the exception perhaps of those few Japanese who share his ultranationalism, it seems unlikely that many readers would feel inspired or emotionally uplifted by Mishima's novels in the way many are (or were) by Mann's and Goethe's”. « Pour le dire franchement : à l'exception peut-être des rares Japonais qui partagent son ultranationalisme, il est peu probable que beaucoup de lecteurs puissent être inspirés ou émotionnellement touchés par les romans de Mishima comme beaucoup le sont (ou le furent) par ceux de Mann ou de Goethe » Roy Starrs, *Deadly dialectics, sex, violence and nihilism in the world of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, p. 80.

<sup>4</sup> Roy Starrs semble surtout perdre de vue que des textes comme *Yûkoku* ou *Honba* ne représentent qu'une infime partie de l'œuvre fictionnelle du romancier, qui a par ailleurs été souvent très bien reçue à l'étranger.

le sentiment d'être rejeté, de se trouver face à une œuvre qui ne s'adresse tout simplement pas à lui <sup>5</sup>.

Le roman *Honba* a notamment fait l'objet de commentaires dans l'ensemble très négatifs de la part des critiques anglo-saxons <sup>6</sup>, logiquement peu réceptifs au parti pris xénophobe du héros. Comme le rappelle justement Susan J. Napier, le personnage d'Isao place du côté « impur » toute la culture « humaniste » européenne <sup>7</sup>. Le lecteur peut certes choisir de faire abstraction de sa non-japonité et de sa susceptibilité d'Occidental. Il lui faudra encore accepter des textes qui semblent glorifier une pensée fondamentalement « antidialectique » <sup>8</sup> où les concepts s'amalgament sans cesse les uns aux autres et reposent dès le départ sur des hypothèses totalement irrationnelles : le Japon a été créé par les dieux, le peuple et le souverain forment un tout fusionnel, Empereur = Soleil, etc. Peter Wolfe en est arrivé à perdre de vue la dimension fictionnelle du récit et a entrepris de *réfuter* la perspective du héros et de ses disciples, comme si le protagoniste était, en somme, un essayiste :

*Dépourvu de programme concret pour créer des emplois, soigner les malades ou nourrir les affamés, ils [les membres de la Ligue du Vent Divin de l'ère Shōwa] ne font que se travestir en combattants de la liberté.* <sup>9</sup>

Cette confusion maladroite entre roman et essai, fiction et réalité peut prêter à sourire. Mais il faut reconnaître qu'elle est aussi encouragée par la place que prennent, dans le texte, les considérations ultranationalistes : le lecteur est ainsi renvoyé, qu'il le veuille ou non, à la sphère *réelle* de la vie politique et des combats d'idées.

---

<sup>5</sup> Noguchi Takehiko ne dit pas autre chose lorsqu'il fait remarquer que son insensibilité à l'arrière-plan métaphysique de *Yūkoku* le coupe du texte : しかし、『憂国』がわたしにわからないのは氏の眼には見えている（にちがいない）二・二六事件という背景の形而上学的光輝がわたしの眼には見えず、夫婦の「至福」の超越性が伝わってこないということである。「S'il y a des éléments que je ne comprends pas dans *Patriotisme*, c'est que je ne vois pas l'aura métaphysique que l'auteur, lui, voit (à n'en pas douter) dans l'arrière-plan des Incidents du 26 février 1936, et dès lors le caractère transcendant de la "béatitude" du couple ne se transmet pas jusqu'à moi. ». Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai* (1968), Tôkyô, Kôdansha, 1969, p. 226.

<sup>6</sup> Cf. notamment John Nathan, *Mishima: a Biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, p. 206 ; Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima* (1974), traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, p. 233 ; Peter Wolfe, *Yukio Mishima, A Frederick Ungar Book*, The continuum publishing company, 1989, pp. 17-20, p. 154 et pp. 186-187 ; Roy Starrs, *op.cit.*, p. 168 ; Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland : romanticism and realism in the fiction of Ōe Kenzaburō and Mishima Yukio*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, pp. 164-167. Notons que le point de vue de Susan J. Napier, pour critique qu'il soit, est le seul qui relève d'une approche véritablement littéraire, les autres mêlant la critique littéraire aux informations biographiques.

<sup>7</sup> *Honba*, chap. 28, p. 348 et Susan J. Napier, *ibid.*, pp. 165-166.

<sup>8</sup> « L'idéologie est donc sous-tendue par une pensée *essentiellement antidialectique* ; le phénomène de l'"identification en chaîne" signalé par R. Aron (*L'Opium des intellectuels*), n'est guère qu'un aspect d'un phénomène beaucoup plus général qui intéresse, entre autres, la psychopathologie. » Joseph Gabel, art. « Idéologies », dans *Encyclopedia Universalis*, 1970, vol. 8, pp. 718-720 ; cité dans : Michel Vadée, *L'idéologie*, Paris, PUF, 1973, p. 19.

<sup>9</sup> "Lacking any concrete program to create jobs, heal the sick, or feed the hungry, they are only masquerading as freedom fighters." Peter Wolfe, *op.cit.*, p. 154.

À l'inverse, les textes de *Yûkoku* et de *Honba* ont pu servir de bannière pour tous ceux qui, au Japon comme à l'étranger, se reconnaissent dans l'idéal ultranationaliste. Il suffit de taper les noms des deux ouvrages sur un moteur de recherche pour constater à quel point les deux textes sont fréquemment brandis comme référence littéraire et idéologique par des groupuscules d'extrême-droite<sup>10</sup>. Les propos tenus par l'italien Romano Vulpitta, ancien diplomate reconverti dans la critique littéraire, auteur d'une hagiographie en japonais sur Mussolini<sup>11</sup>, sont à cet égard exemplaires :

*Des œuvres comme Patriotisme créent des résonances et de l'empathie non seulement en Italie mais chez les nationalistes de tous pays. [...] La signification de mots-clés et les émotions qu'ils contiennent diffèrent selon les individus. Par exemple, des mots comme « patrie », « nation », « sacrifice », « héros », « action », « histoire », « armée » suscitent des réponses et des interprétations variées selon la façon de penser propre à chacun. Mais dans le cas de Mishima et des fascistes italiens, il y a une compréhension réciproque autour de tels mots.*<sup>12</sup>

Sur un ton partisan, Romano Vulpitta ne fait jamais que souligner le caractère « clivant » de tout texte idéologique. Par comparaison avec le texte de *Honba*, le texte de *Yûkoku* ne comporte certes pas de développement doctrinaire, mais des termes comme *tennô* (empereur), *kokka* (patrie), *kokki* (drapeau) et la référence au *ni-niroku jiken* sont déjà en soi susceptibles de disqualifier le texte aux yeux de nombreux lecteurs.

On ne s'étonnera pas qu'à la fin des années 1960, alors que d'un côté l'engagement politique du romancier devenait de plus en plus manifeste, et que de l'autre le mouvement

---

<sup>10</sup> Cf. par exemple en français la page <http://vouloir.hautetfort.com/archive/2011/01/17/mishima.html> (consulté le 15 juin 2015) où le site "vouloir.hautetfort" répertorie plusieurs articles sur Mishima qui ont, pour la plupart, été rédigés par des penseurs nationalistes.

<sup>11</sup> Romano Vulpitta, *Mussorinî — itariajin no monogatari* ムッソリーニ — イタリア人の物語 [Mussolini, une épopée italienne], Tôkyô, Chûkô Sôsho, 2000.

<sup>12</sup> "However, works like Patriotism generate resonance and empathy not merely in Italy, but in nationalists of any nation. [...] Meanings of key words and the emotions contained in those terms differ for different persons. For instance, terms such as "fatherland," "nation," "sacrifice," "hero," "action," "history," "army" invite different interpretations and responses according to one's own way of thinking. But in the case of Mishima and the Italian fascists, such words are well-understood between them". Conférence tenue en octobre 2012 et retranscrite sur le site d'extrême-droite américain « Counter currents publishing », qui fait, entre autres, l'apologie de l'apartheid : <http://www.counter-currents.com/2013/01/yukio-mishima-jojuro-yasuda-and-fascism-part-1/>, consulté le 15 juin 2015. Dans *Mishima ni okeru fashizumu bungaku no mondai*, l'article qu'il consacre à la question de la littérature fasciste chez Mishima, Romano Vulpitta note que plusieurs grands thèmes de l'auteur, notamment présents dans *Yûkoku* et *Hôjô no umi* (l'action, la volonté, l'héroïsme, la force, la beauté du corps, le combat, la conscience de la communauté, le patriotisme) sont des valeurs spécifiques du fascisme et que c'est en tant qu'écrivain fasciste qu'il faut considérer Mishima. L'article se clôt sur le constat que Mishima est paradoxalement, pour ses convictions politiques, plus respecté chez les identitaires européens que chez les jeunes japonais. Il invite ceux-ci à reconsidérer leur point de vue sur le monde à travers les vues nationalistes de Mishima. « Mishima ni okeru fashizumu bungaku no mondai », dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Sekai no naka no Mishima Yukio*, Tôkyô, Bensei, 2001, p. 189.

estudiantin d'extrême-gauche menait ses ultimes combats, plusieurs critiques politiquement aux antipodes de Mishima, aient jugé nécessaire de mettre en garde les lecteurs contre les dangers que recelaient, sous leur camouflage littéraire, les textes de *Yûkoku* et de *Honba*. Dans un article daté de mars 1969, le critique littéraire Chikami Gô, rédacteur dans le journal *Akahata* 赤旗 [Drapeau Rouge], organe de presse du parti communiste japonais, vilipendait la promotion du terrorisme et la « dangereuse pensée » (*kiken na shisô* 危険な思想) que contenait le second volume de la tétralogie<sup>13</sup>. Quelques semaines plus tard, dans un second article portant sur l'essai *Hankakumei sengen* 反革命宣言 [Manifeste anti-révolutionnaire], il caractérisait la nouvelle *Yûkoku* comme « la conversion littéraire des positions politiques extrêmement réactionnaires » de leur auteur<sup>14</sup>. L'argumentation antifasciste de Chikami Gô fait écho à d'autres essais critiques contemporains signés de plumes engagées à gauche et qui abordaient, à l'instar du célèbre *Mishima Yukio no sekai* de Noguchi Takehiko, la littérature de Mishima par le biais de ses essais politiques<sup>15</sup>. Dans le cas spécifique de *Yûkoku*, il est clair, comme nous l'avons évoqué en introduction, que la réédition de la nouvelle en juin 1966 dans le triptyque *Eirei no koe* dédié aux Incidents du 26 février 1936 tendait à légitimer une approche idéologique du texte. Pour Ikeda Jun.ichi, c'est surtout en raison de *Eirei no koe* que quelqu'un comme Matsubara Shin.ichi 松原新一 (1940-2013)<sup>16</sup> a été amené à voir dans *Yûkoku* l'illustration de la « mise en pratique parfaite du romantisme d'extrême-droite »<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Chikami Gô, « Mishima Yukio ga “Honba” ni takushita terorizumu raisan » 三島由紀夫が『奔馬』に託したテロリズム礼賛 [L'apologie du terrorisme que Mishima a déposé dans *Chevaux échappés*], dans *Akahata*, n° 6659.

<sup>14</sup> みずからの極反動の政治的立場を文学化した『憂国』や『英霊の声』などから察すると、二・二六事件に代表される右翼クーデターがかれの脳裏に「革命」としてあるにちがいない。「Ainsi qu'on le conjecture à la lecture de *Patriotisme* ou *La voix des mânes héroïques* qui sont la version littéraire des positions politiques extrêmement réactionnaires de l'auteur, pour celui-ci la [vraie] révolution renvoie clairement à un coup d'État d'extrême-droite dont les Incidents du 26 février 1936 constituent l'exemple représentatif.» Chikami Gô, *Mishima Yukio no « Hankakumei sengen »* 三島由紀夫の「反革命宣言」 [Au sujet du *Manifeste anti-révolutionnaire* de Mishima Yukio], dans *Akahata*, n° 6729, 6 juin 1969.

<sup>15</sup> Cf. aussi l'essai du philosophe marxiste Umemoto Katsumi 梅本克己 (1912-1974) au sujet de *Eirei no koe*, mais dans lequel *Yûkoku* est aussi évoqué : « Mishima keijijôgaku e no gimon — “eirei no koe” ni furete » 三島形而上学への疑問 — 『英霊の声』にふれて — [Quelques doutes vis-à-vis de la métaphysique de Mishima — au sujet de *La voix des mânes héroïques*], article initialement paru dans la revue *Bungei* en janvier 1967 et publié dans *Mishima Yukio* (1972), Tôkyô, Yûseidô, Coll. *Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho*, 1992, *op.cit.*, pp. 119-125.

<sup>16</sup> Critique engagé à gauche qui s'est notamment fait connaître par ses travaux sur la question de l'apostat politique (cf. *Kamei Katsuichirô ron* 亀井勝一郎 [Sur *Kamei Katsuichi*], *Tenkô no ronri* 転向の論理 [La logique de l'apostat politique]). Cf. art. « Matsubara Shin.ichi ». Kôdansha, *Nihonjin meidai jiten* 日本人名大辞典 [Dictionnaire des personnalités japonaises], 2009. Article disponible en ligne sur le site Kotobank : <https://kotobank.jp/word/松原新>, consulté le 19 juin 2015.

<sup>17</sup> 『憂国』において三島由紀夫が、右翼ロマンティシズムの完璧な実践を描きえた事実、やはり私どもは注目すべきだろう。「Nous devons être attentifs au fait qu'avec *Patriotisme* Mishima est parvenu à illustrer la mise en pratique parfaite du romantisme d'extrême-droite.» Matsubara Shin.ichi, *Gendai roman shugi no mondai, Mishima Yukio to Kamei Katsuichirô* 現代ロマン主義の問題 — 三島由紀夫と亀井勝一郎 [Le problème du romantisme contemporain — Mishima Yukio et Kamei Katsuichirô], dans *Tenbô* 展望 [Panorama], n° 100, avril 1967, Chikuma Shobô, pp. 211-225. Cité par Ikeda Jun.ichi, « “Yûkoku”, “Eirei no koe” ni okeru shisôsei —

Les critiques adressées par le lauréat du prix Nobel de littérature Ôe Kenzaburô s'inscrivent dans cette veine, mais témoignent d'un investissement plus personnel. Dans un long article, paru pour la première fois en janvier 1973 dans la revue *Gunzô* et intitulé *Shishatachi, saishû no bijon to warera ikinobitsuzukeru mono* 死者たち・最終のヴィジョンとわれら生き延びつづける者 [Les morts ; ultime vision et nous autres qui devons vivre], Ôe s'attacha à démontrer que le roman *Honba* était, en raison de l'investissement personnel du romancier sur la figure de son héros, un texte artificiel, comique mais à son corps défendant<sup>18</sup>. Il semble toutefois clair que, pour Ôe, c'est le fait en soi de présenter le terrorisme et la mort pour l'empereur sur un mode élogieux qui était inacceptable. Ce qu'il reproche d'ailleurs plus spécifiquement au roman sont les dernières lignes<sup>19</sup> qui valident le programme narratif du héros et supprime l'équivoque que certaines scènes, notamment dans le dernier quart du livre, contribuaient à instaurer. Ôe se montre enfin d'autant plus critique que l'auteur a effectivement mis son programme à exécution en se suicidant au nom des valeurs ultranationalistes. Un tel geste laissait entendre que le texte de *Honba* avait bel et bien une fonction pragmatique, qu'à travers lui l'auteur cherchait de fait à promouvoir un engagement et un geste exemplaires appelant une imitation qu'il s'est lui-même chargé d'accomplir. L'article s'achève sur un ton quasiment mystique<sup>20</sup>, Ôe en appelant, contre l'influence néfaste du suicide de Mishima, aux valeurs démocratiques de l'après-guerre...

Les critiques qui ont eux-mêmes un point de vue engagé n'offrent sans doute pas les analyses les plus objectives, ni les plus fouillées, qu'ont pu susciter ces deux textes. Il nous paraissait cependant important de rappeler à quel point *Yûkoku* et *Honba* appellent ce type de commentaires indexés sur l'idéologie de leur auteur. Même dans le cas d'analyses plus approfondies et plus littéraires, on sent parfois poindre, derrière les commentaires élogieux ou

---

tennôsei nashonarizumu no mebae » 『憂国』 『英霊の声』における思想性 — 天皇制ナショナリズムの芽生え [La pensée dans *Patriotisme* et *La voix des mânes héroïques* — les premiers signes du nationalisme *tennôiste*], dans Hasegawa Izumi, Moriyasu Masafumi, Ogawa Kazusuke (dir.), *Mishima Yukio Kenkyû* 三島由紀夫研究, Tôkyô, Yubunshoin 1970, p. 344.

<sup>18</sup> Ôe Kenzaburô, « Shishatachi, saishû no bijon to warera ikinobitsuzukeru mono », 死者たち・最終のヴィジョンとわれら生き延びつづける者 [Les morts ; ultime vision, et nous autres qui devons vivre, 1973], dans *Sengo bungakusha – Ôe Kenzaburô Jidai-ronshû* 6 戦後文学者—大江健三郎同時代論集 6 [Écrivain d'après-guerre – Ôe Kenzaburô : recueil d'essais contemporains, vol. 6], Tôkyô, Iwanami, 1981, pp. 198-245.

<sup>19</sup> Ôe Kenzaburô, *ibid.*, pp. 234-235.

<sup>20</sup> Le choix fait par Mishima de la mort volontaire et le refus du Japon démocratique de l'après-guerre sont en l'occurrence perçus par Ôe non seulement comme une « insulte » (*bujoku* 侮辱), mais aussi une malédiction (*noroi* 呪い) lancées aux « survivants » (*ibid.*, pp. 241-242). Ce mysticisme et l'animosité vis-à-vis d'une personne décédée ne relèvent certes plus de la critique littéraire. Il semble assez clair que la réaction de Ôe tient aussi à une forme de ressentiment vis-à-vis du destin que Mishima s'est octroyé, ce qui nous renvoie aux ambiguïtés propres au personnage dont l'engagement presque religieux en faveur des valeurs démocratiques n'était sans doute pas sans rapport avec une nostalgie inavouée pour le mythe de l'empereur-dieu qu'on lui inculqua dans son enfance. (Cf. sur ce point la thèse d'Antonin Bechler, « Ceci est mon corps », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, thèse de doctorat soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à l'Université de Strasbourg)

critiques des uns et des autres, l'influence de convictions personnelles qu'une idéologie aussi tranchée que l'ultranationalisme sollicite naturellement. En février 1961, soit un mois après la sortie de la nouvelle *Yûkoku* — alors que l'échec du mouvement contre le renouvellement de traité de sécurité nippo-américain (juin 1960) et l'assassinat du premier secrétaire du parti socialiste Asanuma Inejirô par un jeune fanatique d'extrême-droite (octobre 1960) sont donc encore tout frais dans les mémoires <sup>21</sup> — les autorités critiques que sont Terada Tôru (寺田透 1915-1995), Hanada Kiyoteru (花田清輝 1909-1974) et Etô Jun (江藤淳 1932-1999) sont amenées à échanger leurs points de vue sur la nouvelle *Yûkoku* dans la revue *Gunzô* <sup>22</sup>. L'évaluation du texte est ici clairement envisagée d'un point de vue littéraire. Très rapidement cependant, les positions se figent conformément aux convictions politiques des intervenants : Etô Jun, critique conservateur, sinon néonationaliste, considère que le texte est d'une grande qualité tandis que Hanada Kiyoteru, critique marxiste, le juge « tout à fait insignifiant » <sup>23</sup>.

## 2. Les critiques d'ordre littéraire

Nous avons vu que deux ressorts classiques du plaisir de lecture, l'intérêt suscité par les personnages d'une part et par l'intrigue de l'autre, sont clairement entravés par le vouloir-dire autoritaire des textes de *Yûkoku* et de *Honba*. Au-delà des difficultés que peut poser leur référent idéologique, c'est donc aussi pour des raisons plus strictement littéraires qu'ils ont parfois été critiqués. Nombreux sont ainsi les commentateurs qui ont reproché aux héros de *Yûkoku* et de *Honba* leur unidimensionnalité et leur psychologie opaque. Le biographe britannique Henry Scott-Stokes évoque ainsi l'« impression de froideur » que laisse le second tome de la tétralogie et le parcours de son héros ultranationaliste <sup>24</sup>. Dans le même ordre d'idée, John Nathan souligne le caractère « hermétique » de la foi ultranationaliste du héros de *Yûkoku* qui est, selon lui, « imperméable à la moindre ironie » <sup>25</sup>. Cette dernière remarque va en l'occurrence dans le sens de Noguchi Takehiko qui considère, comme nous l'avons évoqué en introduction, que *Yûkoku* fait partie des œuvres du romancier dans lesquels l'ironie

---

<sup>21</sup> Cf. *supra* : Introduction, pp. 69-78.

<sup>22</sup> *Gunzô* n° 165 (février 1961), dans *Gunzô sôzaku gappyô* 群像創作合評 n° 7, janvier 1960-décembre 1961 [Échanges critiques de la revue *Gunzô*], Tôkyô, Kôdansha, pp. 242-246.

<sup>23</sup> しかしぼくはこういう小説は非常にくだらなと思うな。 « Cependant, de mon côté, je juge ce genre de récit tout à fait insignifiant ». *Ibid.*, p. 246.

<sup>24</sup> Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima* (1974), traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, 1996, p. 233.

<sup>25</sup> John Nathan, *Mishima, A Biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, p. 206.



romantique a disparu<sup>26</sup>. La question de la prévisibilité et du caractère statique de ces textes a aussi été, comme nous l'avons vu plus haut, évoquée par certains critiques<sup>27</sup>.

Plus largement, c'est la lisibilité excessive de ces deux récits, et plus particulièrement de *Honba*, qui a suscité les réserves des commentateurs. Pour Masao Miyoshi, les « déclarations en faveur du programme *tennôiste* sont si transparentes que *Chevaux échappés* est un livre pratiquement illisible, sinon comme une partie de la biographie de Mishima »<sup>28</sup>. De la même façon, Susan J. Napier souligne que, dans *Yûkoku*, « les redondances, notamment au sujet de la supériorité des protagonistes, sont partout » et que le narrateur impose, dès les premières lignes, la seule « bonne interprétation » du texte aux lecteurs. Sa critique s'exerce cependant surtout à l'égard du second tome de la tétralogie qui comporte, avec le récit encadré d'un côté et le récit-cadre de l'autre, deux histoires sur le fond identiques :

*La Chronique de la Ligue du Vent Divin se présente comme le récit naïf d'une insurrection mais sa fonction principale est, encore une fois, de redondance : Chevaux échappés n'est pas simplement l'histoire d'une tentative, nécessairement vouée à l'échec, de sauver l'esprit japonais, mais de deux.*<sup>29</sup>

La japonologue américaine ajoute que cette obsession de la lisibilité nuit clairement à la qualité littéraire du roman qui, selon elle, prend souvent les tournures d'un manuel d'histoire partisan. Le texte ne parviendrait ainsi pas à atteindre ce difficile équilibre entre « roman » et « thèse » évoqué par Susan Rubin Suleiman<sup>30</sup>. Les commentaires critiques qui ont été adressés à *Honba* semblent effectivement trouver leur origine dans cette impression de déséquilibre produite par les écarts entre les exigences du « roman » d'un côté (intériorité psychique, proximité avec les personnages, narrativité, complexité), et celles de la « thèse » de l'autre (extériorité héroïque, distance ontologique, circularité, schématisation).

---

<sup>26</sup> Cf. *supra* : Introduction, note 48, p. 44.

<sup>27</sup> Miyashita Ryûji, *Mishima Yukio to Andore Marurô*, « *Kami naki jidai* » *wo ika ni ikiruka*, Kyôto, PHP Kenkyûsho, 2008, p. 206. Shibata Shôji fait, de son côté, remarquer que dans le second tome de la tétralogie c'est le personnage de Honda qui évolue et non le héros. Shibata Shôji, *op.cit.*, p. 313.

<sup>28</sup> « His pronouncement of the emperorist program, too, is so transparent that *Runaway Horse* is nearly unreadable — except as part of Mishima's biography. » Masao Miyoshi, « Introduction », dans Ôe Kenzaburô, *Two Novels, Seventeen, J*, [Deux romans : Seventeen et J.], traduit du japonais par Luk Van Haute, New York, Blue Moon Books, 1996, p. 15.

<sup>29</sup> « The chronicle purports to be a genuine story of an uprising but its most important function is once again of redundancy: *Runaway Horses* is not just a tale of one doomed attempt to save the Japanese spirit but of two. » Susan J. Napier, *op.cit.*, p. 165.

<sup>30</sup> « [...] le roman à thèse peut aussi être vu comme un genre divisé contre lui-même, fissuré entre « roman » et « thèse ». Le roman réaliste proclame avant tout la vocation de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne ; le roman à thèse, par contre, se trouve devant la nécessité de simplifier et de schématiser ses représentations pour ses besoins démonstratifs. Or, la simplification et la schématisation trouvent mieux leur place dans les genres allégoriques ou mythiques que dans les genres réalistes. Le roman à thèse est peut-être condamné à manquer son but, soit d'un côté, soit de l'autre. » S.R. Suleiman, *op.cit.*, p. 33.

### 3. Image et figure de l'auteur

Comme le suggère la réaction d'Ôe Kenzaburô, ou de son thuriféraire Masao Miyoshi, les critiques d'ordre littéraire qui ont été adressées à *Yûkoku* et *Honba* font souvent intervenir la question de l'image de l'auteur. Pour beaucoup de commentateurs, c'est en raison de l'absence de distance avec son sujet et ses créatures que ces textes n'entraîneraient pas l'adhésion du lecteur. Noguchi Takehiko considère que *Yûkoku* ou *Ken* manquent de « pouvoir de persuasion » parce qu'ils ne parviennent pas à créer l'illusion référentielle, ou, pour reprendre les termes de Noguchi, le pouvoir de « la fiction, tout en étant fiction, d'être ressentie comme vérité »<sup>31</sup>. Pour créer cette « vérité », l'auteur aurait besoin de conserver une distance salutaire qui lui permettrait d'éveiller l'intérêt et l'émotion des lecteurs. Or dans *Yûkoku* et *Ken*, l'auteur, trop impliqué, ne serait pas parvenu à maintenir cette distance. On échappe ainsi difficilement, note Noguchi Takehiko, à l'impression que l'auteur « impose de force au lecteur une empathie pour ce qu'il admet comme son propre [idéal] du “Beau” ou de la “Pureté” »<sup>32</sup>. Pour que le couple Takeyama puisse nous toucher, il faudrait plus de réserves de la part de l'auteur, une adhésion moins visible à cette pensée ultranationaliste qui précède le roman<sup>33</sup>. Quelques lignes plus loin, le critique répète l'argument à l'identique au sujet du roman *Honba*<sup>34</sup>.

Dans le même ordre d'idée, Shibusawa Tatsuhiko a insisté sur la difficulté qu'éprouvait sans doute la majorité des lecteurs — et notamment « les lecteurs dits lettrés » qui constituent le lectorat de Mishima — à se projeter dans Isao, héros dont les « fétiches » idéologiques (le shintô, le kendô, l'armée, etc.) et le rêve de fusion avec une entité collective sont avant tout ceux de l'auteur<sup>35</sup>. L'argument de Shibusawa se distingue cependant de celui de Noguchi en

<sup>31</sup> 虚構が虚構でありながら読者に真実を感じさせる訴求力のようなもの. Noguchi Takehiko, *op.cit.*, p. 225.

<sup>32</sup> 〈…〉従来の作品の高い完成度を支えていた作中人物に対する皮肉を失って、おのれの「美」あるいは「純粹」と信ずるものへの共感を読者に強制するといった印象をぬぐい消すことができないのである。« [...] l'auteur ayant perdu cette ironie vis-à-vis de ses propres personnages qui sous-tendait le haut degré de perfectionnement des œuvres précédentes, on ne peut se défaire de l'impression qu'il impose de force au lecteur une empathie pour ce qu'il admet comme son propre [idéal] du “Beau” ou de la “Pureté” ». Noguchi Takehiko, *ibid.*, p. 225.

<sup>33</sup> Noguchi Takehiko, *ibid.*, p. 225.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 240. Noguchi Takehiko réitérera cet argumentaire au sujet de *Honba* dans son second ouvrage sur Mishima : *Mishima Yukio to Kita Ikki*, Tôkyô, Fukumura, 1992, pp. 53-54.

<sup>35</sup> 三島氏はこの『奔馬』において、支配と被支配の関係、つまり政治の力学をエロティシズムの面から追究しようとしたものと思われるが、その意図は『春の雪』における優雅の追究ほど、どうやら一般読者には容易に受け入れられないのではないかと危懼せざるをえない。その理由は、まず第一に、作者がここで、ひたすら神道の儀式や剣道や軍隊にかかわる作者自身のフェティッシュを濫用しているからで、門外漢は、なにか鼻先でびしゃりと扉を閉められたような、突っ放された印象を受けるにちがいないからなのである。おそらく、この世界に参入するには、まず三島氏とともに入社式（イニシヤシオン）を受けることが必要なのだろう。そして描写の裏に透けて見える三島氏の悲願は、やくざ千万言を費やさなくとも、フェティッシュのみの提示によって、崇高な悲劇の

ce sens qu'il s'articule autour de la relation auteur/lecteur ou image de l'auteur/lecteur, plutôt qu'autour de la relation auteur/personnage. Shibusawa réitère, au sujet de *Honba*, un reproche qui fut fréquemment adressé à *Kyôko no ie*<sup>36</sup>, sinon à l'ensemble de l'œuvre de Mishima<sup>37</sup>, et selon lequel la fiction reflète trop clairement l'univers et les obsessions de son auteur. En termes plus abstraits, nous pourrions dire ici que la *figure de l'auteur* — la « projection parcellaire de l'auteur »<sup>38</sup> que, selon la définition de Maurice Couturier, le lecteur reconstruit dans l'acte de lecture — ne cesse de renvoyer à l'omniprésente *image de l'auteur* (celle que le lecteur se fait de l'auteur avant d'ouvrir le livre)<sup>39</sup> qui la précède. L'engagement politique du romancier à la fin de sa vie et son *seppuku* ont accentué, à leur manière, la lisibilité des textes de *Yûkoku* et de *Honba* : l'image de l'auteur comme militant de la Cause ultranationaliste confirme et réitère le référentiel idéologique du texte. Cet ensemble compact s'impose de force au lecteur, limite sa liberté interprétative<sup>40</sup> et le potentiel sémantique de ces textes souvent réduits, comme nous l'avons vu en introduction<sup>41</sup>, au simple statut de balise ou de reflet du parcours politique de leur auteur.

---

感覚を互いにコミュニケーションし得るような、いわゆる文学の読者などとまったく関係のない、ある共同体のなかにひっそりと身を置くことなのだろう。《 Dans *Chevaux échappés*, on peut considérer que Mishima a voulu explorer la relation entre dominés et dominants, autrement dit la dynamique de la politique, sous un angle érotique. Mais il est à craindre que son projet soit beaucoup moins facilement accepté par les lecteurs lambda que l'exploration de l'élégance de cour dans *Neige de printemps*. La raison en est, tout d'abord, le fait que l'auteur utilise ici à l'excès ses propres fétiches qui se rapportent exclusivement aux rites shintô, au kendô, à l'armée, etc. Ceux qui ne sont pas passionnés par ces sujets ne pourront donc manquer d'éprouver le sentiment que les ponts sont coupés et qu'on leur claque violemment la porte au nez. Pour rentrer dans ce monde, il est sans doute nécessaire d'être d'abord initié par Mishima. D'autre part, l'aspiration la plus chère de l'auteur, visible dans les descriptions du roman semble se rapporter à quelque chose de tout à fait étranger aux lecteurs dit lettrés : pour le dire sans user de formules superflues, il s'agit, par l'exhibition du seul fétiche, de l'abandon de soi dans un corps collectif offrant à ses membres un objet de communication réciproque, la sensation d'une noble tragédie qu'ils auraient en partage. » Shibusawa Tatsuhiko, *Mishima Yukio oboegaki* 三島由紀夫覚え書き [Souvenirs de Mishima Yukio], Tôkyô, Chûô Kôron, 1986, p. 98.

<sup>36</sup> Cf. par exemple Etô Jun, « Mishima Yukio no ie », dans Etô Jun, *Riarizumu no genryû* リアリズムの源流, Tôkyô, Kawade shobô, 1989, pp. 236-238. L'accueil critique très négatif qu'a reçu *Kyôko no ie* est notamment évoqué par John Nathan, *op.cit.*, pp. 169-170.

<sup>37</sup> Cf. par exemple, Roy Starrs, *op.cit.*, p. 90.

<sup>38</sup> Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 132.

<sup>39</sup> Cf. *supra* : Introduction, p. 67.

<sup>40</sup> « L'auteur doit prendre un masque afin de préserver non seulement son intimité mais aussi celle de son lecteur ; lorsque la voix de l'auteur devient trop distincte, le lecteur exerce alors son droit de censure esthétique, estimant que le texte ne possède pas une épaisseur poétique suffisante pour protéger sa propre intégrité en tant que lecteur. » M. Couturier, *op.cit.*, p. 59.

<sup>41</sup> Cf. introduction, note 11, p. 14.

## Conclusions

Nous avons montré à quel point la nouvelle *Yûkoku*, le récit encadré et le récit cadre de *Honba* étaient traversés par une logique manichéenne et faisaient référence à l'idéologie ultranationaliste épousée par l'auteur dans les dernières années de sa vie. La doctrine est certes plus présente et plus développée dans *Honba* que dans *Yûkoku*. Mais elle joue dans les deux cas un rôle essentiel que traduit notamment le parcours narratif des personnages, qui renvoie directement à un système de valeur inspiré des mouvements insurrectionnels d'extrême-droite appelant, dans les années 1930, à une restauration Shôwa accomplie au nom de l'empereur divin. La dimension idéologique des textes ne peut être dissociée de certaines limites textuelles, d'ordre littéraire. Le portrait apologétique et allégorisé des héros, la part prise par l'idéologie dans leur vie intérieure, tendent à dresser une image bidimensionnelle des personnages qui désamorce les processus d'identification du lecteur. La dimension circulaire de l'intrigue et les nombreuses redondances (notamment narratives, contextuelles et métaphoriques) qui structurent ces textes, les rendent en outre éminemment statiques ou prévisibles. L'accueil critique qu'ils ont reçus confirme notre analyse. Les réceptions de *Yûkoku* et de *Honba* se révèlent souvent indexées sur les convictions personnelles du lecteur, soulignant la dimension cooptative de ces textes. À cela s'ajoute une difficulté supplémentaire qui tient à la propension de ces deux œuvres à nous renvoyer à une image bien connue de l'auteur comme activiste ultranationaliste. L'omniprésence du référent auctorial a pu, en l'occurrence, favoriser une forme de pétrification du sens des textes.

Notre hypothèse, comme nous l'avons évoquée en introduction, est que Mishima avait cependant conscience des limites intrinsèques à des textes trop univoques et idéologiques. Les fictions qui, comme *Yûkoku* et *Honba*, s'appuient directement sur le discours *tennôiste* sont, nous l'avons vu, extrêmement peu nombreuses dans l'œuvre du romancier. Qu'au moment précis où il se lance dans une abondante activité d'essayiste pour soutenir ses vues politiques, Mishima se soit abstenu, dans la plupart de ses romans et de ses nouvelles, de renvoyer directement à la pensée ultranationaliste est évidemment significatif. Lui-même ne se considérait pas comme un auteur engagé<sup>1</sup> et réprouvait la loquacité idéologique des romans

---

<sup>1</sup> Dans un dialogue avec le philosophe Itô Katsuhiko 伊藤勝彦 (né en 1929) daté de novembre 1967, Mishima considère, comme nous aurons l'occasion de le voir plus en détail dans la conclusion de notre troisième chapitre, que l'œuvre véritablement artistique transcende par nature l'idéologie, et que s'il devait lui-même aborder la question du fascisme dans un roman, il éviterait une approche partisane. La dimension supposément apolitique de l'œuvre d'art semble cependant aussi un expédient commode pour renvoyer dans leur camp tous les critiques qui, comme Umemoto Katsumi au sujet de *Eirei no koe*, se sont attaqués au caractère politique de certains de ses textes. *Han-hyûmanizumu no shinjô to ronri* 反ヒューマニズムの心情と論理 [La logique et le sentiment de

de Paul Bourget, « produits d'un intellect desséché »<sup>2</sup>. L'écart entre ces propos critiques sur Bourget et ses remarques très favorables, à peu près à la même époque, sur d'autres écrivains français engagés, comme André Malraux et François Mauriac<sup>3</sup>, suggèrent que ce n'est cependant pas le récit idéologique en soi qu'il réprovoque, mais ceux dans lesquels l'idéologie, trop bavarde, s'exerce au détriment du potentiel artistique de l'œuvre. Comme nous avons pu le voir, un tel reproche a, non sans ironie, été adressé à Mishima lui-même. Eût-il ou non échoué, il nous paraît en tout cas indéniable que l'écrivain a cherché à trouver un équilibre entre sa passion politique d'un côté et son souci de préserver l'autonomie et la richesse polysémique de l'œuvre de l'autre. Dans les deux chapitres qui vont suivre, nous envisagerons la contrainte non plus seulement du point de vue du lecteur, mais aussi du point de vue de l'auteur, pris à la fois entre le désir de dire et celui de plaire (ou de ne pas déplaire). L'intérêt de *Yûkoku* et de *Honba* se trouvent sans doute dans cette ambiguïté inscrite au cœur même de leur discours idéologique, dans ces manœuvres, parfois originales, par lesquelles les textes tentent de se prémunir de leurs propres excès ou d'en tirer parti.

Il est évidemment difficile de savoir à quel point ces stratégies sont intentionnelles, voulues et pensées par Mishima. Si certaines semblent clairement relever d'un processus conscient (effet de mise à distance dans *Yûkoku*, stratégie de conciliation dans *Honba*), d'autres sont peut-être partiellement involontaires et nous renvoient à certaines obsessions et/ou à un langage inconscient profondément ancrés dans la personnalité de l'auteur (érotisation de la mort, nihilisme, ironie romantique)<sup>4</sup>. La question de leur intentionnalité n'est sans doute pas tout à fait anecdotique car elle pourra exercer une influence sur l'interprétation du lecteur. Avant toute chose, il importe cependant de répertorier les éléments qui complexifient le sens et la lecture de ces textes. Dans quelle mesure *Yûkoku* et *Honba*

---

l'anti-humanisme, conversation avec Itô Katsuhiko], dans Itô Katsuhiko, *Shisô no hassei* 思想の発生 [La naissance de la pensée], Tôkyô, Banchô shobô, 1973, pp. 72-88.

<sup>2</sup> 今にして思うと戦争中にはやったポール・ブージェの小説などはひからびた知性の産物であって、ああいうものは芸術の力を何も持たないということもはっきりわかってきた。「En y pensant avec le recul, les romans, par exemple, d'un Paul Bourget, en vogue pendant la guerre, n'étaient que les produits d'un intellect desséché et j'ai clairement compris que de tels textes étaient tout à fait dépourvus de force artistique. ». MY, *Waga miserareta mono* (avril 1956), dans *Watashi no henreki jidai*, Tôkyô, Chikuma Shobô, 2000, p. 181.

<sup>3</sup> Mishima semble considérer que chez Malraux comme chez Mauriac, l'engagement idéologique (l'antifascisme pour l'un, le catholicisme pour l'autre) n'exerce pas une incidence négative sur l'œuvre. Il n'est pas anodin de constater que Susan Rubin Suleiman, dans son livre sur le roman à thèse, cite précisément certaines œuvres de Paul Bourget comme exemple de roman à thèse proche du modèle type du genre (S. R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, pp. 85-92) et, à l'inverse, André Malraux et François Mauriac comme auteurs ayant su, sans sortir entièrement du cadre du récit idéologique, y insérer une forme d'indétermination ou de dialogisme (*ibid.*, pp. 164-175 et pp. 265-272). Nous évoquerons plus précisément les analyses de Mishima au sujet de l'œuvre de Malraux dans notre seconde partie.

<sup>4</sup> Nous inclinons personnellement à penser que, chez Mishima, rien n'est vraiment laissé au hasard et que même ce qui relève du discours fantasmatique est aussi, au moins sur certains points, pensé et construit. La suite de notre analyse nous amènera à fournir quelques éléments de réflexion sur ce point.

échappent-ils au modèle-type du récit autoritaire et idéologique ? Lesquels l'emportent alors entre le manichéisme et l'idéologie d'un côté, et les éléments de complication sémantique, les subtilités stylistiques ou rhétoriques de l'autre ? Les textes s'ouvrent-ils à une véritable polysémie ou restent-ils globalement fermés ? Peuvent-ils toucher l'ensemble des lecteurs ou seule une minorité d'entre eux attachée à la pensée ultranationaliste, du moins bienveillante ou compréhensive vis-à-vis de celle-ci ? Peut-on parler d'ironie, et si oui, dans quel sens ?

Ces questions concernent aussi bien *Yûkoku* que *Honba*. Les stratégies mises en place pour répondre aux défis du récit autoritaire diffèrent cependant considérablement d'un texte à l'autre. Il paraît donc nécessaire, pour approfondir notre analyse, d'envisager les deux œuvres séparément. Nous verrons que la nouvelle *Yûkoku* sollicite des effets de mise à distance et implique un travail sur la forme qui tend à couper le texte de son référent extratextuel. La nouvelle est par ailleurs construite sur un écart entre des représentations contradictoires : la scène de l'événement est effet en complet décalage avec les pages qui précèdent, ce qui introduit clairement une fissure dans le texte (**II. *Yûkoku*, entre récit autoritaire et récit poétique**). Le roman *Honba* est plus proche du modèle-type du récit autoritaire et idéologique qu'est le roman à thèse. L'auteur propose toutefois des réponses originales au défi de la lisibilité. Le texte comporte tout d'abord un appareil rhétorique complexe par lequel l'auteur semble avoir voulu se concilier le lecteur. Le récit met par ailleurs en exergue les contradictions, le nihilisme, voire les mobiles cachés du personnage principal, ce qui complique considérablement —le portrait fût-il malgré tout apologétique— le sens final du texte. (**III. *Honba* et les défis du roman autoritaire**). Notons que les deux textes, aussi différents soient-ils dans leur forme, partagent aussi de nombreux points communs, dont le plus marquant est probablement leur propension à illustrer les liens étroits entre perversion et fanatisme. Cette ouverture sur un langage inconscient contribue à l'intérêt de ces deux récits, tout en soulevant de nouvelles difficultés se rapportant à l'image de l'auteur et à la distance que le lecteur choisira d'avoir vis-à-vis de celle-ci.



## **II. *Yûkoku*, entre récit idéologique et récit poétique**





# Introduction

Nous avons longuement mentionné dans notre première partie les défauts qui semblent inhérents aux récits autoritaires et que nous retrouvons dans *Yûkoku* et *Honba* : l'unidimensionnalité et la platitude des personnages, un ton superlatif, un symbolisme transparent, la fréquence des redondances, etc. Aux lecteurs avertis, les récits autoritaires — fissent-ils en partie abstraction du contenu idéologique qu'ils véhiculent — risquent de se présenter comme un tissu de stéréotypes insistants dessinant un univers manichéen et univoque. Mais ces critiques ont-elles encore un sens si ces stéréotypes sont en même temps mis à distance, si le texte assume et joue des stéréotypes qui le traversent et le constituent ? Quel est le statut du contenu à connotation idéologique du texte quand celui-ci est lui-même emmêlé à un réseau très dense de *topos* et de *clichés* dont la saturation suggère un second degré ? Le sujet de la nouvelle *Yûkoku* assimile certes la nouvelle à un récit autoritaire. Mais le décalage entre le récit et l'horizon d'attente des lecteurs contemporains, ainsi que la fréquence des stéréotypes ne doivent-ils pas nous conduire à reconsidérer la dimension édifiante du texte, à voir en elle un simple support poétique dont les fins sont avant tout formelles ?

Le premier chapitre de la nouvelle joue à cet égard un rôle prépondérant. Il comporte en effet des désinences verbales en langue classique créant une distance, un effet de dépaysement qui brise la transitivité réaliste et suggère que le texte doit être envisagé comme un projet esthétique singulier exploitant une matière volontairement datée et stéréotypée. Le fait que le texte de *Yûkoku* oriente le lecteur sur la forme plutôt que sur le contenu est encore souligné par l'annonce anticipée de la suite du récit dans le premier chapitre. Comme l'a très justement noté Hasegawa Izumi, en dévoilant l'intrigue Mishima tue *l'intérêt romanesque* (ce que Barthes nomme le code herméneutique)<sup>1</sup>, abandonne ainsi la fonction référentielle du texte au profit de la fonction poétique<sup>2</sup>. Pour utiliser une distinction proposée par Jean-Louis Dufays

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 24.

<sup>2</sup> 作者の立場からいえば、筋の展開に読者の興味をつなごうとする小説においては、最初から筋をあかすことは、その小説の自殺行為にひとしい。そのことは、裏返して言えば、最初から筋のあかされている作品は、筋の展開に読者の興味をつなごうとするものではないということである。すなわち、作品の一行一行の血肉が、それなりの価値を持つということであって、最初から筋をあかすことはマイナスではなく、仮にそれがマイナスに働くとしても、その影響は、作家が無視してもかまわないということになる。「Du point de vue d'un écrivain qui cherche à attacher le lecteur au roman par le biais de l'intrigue, la révéler dès le début équivaut à suicider le roman. Ceci implique de considérer à l'inverse qu'une œuvre livrant d'emblée l'intrigue ne cherche pas à intéresser le lecteur à celle-ci. C'est plutôt alors la chair et le sang de chaque ligne qui ont leur propre valeur. Dévoiler l'intrigue dès le début ne lèse pas le récit, ou ne le lèse que de façon provisoire avec des conséquences que l'écrivain est libre d'ignorer. » Hasegawa Izumi, « Yûkoku, tôka no kiku, eirei no koe ni furete », dans *Gendai no esupuri*, n° 48, Tôkyô, Shibundô, février 1971, p. 138.

et inspirée des théories de la réception, nous pourrions dire que le texte de *Yûkoku* suggère un mode de lecture qui ne relève pas de la *participation* mais de la *distanciation*<sup>3</sup>. Mode naïf, la *participation* cherche « à saisir ce qui dans le texte est *représentable* » et s'intéresse non pas « à la manière dont il est écrit [...] mais à la *matière* qu'il traite, à l'*univers* qu'il dépeint ». La *distanciation* implique en revanche « de lire la fiction comme une fiction, c'est-à-dire de rattacher le texte soit à sa propre clôture intratextuelle, soit aux architextes (genres conventions, stéréotypiques) et aux intertextes dont il relève »<sup>4</sup>. Le référent du langage n'est plus alors un quelconque hors-texte, mais est « produit par le texte lui-même » (Stierle)<sup>5</sup>. On peut, certes, faire l'hypothèse que la plupart des œuvres littéraires participent, à quelque degré, des deux lectures. Le rideau exotique du premier chapitre, le refus des « prestiges faciles de l'intrigue »<sup>6</sup>, suggère toutefois que le texte penche clairement du côté de la distanciation. Or il y a là une évidente contradiction avec la dimension autoritaire du texte que nous avons mentionnée dans notre première partie. Les textes les plus contraignants, comme le roman à thèse, tendent, en règle générale, à effacer l'écart entre le texte et le hors-texte<sup>7</sup> et impliquent clairement une lecture plutôt participative.

La difficulté que pose ce texte tient cependant au fait que le second degré qui le caractérise ne verse pour autant jamais clairement dans la parodie ou l'ironie (au sens le plus répandu du terme : signifier le contraire de ce que l'on prétend dire)<sup>8</sup>. Aucun indice intra ou extra-textuel n'indique un rapport humoristique au sujet et aucun critique ne s'est aventuré à considérer *Yûkoku* comme un récit comique. Le paratexte (les différentes postfaces et commentaires de l'auteur, la réédition de la nouvelle dans le triptyque à connotation idéologique *Eirei no koe*)<sup>9</sup> va aussi dans le sens d'une lecture non ironique de la nouvelle. Le texte de *Yûkoku* relèverait

<sup>3</sup> Jean-Louis Dufays emprunte lui-même cette distinction à Claude Lafarge. Elle équivaut à celle que fait Stierle entre *réception quasi-pragmatique* et *réception pseudo-référentielle* ou à celle de Riffaterre entre *lecture de la signification* et *lecture de la signifiante*. Cf. Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1994, pp. 180-181.

<sup>4</sup> J-L Dufays, *ibid.*, pp. 180-85

<sup>5</sup> Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique* n° 39, Éditions du Seuil, 1979, p. 304. Cité par J-L. Dufays, *ibid.*, p. 185.

<sup>6</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 19.

<sup>7</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 179.

<sup>8</sup> « [...] une manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire comprendre ». Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 18.

<sup>9</sup> *Yûkoku* est probablement l'un des textes que Mishima a le plus souvent commenté. Citons notamment, par ordre chronologique : « *Sutâ* » *atogaki*. 『スタア』あとがき [Postface au recueil *Star*, janvier 1961] (MY, *Sutâ*, Tôkyô, Shinchôsha, 1961, pp. 181-182) ; *Seisaku ito oyobi keika (Yûkoku, eigaban)* 制作意図および経過 (憂国映画版) [Intentions et processus de production de l'adaptation filmique de *Patriotisme*, avril 1966] (MYZ, vol. 34, 2003, pp. 36-64) ; *Ni-niroku jiken to watashi* (MY, *Eirei no koe*, juin 1966, Tôkyô, Kawade Shobô, 2005, pp. 243-261) ; *Kaisetsu* 解説 [Commentaires, septembre 1968], postface au recueil de nouvelles *La Forêt en fleurs* et *Patriotisme* (MY, *Hanazakari, Yûkoku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, pp. 281-286). Il faut noter qu'à l'exception de la postface au recueil *Sutâ*, ces commentaires ont été formulés à la fin des années 1960, alors que l'engagement idéologique du romancier atteint son summum.

ainsi de ce que Jean-Louis Dufays nomme le « régime sérieux » de l'exploitation du stéréotype : l'auteur semble à la fois accepter les connotations des clichés qu'il mobilise sans pour autant être dupe de leur banalité et de leur caractère figé<sup>10</sup>. Un tel régime n'est pas dénué d'ambiguïté puisque les stéréotypes, bien que pris au second degré, ne sont pas pour autant refusés. Comment alors recevoir et évaluer ce texte ? La dimension poétique de la nouvelle prend-elle complètement le pas sur sa dimension autoritaire ou idéologique ? Sinon comment s'organisent les rapports entre ces deux aspects du texte ?

Pour répondre à ces questions, il nous semble important de préciser quels sont les stéréotypes qui sont repris par le texte et quel type de mise à distance ils instituent. Nous verrons dans notre premier chapitre que cette mise à distance peut être considérée comme ambiguë : d'un côté les stéréotypes orientent le lecteur vers une lecture non-référentielle, mais de l'autre ils contribuent à instaurer un cadre édifiant, culturaliste et nationaliste (**I. Une mise à distance ambiguë**). Les procédures de mise à distance ne relèvent-elles pas alors d'une forme de ruse qui permet à l'auteur de se complaire dans le premier degré et l'idéologique ? L'insistance mise par le texte sur sa forme suggère cependant que l'auteur a sans doute aussi cherché à retravailler les figures et les schémas figés qu'il mobilise. Nous montrerons dans un deuxième chapitre dans quelle mesure la nouvelle *Yûkoku* renouvelle, à différents niveaux, les stéréotypes qu'elle sollicite (**II. Le renouvellement des stéréotypes**). Nous chercherons à déterminer quelle influence ce travail autour des stéréotypes exerce sur le texte et dans quelle mesure il en ouvre ou en dissémine le sens.

---

<sup>10</sup> J-L. Dufays, *op.cit.*, p. 245.



# I. Une mise à distance ambiguë

Dans la mesure où notre étude sera centrée sur la question des stéréotypes littéraires, il nous paraît important d'en établir une typologie succincte. Une première distinction mérite d'être faite entre le *poncif* et le *cliché*. Ruth Amossy dans son ouvrage *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype* propose de définir le *poncif* comme « un thème purement littéraire ou poétique » et le *cliché* comme un « fait de style ou une figure de rhétorique usée »<sup>1</sup>. *Poncif* a donc une acception plus thématique alors que *cliché* renvoie à « des phénomènes de stéréotypie d'expression ponctuels »<sup>2</sup> (syntagmes figés, comparaisons usées, etc.). Nous nous permettrons d'établir ici une seconde distinction entre *poncif* et *topos*. Nous utiliserons le terme de *poncif* pour évoquer tout thème ou motif récurrent qui renvoie à l'objet littérature sans qu'il soit nécessairement possible de lui assigner un genre ou une époque définis et le terme de *topos* pour évoquer un thème ou « une configuration narrative privilégié[s] et récurrent[s] »<sup>3</sup> dans un corpus circonscrit (genre, époque, culture, etc.). Le *poncif* de « la mort des amants » est universel, le *topos* du « double suicide » amoureux (*shinjû* 心中) et l'imaginaire qu'il véhicule (clair-obscur, chemin vers la mort dans la neige, corbeaux qui croassent, etc.) font référence à un genre défini (*shinjûmono* 心中物) des arts dramaturgiques japonais qui s'est épanoui au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

La distinction *poncif* / *topos* épouse à certains égards la distinction *architexte* / *intertexte* autour de laquelle s'articule nos deux premiers sous-chapitres. L'*architexte* renvoie aux grandes catégories génériques (et souvent transculturelles) qui informent la nature du texte<sup>5</sup>. Quant au terme d'intertextualité, nous l'utilisons dans le sens restreint et courant d'une

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 33.

<sup>2</sup> Alissa Le Blanc, *Du poncif etc... Le cas des Moralités légendaires de Jules Laforgue*, Cahiers de Narratologie, [Online], n° 17, 2009. Article disponible en ligne : <http://narratologie.revues.org/1167>, consulté le 19 juin 2015.

<sup>3</sup> A. Le Blanc, *ibid.*

<sup>4</sup> Il est clair qu'une telle distinction est aléatoire et que sa perception sera amenée à varier selon les récepteurs. On peut émettre l'hypothèse qu'en règle générale, les lecteurs les plus avertis verront sans doute un *topos*, là où les lecteurs moins expérimentés ne verront qu'un *poncif*, et les lecteurs les plus naïfs un thème poétique. Mais ces différentes lectures peuvent aussi se chevaucher et le lecteur voir à la fois le *poncif* (pour rester dans le même exemple : la mort des amants), le *topos* (configuration narrative et scénique du *shinjûmono*) et le thème poétique. Aussi contestable et mouvante que soit la distinction, il nous paraît en tout cas indéniable qu'elle opère et oriente le rapport au texte du destinataire. Elle permet de souligner que certains thèmes ou motifs seront perçus par la majorité des destinataires comme *déjà-vus* (*poncif* du *happy end*, du prince charmant, etc.) tandis que d'autres ne pourront être déchiffrés que par un nombre restreint de destinataires capables de distinguer une origine générique du stéréotype.

<sup>5</sup> Gérard Genette définit l'*architexte* comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (*Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7). Nous nous intéresserons ici plus précisément à la question de la relation générique qui structure la nouvelle et nous utilisons la notion d'*architexte* comme un synonyme d'*archigenre*.

« poétique des relations »<sup>6</sup> entre un texte d'origine et un texte dérivé. Notre usage du terme correspond donc à celui que Gérard Genette range de son côté sous le terme d'hypertextualité<sup>7</sup>. Après avoir abordé la question de l'architexte puis de l'intertexte, nous nous intéresserons, dans un troisième sous-chapitre, au travail stylistique sur lequel est construite la nouvelle jusqu'à la scène du *seppuku*. Pour finir, nous mettrons en exergue les liens étroits entre l'esthétique désuète et « japonisante » du texte et le cadre idéologique qui est le sien.

## 1. L'architexte : une littérature édifiante et obsolète

### 1. Mythe et légende

Centré sur le suicide exemplaire d'un couple héroïque qui essentialise le féminin et le masculin, le récit de *Yûkoku* pourrait illustrer la définition du mythe, proposée par Jean-Yves Tadié, comme une « histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial, avec des personnages donnés comme réels mais surnaturels »<sup>8</sup>. Le chapitre introductif se présente en l'occurrence comme une sorte de seuil liturgique :

烈夫烈婦の最期、洵に鬼神をして哭かしむの概あり。因に中尉は享年三十歳、夫人は二十三歳、華燭の典を挙げしより半歳に充たざりき。

*Les derniers instants de ce couple vertueux furent véritablement de nature à faire pleurer les plus terribles de nos dieux. Précisons que le lieutenant avait fêté ses trente et un ans, que son épouse comptait vingt-trois printemps & que six mois ne s'étaient pas écoulés depuis la célébration de leurs noces.*<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 17.

<sup>7</sup> « J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerais, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » G. Genette, *op.cit.*, p. 13.

<sup>8</sup> J-Y. Tadié, *op.cit.*, p. 148.

<sup>9</sup> Chap. 1, p. 75. Il est difficile de trouver un équivalent au japonais classique de ce premier chapitre dans la mesure où le français moderne (de même que l'anglais) se forme plus tôt que le japonais moderne. Si cette langue diffère, d'un point de vue morphologique, du japonais moderne, elle a toutefois continué à être utilisée à une époque récente (dans certains organes de presse jusqu'aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle). Utiliser des archaïsmes linguistiques (en français : anciennes terminaisons, par exemple, de l'imparfait) donnerait ainsi au chapitre introductif une dimension burlesque qui nous semble absente du texte d'origine. Se contenter de la langue moderne, comme le fait la traduction anglaise, ne rend toutefois pas non plus justice à la diglossie qui structure le récit et joue un rôle nécessairement important dans son appréhension. Nous avons essayé de trouver un compromis en reportant l'archaïsme linguistique sur des éléments typographiques : « s » long noté « ʃ » et esperluette (&), derniers reliquats de l'ancien français qui disparaissent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous nous

Le lecteur est d'emblée invité à adopter une attitude de recueillement et de respect, à recevoir comme un sacrement un récit mettant en scène des héros mythiques au destin extraordinaire (poncif de la belle mort, personnages élus des dieux, etc.). Cette exhortation à s'émerveiller devant les personnages est de nouveau répétée — mais cette fois sans la mise à distance du japonais classique — dans les toutes premières lignes du deuxième chapitre. Le narrateur évoque tous ceux qui, ayant assisté aux noces ou ayant simplement vu la photographie de mariage du couple, « n'ont pu retenir un nouveau cri d'admiration »<sup>10</sup>. Le texte, par le biais de ces personnages secondaires, fixe sur un mode symbolique le pacte de lecture et suggère l'existence d'une hypothétique communauté de destinataires unis par les mêmes émotions. L'incipit mime ainsi sur le plan de l'énonciation le rôle dévolu à la porte sur le plan de l'énoncé : il introduit à un espace sacré. Le narrateur trace de la sorte une relation d'homologie entre l'expérience de lecture hors du commun de ses destinataires et les heures exceptionnelles que vivent ses personnages dans le huis-clos mythifié de leur domicile.

Comme le souligne à plusieurs reprises le narrateur, la dernière soirée des personnages ne se distingue presque en rien d'une soirée ordinaire. Le chapitre trois, qui représente près de la moitié de la nouvelle (seize pages sur trente-cinq), pourrait être résumé de la façon suivante : un soldat rentre chez lui, est accueilli par sa femme qui lui prépare le bain et une collation, ils se lavent, puis ont un rapport sexuel. Le lieutenant n'est ainsi pas loin de « céder à l'illusion » d'une soirée parfaitement normale<sup>11</sup>. Le narrateur, focalisé sur l'épouse, lui fait écho, une page plus loin :

ここには何ら特別の時間はなかった。麗子はいそがしく立ち働らき、即席の肴を作っていた。手も慄えず、ものごとはいつもよりきびきびと小気味よく運んだ[...]。それでもときどき、胸の底をふしぎな鼓動が走る。遠い稲妻のように、それがちらりと強烈に走って消える。そのほかは何一つふだんと変りがない。

*Il n'y avait rien qui indiquait ici un moment singulier. Reiko s'affairait, debout, à préparer de petits plats improvisés pour accompagner le saké. Ses mains ne tremblaient pas, tout avançait dans l'ordre et plus rapidement encore qu'à l'accoutumée. Seul le fond de sa poitrine était, de temps à autre, parcouru par d'étranges palpitations. Comme de*

---

sommes, pour ce faire, inspiré des gazettes du XVIII<sup>e</sup> siècle disponibles en ligne : <http://www.gazettes18e.fr/>, consulté le 15 novembre 2014.

<sup>10</sup> Chap. 2, p. 76. Nous citons l'extrait *infra* : p. 221.

<sup>11</sup> Chap. 3, p. 85.



*lointains éclairs, cela la traversait d'un trait puis s'éteignait. Rien, sinon, ne différait de l'ordinaire.*<sup>12</sup>

Par la grâce de la mort rituelle, la dernière soirée du couple, le logement qu'ils occupent depuis leur mariage, prennent toutefois une signification entièrement nouvelle : l'ordinaire devient extraordinaire, d'autant plus extraordinaire qu'il reste en même temps ordinaire, attestant le courage surhumain des personnages pour qui la mort est un horizon presque aussi naturel que ne l'était la journée du lendemain quand ils avaient encore le loisir de vivre. Dans *Le sacré et le profane*, Mircea Éliade forge le terme de hiérophanie qui désigne la manifestation d'une force sacrée dans un objet quelconque qui « devient autre chose sans cesser d'être lui-même »<sup>13</sup>. « Sans cesser d'être lui-même », le quotidien du couple Takeyama se transforme de même en une liturgie splendide dont les différentes étapes — le bain (l'ablution), la consommation rituelle du saké, le coït (le « rite d'amour ») — sont autant de rites préparatoires annonçant la fusion des personnages avec la transcendance (le « rite de mort »)<sup>14</sup>.

Nous avons évoqué, dans notre première partie, le fait que la nouvelle soit construite sur une séparation entre l'espace interne et l'espace externe. Le domicile du couple Takeyama est, pour être plus précis, présenté comme une sorte de temple qui se détache « par le haut » (*kitsuritsu* 屹立) du monde environnant :

窓の外に自動車の音がする。道の片側に残る雪を蹴立てるタイヤのきしみがきこえる。近くの塀にクラクションが反響する。……そういう音をきいていると、あいかわらず忙しく往来している社会の海の中に、ここだけは孤島のように屹立して感じられる。

*Derrière la fenêtre, les voitures vrombissaient. On percevait le crissement des pneus qui balayaient la neige restée sur le bas-côté. L'écho des klaxons était renvoyé par le mur d'enceinte de la maison...Prêtant l'oreille à ces bruits, le lieutenant eut alors le sentiment que, dans la mer de la société environnante, agitée par des allées et venues incessantes et pressées, seule sa maison se détachait, ainsi qu'une île isolée.*<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Chap. 3, p. 86.

<sup>13</sup> Mircea Éliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 18.

<sup>14</sup> « Rite d'amour et de mort » est le titre choisi par Mishima pour la projection de l'adaptation cinématographique de *Yūkoku* en occident. Le film fut projeté pour la première fois en septembre 1965 à la cinémathèque de Paris. Cf. Nathan, *Mishima, A Biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, pp. 198-201.

<sup>15</sup> Chap. 3, p. 89.

Le contre-espace externe semble parallèlement s'organiser autour du logement du couple qu'il ceint d'une zone-tampon protectrice symbolisée par les douves et la forêt qui « arrêtent » les bruits et l'agitation du monde <sup>16</sup>. Le domicile du lieutenant et de son épouse est ainsi apparenté à une sorte de nombril du monde, un centre spirituel, pendant du palais impérial pour la divinité duquel les héros se sacrifient. Dans le temple domestique lui-même, deux niveaux d'intensité différente se distinguent. Le rez-de-chaussée, proche de la souillure externe et dont les pièces sont « mal éclairées » <sup>17</sup>, fonctionne comme une antichambre de la pureté, un lieu intermédiaire, contigu au seuil que trace la porte, significativement fermée à clef par le lieutenant lors de son retour au domicile <sup>18</sup>. Le saint des saints, le sanctuaire où prendront place à la fois les ébats érotiques et la mort des protagonistes, se situe lui, selon une logique verticale classique, à l'étage, dans la chambre à coucher qui fait en même temps office de pièce de réception <sup>19</sup>. Sasaki Yukitsuna note que « le rez-de-chaussée est le lieu de l'ordinaire et l'étage celui de l'extraordinaire » <sup>20</sup>.

Dans le huis-clos que constitue le logement du couple, tout, note Etô Jun, « se déploie selon un formalisme rigoureux semblable à l'étiquette qui régit la cérémonie du thé » <sup>21</sup>. Les moindres mouvements des personnages évoquent ainsi le recueillement, le cérémonial rigoureux du prêtre au moment de l'office. Leurs visages restent toujours « graves » ou

<sup>16</sup> このあたりの夜はしんとして、車の音さえ途絶えている。四谷駅界限の省線電車や市電の響きも、濠の内側に銜するばかりで、赤坂離宮前のひろい車道に面した公園の森に遮られ、ここまでは届いて来ない。この東京の一劃で、今も、二つに分裂した皇軍が相對峙しているという緊迫感ほ嘘のようである。「La nuit environnante était silencieuse et même les voitures avaient cessé de se faire entendre. Le roulis des trains et des tramways aux alentours de la gare de Yotsuya ne résonnait qu'à l'intérieur de l'espace délimité par les douves. Il se perdait dans la forêt du parc qui donnait sur la grande avenue longeant le palais d'Akasaka sans parvenir jusqu'ici. La tension que suscitait, dans ce coin de Tôkyô, en ce moment même, l'affrontement de deux factions de l'armée impériale semblait une sorte de mensonge. » (chap. 4, p. 95)

<sup>17</sup> 日当たりが悪い Chap. 2, p. 77.

<sup>18</sup> Chap. 3, p. 81. La façon dont le lieutenant ferme la porte à clef, ou le fait qu'il la ferme lui-même est perçu comme quelque chose d'énigmatique par son épouse. Selon Sasaki Yukitsuna, « mettre le verrou, geste qui, d'un point de vue objectif, pourrait paraître on ne peut plus ordinaire, est ainsi présenté comme un événement comportant une signification extraordinaire. » 客観的に見ればごく日常的な行為である鍵をかけるそれだけのことが、非日常的の出来事としての意味を持ったところでは表現されている。Sasaki Yukitsuna, « Aru hazu no nai "zettai" e » あるはずのない「絶対」へ [Vers un « absolu » qui ne saurait exister], dans *Yuriteka, Tokushû Mishima Yukio* ユリイカ 特集三島由紀夫 [Revue Eurêka, numéro spécial Mishima Yukio], Tôkyô, Seidôsha, oct. 1976, p. 173. La remarque va dans le sens de notre interprétation et souligne par ailleurs le rôle central de la porte dans la structuration de l'espace sacré.

<sup>19</sup> Chap. 2, p. 77. Le double statut de la chambre à coucher résume en soi toute la thématique de la nouvelle : le lecteur assiste aussi bien à l'acte privé du coït qu'à l'acte politique du suicide.

<sup>20</sup> 一階には日常があり、二回には非日常がある Sasaki Yukitsuna, *ibid.*, p. 174. C'est quand le personnage du lieutenant se trouve dans la chambre à coucher que le narrateur lui attribue les réflexions que nous venons de citer et qui expriment le sentiment d'une coupure radicale entre l'espace interne et l'espace externe.

<sup>21</sup> ここでは、すべてが茶席の作法のように厳格な様式にしたがって進行し、日常的な卑小なものはすべて慮外におかれている。「Tout se déploie, ici, selon un formalisme rigoureux semblable à l'étiquette qui régit la cérémonie du thé, et toutes les petites choses du quotidien sont dédaignées. » Etô Jun, article initialement paru dans le journal *Asahi (Asahi Shinbun)* en décembre 1961. Cf. *Mishima Yukio, Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho* (1972), Tôkyô, Yûseidô, 1992, p. 246.

« solennels »<sup>22</sup>, leurs gestes « adroits »<sup>23</sup> et strictement « réglés »<sup>24</sup>. Ils vont à la mort, « comme l'eau qui coule », sans heurt ni inquiétude :

階下の二間で、夫婦は水の流れるように淡々とそれぞれの仕度にいそしんだ。中尉は手水に立ち、ついで体を清めに風呂場に入り、そのあいだ麗子は良人の丹前を畳み軍服の上下と切り立ての晒の六尺を風呂場へ置き、遺書を書くための半紙を卓袱台の上に揃え、さて硯箱の蓋をとって墨を磨った。遺書の文句はすでに考えてあった。

*Dans les deux pièces du bas, calmement, comme l'eau qui coule, le couple se préparait. Le lieutenant se lava les mains et le visage puis entra dans la salle de bain pour se purifier le reste du corps. Pendant ce temps, Reiko plia la robe de chambre de son mari, déposa dans la salle de bain son uniforme ainsi qu'un pagne neuf de coton blanc, puis disposa sur la table basse des feuilles pour la rédaction du testament. Enfin elle souleva le couvercle de l'étui contenant la pierre d'encre qu'elle se mit à froter. Elle connaissait déjà les mots de son testament.*<sup>25</sup>

De même que le portrait réduit les personnages à une série de contours parfaits, dessinant un corps idéal dont « les proportions exactes »<sup>26</sup> épousent un chiffre d'or, de même les actes des personnages semblent-ils reproduire, jusqu'à la scène de l'événement, une gestuelle exacte et grandiose dont ils retrouvent spontanément le cours figé.

\*

Si *Yûkoku* évoque le mythe, il n'en existe pas moins une différence essentielle entre la représentation du temps dans la nouvelle et dans le mythe proprement dit. Tandis, en effet, que le temps du mythe « ne peut être daté », ou alors « symboliquement »<sup>27</sup>, la nouvelle *Yûkoku* est clairement inscrite dans l'histoire. Le contexte du *ni-niroku jiken* n'est certes jamais mentionné en détail. Il offre toutefois son cadre à l'intrigue et est rappelé à plusieurs reprises à travers une datation rigoureuse<sup>28</sup>. Le texte de *Yûkoku* est ainsi, dans son rapport au temps et à l'espace, marqué par une certaine ambivalence qu'illustrent précisément les premières lignes de la nouvelle :

<sup>22</sup> 厳粛なほどまじめだった Chap. 2, p. 78 ; 真剣な面持ち Chap. 4, p. 98.

<sup>23</sup> 機敏に動く, きびきびと小気味よく運んだ Chap. 3, p. 86.

<sup>24</sup> 端正な動き Chap. 4, p. 98.

<sup>25</sup> Chap. 4, p. 97.

<sup>26</sup> Chap. 3, p. 92.

<sup>27</sup> Cf. Christelle Andrieu, Guillaume Chochon, avec Alain Rey, art. « Mythe », dans Alain Rey (dir.), *Le dictionnaire culturel de langue française*, Paris, Robert, p. 862.

<sup>28</sup> Cf. *supra* : Introduction, pp. 62-63.

昭和十一年二月二十八日（すなわち二・ニ六事件突発第三日目）、近衛歩兵第一聯隊勤務武山信二中尉は、事件発生以来親友が叛乱軍に加入せることに對し懊惱を重ね、皇軍相撃の事態必至となりたる情勢に痛憤して、四谷区青葉町六の自宅八畳の間に於て、軍刀を以て割腹自殺を遂げ、麗子夫人も亦夫君に殉じて自刃を遂げたり。

*Le vingt-huit février mil neuf-cent trente-six (foit au troisième jour de l'Incident du vingt-six février), dans la pièce de huit nattes de son domicile — fixième périmètre du quartier Aoba, arrondissement de Yotsuya — le lieutenant Takeyama Shinji du premier bataillon d'infanterie de la Garde Impériale, tourmenté au plus haut point suite à l'engagement de ses amis aux côtés des insurgés, & profondément indigné par les circonstances qui mettaient l'armée impériale en prise avec ses propres troupes, exécuta, de son sabre de soldat, l'éventrement rituel ; son épouse Reiko, fidèle à son époux, retourna semblablement son poignard contre elle-même.*<sup>29</sup>

L'unicité du ton masque en fait deux approches (et presque deux langues) divergentes. La datation scrupuleuse et le souci des détails factuels (adresse précise du couple, taille du salon, régiment du lieutenant) pourrait nous amener à voir dans le narrateur un simple chroniqueur scrupuleux. Plusieurs critiques, comme Terada Tôru ou Kamiya Tadataka considèrent d'ailleurs que la langue du premier chapitre est inspirée du style des journaux de l'ère Meiji (1868-1912)<sup>30</sup>. Le ton cérémonieux, la dimension pathétique (accent mis sur les sentiments — « tourment » [ônô 懊惱], « indignation » [tsûfun 痛憤] des protagonistes), l'aspect liturgique (convocation des divinités) et la dimension narrative de ces premières lignes les éloignent toutefois de l'écriture journalistique. La date du 28 février 1936, celle de la dernière soirée de Shinji et de Reiko, a en fait un statut ambigu : elle indique à la fois un moment historique déterminé et de l'autre une temporalité étrangère à la durée ordinaire, cet instant d'« héroïsme mythique » (*shinwateki eiyû* 神話的英雄) évoqué par Mishima dans la postface de sa trilogie sur le 26 février 1936<sup>31</sup>.

Ce rapport ambivalent à la référentialité évoque sans doute, plus que le mythe, le genre de la légende<sup>32</sup> ou de l'épopée<sup>33</sup>, qui tirent du borbier de la réalité historique certains faits et

<sup>29</sup> Chap. 1, p. 75.

<sup>30</sup> Terada Tôru, *Gunzô sôzaku gappyô* 7, Tôkyô, Kôdansha, 1971, p. 242 et Kamiya Tadataka, « Gyakusetsu to shite no junshi "Yûkoku" », dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio no hyôgen*, Tôkyô, Bensei, 2001, p. 240.

<sup>31</sup> MY, *Ni-niroku jiken to watashi* [Le 26 février 1936 et moi], dans *Eirei no koe* [La voix des mânes héroïques, juin 1966], Kawade Shobô, 2005, p. 251.

<sup>32</sup> Pour une présentation succincte de la différence entre légende et mythe sur ce point précis : cf. André Siganos, *Le minotaure et son mythe*, 1993, Paris, PUF, p. 20.

personnages pour en faire des modèles, des êtres et des événements absolus (poncif du héros semi-divin, de l'instant exceptionnel, etc.). Dans la mesure où *Yûkoku* est un texte bref, dénué de péripéties et de merveilleux, il se rattache en l'occurrence sans doute plus étroitement au récit légendaire qu'au récit épique. Takeyama Shinji et son épouse Reiko pourraient, en l'occurrence, illustrer les analyses d'André Jolles au sujet du *saint* des légendes médiévales occidentales. Le *saint*, note celui-ci, donne à voir ce qui reste en temps normal invisible et abstrait : la Morale, le Bien, la Pureté, etc. Le *saint* a, pour cette raison même, une nature paradoxale. D'un côté il est « inaccessible », il donne à voir une moralité inhumaine et supranaturelle. De l'autre, il est imitable, il institue une norme à suivre :

*Le saint est l'individu dans lequel la vertu s'objective, et le personnage qui permet à un entourage plus ou moins proche de faire acte d'imitation. Il est la représentation effective du personnage que nous pouvons tenter d'égaliser, et en même temps la preuve que la vertu agissante se réalise effectivement quand nous l'imitons. Tout en étant le degré ultime de la vertu et, à ce titre, inaccessible, il reste néanmoins dans notre domaine de par sa nature d'objet. Il est la figure dont la forme nous fait percevoir, vivre et connaître une réalité qui nous apparaît comme désirable à tous égards, et cette figure illustre, dans le même temps, la possibilité de cette mise en action ; pris au sens de cette forme, il est, en bref, un modèle.*<sup>34</sup>

L'association de procédures descriptives propres au portrait-rhétorique et de références au discours moral *tennôiste* confère précisément à Shinji et Reiko cette double nature paradoxale du *saint* que décrit André Jolles. D'un côté leur perfection « dénuée de défauts »<sup>35</sup>, les rend inaccessibles ; de l'autre ils nous sont présentés comme un modèle à suivre. Le premier épithète que le narrateur utilise pour désigner Shinji et Reiko est *reppu* (avec les deux graphies 烈夫, pour l'homme, et 烈婦 pour la femme)<sup>36</sup>, terme qui désigne un homme ou une femme sur le droit chemin et de grande vertu<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Sur l'interpénétration du mythe et de l'histoire dans l'épopée, cf. par exemple Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 113. Sur la place de la datation et de l'inscription historique dans le cadre plus étroit de l'épopée japonaise, cf. par exemple Claire-Akiko Brisset, « Le *Heike monogatari* dans le Japon médiéval : un «chant pour les morts» ? », dans J. Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 454 ; ou l'introduction d'Arnaud Brotons dans Claire-Akiko Brisset, Arnaud Brotons et Daniel Struve (dir.), *De l'épopée au Japon, Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011, pp. 19-26.

<sup>34</sup> André Jolles, *Formes simples* (1930), traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 36.

<sup>35</sup> Chap. 1, p. 76. Sur le portrait rhétorique, cf. *supra* : partie I, pp. 135-136.

<sup>36</sup> Chap. 1, p. 75.

<sup>37</sup> Notons que l'absence de passé et de psychologie des personnages participe, avec le portrait-rhétorique et les propos superlatifs du narrateur, de l'inscription du texte dans le genre légendaire. Le *saint*, note André Jolles, n'existe que dans les rares moments pendant lesquels il « objective » le Bien (*Formes simples, op.cit.*, p. 38). L'unique information qui remonte un peu loin dans le passé des personnages concerne Reiko dont nous apprenons qu'elle collectionnait, jeune fille, des petits animaux en céramique (chap. 3, pp. 79-80). Mais cette

Dans le contexte japonais, nous pourrions être tenté d'établir un rapprochement entre *Yûkoku* et les *setsuwa* 説話, ces histoires exemplaires et légendaires à connotation souvent religieuse dont les recueils fleurissent à l'époque médiévale et que Mishima semble avoir beaucoup lu dans son adolescence<sup>38</sup>. À l'instar des *setsuwa*, la nouvelle est un récit bref, centré sur un nombre restreint de personnages et comportant une dimension édifiante. Nous retrouvons surtout dans les *setsuwa* ce rapport ambivalent à la chronologie externe présent dans *Yûkoku*. Chaque anecdote édifiante des recueils de *setsuwa* s'ouvre en effet généralement, comme dans le *Konjaku monogatari* 今昔物語 (Histoires qui sont maintenant du passé)<sup>39</sup>, par des indications d'ordre spatio-temporelles (« à telle époque, à tel endroit, voici ce qui s'est passé... ») qui ont moins pour fonction de fixer un cadre de vraisemblance, historiquement et géographiquement déterminé, que de rattacher le récit à une sorte de calendrier cosmique<sup>40</sup> appuyant la légitimité des lois morales qu'il prétend dégager<sup>41</sup>. Dans *Yûkoku* comme dans les *setsuwa*, les références temporelles sont d'ailleurs concentrées dans les premières lignes et tendent par la suite à disparaître : le temps historique s'efface devant le caractère exceptionnel et suprahistorique du sujet. Le texte de *Yûkoku* se différencie à cet égard fortement de celui de *Honba*, roman imprégné dans son ensemble, selon une logique propre aux genres historico-réalistes, de références spatio-temporelles attestant de sa vraisemblance et de son historicité.

## 2. L'épicisme et la place du narrateur

---

activité innocente participe précisément d'une neutralisation de la distance temporelle : le passé n'est ici qu'un jalon vitrifié, une antériorité naturelle et convenue qui ne pouvait qu'aboutir, selon une logique téléologique (jeune fille innocente → femme au foyer pure et dévouée), au présent mythique et exemplaire du récit.

<sup>38</sup> Inose Naoki évoque ce point dans la version anglaise de sa biographie, plus fournie que la version japonaise. Inose Naoki, *Persona, A Biography of Mishima Yukio*, traduit du japonais et co-écrit par Satô Hiroaki, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012, p. 79.

<sup>39</sup> Recueil d'anecdotes de l'époque de Heian, achevé au début du XII<sup>e</sup> siècle, le *Konjaku monogatari* est, note Bernard Frank, « à la fois le chef-d'œuvre et le plus considérable ouvrage de ce genre littéraire ». Akutagawa Ryûnosuke y puisa de nombreux matériaux pour ses propres récits. Cf. B. Frank, art. « Konjaku monogatari-shû », dans Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, PUF, 1994, pp. 152-154.

<sup>40</sup> Cf. sur ce point l'introduction de Bernard Frank dans *Histoires qui sont maintenant du passé*, traduit du japonais par B. Frank, Paris, Gallimard, 1968, pp. 14-15.

<sup>41</sup> Selon une logique identique, ce n'est pas l'évènement proprement dit du 26 février 1936 qui intéresse Mishima mais le créneau calendaire exceptionnel qu'il représente et qui autorise l'expérience inouïe de ses personnages : 私はかれらの至上の肉体的悦楽と至上の肉体的苦痛が、同一原理の下に統括され、それによって至福の到来を招く状況を、正に、二・二六事件を背景にして設定することができた。 « Cette situation d'avènement de la béatitude à laquelle invite la réunion sous un principe identique de l'apogée de la jouissance physique et de l'apogée de la douleur physique du couple, je suis parvenu à la poser parce que j'ai précisément pris pour arrière-plan le coup d'État du 26 février 1936. » MY, *Ni-ni roku jiken to watashi* [Le 26 février et moi], *op.cit.*, p. 248.

Si la brièveté du récit et l'insistance avec laquelle le narrateur met en avant la vertu des personnages évoquent le récit légendaire, le thème central du récit — la mort héroïque de personnages fauchés dans la fleur de leur jeunesse — et le contexte militaire dans lequel il s'inscrit rattachent plutôt la nouvelle aux genres épiques<sup>42</sup>. Shinji et Reiko meurent comme doivent mourir un officier et son épouse. Cette exemplarité concentrée sur l'instant de la mort est un motif essentiel, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir plus précisément dans notre second sous-chapitre, des épopées japonaises de l'époque médiévale (*gunkimono* 軍記物). L'épicisme<sup>43</sup> de la nouvelle ne tient toutefois pas uniquement à son sujet mais aussi à sa dimension commémorative<sup>44</sup>. Le premier chapitre assimile en effet d'emblée la nouvelle à une sorte de tombeau érigé en l'honneur du « lieutenant Takeyama Shinji du premier bataillon d'infanterie de la garde impériale »<sup>45</sup> et de son épouse. Ainsi le narrateur fixe les personnages dans le destin qui les attend, les réifie dans une mort qui est à la fois à venir et déjà là. Sorte de bas-relief animé, détachés de l'épithaphe inaugural et de la surface plane de la photographie, Shinji et Reiko ne s'en échappent que pour mieux y revenir (chacun de leurs gestes réitérant l'ordre d'une composition préexistante).

L'idée que les personnages sont déjà morts, qu'ils portent avec eux un peu de l'immobilité de la tombe qui les attend est énoncée de façon plus explicite encore dans la suite du texte. Le terme de « visage de mort » (*shinigao* 死顔)<sup>46</sup>, utilisé à plusieurs reprises dans le chapitre trois, suggère que le visage des personnages est déjà un masque mortuaire et le rituel qu'ils accomplissent une sorte de thanatopraxie. Le personnage du lieutenant a lui-même l'impression de voir son visage se détacher à moitié de lui et devenir celui « d'un soldat mort sur un monument commémoratif »<sup>47</sup>. Statufié, réifié dans « la cuirasse du Beau et du Juste »<sup>48</sup>, le corps des héros de *Yûkoku* est un corps minéral, étranger au trouble organique, un gisant qui marche. Shinji et Reiko illustreraient parfaitement les analyses de Christophe Imbert sur le « héros pétrifié » du poème épique, « éternel déployé dans le champ du

<sup>42</sup> J. Labarthe, *L'épopée*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 27. Sur le rôle commémoratif de l'épopée au Japon : cf. A. Brotons, *op.cit.*, p. 19 et C-A. Brisset, *op. cit.*, pp. 451-466.

<sup>43</sup> J. Labarthe nomme *épicisme* « le caractère épique, ce qui fait l'essentiel de l'épopée (de la même façon que Barthes nommait *littérarité* ce qui faisait qu'un texte était littérature) ». *Op.cit.*, p. 14.

<sup>44</sup> L'une des principales fonctions de l'épopée, note Judith Labarthes, est de « rappeler [les] exploits » des héros combattants et de « faire retentir leurs noms ». *Ibid.*, p. 321

<sup>45</sup> Chap. 1, p. 75.

<sup>46</sup> Chap. 3, pp. 87-88 et p. 92.

<sup>47</sup> Chap. 3, p. 88.

<sup>48</sup> 美と正義に鎧われた Chap. 3, p. 87.

temps »<sup>49</sup> qui garde avec lui la fixité des pierres du tombeau. Comme tout poème épique, *Yūkoku* mériterait ainsi d’être assimilé à une émanation du monument héroïque :

*Le poème [épique] se placerait donc dans le rayonnement du tombeau : en même temps, il s’en détache, et il anime la figure immobile du héros par la fiction, et en même temps il garde en lui une part de l’immobilité, de la fixité que lui lègue la tombe — comme un peu de poussière arraché par le vent [...]. Notre idée est donc que dans le poème, ainsi rappelé, ainsi évoqué, c’est le mort qui agit, ou le héros vivant en tant que futur mort. C’est dans le fait que le héros est mort quand on le chante, ou dans le fait qu’on le chante comme un mort que réside peut-être le secret de la stature héroïque.*<sup>50</sup>

Le narrateur joue un rôle primordial dans cette cérémonie commémorative. Le premier chapitre le place d’emblée au centre du dispositif textuel, le présente comme l’instance en charge du récit, prescripteur des émotions que son récit doit susciter. « C’est moi qui montre », semble-t-il nous dire, « et je me montre comme celui qui montre ». Son statut évoque ainsi celui de l’aède qui manifeste sa présence dans le cours même de son poème, se donne comme origine réelle et concrète de la parole épique et des images qu’elle lève et suscite. La nouvelle se déploie en fait, à partir du seuil inaugural du premier chapitre, comme une longue hypotypose, figure privilégiée des genres épiques qui « consiste à mettre sous les yeux une scène »<sup>51</sup> et implique nécessairement une instance chargée de la représentation<sup>52</sup>.

Satô Hideaki remarque que la visibilité du narrateur-récitant ne se cantonne d’ailleurs pas à l’incipit. C’est tout au long de la nouvelle que l’instance énonciative, prenant à contre-pied la norme du roman réaliste post-flaubertien, laisse entrevoir la position depuis laquelle elle s’exprime<sup>53</sup>. Satô Hideaki donne pour exemple la remarque *iu made mo aru mai* (« Il n’est pas besoin de dire, on imaginera facilement, etc. ») par laquelle s’ouvre la description métaphorique du coït à la fin du chapitre trois :

こうした経緯を経て二人がどれほどの至上の歡びを味わったかは言うまでもあるまい。

---

<sup>49</sup> Christophe Imbert, « Le héros pétrifié : pour une approche de l’épopée comme poétique de la fixité », dans J. Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 238.

<sup>50</sup> C. Imbert, *ibid.*, p. 235.

<sup>51</sup> J. Labarthe, *op. cit.*, p. 339.

<sup>52</sup> L’évocation de la photographie du deuxième chapitre met en abyme, selon un modèle particulièrement fréquent dans l’épopée (cf. sur ce point : J. Labarthes, *op. cit.*, pp. 319-321), le statut commémoratif du texte. Elle brise aussi la transitivité de la description, nous ramène à l’instance chargée de la décrire (chap. 2, p. 76). Nous citons l’extrait *infra* : p. 221.

<sup>53</sup> Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, pp. 295-302.



*La joie extrême qu'ils goûtèrent à l'issue de ces préliminaires, on l'imaginera sans difficulté.*<sup>54</sup>

La fréquence des déictiques qui ne renvoient pas, comme le *kôshita* (ces préliminaires) de la phrase ci-dessus, au point de vue d'un personnage (et soulignent donc la situation énonciative du narrateur lui-même) est aussi très frappante. Les phrases décisives que s'échangent Reiko et Shinji dans les chapitres trois et quatre de la nouvelle sont ainsi fréquemment introduites par des formules comme *kô itta* ou *soshite mata itta*<sup>55</sup> (littéralement : « il/ elle dit ceci » « alors il dit ceci ») par lesquelles le narrateur, tout en appuyant la solennité de l'instant, se positionne en tant qu'instance distributrice de la parole des personnages. C'est aussi en montrant sa présence qu'à la fin du chapitre deux il fixe le statut édifiant du récit en soulignant que « *tout cela était moral* »<sup>56</sup>. Un tel « pouvoir despotique sur la représentation »<sup>57</sup>, qui peut évoquer, outre les genres épiques, toutes les formes archaïques imprégnées d'oralité<sup>58</sup>, apparaîtra nécessairement anachronique au lecteur moderne, habitué à des narrateurs effacés ou dont les interventions participent du dialogisme textuel.

### 3. Archaïsmes et clichés de style

Le décalage avec l'attente des lecteurs contemporains ne tient pas uniquement aux thématiques et à la structure narrative du texte, mais aussi à son style. L'exorde du chapitre introductif est certes le seul passage du texte en japonais classique. Par la suite, l'auteur privilégie cependant des structures qui, bien que présentes en japonais moderne, sont très clairement héritées de la langue classique — adjectifs en *ka*<sup>59</sup>, négation en *nu*, *zu* ou *mai* (plutôt que *nai*)<sup>60</sup>, formes conjonctives en *taru* (plutôt que *dearu*)<sup>61</sup> — et permettent aussi de

---

<sup>54</sup> Chap. 3, p. 94.

<sup>55</sup> Chap. 3, p. 82 (ややあって、中尉はこう言った), p. 83 (そして又言った), p. 86 (中尉は妻の耳もとでこう言った), p. 93 (ついに麗子は定かでない声音でこう言った) ; chap. 4, p. 99 (中尉が押し殺した声でこう言った).

<sup>56</sup> Chap. 2, p. 78.

<sup>57</sup> L. Jenny, « Structure et fonctions du cliché », dans *Poétique 12*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 507.

<sup>58</sup> Il faut mentionner, dans le contexte japonais, la fréquence en littérature ancienne et moderne des formes littéraires orales (*Kôwaka-mai* 幸若舞, *Sekkyô-bushi* 説教節, *ningyô-jôruri* 人形浄瑠璃, *Naniwa-bushi* 浪花節, etc.) dont le sens était transmis — comme l'épopée elle-même — par un intermédiaire (récitant). Cf. sur ce point Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, pp. 137-147 et pp. 257-258.

<sup>59</sup> Cf. par exemple chap. 2, p. 76 (ふくよかな, 艶やかさ, 忍びやかに) ; et chap. 3, pp. 91-93 (ほのかな, 柔らかな, 晴れやかな, 豊かな, しなやかに, 清らかな). Il faut faire remarquer que ces adjectifs (parfois nominalisés ou adverbialisés) sont plus fréquemment utilisés lorsque le narrateur décrit Reiko dont ils connotent aussi la délicatesse et la féminité.

<sup>60</sup> Cf. par exemple chap. 2, pp. 77-78 ; chap. 3, p. 79, pp. 86-87, p. 94 ; chap. 4, p. 100 ; chap. 5, p. 108.

<sup>61</sup> La restitution du petit laïus que le lieutenant adresse à son épouse lors de la nuit de noce, offre un bon exemple de cette langue légèrement archaïsante : 床に入る前に、信二は軍刀を膝の前に置き、軍人らしい訓誡を垂れた。軍人の妻たる者は、いつなんどきでも良人の死を覚悟していなければならない。それが明日来るかもしれぬ。あ

la connoter. Comme nous aurons l'occasion de le voir plus en détail à la fin de ce chapitre, ces tournures archaïsantes sont en outre moulées dans des phrases rigoureusement composées dont les rythmes réguliers confortent l'impression d'exotisme que le lecteur sera amené à ressentir. À travers ces cadences régulières, et pleines d'odeurs anciennes, le lecteur est lui-même invité à faire l'expérience d'un temps hors du temps illustré par le rituel lent et macabre des personnages. Abe Kôbô faisait ainsi remarquer que dans *Yûkoku* le style contribue à poser une sorte de « cadre suprahistorique »<sup>62</sup> qui nous éloigne de sa réalité référentielle.

L'hypothèse d'un jeu avec les clichés d'une littérature obsolète paraît difficilement contestable lorsque l'on énumère les adjectifs utilisés par le narrateur pour peindre ses créatures. Le texte a systématiquement recours aux mêmes qualificatifs — « beau » (*utsukushii* 美しい)<sup>63</sup>, « tout de blanc vêtu » (*shiomuku* 白無垢)<sup>64</sup>, « blanc » (*shiroi* 白い)<sup>65</sup>, « pur » (*kiyorakana* 清らかな)<sup>66</sup>, « viril » (*ririshii* 凜々しい, *ooshii* 雄々しい)<sup>67</sup> — souvent associés aux mêmes substantifs. Se créent ainsi des structures fixes qui pourraient évoquer les syntagmes figés (« Achille aux pieds rapides », « Letô aux beaux cheveux ») de l'épopée. Le personnage de Reiko convoque par exemple à trois reprises le syntagme « belle épouse » (*utsukushii tsuma* 美しい妻)<sup>68</sup> et à deux reprises « beau visage » (*utsukushii kao* 美しい顔)<sup>69</sup>, « nez d'une forme agréable » (*katachi no yoi hana* 形のよい鼻)<sup>70</sup>, « doigts blancs » (*shiroi yubi* 白い指)<sup>71</sup>. Le clin d'œil semble parfois volontairement mis en relief. Ainsi de ces deux syntagmes figés, repris dans le même ordre, à quelques pages d'écart :

---

さって来るかもしれぬ。いつ来てもうろたえぬ覚悟があるかと訊いたのである。「 Avant de pénétrer dans le lit nuptial, Shinji déposa son sabre devant ses genoux et sermonna son épouse sur un ton militaire. Femme de soldat, il était de son devoir de se tenir toujours prête à la mort de son conjoint. Celle-ci pouvait survenir à tout moment, demain peut-être, ou après-demain. Il sonda sa résolution à accepter sereinement, quelle que fût l'heure dite, sa disparition. » (chap. 2, p. 77) Il n'est sans doute pas anodin que ce soit précisément en cet instant, et alors même qu'il glisse vers le style indirect libre pourtant censé nous rapprocher de la langue orale, que le narrateur opte pour des formes qui peuvent évoquer la langue classique : le registre soutenu et archaïsant est en somme prescrit par la hauteur morale du sujet. La forme conclusive en *no de aru* appuie la gravité du propos.

<sup>62</sup> Abe Kôbô, *Yûkoku*, dans Miyoshi Yukio, Ôoka Makoto et Takahashi Hideai (dir.), *Gunzô Nihon no sakka 18, Mishima Yukio*, Tôkyô, Shôgakkan, 1990, p. 154. Article paru initialement dans *Shûkan dokushojin* 週刊読書人 [L'hebdomadaire des lecteurs] en mai 1966.

<sup>63</sup> Dix-neuf occurrences : chap. 2, p. 76 (deux fois) et p. 77 ; chap. 3, p. 80, p. 83, p. 88 (deux fois), p. 91 (deux fois), p. 92, p. 93 et p. 94 ; chap. 4, p. 98, p. 100 (cinq fois) et p. 106.

<sup>64</sup> Huit occurrences, uniquement pour décrire Reiko : chap. 4, p. 98 (quatre fois), p. 100 (deux fois) et p. 106 ; chap. 5, p. 107.

<sup>65</sup> Sept occurrences, uniquement pour décrire Reiko : chap. 2, p. 76 ; chap. 3, p. 91, p. 92 (deux fois), p. 93, p. 98, p. 99.

<sup>66</sup> Trois occurrences : chap. 2, p. 76 et p. 78 ; chap. 4, p. 100.

<sup>67</sup> Trois occurrences pour *ririshii* (chap. 2, p. 76 ; chap. 3, p. 93 ; chap. 4, p. 100) et trois occurrences pour *ooshii* (chap. 2, p. 76 ; chap. 3, p. 83 et p. 94).

<sup>68</sup> Chap. 3, p. 83 et chap. 4, p. 100 (deux occurrences).

<sup>69</sup> Chap. 3, p. 88 et p. 91.

<sup>70</sup> Chap. 2, p. 76 et chap. 3, p. 91.

<sup>71</sup> Chap. 3, p. 93 et p. 98.

彼女は引き離して、その男らしい顔を眺めた。凜々しい眉、閉ざされた目、秀でた鼻梁、きりりと結んだ美しい唇、……

*Reiko s'éloigna pour contempler le visage si masculin de son mari. Les sourcils virils, les yeux clos, la ligne admirable du nez, les belles lèvres fermement serrées [...].*<sup>72</sup>

軍服のよく似合う中尉は、その凜々しい眉、そのきりりと結んだ唇と共に、今死を前にして、おそらく男の至上の美しさをあらわしていた。

*Le lieutenant qui portait si bien l'uniforme proposait à cet instant, dans l'imminence du trépas, avec ces sourcils virils, avec ces belles lèvres fermement serrées, ce qui était sans doute l'exemple le plus achevé de la beauté masculine.*<sup>73</sup>

L'usage du déictique *sono*<sup>74</sup> pourrait être perçu comme un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère figé du portrait. Par là-même l'auteur assumerait la dimension stéréotypée de son dire. Impossible, en effet, de dire la perfection, sinon par la reprise de formules éculées, sinon à travers « l'infini des codes »<sup>75</sup> que la répétition intratextuelle met ici en abyme. Le corps, *a fortiori* le corps parfait, est toujours, pour reprendre le mot de Barthes, du *déjà-écrit*<sup>76</sup> qui condamne celui qui cherche à le représenter à s'enfermer dans du *déjà-vu* littéraire et dans l'hyperbole (« l'exemple le plus achevé de la beauté masculine » fait ici pendant à « la beauté incomparable »<sup>77</sup> de Reiko). Le meilleur moyen de conjurer le cliché est alors de l'assumer par la mise à distance, de le dire pour mieux l'écrire, ou l'écrire plus librement.

---

<sup>72</sup> Chap. 3, p. 93.

<sup>73</sup> Chap. 4, p. 100.

<sup>74</sup> Le *sono* pourrait être interprété soit comme un simple renvoi à « lieutenant », auquel cas il faudrait plutôt traduire par « ses sourcils virils, ses lèvres fermement serrées », soit comme un renvoi à l'extrait précédent. Nous penchons pour la seconde hypothèse en raison de la coïncidence focale. Dans les deux cas, le narrateur adopte en effet le point de vue du personnage de Reiko qui semble ainsi se remémorer la description qu'elle avait été amenée à formuler. Qu'on envisage la première ou la seconde interprétation, il est clair que le *sono* tend de toute façon à mettre en exergue la répétition.

<sup>75</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 41.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>77</sup> 新婚の白い襦袢姿の美しさは、譬えん方もなかった Chap. 2, p. 76. Nous citons l'ensemble du paragraphe *infra*, p. 222.

## 2. L'intertexte : ancrage dans la tradition littéraire nationale

### 1. Les épopées guerrières et Mori Ôgai

Dans le chapitre introductif, le narrateur utilise le mot *saigo* 最期 (« derniers instants ») pour résumer le sujet de son récit (« les derniers instant d'un couple vertueux »). L'usage de ce terme (que l'on retrouve à la fin de la scène du *seppuku*) suggère un lien intertextuel entre *Yûkoku* et l'épopée médiévale japonaise où il apparaît fréquemment pour désigner les fins exemplaires des guerriers. Daniel Struve note que le mot *saigo* est employé à neuf reprises en titre d'épisodes relatant, dans le *Heike monogatari* 平家物語 (*Le Dit des Heike*)<sup>1</sup>, la mort héroïque de combattants valeureux. Le motif du *saigo*, ajoute-t-il, est « étroitement lié à la représentation de la condition des guerriers pour lesquels l'instant de la mort tend à prendre une importance décisive et en vient à symboliser la réussite ou l'échec d'une vie »<sup>2</sup>. Les morts spectaculaires qui jalonnent les *gunkimono* se présentent comme des démonstrations, des preuves par l'exemple de la valeur de celui qui s'y oblige<sup>3</sup>. Le texte de *Yûkoku* suggère qu'aux yeux du lieutenant la mort par éventrement est effectivement un moyen de s'absolutiser dans l'acte, de coïncider pour l'éternité avec son statut de soldat destiné à mourir de façon glorieuse au front. En se donnant la mort par *seppuku* il se montre à son épouse « tel

---

<sup>1</sup> Récit inspiré des troubles qui secouèrent le Japon à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et opposèrent les deux grandes lignées guerrières des Taira et des Minamoto. Les plus anciennes versions datent environ de 1230, la version la plus largement répandue (celle sur laquelle se fondent aussi les traductions en langue étrangère) est la version dite *kakuichi-bon* 覚一本 du nom d'un récitant célèbre. Le *kakuichi-bon* fait en effet partie d'une plus large famille de textes rangés dans la catégorie *katari-bon* 語り本 et qui étaient destinés à la récitation par des chanteurs itinérants, souvent aveugles, affiliés à des monastères. Fortement empreint de morale bouddhique (thème de l'impermanence), le *Heike monogatari*, qui raconte l'ascension puis la chute du clan des Taira, comporte aussi plusieurs descriptions de batailles. Il a inspiré de nombreuses œuvres postérieures, notamment du répertoire dramaturgique. Cf. Jacqueline Pigeot, art. « Heike monogatari », dans Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, PUF, 1994, pp. 67-69.

<sup>2</sup> Daniel Struve, « Récits de fin exemplaire — narration épique et scénicité », dans Claire-Akiko Brisset, Arnaud Brotons, et Daniel Struve (dir.), *De L'épopée Au Japon : Narration Épique et Théâtralité Dans Le dit Des Heike*, Paris, Riveneuve, 2011, p. 113. Nous reprenons et approfondissons dans ce sous-chapitre, et par la suite dans le début de notre deuxième chapitre, certaines analyses que nous avons déjà développées dans un ouvrage collectif. Cf. Thomas Garcin, « Representation of Death and Topoi in Mishima Yukio's Yûkoku » [Représentations de la mort et *topoi* dans *Yûkoku* de Mishima Yukio], dans Adriana Teodorescu (dir.), *Death Representations in Literature Forms and Theories*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 228-245.

<sup>3</sup> Parmi de nombreux autres exemples : au chapitre neuf du *Heike monogatari*, le personnage de Ima.i no shirô, après avoir appris la mort de son maître, interpelle ses ennemis et saute de son cheval le sabre en bouche (cf. Asô Isoji, Hisamatsu Sen.ichi, Nishio Minoru, Takagi Ichinosuke et Tokieda Motoki (dir.), *Heike monogatari*, vol. 2, *Nihon kotenbungaku taikai* 日本古典文学大系, vol. 33 [Chefs d'œuvre de la littérature classique japonaise, vol. 33, 1960], Tôkyô, Iwanami shoten, 1984, p. 181. Pour la traduction française : *Le dit des Heike*, traduit du japonais par René Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2012, pp. 574-575). Selon une logique similaire, dans le *Gikeiki* 義経記 [La chronique de Yoshitsune], le personnage de Tadanobu exhibe son courage en commettant le *seppuku*. Cf. Kajihara Masaaki (dir.), *Gikeiki*, dans *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集 vol. 31 (1971) [Les œuvres de la littérature classique du Japon, vol. 31], Tôkyô, Shôgakkan, 1995, pp. 336-337. Pour la traduction anglaise : *Yoshitsune, A Fifteenth-Century Japanese Chronicle* [La chronique de Yoshitsune], traduit du japonais par Hellen Craig Mc Cullough, Tôkyô, University of Tokyo Press, 1966, p. 205.

que sur un champ de bataille »<sup>4</sup>. Le fait que le narrateur nomme presque systématiquement le personnage par son titre de « lieutenant » le réifie effectivement dans sa fonction militaire. Nous pourrions y voir un autre clin d'œil au genre du *gunkimono* : dans les grandes épopées guerrières du Japon médiéval, les personnages sont en effet systématiquement nommés par leur grade ou leur rang (prévôt, gouverneur, ministre de la droite, etc.), titres dont la fonction poétique n'est peut-être pas si éloignée de celle dévolue aux tropes lexicalisés des épopées occidentales.

D'une extrême violence et nécessitant un grand courage ainsi qu'une parfaite maîtrise de soi, le *seppuku* est l'un des types de *saigo* les plus fréquents dans les *gunkimono*. S'il joue un rôle encore mineur dans les premières épopées comme le *Hôgen monogatari* 保元物語 (Le dit du Hôgen)<sup>5</sup>, le *Heiji monogatari* 平治物語 (Le dit des Heiji)<sup>6</sup> et le *Heike monogatari* 平家物語 (Le dit des Heike), il est en revanche très présent dans les textes plus tardifs comme le *Taiheiki* 太平記 [Chronique de la grande paix]<sup>7</sup> ou le *Gikeiki* 義経記 [Chronique de Yoshitsune]<sup>8</sup>. « La légende du *seppuku*, note à cet égard Andrew Rankin, s'enracine dans les textes épiques »<sup>9</sup>. Dans cette perspective, nous pourrions considérer le pilier du *tokonoma* sur lequel s'adosse le lieutenant, mentionné à deux reprises lors des préparatifs et à la toute fin de l'évènement<sup>10</sup>, comme une évocation de ce qui est sans doute le premier *seppuku* de l'histoire littéraire, à savoir l'évènement de Minamoto no Tametomo 源為朝 (1139-

---

<sup>4</sup> 自分は今戦場の姿を妻に見せるのだ (chap. 4, p. 100).

<sup>5</sup> Récit épique en trois livres, dont il existe de nombreuses versions divergentes, et qui fut sans doute mis au point au début du XIII<sup>e</sup> siècle. L'œuvre décrit les « troubles de l'ère Hôgen » (*Hôgen no ran* 保元の乱) qui agitèrent en 1156 la capitale, Kyôto, quand, pour la première fois, la noblesse de cour fit appel aux familles guerrières des Taira et des Minamoto pour régler une querelle de succession favorisant ainsi l'ascension des samourais. Pierre-François Souyri, art. « Hôgen monogatari et Heiji monogatari », dans J-J. Origas, *Dictionnaire de littérature japonaise*, *op.cit.*, pp. 73-74.

<sup>6</sup> Récit épique en trois livres, comme le *Hôgen monogatari* auquel il serait légèrement postérieur (milieu du XIII<sup>e</sup> siècle) et centré sur les « troubles de l'ère Heiji » (*Heiji no ran* 平治の乱) qui, en 1159-1160, opposèrent à nouveau les Taira aux Minamoto autour d'une nouvelle querelle entre deux clans de la noblesse. Le *Hôgen monogatari*, le *Heikji monogatari* et le *Heike monogatari* constituent ainsi une sorte de triptyque consacré aux conflits entre les Taira et les Minamoto. Cf. Pierre-François Souyri, dans J-J. Origas, *ibid.*, pp. 73-74.

<sup>7</sup> Achievé vers 1370, le *Taiheiki* a pour thème principal les guerres civiles du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Les douze premiers livres décrivent le complot de l'empereur Go-Daigo 後醍醐天皇 (1288-1339) contre le régime shogunal de Kamakura se concluant par la restauration du régime impérial en 1333. Les chapitres suivants relatent la guerre entre la « Cour du Sud » de Go-Daigo et le régime shogunal. Le *Taiheiki* accorde une grande place aux récits de batailles et aux prouesses (dont le *seppuku*) accomplies par les guerriers. Le texte exerça une influence profonde sur la culture guerrière et fut utilisé comme source par les historiens nativistes de l'école de Mito. Cf. P-F. Souyri, art. « Taihei-ki », dans J-J. Origas, *ibid.*, pp. 297-298.

<sup>8</sup> Récit épique de la vie du jeune héros Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1187) datant du début du XV<sup>e</sup> siècle. Frère du futur Shôgun Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199), Yoshitsune joua un rôle déterminant dans la victoire finale sur le clan Taira. Tombé ensuite en disgrâce, il doit s'enfuir dans les provinces du Nord, avant d'être finalement contraint au suicide. Le *Gikeiki* aura une influence sur les œuvres postérieures (nô et kabuki notamment) inspirées des aventures de Yoshitsune. Cf. P.-F. Souyri, art « Gikei-ki », dans J-J. Origas, *ibid.*, p. 54.

<sup>9</sup> Andrew Rankin, *Seppuku, A History of Samurai Suicide*, Tôkyô, Kodansha International, 2011, p. 42.

<sup>10</sup> Chap. 4, p. 99 et p. 106.

1170 ?)<sup>11</sup> qui, à la fin de la version *rufu-bon* 流布本<sup>12</sup> du *Hôgen monogatari*, se coupe le ventre en s'adossant au pilier de son domicile :

今はおもふ事なしとて、内にいり、家のはしらをうしろにあてゝ、腹かききってぞゐ給ひける。

*Il n'avait plus de souci à se faire ; il rentra donc, s'adossa au pilier de la maison, s'ouvrit le ventre et resta assis.*<sup>13</sup>

La sobriété du domicile du couple Takeyama et la représentation spatiale du récit ne sont d'ailleurs pas sans évoquer la fin du *Hôgen monogatari* (la « maison » de Minamoto no Tametomo est une sorte de cabane située sur une éminence, au centre de l'île dans laquelle il est exilé).

Il est impossible de savoir si une telle référence est voulue par l'auteur. Il est en revanche très clair qu'à travers le motif du *seppuku* le texte de *Yûkoku* emprunte au *gunkimono* une partie de son esthétique et de ses représentations. La tension et le sublime attachés aux moments qui précèdent immédiatement l'éventrement évoquent ainsi clairement des textes comme le *Gikeiki*, et surtout le *Taiheiki* :

越後守仲時、暫ハ時信ヲ遅シト待給ケレガ、待期過ギテ時移ケレバ、サテハ時信モ早敵二成ニケリ。今ハ何クヘ引換シ、何クマデカ可落ナレバ、爽ニ腹ヲ切ランズル物ヲト、中々一途ニ心ヲ取定テ、気色涼シクゾ見ヘケル。

---

<sup>11</sup> Turbulent guerrier de la fin de l'époque Heian (794-1185), réputé pour son courage et son adresse au tir à l'arc. Pendant les troubles de l'ère Hôgen, il combat contre le chef du clan Taira, Taira no Kiyomori 平清盛. Il finira sa vie en exil dans l'île d'Ôshima, au large de la péninsule d'Izu. Il se serait probablement suicidé en 1170. De nombreuses légendes se sont répandues par la suite sur son compte, et Minamoto no Tametomo est devenu un personnage très populaire, présent notamment dans de nombreux romans dont *Chinsetsu Yumiharizuki* 椿説弓張月 (*L'arc tendu de la demi-lune*) de Takizawa Bakin 滝沢馬琴 (1767-1848), achevé en 1811, et dont Mishima proposera une adaptation en kabuki, jouée en janvier 1969 au Théâtre National (*kokuritsu gekijô* 国立劇場) à Tôkyô. Cf. art. « Minamoto no Tametomo », *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve et Larose, pp. 1811-1812 et Orita Kôji, art. « Chinsetsu Yumiharizuki », *Mishima Yukio jiten*, Bensei, 2000, p. 234.

<sup>12</sup> Le spécialiste Takahashi Teiichi a distingué trois grands groupes de textes du *Hôgen monogatari* : 1) les textes qui seraient les plus proches du modèle original ; 2) les textes qui s'inspireraient du modèle original mais comporteraient des ajouts ; 3) les *rufu-bon*, c'est-à-dire les premières versions imprimées du texte, les plus répandues mais aussi les plus tardives. La version *kotohira-bon* 金刀比羅本 (du nom du sanctuaire où a été trouvé le manuscrit), relevant de la première catégorie, est considérée comme plus aboutie d'un point de vue littéraire. C'est cette version que l'on trouvera en général dans les anthologies et que René Sieffert a traduit du japonais (*Le Dit de Hôgen / Le Dit de Heiji* traduit du japonais par René Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2007). Le traducteur anglophone William R. Wilson s'est, en revanche, appuyé sur une version *rufu-bon*, arguant que sa dimension moralisatrice exprimait une sensibilité plus largement répandue à l'époque médiévale. Les versions *rufu-bon* comportent plus d'épisodes insérés dans le corps de l'histoire principale. La fin de Tametomo (son passage sur l'île des démons puis son éventrement) n'est notamment pas présente dans la version *kotohira-bon*. Cf. William R. Wilson, *Hôgen monogatari, Tale of the Disorder in Hôgen* (1971), Ithaca, Cornell University, 2001, Preface, pp. 7-11, et pp. 109-130.

<sup>13</sup> Nagazumi Yasuaki et Shimada Isao (dir.), *Hôgen monogatari / Heiji monogatari* [Le Dit du Hôgen et le Dit du Heiji], *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系 [Les grands classiques de la littérature japonaise], Tôkyô, Iwanami shoten, 1961, p. 399. Pour la traduction anglaise : William R. Wilson, *op.cit.*, p. 106.

*Nakatoki, le gouverneur d'Echigo, attendit quelques temps l'arrivée de Tokinobu. Mais quand le temps d'attendre fut passé, il annonça résolument :*

*« Même Tokinobu est donc devenu un ennemi. Il n'y a nulle part où nous puissions nous retirer, nulle part où nous puissions fuir. Je vais m'ouvrir le ventre ainsi qu'agit un homme d'honneur ».*

*Combien vaillant il semblait alors !*<sup>14</sup>

Dans les *gunkimono*, le guerrier est sublime au moment précis où il prend sa décision et s'apprête à agir. Suspendu au-dessus de l'abîme dans un geste arrêté, une « halte héroïque »<sup>15</sup>, il objective alors au mieux les vertus martiales et emporte l'enthousiasme du narrateur. Ce passage, tiré du chapitre neuf du *Taiheiki*, est d'autant plus marquant que le personnage de Nakatoki vient, avec ses combattants, de fuir piteusement le champ de bataille, défait par les armées ennemies. Le *seppuku* fonctionne ainsi comme un philtre magique qui redonne au guerrier son lustre et efface les blessures peu reluisantes que les circonstances ont pu lui infliger.

Nous retrouvons une logique similaire dans *Yûkoku*. De retour au domicile, le lieutenant est, comme nous l'avons mentionné dans notre première partie, d'abord abîmé par l'impureté externe. Mais au moment d'annoncer ses dispositions, il se rassérène, lit dans le silence de sa femme sa compréhension et sa détermination à le suivre et annonce qu'il va s'ouvrir le ventre<sup>16</sup>. Cette logique d'intensification de la pureté du personnage par l'acte qu'il décide et qui en même temps le décide est encore accentuée dans les instants qui précèdent immédiatement le *seppuku*. Le lieutenant retrouve alors, comme Nakatoki dans le *Taiheiki*, toute son essence et sa splendeur, incarne le plus clairement les perfections de son sexe<sup>17</sup>. Les syntagmes figés, les clichés de style et les superlatifs du texte pourraient être perçus comme l'expression formelle de cette idée propre à l'éthique guerrière selon laquelle seul l'acte décisif du suicide réifie l'être, permet, pour reprendre l'expression de Maurice Pinguet, « de devenir à jamais ce qu'on était »<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Gotô Tanji et Kamada Kisaburô (dir.), *Taiheiki* [Chronique de la Grande Paix], vol. 1, *Nihon koten bungaku taikei* 34 [Anthologie des œuvres classiques du Japon, vol. 34], Tôkyô, Iwanami shoten, 1960, p. 310. Pour la version anglaise, cf. Helen Craig McCullough, *The Taiheiki, A Chronicle of Medieval Japan*, Rutland, Tuttle, 2004, pp. 268-269.

<sup>15</sup> Christophe Imbert, « Le héros pétrifié : pour une approche de l'épopée comme poétique de la fixité », dans J. Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 227.

<sup>16</sup> Chap. 3, p. 83.

<sup>17</sup> Chap. 4, p. 100.

<sup>18</sup> M. Pinguet, *La mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984, p. 191.

Exemplaire, essentielle, la mort du héros épique est aussi exhibée : elle implique à la fois une exigence éthique, un rapport du guerrier à un code de valeurs et une logique d'auto-célébration narcissique, le souci aigu de l'image que l'on laisse derrière soi. Aussi nécessite-t-elle des spectateurs. Les personnages d'Imai no shirô dans le *Heike monogatari*<sup>19</sup>, Tadanobu dans le *Gikeiki*<sup>20</sup> ou Takashige dans le *Taiheiki*<sup>21</sup> interpellent les ennemis ou les amis qui leur font face et annoncent la dimension exemplaire de la mort qu'ils vont se donner. Le lieutenant souhaite, de même, exhiber son héroïsme, être gratifié d'un regard témoin. Son épouse a précisément la charge de constater à quel point la mort de son époux est sans défaut<sup>22</sup>. La description de l'événement prend ainsi une dimension éminemment scénique que l'on retrouve dans les récits de fins exemplaires des *gunkimono*. Les soldats ennemis ou les frères d'armes qui assistent le guerrier fonctionnent comme des correspondants diégétiques du lecteur / spectateur amené, lui aussi, à authentifier de son regard la perfection héroïque. Pendant la scène du *seppuku*, le lecteur se trouve ainsi fréquemment dans une situation d'homologie avec le personnage de Reiko contrainte de regarder l'héroïsme sanglant et cruel de son époux :

とにかく見なければならぬ。見届けねばならぬ。それが良人の麗子に与えた職務である。

*Quoi qu'il arrive, elle devait regarder. Elle devait regarder et constater. C'était la charge que son mari lui avait confiée.*<sup>23</sup>

Le *saigo* — la fin spectaculaire du guerrier — est effectivement réservée aux hommes. Les femmes jouent cependant leur propre partition. Les plus exemplaires n'hésitent pas à suivre le chemin de leur maître et mari. Dans le *Heike monogatari*, le personnage de Kozaishô se jette à la mer après avoir appris la mort de son mari au combat<sup>24</sup>. Dans le *Gikeiki*, l'épouse de Yoshitsune affirme avec vigueur sa volonté de suivre dans la mort son époux tandis que celui-ci agonise à ses côtés après s'être tranché le ventre<sup>25</sup>. La répartition des rôles dans *Yûkoku* est similaire à celle des couples exemplaires des *gunkimono*. Au guerrier les fastes de la mort somptuaire, sacrifice pour le maître et/ou pour l'honneur ; à l'épouse, l'effacement, la mort d'accompagnement discrète dédiée au grand principal marital :

<sup>19</sup> *Heike monogatari*, vol. 2, *op. cit.*, p. 181. Pour la traduction française : *Le dit des Heike*, *op. cit.*, p. 574.

<sup>20</sup> *Gikeiki*, *op. cit.*, pp. 336-338. Pour la traduction anglaise, H. C. McCullough, *op. cit.*, p. 205.

<sup>21</sup> *Taiheiki*, *op. cit.*, pp. 358-360. Pour la traduction anglaise, H. C. McCullough, *op. cit.*, pp. 310-311.

<sup>22</sup> Chap. 3, p. 84.

<sup>23</sup> Chap. 4, p. 103.

<sup>24</sup> *Heike monogatari*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 230-231. Pour la traduction française : *Le Dit des Heiké*, *op. cit.*, pp. 624-625.

<sup>25</sup> *Gikeiki*, *op. cit.*, p. 491. Pour la traduction anglaise, H.C. McCullough, *op. cit.*, p. 291.



脳裡にうかぶ死はすこしも怖くはなく、良人の今感じていること、考えていること、その悲嘆、その苦悩、その思考のすべてが、留守居の麗子には、彼の肉体と全く同じように、自分を快適な死へ連れ去ってくれるのを固く信じた。その思想のどんな碎片にも、彼女の体はらくらくと溶け込んで行けると思った。

*La mort qui venait à ses pensées, elle ne la craignait pas le moins du monde. Ce que son mari éprouvait maintenant tandis qu'elle gardait la maison, tout ce qu'il pensait, toutes ses souffrances physiques et morales, la moindre de ses réflexions, elle était fermement persuadée que tout cela l'emmènerait, exactement comme la chair de son époux, vers une mort douce. Dans le plus petit débris de Sa pensée, elle ne doutait pas que son corps pût se fondre.*<sup>26</sup>

La représentation de la mort vient ainsi appuyer, dans *Yûkoku* comme dans les *gunkimono*, la dimension édifiante du récit et souligne la structure pyramidale d'un idéal social d'origine confucéenne : en haut le seigneur (le *daimyô* dans les *gunkimono*, le *tennô* dans *Yûkoku*) ; à l'étage intermédiaire le vassal, chef de famille ; en bas son épouse.

Les motifs empruntés au *gunkimono* et les valeurs héritées du *bushidô* peuvent évoquer certains textes de Mori Ôgai, écrivain qui a, comme on l'a vu, exercé une influence décisive sur Mishima. Le rapprochement a été souligné par plusieurs critiques dont Isoda Kôichi qui notait, trois ans après la publication de la nouvelle, qu'« aucune œuvre n'a[vait], depuis Ôgai, décrit avec une telle intensité un martyr accompli par fidélité au “devoir moral” (*gi*) »<sup>27</sup>. Dans les années qui précèdent la publication de *Yûkoku*, Mishima n'a d'ailleurs jamais cessé de faire part de son admiration pour Mori Ôgai, dont il vante la langue dénuée d'ornements inutiles, une « expression sans détours inspirée du chinois littéraire »<sup>28</sup>. Il trouva dans cette sobriété une sorte d'antidote à ses propres penchants romantiques et au mélange de styles parfois baroque dont procèdent ses écrits de jeunesse. Dans l'essai *Bunshô dokuhon* [Petit traité de style], il fait plus précisément de Mori Ôgai un réinventeur de l'épique, un écrivain qui, comme André Malraux, incarne la possibilité d'un renouveau littéraire qui s'appuierait sur la représentation de l'action plutôt que sur la psychologie :

---

<sup>26</sup> Chap. 3, pp. 80-81.

<sup>27</sup> 鷗外以来、「義」のための殉教をこれだけの密度をもって描き出した作品はないだろう。Isoda Kôichi, *Junkyô no bigaku* 殉教の美学 [Une esthétique du martyr], Tôkyô, Tôjusha, 1964, p. 58.

<sup>28</sup> そういう漢文的な直截な表現を通して、われわれはその物語の語っている世界に、かえってじかに膚を接する思いがするのであります。« Par le biais de cette expression sans détour inspirée du chinois littéraire, [Mori Ôgai] nous amène à toucher au plus près l'univers que décrit le récit. » MY, *Bunshô dokuhon* [Petit traité de style, janvier 1959], Tôkyô, Chûôkôron shinsha, 2010, p. 54. Avant nous, Satô Hideaki avait déjà étudié les parallèles entre *Yûkoku* et les chroniques historiques de Mori Ôgai en s'appuyant sur *Bunshô dokuhon* (Cf. Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, pp. 289-313). Son analyse, que nous avons déjà mentionnée et que nous évoquerons à d'autres reprises, s'attache cependant surtout à la question de la place du narrateur.

〈…〉文学にとって最も不得手とする行動の領域が、あまりにも心理の沼に落ち込んだ文学の病気を救う薬品として復活して来ました。アンドレ・マルロオの小説を読まれた方は、現代の行動文学というものが如何に古代の叙事詩とは違っていながら、やはり人間性の重要な要素である行動というものに重点を置いているかを感じられるでありましょう。森鷗外は日本の作家のなかでは行動描写に非常に秀でた人でした。彼は潔癖な倫理的な性格をもっていたので、人間の内面にかかわる懐疑主義を軽蔑し、むしろ封建的時代の武士の行動的な純潔さに愛着を感じ、『阿部一族』その他の小説を書きました。

[...] *ce domaine de l'action où la littérature est la moins adroite, retrouve aujourd'hui une seconde vie en tant que remède permettant de sauver la littérature de la maladie qu'elle a attrapée dans les marécages psychiques où elle s'est par trop enfoncée. Les personnes qui ont lu les romans d'André Malraux auront senti que la littérature d'action contemporaine, aussi différente soit-elle de la poésie épique de l'antiquité, met l'accent sur cet élément essentiel de la nature humaine qu'est l'action. Parmi les écrivains japonais, Mori Ôgai était quelqu'un qui excellait tout particulièrement dans la description de l'action. D'une nature morale et intègre, il méprisait le scepticisme lié à l'examen de l'intériorité humaine. Il était plutôt attaché à la pureté tournée vers l'action des guerriers de l'époque féodale et écrivit ainsi des textes comme Le clan Abe.*<sup>29</sup>

Il n'est pas anodin que Mishima cite, quelques mois avant la publication de *Yûkoku*, le récit historique *Abe ichizoku* 阿部一族 (Le clan Abe, janvier 1913)<sup>30</sup>. Parmi les différents textes de Mori Ôgai qui exploitent le motif du *junshi* et du *seppuku* – nous pourrions aussi penser à *Okitsu Yagoemon no isho* 興津弥五右衛門の遺書 (Le testament d'Okitsu Yagoemon, juin 1913)<sup>31</sup> ou *Sakai jiken* 堺事件 (L'Incident de Sakai, février 1914)<sup>32</sup> –, *Abe ichizoku* est sans doute celui qui décrit le plus clairement l'avidité des personnages à s'engouffrer dans la mort héroïque. Nous retrouvons, dans *Abe ichizoku* et *Yûkoku*, des expressions très semblables pour décrire la résolution adamantine des personnages qui les pétrifie dans une stature grandiose. Dans *Abe ichizoku*, la décision du héros Kazuma est décrite comme « si

<sup>29</sup> MY, *Bunshô dokuhon*, op. cit., pp. 170-171.

<sup>30</sup> Mori Ôgai, *Abe ichizoku*, dans *Mori Ôgai shû* 森鷗外集 (1971), coll. *Shinchô nihon bungaku* 新潮日本文学 [Littérature japonaise des éditions *Shinchô*], Tôkyô, Shinchôsha, 1992, pp. 349-371. Pour la traduction française : *Le clan Abe*, dans *L'intendant Sanshō*, traduit du japonais par Corinne Atlan, Arles, Picquier, 1990, pp. 58-126.

<sup>31</sup> Mori Ôgai shû, *ibid.*, pp. 342-348. Pour la traduction française : *Le testament d'Okitsu Yagoemon*, traduit du japonais par Jacqueline Pigeot, dans *Les noix, la mouche, le citron, Anthologie de nouvelles japonaises, tome I, 1910-1926*, Arles, Picquier, 1991, pp. 131-147.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 379-394. Pour la traduction française : *L'incident Sakai*, traduit du japonais par Jean Cholley, dans *Anthologies de nouvelles japonaises contemporaines*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 13-43.

solide que rien n'aurait pu la faire osciller » (どうしても動かすことの出来ぬ程堅固な決心)<sup>33</sup> quand les mots par lesquels le lieutenant Takeyama annonce sa décision manifestent « une force qu'il eût été difficile d'ébranler » (言葉が動かしがたい力を際立たせている)<sup>34</sup>. L'heureuse insouciance de Chôjurô qui, dans *Abe ichizoku*, déguste avec un plaisir non dissimulé son saké préféré, s'endort tranquillement puis s'ouvre le ventre après un léger repas qu'il prend, « comme à l'ordinaire »<sup>35</sup>, avec les membres de sa famille, a pu aussi exercer une influence sur Mishima dont les créatures se rendent à la mort dans la joie et la sérénité, et dont l'ultime et extraordinaire soirée est en même temps, comme nous l'avons évoqué plus haut, une soirée semblable aux autres.

Dans *Abe ichizoku*, Mori Ôgai laisse certes planer, bien plus que dans les épopées médiévales, une ambiguïté quant aux motivations de ses personnages. Mais le rapport cause / conséquence qui préside à l'action s'efface devant l'action même. La mesquinerie virtuelle des mobiles n'entame ainsi en rien la perfection du geste et l'inébranlable volonté qu'elle met en exergue. Les personnages sont d'ailleurs très souvent perçus en focalisation externe. Cette attention à l'extériorité de l'acte permet précisément à Mori Ôgai de renouer, selon Mishima, avec la littérature épique dont l'origine est à chercher dans « la plus primitive des fonctions de la littérature, [cette] fonction d'enregistrement qui consiste à dire et transmettre, raconter et transmettre »<sup>36</sup>. L'auteur de *Abe ichizoku* est toutefois aussi un réinventeur de l'épique dans la mesure où il adapte cette fonction d'enregistrement au goût moderne et à sa propre esthétique en privilégiant, contre l'ornementation épique, l'économie des moyens. Dans *Bunshô dokuhon*, Mishima cite ainsi, après *L'Illiade* et le *Taiheiki*, une page célèbre de *Shibue Chûsai* 渋江抽斎 (1916)<sup>37</sup> dans lequel la femme du personnage éponyme surgit, presque nue, un couteau entre les dents, pour défendre son mari. Elle jette au visage des trois hommes qui lui font face deux baquets d'eau chaude puis les met en fuite en criant « au voleur ! » L'intensité de cet épisode, qui brise la monotonie de ce roman historique très

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>34</sup> Chap. 3, p. 83. Nous citons l'ensemble de la phrase *supra* : partie I, p. 151.

<sup>35</sup> Mori Ôgai, *Abe ichizoku*, *op.cit.*, p. 354.

<sup>36</sup> 行動描写とはかくのごときのものであります。それは最も文学の原始的な職能である言い伝え、語り伝えという記録的な機能から発しています。そうしてそのような記録的機能に終わるように宿命づけられていました。喪主記録者が槍投げの人の心理の内面に入ろうとしても、それは無駄であります。いまお目につけたホメロスの文章や、日本の戦記物の文章を読まれば、如何に人間の行動というものが、いくつかの堅しかなく、瞬間的におわる、はかないものであるかがわかるでありましょう。「Voilà en quoi consiste la description de l'action. Elle sourd de la plus primitive des fonctions de la littérature, fonction d'enregistrement qui consiste à dire et transmettre, raconter et transmettre. Et il est de son destin d'être limitée à cette fonction d'enregistrement. Il serait inutile, de la part du consignateur, de chercher à s'introduire dans l'intériorité du lanceur de javelot. Il me semble que l'on saisit bien, à la lecture des extraits d'Homère et de l'épopée guerrière japonaise que je me suis permis de présenter, combien l'action de l'être humain est une chose éphémère, qui s'achève dans l'instant et dont les configurations sont restreintes.» MY, *Bunshô dokuhon*, *op.cit.*, p. 170.

<sup>37</sup> MY, *Bunshô dokuhon*, *op.cit.*, pp. 171-172.

documenté, est accentuée par une forme de minimalisme narratif. La scène se réduit à une série de gestes et à un échange de regards silencieux entre les différents protagonistes. Il n'y a ici, ajoute Mishima en commentaires, « ni ornementation, ni explication ; la seule description de l'action suffit à faire surgir un motif essentiel à l'ensemble du roman »<sup>38</sup>.

Nombreux sont, dans *Yûkoku*, les passages où domine, comme dans la scène de *Shibue Chûsai* citée par Mishima, la focalisation externe. La scène se réduit à une série d'actes silencieux, ponctués de regards. Dans ces passages, le narrateur se fait beaucoup plus discret. L'intensité de l'instant et des gestes parle d'elle-même et tout commentaire paraîtrait en l'occurrence superflu. Cette écriture de l'action est particulièrement présente dans le début du chapitre quatre de la nouvelle, qui décrit les ultimes préparatifs du couple. Citons, en guise d'exemple, l'ultime « halte héroïque » du lieutenant, au début de la scène du *seppuku* :

そのとき中尉は鷹のような目つきで妻をはげしく凝視した。刀を前へ廻し、腰を持ち上げ、上半身が刃先へのしかかるようにして、体に全力をこめているのが、軍服の怒った肩からわかった。中尉は一思いに深く左脇腹へ刺そうと思ったのである。鋭い気合いの音が、沈黙の部屋を貫ぬいた。

*Le lieutenant fixa sa femme avec le regard intense et perçant d'un oiseau de proie. Il tourna la lame vers lui-même, se détacha du sol et avança le bas du dos. À la tension des épaules sous l'uniforme, on comprenait qu'il mobilisait toutes ses forces pour arc-bouter son torse sur l'unique pointe de la lame. Il voulait percer le flanc gauche, profondément, d'un seul coup. Un ahan strident traversa la pièce silencieuse.*<sup>39</sup>

La scène se limite à une série de mouvements dont les formes suspensives scandent la succession. Le personnage agit, regarde, mais ne se parle pas. Le narrateur s'efface lui aussi, épure ses moyens, laisse à « la vérité emphatique du geste »<sup>40</sup> (Baudelaire) sa pleine parole.

## 2. Les pièces de double suicide amoureux de Chikamatsu

La fréquence des passages en focalisation externe donne aux textes de *Abe ichizoku* et de *Yûkoku* une dimension éminemment scénique, adaptée aux gestes définitifs qu'accomplissent

<sup>38</sup>そこにはなんの修飾もなく、なんの説明もなく、行動の描写だけで小説全篇の重要なモチーフを浮かばせているのであります。MY, *Bunshô Dokuhon*, *ibid.*, p. 172.

<sup>39</sup>Chap. 4, p. 102.

<sup>40</sup>C'est au sujet d'Eugène Delacroix que Charles Baudelaire, dans ses *Curiosités esthétiques* (1868) parle de « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ». Cf. *Curiosités esthétiques et l'Art romantique*, édition établie par Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962, p. 233.

les personnages et aux serments solennels qu'ils prononcent. Les deux textes offrent cependant de la « scène » des traitements sur le fond très différents, qui nuancent quelque peu les points communs que nous venons de relever. Dans *Abe ichizoku*, comme dans la plupart des chroniques historiques de Mori Ôgai, les instants scéniques sont des temps forts insérés dans le tissu narratif : les passages où dominent la focalisation externe et le temps de la scène (temps du récit = temps de l'histoire) alternent, selon une logique narrative classique, avec des passages qui relèvent du sommaire (temps du récit > temps de l'histoire) et indiquent en creux le rôle de chroniqueur du narrateur. La nouvelle *Yûkoku* est en revanche très clairement dominée par la scène : les chapitres trois, quatre et cinq de la nouvelle, qui représentent, en termes strictement quantitatifs, plus des quatre cinquièmes de la nouvelle, sont marqués par une coïncidence presque ininterrompue entre temps du récit et temps de l'histoire. Comme au théâtre, le lecteur suit ainsi « en même temps » que les protagonistes les minutes qui les mènent vers la mort héroïque. Cette dimension théâtrale est encore appuyée par les interventions du narrateur / récitant. Sur ce point précis, le narrateur de *Yûkoku* se distingue très nettement, comme l'a souligné Satô Hideaki<sup>41</sup>, du compilateur discret des chroniques historiques de Mori Ôgai.

La théâtralité de la nouvelle est par ailleurs mise en évidence par la reprise d'un certain nombre de *topos* empruntés à la dramaturgie classique. Nous retrouvons notamment dans *Yûkoku* un type de scènes très fréquent dans le *ningyô-jôruri* 人形所瑠璃 (théâtre de poupées) et le kabuki 歌舞伎 : les *shûtanba* 愁嘆場 ou « scènes de chagrin ». L'étude de ces passages pathétiques suggère une relation intertextuelle entre *Yûkoku* et les *shinjûmono* du dramaturge Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1724)<sup>42</sup>. Dans son *Histoire du théâtre classique japonais*, Jean-Jacques Tschudin définit les *shûtanba* comme des « scènes pathétiques où les personnages expriment leur souffrances »<sup>43</sup>. Courantes dans l'ensemble du répertoire du *ningyô-jôruri* et du kabuki, elles sont particulièrement fréquentes dans les

---

<sup>41</sup> Satô Hideaki, *op.cit.*, pp. 289-298.

<sup>42</sup> Auteur d'une œuvre colossale, Chikamatsu est sans doute le plus grand dramaturge japonais. Très tôt initié à la composition de pièces pour le théâtre de poupées (*ningyô-jôruri*), il rencontre, dans les années 1680, le récitant Takemoto Gidayû 竹本義太夫 (1651-1714) qui renouvelle le genre dans la ville d'Ôsaka et Sakata Tôjurô 坂田藤十郎 (1647-1709), célèbre acteur de kabuki actif à Kyôto. La collaboration de ces deux artistes lui permet de donner toute la mesure de son talent : dialogues incisifs, personnages convaincants, intrigues complexes, etc. Ses premières œuvres sont surtout des drames historiques (*jidaimono* 時代物), inspirés notamment des épopées médiévales. Il est cependant surtout connu pour ses « drames bourgeois » (*sewamono* 世話物), inaugurés par le célèbre *Sonezaki shinjû* 曾根崎心中 (*Double suicide à Sonezaki*, 1703). C'est dans les vingt dernières années de sa vie qu'il composa la plupart de ses chefs-d'œuvre, dont plusieurs pièces de double suicide amoureux. Les innovations de Takeda Izumo 竹田出雲 (mort en 1747), metteur en scène et directeur du Takemoto-za de Gidayû, renforçèrent le réalisme dramatique de ses œuvres en lui permettant d'accorder plus de place encore au dialogue, au détriment du chant lyrique. Cf. René Sieffert, art. « Chikamatsu Monzaemon », J.-J. Origas, *Dictionnaire de littérature japonaise*, *op.cit.*, pp. 20-24.

<sup>43</sup> J.J. Tschudin, *Histoire du théâtre japonais classique*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 481.

*shinjûmono*, où elles participent d'une certaine esthétisation de la souffrance et de la mort, non dénuée d'érotisme, comme dans la célèbre scène de *Sonezaki shinjû* 曾根崎心中 (Double suicide à Sonezaki, 1703) dans laquelle le personnage de Tokubei, coincé sous la galerie extérieure de la maison close où officie son amante Hatsu, embrasse avec ardeur, tout en pleurant, la jambe qu'elle lui tend :

足にて突けば縁の下には涙をながし。足を取って押戴き。膝に抱きつきこがれ泣女も色に包みかね。互にもものはみねども。肝と肝とにこたへつゝしめり。泣にぞ。泣きみたる。<sup>44</sup>

[...] elle le touche du pied, et lui, sous le couloir, verse un flot de larmes ; il prend le pied, le pose sur son front, embrasse ses genoux et répand des larmes brûlantes ; elle non plus ne peut davantage dissimuler son émotion ; sans qu'ils aient besoin de se parler leurs cœurs se répondent, tandis que silencieusement ils pleurent.<sup>45</sup>

Les scènes de la fin du chapitre trois (p. 89 et p. 94) et du début du chapitre quatre (p. 101) de *Yûkoku*, dans lesquelles le personnage de Reiko verse des larmes devant l'époux qui va mourir, pourraient aussi être assimilées à des *shûtanba*. Mishima semble en l'occurrence s'être spécifiquement inspiré des scènes de chagrin de Chikamatsu, comme le suggère le passage suivant qui ferait presque figure de clin d'œil intertextuel :

麗子は良人のこの若々しく引き締った腹、さかんな毛におおわれた謙虚な腹を見ているうちに、ここがやがてむごたらしく切り裂かれるのを思って、いとしさの余りにそこに泣き伏して接吻を浴びせた。〈…〉

こうした経緯を経て二人がどれほどの至上の歓びを味わったかは言うまでもあるまい。

*Reiko, tandis qu'elle regardait le jeune ventre à la peau ferme de son époux, cet humble ventre couvert d'une riche toison, fut prise de chagrin à l'idée qu'il serait bientôt cruellement tranché par le sabre. Assaillie de regrets, elle y versa ses larmes et le couvrit de baisers. [...]*

---

<sup>44</sup> Chikamatsu Monzaemon, « *Sonezaki shinjû* », dans Torigoe Bunzô (dir.), *Chikamatsu Monzaemon shû*, vol. 1 近松門左衛門集(I) [Anthologie des œuvres de Chikamatsu Monzaemon], coll. Nihon koten bungaku zenshû 日本古典文学全集 [Anthologie de la littérature classique japonaise] (1972), Tôkyô, Shôgakkan, 1997, Tôkyô, p. 75.

<sup>45</sup> *Double suicide à Sonezaki*, traduit du japonais par René Sieffert, dans *Chikamatsu, les tragédies bourgeoises, tome I*, Paris, POF, 1991, p. 74.

*La joie extrême qu'ils goûtèrent à l'issue de ces préliminaires, on l'imaginera sans difficulté.*<sup>46</sup>

Nous retrouvons dans ces quelques lignes deux des éléments les plus frappants de la célèbre scène de *Sonezaki shinjû* : le mélange larmes / baisers qui suggère une confusion entre *eros* et *pathos*, *eros* et *thanatos* ; un rapport ensuite clairement fétichiste au corps de l'autre dont une partie (les jambes dans un cas, le ventre dans l'autre) est détachée de l'ensemble.

L'imaginaire des « scènes de chagrin » de *Yûkoku* ne s'origine certes peut-être pas uniquement dans les *shinjûmono*. Les *shûtanba* sont un *topos* dramaturgique que nous trouvons dans de nombreuses pièces du répertoire classique, et il ne serait pas impossible de dresser des parallèles empruntés à d'autres registres dramaturgiques. L'attitude de Reiko qui, dans le chapitre quatre, pleure, le visage au sol, tandis que son mari s'apprête à se suicider pourrait par exemple évoquer le personnage de Kaoyo, qui, dans le quatrième acte de *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (Le trésor des vassaux fidèles, 1748)<sup>47</sup>, répand ses larmes, sans oser regarder son mari, le prévôt En.ya, en train de s'ouvrir le ventre<sup>48</sup> :

刀逆手に取り直し。弓手に突立引廻す。御臺二目と見もやらず口に称名目に涙。<sup>49</sup>

*Dans sa main, il retourne la dague, plonge la lame dans son flanc gauche et d'un mouvement tournant tranche les chairs. La dame de céans n'en peut soutenir la vue, sa bouche invoque le Saint Nom, ses yeux sont emplis de larmes.*<sup>50</sup>

麗子は畳に深く身を伏せてお辞儀をした。どうしても顔が上げられない。涙で化粧を崩したくないと思っても、涙を禦めることができない。

ようやく顔をあげたとき、涙ごしにゆらいで見えるのは、すでに引抜いた軍刀の尖を五六寸あらわして、刀身に白布を巻きつけている良人の姿である。

---

<sup>46</sup> Chap. 3, p. 94.

<sup>47</sup> Originellement écrite pour le théâtre de poupée mais comportant aussi des adaptations pour le théâtre d'acteurs kabuki, *Kanadehon Chûshingura* est sans doute la pièce la plus célèbre du répertoire du théâtre classique. Coécrite par Takeda Izumo 竹田出雲 (1691-1756), Miyoshi Shôroku 三好松洛 (1696-1772 ?) et Namiki Senryû 並木千柳 (1695-1751), elle est inspirée de l'anecdote historique des quarante-sept *rônin* d'Akô (sur cette anecdote, cf. *supra* : Introduction, note 68, p. 83).

<sup>48</sup> Selon Inose Naoki, la première pièce de kabuki que Mishima aurait vu, accompagné par sa grand-mère paternelle qui en était férue, était précisément *Kanadehon Chûshingura*. Cf. Inose Naoki, *Persona, A Biography of Mishima Yukio*, traduit du japonais et co-écrit par Satô Hiroaki, Berkeley, Stone Bridge Press, p. 67.

<sup>49</sup> *Kanadehon Chûshingura* [Le trésor des vassaux fidèles], dans Ota Hiromu (dir.), *Jôruri shû (jô)* 浄瑠璃集・上 [Recueil de *Jôruri*, premier tome, 1960], coll. *Nihon koten bungaku taikei 51*, Tôkyô, Iwanami shoten, 1983, p. 317.

<sup>50</sup> *Le trésor des vassaux fidèles*, traduit du japonais par René Sieffert, dans *Le mythe des quarante-sept rônin*, Paris, POF, 1981, p. 144.

*Reiko se courba révérencieusement sur le tatami. Elle ne pouvait détacher son visage du sol. Elle craignait que les larmes ne fassent couler son maquillage, mais elle ne parvenait pas à les retenir.*

*Quand enfin elle releva la tête, elle aperçut, vacillant devant ses yeux humides, son mari qui enroulait un tissu blanc sur la lame nue du sabre extrait de son fourreau et dont l'extrémité était visible sur une quinzaine de centimètres.*<sup>51</sup>

Dans la plupart des pièces de kabuki et de *ningyô-jôruri* les scènes de chagrin ne sont toutefois pas liées à la question du double suicide et s'avèrent noyées dans une narration ample et complexe, qui mobilise une vaste galerie de personnages, et diverses intrigues plus ou moins entrecroisées. Le thème du double suicide, la dimension fortement pathétique du récit et le minimalisme scénique et narratif de *Yûkoku*, justifient que l'on établisse en priorité un rapprochement avec les *shinjûmono*<sup>52</sup>.

Mentionnée par de nombreux commentateurs<sup>53</sup>, la pertinence du rapprochement entre *Yûkoku* et les *shinjûmono* a cependant été contestée par Noguchi Takehiko<sup>54</sup>. L'absence de tension tragique entre désir de vivre et nécessité de mourir, ainsi que la violence sadomasochiste de la scène du *seppuku*, nous éloigne, note-t-il, de l'univers de Chikamatsu. On pourrait ajouter que les héros de *Yûkoku* ne sont pas soumis au dilemme entre devoirs sociaux (*giri* 義理) et sentiments personnels (*ninjô* 人情) qui caractérise les amants des *shinjûmono*. Le double suicide confirme au contraire l'ordre idéal qui structure le couple et la soumission exemplaire de l'épouse dont la profonde moralité se trouve en quelque sorte récompensée par l'ultime marque de confiance que lui offre son époux en choisissant, contrairement au protocole habituel, de mourir avant elle :

---

<sup>51</sup> Chap. 4, p. 101.

<sup>52</sup> Les larmes de Reiko devant son mari en passe de se suicider pourraient d'ailleurs aussi évoquer celles que verse Koharu dans *Shinjû-ten no Amijima* 心中天の網島 (Double suicide à Amijima pris au filet du ciel, 1721) lorsque son amant prépare le nœud coulant qui lui donnera la mort : 我と我が身の死拵へ。見るに目もくれ、心くれ。〈…〉かねたる忍泣。« À le voir préparer sa propre mort, les yeux de Koharu s'obscurcissent, les ténèbres envahissent son cœur. [...] Des larmes silencieuses coulent, qu'elle ne peut retenir ». Cf. Torigoe Bunzô, *Chikamatsu Monzameimon shû* vol. 2 (1975), Nihon koten bungaku zenshû, Tôkyô, Shôgakkan, 1997, pp. 507-508. Pour la traduction française : *Double suicide à Amijima pris au filet du ciel*, dans *Chikamatsu, les tragédies bourgeoises*, tome 4, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, POF, 1992, p. 213.

<sup>53</sup> Muramatsu Takeshi, cité par Takeda Katsuhiko, « Sakuhin betsu, Mishima Yukio Kenkyû-shi » 作品別三島由紀夫研究史 [Une histoire de la critique, œuvre par œuvre], dans Miyoshi Yukio (dir.) *Mishima Yukio Hikkei, Bessatsu kokubungaku n 19*, Tôkyô, Gakutôsha, 1983, p. 164 (article paru initialement dans le *Nihon keizai shinbun* du 27 février 1961) ; Takahashi Muneo, « Shi no e » 死の絵 [Le dessin de la mort], dans Miyoshi Yukio, Ôoka Makoto et Takahashi Hideai (dir.), *Gunzô, nihon no sakka 18* (1990), Tôkyô, Shôgakkan, 1994, p. 246 (article paru initialement dans la revue *Shinchô* en novembre 1972) ; Tanaka Miyoko, *Kanshô nihon gendai bungaku n° 23, Mishima Yukio*, Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1980, p. 162.

<sup>54</sup> Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai* (1968), Tôkyô, Kodansha, 1969, p. 227.



もし中尉が疑り深い良人であったら、並の心中のように、妻を先に殺すことを選んだであろう。

*Si le lieutenant avait été un mari suspicieux, il aurait sans doute choisi, comme dans les doubles suicides ordinaires, de tuer d'abord son épouse.*<sup>55</sup>

La nouvelle peut cependant s'écarter en certains points des *shinjûmono* tout en restant très proche du genre sur d'autres. Le choix d'utiliser dans le texte le terme même de *shinjû* n'est pas anodin. Il pourrait être perçu comme l'aveu d'un rapport intertextuel assumé et qui nous paraît difficilement contestable quand on confronte attentivement les textes. Le double suicide de Shinji et de Reiko n'est pas « un double suicide ordinaire » mais il reste un double suicide et charrie avec lui tout un cortège de résonances littéraires emprunté au genre dramaturgique du *shinjûmono*.

L'intensité dramatique des pièces de double suicide amoureux tient au fait que tout ce qui est accompli par les personnages l'est pour « la dernière fois » (*saigo* 最後). Les amants ne se contempleront et ne s'étreindront plus en ce monde, ni ne verront ou ne parleront à leurs proches qui ignorent souvent le sort auquel ils se sont destinés. Mishima brode précisément, dans *Yûkoku*, sur ce motif de la dernière fois. Le terme de *saigo* apparaît à de nombreuses reprises dans le texte<sup>56</sup>, notamment dans les récits de pensée des personnages qui, comme dans les *shinjûmono*, ont une conscience aiguë du caractère définitif de leurs moindres gestes et dont le regard imprime sur chaque chose — et notamment sur le corps de l'être aimé dont la disparition prochaine magnifie la beauté et intensifie l'étreinte — le signe « dernière fois » :

中尉は妻の顔を眺め下ろした。これが自分がこの世で見る最後の人の顔、最後の女の顔である。旅人が二度と来ない土地の美しい風光にそそぐ旅立ちの眼差しで、中尉は仔細に妻の顔を点検した。

*Le lieutenant contempla le visage de son épouse sous le sien. C'était là le dernier visage qu'il verrait en ce monde, le dernier visage d'une femme. Il l'examina minutieusement, du regard que verserait un voyageur sur les paysages splendides d'un pays dans lequel il ne reviendra pas.*<sup>57</sup>

Le motif pathétique de la dernière fois redouble bien évidemment d'intensité à mesure que l'on avance dans le récit et que la mort approche. Dans les *shinjûmono*, il est extrêmement présent dans le troisième et dernier acte généralement structuré de la façon suivante :

---

<sup>55</sup> Chap. 3, p. 84.

<sup>56</sup> Chap. 3, p. 88 et p. 91 ; chap. 4, p. 95.

<sup>57</sup> Chap. 3, p. 88.

1) « chant de route » (*michiyuki* 道行 : chant poétique du récitant qui accompagne le trajet des protagonistes vers le lieu de leur suicide) ; 2) préparation du suicide ; 3) suicide. Mishima complique quelque peu cet ordre ternaire en multipliant les allers et retours des personnages entre le rez-de-chaussée et l'étage<sup>58</sup>. Ses allers-retours lui permettent cependant de mettre en exergue cette matérialisation concrète du trajet jusqu'au lieu du suicide propre au *shinjûmono*. « L'escalier qui monte à l'étage, note Sasaki Yukitsuna, est le chemin final vers la mort »<sup>59</sup>.

Le motif de la dernière fois prend une dimension particulièrement pathétique dans la scène du dernier regard que l'on retrouve dans plusieurs excipits de Chikamatsu : marquant une pause dans leur trajet vers la mort, ou déjà arrivés sur les lieux du suicide, les deux amants font part de leur désir légitime de se voir une dernière fois, puis se contemplent effectivement à la chétive lumière de l'aube ou d'un feu éphémère. Mishima s'est très probablement inspiré de ce type de scène qu'il a simplement fondu dans les préliminaires de la fin du chapitre trois. La similitude est frappante entre les lignes suivantes, extraites de *Imamiya shinjû*, et les échanges entre Shinji et Reiko :

さはさりながら、何にならうも知らぬ身の人界の見収め、ま一度顔がよう見たい。  
わしも見たいと引き寄せ引き寄せ。〈…〉

欲深いことながら、顔をよせてくださいんせ。稲光の影になりとも顔が見たい、見せたいと。<sup>60</sup>

— *Malgré tout, ne sachant ce qu'il va advenir, pour la dernière fois en ce monde des hommes, je voudrais contempler ton visage !*

— *Et moi le vôtre ... !*

*Ce disant, ils s'attirent l'un l'autre. [...]*

— *Peut-être suis-je trop exigeante, mais veuillez-vous tourner vers moi, je vous en supplie ! Quand ce ne serait qu'à la leur des éclairs, je voudrais voir votre visage et vous faire voir le mien !*<sup>61</sup>

「お前の体を見るのもこれ最後だ。よくみせてくれ」

<sup>58</sup> Les époux montent une première fois pour avoir un rapport sexuel (chap. 3, pp. 89-91), redescendent pour écrire leur testament, puis remontent pour se préparer et mourir (chap. 4, pp. 98-101). Le trajet est accompli une dernière fois par Reiko après la mort du lieutenant (chap. 5, pp. 107-109).

<sup>59</sup> 二階への階段はその最後の道のりである。Sasaki Yukitsuna, « Aru hazu no nai "zettai" e », dans *Yurûeka, Tokushû Mishima Yukio*, Tôkyô, Seidôsha, octobre 1976, p. 174.

<sup>60</sup> *Imamiya shinjû*, dans *Chikamatsu Monzaemon shû* vol. 2 (1975), coll. Nihon koten bungaku zenshû 日本古典文学全集 [Anthologie de la littérature classique japonaise], Tôkyô, Shôgakkan, 1997, Tôkyô, pp. 113-114.

<sup>61</sup> *Double suicide à Imamiya*, traduit du japonais par René Sieffert, dans *Chikamatsu, les tragédies bourgeoises*, tome 3, 1992, pp. 93-95.

と中尉は言った。そしてスタンドの笠を向うへ傾け、横たわった麗子の体へ明かりが棚引くようにしつらえた。

〈…〉 ついに麗子は定かでない声音でこう言った。

「見せて……私にもお名残によく見せて」

« *C'est aussi la dernière fois que je vois ton corps* » dit le lieutenant. « *Laisse-moi te regarder.* »

*Puis il orienta l'abat-jour de la lampe de telle sorte que la lumière vint ondoyer sur le corps de Reiko, allongée devant lui.*

[...] *Enfin Reiko déclara, d'une voix incertaine :*

*-Laisse-moi... À moi aussi, pour nos adieux, laisse-moi te regarder.* <sup>62</sup>

Tous les ingrédients qui structurent les scènes du dernier regard dans les *shinjûmono* sont repris presque à l'identique : souhait pathétique des personnages d'emporter dans la mort une dernière image de l'être aimé, audace de la femme qui exprime son désir, ultime regard précédant l'ultime étreinte, lumière incertaine qui appuie le tragique de la scène. La différence essentielle concerne la dimension érotique de l'extrait, beaucoup plus explicite dans *Yûkoku* <sup>63</sup>.

Aux liens thématiques et à la proximité des configurations scéniques, il faut encore ajouter des similitudes d'ordre esthétique. Pour Muramatsu Takeshi, le rapprochement avec l'œuvre de Chikamatsu est aussi justifié par le langage archaïsant et esthétisant (*bibun* 美文) <sup>64</sup> de la nouvelle. La composition rigoureuse, les rythmes équilibrés et les images poétiques (que nous étudierons plus en détail dans notre prochain sous-chapitre) pourraient de fait assimiler l'ensemble du texte à un *michiyuki*. Nous retrouvons surtout dans *Yûkoku* une esthétique du clair-obscur indissociable, chez Chikamatsu, du motif pathétique de la dernière fois (lumière intermittente du point du jour, de l'éclair ou d'un briquet, contraste entre les vêtements noirs et les vêtements blancs, entre la nuit et la neige ou la nuit et le givre, etc.). La nouvelle est construite sur un balancement permanent entre le noir et le blanc, l'ombre et la lumière : robe blanche de mariée et regard limpide qui s'oppose à la pénombre du rez-de-chaussée de leur domicile (chap. 2, pp. 76-77) ; « ténèbres enneigées de l'aube » 雪の暁暗 (chap. 3, p. 79) ;

---

<sup>62</sup> Chap. 3, pp. 91-93.

<sup>63</sup> De façon générale, Mishima ne cesse de souligner et de renforcer, par rapport aux modèles de Chikamatsu, le lien *eros / thanatos*. Ainsi la scène de l'épanchement des larmes (chap. 3, p. 94) précède le coït et le trajet vers le lieu de la mort est le même que celui vers le « dernier rapport » 最後の営み (chap. 3, p. 91).

<sup>64</sup> Muramatsu Takeshi, cité dans Miyoshi Yukio (dir.), *Mishima Yukio Hikkei, Bessatsu kokubungaku n 19, op.cit.*, p. 164.

visage du lieutenant qui éclaire le « sombre miroir » 暗い鏡 de la salle de bain (chap. 3, p. 87) ; faible lumière qui n'atteint pas le plafond de la chambre (chap. 3, p. 89) puis illumine imparfaitement le corps blanc de Reiko (chap. 3, p. 91) ; « ténèbres indicibles » 言おうようのない暗さ de l'encre qui vient se déposer sur la page blanche du testament (chap. 4, p. 98) ; « étoile glacée » 氷った星 qui brille dans la nuit (chap. 5, p. 108), etc. Ces contrastes tendent à souligner l'opposition entre la pureté des protagonistes d'un côté, et les ténèbres de la mort de l'autre.

Le clair-obscur nimbe aussi le récit d'une atmosphère mystérieuse, lui confère un aspect irréel et vaporeux qui contribue à sa puissance d'évocation poétique. Donald Keene assimile le *michiyuki* à une « prière de pacification » (*chinkon* 鎮魂) de l'esprit des amants décédés rappelés pour l'occasion sur la scène<sup>65</sup>. Sur ce point, le *shinjûmono* doit clairement beaucoup au nô et plus globalement à l'esthétique dite du *yûgen* 幽玄 que l'on pourrait traduire par « profondeur mystérieuse »<sup>66</sup>, idéal cultivé par les poètes et les dramaturges de l'époque médiévale (XII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle) qui renvoie à l'idée de tristesse, d'ambiguïté, de mystère parfois inquiétant. Une ambiance de sépulcre se dégage en l'occurrence fréquemment du texte de *Yûkoku*. L'écart entre la clarté que dégagent les protagonistes d'un côté (regard limpide, assimilation du lieutenant au soleil, vêtements blancs de l'épouse)<sup>67</sup> et l'environnement sombre dans lequel ils se déplacent donne aux personnages, comme le fait remarquer Shibata Shôji<sup>68</sup>, des airs de fantôme se déplaçant dans un décor minimaliste de « nô d'apparition » (*mugen-nô* 夢幻能)<sup>69</sup>. Rappelons, à cet égard, que la mort de Shinji et Reiko est annoncée dès le prologue. Tout le texte se déploie ainsi comme une longue prière en l'honneur du couple défunt, rappelé dans le temple de leur domicile par le narrateur pour reproduire, devant le lecteur, la scène de leur dernière nuit.

La dimension fantomatique des personnages est plus particulièrement frappante dans le cas de Reiko dont les gestes « délicats »<sup>70</sup>, les déplacements « lents et feutrés »<sup>71</sup> et le regard

<sup>65</sup> Donald Keene, « The Love Suicides at Sonezaki » (Sonezaki Shinjû, 1703), dans Shirane Haruo (dir.), *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 243.

<sup>66</sup> Traduction proposée par Jacqueline Pigeot : art. « Shin-kokin waka-shû », dans Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, p. 287.

<sup>67</sup> Chap. 2, pp. 76-78 ; chap. 3, p. 83 ; chap. 3, pp. 91-92 ; chap. 4, pp. 98-100.

<sup>68</sup> Shibata Shôji, « Mishima Yukio “Yûkoku” ron – “taigi” toshite no nikutai » 三島由紀夫『憂国』論 — 「大義」としての肉体 [Sur *Patriotisme* de Mishima Yukio, le corps comme « devoir suprême »], Ôsaka, Sôai daigaku kenkyûron-shû n° 13 (2), 1997, p. 2.

<sup>69</sup> Relèvent de cette catégorie les nô dont le personnage central n'appartient pas au monde réel. Cf. Jean-Jacques Tschudin, *op.cit.*, p. 475.

<sup>70</sup> Chap. 2, p. 77 ; chap. 3, pp. 91-92.

<sup>71</sup> Chap. 3, p. 86 ; chap. 5, pp. 107-108.

« immobile »<sup>72</sup> semblent étrangers au monde des hommes. Dans l'escalier qui les emmène vers la mort, le lieutenant se retourne sur sa femme comme sur une apparition :

二階へ上る階段の途中で振向いた中尉は、闇の中から伏目がちに彼に従って昇ってくる妻の白無垢の姿の美しさに目をみはった。

*Tandis qu'il montait l'escalier, le lieutenant se retourna et fut ébloui par la beauté de sa femme qui le suivait docilement, les yeux tournés vers le sol, tout de blanc vêtue dans le noir.*<sup>73</sup>

Fréquemment associé à l'épouse, le terme de *shiomuku* 白無垢 qui, par ses sinogrammes, suggère l'idée de « blancheur » (*shiro* 白, blanc) et de « pureté négative » (*muku* 無垢, sans tâche), mais renvoie concrètement à un vêtement dont le dessus et le dessous sont d'une même teinte blanche, souligne la pureté immatérielle, située à l'extrême pointe de la blancheur, de l'épouse du lieutenant. Coïncidence ou pas, c'est aussi ce terme qu'utilisait Chikamatsu dans *Sonezaki shinjû* pour qualifier, dans un identique contraste blanc sur noir, le personnage de Hatsu prête à emprunter le chemin de la mort :

初は白無垢死に出立ち恋路の闇黒小袖。<sup>74</sup>

*Hatsu, sur une robe d'un blanc immaculé, vêtement de mort, a jeté une robe à manches étroites noire comme les ténèbres des sentiers de l'amour.*<sup>75</sup>

\*

Dans sa première pièce de *kabuki*, *Hadekurabe Chikamatsu musume* 艶競近松娘 [Qui est le plus sensuel ? La jeune fille qui lisait Chikamatsu]<sup>76</sup>, représentée au Meiji-za de Tôkyô en octobre 1951, Mishima avait mis en scène une fille de boutiquier plongée dans les pièces de Chikamatsu Monzaemon et qui hallucinait la présence de ses personnages. La pièce s'achevait sur une sorte de farandole où les protagonistes de la pièce se mettaient à danser avec les héros du dramaturge. Les similitudes thématiques, la proximité frappante de certaines scènes, le style archaïsant, une identique esthétique du clair-obscur pourrait nous amener à considérer qu'avec *Yûkoku*, Mishima a de nouveau souhaité jouer avec les codes des *shinjûmono*, au point de faire de certains passages de la nouvelle (fin du chapitre trois et début du chapitre

<sup>72</sup> Chap. 3, p. 83.

<sup>73</sup> Chap. 4, p. 98.

<sup>74</sup> Chikamatsu Monzaemon, « *Sonezaki shinjû* », dans Torigoe Bunzô (dir.), *Chikamatsu Monzaemon shû*, vol. 1, *op.cit.*, p. 76

<sup>75</sup> *Double suicide à Sonezaki*, traduit du japonais par René Sieffert, *op.cit.*, p. 75.

<sup>76</sup> MY, *Hadekurabe Chikamatsu musume*, dans MYZ, vol. 21, 2002, pp. 507-521. Cf. aussi Kondô Tamao, art. « *Hadekurabe Chikamatsu musume* », *Mishima Yukio jiten*, 2000, p. 286.

quatre) une sorte de florilège de Chikamatsu. Notre propos n'est certes pas de dire qu'il s'est contenté d'importer, sans rien leur apporter de personnel, des *topos* dramaturgiques que l'œuvre de Chikamatsu a contribué à instaurer. Les infléchissements apportés au modèle d'origine — accentuation des liens entre *eros* et *thanatos*, inversion des rôles dans la scène des baisers mêlés de larmes et dans l'ordre des préséances au moment du suicide, liberté relative de temps et de mouvement qui contraste avec les contraintes qui pèsent sur les héros des *shinjûmono* souvent obligés d'improviser partiellement leur suicide — suggèrent, comme nous le verrons plus en détail dans nos deuxième et troisième chapitres, des thématiques et une esthétique plus spécifiquement mishimiennes qui convoquent les notions de pulsion de mort, de narcissisme, de sadomasochisme, etc. Il paraît cependant difficile de contester que l'auteur s'est inspiré de l'œuvre de Chikamatsu. La trame que trace le motif du *saigo* 最期 épique, celui de la mort exemplaire et martiale, est ainsi croisée avec celle, divergente, du *saigo* dramaturgique — motif pathétique de la dernière fois qui se déploie dans un décor d'ombres et de lumières, un pied dans la tombe. Une couche d'intertextualité s'ajoute ainsi à une autre, contribuant à souligner la dimension purement littéraire des stéréotypes (ici des *topoi*) exploités par le texte. Cette impression d'une relation intertextuelle multiple, qui amalgame plusieurs strates et genres de l'histoire littéraire nationale est encore accentuée par la scène du *seppuku* dont l'« esthétique de la cruauté » (*zankoku no bi* 残酷の美) évoque encore un autre sillon littéraire, qui se rattache plutôt aux arts de la fin de l'époque Edo.

### 3. « L'esthétique de la cruauté »

Nous avons jusqu'ici mentionné que brièvement la description du *seppuku* qui comporte, comme l'ensemble des chapitres trois, quatre et cinq, une dimension éminemment scénique. Nous reviendrons sur les cinq pages de l'événement et sur leur rapport au reste de la nouvelle dans notre deuxième chapitre. Il nous semble cependant important de souligner que la scène du *seppuku* peut convoquer à l'esprit des lecteurs des genres bien différents du *gunkimono* et du *shinjûmono*. Noguchi Takehiko établit ainsi une relation intertextuelle entre la nouvelle et les arts populaires et « décadents » de la ville d'Edo au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment le kabuki et les « livres illustrés » (*kusazôshi* 草双紙) :

*Dans les pièces de Chikamatsu aussi, les amants qui se suicident par amour se transpercent le sein et se tranchent la gorge, mais tandis que leur esprit les pousse à la mort, leur chair, attachée à la vie, souffre et se démène. La cruauté [de cette situation] soulève une*

*tension pathétique et purifie le couple qui marche vers la tombe. Il n'y a, [dans Yûkoku], rien qui s'apparente à ce chant pour apaiser les morts. La passion de la mort et l'érotisme se combinent ici sur un mode sadomasochiste. Il nous paraît plus raisonnable de chercher la source de ce « liebes tod », plus grotesque qu'extatique, dans les arts décadents de la fin de l'époque Edo. Le style de Yûkoku appartient à la sensibilité fin-de-siècle du kabuki et des kusazôshi <sup>77</sup> d'Edo, arts dont Mishima lui-même évoqua souvent les attrait. Notre impression, pour le dire en d'autres termes, est que la nouvelle est un kusazôshi élevé aux hauteurs de la métaphysique. <sup>78</sup>*

Dans l'histoire artistique de l'époque Edo, le terme de *ranjukuki* 爛熟期 (« fin de siècle ») évoque le XIX<sup>e</sup> siècle, période dominée par la culture urbaine de la ville marchande d'Edo (future Tôkyô) et qui voit éclore un art populaire bien plus violent que par le passé, dont les estampes et les illustrations de Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892), aussi connu sous le nom de Taiso Yoshitoshi 大蘇芳年), riches en scènes d'horreur tirées de faits divers, en *seppuku* sanglants et décapitations en tous genres <sup>79</sup>, fournissent un exemple symptomatique <sup>80</sup>. Tsuruya Nanboku 鶴屋南北 (1755-1829) <sup>81</sup> et Kawatake Mokuami 河竹黙

<sup>77</sup> Terme générique pour désigner les différents types de romans populaires illustrés, généralement rédigés en *kana*, qui furent en vogue de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début de l'ère Meiji (1868). Les *kusazôshi* étaient d'un format court et pouvaient embrasser des genres et des sujets très variés (histoires d'amour chez les nobles de Cour, parodies, contes, confessions moralisantes, ouvrages instructifs, récits guerriers, récits de voyages, histoires burlesques). Cf. art. « Kusazôshi », *Buritanika kokusai dai-hyakka jiten, Shôkômoku denshijisho ban*, 2012.

<sup>78</sup> 近松でも情死する男女は胸を刺し、咽喉笛を切り裂くけれども、心は死に急ぎながら肉体は生を慕って苦しみもがき、その無残さが悲痛な緊張をもちあげて死にゆく男女を浄化する、そうした性質の鎮魂歌はここにはない。死の情念とエロティシズムがサド=マゾヒスティックに化合する、この妄我的 (エクスタティック) というよりむしろグロテスクな「愛の死」 (リーベストート) の源流は、江戸類唐期のデカダン芸術に求める方が順当だろう。『憂国』の文体は、三島由氏自身よくその魅力について語る爛熟期の江戸歌舞伎や草双紙とその感受性を共有している。いってみれば、これは形而上化された草双紙の感覚である。Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai* (1968), Tôkyô, Kodansha, 1969, pp. 226-227.

<sup>79</sup> Cf. notamment les séries *Eimei nijûhasshûku* 英名二十八衆句 [vingt-huit meurtres célèbres et leur histoire, 1866-1867] consacré à des faits divers sanglants et *Kaidai hyaku sensô* 魁題百戦争 [Cent guerriers dans la bataille, 1868], illustrations des derniers combats à Edo en 1868 entre les troupes shogunales et les troupes impériales comprenant plusieurs scènes de *seppuku*. On trouvera un échantillon représentatif dans Jack Hunter, *The Eye of Atrocity, Superviolent Art by Yoshitoshi, Ukiyoe Master Series: volume two*, Shinbaku Books, 2012. Nous donnons deux exemples en annexe : figures 2 et 3, p. 498 et p. 499.

<sup>80</sup> Mishima voit aussi dans Tsukioka Yoshitoshi le représentant le plus emblématique des arts décadents du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est du moins ce que suggère l'introduction qu'il a rédigé pour la publication de l'ouvrage d'art *Chi no bansan — Taiso Yoshitoshi no geijutsu* 血の晩餐 — 大蘇芳年の芸術 [Dernier festin de sang, l'art de Taiso Yoshitoshi] publié aux éditions Banchô shobo en 1971 : 大蘇芳年の飽くなき血の嗜慾は、有名な「英名二十八衆句」の血みどろ絵において絶頂に達するが、ここには、幕末動乱期を生き抜いてきた人間に投影した、苛烈な時代が物語られている。これらには化政度以後の末期歌舞伎劇から、あとあとまでのこった招魂社の見世物にいたる、グロッタの集中的表現があり、おのれの生理と、時代の末梢神経の昂奮との幸福な一致におのく魂が見られる。それは、頽廢芸術が、あるデモーニッシュな力を抱懐するにいたる唯一の隘路である。« Le goût insatiable de Taiso Yoshitoshi pour le sang atteint son apogée avec la célèbre série de dessins sanguinolents *Vingt-huit meurtres célèbres et leur histoire*. Les troubles de la fin du shogunat nous sont contés ici tels qu'ils se reflétaient aux yeux d'un homme qui les avait traversés et la série reproduit toute la violence de l'époque. Nous trouvons, dans ces dessins, un concentré du grotesque qui s'exprima sous diverses formes, de l'ultime phase du théâtre kabuki à partir de l'ère Bunsei-Bunka [1804-1830] jusqu'aux exhibitions foraines des sanctuaires Shôkon de l'ère Meiji qui connurent une grande longévité. On y voit trembler un souffle spirituel né de l'heureuse harmonie entre le goût physiologique singulier d'un individu et l'exaltation des dernières terminaisons nerveuses

阿弥 (1816-1893)<sup>82</sup> sont les auteurs de kabuki les plus représentatifs de ce goût nouveau, « plongée fascinée dans une violence gratuite qui n'a plus, note Jean-Jacques Tschudin, le tragique inéluctable de celle imposée par l'éthique féodale »<sup>83</sup>. L'expression « esthétique de la cruauté » a été forgée par la suite pour désigner les pièces de ces dramaturges, riches en scènes cruelles et macabres.

Les descriptions de la violence prennent ainsi un caractère plus réaliste que par le passé, non sans une certaine complaisance pour les objets immondes ou effrayants. Les estampes de Tsukioka Yoshitoshi représentent fréquemment des faits divers scabreux comportant des éléments choquants. La scène du *seppuku* fournit de même l'occasion à l'auteur (nous y reviendrons dans notre deuxième chapitre) de s'attarder sur des détails peu ragoûtants. L'esthétique de la cruauté, propre au kabuki et à certains *kusazôshi* du XIX<sup>e</sup> siècle, se caractérise cependant aussi par une outrance qui finit par entamer la vraisemblance des représentations. Dans les estampes de Tsukioka Yoshitoshi, les sabres sont enfoncés dans le corps jusqu'à la gaine, le sang gicle et coule à flot. Nous retrouvons, dans la peinture du *seppuku*, ce mélange de réalisme (mention de la taille de la plaie<sup>84</sup>, des organes touchés<sup>85</sup>, de l'odeur qui imprègne la pièce<sup>86</sup>) et de surenchère qui tourne parfois, comme le remarque Noguchi Takehiko, au grotesque. La scène est notamment marquée par de sempiternels écoulements et jaillissements de sang :

血はそこかしこに散って、中尉は自分の血溜りの中に膝までつきり、そこに片手をついて崩折れていた。

---

d'une époque. Les arts décadents ne se trouvent dotés d'une puissance démoniaque que lorsqu'ils se trouvent sur cette sente difficile [qui lie la sensibilité d'un homme à celle d'une époque]. » MY, *Jo ni kaete (chi no bansan — Taiso Yoshitoshi no geijutsu, bessatsu)* 序にかえて (「血の晩餐 — 大蘇芳年の芸術 別冊」) [En guise d'introduction (Dernier festin de sang, l'art de Taiso Yoshitoshi, volume séparé), mars 1971], dans MYZ, vol. 36, Tôkyô, Shinchôsha, 2003, p. 395. Cette courte introduction confirme, s'il était besoin, l'influence sur Mishima des arts outranciers et violents du XIX<sup>e</sup> siècle. (NDT : les sanctuaires Shôkon sont des sanctuaires shintô édifiés pendant l'ère Meiji à la mémoire des soldats morts pendant les guerres qui ont précédé ou suivi l'établissement du régime en 1868).

<sup>81</sup> Il s'impose au début du XIX<sup>e</sup> siècle par l'audace et l'originalité de ses pièces qui exploitent les effets scéniques et la machinerie complexe du kabuki. Son nom est notamment attaché à la pièce *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談 (*Fantômes à Yotsuya*, 1825), récit comportant tous les ingrédients favorables à l'expression de l'esthétique de la cruauté : trahison, meurtre sordide, revanche d'un spectre, etc. Cf. Michel Wasserman, art. « Tsuruya Nanboku », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 321-322.

<sup>82</sup> Dernier grand auteur connu de kabuki, Kawatake Mokuami a commencé sa carrière à l'époque Edo et s'est notamment fait connaître par ses pièces consacrées au monde des voleurs (*shiranamimono* 白波物) et dans les *kizewamono* 生世話物 qui sont des tableaux réalistes de la vie populaire. Il a, note Patrick de Vos, « donné à l'esthétique de la décadence propre au kabuki ses plus belles lettres de noblesse, avant de participer activement aux différentes tentatives de renouvellement du genre. » Cf. Patrick de Vos, art. « Kawatake Mokuami », dans J.-J. Origas (dir.), *op.cit.*, pp. 125-126.

<sup>83</sup> J.-J. Tschudin, *op.cit.*, p. 334.

<sup>84</sup> Chap. 4, p. 104.

<sup>85</sup> Chap. 4, p. 102 et chap. 4, p. 105.

<sup>86</sup> Chap. 4, p. 105.



*Le sang était répandu çà et là. Le lieutenant y baignait jusqu'aux genoux. Il penchait sur le côté, une main enfoncée dans sa flaque de sang.*<sup>87</sup>

Considérant qu'un être humain n'a en moyenne que cinq à six litres de sang dans le corps, la possibilité que celui-ci soit répandu partout et forme des flaques montant jusqu'aux genoux est déjà peu vraisemblable. Or le narrateur suggère que le sang continue de jaillir par la suite, avec une vigueur totalement irréaliste<sup>88</sup>. Au début du chapitre cinq, le lieutenant ne trempe d'ailleurs plus dans une « flaque » mais dans une « mer de sang » (*chi no umi* 血の海)<sup>89</sup>, comme si le sang n'avait jamais cessé de couler après sa mort<sup>90</sup>.

L'expression « esthétique de la cruauté » ne renvoie pas simplement à la fascination complaisante pour l'excès de la violence ou l'abject. Elle est aussi associée à une mise en scène spécifique du cruel et du macabre, à des motifs récurrents qui dessinent une image souvent très plastique de la mort. Le contraste chromatique entre le blanc et le rouge (les gouttes de sang dans la neige ou sur des vêtements blancs), déjà largement exploité par les dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle (dont Chikamatsu)<sup>91</sup> pourrait notamment être rangé au nombre des clichés stylistiques de l'esthétique de la cruauté. Cette bichromie gagne progressivement en ampleur dans les dernières pages de *Yûkoku*, où elle se substitue aux jeux d'ombre et de lumière qui précèdent. À la fin du chapitre quatre, une goutte de sang vient d'abord se déposer sur la robe de Reiko<sup>92</sup>, puis, tandis qu'elle avance à genoux dans la pièce, toute sa traîne « prend une teinte carmin »<sup>93</sup>. Le symbolisme (assez convenu) intéresse ici moins que les ressorts esthétiques. Mishima les exploite avec un certain savoir-faire, en appuyant la dimension picturale du contraste. Le narrateur de *Yûkoku* suggère que le sang, loin de se répandre dans un désordre brouillon et aléatoire, dessine au contraire, comme dans certaines estampes de Tsukioka Yoshitoshi<sup>94</sup>, de splendides arabesques :

血が白無垢を、華麗で大胆な裾模様のように見せていた。

---

<sup>87</sup> Chap. 4, p. 105.

<sup>88</sup> Chap. 5, p. 106.

<sup>89</sup> Chap. 5, p. 108.

<sup>90</sup> L'adaptation cinématographique de la nouvelle est, sur ce point précis, plus réaliste, en tout cas plus euphémiste, que le texte.

<sup>91</sup> Sur ce point, cf. par exemple l'étude de Dragomir Constineanu : *Origines et mythes du kabuki*, Paris, POF, 1996, p. 362.

<sup>92</sup> Chap. 4, p. 105.

<sup>93</sup> 血の中を膝行して近寄ったので、白無垢の裾は真紅になった Chap. 4, p. 106.

<sup>94</sup> Cf. annexes : figures 2 et 3, p. 498 et p. 499.

*Le sang avait dessiné de somptueux et audacieux entrelacs sur la traîne blanche de son kimono, suggérant comme une robe à motifs ascendants.*<sup>95</sup>

Le terme *susomoyô* 裾模様 (strictement « robe à motif de traîne » que nous traduisons ici par « robe à motifs ascendants ») désigne des *kimono* dont les motifs partent du bas du vêtement, et n'occupent que sa partie inférieure par opposition au *sô moyô* 総模様, *kimono* qui sont entièrement recouverts de motifs. Dans les *susomoyô*, l'effet esthétique tient donc au contraste entre deux parties de la robe, l'une vide de tout motif, l'autre pleine, avec souvent un passage progressif de l'une à l'autre<sup>96</sup>. Il faut ici imaginer que les traces de sang qui rougissent le vêtement de Reiko, se font, dans un beau dégradé, plus discrètes à mesure qu'elles s'éloignent du bas de son vêtement.

La comparaison poétique du « kimono à motifs ascendants » contraste avec la violence de la scène et la crudité des détails livrés par le narrateur. L'esthétique de la cruauté se caractérise précisément, note Mark Oshima dans son introduction à la traduction en anglais de la célèbre scène *Kasane* 累 de la pièce de kabuki *Kesakake-matsu Narita no riken* 法懸松成田利剣 [Un pin où l'on pend et l'épée de Narita, 1823] de Tsuruya Nanboku, par un écart entre l'horreur et la violence du sujet et les termes souvent lyriques dans lesquels il est rendu. Le sang est notamment comparé à des fleurs, des feuilles d'automne, du brocard<sup>97</sup>, etc. Dans *Yûkoku*, si la description du *seppuku* permet à l'auteur de s'en donner à cœur joie dans les détails scabreux et sanglants, elle offre aussi de délicats intermèdes poétiques :

苦痛は腹の奥から徐々にひろがって、腹全体が鳴り響いているようになった。それは乱打される鐘のようで、自分のつく呼吸の一息一息、自分の打つ脈搏の一打ち毎に、苦痛が千の鐘を一度に鳴らすかのように、彼の存在を押しゆるがした。中尉はもう呻きを抑えることができなくなった。しかし、ふと見ると、刃がすでに臍の下まで切り裂いているのを見て、満足と勇気をおぼえた。

血は次第に凶に乗って、傷口から脈打つように迸った、前の畳は血しぶきに赤く濡れ、カーキいろのズボンの襷からは溜った血が畳に流れ落ちた。ついに麗子の白無垢の膝に、一滴の血が遠く小鳥のように飛んで届いた。

*La douleur se diffusait petit à petit, du fond de ses entrailles, et bientôt tout son ventre lui fit écho. C'était comme un carillon fou, comme mille cloches que l'on aurait, à chaque*

<sup>95</sup> Chap. 5, p. 107.

<sup>96</sup> Cf. par exemple : <http://item.rakuten.co.jp/k-bridal/444/>, consulté le 27 mars 2015.

<sup>97</sup> M. Oshima, *Kasane*, dans James R. Brandon and Samel L. Leiter (dir.), *Kabuki Plays on Stage, Darkness and Desire*, 1804-1864, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002, pp. 120-123. Pour un exemple concret tiré de *Kasane* : pp. 130-131.

*halètement, à chaque pulsation de son cœur, fait sonner simultanément, et sous les coups desquelles tout son être chancelait. Il ne pouvait plus réprimer les gémissements que lui arrachait la souffrance. Un rapide coup d'œil lui indiqua cependant que la lame avait déjà fendu le ventre jusqu'au bas du nombril. Satisfait, il reprit courage.*

*Le sang progressait petit à petit, fidèle à sa feuille de route, jaillissant de la plaie au rythme du pouls. La natte devant lui était rougie par ses embruns. Dans les replis de son pantalon kaki, des flaques s'étaient constituées qui se déversaient maintenant au sol. Enfin, une goutte de sang s'envola et, après un long vol, atterrit tel un petit oiseau sur les genoux de Reiko, tout de blanc vêtue.<sup>98</sup>*

Le lecteur est pris ici dans un balancement permanent entre des images poétiques et des détails plus réalistes, balancement lui-même dédoublé par une alternance sensitive entre l'auditif et le visuel : le premier paragraphe est dominé par les évocations sonores (d'un côté les cloches, de l'autre les gémissements) et le second par les évocations visuelles (d'un côté les flots mécaniques et cliniques au rythme du pouls, de l'autre les embruns et l'oiselet). Le contraste entre la violence de la scène et la délicatesse des images qu'elle suscite prend une tournure paroxystique avec le « petit oiseau » de sang, cliché d'innocence dont on suit, comme dans un *slow motion* hollywoodien, le long et lent trajet jusqu'à la robe de Reiko.

\*

L'architextualité désuète et la multiplicité des intertextes que la nouvelle *Yûkoku* pourrait évoquer mettent en exergue sa dimension littéraire et transtextuelle. En tant qu'elle s'inspire de formes passées sans comporter une dimension parodique, *Yûkoku* relève sans doute de ce que Gérard Genette nomme, dans *Palimpsestes*, « la transformation sérieuse » ou « la transposition » qui consiste à reprendre un texte antérieur (hypotexte) sur un mode second qui s'affranchit de la servilité au premier degré de la « forgerie » (simple imitation d'un modèle) mais ne verse pas pour autant dans le détournement ironique<sup>99</sup>. La « transposition » est en ce sens l'équivalent hypertextuel du « régime sérieux » de l'exploitation du stéréotype que nous avons évoqué en introduction. L'un des intérêts de la nouvelle tient à cette *contamination*<sup>100</sup> entre intertextes. Les scènes et les représentations inspirées du *shinjûmono* ajoutent une note pathétique et une ambiance onirique à l'hiératisme du sujet épique. L'esthétique de la cruauté apporte, de façon plus flagrante encore, un trouble à l'intérieur du cadre de la mort exemplaire. Nous reviendrons, dans notre deuxième chapitre, sur ces combinaisons et ces écarts entre les

---

<sup>98</sup> Chap. 4, pp. 104-105.

<sup>99</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 222.

<sup>100</sup> G. Genette, *ibid.*, p. 370.

motifs constitutifs du texte. Nous verrons que les *topos* s'éclairent mutuellement et que leur interpénétration permet aussi de les renouveler

Parmi les différents intertextes (hypotextes) que la nouvelle pourrait évoquer, nous avons choisi de nous concentrer sur ceux qui nous sont apparus les plus évidents et les plus essentiels. Il faut reconnaître que d'autres lectures intertextuelles auraient sans doute été légitimes. À travers les motifs de la mort exemplaire et du *seppuku*, le clair-obscur, et l'esthétisation de la violence, Mishima joue sur une stéréotypie « japonisante », renvoie à des *topos* tellement présents dans l'histoire littéraire nationale qu'on ne saurait fixer de façon définitive les influences du texte. Dégager, comme le fait Noguchi Takehiko, un ensemble hypotextuel (les arts « décadents » de la fin de l'époque Edo) au détriment d'un autre, supposément illégitime (les *shinjûmono* de Chikamatsu) nous paraît donc très contestable. Si la nouvelle *Yûkoku* convoque aussi bien à l'esprit du lecteur la poésie épique <sup>101</sup>, le nô <sup>102</sup>, les *shinjûmono* <sup>103</sup>, l'art de l'estampe <sup>104</sup>, les livrets illustrés d'Edo, le kabuki <sup>105</sup>, Mori Ôgai <sup>106</sup> et les journaux de Meiji <sup>107</sup>, ce n'est pas parce que les uns ont tort et les autres raison, mais parce que le texte se prête lui-même à toutes ces lectures. *Yûkoku* se présente en fait comme un concentré de textualité et d'esthétique japonaise (nous reviendrons sur ce point à la fin de ce chapitre). Un tel projet esthétique aurait pu susciter une impression de *patchwork*. Mishima est cependant parvenu à éviter cet écueil grâce à un rigoureux travail formel qui permet de tenir ensemble ces différents intertextes et souligne la dimension non-référentielle de la nouvelle. Nous étudierons, dans la suite de ce chapitre, la poétique de *Yûkoku* avant de revenir sur le statut ambigu du texte qui oscille entre jeu littéraire et mythe (ultra)nationaliste.

---

<sup>101</sup> Hayashi Fusao, *Kanashimi no koto, Mishima Yukio e no chinkonka*, Tôkyô, Bungeishunka, 1972, p. 34. Nous citons l'extrait *infra* (p. 234).

<sup>102</sup> Shibata Shôji (cf. *supra*, note 68, p. 203).

<sup>103</sup> Muramatsu Takeshi, Takahashi Muneo et Tanaka Miyoko (cf. *supra*, note 53, p. 199).

<sup>104</sup> Umemoto Katsumi, « Mishima Keijijôgaku e no gimon — “eirei no koe” ni furete », dans *Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho* (1972), *Mishima Yukio*, Tôkyô, Yûseidô, 1992, p. 123 ; Sasaki Yukitsuna, *op.cit.*, pp. 174-175.

<sup>105</sup> Noguchi Takehiko (cf. *supra* pp. 205-206 et note 78 p. 206) et Terada Tôru, *Gunzô sôsaku gappyô 7*, Tôkyô, Kôdansha, 1971, p. 245.

<sup>106</sup> Isoda Kôichi (cf. *supra*, note 27, p. 192) et Satô Hideaki (cf. *supra*, note 41, p. 196).

<sup>107</sup> Terada Tôru et Kamiya Tadataka (cf. *supra*, note 30, p. 179).

### 3. De la lisibilité à la fonction poétique

#### 1. L'écriture (*buntai*) et le style (*bunshō*)

L'usage récurrent de stéréotypes, la représentation de personnages jeunes, parfaits et sans défaut, le nombre réduit des personnages, le minimalisme de l'intrigue et un style épuré ont amené plusieurs critiques, dont Mitsuha Takao et Shibata Shōji<sup>1</sup>, à établir un parallèle entre *Yūkoku* et le roman *Shiosai* (juin 1954), récit transparent des amours pures de deux adolescents sur une île préservée des ravages de la modernisation. Les deux textes procèdent sans doute tous deux d'une même aspiration au « classicisme » (*koten shugi* 古典主義) fréquemment revendiquée par Mishima dans les années 1950<sup>2</sup>. Il loue le rationalisme des classiques, leur attachement au sens exact du mot<sup>3</sup>, leur mise à distance du *pathos*<sup>4</sup>, la

---

<sup>1</sup> Shibata Shōji met surtout en avant la similitude dans le portrait des personnages, héros sans défaut qui vivent une expérience sexuelle sublime : cf. « Mishima Yukio “Yūkoku” ron – “taigi” toshite no nikutai », Ōsaka, Sōai daigaku kenkyūron-shū n° 13 (2), 1997, pp. 12-13. Mitsuha Takao insiste quant à lui sur le détachement classique à l'œuvre dans les deux textes : 『憂国』は古典的完成度の高い作品であるが、明治以降の文学の中で、これほど奇妙な作品もなからう。なぜなら完全に自我が欠落しているからである。私達はこれと似たような作品が、三島にもう一つあったことを知っている。いうまでもなく『潮騒』である。「Patriotisme est une œuvre d'un haut degré de perfection classicisante et il n'en est sans doute aucune d'aussi étrange dans la littérature de l'après-Meiji. Le soi en est, en effet, totalement absent. Nous savons tous qu'il existe une autre œuvre de Mishima qui ressemble à *Patriotisme* sur ce point. Il s'agit, faut-il le préciser, du *Tumulte des flots*. ». Cf. *Mishima Yukio ron*, Tôkyō, Okisekisha, 2000, p. 148.

<sup>2</sup> Parmi d'autres : *Shinkoten-ha* 新古典派 [Les néoclassiques, juillet 1951], *Watashi no shōsetsu hōhō* 私の小説方法 [Ma méthode romanesque, septembre 1954], *Shōsetsuka no kyūka* (novembre 1955), *Jiko kaizō no kokoromi* 自己改造の試み [Tentative de transformation de soi, août 1956], *Bunshō dokuhon* (janvier 1959).

<sup>3</sup> ところで文体の諸要素は言葉であり、言葉は注意深く獨創性を排除している。事物を正確に見、感じるとは、言葉のギャブルをやることではなく、言葉の排列を正し、一語一語の意味内容とニュアンスとを限定することである。みんなこれと反対のことをやっていた。レンズを磨くことを忘れてただ対象を性急に見ようとするあまり、レンズの曇りを対象の曇りとまちがえ、あるいは故意に歪んだレンズをのぞいて興がったりした。作家の目というものは、実は目それ自体がメチエなのであり、従って言葉なのである。ものを見ようとするとき、小説家は、猫が鞠にとびかかろうとして身構えするように自分の目を、すなわち自分の言葉を調節する。このたえざるスポーツのために言葉の機能はいちじるしく禁欲的になる。また言葉が普遍性をもつ唯一の道はその意味内容が明確に限定されつつ普遍性を持つことである。「Tous les éléments constitutifs de l'écriture sont du langage ; or le langage proscrit avec soin l'originalité. Voir et sentir les choses avec exactitude ne revient pas à parier avec le langage, mais à l'ordonner et à restreindre le contenu et les nuances de chaque mot. Tout le monde [dans la littérature de l'après-guerre] faisait l'inverse. Dans leur hâte excessive de voir l'objet, [les écrivains de cette époque] oubliaient de polir leurs lentilles et en venaient à prendre la buée pour l'objet, ou se divertissaient en utilisant volontairement des lentilles déformées. Les yeux de l'écrivain — donc le langage —, ces yeux en soi forment son *métier*. Comme le chat qui se met en position d'attaque au moment de bondir sur la balle, le romancier, lorsqu'il cherche à voir quelque chose, ajuste ses yeux, autrement dit son langage. C'est là un sport interminable qui apparente l'utilisation des fonctions du langage à un exercice ascétique. Ajoutons qu'il n'est d'autre universalité du langage que celle qui naît d'une délimitation claire et exacte du contenu de la signification. » Mishima cite ensuite Ōka shōhei, Nakamura Mitsuo ou Fukuda Tsuneari, tous trois des affidés du cénacle littéraire *Hachi no kai*, comme des exemples d'écrivains contemporains marqués, comme lui, par un idéal néoclassique. MYZ, vol. 27, 2003, p. 437. Essai initialement paru dans la revue *Bungakukai* 文学界 en juillet 1951.

<sup>4</sup> Cf. par exemple sa lecture de Benjamin Constant dans *Shōsetsuka no kyūka* (entrée du 27 juillet). Mishima souligne notamment la force de distanciation propre au style vigoureux de l'auteur d'*Adolphe* qui contraste avec la faiblesse sentimentale du narrateur. Mishima en profite pour adresser une nouvelle pique à Dazai Osamu, auquel il reproche un style alangui en adéquation avec la sensibilité à fleur de peau de ses personnages. « Par comparaison avec Constant, ajoute-t-il cependant, n'importe quel romancier apparaîtra inévitablement

priorité qu'ils accordent à l'équilibre de l'œuvre et de la phrase. La définition mishimienne de l'esthétique classique emprunte beaucoup à la littérature française du Grand Siècle dont la « régularité normée »<sup>5</sup> (unité du sujet et constance des caractères, esprit de géométrie, composition rigoureuse, limpidité dans l'expression, etc.)<sup>6</sup> est elle-même partiellement inspirée de la littérature antique. Stimulé notamment par la lecture de Raymond Radiguet, Mishima, comme nous l'avons évoqué en introduction, a lu de très nombreux écrivains classiques (Madame de Clèves, Racine, le marquis de Sade) ou néoclassiques français (Benjamin Constant, André Gide, Paul Valéry, François Mauriac, etc.)<sup>7</sup>.

Construite de façon claire et rigoureuse, la composition de la nouvelle *Yūkoku* évoque à beaucoup d'égards les normes esthétiques du classicisme grec<sup>8</sup> ou français. Le texte répond d'ailleurs presque strictement à la règle des trois unités (de temps, de lieu et d'action). Toute la « scène » se déroule en effet au domicile du couple, lors de la dernière soirée qui leur reste à vivre. Seules les évocations de la nuit de noce et des six mois de vie postnuptiale du couple (chapitre deux), ainsi que l'attente de Reiko au domicile pendant les deux premiers jours du coup d'État (chapitre trois) rompent légèrement l'unité de temps. Loin cependant de briser l'ordre du récit, cette petite entorse à la règle des trois unités y participe. Elle indique en effet un glissement progressif vers la durée de la scène, qui permet de mettre en valeur « les derniers instants du couple » en suggérant une forme de densification graduée dans la représentation du temps. Le souci de clarté et de rigueur apparaît aussi dans le découpage des chapitres, qui assigne à chacun d'entre eux un espace bien circonscrit. Le premier chapitre, seuil narratif, nous introduit au récit. Le deuxième chapitre présente les personnages et les six mois de leur vie conjugale. Le troisième chapitre raconte la dernière soirée du couple. Le quatrième décrit les préparatifs du suicide (rangement de la chambre, rédaction du testament) puis le débordement sanglant du *seppuku* du lieutenant. Le dernier chapitre est enfin consacré aux dernières dispositions de l'épouse et à son suicide. Cette délimitation très claire de l'objet

---

mielleux » どんな小説家もコンスタンと比較すれば甘く見えることは必定である。MY, *Shōsetsuka no kyūka*, Tôkyō, Shinchōsha, 1982, pp. 84-85.

<sup>5</sup> Alain Génétiot, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005, p. 279.

<sup>6</sup> A. Génétiot, *ibid.*, pp. 279-374.

<sup>7</sup> Sur l'influence de la littérature classique française sur Mishima, on consultera notamment l'essai d'Annie Cecchi (*Mishima Yukio, esthétique classique et univers tragique*, Paris, Honoré Champion, 2000) et les textes recueillis par Kashima Shigeru (*Mishima Yukio no furansu bungaku kōza* (1997), Tôkyō, Chikuma bunkō, 2000).

<sup>8</sup> La critique Nakano Miyoko, qui a vanté la perfection formelle et le haut degré d'achèvement du récit, note que les étapes du récit suivent « une logique hellénistique, puissante et concise » 希臘的な簡勁な論理. Cf. Nakano Miyoko, « “Yūkoku” oyobi “eirei no koe” ron » 『憂国』および『英霊の声』論 [Sur *Patriotisme* et *Les voix des mânes héroïques*], Kokubungaku, Tôkyō, Gakutōsha, décembre 1976, pp. 94-101, cité par Kamiya Tadataka, *Gyakusetsu toshite no junshi « Yūkoku »*, dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satō Hideaki (dir.), *Mishima Yukio no hyōgen*, Tôkyō, Bensei, 2001, p. 239.

des chapitres tend à faire de chacun d'eux une unité autonome, en même temps étroitement articulée aux autres.

Le style de la nouvelle s'inscrit aussi dans une esthétique que l'on pourrait définir comme classique ou classicisante. La concision des images contraste notamment avec les longues métaphores filées fréquentes dans l'œuvre de l'écrivain<sup>9</sup> :

忍びやかに襦袢の袖からあらわれて扇を握っている指先は、繊細に揃えて置かれたのが、夕顔の蕾のように見えた。

*Serrés sur un éventail, les bouts de ses doigts pointaient en secret sous la manche de son vêtement où ils dessinaient, alignés avec délicatesse, comme le bourgeon d'une belle-du-soir.*<sup>10</sup>

その高々と息づく乳房は、山桜の花の蕾のような乳首を持ち、中尉の唇に含まれて固くなった。

*Les seins qui se soulevaient à chaque inspiration, leurs tétons semblables à des boutons de fleurs de merisiers, se durcissaient entre les lèvres du lieutenant.*<sup>11</sup>

中尉の肌は麦畑のような輝やきを持ち、いたるところの筋肉はくっきりと輪郭を露骨にあらわし、腹筋の筋目の下に、つつましい臍窩を絞っていた。

*La peau du lieutenant avait l'éclat d'un champ de blé. Tous ses muscles faisaient crûment apparaître leurs contours distincts et semblaient converger vers les lignes abdominales où ils venaient étreindre le creux discret du nombril.*<sup>12</sup>

Le mimétisme de la relation comparant / comparé (doigts resserrés sur l'éventail et téton = bouton de fleur ; peau mate = champ de blé) évoque un idéal de transparence, reflet d'un monde harmonieux où tout se répondrait selon un ordre préexistant : d'un côté la fragilité féminine, de l'autre la puissance et l'éclat masculins. Le comparé renvoie, quant à lui, plus étroitement au répertoire poétique national : la belle-du-soir, le merisier (ou cerisier sauvage) et le champ de blé sont en effet tous trois des *kigo* 季語<sup>13</sup>, « mots de saisons » de la poésie

---

<sup>9</sup> Sur la prolifération métaphorique chez Mishima : Cécile Sakai, « Entre métaphore et stéréotype — Figures dans la littérature contemporaine », dans Cécile Sakai et Daniel Struve (dir.), *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*, Arles, Picquier, 2009, pp. 305-307.

<sup>9</sup> Cf. sur ce point J. Pigeot, *op.cit.*, pp. 4-24.

<sup>10</sup> Chap. 2, p. 76.

<sup>11</sup> Chap. 3, p. 92.

<sup>12</sup> Chap. 3, p. 94.

<sup>13</sup> Cf. les entrées « Yûgao », « Yama-zakura » et « Mugi-batake » du *Daijisen* (*Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012).

classique. Le mot japonisant semble avoir ici pour fonction, dans une logique ornementale, de rehausser l'image, de lui donner les gages de la respectabilité poétique.

L'association entre un style clair d'une part et une composition rigoureuse de l'autre pourrait évoquer la notion de *buntai* (文体, sinogrammatiquement : « le corps de la phrase ») que Mishima décrit dans son essai *Watashi no shôsetsu hôhô* et qu'il oppose à la notion de *bunshô* (文章 : « le motif de la phrase »). Le *buntai* exprime la vocation universelle de la littérature tandis que le *bunshô* est dédié à l'expression subjective. Pour traduire ces deux termes, nous avons opté pour la distinction que Barthes établit dans *Le degré zéro de l'écriture* entre « écriture » et « style », qui nous semble très proche de celle de Mishima<sup>14</sup> :

文体は普遍的であり、文章は個性である。文体は理念的であり、文章は体質的である。個性的で体質的なものだけが、小説を芸術として成立たせるというのが、日本的な「芸」の考え方である。また文章は一個人の行為のようなもので、具体性を離れず、直感的にしか伝承されえない。

〈…〉そこで文体は小説の構成乃至構造の問題に触れてくる。文体なしに主題はないように、文体なしに構成もありえないのである。細部と細部を結び付け、それをいつも全体に結びつけるはたらきが、不断にはたらいているためには、文体が生きて動いて行かなければならない。

*L'écriture (buntai) est universelle, le style (bunshô) est personnel. L'écriture relève de l'Idée, le style du tempérament. L'idée selon laquelle seuls des éléments d'ordre personnel et en lien avec notre tempérament individuel pourraient donner une valeur artistique au roman est propre aux arts japonais. Ajoutons que le style, semblable à un acte individuel, ne quitte pas le monde concret et ne peut se transmettre que de façon intuitive.*<sup>15</sup>

[...] Ici, nous touchons à la question des rapports entre l'écriture et la composition ou encore la structure du roman. Nul thème en l'absence d'écriture, et, de même, nulle

---

<sup>14</sup> Dans un premier temps, la réflexion de Roland Barthes s'organise surtout, il est vrai, autour de l'opposition entre la langue et le style. La langue « est un corps de prescriptions et d'habitudes, commun à tous les écrivains d'une époque » tandis que le style est « un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur ». L'écriture est l'indice du choix de l'écrivain entre ces deux données brutes que sont la langue et le style. Mais dès lors, la notion barthésienne d'écriture implique la reconnaissance d'une « solidarité historique » et, par contraste avec le style, un souci de la transitivité qui rejoint précisément la notion mishimienne de *buntai* (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, pp. 11-17). En français courant, les termes d'écriture et de style reflètent aussi l'antithèse *buntai* / *bunshô* de Mishima : quelqu'un qui sait écrire maîtrise les règles de clarté et d'élégance de la langue ; un auteur qui a du style a su donner une tournure personnelle et originale à la langue.

<sup>15</sup> Barthes : « Le style [...] plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée). Aussi le style est toujours un secret ; mais le versant silencieux de sa référence ne tient pas à la nature mobile et sans cesse sursitaire du langage ; son secret est un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain [...] Par son origine biologique, le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire hors du pacte qui lie l'écrivain à la société. » *Ibid.*, p. 13.



*composition. L'écriture doit apporter sa vie et son mouvement afin que ne cesse jamais d'opérer l'effet qui lie chaque détail à un autre, puis rattache l'ensemble ainsi constitué à la totalité [de l'œuvre].*<sup>16</sup>

Le souci d'écrire dans une langue claire et comportant une visée universelle est rattaché à celui de construire une œuvre rigoureusement structurée. L'« écriture » tend ainsi à devenir ici un concept très inclusif qui renvoie à la transitivité du texte mais aussi à tout ce qui fait lien<sup>17</sup>, structure, organise le matériau originellement dispersé de l'œuvre. Par contraste, le « style », qui marque l'enfermement de l'écrivain dans sa subjectivité, sera rattaché aux textes ayant une structure lâche, écrits au fil du pinceau. L'opposition stylistique se double donc d'une opposition d'ordre architectural. Notons que cette dichotomie écriture / style semble recouper d'autres dichotomies fréquentes dans les essais littéraires de Mishima, comme la distinction romantisme / classicisme et surtout la distinction — centrale dans l'essai *Bunshô dokuhon* paru environ un an avant *Yûkoku* — entre « écriture féminine » — qui épouse les courbes complexes des sentiments ou les dédales de l'intériorité — et « écriture masculine » — portée par la raison, l'action et un style limpide<sup>18</sup>.

La valorisation excessive de l'écriture au détriment du style aboutit cependant nécessairement à une impasse : celle d'une littérature dénuée d'originalité, qui soit se rapprocherait d'une langue objective d'ordre scientifique (dans *Watashi no shôsetsu hôhō* Mishima évoque ainsi le discours juridique et philosophique)<sup>19</sup>, soit retrouverait une parole collective épurée de toute scorie subjective (dans l'essai *Taiyô to tetsu*, rédigé quelques mois avant sa mort, Mishima critique l'idéal contemporain du *style* conçu comme expression

---

<sup>16</sup> MY, *Watashi no shôsetsu hôhō*, dans *Shôsetsuka no kyûka*, *op.cit.*, pp. 156-158.

<sup>17</sup> Roland Barthes attribuait aussi cette dimension de « liant » à l'écriture classique : « L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle, c'est-à-dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports. Aucun mot n'y est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, il est bien plus la voie d'une liaison. » (*Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 35).

<sup>18</sup> Mishima s'appuie en l'occurrence sur l'exemple paradigmatique de l'époque Heian, où coexistaient de fait une littérature en *kana* écrite par les femmes et une littérature en chinois écrite par les hommes. Il essentialise cette spécificité historique et culturelle qui lui paraît représentative des deux courants de fond de la littérature Dans la suite du chapitre et de son ouvrage, il précise les généalogies qui se dégagent, selon lui, de l'histoire littéraire nationale : du côté de l'écriture féminine sont reversés, avec toute la littérature de cours de l'époque Heian, le *Genji monogatari*, Ihara Saikaku et Shiga Naoya ; du côté de l'écriture masculine, le *Kojiki*, les épopées guerrières (*senkimono* 戦記物) et Mori Ôgai. En soi la distinction *bunshô* / *buntai*, ou écriture féminine / écriture masculine, n'implique pas nécessairement une hiérarchie. Mishima s'est toujours montré très élogieux à l'égard de la littérature classique de l'époque Heian et d'un écrivain comme Shiga Naoya, représentatifs du « style » et de ce qu'il considère comme la tradition féminine de la littérature nationale. Toutefois l'histoire littéraire japonaise se caractérise de son point de vue, comme l'indique la citation qui précède, par un déséquilibre manifeste en faveur du « style » : le souci de clarté, de sobriété et de structure de « l'écriture » ou de la tradition dite masculine a toujours été sous-représenté. La prégnance du courant naturaliste à l'époque contemporaine — sorte de *surgeon abâtardi* et *nombriliste*, du point de vue de Mishima, de la grande littérature classique du sentiment et de l'intériorité — rend d'autant plus urgent un rééquilibrage en faveur de « l'écriture » (MY, *Bunshô dokuhon*, Tôkyô, Chûkôron shinsha, 2010, pp. 14-22).

<sup>19</sup> MY, *Watashi no shôsetsu hôhō*, *op.cit.*, p. 157.

originale de la subjectivité)<sup>20</sup>. Ce dernier cas de figure nous ramène à la question des stéréotypes dont Laurent Jenny avait déjà souligné le lien avec la notion barthésienne d'écriture<sup>21</sup>. Il est clair que par instants le style et les images de *Yûkoku* peuvent paraître — comme le suggèrent les comparaisons citées plus haut — particulièrement convenues. La représentation abstraite du coït à la fin du chapitre trois verse clairement dans le pompiérisme :

麗子は叫んだ。高みから奈落へ落ち、奈落から翼を得て、又目くるめく高みへまで天翔った。中尉は長駆する連隊旗手のように喘いだ。……一とめぐりがおわると又たちまち情意に溢れて、二人はふたたび相携えて、疲れるけしきもなく、一息に頂きへ登って行った。

*Reiko cria. Des hauteurs elle retombait au plus bas, et du plus bas il lui poussait des ailes et elle s'élevait de nouveau vers des hauteurs vertigineuses. Le lieutenant ahana tel le portedrapeau du bataillon lancé sur son étalon... À peine avaient-ils achevé leur itinéraire que la passion les débordait, ils s'enlaçaient à nouveau, sans la moindre trace de fatigue, et d'un seul souffle remontaient les sommets.*<sup>22</sup>

Les images éculées sont si nombreuses qu'on pourrait faire à nouveau l'hypothèse d'une mise à distance. Mais à la différence du portrait rhétorique, ou des répétitions de syntagmes figés que nous avons évoquées plus haut, les métaphores utilisées par l'auteur évoquent moins une littérature édifiante et obsolète qu'un extrait de roman sentimental relevant du domaine de la paralittérature. Il arrive que le style de la nouvelle illustre ainsi les limites d'une écriture fondée sur un idéal de transivité et de valorisation du stéréotype.

---

<sup>20</sup> 言語芸術の光栄ほど異様なものはない。それは一見普遍化を目ざしながら、実は、言葉の持つもつとも本源的な機能を、すなわちその普遍妥当性を、いかに精妙に裏切るか、というところにかかっている。文学における文体の勝利とは、そのようなものを意味しているのである。古代の叙事詩の如き総合的な作品は別として、かりにも作者の名の冠せられた文学作品は、一つの美しい「言語の変質」なのであった。《Rien de plus étrange que l'honneur où sont tenus les arts du verbe. Cette gloire est fonction de la délicatesse avec laquelle les mots, qui visent en apparence l'universel, y trahissent en réalité une de leurs fonctions les plus essentielles, à savoir précisément cette légitimité universelle qui est la leur. La victoire du style en littérature est pour moi significative. À l'exception des ouvrages qui égalent, dans leur uniformité, la poésie épique des temps anciens, toute œuvre littéraire auréolée du nom de son auteur n'est pour moi qu'une jolie "perversion de la langue".》MY, *Taiyô to tetsu* (novembre 1966- juin 1968), Tôkyô, Chûôkôron shinsha, 2006, p. 35. On notera que Mishima utilise ici le terme de *buntai* dans un sens qui s'apparente clairement à celui de *bunshô* dans la distinction proposée dans *Watashi no shôsetsu hôhō*.

<sup>21</sup> « Barthes définit l'écriture comme "le choix général d'un ton, d'un ethos", "un acte de solidarité historique", "le rapport entre la création et la société", ou encore "le langage transformé par sa destination sociale". On retrouve dans [les] caractères de l'écriture une dimension sociale, culturelle, qui l'oppose au style et la rapproche du cliché. Adopter une écriture, c'est une façon d'afficher dans les mots son appartenance à un groupe socio-culturel donné, c'est signifier sa culture et l'idéologie qu'elle véhicule. » Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché », dans *Poétique 12*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 504-505

<sup>22</sup> Chap. 4, pp. 94-95.

La fréquence, dans l'œuvre de Mishima, des portraits-rhétoriques<sup>23</sup> et la propension de l'auteur à utiliser des images convenues suggèrent qu'il était lui-même fasciné par le stéréotype littéraire. Il nous semble qu'il avait cependant aussi parfaitement conscience des écueils inhérents à « l'écriture » et à la réitération du déjà-dit. Si sa valorisation de l'universalité de l'écriture paraît antithétique à celle d'un Roland Barthes, Mishima a aussi souvent plaidé en faveur d'une écriture attentive aux détails du « tissu textuel », position qui le rapproche de ce dernier et indique un refus d'une littérature strictement fonctionnelle. Il écrit ainsi, dans *Bunshô dokuhon* :

もちろん駆ければ十冊の本が読めるところが、歩けば一冊の本しか読めないかもしれせん。しかし歩くことによって、十冊の本では得られないものが、一冊の本から得られるのであります。小説はそのなかで自動車でドライブをするとき、テーマの展開と筋の展開の軌跡にすぎません。しかし歩いていくときに、これらは言葉の織物であることをはっきり露呈します。つまり、生垣と見えたもの、遠くの山と見えたもの、花の咲いた崖と見えたものは、ただの景色ではなくて、実は全部一つ一つ言葉で織られているものだったのがわかるのであります。昔の人はその織模様を楽しみました。小説家は織物の美しさで人を喜ばすことを、自分の職人的喜びといたしました。〈…〉

目にしろ耳にしろ、日本の古典には味わわれるような文章がたいへんに多い。いわゆる美文と称されるものはその代表的なものであって、内容はどうでもよく、ただ味わうために作られた、ちょうど見るための美しい日本料理のようなものであります。〈…〉

いまではわれわれには文章のディテールを喜ぶ習慣がほとんどなくなりました。〈…〉 比喩と形容詞は、文章の王座から転落してしまいました。文章をちょうど盆栽の植物のように、巧みに折り曲げたりたわめたりする技術は、ほとんど地に墮ちてしまいました。

---

<sup>23</sup> Cf., par exemple, pour les personnages masculins : Yûichi dans *Kinjiki* (MY, *Kinjiki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, p. 32-33) ; Saint-Sébastien et Ômi dans *Kamen no kokuhaku* (MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, p.39 et p. 61) ; ou Kawaguchi (alias Takemiya) dans *Utsukushii hoshi* (MY, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, p. 77). Pour les personnages féminins : cf., par exemple, Akiko dans *Utsukushii hoshi* (*ibid.*, p. 27 et p. 45) ou Satoko dans *Haru no Yuki* (MY, *Haru no Yuki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2012, p. 37 et pp. 85-89). Nous ne notons ici que quelques exemples frappants, la liste étant en soi presque inépuisable. Nous retrouvons systématiquement dans ces portraits des formules stéréotypées renvoyant à l'idée de charmes incomparables, indicibles, étrangers à ce monde, etc. D'un personnage à l'autre on retrouve souvent les mêmes qualificatifs exprimant la beauté sans pouvoir la décrire. Pour donner un exemple précis, le personnage de Satoko, dans *Haru no yuki* a ainsi « un nez d'une jolie forme » 形のよい鼻 (*ibid.*, p. 37) expression utilisée à plusieurs reprises dans *Yûkoku* pour décrire Reiko.

*Nous ne lirons peut-être qu'un seul livre en marchant quand nous en aurions lu dix au pas de course. Mais la marche nous aura permis de recevoir de ce seul ouvrage ce que nous n'aurions pu recevoir des dix autres. Se promener dans un roman comme au volant d'une automobile, c'est se borner à la trajectoire tracée par le développement du thème et de l'intrigue. Mais en avançant au pas, il nous apparaît clairement que tout cela est un tissu de mots. Nous comprenons, autrement dit, que les haies vives, les montagnes lointaines, les falaises incrustées de fleurs épanouies que nous avons aperçues ne sont pas seulement un paysage, mais que chacune de ces choses est en réalité tissée de mots. Les gens d'autrefois appréciaient ces motifs tissés. Quant au romancier, il se faisait une joie, en tant qu'artisan, d'offrir aux gens du bonheur par la beauté de ses étoffes. [...]*

*Aussi bien par l'œil que par l'oreille, les phrases qui demandent à être goûtées pour elles-mêmes sont extrêmement nombreuses dans la littérature classique japonaise. Ce qu'on appelle le style ornemental en fournit un exemple représentatif. Qu'importe ici le contenu des phrases, elles ne sont élaborées que pour le plaisir gustatif qu'elles procurent, de même que la belle cuisine japonaise n'est faite que pour le regard. [...]*

*Aujourd'hui nous avons presque entièrement perdu cette habitude de jouir des détails du texte. [...] Dans la phrase, les images et les qualificatifs ont été déçus du trône où ils siégeaient. La technique qui consiste, comme dans l'art du bonsai, à plier et à gondoler habilement le texte, est tombée plus bas que terre.<sup>24</sup>*

La littérature japonaise classique s'intéressait, selon Mishima, au texte en tant que tel, au point de faire du thème et de l'intrigue un simple support poétique, voire un prétexte. Le pendant de cette écriture attachée aux détails et aux moindres replis de la phrase est une lecture lente qui ne rate rien des réussites formelles, se concentre non sur le thème et sur l'intrigue, mais sur la manière dont le texte est composé et les images construites. C'est précisément — nous l'avons vu — vers ce type de lecture que la nouvelle, à travers le chapitre introductif, oriente ses destinataires.

*Yûkoku* reflète bien les contradictions de l'écrivain qui, d'un côté, valorise l'écriture, la géométrie, la vocation sociale de la littérature ; mais, de l'autre, ne cesse de louer une tradition nationale où la forme et le souci des détails prennent le pas sur la transitivité du fond. L'idéal littéraire de Mishima Yukio se situerait, autrement dit, dans une forme de conjonction de l'écriture et du style, dans une écriture stylisée où la rigueur de la composition et l'objectivité du sens serviraient de cadre à la fonction poétique plus qu'à la fonction

---

<sup>24</sup> MY, *Bunshô dokuhon*, op.cit., pp. 43-47.

référentielle<sup>25</sup>. C'est aussi cet idéal en apparence contradictoire que semble incarner, à ses yeux, Mori Ôgai. À beaucoup d'égards, l'auteur de *Abe ichizoku* est certes, pour Mishima, un exemple paradigmatique de style dit *buntai* (« écriture »). Mais l'utopie littéraire que Mori Ôgai finit par incarner transcende, en réalité, l'opposition écriture / style. Cette idée apparaît en creux dans la première définition que Mishima propose de l'opposition *buntai* (écriture) / *bunshô* (style). Mori Ôgai y est en effet présenté comme un maître aussi bien de l'écriture que du style, ce qui le rend supérieur à la fois à Shiga Naoya (écriture – / style +) et à Balzac (écriture + / style –)<sup>26</sup> :

私は私の使用法に従って、文章という言葉と文体という言葉をはわけて考えている。たとえば、「志賀直哉氏はいいい文章を書く」と言うのはいい。私は肯定する。しかし「志賀直哉氏は立派な文体をもっている」と言うなら、私は少し異論がある。これに反して、私の考えでは、「森鷗外はいいい文章を書き、かつ立派な文体をもった作家」であり、「バルザックは悪文家、かつ模範的な文体の持ち主」なのである。

*Conformément à un usage qui est le mien, je réfléchis [au sujet du roman] en distinguant d'un côté le style et de l'autre l'écriture. Il est par exemple convenable de dire : « Shiga Naoya a un bon style ». Je suis d'accord avec cette formule. Mais une remarque telle que « l'écriture de Shiga Naoya est splendide » susciterait mon désaccord. Par contraste, je dirais que Mori Ôgai a non seulement un bon style, mais aussi que son écriture est splendide ; ou encore que Balzac est un exécration styliste mais que son écriture est un modèle du genre.*<sup>27</sup>

Le texte de *Yûkoku* illustrerait précisément cet idéal d'écriture stylisée propre à Mishima. Le travail sur les rythmes, les répétitions et les métaphores suggère que l'écriture est elle-même l'objet d'une sorte de retournement poétique. Selon la célèbre définition de Jakobson, c'est

---

<sup>25</sup> Dans *Shôsetsuka no kyûka*, Mishima cite un long extrait de *Modeste Mignon* qui relève du portrait-rhétorique et avoue son admiration devant un tel texte qui sacrifie toute évocation à la réalité organique au profit d'un sentiment poétique. Autrement dit, ce qui semble l'intéresser dans le stéréotype est moins sa transitivité que sa dimension littéraire, sa propension à renvoyer tout de suite le lecteur à du texte. Cf. MY, *Shôsetsuka no kyûka*, *op.cit.*, pp. 24-27.

<sup>26</sup> Cette particularisation de Balzac comme « écrivain sans style » — remarque d'ailleurs fréquemment faite à son sujet (cf. sur ce point : Anne Herschberg-Pierrot (dir.) *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998) — évoque celle de Barthes au sujet d'André Gide, « type même de l'écrivain sans style [...] dont la manière artisanale exploite le plaisir moderne d'un certain *éthos* classique » (*Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 13). On peut cependant se demander si Mishima n'aurait pas attribué les mérites à la fois de l'écriture et du style à cette « manière artisanale » de Gide qui redécouvre (et peut-être renouvelle) le classicisme.

<sup>27</sup> MY, *Watashi no shôsetsu hôhō*, *op.cit.*, p. 156.

« la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte »<sup>28</sup> qui devient ici prééminent.

## 2. L'autoréférentialité rythmique

Terada Tôru a noté que la nouvelle *Yûkoku* se démarquait par une forme de « tension stylistique »<sup>29</sup>. Cette impression de raideur tient sans doute aux rythmes très réguliers de la nouvelle. L'ouverture du deuxième chapitre donne le ton<sup>30</sup> :

(1) 武山中尉の結婚式に参列した人はもちろん[28]、新郎新婦の記念写真を見せてもらっただけの人も[28]、この二人の美男美女ぶりに改めて感嘆の声を洩らした[31]。(2) 軍服姿の中尉は軍刀を左手に突き右手に脱いだ軍帽を掲げて[39]、雄々しく新妻を庇って立っていた[18]。(3) まことに凜々しい顔立ちで[13]、濃い眉も大きくみひらかれた瞳も[19]、青年の潔らかさといさぎよさをよく表わしていた[26]。(4) 新婦の白い裃姿の美しさは[21]、譬えん方もなかった[11]。(5) やさしい眉の下のつぶらな目にも[17]、ほっそりした形のよい鼻にも[16]、ふくよかな唇にも[11]、艶やかさと高貴とが相映じている[19]。(6) 忍びやかに裃の袖からあらわれて扇を握っている指先は[35]、繊細に揃えて置かれたのが[15]、夕顔の蕾のように見えた[15]。

*Devant l'exemplaire beauté que révélait la photographie de mariage, personne — ni les convives de la cérémonie, ni même ceux auxquels fut seulement présenté le cliché commémoratif — ne put retenir un nouveau cri d'admiration. Le lieutenant, en tenue militaire, son sabre à la main gauche, son képi qu'il venait d'ôter dans la main droite, se tenait debout, droit, protégeant sa jeune épouse de manière masculine. Les traits de son visage étaient vraiment virils. Ses sourcils épais, ses prunelles grandes ouvertes, exprimaient toute la pureté, tout le courage de la jeunesse. Vêtue de son kimono à traîne blanc, la jeune mariée était d'une beauté incomparable. Dans ses yeux ronds sous des sourcils emplis de douceur, dans son nez fin et d'une forme agréable, dans ses lèvres potelées, se reflétaient réciproquement la Noblesse et la Grâce. Serrés sur un éventail, les bouts de ses doigts*

<sup>28</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

<sup>29</sup> 文章も緊張している (*Gunzô sôsaku gappyô* 7, Tôkyô, Kôdansha, 1971, p. 243).

<sup>30</sup> Pour faciliter la lecture des commentaires, nous avons noté entre crochet le nombre de syllabes dans chaque segment de phrase et numéroté les phrases entre parenthèses.

*pointaient en secret sous la manche de son vêtement où ils dessinaient, alignés avec délicatesse, comme le bourgeon d'une belle-du-soir.*<sup>31</sup>

Le paragraphe est dominé, comme l'ensemble de la nouvelle, par les cadences binaires (deux phrases comportant une virgule) et ternaire (trois phrases comportant deux virgules). Parmi les six phrases qui composent le paragraphe, une seule (l'avant-dernière) comporte plus de deux virgules<sup>32</sup>. Composées de segments qui gagnent progressivement en ampleur (phrases 1 et 3) ou d'au moins deux parties de longueur identique ou quasiment identique (phrases 1, 5 et 6), chaque phrase semble avoir été patiemment élaborée pour s'inscrire dans une scansion mesurée et répétitive. Les effets d'écho rythmique tendent d'ailleurs à se propager d'une phrase à l'autre. Ainsi la première partie de la phrase 4 épouse-t-elle un rythme identique ou très proche de celui que nous trouvons dans les segments de la phrase qui précède et des deux phrases qui suivent.

Les cadences ternaires nous semblent particulièrement représentatives du phrasé très travaillé de *Yûkoku*. À travers ces rythmes à trois temps, dont l'amplitude est très proche sinon identique, le lecteur semble invité à faire lui-même, sur un mode distancié, l'expérience du temps sacré que vivent les personnages :

風呂から上った中尉は[12]、つややかな頬に青い剃り跡を光らせて[21]、よく熾った火鉢のかたわらにあぐらをかいた[22]。

*Sorti du bain le lieutenant // sur les joues lisses duquel brillait la trace bleue du rasoir // s'assit près du brasier où le feu avait pris.*<sup>33</sup>

頬は花やぎ[7]、唇は潤いをまし[12]、悲しみの影もなかった[12]。

*Ses joues étaient splendides // ses lèvres luisaient // il n'y avait pas une ombre de tristesse sur son visage.*<sup>34</sup>

二人の舌は相手のなめらかな口の中の隅々までたしかめ合い[34]、まだどこにも兆していない死苦が[16]、感覚を灼けた鉄のように真赤に鍛えてくれるのを感じた[31]。まだ感じられない死苦[11]、この遠い死苦は[8]、彼らの快感を精錬したものである[19]。

---

<sup>31</sup> Chap. 2, p. 76.

<sup>32</sup> On pourrait faire remarquer que cette phrase renoue cependant elle aussi avec une cadence ternaire à travers la répétition, à trois reprises, de la structure にも : やさしい眉の下のつぶらな目にも、ほっそりした形のよい鼻にも、ふくよかな唇にも、艶やかさと高貴とが相映じている。

<sup>33</sup> Chap. 3, p. 88.

<sup>34</sup> Chap. 3, p. 88.

*De leur langue ils exploraient chaque recoin de la bouche lisse de l'autre // les souffrances de la mort encore invisibles en cet instant // ils avaient le sentiment qu'elles trempaient leurs sensations présentes dans la couleur rouge ardent de l'acier en fusion. Ces souffrances de la mort // ces souffrances lointaines dont ils ne pouvaient encore faire l'expérience // ces souffrances affûtaient leur volupté.*<sup>35</sup>

二人は裸かのまま[10]、手の指をからみ合わせて仰臥して[17]、じっと暗い天井を見つめている[17]。

*Toujours nus // allongés sur le dos les doigts de leurs mains entremêlés // ils fixaient le plafond.*<sup>36</sup>

L'artificialité de ces rythmes, sans véritable correspondant historique, souligne le caractère très construit du style archaisant de la nouvelle. Le texte *connote* plus qu'il ne *dénote* le passé. Leur grande régularité pourrait être perçue comme une volonté d'imiter les cadences fixes (rythmes 7/5) qui imprègnent de nombreuses œuvres de la littérature classique (épopée, poésie, récitatifs du théâtre classique, etc.)<sup>37</sup> à laquelle elles confèrent une sorte d'aura religieuse. C'est d'ailleurs dans le troisième chapitre, tandis que le lieutenant et son épouse avancent sereinement vers la mort, que les phrases à trois temps sont les plus nombreuses. Des paragraphes entiers sont inévitablement frappés par la double virgule<sup>38</sup>.

La régularité rythmique du texte fait aussi ressortir, par contraste, les phrases qui échappent au tempo un peu monotone du texte et notamment quelques énoncés plus brefs qui accélèrent le rythme : « c'étaient des nouvelles de mort » (これは死のニュースだった)<sup>39</sup>,

<sup>35</sup> Chap. 3, p. 91.

<sup>36</sup> Chap. 4, p. 95.

<sup>37</sup> Il arrive d'ailleurs, occasionnellement et sans doute un peu par hasard, que l'auteur retrouve des rythmes assez proches des cadences (7/5) ou (5/7) de la poésie classique. Parmi les phrases citées plus haut, la seconde pourrait ainsi presque être perçue comme un *tanka* (5/7/5/7/7) légèrement modifié : *hoo wa hanayagi (7) // kuchibiru wa (5) / uruoi wo mashi (7) // kanashimi no kage (7) / mo nakatta (5)*.

<sup>38</sup> Cf. par exemple p. 79 : 斎藤内府の邸は近くであったのに [21]、二月二十六日の朝 [13]、二人は銃声も聞かなかった [15]。ただ [2]、十分間の惨劇が終わって [16]、雪の暁闇に吹き鳴らされた集合喇叭が中尉の眠りを破った [35]。中尉は跳ね起きて無言で軍服を着 [19]、妻のさし出す軍刀を佩して [15]、明けやらぬ雪の朝の道へ駆け出した [19]。そして二十八日の夕刻まで帰らなかった [24]。《 Quoique la résidence du Ministre Saitô, Gardien du Sceau privé de l'empereur se trouvât à proximité // le matin du 26 février // ni l'un ni l'autre n'entendit les coups de fusils. Cependant // cette cruelle tragédie d'une dizaine de minutes consommée // le clairon que l'on fit sonner dans les ténèbres enneigées de l'aube tira le lieutenant de son sommeil. Il se dressa d'un bond et revêtit sans un mot son uniforme // mit à sa ceinture le sabre que lui tendait sa femme // et courut sur la route couverte de neige et encore plongée dans l'obscurité. Il ne rentra pas avant le 28 au soir. » ; et page 83 : しかし [3]、こうしているあいだの沈黙の時間には [20]、雪どけの溪流のような清冽さがあつた [22]。中尉は二日にわたる永い懊悩の果てに [22]、我家で美しい妻の顔と対坐しているとき [24]、はじめて心の安らぎを覚えた [17]。言わないでも [6]、妻が言外の覚悟を察していることが [21]、すぐわかったからである [11]。《 Mais il y avait cependant // dans ces instants silencieux // comme la fraîcheur et la pureté d'un torrent éclos à la fonte des neiges. De retour au domicile après deux longs jours de souffrance // installé vis-à-vis le beau visage de sa femme // le lieutenant se sentit pour la première fois le cœur en paix. Car il avait immédiatement compris que sa femme // quoiqu'elle se tût // avait deviné ses intentions. »

<sup>39</sup> Chap. 3, p. 81.



« c'était là son visage mortuaire ! » (これがそのまま死顔になる)<sup>40</sup>, « le corps de Reiko tremblait » (麗子の体は慄えていた)<sup>41</sup>, etc. Les phrases brèves reflètent le caractère décisif de l'instant ou l'intensité de l'émotion des personnages. Elles jouent parfois, comme pour conclure vigoureusement ce qui précède, un rôle d'apodose dans une structure ternaire à cheval sur deux phrases :

よくわかるのだが、良人はすでにただ一つの死の言葉を語っている。中尉の心はもう決っている。

*Elle comprenait ; // les mots de son époux ne parlaient que de la mort. // Le lieutenant avait déjà pris sa décision.*<sup>42</sup>

「いいな」と中尉は重なる不眠にも澄んだ雄々しい目をあけて、はじめて妻の目をまともに見た。「俺は今夜腹を切る」

*« Bon », dit-il levant son regard clair et vigoureux malgré les heures d'insomnies. // Pour la première fois il fixa sa femme droit dans les yeux. // « Ce soir, je m'ouvre le ventre ».*<sup>43</sup>

La finale vient ici marteler — d'une note brève et fondamentale, empreinte de toute la dignité et l'irrévocabilité de la mort — la résolution héroïque des personnages.

Par leur rythme, les phrases portent ainsi dans *Yûkoku* comme un pouvoir d'incantation, offrent une image sonore de la scène décrite. Il arrive d'ailleurs que les cadences se fassent plus amples et enlevées quand le référent le commande :

胸から腹へと辿る天性の自然な括れは、柔らかなままに弾んだ力をたわめていて、そこから腰へひろがる豊かな曲線の予兆をなしながら、それなりに些かもだらしなさのない肉体の正しい規律のようなものを示していた。光りから遠く隔たったその腹と腰の白さと豊かさは、大きな鉢に満々と湛えられた乳のようで、ひときわ清らかな凹んだ臍は、そこに今し一粒の雨滴が強く穿った新鮮な跡のようであった。

*Le renflement naturel qui allait de la poitrine jusqu'au bas du ventre imposait un tour arqué aux lignes à la fois souples et fermes de son corps et laissait présager l'opulente courbe qui, de là, rayonnait vers les hanches. Cette cuvette exprimait en même temps, par elle-même, quelque chose comme les proportions exactes de la chair préservée de l'affaissement. La blancheur et la générosité du ventre et des hanches, pourtant très*

---

<sup>40</sup> Chap. 3, p. 88.

<sup>41</sup> Chap. 4, p. 94.

<sup>42</sup> Chap. 3, p. 83.

<sup>43</sup> Chap. 3, p. 83.

*éloignées de la lumière, étaient celles du lait qui déborde d'une assiette creuse ; quant au renforcement du nombril, d'une exceptionnelle pureté, il semblait être la fraîche empreinte de la goutte de pluie qui, à l'instant même, avait creusé ses contours.*<sup>44</sup>

凜々しい眉、閉ざされた目、秀でた鼻梁、きりりと結んだ美しい唇、……青い剃り跡の頬は灯を映して、なめらかに輝やっていた。麗子はそのおのおのに、ついで太い首筋に、強い盛り上った肩に、二枚の楯を張り合わせたような逞ましい胸とその樺色の乳首に接吻した。

*Les sourcils virils, les yeux clos, la ligne admirable du nez, les belles lèvres fermement serrées... Marquées par la trace bleue du rasoir, la surface polie des joues brillait, réfléchissant la lumière. Sur chaque partie de son corps — sur la nuque épaisse, sur les épaules musclées, sur la puissante poitrine semblable à deux boucliers bombés, sur les tétons brun clair — elle déposa un baiser.*<sup>45</sup>

Adoptant tour à tour le point de vue du lieutenant puis de Reiko, le narrateur, pour peindre le corps nu des amants, se libère, au moins partiellement, des cadences métronomiques qui précèdent. Dans le premier extrait, la syntaxe se complexifie légèrement, les phrases se rallongent, deviennent elles-mêmes simultanément « souple[s] et ferme[s] ». La phrase ne perd pas pour autant de sa rigueur et de son unité : jamais elle ne trahit « les proportions exactes » de la ligne de chair ondulée qu'elle exprime. Mais on dirait qu'elle cherche à en suivre les courbes. Le second extrait, tout en conservant des segments internes d'égale longueur rythmique, est marqué par un découpage un peu plus serré, presque heurté qui semble scrupuleusement accompagner le regard de Reiko (deuxième phrase) puis ses lèvres (dernière phrase).

### 3. Répétitions et synecdoques

Nous avons évoqué, dans notre première partie, la fréquence des redondances dans les récits autoritaires. Dans *Yûkoku*, si les répétitions contribuent à assurer la lisibilité du message, elles procèdent cependant aussi d'un travail poétique, permettent de créer des effets d'écho qui démultiplient le pouvoir d'évocation du texte. L'extrait suivant du chapitre quatre fournit, à cet égard, un exemple représentatif :

---

<sup>44</sup> Chap. 3, p. 92.

<sup>45</sup> Chap. 3, p. 93.

麗子は白無垢の一揃えを持って風呂場へゆき、身を清め、薄化粧をして、白無垢の姿で茶の間へ出て来たときには、燈下の半紙に、黒々と、

「皇軍万歳 陸軍歩兵中尉武山信二」

とだけ書いた遺書が見られた。

麗子はその向いに坐って遺書を書くあいだ、中尉は黙って、真剣な面持で、筆を持つ妻の白い指の端正な動きを見詰めていた。

中尉は軍刀を携え、麗子は白無垢の帯に懐剣をさしはさみ、遺書を持って、神棚の前に並んで黙禱したのち、階下の電気を皆消した。二階へ上る階段の途中で振向いた中尉は、闇の中から伏目がちに彼に従って昇ってくる妻の白無垢の姿の美しさに目をみはった。

*Reiko se dirigea vers la salle de bain, avec un ensemble d'un blanc immaculé dans les bras. Elle se lava et se maquilla légèrement, entra dans la salle de séjour, tout de blanc vêtue, et lut alors, sur les feuillets de calligraphie, les simples mots auxquels se résumait, tracé à l'encre noire, le testament de son époux : « Longue vie à l'armée impériale. Le lieutenant d'infanterie, Takeyama Shinji ».*

*Reiko s'installa en face du lieutenant qui resta silencieux pendant qu'elle rédigeait son testament. Il suivait attentivement, d'un air sérieux, les mouvements réguliers que dessinaient les doigts blancs de l'épouse tenant le pinceau.*

*Le lieutenant prit son sabre à la main, Reiko glissa son poignard dans la ceinture toute blanche de son kimono. Leurs testaments en main, ils firent une prière silencieuse devant l'autel shintô puis éteignirent les lumières. Tandis qu'il montait l'escalier, le lieutenant se retourna et fut ébloui par la beauté de sa femme qui le suivait docilement, les yeux tournés vers le sol, tout de blanc vêtue dans le noir.*<sup>46</sup>

Le passage évoque les modalités de la description de l'action évoquée plus haut. L'économie des moyens et la focalisation externe permettent de mettre en exergue la solennité épique des gestes. Sous l'apparente simplicité de ces lignes se dessine toutefois également tout un jeu de résonances intratextuelles. La phrase du testament fait ainsi référence au premier chapitre (où elle est déjà mentionnée) et le dernier paragraphe à la fin du chapitre deux (où sont présentés la nuit de noce et les six mois de vie conjugale) : le sabre et le poignard renvoient à la scène devant le lit nuptial<sup>47</sup>, et la prière devant les divinités shintô au rite quotidien du

<sup>46</sup> Chap. 4, p. 98.

<sup>47</sup> Avant de pénétrer le lit nuptial, le lieutenant rappelle aussi à son épouse qu'elle doit être résolue, « en tant que femme de soldat », à accepter la mort de son mari, susceptible de survenir à tout instant (nous citons l'extrait

couple devant l'autel domestique <sup>48</sup>. Un épisode de l'ultime soirée renvoie ainsi — fait récurrent — à différents précédents. Ces résonances avec des passages situés en amont du texte se doublent d'échos internes ou situés dans la proximité immédiate de l'extrait : l'épouse répète les gestes de l'époux et les figures d'opposition noir/blanc se multiplient (kimono blanc/pénombre, feuille et doigts blancs/encre). Chaque geste semble ainsi pris dans une série d'harmoniques qui augmente son amplitude.

Les répétitions appuient l'impression d'atemporalité ou de supratemporalité que l'auteur s'attache à créer. Le texte dessine notamment, à travers elles, une sorte de pont temporel entre la nuit de noces et la nuit du suicide. D'un côté la première nuit annonce la dernière, de l'autre la dernière rejoue et réitère la première. Le passage dans lequel les deux personnages prennent ensemble la décision de mourir répète ainsi strictement les trois séquences devant le lit nuptial : le lieutenant affiche sa décision de mourir → Reiko l'imité → l'harmonie du couple s'en trouve consolidée <sup>49</sup>. À l'issue de cet épisode, l'épouse, tout à la joie de mourir avec son époux, éprouve d'ailleurs « le sentiment de vivre à nouveau sa nuit de noces » <sup>50</sup>. Le point de vue du lieutenant souligne lui aussi les parallèles entre les derniers instants du couple et les premiers. La contemplation des doigts délicats de son épouse amène ainsi le personnage à évoquer l'éventail qu'elle tenait dans sa main le jour de son mariage <sup>51</sup>. Le souvenir des noces se fait plus intense à mesure que la mort approche, comme si les personnages y faisaient volontairement allusion : ils choisissent ainsi, pour la mort, les mêmes vêtements que sur leur photographie de mariage (l'époux en uniforme, l'épouse en kimono blanc) <sup>52</sup>, évoquent le sort d'un cadeau reçu par leur parrain de mariage (le rouleau suspendu portant le caractère « fidélité ») <sup>53</sup>, s'asseyent l'un en face de l'autre <sup>54</sup> comme ils l'avaient fait lors de leur première nuit <sup>55</sup> (puis à l'instant de choisir la mort qui, déjà, répétait cette première nuit) <sup>56</sup>, etc.

---

*supra* : note 61, p. 184). Pour toute réponse, Reiko retire de son trousseau le poignard qu'elle a reçu et le place devant elle : 麗子は立って箆笥の抽斗をあけ、もっとも大切な嫁入道具として母からいただいた懐剣を、良人と同じように、黙って自分の膝の前に置いた。これで見ごとな黙契が成立ち、中尉は二度と妻の覚悟をたしかめたりすることがなかった。« Reiko se leva, ouvrit un tiroir de l'armoire et en silence, comme il venait de le faire, déposa devant ses genoux le poignard qu'elle avait reçu de sa mère et qui constituait l'objet le plus précieux de son trousseau. De cet instant une sublime et muette harmonie s'instaura entre eux. Jamais plus le lieutenant ne mit à l'épreuve la détermination de sa femme. » Chap. 2, p. 77.

<sup>48</sup> Chap. 2, pp. 77-78.

<sup>49</sup> Chap. 2, pp. 83-84.

<sup>50</sup> 麗子は新婚の夜が再び訪れたような気がした。Chap. 3, p. 85.

<sup>51</sup> Chap. 3, p. 92.

<sup>52</sup> Chap. 2, p. 76 et chap. 4, p. 98.

<sup>53</sup> Chap. 4, p. 99.

<sup>54</sup> Chap. 4, p. 100.

<sup>55</sup> Chap. 2, p. 77.

<sup>56</sup> Chap. 3, pp. 82-85.

La dernière nuit ne reproduit d'ailleurs pas uniquement la nuit de noces, mais aussi les six mois de vie conjugale qui ont suivi et qui se réverbèrent, de même, dans les ultimes instants. Les gestes ritualisés du couple, leur profonde moralité et la représentation très métaphorique et abstraite du coït à la fin du chapitre trois sont ainsi en parfaite résonance avec la fin du deuxième chapitre qui décrit la vie quotidienne du couple (description des étreintes solennelles, harmonie conforme au Rescrit Impérial sur l'éducation, dévotion à l'empereur). Les gestes déployés dans l'espace intermédiaire entre la première et l'ultime soirée sont ainsi intégrés aux derniers instants et participent de leur intensification, suggérant une concrétion de la durée sur l'instant. La dernière nuit condense et sublime toutes celles qui précèdent :

麗子が階段を上って来る足音がする。古い家の急な階段はよくきしんだ。このきしみは懐しく、何度となく中尉は寢床に待っていて、この甘美なきしみを聴いたのである。二度とこれを聴くことがないと思うと、彼は耳をそこに集中して、貴重な時間の一瞬一瞬を、その柔らかい蹠が立てるきしみで隈なく充たそうと試みた。そうして時間は燦めきを放ち、宝石のようになった。

*Il entendit les pas de Reiko qui montait. L'escalier abrupt de cette vieille maison craquait fort. Il écouta avec nostalgie ces délicieux craquements qu'il avait entendus tant de fois par le passé, sur le lit, en attendant sa femme. Jamais plus il ne les entendrait. Il focalisa toute son attention sur ces sons soulevés par les pieds souples de Reiko. Les précieux instants qui s'égrenaient, il tenta de les remplir, jusque dans leurs moindres plis, de ces craquements. Alors le temps se mit à étinceler, comme autant de pierres précieuses.*<sup>57</sup>

Dans les craquements que soulèvent les pieds de l'épouse dans l'escalier, le lieutenant entend toutes les fois où sa femme est venue à lui, toutes ces fois où ils ont pareillement pris le bain et fait l'amour à l'étage. L'instant privilégié trace ainsi comme un sillon vertical qui perce l'épaisseur de la durée pour réunir plusieurs moments identiques dans l'espace étroit de son éternité. D'un côté l'itératif intensifie le singulatif (tous les précédents enrichissent l'instant présent), de l'autre le singulatif vient purifier l'itératif. Si le couple avait continué à vivre son quotidien réglé, s'il n'avait pas choisi le suicide rituel, des fissures se seraient en effet creusées dans la succession des jours, l'autre se serait introduit dans le même, vouant les personnages et leur vertu à un irrémédiable dépérissement. La mort à venir supprime au contraire toute discordance entre les différentes soirées qu'ils ont vécues jusqu'alors et dont

---

<sup>57</sup> Chap. 3, p. 90.

les instants se modèlent sur le moule parfait de cette ultime veillée qui les répète et les essentialise.

Parmi les nombreuses figures de la répétition présentes dans le texte, plusieurs relèvent de la synecdoque (la partie pour le tout)<sup>58</sup> : un court extrait (une image, une description) renvoie à plusieurs éléments essentiels de la nouvelle et en concentre les significations. Les détails qui, par métonymie, renvoient à l'histoire et aux personnages participent certes de l'impression de lisibilité excessive qui se dégage parfois du texte. Mais le procédé peut aussi participer de sa poéticité, notamment en raison de l'écart qui existe entre la quantité de thématiques réfléchies et la ténuité de l'image réfléchissante. L'image semble ainsi pouvoir se déplier, porter en elle plusieurs couches de sens contigus. Dans la phrase qui présente le lieutenant en train de contempler son épouse pendant qu'elle rédige son testament, nous retrouvons à la fois le maintien impeccable des personnages symbolisé par le pinceau droit, le caractère décisif de leur action comparable aux lettres inscrites à l'encre noire sur la page blanche, et l'idée que les deux personnages sont l'un pour l'autre le miroir de la perfection (ici l'épouse aux yeux de l'époux). L'image de Reiko qui marche derrière le lieutenant dans la cage d'escalier entourée de ténèbres renvoie, de même, à la fois à la soumission de l'épouse (elle suit l'époux), à la mort à venir (le noir) et au thème religieux (image ascendante).

Cet effet de concentration est plus frappant encore quand il tient dans un unique terme. Ainsi de l'image de la belle-du-soir (*yûgao*) qui apparaît dans le premier portrait du couple<sup>59</sup>. En apparence la comparaison est, comme nous l'avons vu plus haut, relativement transparente et d'ordre mimétique : le bourgeon ressemble aux bouts des doigts resserrés sur l'éventail (couleur blanche, forme délicate et pointue). Le mimétisme va peut-être plus loin encore puisque le bouton de la belle-du-soir a pour particularité d'être spiralé et est ainsi comme strié par des diagonales qui peuvent évoquer l'espace entre chaque doigt. Mais cette relation étroite entre le comparant et le comparé n'est pas uniquement métaphorique, lève toute une gamme d'échos métonymiques qui démultiplient sa puissance d'évocation. Le lien s'établit en l'occurrence non seulement entre deux mais trois éléments : les doigts, le bouton de la Belle-du-soir, mais aussi l'éventail qui, comme les deux termes de la comparaison, a pour particularité de pouvoir se déplier et dont les lamelles pourraient aussi évoquer les stries de la fleur sur le point de s'épanouir. Le texte attire ainsi clairement l'attention sur l'aval de la figure : l'instant de l'ouverture en germes dans les trois composantes du gros plan. Et de fait,

---

<sup>58</sup> La synecdoque est une figure qui « permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui ». Autrement dit : soit la partie pour le tout, soit le tout pour la partie. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Poche, 1984, pp. 440-441.

<sup>59</sup> Chap. 2, p. 76.

Reiko va bientôt éclore aux yeux du lecteur, s'ouvrir fugitivement dans le mariage et la mort comme la belle-du-soir dont elle partage la blancheur et le destin nocturne (le *yûgao* ne s'ouvre, comme l'indique son nom, que la nuit).

#### 4. Le travail non-référentiel de l'image

Nous avons vu que, dans *Yûkoku*, le travail métaphorique s'inscrit souvent dans une relation mimétique comparé / comparant. L'auteur est toutefois aussi amené à briser explicitement le lien entre les deux termes de la comparaison. Les deux images qui se suivent, à quelques lignes de distance, lorsque le lieutenant, puis son épouse, font le choix de la mort volontaire, sont à cet égard exemplaires :

しかし、こうしているあいだの沈黙の時間には、雪どけの溪流のような清冽さがあつた。

*Dans le silence qui s'établit alors entre eux, il y avait comme la fraîcheur et la pureté d'un torrent éclos à la fonte des neiges.*<sup>60</sup>

そのつぶらな目は強い鈴の音のような張りを示していた。

*L'arrondi délicat de ses yeux exprimait une tension, semblable au tintement vigoureux d'une clochette.*<sup>61</sup>

Les comparants soulignent le caractère sacré et décisif de l'instant : eaux lustrales qui coulent sans impureté d'un côté, clochette des temples et des sanctuaires de l'autre. L'auteur parvient cependant à ôter toute lourdeur monumentale à cet instant réifié en excluant les procédés mimétiques au profit d'une association synesthésique entre sensations visuelles (pureté des eaux, arrondi des yeux) et sonores (silence, clochette) qui permet de faire voir ou entendre, par impossible, l'éternité glorieuse de ces secondes suspendues hors du temps où la résolution héroïque apparaît dans toute sa splendeur. Les deux comparaisons s'inscrivent par ailleurs dans une structure en chiasme : tandis que dans la première comparaison le son (le silence) est rendu par l'image (les eaux pures), dans la seconde c'est l'image (l'arrondi des yeux) qui est rendu par le son (la clochette).

---

<sup>60</sup> Chap. 3, p. 83.

<sup>61</sup> Chap. 3, p. 83.

La synesthésie rééquilibre la relation entre comparant et comparé. Le comparant n'est plus, ici, le simple substitut du comparé. Une relation réciproque se dessine entre les deux termes : le silence est comme l'eau pure, mais c'est aussi l'eau pure qui, par rétroaction, mérite d'être comparée au silence. Parfois, l'image vaut presque pour elle-même, indépendamment de l'objet qui la motive :

結婚して幾月かたつと、麗子の美しさはいよいよ磨かれて、雨後の月のようにあきらかになった。

*Quelque mois avaient passé depuis le mariage et la beauté de Reiko s'était encore affinée. Elle resplendissait, comme la lune après la pluie.*<sup>62</sup>

〈…〉ひときわ清らかな凹んだ臍は、そこに今し一粒の雨滴が強く穿った新鮮な跡のようであった。

[...] *quant au renforcement du nombril, d'une exceptionnelle pureté, il semblait être la fraîche empreinte de la goutte de pluie qui, à l'instant même, avait creusé ses contours.*<sup>63</sup>

À l'évidence, le comparant n'a pas ici pour fonction de donner un reflet précis du comparé, ou même de le renseigner. L'image tend plutôt à créer un halo onirique qui dématérialise le récit et ses acteurs, dessinant un ordre poétique affranchi de l'ordre logique et réaliste où les frontières entre l'humain (le personnage de Reiko) et la nature (similitude avec la lune, pluie qui creuse le corps) sont brouillées. Ce décalage entre comparant et comparé permet à l'auteur de jouer sur un répertoire convenu (lune, pluie, fraîcheur) sans tomber dans le cliché. Les deux images font d'autre part écho l'une à l'autre en présentant chacune la pluie comme une eau lustrale qui fait briller la perfection physique de l'épouse.

Ces quatre comparaisons témoignent clairement d'une volonté de s'inscrire dans une tradition poétique qui n'exploite pas l'image dans un souci mimétique mais la travaille au contraire dans une optique non-référentielle. Les poètes de l'époque du *Shin-kokin waka-shû* 新古今和歌集<sup>64</sup> partageaient, note Jacqueline Pigeot, le souci de construire « une autre nature

---

<sup>62</sup> Chap. 2, p. 77.

<sup>63</sup> Chap. 3, p. 92.

<sup>64</sup> *Nouveau Recueil de poèmes de jadis et de maintenant* : il s'agit de la huitième anthologie de poèmes en japonais compilée sur ordre impérial qui se présente comme un second *Kokin waka-shû* 古今和歌集 [Recueil de poèmes de jadis et de maintenant, 905], autrement dit, note J. Pigeot, comme la « parfaite expression de l'esthétique d'une époque ». Achievé en 1205, le recueil témoigne d'une attitude de refus du monde et d'une aspiration à s'évader « dans une beauté presque abstraite ». De nombreux poèmes s'inscrivent aussi dans un jeu avec les références littéraires du passé, notamment par la pratique du *honka-dori* 本歌取り qui consiste à élaborer un poème à partir d'un poème antérieur (nous définissons plus précisément cette notion *infra*, note 34, p. 314). Cf. Jacqueline Pigeot, « Shin-kokin waka-shû », J-J. Origas, *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, pp. 286-288.



dans le royaume de l'imaginaire »<sup>65</sup> — nature idéale qu'ils expriment à l'aide d'un répertoire attendu mais en évitant de plaquer le comparant sur le comparé<sup>66</sup>, en privilégiant « la mystérieuse alchimie des résonances »<sup>67</sup>. Mishima sollicite de même un lexique imaginaire convenu, notamment emprunté à la nature (torrent, neige, lune, pluie)<sup>68</sup> mais le travaille de l'intérieur en libérant les deux termes de la comparaison du lien mimétique. Il retrouve d'ailleurs toute une série de procédés très fréquents dans la poésie japonaise dont il a si souvent dressé l'éloge<sup>69</sup> : glissements métonymiques (Reiko → Blancheur / mort → Lune), procédés synesthétiques, sobriété de l'image dont le pouvoir d'évocation tient aussi à sa brièveté, interdépendance entre les images<sup>70</sup> soulignée par des effets d'écho. En ce sens, le travail de l'image dans *Yûkoku* participe clairement d'un effet de japonité que nous aurons l'occasion d'évoquer plus en détail dans la suite de ce chapitre.

---

<sup>65</sup> Jacqueline Pigeot, *Questions de poésie japonaise*, Paris, PUF, 1997, p. 41.

<sup>66</sup> La figure dite *mitate* 見立て de la poésie japonaise traditionnelle consiste à évoquer une chose par une autre sans passer par le jeu de la similitude. Terada Sumie fait remarquer, au sujet de cette figure, que « l'intérêt poétique s'épuise dans l'assemblage forcé [de] deux domaines sémantiquement hétérogènes ». Le *mitate* se construit ainsi autour d'une forme de transposition, et une fois celle-ci établie, « on organise le discours en fonction des éléments sémantiques du deuxième terme, sans nécessairement tenir compte du réseau sémantique constitué par le terme de départ » (Terada Sumie, *Un procédé rhétorique traditionnel dans la prose moderne — la figure du mitate dans les œuvres d'Izumi Kyôka*, Japon Pluriel 2, Arles, Picquier, 1998, pp. 149-151). Parmi toutes les images que nous avons citées, celle de la goutte de pluie évoque peut-être le plus étroitement la figure du *mitate* : c'est le comparant qui impose ici sa propre logique poétique (l'eau qui creuse la matière).

<sup>67</sup> J. Pigeot, *op.cit.*, p. 50.

<sup>68</sup> La nature, rappelle Jacqueline Pigeot, constitue un « réservoir de références, de métaphores, de symboles » pour toute la poésie classique. Cf. *Questions de poésie japonaise, op.cit.*, p. 34.

<sup>69</sup> Outre *Bunshô dokuhon*, on pourra consulter à cet égard *Kokin-shû to Shinkokin-shû* 古今集と新古今集 [Recueil de poèmes de jadis et de maintenant et Nouveau poèmes de jadis et de maintenant, janvier 1967], dans *Mishima Yukio bungakuron shû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, pp. 341-349 et *Nihon bungaku shôshi* 日本文学小史 [Petite histoire de la littérature japonaise, août 1969-juin 1970] (inachevé l'essai sera publié à titre posthume en novembre 1972), dans MY, *Shôsetsuka no kyûka*, *op.cit.*, pp. 225-303.

<sup>70</sup> Cf. sur ce point J. Pigeot, *op.cit.*, pp. 4-24.

## 4. Jeu littéraire ou mythe (ultra)nationaliste ?

### 1. Quelle grille de lecture ?

Tout récit autoritaire s'expose, comme nous l'avons vu dans notre première partie, à décevoir les lecteurs les plus avertis qui lui reprocheront notamment son caractère dogmatique, sa prévisibilité et l'unidimensionnalité de ses personnages. Le texte *Yûkoku* tend cependant à désamorcer d'emblée ces critiques à travers des procédures de distanciation. Les désinences verbales en japonais classique du chapitre introductif, l'architextualité désuète et les nombreux échos intertextuels orientent le lecteur vers une lecture au second degré, surtout attentive au tissu textuel. La fonction principale des stéréotypes semble ici moins de « construire un système de valeurs dichotomique »<sup>1</sup> que de renvoyer au « texte culturel »<sup>2</sup> antérieur. Le décalage avec l'horizon d'attente des contemporains est encore renforcé par un effet de saturation qui tient à la diversité et à la multiplicité des stéréotypes, présents aussi bien au niveau thématique (*poncifs* des héros sans défaut semi-divinisés, thème de la belle mort, espace idéalisé) qu'au niveau énonciatif (voix narrative surplombante assimilant le narrateur à un récitant, communauté fictive de lecteurs/spectateurs fascinés) et stylistique (archaïsmes, monotonie rythmique, ton hyperbolique, clichés de style, etc.). Un tel débordement désactive la transitivité du stéréotype.

La distanciation qui opère dans la nouvelle nous amène à reconsidérer certains des arguments critiques que nous avons mis en avant dans le deuxième chapitre de notre première partie. Envisager les personnages de *Yûkoku* à l'aune de critères qui se rapportent au contrat réaliste (l'accréditation des personnages, leur épaisseur, leur complexité, etc.) relèverait ainsi d'une erreur de grille de lecture. Si quelques critiques ont souligné, comme nous l'avons vu en fin de première partie, qu'il était difficile de se projeter dans de tels personnages, d'autres semblent avoir considéré que la question de l'identification n'avait pas lieu d'être, l'auteur ayant d'emblée cherché à créer des figures fictives éloignées des contraintes de la vraisemblance<sup>3</sup>. Au-delà des personnages, c'est l'ensemble du texte qui tourne le dos aux normes du réalisme. L'inertie textuelle, d'emblée assumée par le narrateur, ne procède pas d'un échec de l'auteur à masquer son dire mais est un clin d'œil intentionnel à la littérature

---

<sup>1</sup> Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES, 1982, p. 85.

<sup>2</sup> Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché », dans *Poétique 12*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 495.

<sup>3</sup> Cf. par exemple : Hasegawa Izumi, « Yûkoku, tôka no kiku, eirei no koe ni furete », dans *Gendai no esupuri*, numéro 48, Tôkyô, Shibundô, février 1971, p. 143 ; Nishikawa Nagao, *Le roman japonais depuis 1945*, Paris, PUF, 1988, p. 235 ; Mitsuha Takao, *Mishima Yukio ron*, Tôkyô, Okisekisha, 2000, p. 155.

d'édification, familière de ce type d'énoncés. *Yûkoku* est au fond, note Hayashi Fusao, un récit poétique anachronique qui défie les normes prosaïques de la littérature réaliste :

*J'ai relu à plusieurs reprises la nouvelle Patriotisme, récit extrêmement idéalisé, symbolique et abstrait, et aussi extrêmement resserré et tendu. Je l'ai lu en pensant que cette nouvelle ignorait superbement le réalisme, le psychologisme et les dispositions scéniques propres au roman et qu'il s'agissait d'un poème épique, innocent et violent.*<sup>4</sup>

Nous avons mentionné dans notre première partie la logique cooptative des textes autoritaires et le rejet qu'ils peuvent conséquemment susciter de la part des lecteurs. En s'affranchissant des exigences du réalisme, en mettant en scène son propre dire, la nouvelle refuse les règles du prosélytisme qui structurent le récit à thèse. Suleiman note que celui-ci se caractérise aussi par « l'effet perlocutoire [l'effet exercé sur le destinataire] qu'il est censé produire, qui est la conviction ou la persuasion »<sup>5</sup>. La monologie du discours, l'autorité du narrateur, l'exemplaire perfection des personnages ne semblent pas ici devoir être envisagées comme une arme de persuasion, mais plutôt comme une sorte de canevas poétique pour une expérience esthétique dépayssante. L'analyse formelle du texte nous a, en effet, amené à mettre en exergue de nombreux détails patiemment ciselés : rythmes épousant au plus près leur objet, effets d'écho et de correspondances internes qui donnent du relief à chaque image et suggèrent une temporalité extraordinaire qui essentialise et répète plusieurs instants, images synesthésiques et presque abstraites, etc. Nous avons posé l'hypothèse que l'ensemble de ces procédés témoigneraient d'une volonté, propre à l'auteur, de créer une « écriture poétique » qui renouvelle le sens du cliché sans le détruire, valorise donc l'écriture mais sans refuser entièrement le style.

Est-ce que la mise à distance et le travail formel font cependant disparaître les difficultés que pose le référentiel idéologique du texte ? Le texte de *Yûkoku* institue en fait un contrat de lecture ambigu : d'un côté il tend à nous couper du contexte extralittéraire, à souligner sa dimension littéraire et transtextuelle ; de l'autre il nous renvoie à un événement historique précis ayant une forte connotation politique. Ce rapport ambigu du texte à son contexte extralittéraire est fréquent (sinon constant) dans l'œuvre de Mishima. Valorisant l'objet littéraire autonome, le romancier intègre dans ses fictions des éléments qui tendent à faire retour sur le texte même et à le couper de son cadre référentiel : stylisation et allégorisation

<sup>4</sup> 〈…〉私は『憂国』という極度に理想化され、象徴化され、抽象化され、それ故に極度に切迫した緊張した短編小説を何度か繰り返して読んだが、どこまでも小説として、リアリズムと心理主義と小説的舞台装置を容赦なく無視した、潔白で激烈な叙事詩だと思って読んだ。Hayashi Fusao, *Kanashimi no koto, Mishima Yukio e no chinkonka*, Tôkyô, Bungeishunka, 1972, p. 34.

<sup>5</sup> S.R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 36.

des personnages, richesse lexicale qui brise la transitivité, procédures de mise en abyme, symbolisation poussée à l'excès, métaphores filées, etc. Un nombre considérable de nouvelles — citons, par exemple, *Shigadera shônin no koi* 志賀寺上人の恋 (Le prêtre du temple de Shiga et son amour, octobre 1954)<sup>6</sup>, *Hashi-zukushi* 橋づくし (Les sept ponts, décembre 1956)<sup>7</sup>, *Bôshi no hana* 帽子の花 [La fleur du chapeau, janvier 1962], *Tsuki* 月 [La lune, août 1962]<sup>8</sup>, *Kujaku* 孔雀 (Les paons, février 1965)<sup>9</sup> — se présentent notamment comme des sortes de contes ou de fables symboliques plutôt que des récits visant à une esthétique de la vraisemblance. Dans la grande majorité de ses textes, l'auteur respecte cependant aussi les exigences usuelles du contrat de lecture réaliste : références spatio-temporelles précises, cohérence dans l'histoire et le comportement des personnages, modèle historique<sup>10</sup>, etc. Les textes de Mishima sont ainsi souvent construits sur une sorte de faille interne, ou de déchirement entre réel et irréel, mimétisme réaliste et autoréférencialité littéraire qui atteint peut-être son paroxysme dans *Yûkoku*<sup>11</sup>.

Ce flottement entre réalisme et onirisme explique aussi la diversité des réactions que le texte a pu susciter. Pour de nombreux critiques, comme Shibata Shôji, Mitsuhana Takao ou Satô Hideaki<sup>12</sup>, les Incidents du 26 février 1936 constituent simplement un arrière-plan poétique et le message du texte n'était donc pas d'ordre politique. Mettre en arrière-plan ne revient toutefois pas à supprimer. Noguchi Takehiko considère, à l'inverse, que c'est précisément le fait d'avoir à tout prix voulu insérer ce récit — quelles que soient par ailleurs ses qualités — dans le cadre historique d'une tentative de putsch ultranationaliste qui pose problème<sup>13</sup>. On pourrait prolonger cette réflexion et se demander si les procédés de mise à distance et de poétisation ne sont pas, en fait, de subtils subterfuges permettant de détourner les critiques des aspects les plus problématiques (parce que politiques) du texte. Tout est fait

<sup>6</sup> MYZ, vol. 19, 2002, pp. 301-320.

<sup>7</sup> MYZ, vol. 19, 2002, pp. 537-560.

<sup>8</sup> MYZ, vol. 20, 2002, pp. 101-124.

<sup>9</sup> MYZ, vol. 20, 2002, pp. 405-430. Pour la traduction française : *Les paons*, traduit du japonais par Jacqueline Pigeot, dans *Les paons, la grenouille, le moine-cigale, tome 3 1955-1970*, Arles, Picquier, 1991, pp. 17-33.

<sup>10</sup> Dans *Yûkoku*, si la description des personnages échappe à beaucoup d'égards aux contraintes du réalisme, elle n'en épouse pas moins aussi, comme nous l'avons vu, certains de ses codes (modèle réel du couple Aoshima, état civil, comportement vraisemblable – fût-il stylisé).

<sup>11</sup> Mishima loue chez l'écrivain Izumi Kyôka 泉鏡花 (1873-1939), qu'il a contribué à réhabiliter, ce mélange de réalisme et d'onirisme qui transcende le réel. Cf. MY, *Ozaki Kôyô, Izumi Kyôka* 尾崎紅葉 泉鏡花 [Ozaki Kôyô et Izumi Kyôka, janvier 1969], dans *Sakka ron* (1974), Tôkyô, Shinchôsha, 2003, p. 32. Essai paru initialement en janvier 1969 dans *Nihon no bungaku* 日本文学 4 [Littérature japonaise, vol. 4].

<sup>12</sup> Shibata Shôji, « Mishima Yukio "Yûkoku" ron – "taigi" toshite no nikutai » 三島由紀夫『憂国』論 — 「大義」としての肉体 — [Sur *Patriotisme* de Mishima Yukio, le corps comme « devoir suprême », Ôsaka, Sôai daigaku kenkyûron-shû n° 13 (2), 1997, pp. 2-3 ; Mitsuhana Takao, *Mishima Yukio ron*, Tôkyô, Okusekisha, 2000, p. 149 ; Satô Hideaki, « "Genjitsu ga kyôyô shinai shi" to Mishima Yukio no shôsetsu » [« La poésie que le réel n'admet pas » et les romans de Mishima Yukio], dans Inoue Takashi, Satô Hideaki et Matsumoto Tôru (dir.), *Mishima Yukio no hyôgen*, Tôkyô, Bensei, 2001, p. 15.

<sup>13</sup> Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai*, Tôkyô, Kôdansha, 1969, pp. 225-226.

pour nous suggérer que, bien sûr, « il ne s'agit que de littérature » et les thuriféraires de l'auteur ont été les premiers à embrayer sur l'argument contestable de l'« autonomie du texte littéraire » pour discréditer toute critique idéologique du récit <sup>14</sup>. Or, loin d'atténuer le caractère politique du texte, cet écart entre l'évènement et sa sublimation littéraire ne fait peut-être que le souligner. L'idéologie, comme on sait, aime à s'effacer et à se présenter pour autre chose qu'elle-même. Dans la suite de ce sous-chapitre, nous aurons l'occasion de voir que *Yûkoku* est aussi conforme, pour des raisons d'ordre esthétique, à un discours néo-nationaliste qui oscille entre culturalisme et dépolitisation fascisante du politique.

## 2. Les stéréotypes et la persistance du premier degré

Support d'une sorte de *classicisme inventé* <sup>15</sup> pour partie créé par l'auteur, les poncifs, les *topos* intertextuels et les clichés de style sont certes pris au second degré. Ils n'en constituent pas moins la matière principale du récit et sont aussi susceptibles, en raison de leur saturation même, de heurter ou d'irriter les lecteurs. Dans son étude *Stéréotype et lecture*, Jean-Louis Dufays note que les textes qui exploitent les stéréotypes sur un régime sérieux partagent les lecteurs entre deux groupes : certains y voient « des scories, des signes naïfs énoncés au premier degré » tandis que d'autres les considèrent comme « des sortes de citations, des signes relevant d'une énonciation plus retorse » <sup>16</sup>. Ce second groupe de lecteurs mérite en l'occurrence d'être lui-même subdivisé : d'un côté, ceux qui jugent favorablement le travail sur les stéréotypes et de l'autre ceux qui, tout en percevant la mise à distance, peinent néanmoins à être convaincus par le texte. Pour ceux-ci, le second degré apparaîtra comme un expédient facile utilisé par l'auteur pour se complaire dans les clichés de style et les métaphores éculées.

---

<sup>14</sup> Hayashi Fusao, *op.cit.*, pp. 33-36 ; Etô Jun, « Bungei jihyô (asahi shinbun) yori » 「文芸時評」 (朝日新聞) より [Chroniques littéraires du journal Asahi], dans *Mishima Yukio* (1972), *Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho*, Tôkyô, Yûseidô, 1992, p. 246 et pp. 254-255. Certains critiques partisans ne se donnent certes pas la peine de souligner les procédures de distanciation à l'œuvre dans *Yûkoku* et ont, quoi qu'il arrive, recours au prétexte de l'autarcie littéraire. Saegusa Yasutaka prétend qu'il n'y a, chez Mishima, nul intérêt pour des questions d'ordre militaire ou politique, et s'en prend violemment aux « philosophes bureaucrates » qui, « incapables de reconnaître l'autonomie de la littérature, ne sont capables de la lire que d'un point de vue externe » 文学の自律的な機能を認めず、外側からしか作品を読むことのできない、官僚主義的な哲学にたいしては、「哲学の貧困」をもって撃たねばならぬものように思う。Le propos est adressé aux philosophes Umehara Takeshi et Umemoto Katsumi, tous deux critiques de l'idéologie présente dans *Eirei no koe*. Saegusa Yasutaka plaide aussi la cause du mélodrame politisant *Utage* [Le banquet] de Tonegawa Yutaka que nous évoquerons *infra*. Derrière un débat que Saegusa voudrait littéraire c'est en fait l'arrière-plan historique (nouvelle gauche d'un côté, résurgence de l'extrême-droite de l'autre) qui semble se refléter. Cf. Saegusa Yasutaka, « Ni-ni roku jiken to bungaku » 二・二六事件と文学 [Les Incidents du 26 février 1936 et la littérature], dans Saegusa Yasutaka (dir.), *Mishima Yukio, sono unmei to geijutsu*, Tôkyô, Yûshindô, 1978, pp. 241-252.

<sup>15</sup> Nous reviendrons sur la question de l'invention de la tradition plus bas. Cf. *infra*, pp. 238-244

<sup>16</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1994, p. 339.

Et de fait, est-il vraiment possible de faire marcher ensemble le premier et le second degré ? Peut-on renouveler le stéréotype tout en le respectant ? L'écriture stylisée à laquelle semble aspirer Mishima ne l'expose-t-il pas à tomber par intermittence dans la caricature et le pastiche ? Si l'auteur est parvenu à instaurer une monotonie poétique originale et à créer quelques images frappantes, son texte n'échappe pas (du moins dans les trois premiers chapitres) à une forme de raideur qui le fait chuter à plusieurs reprises — comme le suggère notamment la description du quotidien sans défaut du couple à la fin du chapitre deux ou la scène du coït de la fin du chapitre trois — dans les ornières du style académique. La prétention du texte à peindre « le beau, le grand, le noble », son « faux idéal pseudo-classique » et le thème du patriotisme sont, d'ailleurs, autant d'éléments souvent évoqués lorsqu'il s'agit de définir l'art pompier<sup>17</sup>. Le fait est que Mishima semble lui-même, comme le suggère le style néoclassique de son domicile<sup>18</sup>, avoir toujours éprouvé une forme de fascination pour l'art du stuc, ce style kitsch qui se veut moins un nouvel académisme qu'une imitation — plus ou moins libre et plus ou moins sérieuse — d'un style pompeux et désuet.

L'art du kitsch rejoint le régime sérieux de l'exploitation du stéréotype, en ce qu'il est marqué par une oscillation entre le premier et le second degré, il met à distance tout en préservant. Dans une certaine mesure, l'appréciation positive de l'œuvre reste donc conditionnée à l'acceptation des stéréotypes pris au premier degré. Hayashi Fusao, Hasegawa Izumi ou Etô Jun (pour ne citer que les plus connus) ont été les premiers à mettre en avant la dimension non-référentielle de la nouvelle et ses réussites formelles. Mais leurs analyses suggèrent qu'ils sont aussi extrêmement sensibles au fond de la nouvelle (le thème du couple héroïque, l'épicisme, l'ambiance rituelle et sacrée, etc.)<sup>19</sup>. C'est en raison du statut ambigu de ce second degré qui maintient le premier qu'il nous paraît difficile d'évacuer la dimension idéologique du texte. Hasegawa Izumi reconnaît que pour « comprendre » *Yûkoku*, il faut aussi s'accommoder de son cadre historique et esthétique et que ceux qui le refusent seront sans doute conduits à voir dans la nouvelle une caricature involontairement « burlesque »

---

<sup>17</sup> Louis-Marie Lécharny, *L'art pompier*, Paris, PUF, 1998, pp. 12-17.

<sup>18</sup> Cf., à cet égard, les photos de Shinoyama Kishin dans la revue *Geijutsu Shinchô* n° 12, *Mishima Yukio no tanbi sekai*, 1995, pp. 3-19. Nous en reproduisons deux en annexe : figure 4, p. 500.

<sup>19</sup> Hasegawa Izumi, pour donner un exemple très précis, trouve particulièrement réussi le fait que, dans la scène des préliminaires, l'épouse demande à contempler le corps de son époux avec une voix qui, par contraste avec celle de son mari, manque de fermeté. C'est, autrement dit, le stéréotype de l'éternel féminin et le préjugé machiste d'un désir féminin contraint à la discrétion qui le touche. Cf. Hasegawa Izumi, « *Yûkoku, tôka no kiku, eirei no koe ni furete* », dans *Gendai no esupuri*, numéro 48, Tôkyô, Shibundô, février 1971, pp. 148-149. On se reportera aussi aux remarques d'Etô Jun et de Hayashi Fusao citées *supra* : p. 177 et p. 234.

(*kokkei* 滑稽)<sup>20</sup>. Les présupposés nationalistes, ou à tout le moins culturalistes, du texte semblent donc intimement liés au plaisir esthétique qu'il peut procurer.

### 3. Tradition inventée et culturalisme

Nous avons vu que Mishima s'était largement inspiré de la tradition littéraire nationale en puisant son inspiration dans des genres divers. Nous pourrions, à cet égard, établir un lien entre le texte de *Yûkoku* et la célèbre notion d'« invention de la tradition » que l'on doit aux historiens Eric Hobsbawm et Terence Ranger. Comme ces rites ou ces vêtements folkloriques supposément issus d'un lointain passé mais en fait (ré)inventés au XIX<sup>e</sup> ou au XX<sup>e</sup> siècle, *Yûkoku* est une création contemporaine qui institue une continuité fictive avec le passé<sup>21</sup> et réitère ainsi l'unité d'un ensemble culturel (le Japon). L'aspect construit et artificiel de la démarche transparaît dans le caractère composite du texte qui mêle les influences les plus diverses et se révèle aussi fortement influencé, comme nous l'avons montré, par le classicisme occidental. L'auteur ne met toutefois pas en exergue cet aspect hétéroclite. Il semble plutôt avoir voulu l'effacer pour créer une sorte de texte idéal qui, associant différentes strates de l'histoire littéraire nationale dans un tout cohérent, exprimerait l'essence de la littérature et de la culture nationales<sup>22</sup>.

Le sujet en soi de la nouvelle s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans un discours culturaliste dont Mishima fut de plus en plus fervent dans les dernières années de sa vie. Le motif de la belle mort, qui fait contraster la jeunesse, la santé, la vigueur des personnages, et le destin funèbre auquel ils sont appelés, nous renvoie au « *pathos* de l'évanescence »<sup>23</sup> dont Emiko

---

<sup>20</sup> Hasegawa Izumi, *op.cit.*, p. 152

<sup>21</sup> Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 12. Eric Hobsbawm donne notamment, comme exemple de traditions inventées, le catéchisme républicain, les commémorations publiques (le 14 juillet, institué en 1880) et l'édification de monuments publics en France dans les premières années de la Troisième République. Cf. E. Hobsbawm, « production de masse des traditions et traditions productrices de masses : Europe 1870-1914 », dans Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, pp. 287-289. Le « système de l'empereur », la réappropriation des mythes antiques dans le cadre d'un dogme nationaliste ou l'invention du *bushidô* dans le Japon de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle relève aussi de cette logique. Cf., par exemple, Oleg Benesch, *Inventing the Way of the Samurai, Nationalism, Internationalism and Bushidô in Modern Japan* [L'invention de la voie du Samouraï, nationalisme, internationalisme et Bushidô], Oxford, Oxford University Press, 2014.

<sup>22</sup> Cette volonté de produire une œuvre dessinant un Japon de carte postale est aussi extrêmement visible dans l'adaptation filmique de la nouvelle, réalisée par Mishima lui-même (plateau de *nô*, minimalisme scénique, contraste noir sur blanc, objets exprimant la japonité, gestes lents et rituels, etc.). Dans *Seisaku ito oyobi keika* (*Yûkoku, eigaban*), il loue notamment son metteur en scène Dômoto Masaki 堂本正樹 (né en 1933), d'avoir su donner aux ultimes mouvements de l'épouse après la mort de son mari, une plastique évoquant et le *nô* et la danse traditionnelle (*buyô* 舞踊). Cf. MYZ, vol. 34, 2003, p. 46.

<sup>23</sup> Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms, The Militarization of Aesthetics in Japanese History* [Kamikaze, fleurs de cerisier et nationalismes, La militarisation de l'esthétique dans l'Histoire japonaise], Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 38-39 et p. 51. Emiko Ohnuki-Tierney note que

Ohnuki-Tierney note la centralité dans les productions culturelles du Japon mais aussi (et surtout ?) dans la représentation que le Japon aime à se donner de lui-même. Le thème du suicide et la valorisation de l'esprit guerrier font aussi partie des éléments qui fascinent fréquemment les Occidentaux au sujet du Japon <sup>24</sup>. Le minimalisme scénique, le clair-obscur, les gestes lents et mesurés ou le contraste chromatique entre le blanc et le rouge connotent aussi l'esthétique japonaise et sont fréquemment évoqués ou exploités dès lors qu'il s'agit d'en proposer une image un peu réifiée <sup>25</sup>. Le répertoire poétique et le jeu sur les images renvoient, de même, à une tradition autochtone. Pour pasticher l'expression d'Edward Saïd <sup>26</sup>, on pourrait dire que Mishima, dans *Yūkoku*, japonise le Japon, concentre, dans un texte par ailleurs très bref, un maximum d'éléments perçus comme exprimant la japonité.

Dans cet écrin japonisant, le couple Takeyama fait figure de couple idéal de la nation. Le personnage du lieutenant renvoie au type du samouraï dévoué <sup>27</sup>. Reiko incarne l'éternel féminin japonais :

中尉は忘れがたい風景をゆっくりと心に刻んだ。片手で髪を弄びながら、片手でしずかに美しい顔を撫で、目の赴くところに一つ一つ接吻した。富士額のしずかな冷たい額から、ほのかな眉の下に長い睫に守られて閉じている目、形のよい鼻のたたくまい、厚みのほどのよい端正な唇のあいだからかすかにのぞいている歯のきらめき、やわらかな頬と伶俐な小さな顎……

中尉の目の見るとおりを、唇が忠実になぞって行った。その高々と息づく乳房は、山桜の花の蕾のような乳首を持ち、中尉の唇に含まれて固くなった。胸の両脇から

---

« le *pathos* de l'évanescence tient à la juxtaposition entre d'un côté un apogée de gloire, de vigueur de vie, de pompe ; et de l'autre, leur éphémérité » (« *Pathos* over evanescence derives from the juxtaposition of the height of glory and vigor of life and pomp, on the one hand, with their ephemerality, on the other »; *ibid.* p. 51).

<sup>24</sup> Jacqueline Pigeot, *Les Japonais peints par eux-mêmes*, Le Débat n° 23, Paris, Gallimard, 1983, pp. 19-21. La nouvelle *Yūkoku* nous renvoie aussi à plusieurs des « idées reçues » sur le Japon relevées par Philippe Pelletier : « Le Japon est le royaume des arts martiaux », « La femme est soumise aux hommes et à son mari », « Le Japon, c'est l'empire des sens », « La société japonaise est envahie par le sexe et la violence ». Philippe Pelletier, *La fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le cavalier bleu, 2012.

<sup>25</sup> Cf. par exemple le film *Dolls* de Takeshi Kitano qui, à l'instar de Mishima, joue à l'évidence avec des stéréotypes propres à l'esthétique japonaise notamment inspirés, comme l'indique le titre — la langue soulignant d'ailleurs ici ironiquement la dimension « exotique » du projet — du théâtre des poupées et des pièces de double-suicide amoureux. Sur le clair-obscur dans l'esthétique japonaise, on peut évidemment penser au célèbre essai de Tanizaki *In.ei raisan* 陰影礼賛 (Éloge de l'ombre, 1933) Pour la traduction française : *Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, POF, 1993.

<sup>26</sup> Edward Saïd évoque ces auteurs qui « orientalis[ent] l'oriental ». E. Saïd, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 66.

<sup>27</sup> Figure largement exploitée, comme on le sait, par le Japon militariste qui a cherché à faire de la morale guerrière du sacrifice de soi un invariant de l'identité japonaise. « L'âme japonaise » (*yamato damashii* 大和魂) fut ainsi présentée, note Emiko Ohnuki-Tierney, comme « une propriété exclusive des Japonais qui dotait les jeunes hommes d'un caractère noble qui les rendait capables d'affronter la mort sans peur » (« an exclusive spiritual property of the Japanese that endowed young men with a noble character enabling them to face death without fear » Cf. *op.cit.*, p. 10).



なだらかに流れ落ちる腕の美しさ、それが帯びている丸みがそのままに手首のほうへ細まってゆく巧緻なすがた、そしてその先には、かつて結婚式の日には扇を握っていた繊細な指があった。指の一本一本は中尉の唇の前で、羞らうようにそれぞれの指のかげに隠れた。

*Le lieutenant prit tout son temps pour graver dans son esprit cet inoubliable paysage. D'une main, il jouait avec les cheveux de son épouse, de l'autre, il caressait lentement son beau visage et l'embrassait là où son regard le portait. Le front étalé et froid, coupé en son centre par la pointe en V de la ligne des cheveux, les yeux clos protégés par de longs cils surmontés de sourcils ténus, la silhouette harmonieuse du nez, les dents qui brillaient entre les lèvres au dessin égal et d'une épaisseur justement proportionnée, les joues soyeuses et le petit menton intelligent...*

*La bouche du lieutenant suivait fidèlement le chemin de ses yeux. Les seins qui se soulevaient à chaque inspiration — leurs tétons semblables à des boutons de fleurs de merisiers — se durcissaient entre les lèvres du lieutenant. La rotondité de ses beaux bras, dont les tendres courbes couraient de chaque côté des seins, s'affinait progressivement vers les poignets, silhouette exquise que parachevaient ces doigts délicats qui, le jour des noces, étaient serrés sur l'éventail. Devant les lèvres du lieutenant chaque doigt se cachait, comme par pudeur, dans l'ombre du suivant.*<sup>28</sup>

La série de lignes harmonieuses auxquelles le corps est réduit esquisse une féminité proprement autochtone qui renvoie au « type » femme-enfant de la *maiko* : blancheur du teint, rotondité, cils longs et sourcils fins, « petit menton intelligent », lèvres potelées<sup>29</sup>, *fuji-bitai* (front haut coupé au centre par la racine des cheveux dessinant un Mont Fuji inversé), etc. La référence à la plus célèbre montagne du Japon est encore doublée par la comparaison entre les tétons et les boutons de *yamazakura* (merisier ou cerisier sauvage). L'épouse porte ainsi en elle les symboles les plus connus du Japon et de la japonité (le Mont Fuji et les cerisiers)<sup>30</sup>. Il y a là comme un signe avant-coureur de l'hallucination vécue par le lieutenant au moment de s'ouvrir le ventre et qui assimile son épouse aux absolus nationalistes pour lesquels il a dédié sa vie. D'une certaine manière, le personnage de Reiko *est* effectivement le Japon, tout son

---

<sup>28</sup> Chap. 3, p. 91-92.

<sup>29</sup> Le narrateur évoque ici « l'épaisseur justement proportionnée » des lèvres. Dans la description de la photographie de mariage, les lèvres de l'épouse sont aussi décrites comme « potelées » (ふくよかな) : chap. 2, p. 76.

<sup>30</sup> Il est à noter que le *yama-zakura* peut aussi être perçu, en tant que cerisier sauvage, comme le symbole d'un Japon originel, pur et à l'état sauvage. Emiko Ohnuki-Tierney rappelle ainsi que les fleurs de cerisiers dans le Japon ancien étaient toutes des fleurs de *yama-zakura* (*op.cit.*, p. 29). Si l'on ajoute à ces deux symboles le fait que le lieutenant est comparé au soleil, on obtient trois des symboles les plus couramment utilisés pour représenter le Japon, qui sont aussi ceux qui furent les plus fréquemment exploités par le régime militariste (cf. Emiko Ohnuki-Tierney, *op.cit.*, p. 128).

corps est un corps-signe d'un idéal japonais immuable. En ce sens, Shibata Shôji n'a peut-être pas tort de voir dans Reiko une nouvelle Amaterasu <sup>31</sup>...

En tant qu'il s'inspire de traditions littéraires issues de l'avant-Meiji pour dessiner une image essentialisée de la japonité, la nouvelle *Yûkoku* n'est en l'occurrence pas sans analogie avec ce que Darell William Davis a appelé, au cinéma, le « style monumental » (*monumental style*) — ces films promus par le Japon ultranationaliste censés illustrer l'essence de la japonité et dont le célèbre *Genroku Chûshingura* (Les 47 rônins, 1942) de Mizoguchi Kenji constitue un exemple paradigmatique :

*Ces films historiques glorifient la tradition japonaise à travers une canonisation du passé, une célébration de l'esthétique traditionnelle, et une exaltation des structures familiales hiérarchiques, notamment celles relevant de la composition patriarcale du bushidô, la voie du guerrier. Le genre se caractérise par une série de techniques : intrigue à la progression lente et implacable, souffle épique de l'histoire et du spectacle, gravité révérencieuse, voire hiératique, conférant au thème et à la matière des films une connotation majestueuse.* <sup>32</sup>

Mishima joue sur une stéréotypie japonisante en empruntant à des genres variés. Mais parmi eux, c'est bien l'épopée qui, comme dans le style monumental, fournit le cadre et le thème principal. L'ensemble de la tradition se voit de la sorte réappropriée dans un projet de valorisation d'une éthique guerrière de glorification de la mort placée au centre du récit et, par extension, au centre de toute la culture japonaise que le récit connote. Les procédés stylistiques propres au texte (rythmes réguliers, archaïsmes), le minimalisme de l'espace diégétique (le logement du couple), la description précise des gestes lents et majestueux des personnages par le narrateur peuvent aussi évoquer l'esthétique du style monumental : mouvements de caméra très lents, longs plans-séquences, représentations scéniques épurées <sup>33</sup>.

Dans son ouvrage, Darell William Davis insiste notamment sur l'importance du décor dans le style monumental qui permet de mettre en avant l'héritage artistique et architectural japonais. L'univers diégétique de la nouvelle est, selon la même logique, saturé d'éléments (objets, costumes) qui ne cessent de signifier un Japon réifié : *uchikake* 褌襦 (kimono à traîne)

<sup>31</sup> Shibata Shôji, *Mishima Yukio, Mishima Yukio miserareru seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2001, p. 260.

<sup>32</sup> "These historical films glorify Japanese traditions through a canonization of the past, a celebration of traditional aesthetics, and an exaltation of hierarchical family structures, particularly the patriarch formations of bushido, the way of the warrior. Characteristic of the style is a series of techniques employing a slow, implacable narrative, an epic sweep in story and spectacle, and a reverential, even hieratic gravity that lends majestic connotations to its subjects and themes." Darell William Davis, *Picturing Japaneseness, Monumental Style, National Identity, Japanese Film* [Représenter la japonité, style monumental, identité nationale, films japonais], New York, Columbia University Press, 1996, p. 39.

<sup>33</sup> D.W. Davis, *op.cit.* Cf notamment pp. 44-45 et pp. 87-88.

*hibachi* 火鉢 (brasero en céramique), *tokonoma* 床の間 (niche ménagée dans le mur où sont placés des objets décoratifs), *kakejiku* 掛け軸 (rouleau suspendu), *tabi* 足袋 (chaussettes japonaises), *fundoshi* 褌 (pagne japonais), *suzuri* 硯 (pierre à encre)<sup>34</sup>, etc.<sup>35</sup>. On pourrait ajouter que *Yûkoku* est un texte globalement très pauvre en *katakana* et ainsi presque expurgé de signes étrangers. La faible occurrence des *katakana* est certes probablement une constante de la littérature de Mishima mais elle paraît ici particulièrement frappante. Nous n'avons ainsi relevé, sur les trente-cinq pages que compte la nouvelle, que sept mots dans ce syllabaire<sup>36</sup>.

L'un des intérêts de la nouvelle consiste certes dans le fait de mêler des stéréotypes japonisants à certains égards antithétiques, ou du moins difficilement compatibles. Nous montrerons, dans notre seconde partie, à quel point les représentations hiératiques qui évoquent le style cinématographique qualifié par Darell William Davis de « monumental » est en opposition flagrante avec la violence de la scène du *seppuku* qui oscille entre réalisme et esthétisation de la violence. Mishima ne sort cependant jamais d'un cadre pittoresque associé — à l'étranger notamment — au Japon et à l'esthétique japonaise. Les représentations de la mort, qui frisent le grotesque, nous renvoient à un « esthétisme du sang, du sexe et de la mort » particulièrement répandu dans le Japon contemporain et qui repose, note Philippe Pelletier, sur « une combinaison de stylisme sophistiqué, maniéré parfois, et d'hyperréalisme cru, bourré de détails chirurgicaux »<sup>37</sup>. En se présentant ainsi comme un creuset de stéréotypes culturels et esthétisants empruntés aux patrimoines littéraire et artistique, *Yûkoku* s'avère peut-être un texte plus exotique que politique, plus culturaliste que nationaliste. Mais cette représentation très typée de la japonité est aussi susceptible, fût-ce à un degré moindre que l'idéologie ultranationaliste, de diviser les lecteurs, entre ceux qui, d'un côté, prendront plaisir à un tel concentré de représentations japonisantes et ceux qui, de l'autre, reprocheront au texte de se complaire dans les clichés les plus répandus sur l'« âme japonaise » (sa

<sup>34</sup> *Uchikake* : chap. 2, p. 76 ; *hibachi* : chap. 3, p. 88 et chap. 5, p. 107 ; *tokonoma* : chap. 4, p. 98 (le narrateur évoque aussi le pilier du *tokonoma* – *tokobashira* 床柱 – contre lequel s'adosse le lieutenant pour s'ouvrir le ventre : chap. 4, p. 99 et p. 106) ; *kakejiku* : chap. 4, p. 98 ; *tabi* : chap. 5, pp. 107-108 ; *fundoshi* : chap. 4, p. 101 et p. 103 ; *suzuri* : chap. 4, p. 97.

<sup>35</sup> Le rôle essentiel que joue l'entrée dans la nouvelle permet aussi à l'auteur de souligner, au début et à la fin de l'histoire (début du chapitre trois et chapitre cinq), le caractère japonais de l'intérieur du domicile : entrée en terre battue (*tataki* 三和土 : chap. 3, p. 81 et chap. 5, p. 107), porte coulissante (*hikido* 引戸 : chap. 3, p. 81 et chap. 5, p. 108), salon au rez-de-chaussée (*cha no ma* 茶の間 : chap. 3, p. 82).

<sup>36</sup> *Nyûsu* ニュース (nouvelles : chap. 3, p. 79 et p. 81) ; *rajio* ラジオ (radio : chap. 3, p. 79 et p. 81) ; *kâki iro* カーキいろ (la couleur kaki : chap. 3, p. 81) ; *sutôbu* ストーヴ (le poêle : chap. 3, pp. 89-90) ; *sutando* スタンド (l'abat-jour : chap. 3, p. 89) ; *kurakushon* クラクション (le klaxon : chap. 3, p. 89) ; *zubon* ズボン (le pantalon : chap. 4, p. 101). On peut d'ailleurs considérer que les deux termes en *katakana* les plus fréquents, à savoir « nouvelles » et « radio » (trois occurrences chacun), sont associés au monde externe impur dont ils signalent (de même que « klaxon ») l'intrusion bruyante et perturbante dans l'intérieur pur du couple, île de japonité immuable dans un univers extérieur exposé aux troubles et aux mutations.

<sup>37</sup> Philippe Pelletier, *op.cit.*, p. 224.

violence, son dévouement sacrificiel à un principe supérieur, son érotisme trouble) et l'environnement dans lequel elle se déploie (clair-obscur, bichromie rouge/blanc, sobriété du décor, japonité des objets, etc.).

En guise d'exemple, on pourrait confronter la réaction de Tanaka Miyoko avec celle de Hanada Kiyoteru. La première loue Mishima (dont elle cite un essai sur le *shinjû*) d'être parvenu, à travers le thème du double suicide, à exploiter une « conscience esthétique » spécifiquement nationale<sup>38</sup>. La nouvelle constitue ici une sorte de relais pour le discours des *japonologies* (*nihonjin-ron*) qui se propage, comme nous l'avons vu en introduction, dans les années 1960 et dont Mishima fut l'un des promoteurs<sup>39</sup>. Une logique circulaire s'établit ici entre le texte et son commentaire critique : *Yûkoku* vient confirmer *a posteriori* l'existence d'un éternel japonais posé *a priori*<sup>40</sup>. Par contraste avec Tanaka Miyoko, Hanada Kiyoteru se révèle, lui, profondément irrité par cet aspect culturaliste du texte. Il propose de renommer la nouvelle HARA-KIRI (terme le plus couramment utilisé en occident pour désigner l'éventrement rituel japonais), écrit en alphabet romain. L'ironie de Hanada Kiyoteru vise une image convenue et artificielle de la japonité. *Yûkoku* ne ferait que renforcer des stéréotypes particulièrement répandus en Occident. Mishima, ajoute-t-il, avait sans doute « l'intention de faire lire [sa nouvelle] aux Américains »<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> それは日本人の誰の心にも、道徳を超越して、若い男女の情死を好ましく思う隠密な美意識が眠っていることにはほかならないだろう。「日本人には古代ローマ人のような残虐趣味は少なく、淡泊をもって鳴っているけれども、こういう美意識の包含する内容は広汎で、そこにはたしかにゾッとするほど残酷で冷酷な嗜好があるのだが、それが涙と同情と憧れの糖衣ですっかり覆われているのである」(心中論)と彼はこの民族的性向を分析した。「憂国」において、作者は、この日本の精神の深層にひそむ美意識を、もっと暴露的な仕方でも剔り出したのであった。「C'est que repose sans doute en effet, dans l'esprit de tout Japonais, un sentiment esthétique secret qui transcende la morale et amène à trouver désirable la mort de jeunes amants. Mishima analyse cette inclination propre au peuple japonais de la sorte : "chez les Japonais, la prédilection sadique que l'on trouve par exemple chez les Romains est peu répandue. La sobriété [propre à la conscience esthétique japonaise] est bien connue, ce que contient toutefois cette conscience esthétique est très vaste. Il y a certainement, ici aussi, un goût cruel et dur qui fait froid dans le dos, mais cela est complètement enrobé dans la membrane sucrée des larmes, de la compassion et de l'admiration." (Sur le double suicide amoureux). Dans *Patriotisme*, l'auteur leva le voile de façon encore plus explicite sur cette conscience esthétique que recèlent les couches profondes de l'esprit japonais. » Tanaka Miyoko, *Kanshō nihon gendai bungaku* n° 23, *Mishima Yukio*, Tôkyô, Kadokawa Shoten, 1980, p. 162.

<sup>39</sup> L'interprétation que Mishima fait de sa nouvelle s'inscrit aussi dans le cadre du discours des *nihonjin-ron*. Dans *Seisaku ito oyobi keika* (*Yûkoku, eigaban*), le romancier affirme ainsi que son texte renvoie à « un profond chaos, mélange, complexe inextricable qui se trouve dans la conscience ethnique japonaise » 日本人の門族意識の中にある深い混沌と複合と錯綜が含まれていた。(Cf. MYZ, vol. 34, 2003, p. 37). L'auteur tend ici à réduire (comme le fera plus tard Tanaka Miyoko) sa propre sensibilité à l'expression d'un hypothétique éternel japonais.

<sup>40</sup> La fascination exotique que suscite la nouvelle chez nombre de lecteurs occidentaux n'est jamais que l'image inversée, en miroir, de ce culturalisme. Dans le *Magazine Littéraire*, Marie-Claude de Brunhoff se montre ainsi éblouie par le récit d'un sacrifice accompli pour les « valeurs anciennes » et « la grandeur du Japon ». Elle ajoute que « la beauté de ce texte précis et épuré comme l'art de la calligraphie est bouleversante ». Dans la mesure où il essentialise le Japon, seule une métaphore empruntée aux arts japonais peut rendre compte de la beauté du récit. Cf. *Le Magazine Littéraire Collections*, Hors-série n. 14, août-septembre 2008, p. 85. Article paru initialement dans *Magazine Littéraire* n.° 197, 1983.

<sup>41</sup> これはどうも外国人に読ませるために書いたもののような気がしてしよがなかつたな。「憂国」というよりも、ローマ字で“HARA-KIRI”としたほうがいいだろう。〈…〉アメリカ人に読ませようと思ってるのだろう。「Je n'échappe pas à l'impression que [cette nouvelle] a été écrite pour les étrangers. Plutôt que de l'intituler

## 4. Une esthétique fasciste ?

Aux critiques qui mettent en avant l'effacement de la question politique dans *Yûkoku* au profit d'un travail formel, on serait tenté d'opposer le propos célèbre de Walter Benjamin sur le fascisme comme « esthétisation du politique »<sup>42</sup>. Certes, Mishima ne se livre pas, dans *Yûkoku*, à un long plaidoyer doctrinaire en faveur de l'ultranationalisme et n'aborde pas en détail les circonstances du coup d'État qui fournit surtout des ingrédients lyriques (la neige, la nuit, les coups de fusil, le calme après l'insurrection, etc.). Mais c'est peut-être dans cette dépolitisation apparente (et relative) que le texte se révèle le plus idéologique : Mishima esthétise le politique, fait d'une tentative de putsch ultranationaliste un intermède poétique. Une telle démarche joua, en l'occurrence, un rôle déterminant dans l'ultranationalisme japonais d'avant-guerre marqué (plus encore, sans doute, que le fascisme italien ou le nazisme allemand) par un refus de la dimension technique et administrative du politique<sup>43</sup>, désinvesti au profit du mythe de la fusion avec l'empereur perçu comme étant lui-même au-dessus ou au-delà de la mêlée politique<sup>44</sup>. La promotion, à travers des procédés esthétiques, de l'unification, dans la mort, avec la figure impériale et le tout de la nation qu'il incarne, évoque notamment les thématiques du mouvement romantique japonais dans le cadre duquel Mishima, comme nous l'avons vu en introduction, se forma<sup>45</sup>.

Dans les années 1930 et 1940, une telle esthétique fasciste<sup>46</sup> fut étroitement associée à une forme de réification de la culture. L'État militariste japonais, note Emiko Ohnuki-Tierney, a

---

*Patriotisme*, il aurait sans doute été préférable de la nommer *HARA-KIRI*, écrit en alphabet romain. [...] Il envisage sans doute de faire lire la nouvelle aux Américains. ». Cf. *Gunzô sôzaku gappyô* 7, Tôkyô, Kôdansha, 1971, p. 144.

<sup>42</sup> « *Le fascisme tend logiquement à une esthétisation de la vie politique*. À la violence faite aux masses qu'il rabaisse de force dans le culte d'un chef, correspond la violence d'un appareillage qu'il met au service de la production de valeurs culturelles. *Tous les efforts déployés pour esthétiser la politique culminent en un seul point : la guerre*. » Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2013, pp. 90-91.

<sup>43</sup> Maruyama Masao note que l'État japonais impérial a construit sa légitimité sur l'internalisation, chez les sujets, des valeurs morales via la figure de l'empereur et non, comme dans les États-nations européens, sur une dimension technique, neutre et légaliste. *Chokokka shugi no ronri to shinri*, dans *Maruyama Masao shû*, vol. 3, Tôkyô, Iwanami shoten, 1995, p. 19-23. Alan Tansman fait aussi du désaveu du politique l'un des traits déterminants du fascisme (ou ultranationalisme) japonais : *The Aesthetics of Japanese Fascism*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 19.

<sup>44</sup> Emiko Ohnuki-Tierney, *op.cit.*, p. 72.

<sup>45</sup> Alan Tansman remarque que les écrivains japonais dont l'esthétique peut être qualifiée de fasciste, et notamment Yasuda Yojûrô, utilisaient un médium et des thèmes littéraires qui apparaissaient, aux yeux des écrivains et des lecteurs, comme apolitiques. Alan Tansman, *op.cit.*, pp. 1-3.

<sup>46</sup> Nous entendons donc par ce terme une esthétique qui, tout en reprenant certaines des valeurs phares du fascisme (l'harmonie communautaire, le sacrifice pour la patrie, la virilité, la beauté du corps et de la violence) tend à en effacer la dimension politique. L'imprégnation d'une esthétique fasciste n'implique pas qu'il y ait eu de fait, d'un point de vue institutionnel, un État fasciste au Japon. L'absence de parti unique et

mobilisé des produits culturels disparates qu'il a modifiés et interprétés à sa guise pour les réinsérer dans le moule de sa morale guerrière et sacrificielle<sup>47</sup>. La nouvelle *Yūkoku* illustre, à beaucoup d'égards, ce voisinage dangereux entre une réification du culturel et l'idéologie (ultra)nationaliste<sup>48</sup>. Le recours aux stéréotypes culturels et à des formes héritées de la tradition littéraire dans le cadre historique d'un putsch ultranationaliste peut sembler particulièrement retors : le texte insinue ainsi, en effet, que les Incidents du 26 février 1936 participent de l'essence de la japonité, furent un instant privilégié où quelque chose de la « nature profonde » du Japon pouvait s'exprimer. L'abus des clichés sert aussi à lisser le contenu idéologique, à le ramener au niveau beaucoup plus inoffensif des stéréotypes culturels : les Incidents du 26 février 1936, le sacrifice pour un idéal ultranationaliste, les références au *tennō*, au drapeau et au Rescrit impérial sur l'éducation tendent à devenir des stéréotypes *parmi d'autres* de la Japonité, finalement placés au même niveau que les échos littéraires et culturels auxquels ils sont associés. Ce nivellement entre le culturel et l'idéologique ne peut manquer de nous renvoyer au Japon militariste exploitant le patrimoine artistique à des fins de propagande. Nous retrouvons une telle démarche dans les essais politiques de l'écrivain qui tente d'indexer sa matière idéologique (l'empereur, l'armée, le *bushidō*, les vertus sacrificielles, etc.) sur le tout de la culture nationale<sup>49</sup>.

---

d' enrégimentement de masse à travers une organisation spécifique a amené de nombreux commentateurs à considérer que le qualificatif était inapproprié dans le cas du Japon (pour une discussion sur ce point, cf. par exemple : Wolfram Manzenreiter, « Sport et politique du corps dans le Japon totalitaire », dans Jean-Jacques Tschudin et Claude Hamon (dir.), *La société japonaise devant la montée du militarisme*, Arles, Picquier, pp. 71-90).

<sup>47</sup> Emiko Ohnuki-Tierney, *op.cit.* Le fascisme, note aussi Alan Tansman, exploite de « nouvelles formes de beauté (portant d'anciens vêtements) » “new forms of beauty (dressed in old clothes)”. Cf. Alan Tansman, *The aesthetics of fascism, op.cit.*, p. 4.

<sup>48</sup> Sur ce point précis, le culturalisme d'après-guerre ne fait, comme l'a montré Naoki Sakai dans son analyse de Watsuji Tetsurō, que prolonger l'ultranationalisme d'avant-guerre : l'un et l'autre reposent sur le principe d'une substantialisation de la culture nationale dans un ensemble réducteur qui en neutralise la diversité et les contradictions. Une telle démarche permet de faire l'hypothèse d'une totalité (l'*ethnos* japonais) antérieure au politique et qui doit le définir et l'orienter. Cf. Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity* (1997), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 110-113.

<sup>49</sup> L'essai *Bunka bōei-ron*, qui se présente comme une tentative de revalorisation du sacrifice pour l'empereur (et le tout de la nation qu'il incarne), comporte d'abord des considérations d'ordre culturaliste sur la spécificité de la culture japonaise. L'ensemble de la culture japonaise est ensuite mobilisé dans l'argumentaire ultranationaliste de l'auteur qui réduit celle-ci aux deux formes, inspirées de Ruth Benedict, du sabre et du chrysanthème : *そもそも世界文化や人類の文化という発想の抽象性はかなり疑わしい。殊に日本のような特殊な国柄と歴史と地理的位置と風土を持つ国においては、文化における国民的特色の把握が重要である。〈…〉文化とは、能の一つの型から、月明の夜にニューギニアの海上に浮上した人間魚雷から日本刀をふりかざして躍り出て戦死した一海軍士官の行動をも包括し、又、特攻隊の幾多の遺書をも包含する。華道、茶道から、剣道、柔道まで、のみならず、歌舞伎からヤクザのチャンバラ映画まで、禅から軍隊の作法まで、すべて「菊と刀の双方を包摂する、日本的なもの透かし見られるフォルムを斥す。〈…〉* Avant toute chose, il y a quelque chose de très incertain dans l'idée abstraite d'une culture mondiale ou d'une culture du genre humain. Il importe de saisir les spécificités culturelles propres à un peuple, particulièrement dans le cas d'un pays comportant un caractère national, une histoire, une position géographique et un climat aussi distincts que le Japon. [...] La culture inclut aussi bien le canevas d'un nô que l'acte de cet officier de marine qui trouva la mort dans la mer de Nouvelle-Guinée, un soir de lune, tandis qu'il surgissait, sabre au clair, d'une torpille humaine émergeant à la surface des flots. Elle inclut encore les nombreux testaments des soldats des troupes spéciales *kamikaze*. Tout — du *Dit du Genji* au roman

Dans *Yûkoku*, rien ne symbolise peut-être autant cette imbrication que le portrait même des deux personnages qui incarnent un idéal simultanément éthique et esthétique. La composition et les costumes de la photographie du couple au début du deuxième chapitre (la femme assise en kimono devant, l'homme en uniforme debout derrière) sont notamment inspirés d'un modèle iconographique du couple impérial, né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans lequel celui-ci essentialisait, remarque Claude Estèbe, les valeurs d'un nouveau Japon, conquérant, nationaliste et confucéen :

*Alors que l'empereur, avec un costume militaire richement décoré est presque la métaphore du slogan « un pays riche, une armée forte » (fukoku kyôhei), l'impératrice hiératique dans sa tenue traditionnelle [...] rappelle de son côté le slogan définissant les femmes de l'ère Meiji comme de « bonnes épouses et mères avisées » (ryôsai kenbo). C'est la première étape d'un processus qui fera progressivement du kimono le symbole de la femme japonaise et la « tradition japonaise » (japaneseness ou japonitude). [...] l'empereur Meiji — modèle masculin —, en costume « utilitaire, rationnel » de militaire occidental apparaît bien comme un modèle pour l'action, tandis que l'impératrice — modèle féminin — [...] apparaît elle comme un modèle de la femme japonaise.<sup>50</sup>*

Le fait que les photographies de couple dans le Japon d'avant-guerre se soient inspirées de cette iconographie impériale indiquait l'idée d'une relation modèle / copie entre le couple impérial et ses sujets. Mais dans le texte de *Yûkoku*, le ton hyperbolique du narrateur et le contexte historique (l'empereur refuse de soutenir les insurgés) suggèrent que la copie a pris la place du modèle. L'association de Shinji avec l'astre solaire tend à assimiler le lieutenant à l'empereur même<sup>51</sup>.

Dans cette perspective, on pourrait se demander si la langue classique du premier chapitre, probablement imitée des journaux de l'ère Meiji, n'est pas un moyen d'évoquer les premiers

---

contemporain, du *Manyôshû* à la poésie d'avant-garde, d'une statue bouddhiste du temple Chûson à la sculpture contemporaine, de l'art floral et de l'art du thé au kendô et au judô ; ou encore : du kabuki aux films populaires de *yakuza*, du zen à la discipline militaire — nous montre, sous un voile transparent, cette forme de la japonité qui englobe les deux faces du «sabre et du chrysanthème» ». MY, *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, p. 33. Comme l'État militariste de l'avant 1945 dans sa propagande officielle, Mishima décontextualise ici tous les phénomènes culturels ou idéologiques, simplement ramenés à l'*ethnos* japonais qu'ils sont censés illustrer.

<sup>50</sup> Claude Estèbe, « Les premières photographies japonaises de famille : du groupe au couple », dans Christian Galan et Emmanuel Lozerand (dir.), *La famille japonaise moderne (1868-1926), Discours et débats*, Arles, Picquier, 2011, pp. 173-174. Il faut faire remarquer que dans les premiers portraits du couple impérial, en 1872-1873, l'empereur et l'impératrice étaient séparés l'un de l'autre, l'empereur en position assise et l'impératrice debout. Ce n'est que par la suite que les deux personnages ont été réunis, puis que s'est imposée une nouvelle iconographie plaçant l'homme debout et la femme assise (*ibid.*, pp. 172-173).

<sup>51</sup> Rappelons que Mishima voit dans les Incidents du 26 février 1936, comme nous l'avions noté en introduction, une première mort de dieu précédant la défaite et la déclaration d'humanité de l'empereur : en refusant de soutenir les insurgés, l'empereur aurait déjà abandonné sa divinité. Le poème en prose *Eirei no koe* insinue que les Incidents du 26 février 1936 et la défaite furent des événements identiques, léchant tous deux les mânes des héros morts pour un absolu subitement dégradé (MY, *Eirei no koe*, *op.cit.*, pp. 40-42 et pp. 60-72).

instants de l'éveil nationaliste, ces heures glorieuses de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle où furent élaborés le roman national japonais et le système politique du *tennôsei*. Pour Kamiya Tadataka, le premier chapitre est peut-être un allusion au suicide par éventrement du général Nogi Maresuke 乃木希典 (1849-1912)<sup>52</sup> et de son épouse Shizuko le 13 septembre 1912, suite à la mort de l'empereur<sup>53</sup>. Cet évènement, qui fut énormément commenté, et parfois très critiqué, suscita effectivement des propos enthousiastes et presque mystiques de la part de certains chroniqueurs (et de la consternation chez d'autres)<sup>54</sup>. Il symbolisait ce nouvel amalgame entre éthique féodale et éthique nationaliste que les moralistes et les juristes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'étaient attachés à construire. Figure exemplaire, le général Nogi fit l'objet, comme le rappelle Carol Gluck, de nombreux *kôdan* 講談<sup>55</sup> et *naniwa-bushi* 浪花節<sup>56</sup>, histoires contées encore très populaires à la fin de l'époque Meiji et au début des époques Taishô et Shôwa. Mishima aurait, dans la même veine, cherché à créer une sorte de nouveau mythe nationaliste mettant en scène, sous une forme légèrement modernisée (jeunesse des protagonistes, sexe et violence), un second couple primordial (lui aussi inspiré d'un modèle historique) incarnant les vertus premières du Japon.

Dans cette perspective, la mise à distance aurait peut-être pour fonction paradoxale de valoriser le stéréotype, de restaurer son pouvoir d'invocation originel pour purifier le réel. Nous songeons ici aux analyses proposées par Ruth Amossy sur les personnages mythiques

<sup>52</sup> Il se révéla au public lors de la guerre avec la Chine de 1894-1895, son premier régiment d'infanterie ayant rapidement avancé dans la péninsule de Liadong et occupé Port-Arthur en quelques heures. Il fut commandant de la Troisième Armée pendant la guerre russo-japonaise (1904-1905) où il tenta d'investir de nouveau le plus rapidement possible la ville de Port-Arthur. Son obstination coûta la vie à plus de 56 000 de ses hommes, dont ses deux fils. Il mit rituellement fin à ses jours le 13 septembre 1912, dès la fin des cérémonies de funérailles de l'empereur Meiji. Cf. art. « Nogi Maresuke », *Dictionnaire Historique du Japon*, *op.cit.*, 2002, pp. 2080-2081.

<sup>53</sup> 明治期の新聞の文体を用いた理由のひとつとして考えられるのは明治四十五年九月十三日の明治天皇大喪の日に夫婦で自殺した乃木大将と妻静子の殉死を想起させる意図があったのではないかとということである。「On peut se demander si l'une des raisons pour lesquelles le premier chapitre a été rédigé dans le style des journaux de l'ère Meiji n'est pas d'évoquer intentionnellement le suicide du général Nogi, accompagné dans la mort par son épouse Shizuko, lors de la journée de deuil national du 13 septembre 1912 pour les obsèques de l'empereur.» Kamiya Tadataka ajoute qu'il existe plusieurs correspondances entre le *junshi* du couple Nogi et l'éventrement fictionnel du couple Takeyama : suicide au domicile, armes et méthodes à peu près identiques — sabre de militaire et éventrement pour l'homme ; dague pour la femme plantée dans le cœur (Nogi Shizuko) ou la gorge (personnage de Reiko) —, absence de second pour suppléer l'éventrement, mort de l'époux précédant celle de l'épouse, lettres d'adieu. Cf. Kamiya Tadataka, *Gyakusetsu toshite no junshi « Yûkoku »*, dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio no hyôgen*, Tôkyô, Bensei, 2001, pp. 240-241.

<sup>54</sup> Carol Gluck, *Japan's Modern Myths*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 224.

<sup>55</sup> Appelées *kôshaku* 講釈 à l'époque Edo, les *kôdan* sont à l'origine des « lectures » (ou plutôt, des récitations) du texte du *Taiheiki*. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, des faits divers ou des évènements plus contemporains firent de plus en plus l'objet de *kôdan*. Le genre connut sans doute son apogée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le récit est narré derrière une table basse, les mots sont souvent rythmés à l'aide d'un éventail ou de baguettes de bois. Cf. art. « Kôdan », *Buritanika kokusai dai-hyakka jiten*, *Shôkômoku denshijisho ban*, 2012 et art. « Kôdan », *Japan, an Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993, p. 804.

<sup>56</sup> Né dans la région d'Ôsaka à la fin de l'époque Edo, les *naniwa-bushi* sont des ballades chantées, avec un accompagnement au *shamisen*, comportant souvent une dimension édifiante ou pathétique. Les ballades s'appuyant sur des récits de faits historiques et guerriers étaient notamment nombreuses. Cf. art. « Naniwa-bushi », *Dejitaru daijisen*, Tôkyô, Shôgakkan, 2012.



dans l'industrie culturelle contemporaine. Pour celle-ci, les stéréotypes que l'on retrouve dans des « produits culturels » aussi différents que Brigitte Bardot ou Tarzan, échappent « au dilemme de la naturalisation et de la reconnaissance critique, de l'aliénation et de la démystification ». Si le stéréotype se donne ici comme tel, ce n'est pas pour être dénoncé mais magnifié :

*La fabrication du stéréotype constitue le premier stade de la mythification. S'il est nécessaire, il n'est cependant pas suffisant. L'image standardisée de Tarzan ou de B.B. peut être transposée dans toutes les cultures, elle ne s'imposera pas comme un mythe si elle n'accède au statut de modèle idéal. En d'autres termes, il faut qu'elle condense les valeurs ou les rêves de la communauté en un raccourci saisissant. [...] La schématisation n'est plus, dès lors, le processus qui simplifie abusivement le réel, mais bien celui qui purifie l'image de toutes ses scories pour en faire le réceptacle d'un sens suprême. En réduisant la réalité à un petit faisceau d'attributs, le stéréotype était accusé de déformer notre perception des hommes et des choses. Le mythe, au contraire, est célébré dans la mesure où il parvient à dégager la signification profonde d'un phénomène en l'enfermant dans une image frappante et simple.*<sup>57</sup>

La dernière soirée idyllique du couple Takeyama n'a sans doute pas grand-chose à voir avec celle que vécut son modèle historique. Mishima lui-même a reconnu que la béatitude de ses personnages « ne pouvait sans doute se réaliser que sur le papier »<sup>58</sup>. Mais qu'importe, ou tant mieux peut-être : car l'objet du texte n'est pas d'imiter le réel, mais de le sublimer<sup>59</sup>, de proposer un modèle essentiel de la japonité, à la fois romantique et martial, dont les gestes hautement ritualisés et les formules stéréotypées permettent de faire passer, comme le note Saeki Shôichi à propos d'autres œuvres de Mishima, « le temps de l'histoire dans celui du mythe »<sup>60</sup>.

C'est aussi dans la perspective d'une esthétique élaborant une sorte de nouveau mythe ultranationaliste que l'on pourrait être tenté de lire le travail sur les rythmes propres à la nouvelle. Dans son ouvrage, Alan Tansman note que les œuvres d'écrivains comme Yasuda

<sup>57</sup> R. Amossy, *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 103.

<sup>58</sup> しかし、悲しいことに、このような至福は、ついに書物の紙の上にはしか実現されえないのかもしれない。それならそれで、私は小説として『憂国』一編を書きえたことを以て、満足すべきかもしれない。「Malheureusement une telle béatitude ne pouvait sans doute que se réaliser sur le papier. Et s'il en est ainsi alors je devrais probablement être satisfait d'avoir été à même de l'écrire.» MY, *Kaisetsu* 解説 [Commentaires], postface au recueil *Hanakazari no mori, Yûkoku* (septembre 1968), Tôkyô, Shinchôsha, 2006, p. 285.

<sup>59</sup> On songe ici au texte de Shibata Shôji qui fait précisément de ce thème de la sublimation du réel l'élément phare de la littérature de Mishima : *Mishima Yukio miserareru seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2001 (cf. *supra* : Introduction, note 31, p. 23).

<sup>60</sup> Saeki Shôichi, *Mishima Yukio Hyôden* 三島由紀夫評伝 [Une biographie critique de Mishima], Tôkyô, Shinchôsha, 1978, p. 239.

Yojûrô et Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983)<sup>61</sup>, ou encore le *Kokutai no hongî*, canon officiel du régime, sont composées dans une langue fortement rythmée, incantatoire où la forme prend le pas sur le fond. Le lecteur se retrouve happé par des cadences et des formules hypnotiques<sup>62</sup>. De la même façon, les rythmes de *Yûkoku* ont peut-être pour fonction de compenser l'absence de fond du texte, de convertir le lecteur aux vues du narrateur, sans chercher à le convaincre. La prosodie du texte relève certes d'un travail strictement formel qui n'est pas sans évoquer les efforts déployés, au début du XX<sup>e</sup> siècle, par des écrivains comme Mori Ôgai, Ozaki Kôyô 尾崎紅葉 (1868-1903)<sup>63</sup> ou Yamada Bimyô 山田美妙 (1868-1910)<sup>64</sup> pour introduire, dans la langue moderne, une métrique présente dans la langue classique<sup>65</sup>. La difficulté que pose le texte de *Yûkoku* tient cependant au fait que les procédés de mise à distance sont souvent étroitement imbriqués avec ceux qui vont dans le sens de l'élaboration d'un mythe patriote et réactionnaire. Les archaïsmes, la dimension rythmique, la prise en charge par un narrateur moralisant font écho au purisme linguistique, au goût du langage incantatoire et à une valorisation de l'autorité morale que l'on retrouve précisément au centre de l'esthétique ultranationaliste<sup>66</sup>.

\*

<sup>61</sup> Penseur incontournable des lettres japonaises, il s'imposa d'abord par ses essais sur des auteurs occidentaux tels que Baudelaire, Gide, Dostoïevski ou Valéry. Sans cesser de s'intéresser aux artistes occidentaux, il écrivit aussi de nombreux essais valorisant la tradition esthétique nationale. Pierre Lavelle le qualifie de « dieu tutélaire du conservatisme culturel ». Cf. art. « Kobayashi Hideo », *Buritanika kokusai dai-hyakka jiten, shôkômoku denshijisho ban*, 2012 et Pierre Lavelle, *La pensée politique du Japon contemporain*, Paris, PUF, 1990, p. 96.

<sup>62</sup> Alan Tansman, *op.cit.*, pp. 34-48. Mishima a loué les qualités stylistiques de Kobayashi, mélange, selon lui, de rationalité occidentale et de sensibilité japonaise (MY, *Bunshô dokuhon, op.cit.*, p. 111).

<sup>63</sup> Ozaki Kôyô est l'un des membres fondateurs du « cenacle des amis de l'écritoire » (*ken.yûsha* 硯友社), groupe qui joua un rôle déterminant dans la modernisation de la langue japonaise à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est surtout connu pour son œuvre inachevée *Konjiki yasha* 金色夜叉 (*Le démon doré*, 1897-1902) mettant en scène un héros qui devient un féroce usurier afin de se venger de sa fiancée, qui l'a quitté pour un banquier. Izumi Kyôka est considéré comme son disciple (cf. C. Sakai, art. « Ozaki Kôyô », *Dictionnaire de littérature japonaise, op.cit.*, p. 242). Dans l'essai *Ozaki Kôyô, Izumi Kyôka* 尾崎紅葉 泉鏡花 [Ozaki Kôyô et Izumi Kyôka], paru initialement en janvier 1969, Mishima vante notamment la dimension rythmique de la prose d'Ozaki (MY, *Sakka-ron, op.cit.*, p. 29).

<sup>64</sup> L'un des fondateurs, avec Ozaki Kôyô, du « cenacle des amis de l'écritoire » (*ken.yûsha*), il est considéré, notamment en raison de son recueil *Natsukodachi* 夏木立 [Allée d'arbres en été, 1888], comme l'un des grands précurseurs du japonais littéraire contemporain, né de l'imprégnation de la langue orale dans le japonais classique (*genbun icchi* 言文一致). Cf. art. « Yamada Bimyô », *Buritanika kokusai dai-hyakka jiten*, 2012.

<sup>65</sup> Cf. Maeda Ai, *Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立 [La naissance du lecteur moderne], Tôkyô, Iwanami shoten, 1993, pp. 190-205.

<sup>66</sup> La représentation du temps offre un autre exemple frappant de cette concomitance entre mise à distance d'un côté et élaboration d'un texte idéologiquement marqué de l'autre. Nous avons vu que la dernière soirée du couple était représentée comme une sorte de temps hors du temps. Les personnages semblent d'emblée retrouver une essence qui les précède, adopter un comportement rituel qui indexe leurs gestes sur une norme idéale et les place dans une temporalité mythique. Cette représentation du temps participe du caractère mythique et non-réaliste du récit (donc de sa « dépragmatisation »). Mais la représentation d'un temps conforme à son essence, d'un temps qui fait coïncider l'être au devoir-être nous renvoie aussi au principe même de l'utopie temporelle ultranationaliste qui, à travers des concepts tels que le *tennô* (coïncidence entre l'empereur-dieu et l'empereur homme) ou le *kokutai* (corps « intemporel » de la nation japonaise), postule l'existence d'entités à la fois dans et hors du temps, immanentes et transcendantes, comme le sont précisément Shinji et Reiko.

Si la nouvelle *Yûkoku* s'inscrit à beaucoup d'égards dans le genre du récit autoritaire, le texte tend cependant à neutraliser ou à désamorcer son message en mettant en exergue sa dimension textuelle. L'architextualité désuète et les clins d'œil intertextuels attirent l'attention sur la forme au détriment du contenu. Nous avons vu que cette mise à distance n'était cependant pas dénuée d'ambiguïté. La distanciation pourrait ainsi être perçue comme une stratégie retorse pour rendre acceptable, aux yeux du lecteur, un contenu manichéen, idéologique et stéréotypé qui, autrement, ne le serait pas. Le texte de *Yûkoku* jouerait ainsi paradoxalement sur une forme de « dépragmatisation » pour se faire entendre, exploiterait le second degré pour transmettre l'idéologie incluse dans le premier. « Ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours »<sup>67</sup> écrivait Barthes. Voire ; car c'est parfois quand il se donne uniquement pour du langage que le langage se révèle le discours le plus efficace.

Il faut reconnaître que ce travail sur la forme, quelles que soient ses implications, contribue à l'intérêt de ce texte. Dans la conclusion de notre première partie nous nous interrogeons sur les possibilités offertes aux récits autoritaires de dépasser les défauts intrinsèques à leur cahier des charges. Les figures de la répétition dans *Yûkoku* fournissent une réponse intéressante à cet égard : d'un côté elles favorisent la lisibilité du récit, contribuent à faire passer un message (ici l'idée qu'il n'est rien de plus beau et de plus « japonais » que le sacrifice de deux jeunes époux pour une cause patriotique), mais de l'autre elles servent aussi de médium poétique, créent un réseau de correspondances internes qui appuient l'autoréférencialité de la nouvelle et met en exergue les détails du tissu textuel. Peut-on pour autant parler d'un véritable renouvellement des stéréotypes ? Le style académique de *Yûkoku* ne trahit-il pas aussi souvent ses limites en cédant à une forme de pompiérisme ? La nouvelle ne se limite cependant pas à son *classicisme inventé*. La scène du *seppuku* et le registre latent de la perversion remanient aussi considérablement le sens et les stéréotypes d'un texte qui est peut-être, avant toute chose, une sorte de simulacre.

---

<sup>67</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 21.



## II. Renouveau des stéréotypes

### 1. Collision des écritures et des représentations

#### 1. De « l'isolation » à « l'hallucination »

Dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Pierre Bayard distingue une *écriture de l'isolation* « marquée par la maîtrise, le contrôle, l'explication », d'une *écriture de l'hallucination* qui est, à l'inverse, « submergée par un trop-plein d'affects et de représentations, comme possédée par eux »<sup>1</sup>. Ces deux types d'écriture permettent de cerner deux types de ratage : *excès d'isolation* d'une part (l'écrivain a « trop bien réussi la transformation littéraire du fantasme et, protégé par sa propre création, ne laisse plus aucun accès mener à lui ») et *excès d'hallucination* de l'autre (« les affects et les représentations liés à l'objet du fantasme ne sont pas suffisamment élaborés ; ils envahissent le texte, comme si l'œuvre d'art n'exerçait pas suffisamment sa fonction de médiation et de filtre »)<sup>2</sup>. Les analyses qui précèdent pourraient nous amener à rattacher les vingt-six premières pages de la nouvelle (qui en compte trente-cinq) à l'*écriture de l'isolation*. La composition rigoureuse, la sobriété des effets poétiques, les cadences régulières, le thème noble et édifiant donnent parfois au texte un aspect un peu froid, suggérant même un *excès d'isolation*<sup>3</sup>. La scène du *seppuku* contraste cependant fortement avec cette écriture contrôlée et distante. D'un hyperréalisme presque clinique, la scène est aussi marquée par des images hypertrophiées et des détails outranciers qui – nous l'avons évoqué – dépassent de beaucoup les normes de la représentation réaliste<sup>4</sup> et semblent témoigner d'un puissant investissement libidinal de la part de l'auteur<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 95.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> La représentation du coït est à cet égard éloquent : le narrateur réduit l'acte à une série de métaphores qui lui ôtent toute réalité, le réduisent, comme nous l'avons vu dans notre précédent chapitre, à une série de métaphores abstraites. Le lecteur éprouvera sans doute des difficultés à projeter ses propres fantasmes sur une scène primitive aussi distante (chap. 3, pp. 94-95).

<sup>4</sup> Les lectures critiques de *Yûkoku* témoignent de cette double dimension de la scène de l'événement : les uns mettent en avant le caractère hyperréaliste de la description quand d'autres insistent sur son aspect outrancier. Hasegawa Izumi évoque un « naturalisme extrême qui va jusqu'au trivial » トリビアルにいたるまできわめて写真 (Hasegawa Izumi, « Yûkoku, tôka no kiku, eirei no koe ni furete », dans *Gendai no esupuri* n° 48, Tôkyô, Shibundô, 1971, p. 155), tandis que Terada Tôru parle d'une esthétique « grotesque » クロテスク (*Gunzô sôsaku gappyô*, n° 7, janvier 1960-décembre 1961, Tôkyô, Kôdansha, p. 245). Le terme de « grotesque » a aussi, comme nous l'avons vu, été employé par Noguchi Takehiko (cf. *supra*, p. 205).

<sup>5</sup> Cette violence excédant le texte explique sans doute pourquoi tant de critiques ont été amené à exagérer la place prise, en termes strictement quantitatifs, par la scène du *seppuku* dans l'ensemble de la nouvelle. La scène de l'événement occupe cinq à six pages (du début de la page 102 au début de la page 107), soit entre un sixième et un septième du texte. C'est déjà long. Mais pour Noguchi Takehiko, elle ne représenterait rien moins

La rencontre entre *isolation* et *hallucination* (excès qui, séparément, auraient pu être l'indice d'un *ratage*) est, à notre sens, l'une des grandes réussites du texte. Deux écritures, associées à deux types de stéréotypies, s'entrechoquent. Le contraste est sans doute intentionnel et a été travaillé par l'auteur. À cet égard, il nous paraît intéressant de s'attarder sur l'instant charnière qui, au milieu du chapitre quatre, fait chavirer le texte d'une écriture à l'autre <sup>6</sup>. Examinons tout d'abord comment sont décrits les instants qui précèdent immédiatement l'événement :

遺書は二階の床の間に並べて置かれた。掛軸を外すべきであろうが、仲人の尾関中将の書で、しかも「至誠」の二字だったので、そのままにした。たとえ血しぶきがこれを汚しても、中将は諒とするであろう。

中将は床柱を背に正坐をして、軍刀を膝の前に横たえた。

麗子は畳一畳を隔てたところに端坐した。すべてが白いので、唇に刷いた薄い紅が大そう艶やかに見える。

二人は畳一畳を隔てて、じっと目を見交わしている。中尉の膝の前には軍刀がある。これを見ると麗子は初夜のことを思い出して、悲しみに堪えなくなった。中尉が押し殺した声でこう言った。

「介錯がないから、深く切ろうと思う。見苦しいこともあるかもしれないが、恐がってはいかん。どのみち死というものは、傍から見たら怖ろしいものだ。それを見て挫けてはならん。いいな」

「はい」

と麗子は深くうなずいた。

その白いなよやかな風情を見ると、死を前にした中尉はふしぎな陶酔を味わった。今から自分が着手するのは、嘗て妻に見せたことのない軍人としての公けの行為である。戦場の決戦と等しい覚悟の要る、戦場の死と同等同質の死である。自分は今戦場の姿を妻に見せるのだ。

---

qu'un tiers de la nouvelle (Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai*, Tôkyô, Kôdansha, 1969, p. 226). L'erreur de calcul tient ici sans doute à la réduction de l'ensemble du chapitre quatre au *seppuku* (alors que les six premières pages sont en fait consacrées aux préparatifs : rangement de la chambre, rédaction du testament). Noguchi n'est d'ailleurs pas le seul à évoquer une proportion d'un tiers. D'autres vont plus loin encore, tel Hirano Yukihito, pour qui les deux tiers (!) de la nouvelle seraient consacrés à la description de l'événement rituel (Hirano Yukihito, *Mishima Yukio to G. Bataiyu* 三島由紀夫とG・バタイユ [Mishima Yukio et Georges Bataille], Tôkyô, Kaibunsha shuppan, 1991, p. 220).

<sup>6</sup> Nous pourrions considérer que c'est l'ultime « halte héroïque » du lieutenant, au moment où il s'apprête à s'enfoncer la lame dans le ventre (chap. 4, p. 102), qui marque précisément la ligne de démarcation entre les deux types d'écriture. Jusqu'au dernier moment, le personnage conserve son port majestueux. Dès que la lame pénètre ses viscères, la situation bascule. Nous avons cité l'extrait *supra* (p. 195).

これはつかのまのふしぎな幻想に中尉を運んだ。戦場の孤独な死と目の前の美しい妻と、この二つの次元に足をかけて、ありえようのない二つの共在を具現して、今自分が死のうとしているというこの感覚には、言いしれぬ甘美なものがあった。これこそは至福というものではあるまいかと思われる。妻の美しい目に自分の死の刻々を看取られるのは、香りの高い微風に吹かれながら死に就くようなものである。そこでは何か宥されている。何かわからないが、余人の知らぬ境地で、ほかの誰にも許されない境地がゆるされている。中尉は目の前の花嫁のような白無垢の美しい妻の姿に、自分が愛しそれに身を捧げてきた皇室や国家や軍旗や、それらすべて花やいだ幻を見るような気がした。それは目の前の妻と等しく、どこからでも、どんな遠くからでも、たえず清らかな目を放って、自分を見詰めていてくれる存在だった。

麗子も亦、死に就こうとしている良人の姿を、この世にこれほど美しいものはなかろうと思って見詰めていた。

*Ils alignèrent leurs deux testaments dans le tokonoma de la chambre. Ils hésitèrent un instant à décrocher le rouleau suspendu et décidèrent finalement de ne pas y toucher. La calligraphie avait été tracée de la main du lieutenant-colonel Oseki, leur parrain de mariage, qui avait en outre opportunément choisi le mot « fidélité ». Le colonel comprendrait, les caractères fussent-ils souillés par des embruns de sang.*

*Le lieutenant s'adossa au pilier du tokonoma, le buste d'aplomb, et posa le sabre devant lui.*

*Son épouse était assise, droite, à une natte de distance. Dans la blancheur où elle était prise, ses lèvres teintées d'un rouge léger se détachaient avec une singulière sensualité.*

*À une natte de distance, ils se fixaient l'un l'autre. Le sabre était là, devant les genoux du lieutenant. À cette vue, Reiko se remémora leur première nuit et ne put contenir son chagrin. Le lieutenant déclara alors, d'une voix étranglée :*

*— Je n'ai pas de second donc je me trancherai profondément le ventre. Il y aura peut-être des choses difficiles à voir, mais tu ne dois pas avoir peur. Quel que soit le chemin choisi, la mort, de près, est toujours une chose effrayante à voir. Il ne faut pas que tu perdes courage devant cela. D'accord ?*

*— Oui.*

*Reiko s'inclina profondément.*

*Devant sa blanche et délicate épouse, le lieutenant qui s'apprêtait à rencontrer la mort ressentit une étrange ivresse. Ce qu'il allait maintenant accomplir devant sa femme était*

*quelque chose qu'il ne lui avait jusqu'alors jamais montré, un acte officiel de soldat. C'était une mort qui exigeait une résolution identique à celle du guerrier avant un combat décisif, une mort d'une nature et d'une qualité égales à celles trouvées au front. Il allait maintenant se montrer à sa femme tel que sur le champ de bataille. Qu'un pont fut dressé entre ces deux réalités, d'un côté la mort dans la solitude du champ d'honneur, de l'autre sa belle épouse là devant ses yeux, que cette incroyable coexistence trouvât à s'incarner, le lieutenant sur le point de se donner la mort en ressentit une inexprimable sensation de douceur. N'était-ce pas là le bonheur suprême ? Que chaque instant de sa mort se déroule devant les beaux yeux de sa femme, c'était comme mourir sous le souffle d'une brise odorante. Ici quelque chose relâchait son étreinte. Quoi qu'il n'aurait su le dire, il se voyait autorisé l'entrée d'un territoire que les autres ignoraient, un territoire qui n'était autorisé à personne d'autre. Devant sa belle épouse toute de blanc vêtue comme dans un kimono de jeune mariée, le lieutenant eut le sentiment de se trouver devant tout ce qu'il aimait, devant tout ce à quoi il avait consacré sa vie : la famille impériale, la Nation, le Drapeau, etc. D'où et d'aussi loin que ce fût, ces entités, exactement à l'égal de sa femme qui se trouvait devant lui, le gratifiaient d'un regard fixe et continuellement pur.*

*Et Reiko, de même, fixait ce qui lui semblait être la plus belle chose en ce monde : son mari disposé à emprunter le chemin de la mort.<sup>7</sup>*

Le narrateur reprend un grand nombre d'éléments déjà évoqués dans les pages qui précèdent. Les personnages n'hésitent pas devant la mort, ont des gestes graves et parfaitement réglés, objectivent les valeurs pour lesquelles ils se sacrifient. Ces thèmes épiques et hagiographiques sont associés à des motifs pathétiques récurrents dans le reste du texte : larmes et scène des derniers adieux qui évoque le *shinjûmono*, répétition de la nuit de noce, admiration réciproque des personnages, etc. L'épicisme et le pathétique du sujet sont enfin indissociables d'un travail sur la langue qui nous renvoie à l'ensemble des analyses formelles que nous avons proposées dans notre premier chapitre : écriture de l'action marquée par une succession de gestes décisifs, structures fixes et répétitives qui évoquent une littérature obsolète, syntagmes figés que l'on retrouve dans les deux chapitres précédents, figures hyperboliques du portrait rhétorique, etc. La note de l'*isolation* est ainsi soulignée de façon emphatique au moment précis où le texte s'apprête à la rompre.

Subtilement, le texte prépare toutefois le lecteur à ce qui va suivre. La mort, note le narrateur au début du chapitre quatre, « se fait de plus en plus visible »<sup>8</sup>. « Il y aura peut-être aussi des choses difficiles à regarder » ajoute le personnage du lieutenant, s'adressant à son

---

<sup>7</sup> Chap. 4, pp. 98-100.

<sup>8</sup> 死がよいよいよ現前する Chap. 4, p. 97.



épouse avec laquelle le lecteur se trouve, en tant que spectateur, en situation d'homologie. L'évocation des « embruns de sang » susceptibles de tâcher le rouleau suspendu et le rouge sang des lèvres légèrement maquillées et d'une « singulière sensualité » de l'épouse annoncent la suite et indiquent un glissement symbolique de la bichromie noir / blanc à la bichromie rouge / blanc. Un lexique qui semble directement emprunté au répertoire freudien (effondrement des mécanismes de défense) ou au discours de la perversion (plaisir inconnu du commun des mortels octroyé au sujet seul) souligne par ailleurs le caractère fantasmatique de ce qui va suivre : « inexprimable sensation de douceur », étreinte qui se relâche, « territoire qui n'était autorisé à personne d'autre », etc. En trois lignes le verbe *yurusu* (autoriser, permettre, absoudre) apparaît à trois reprises, aussi bien avec le sinogramme 宥 (qui évoque plutôt un desserrement) qu'avec le sinogramme 許 (qui évoque plutôt l'idée d'une autorisation). Une page plus loin, c'est un tout autre texte qui nous est donné à lire :

中尉は自分で力を加えたにもかかわらず、人から太い鉄の棒で脇腹を痛打されたような感じがした。一瞬、頭がくらくらし、何が起ったのかわからなかった。五六寸あらわした刃先はすでにすっかり肉に埋まって、拳が握っている布がじかに腹に接していた。

意識が戻る。刃はたしかに腹膜を貫ぬいたと中尉は思った。呼吸が苦しく胸がひどい動悸を打ち、自分の内部とは思えない遠い遠い深部で、地が裂けて熱い熔岩が流れ出したように、怖ろしい劇痛が湧き出して来るのがわかる。その劇痛が怖ろしい速度でたちまち近くへ来る。中尉は思わず呻きかけたが、下唇を噛んでこらえた。

これが切腹というものかと中尉は思っていた。それは天が頭上に落ち、世界がぐらつくような滅茶滅茶な感覚で、切る前はあれほど鞏固に見えた自分の意志と勇気が、今は細い針金の一線のようになって、一途にそれに縋ってゆかねばならない不安に襲われた。拳がぬるぬるして来る。見ると白布も拳もすっかり血に濡れそぼっている。禪もすでに真紅に染っている。こんな烈しい苦痛の中でまだ見えるものが見え、在るものが在るのはふしぎである。

麗子は中尉は左脇腹に刀を突っ込んだ瞬間、その顔から忽ち幕を下ろしたように血の気が引いたのを見て、駆け寄ろうとする自分と戦っていた。とにかく見なければならぬ。見届けねばならぬ。それが良人の麗子に与えた職務である。畳一枚の距離の向うに、下唇を噛みしめて苦痛をこらえている良人の顔は、鮮明に見えている。その苦痛は一分の隙もない正確さで現前している。麗子にはそれを救う術がないのである。

良人の額にはにじみ出した汗が光っている。中尉は目をつぶり、又ためすように目をあける。その目がいつもの輝やきを失って、小動物の目のように無邪気でうつろに見える。

苦痛は麗子の目の前で、麗子の身を引き裂かれるような悲嘆にはかかわりなく、夏の太陽のように輝やいている。その苦痛がますます背丈を増す。伸び上る。良人がすでに別の世界の人になって、その全存在を苦痛に還元され、手をのぼしても触れられない苦痛の檻の囚人になったのを麗子は感じる。しかも麗子は痛まない。それを思うと、麗子は自分と良人との間に、何者かが無情な高い硝子の壁を立ててしまったような気がした。

結婚以来、良人が存在していることは自分が存在していることであり、良人の息づかいの一つ一つはまた自分の息づかいでもあったのに、今、良人は苦痛のなかにありありと存在し、麗子は悲嘆の裡に、何一つ自分の存在の確証をつかんでいなかった。

中尉は右手でそのまま引き廻そうとしたが、刃先は腸にからまり、ともすると刀は柔らかい弾力で押し出されて来て、両手で刃を腹の奥深く押えつげながら、引廻して行かねばならぬのを知った。引廻した。思ったほど切れない。中尉は右手に全身の力をこめて引いた。三四寸切れた。

苦痛は腹の奥から徐々にひろがって、腹全体が鳴り響いているようになった。それは乱打される鐘のようで、自分のつく呼吸の一息一息、自分の打つ脈搏の一打ち毎に、苦痛が千の鐘を一度に鳴らすかのように、彼の存在を押しゆるがした。中尉はもう呻きを抑えることができなくなった。しかし、ふと見ると、刃がすでに臍の下まで切り裂いているのを見て、満足と勇気をおぼえた。

血は次第に凶に乗って、傷口から脈打つように進った、前の畳は血しぶきに赤く濡れ、カーキいろのズボンの襷からは溜った血が畳に流れ落ちた。ついに麗子の白無垢の膝に、一滴の血が遠く小鳥のように飛んで届いた。

中尉がようやく右の脇腹まで引廻したとき、すでに刃はやや浅くなって、膏と血に沁る刀身をあらわしていたが、突然嘔吐に覆われた中尉は、かすれた叫びをあげた。嘔吐が劇痛をさらに攪拌して、今まで固く締っていた腹が急に波打ち、その傷口が大きくひらけて、あたかも傷口がせい一ぱい吐瀉するように、腸が弾け出て来たのである。腸は主の苦痛も知らぬげに、健康な、いやらしいほどいきいきとした

姿で、嬉々として迂り出て股間にあふれた。中尉はうつむいて、肩で息をして目を薄目にあき、口から涎の糸を垂らしていた。肩には肩章の金がかがやいていた。

*Le lieutenant avait frappé de ses propres forces mais c'était comme si un autre, armé d'une grosse barre d'acier, lui avait assené sur le flanc un coup d'une extrême violence. Il fut un instant pris de vertige et sans comprendre ce qui venait de lui arriver. Les quinze centimètres de la lame étaient déjà complètement enfouis dans les chairs. Le tissu qu'il serrait dans son poing touchait maintenant directement à son ventre.*

*Il revint à lui. La lame, pensa le lieutenant, avait très certainement percé le péritoine. Il lui était difficile de respirer, son cœur battait à tout rompre. Il sentait, loin, très loin, depuis des abysses dont il doutait être le propriétaire, une souffrance effroyable qui se déversait à gros bouillons, coulait comme la lave incandescente qui sourd de la terre béante. Cette douleur intense se rapprochait de lui à une vitesse monstrueuse. Le lieutenant fut sur le point de lâcher un gémissement qu'il réprima aussitôt en se mordant la lèvre inférieure.*

*C'était donc cela, se dit-il, le seppuku. Une sensation de débâcle, comme si le ciel vous tombait sur la tête, comme si le monde chavirait. Son courage, sa volonté qui lui semblaient inébranlables avant de s'ouvrir le ventre étaient maintenant semblables à un fil de fer, et l'appréhension le submergeait à l'idée de ne pouvoir avancer qu'en s'agrippant à cette mince ligne droite. Son poing devenait moite. Il réalisa que sa main et le tissu blanc se trouvaient tout imbibés de sang. Le fundoshi était, lui aussi, déjà tout carminé. Il était extraordinaire qu'au cœur d'une si terrible souffrance, le visible pût encore être vu et que ce qui était ne cessât pas d'exister.*

*A l'instant où le lieutenant plongea le sabre dans son flanc gauche, Reiko vit que le sang reflua subitement de son visage, comme l'on abaisse un rideau. Elle lutta contre cette part d'elle-même qui souhaitait se précipiter vers lui. Quoiqu'il arrive, il fallait regarder, veiller jusqu'au bout. C'était la charge dont il l'avait investie. Elle apercevait nettement, à une natte de distance, le visage de son mari qui se mordait la lèvre inférieure pour endurer la souffrance. La souffrance surgie là, devant ses yeux, d'une véracité sans faille, et à laquelle, elle, Reiko, n'avait aucun moyen de remédier.*

*Les gouttes de sueur qui perlaient au front du lieutenant scintillaient intensément. Il ferma les yeux, puis les rouvrit, comme pour s'assurer de leur fonctionnement. Son regard avait perdu son éclat habituel, ses yeux semblaient vides et innocents, comme ceux d'un petit animal.*

*La souffrance brillait devant Reiko, semblable au soleil estival, sans lien avec les sentiments qui lui déchiraient le cœur. Elle ne cessait de grandir, de s'étendre. Reiko avait l'impression que son mari était déjà un homme d'un autre monde, que toute son existence se*

*réduisait à la souffrance, qu'il était emprisonné dans une cage de souffrance qu'elle ne pouvait atteindre, eût-elle étendu ses mains dans sa direction. Mais Reiko, elle, n'avait pas mal. La détresse n'est pas une douleur physique. Tout à cette pensée, Reiko eut le sentiment que quelqu'un avait dressé un haut mur de verre, un mur inhumain, entre elle et son époux.*

*Depuis son mariage, l'existence de son époux n'avait jamais été que sa propre existence, son moindre souffle, son propre souffle, mais c'était dans la douleur qu'il existait maintenant. Et face à l'évidence de cette douleur, Reiko, dans sa détresse, semblait incapable de saisir une preuve irréfutable de son être propre.*

*Le lieutenant chercha à poursuivre son geste de la main droite mais l'extrémité de la lame s'emmêlait dans les intestins, était repoussée par une élasticité molle. Il comprit que pour faire progresser son sabre il devait l'agripper des deux mains et le maintenir fermement jusqu'au fond du ventre. Il tira. L'entaille fut plus réduite que prévu. Il concentra toute la puissance de son corps dans sa seule main droite et tira de nouveau. Elle s'ouvrit sur une dizaine de centimètres.*

*La douleur se diffusait petit à petit, du fond de ses entrailles, et bientôt tout son ventre lui fit écho. C'était comme un carillon fou, comme mille cloches qu'on aurait, à chaque halètement, à chaque pulsation de son cœur, fait sonner simultanément et sous les coups desquelles tout son être chancelait. Il ne pouvait plus réprimer les gémissements que lui arrachait la souffrance. Un rapide coup d'œil lui indiqua cependant que la lame avait déjà fendu le ventre jusqu'au bas du nombril. Satisfait, il reprit courage.*

*Le sang progressait petit à petit, fidèle à sa feuille de route, jaillissant de la plaie au rythme du pouls. La natte qu'il avait face à lui était rougie par ses embruns. Dans les replis de son pantalon kaki des flaques s'étaient constituées, qui se déversaient maintenant au sol. Enfin, une goutte de sang s'envola et, après un long vol, atterrit tel un petit oiseau sur les genoux de Reiko, tout de blanc vêtue.*

*Lorsqu'enfin le lieutenant parvint au flanc droit, la lame maintenant légèrement à découvert, était luisante de sang et de graisse. Soudain, pris de haut-le-cœur, il lâcha un cri rauque. La nausée compliquait une douleur déjà excessive. Son ventre, jusqu'alors fortement tendu, ondula subitement, la plaie devint béante et les viscères en jaillirent, tout comme si l'entaille eût dégorgé avec vigueur un mélange de vomissure et de matières excrémentielles. Semblant tout ignorer de la douleur de son propriétaire, l'intestin se glissa dehors joyusement et se déversa entre ses cuisses, plein de santé, sous une forme si vivante qu'elle*

en était répugnante. Le lieutenant baissa la tête. Il respirait péniblement, les yeux entrouverts ; de sa bouche pendait un filet de bave. À ses épaules scintillait l'or des galons.<sup>9</sup>

Le narrateur rend certes méthodiquement compte du déroulement de l'éventrement : taille de l'entaille, organe touchés (péritoine, intestins), douleur ressentie, nausées, matières expulsées, etc. Mais le texte verse aussi dans une outrance quasiment fantastique : la mort est décrite comme une poussée violente, un désordre qui jaillit (geysers sanguins profus, personnification des organes). Peter Wolfe fait remarquer que les motifs éruptifs font de la mort une sorte de parodie du coït<sup>10</sup>. La portée libidinale de la scène du *seppuku* ne tient cependant pas uniquement à l'idée de « poussée » (sens de *trieb*, « pulsion » en allemand). L'éventrement donne à voir le paradoxe intrinsèque à la notion même de « pulsion » (et singulièrement à celle de « pulsion de mort ») qui implique à la fois un mouvement projectif, et de l'autre un mouvement régressif, le retour à un état antérieur<sup>11</sup>. Cette ambivalence est concentrée dans l'image de l'intestin qui s'extirpe hors de la plaie. La description implique d'un côté un élan — l'intestin se détache, débordant de vie, de son propriétaire — et de l'autre une régression — en s'ouvrant le ventre, le personnage lieutenant se « démembrer », il sépare son corps en deux morceaux distincts. L'éviscération concrétise cette tension vers la désintégration caractéristique de la pulsion de mort<sup>12</sup>.

D'un point de vue ontogénétique, ce démembrer évoque aussi l'idée d'une sorte d'accouchement, le fantasme de la mort comme « renaissance » que nous retrouvons fréquemment – nous y reviendrons – dans l'œuvre du romancier<sup>13</sup>. L'intestin, objet partiel individué et animé, est semblable à un nourrisson monstrueux qui n'est pas seulement indifférent à la douleur de la personne qui l'enfanta, mais semble en éprouver de la joie. Il

---

<sup>9</sup> Chap. 4, pp. 102-105.

<sup>10</sup> Peter Wolfe, *Yukio Mishima*, New York, The Continuum Publishing Company, 1989, p. 41. On pourrait aussi mentionner, à cet égard, la fréquence des images phalliques : « tension des épaules sous l'uniforme », coup du sabre semblable à celui porté par « une grosse barre d'acier », « quinze centimètres de la lame déjà complètement enfouis dans les chairs ». L'assimilation du sabre à l'organe phallique apparaît aussi à l'instant des ultimes préparatifs : l'épouse lève ses yeux en larmes sur le lieutenant et voit celui-ci « entourer un tissu blanc autour de la lame nue du sabre, extraite de son fourreau et dont l'extrémité était visible sur une quinzaine de centimètres » すでに引き抜いた軍刀の尖りを五六寸あらわして、刀身に白布を巻きつけている良人の姿である, chap. 4, p. 101.

<sup>11</sup> Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Sigmund Freud définit la pulsion comme « une poussée inhérente à l'organique doué de vie en vue de la réinstauration d'un état antérieur ». S. Freud, dans *Œuvres complètes*, tome XV, 1916-1920 (1996), Paris, PUF, 2002, p. 308.

<sup>12</sup> Art. « Pulsion de mort », dans Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 2009, pp. 371-377.

<sup>13</sup> Une lecture psychanalytique de la personnalité de l'écrivain suggérant qu'elle s'organise autour d'une mort forclose et non symbolisée, qui fait retour dans le réel comme « condition de naissance », a été notamment proposée par Hélène Piralian : *Un enfant malade de la mort, Lectures de Mishima, relecture de la paranoïa*, Paris, Éditions universitaires, 1989, p. 16. Dans le même ordre d'idées, Jerry S. Piven voit dans l'éventrement de l'écrivain un fantasme de renaissance : *The Madness and Perversion of Yukio Mishima*, Westport, Praeger, 2004, p. 51.

faut à cet égard souligner l'étonnante proximité de la description de l'événement dans *Yûkoku* avec la scène de l'accouchement dans le roman *Kinjiki*. La configuration des deux scènes est tout d'abord similaire : l'un subit la douleur, l'autre la regarde. Le spectateur, qui se voit imposer de force un statut de témoin (dans *Kinjiki*, l'épouse Yasuko demande à son mari Yûichi de l'accompagner dans son travail) intériorise l'obligation de regarder et évite, malgré l'aspect insoutenable de la scène, de détourner les yeux. Le mantra que de *Yûkoku* le narrateur attribue au personnage de Reiko est mot pour mot celui de Yûichi quand il voit sa femme accoucher : « quoi qu'il arrive, je dois regarder » とにかく見なければならぬ<sup>14</sup>. Les étapes de deux « mises au monde » et les termes mêmes dans lesquels elles sont rendues se révèlent aussi très proches, les forceps introduits dans les entrailles de Yasuko évoquant le sabre du lieutenant<sup>15</sup>. À l'instar du ventre de Shinji dans *Yûkoku*, le vagin de l'épouse dans *Kinjiki* se transforme en fontaine de sang, et ses mouvements sont comparés à ceux d'une bouche sur le point de déglutir<sup>16</sup>. Enfin l'enfant naît, comme l'intestin du militaire, en « glissant » 滑り出た hors de sa matrice. La comparaison entre les deux scènes met toutefois en exergue un chiasme significatif : tandis que les viscères de Shinji sont pleines de vie, le nourrisson bien vivant de Yasuko est lui comparé à « un amas de chairs à moitié mortes, blanche et légèrement violacée »<sup>17</sup>.

C'est, de notre point de vue, l'association de détails réalistes et d'images fantasques suggérant un puissant investissement libidinal qui donnent à la scène du *seppuku* dans *Yûkoku*, comme à la scène de l'accouchement dans *Kinjiki*, un aspect parfois insoutenable : ni la simple description clinique, ni le délire morbide ne suffisent sans doute en soi à créer l'horreur. Celle-ci naît plutôt de la rencontre entre le réel et le fantastique, entre la vérité du

<sup>14</sup> MY, *Yûkoku*, chap. 4, p. 103 et *Kinjiki* (MY, *Kinjiki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, p. 401. Pour la traduction française : *Les amours interdites*, traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris, Gallimard, 1989, p. 415).

<sup>15</sup> MY, *Kinjiki*, *op.cit.*, pp. 401-402 (Pour la traduction française : *op. cit.*, p. 416).

<sup>16</sup> 康子の手が再び美青年の手を強く引いたが、その手の力は、あたかも彼の注意を喚起するためかのように、彼は看護婦が博士に渡しメスが、鋭い光りを翻えすのを見ざるをえなかった。そのときすでに、康子の下半身は、嘔吐する口のような動きを示していたが、そこにあてがわれた布は、帆布に似たキャンバス地で、カテーテルで導き出された尿や、一面に塗られたマーキュロしたたりが、それにつたわって流れおちた。マーキュロでもって真赤に塗られた裂け目にあてがわれたその帆布は、はげしい流出には音さえ立てた。局所麻酔の注射にはじまり、メスや鉗が、裂け目をさらにひろげて裂き、その血が帆布にほとぼしって流れたとき、康子の真紅の錯綜した内部が、すこし残忍なところのない若い良人の目にあらわれ映った。「Yasuko tira violemment la main de Yûichi, avec une force qui semblait vouloir monopoliser son attention ; Yûichi ne put s'empêcher de remarquer que le scalpel que l'infirmière avait tendu au médecin lançait un éclair pointu. Le bas du corps de Yasuko se contorsionnait déjà comme une bouche qui vomit ; l'urine déviée par le cathéter et les gouttes de mercurochrome dont on l'avait badigeonnée ruisselaient sur le tissu de protection en toile, similaire à une voile. L'écoulement était si abondant que la toile, placée sur la fissure entièrement passée au mercurochrome, frémissait bruyamment. Après la piqûre d'anesthésie locale, lorsque le scalpel et les ciseaux déchirèrent plus profondément la fente et que le sang coula à flots, les entrailles complexes de sa femme apparurent aux yeux du jeune mari, qui n'avaient aucune cruauté. » (MY, *Kinjiki*, *op. cit.* p. 400. Pour la traduction française : *op.cit.*, pp. 414-415).

<sup>17</sup> それは白いほのかな紫色をした半ば死んだ肉塊であった。(MY, *op.cit.*, p. 403. Pour la traduction française, *op.cit.*, p. 418).

monde visible et physique d'un côté, et la violence des images intérieures de l'autre. Mais la scène du *seppuku* n'est pas uniquement une combinaison de détails réalistes et d'images scabreuses. Nous retrouvons aussi, dans les lignes que nous avons citées ci-dessus, le décalage propre à « l'esthétique de la cruauté » entre l'horreur décrite et les métaphores relevant d'un registre poétique (« cloches », « oiselet », « lave incandescente », « soleil estival », « or des galons », etc). La scène est par ailleurs entrecoupée de considérations d'ordre existentiel attribuées aussi bien au lieutenant (« il était extraordinaire qu'au cœur d'une si terrible souffrance, le visible pût encore être vu et que ce qui était ne cessât pas d'exister »), qu'à son épouse (« Reiko avait l'impression que son mari était déjà un homme d'un autre monde, que toute son existence se réduisait à la souffrance physique », etc.) qui nous renvoient à des thèmes récurrents chez Mishima (la souffrance physique comme preuve ultime de l'existence)<sup>18</sup>. Ces images poétiques et ces réflexions (qui peuvent surprendre dans le contexte, tant la violence de l'expérience vécue semble incompatible avec le calme qu'elles nécessiteraient) offrent au lecteur une pause salutaire dans le déversement de la violence fantasmagorique. Elles participent aussi de l'aspect hétéroclite de la scène du *seppuku* qui mêle finalement quatre « écritures » particulièrement fréquentes dans l'œuvre romanesque de Mishima : l'écriture clinique de l'horreur<sup>19</sup>, l'écriture fantasmagorique qui exploite un imaginaire érotico-morbide<sup>20</sup>, l'écriture métaphorique qui joue avec un répertoire poétique

---

<sup>18</sup> L'exemple le plus frappant de cette thématique nous est fourni par le personnage d'Osamu dans *Kyôko no ie* qui trouve dans les rituels masochistes auprès de sa maîtresse Kiyomi, lui entaillant la peau et lui suçant le sang, une preuve indubitable de son existence qu'il n'était parvenu à trouver nulle part ailleurs (MY, *Kyôko no ie*, Tôkyô, Shinchôsha, 2008, pp. 357-358). Ces jeux iront *crescendo*, puis les deux personnages accompliront un suicide amoureux que les amis d'Osamu apprendront en lisant le journal (p. 399 et p. 406). Comme le suggère la comparaison entre la scène de l'éventrement dans *Yûkoku* et celle de l'accouchement dans *Kinjiki*, seule la mort peut finalement offrir au sujet mishimien menacé par le vide, une existence (nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie, en abordant la question du nihilisme).

<sup>19</sup> Un autre exemple significatif, comparable à la scène de l'accouchement de *Kinjiki*, est la description de la vivisection du chat dans *Gogo no eikô* (MYZ, vol. 9, 2001, pp. 274-277. Pour la traduction française : *Le marin rejeté par la mer*, traduit du japonais par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1968, pp. 65-67).

<sup>20</sup> Les exemples abondent. Le plus célèbre et le plus marquant nous est sans doute fourni par les fantasmagories du narrateur de *Kamen no kokuhaku* qui torture en imagination, dans un bain de sang, les hommes qui l'attirent sexuellement (MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, pp. 87-91). Les rêveries du personnage principal de *Kamen no kokuhaku* évoquent à beaucoup d'égards la scène de l'éventrement dans *Yûkoku* : profusion de sang, démultiplication d'images aboutissant à une sorte d'ébullition picturale et cinématique, rythmes plus hachés et profus que dans le reste du roman, etc. De façon générale, les œuvres du début des années 1950 laissent une grande place aux représentations fantasmagoriques et violentes, que l'on songe par exemple à *Ai no kawaki* ou à *Kagi no kakaru heya*.

conventionnel <sup>21</sup>, l'écriture philosophique qui attribue aux personnages des considérations abstraites <sup>22</sup>.

L'aspect halluciné de la scène du *seppuku* tient aussi à cette diversité des écritures qu'elle convoque. On a l'impression que l'écrivain a ici besoin de mobiliser tous les moyens à sa disposition, de ne négliger aucun des outils de son arsenal littéraire. Mishima renoue par ailleurs, dans la scène du *seppuku*, avec une outrance métaphorique fréquente dans son œuvre, mais que le reste de la nouvelle cherchait précisément à juguler. Tandis que les comparaisons des trois premiers chapitres restent sagement encloses dans une phrase, presque un paragraphe entier est ainsi consacré à la comparaison entre la souffrance et la lave qui sourd de la terre, ou les cloches qui carillonnent. Les comparaisons exploitent certes des comparants assez classiques, pour ne pas dire éculés. Mais elles les dotent d'un pouvoir d'expansion inattendu, auréolant la douleur physique d'une incomparable puissance d'évocation poétique. Nous retrouvons ce phénomène d'enflure au niveau rythmique. Le texte n'abandonne certes pas entièrement la syntaxe carrée qui le structure. Mais les rythmes se diversifient. D'un côté de longues phrases dont les multiples virgules semblent rejouer le flux incessant de la douleur, des viscères et du sang. De l'autre, des énoncés très brefs qui rendent compte de la violence de l'expérience physique ou psychologique (« il revint à lui », « son poing devenait moite », « veiller jusqu'au bout », « il tira »), etc.

L'alternance de phrases longues et de phrases brèves souligne l'aspect heurté de l'expérience. Le temps n'est plus maîtrisé dans une succession de gestes ritualisés et empreints de solennité. La représentation du *seppuku* est au contraire associée à l'idée de dérèglement : le temps est chaotique et contradictoire ; d'un côté il se dilate, de l'autre il s'accélère. La première impression tient notamment à la dissociation des points de vue des deux personnages. La souffrance physique crée un mur entre celui qui subit la souffrance et celle qui la regarde, séparant les perspectives des deux époux (qui avaient jusqu'alors des

---

<sup>21</sup> C'est en l'occurrence toute l'œuvre de Mishima qui est imprégnée de cette stéréotypie conventionnelle qui charrie un épais limon intertextuel. Un exemple particulièrement marquant et réussi à cet égard nous est fourni par le premier tome de la tétralogie *Haru no yuki*. Cécile Sakai mentionne, sur ce point, la pièce de théâtre *Sado kôshaku fujin : Entre métaphore et stéréotype — Figures dans la littérature contemporaine*, dans Cécile Sakai et Daniel Struve (dir.), *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*, Arles, Picquier, 2008, pp. 305-307.

<sup>22</sup> Au point parfois de déstabiliser le texte, rogné par les considérations exagérément conceptuelles et alambiquées de ses personnages. Des exemples de *ratages* célèbres à ce sujet nous sont fournis par les romans *Kyôko no ie* et, dans une moindre mesure peut-être, *Kinjiki*. Mais Mishima a parfois su trouver un équilibre, comme dans *Kinkakuji* où les réflexions du narrateur ou du personnage de Kashiwagi s'intègrent assez bien à la narration. Roy Starrs a proposé une analyse sommaire de la dimension philosophique des romans de Mishima. Mais ses préjugés humanistes, son parti-pris négatif contre Mishima et son incapacité à saisir les éléments de distanciation qui travaillent les textes du romancier l'amènent à revenir inlassablement à son unique argument : Mishima ne parviendrait pas à se dégager de ses propres obsessions et son œuvre ne serait pas assez universelle. *Deadly Dialectics, Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, pp. 74-84.



points de vue très proches, sinon identiques). Cet écart spatialise le temps dont une même période, par ailleurs décrite dans ses moindres détails, est vue à travers deux focales distinctes (tandis que les trois premiers paragraphes du *seppuku* sont consacrés au point de vue du lieutenant, les quatre suivants sont ainsi consacrés à celui de Reiko). Le récit quitte ici le temps de la *scène* pour la *pause* (temps du récit > temps de l'histoire)<sup>23</sup> suscitant, comme l'ont souligné plusieurs critiques, tel Takahashi Hideo, une impression de ralenti cinématographique<sup>24</sup>. Mais d'un autre côté, la scène est aussi associée à l'idée d'une précipitation, d'un affolement rythmique : cœur qui bat à tout rompre, douleur qui enfle et avance à toute vitesse, geysers de sang, pensées qui se bousculent en désordre dans l'esprit de Reiko, etc. Le temps s'emballe au moment précis où il s'arrête. Ces mouvements contradictoires, et pourtant concomitants, de décélération et d'accélération se révèlent en complète opposition avec le reste du récit et contribuent à donner un aspect presque délirant à la scène.

## 2. Mort pure et mort impure

L'écart entre la description du *seppuku* et le reste du texte nous renvoie à deux représentations contraires de la mort que nous avons déjà mentionnées dans notre première partie au sujet du roman *Honba* : d'un côté la mort rigide, la mort froide, pure et apaisée que symbolisent les os blanchis ; de l'autre la mort inquiétante, la mort souillée encore travaillée par l'activité organique. La description qui est faite des personnages dans la première partie du texte leur confère — nous l'avons dit — une dimension éminemment sculpturale. Quand les premières larmes tombent des yeux de Reiko, elles n'abîment pas son visage de marbre :

いくら見ても見倦かぬ美しい顔は、整っていながら冷たさがなく、唇はやわらかい力でほのかに閉ざされていた。中尉は思わずその唇に接吻した。やがて気がつく  
と、顔はすこしも歎歎の醜さに歪んではいけないのに、閉ざされた目の長い睫のかげ  
から、涙の滴が次々と溢れ出て目尻から光って流れた。

*Ce visage qu'il ne se lassait jamais de regarder : les traits étaient réguliers sans être froids, une force élastique pressait les lèvres légèrement closes. Il y posa spontanément les*

---

<sup>23</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 129. Les quelques secondes qui s'écoulent entre le premier geste de l'éventrement (enfoncer la lame) et le second (fendre le ventre vers la droite) s'étalent ainsi sur plus de deux pages : chap. 4, pp. 102-104.

<sup>24</sup> Takahashi Hideo, *Mishima arui wa yûga naru fukushû* 三島あるいは優雅なる復讐 [Mishima ou une vengeance raffinée], Tôkyô, Asuka shinsha, 2010, p. 173. Voir aussi, Noguchi Takehiko, *op.cit.*, p. 227.

siennes. Il réalisa alors qu'à l'ombre des longs cils, depuis le coin des yeux restés clos, les larmes brillaient et coulaient les unes après les autres, sans que le visage ne fût en rien déformé par la laideur des sanglots.<sup>25</sup>

Reiko est une statue qui pleure, elle a les grâces poétiques de l'émotion (les larmes brillantes à l'ombre des cils) mais n'en souffre pas les contraintes vivantes et inesthétiques (yeux rougis, distorsions du visage, etc.). À cet égard, l'intervention du narrateur qui précise que les traits de l'épouse sont « réguliers sans être froids » pourrait presque faire figure de vœu conjuratoire. Dans les trois premiers chapitres de *Yûkoku*, les deux personnages ont bien quelque chose de glacé, leurs moindres gestes, et jusqu'à leurs paroles mêmes, semblent en effet pétrifiés par la mort.

Avec la scène du *seppuku*, le lecteur quitte les rivages rassurants et tranquilles du cénotaphe marmoréen pour entrer dans l'horreur et la violence de la mort organique. Fût-elle fréquemment évoquée, la mort restait, dans les pages précédentes, une chose abstraite, un simple signe scripturaire (dans les trois premiers chapitres, le sinogramme *shi* 死 apparaît, en l'occurrence, presque à chaque page). Elle va maintenant s'incarner. L'écart minime entre l'expression « visage de mort » (*shinigao* 死顔)<sup>26</sup> présente à plusieurs reprises dans le chapitre trois et « visage de la mort » (*shi no kao* 死の顔) qui apparaît au début du chapitre quatre<sup>27</sup>, résume tout le trajet qui sépare la mort comme pétrification, taxidermie qui valorise les belles formes, et la mort comme activité qui contamine et agit sur le vivant. Tandis que les premiers sanglots de l'épouse glissent sans laisser la moindre trace sur le visage statufié de l'épouse, les derniers font au contraire couler son maquillage<sup>28</sup>. Détail anodin mais porteur d'un sens profond : le masque des belles formes se désagrège. Devant la violence du *seppuku* le couple perd son maintien glacé. Les sécrétions corporelles (giclements de sang, intestin comparé à un mélange d'excréments et de vomissures, filet de bave qui pend de la bouche)<sup>29</sup> envahissent la chambre, suggérant une véritable liquéfaction du corps héroïque. Consignée au rôle de spectatrice, Reiko perd elle aussi de sa stature. Elle n'arrive pas à remplir son rôle de témoin et reste la tête au sol, sans oser lever un visage qu'on imagine ravagé par les larmes. Elle éprouve par ailleurs les plus grandes difficultés à aider son mari dans l'instant décisif et doit se traîner sur les genoux pour le rejoindre<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Chap. 3, pp. 88-89.

<sup>26</sup> Chap. 3, p. 87, p. 88 et p. 92.

<sup>27</sup> Chap. 4, p. 96.

<sup>28</sup> Chap. 4, p. 101.

<sup>29</sup> Chap. 4, pp. 105-106.

<sup>30</sup> Chap. 4, p. 106.

La liquéfaction du corps héroïque du lieutenant se fait de façon progressive. Elle est d'abord pelliculaire : le poing est moite, le tissu qui entoure la lame s'imprègne de sang<sup>31</sup>, des gouttes de sueur perlent sur le front<sup>32</sup>. Ces premières gouttes annoncent cependant un véritable évidement : les liquides internes se déversent au dehors et détruisent l'agencement harmonieux du corps héroïque. L'idée d'un tourbillon liquide qui attend de se répandre est d'abord suggérée par la comparaison de la douleur à des « bouillons de lave » qui frémissent des profondeurs corporelles. Le texte suggère ensuite une sorte de décrue interne. Reiko constate ainsi que le sang reflue subitement, « comme l'on abaisse un rideau », du visage de son époux<sup>33</sup>. Le sang coule effectivement, dans un flot toujours plus nourri. Mais la véritable métamorphose du corps sculptural en corps liquide et désintégré se fait à l'instant de l'éviscération proprement dite. Portant deux poitrines semblables à des boucliers, ciselé par les abdominaux, le torse du lieutenant offrait une image très nette du corps héroïque dont les formes idéales et ouvragées évoquent la statuaire grecque<sup>34</sup>. Mais tranchée en deux sous le fil de la lame, la peau « jusqu'alors fortement tendue » du ventre « ondule subitement »<sup>35</sup>, devient elle-même fluide et lâche.

Le ventre constitue ainsi une focale à partir de laquelle deux imaginaires contraires se déploient : d'un côté le corps statufié associé à la mort pure, froide et distante ; de l'autre le corps liquide et désintégré associé à la mort chaude, symbolisée par les intestins vivaces. C'est la scène du *seppuku* qui justifie, selon nous, bien plus que celle du coït ou les liens un peu artificiels entre *eros* et *thanatos*, les rapprochements avec l'œuvre de Bataille. La description de l'événement illustrerait en l'occurrence parfaitement la notion bataillienne de pléthore, cette croissance « impersonnelle » de la vie que l'on retrouve dans les « organes gonflés de sang »<sup>36</sup> de l'animal que le sacrificateur met à nu. Shibata Shôji fait remarquer que le jaillissement de l'intestin confère à l'agonie du lieutenant « une coloration qui évoque, plutôt que la mort, les débordements de la vie »<sup>37</sup>. La pléthore, selon Bataille, est précisément cet instant pendant lequel mort et vie échangent leurs signes : la mort a « le rejaillissement de la vie » et la vie « la lourdeur, le vertige et l'ouverture de la mort »<sup>38</sup>.

<sup>31</sup> Chap. 4, p. 102.

<sup>32</sup> Chap. 4, p. 103.

<sup>33</sup> Image dont le sens littéral n'est peut-être pas anodin : le texte nous présente en effet les coulisses du scénario intertextuel grandiose et héroïque du *seppuku*.

<sup>34</sup> Chap. 3, pp. 93-94.

<sup>35</sup> 今まで固く締っていた腹が急に波打ち (chap. 4, p. 105).

<sup>36</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 101.

<sup>37</sup> 彼の死はむしろ生の氾濫であるかのように色づけている Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareru seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2001, p. 255.

<sup>38</sup> G. Bataille, *op.cit.*, p. 102.

### 3. Effet de contraste et traversée du miroir

Nous avons souligné, dans notre précédent chapitre, que l'un des intérêts de la nouvelle tenait à un effet de *contamination* entre différents genres et intertextes. Les représentations empruntées à l'hyperréalisme et à l'esthétique de la cruauté lézardent en l'occurrence le cadre épique patiemment élaboré et renouvellent ainsi le scénario intertextuel du *seppuku*. Dans les *gunkimono*, rappelle Andrew Rankin en prenant exemple sur la chronique guerrière *Kamakura ôzôshi* 鎌倉大草紙 [Le grand livre de Kamakura, 1490], l'éventrement est décrit de façon très elliptique : il y a la mort mais non le mourir, « pas de cri, pas de sang, pas d'agonie ». Cette esthétique éthérée, ajoute-t-il, a probablement joué un rôle essentiel dans la diffusion et la préservation de l'idéal éthique du *seppuku*<sup>39</sup>. Mishima semble jouer avec les conventions et les stéréotypes de la littérature épique médiévale qu'il dénature pour étaler au grand jour, avec une complaisance manifeste, le caractère physiologique et violent du geste héroïque<sup>40</sup>. Même la description relativement précise et réaliste d'un *seppuku* sur près de deux pages dans *Yui kongen daisatsuki* 由比根元大殺記 [L'histoire sanglante de Yui Kongen, 1929] du romancier populaire Naoki Sanjûgo 直木三十五 (1891-1934) paraît sobre et concise au regard de celle proposée par Mishima<sup>41</sup>, sans doute la plus détaillée et la plus outrancière de la littérature japonaise.

---

<sup>39</sup> «There is something distinctly unnatural about this report of suicide and executions. A fastidious censor has cleansed the episode of unsightliness. Though sixteen men stab themselves to death, there is no blood, no screaming, no agony. We might say that there is no dying, there is only death. [...] This sort of aesthetic is ubiquitous in samurai texts, and has been a crucial factor in fostering and promoting the seppuku ideal. Had the authors opted for graphic realism, seppuku might have been a very short-lived phenomenon. But if death is made exquisitely poetic, every man can dream of becoming a poem.» « Il y a quelque chose d'artificiel dans ce compte-rendu [épique] de suicides et d'exécutions. Un censeur pointilleux semble avoir épuré les épisodes de tout élément insupportable au regard. Bien que seize hommes se poignardent à mort, il n'y a pas de sang, pas de cri, pas d'agonie. On pourrait dire qu'il n'y pas le mourir, mais simplement la mort. [...] Cette sorte d'esthétique est omniprésente dans les textes mettant en scène des samourais et a joué un rôle crucial dans l'émergence et la diffusion de l'idéal du seppuku. Si les auteurs avaient choisi le réalisme graphique, le *seppuku* aurait sans doute été un phénomène de plus courte durée. Mais si la mort est intensément poétique, alors chaque homme peut aspirer à devenir un poème ». Andrew Rankin, *Seppuku, a history of samurai suicide*, Tôkyô, Kodansha International, 2011, p. 16.

<sup>40</sup> Dans le livret de l'édition française du film, Stéphane Giocanti fait exactement le même commentaire à l'égard de l'adaptation cinématographique du film : « [...] ce qui contrevient à la tradition, c'est la crudité du Seppuku (bouillie blanche dans la bouche, sang, longueur du sectionnement du ventre, intestins dégoulinants etc.), beaucoup plus laid qu'il n'apparaît dans les films de samourais comme *Hara-Kiri* de Kobayashi (1962) ». Mishima, *Yûkoku, Rites d'amour et de mort*, livret d'accompagnement du DVD de *Yûkoku*, Éditions Montparnasse, 2008, p. 25.

<sup>41</sup> On retrouve, dans la description du *seppuku* du personnage de Tenroku de *Yui kongen daisatsuki*, des éléments évoquant la scène de l'éventrement dans *Yûkoku* : jeux de regards entre le maître qui s'éventre et son disciple qui le regarde, insistance sur la taille de la plaie qui s'ouvre progressivement, gémissements, jets de sang, intestin qui apparaît subitement. La scène, conforme en cela au genre du roman d'époque, reste toutefois beaucoup plus

L'intérêt du texte ne tient cependant pas seulement à un effet de contraste. Si la *contamination* fonctionne à plein, c'est aussi parce que le texte suggère des parallèles et des liens étroits entre deux régimes de représentations qui s'opposent et en même temps se réverbèrent. Cette idée est notamment suggérée par les effets de miroirs que nous avons évoqués plus haut et qui s'avèrent extrêmement nombreux au début du chapitre quatre, comme si le lecteur traversait à cet instant une surface réfléchissante. Le passage, au début de ce chapitre, d'un contraste noir sur blanc (les lettres sur la feuille blanche) à un contraste blanc sur noir (l'épouse dans l'escalier)<sup>42</sup> serait, dans cette perspective, bien plus qu'un ornement réussi. Il symboliserait aussi le renversement à l'œuvre dans le texte : les personnages, dont les gestes se détachent d'abord de façon limpide et solennelle comme les lettres noires sur la page blanche, sont ensuite eux-mêmes gagnés par le pouvoir dissolvant de la mort. D'autres images inversées sont concomitantes : tandis que le lieutenant, au début du chapitre, semble scruter la mort au plafond<sup>43</sup> (regard vers l'énigme de la mort que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les pages qui précèdent)<sup>44</sup> c'est ensuite la mort qui « fait voir son visage » et « se rapproche de plus en plus, au point de l'effleurer »<sup>45</sup>. Le passage de l'expression « visage de mort » à l'expression « visage de la mort » a aussi lieu au début du chapitre quatre.

L'ensemble de la nouvelle serait ainsi construit, selon une logique optique chère à Mishima, sur un renversement spéculaire. L'analyse de la représentation de l'espace confirme notre intuition. Le texte oppose, nous l'avons vu, le monde impur externe au logement du couple voué au rite sacré de l'éventrement. L'écart entre ces deux espaces est aussi sonore : le bruit qui s'infiltre dans le logement (mauvaises nouvelles apportées par la radio, bruit de pneu qui crisse dans la neige)<sup>46</sup> exprime le désordre extérieur et souligne, par contraste, l'harmonie et le calme du temple domestique. Mais ces bruits vont s'atténuant (début du chapitre quatre)<sup>47</sup> et à la fin, les deux espaces semblent inverser leurs signes : le logement est livré à la fureur et à la violence de l'éventrement (gémissements, cris, sang et viscères qui se répandent en désordre) tandis que dehors règne le silence pur de la mort froide que Reiko laisse pénétrer

---

proche du modèle épique : le personnage ne perd jamais complètement son maintien et semble rester jusqu'au bout maître de sa mort. Par comparaison avec *Yûkoku*, l'auteur livre assez peu de détails et le style est évidemment moins travaillé. Naoki Sanjûgô, *Araki Mataemon, Yui kongen daisatsuki* 荒木又右衛門 由比根元大殺記 [L'histoire sanglante de Yui Kongen et Araki Mataemon], Tôkyô, Rippû shobô, 1970, pp. 266-268.

<sup>42</sup> Chap. 4, p. 98. Cf. *supra* : pp. 225-226.

<sup>43</sup> Chap. 4, p. 95.

<sup>44</sup> Cf. notamment la description de la photographie de mariage (chap. 2, p. 76) et le regard du lieutenant dans le miroir de la salle de bain (chap. 3, pp. 87-88).

<sup>45</sup> しかしすでに死の顔が覗いている。〈…〉死がひたと身をすり寄せて来るのが感じられる。Chap. 4, p. 96.

<sup>46</sup> Chap. 3, pp. 79-81 ; chap. 3, p. 89.

<sup>47</sup> Chap. 4, p. 95.

dans le domicile en ouvrant la porte que, quelques pages plus tôt <sup>48</sup>, son mari — nouvelle image inversée — avait fermée :

彼女は鍵を外し、磨硝子の戸を少し引きあげた。……たちまち寒風が吹き込んだ。深夜の道には人かげもなく、向いの邸の樹立の間に氷った星がきらきらしく見えた。

*Elle ôta le verrou et fit légèrement glisser la porte d'entrée au verre dépoli... Le vent d'hiver s'engouffra tout à coup à l'intérieur. Les rues étaient désertes en cette heure avancée de la nuit et les étoiles glacées brillaient entre les arbres de la grande propriété d'en face.* <sup>49</sup>

L'interversion de la répartition spatiale pur/impur complique la logique manichéenne qui structure le texte. Nous pourrions certes lever l'ambiguïté en considérant — selon un angle de lecture partiellement inspiré de Bataille et que ne renierait sans doute pas l'auteur — que Mishima dévoile ici la part sombre du sacré. Le *seppuku* est certes impur, mais c'est une impureté pure qui sert la pureté <sup>50</sup>. Les polarités ne font cependant pas que s'inverser, elles s'emmêlent et interagissent.

Pendant la scène du *seppuku*, le lecteur se trouve ainsi confronté à des images anamorphosées de celles qui précèdent. Le parallèle entre le regard perdu des petits animaux en faïence que collectionnait Reiko dans son enfance (début du chapitre trois) et celui du mari pendant l'éviscération est, à cet égard, éloquent :

ラジオの横には小さな陶器の犬や兎や栗鼠や熊や狐がいた。さらに小さな壺や水瓶があった。これが麗子の唯一のコレクションだったが、こんなものを形見に上げてもはじまらない。しかもわざわざ棺に納めてもらうにも当らない。するとそれらの小さな陶器の動物たちは、一そうあてどのない、よるべのない表情を湛えはじめた。

麗子はその一つの栗鼠を手にとってみて、こんな自分の子供らしい愛着のはるか彼方に、良人が体現している太陽のような大義を仰ぎ見た。

*De petites figurines en faïence représentant un chien, un lapin, un écureuil, un ours et un renard étaient posées à côté de la radio. Il y avait aussi là un pot d'eau et un vase. L'unique collection de Reiko. Des objets par trop insignifiants pour qu'elle pût les offrir à d'autres en souvenir d'elle, et qu'il aurait été tout aussi inconvenant de demander à emporter avec soi*

---

<sup>48</sup> Chap. 3, p. 81.

<sup>49</sup> Chap. 5, p. 108.

<sup>50</sup> Ce thème de l'impureté pure est plus longuement développé dans le roman *Honba*. Cf. *infra* : partie III, pp. 345-351.

*dans le cercueil. L'expression d'abandon et d'égarement qui émanait de ces petits animaux de faïence se fit plus intense.*

*Reiko prit l'écureuil dans sa main puis leva les yeux vers le Grand Principe solaire que, là-bas, loin de ces attaches puériles, son mari incarnait.*<sup>51</sup>

良人の額にはにじみ出した汗が光っている。中尉は目をつぶり、又ためすように目をあける。その目がいつもの輝やきを失って、小動物の目のように無邪気でうつろに見える。

苦痛は麗子の目の前で、麗子の身を引き裂かれるような悲嘆にはかかわりなく、夏の太陽のように輝やいている。

*Les gouttes de sueur qui perlaient au front du lieutenant scintillaient intensément. Il ferma les yeux, puis les rouvrit, comme pour s'assurer de leur fonctionnement. Son regard avait perdu son éclat habituel, ses yeux semblaient vides et innocents, comme ceux d'un petit animal.*

*La souffrance brillait devant Reiko, semblable au soleil estival, sans lien avec les sentiments qui lui déchiraient le cœur.*<sup>52</sup>

Des images clichées, voire kitsches (le regard perdu du petit animal, mari = soleil) viennent d'abord instituer ce que peut l'on peut considérer comme un poncif de la littérature édifiante : la jeune fille innocente enlevée par le mari et qui accède ainsi à la vertu supérieure d'épouse. Les mêmes éléments (point de vue de Reiko, regard égaré d'un petit animal, soleil marital) sont à nouveau exploités par la suite, mais dans un contexte différent, et pour signifier tout autre chose : la violence de la douleur, l'incommensurabilité entre celui qui éprouve et celui qui voit la douleur, etc. Il se constitue ainsi une sorte de brouillage du texte qui continue à user des figures de répétition mais sur un mode qui pourrait presque paraître incohérent, du moins en trouble le sens.

Le renouvellement des stéréotypes dans *Yûkoku* ne tient donc pas seulement à une opposition, mais aussi à une logique d'imbrication entre représentations antithétiques. Dans la scène de l'éventrement, le narrateur continue à employer des images ou des formules évoquant les épopées guerrières. Cependant la crudité et l'exubérance des scènes qui les accompagnent les rendent singulièrement ambiguës et suggèrent un travestissement : « l'or des galons » du lieutenant est ainsi associé au filet de bave qui pend de sa bouche<sup>53</sup> et son

---

<sup>51</sup> Chap. 3, pp. 79-80

<sup>52</sup> Chap. 4, p. 103.

<sup>53</sup> Chap. 4, p. 105.

héroïsme au choc burlesque et bruyant que fait son crâne lorsqu'il heurte le pilier du *tokonoma* <sup>54</sup>. La fin de l'événement se présente clairement comme une sorte de reflet déformé de l'imaginaire des *gunkimono* :

中尉の顔は生きている人の顔ではなかった。目は凹み、肌は乾いて、あれほど美しかった頬や唇は、潤化した土いろになっていた。ただ、重たげに刀を握った右手だけが、操人形のように浮薄に動き、自分の咽喉元に刃先をあてようとしていた。こうして麗子は、良人の最期の、もっとも辛い、空虚な努力をまざまざと眺めた。血と膏に光った刃先が何度も咽喉を狙う。又外れる。もう力が十分でないのである。外れた刃先が襟に当り、襟章に当る。ホックは外されているのに、軍服の固い襟はともすると窄まって、咽喉元を刃から衛ってしまう。

*Le lieutenant n'avait plus le visage d'un homme vivant. Les yeux étaient creux, la peau sèche. Ses joues, ses lèvres d'une telle beauté avaient maintenant la couleur d'une terre desséchée. Seule sa main droite, qui soutenait avec difficulté le poids du sabre, s'agitait de façon frivole, comme le bras d'une marionnette à fils, essayant de frapper la gorge avec la pointe de la lame. Reiko voyait avec netteté les efforts, combien pénibles et dérisoires, de son époux à l'article de la mort. L'extrémité de la lame, luisante de sang et de graisse, visa la gorge à plusieurs reprises. À chaque fois il manquait son but. Il n'avait plus assez de forces. La lame touchait le col, touchait les galons. Bien qu'il l'eût déboutonné, le col rigide de son uniforme lui enserrait sans doute encore le cou et le protégeait des atteintes du sabre.* <sup>55</sup>

Au terme de son parcours, le corps semble se rapprocher de son essence, retrouver le chemin de sa minéralisation. Mais cette seconde momification est un négatif monstrueux de la statue d'origine : le corps est asséché mais sans la paix du monument, le geste contraint mais sur un mode grotesque et maladroit. La pétrification n'est pas, ici, l'instantané de la jeunesse et du beau geste épique mais le résumé accéléré du dépérissement. Héros toujours préservé des atteintes du temps, le lieutenant se retrouve ainsi subitement vieilli, réduit en quelques instants à l'état de vieillard faible et parcheminé. Le parallèle entre ce corps plus mort que vivant et la statuaire héroïque est en même temps suggéré par le narrateur qui semble presque caricaturer,

---

<sup>54</sup> このとき、中尉が力をこめてのけぞった姿、比べるものがないほど壮烈だったと言えよう。あまり急激にのけぞったので、後頭部が床柱に当たる音が明瞭に聞こえたほどである。「L'effort qu'il fit alors pour se redresser était d'un héroïsme incomparable. Il fut si brusque et si violent que l'arrière de son crâne heurta avec un bruit très net le pilier du *tokonoma*.」Chap. 4, pp. 105-106. Le narrateur, plus discret pendant la scène du *seppuku*, renoue ici avec son rôle de récitant. Mais son commentaire enthousiaste, évoquant les superlatifs du portrait-rhétorique, s'inscrit dans un cadre effroyable, à mille lieux de la majesté épique.

<sup>55</sup> Chap. 4, p. 106.



dans le début de l'extrait, la description du corps glorieux saisi dans la perfection de ses détails (les yeux, la peau, les joues et les lèvres qui étaient « d'une telle beauté »...).

#### 4. Collision des représentations et corps psychotique

Wolfgang Iser, dans son célèbre ouvrage *L'acte de lecture*, souligne que la compréhension globale d'un texte exige du lecteur qu'il le coordonne. Il distingue notamment une coordination *par compensation* et une coordination *par opposition*<sup>56</sup>. La première est le propre de « la littérature édifiante, didactique et propagandiste » et implique que tous les points de vue du texte et tous les segments du texte soient orientés dans la même direction. La seconde, à l'inverse, est fondée sur une confrontation entre différents éléments ou perspectives du texte. Les redondances du texte, que nous avons présentées dans notre première partie, peuvent suggérer une coordination par compensation. Le décalage avec l'horizon d'attente indique cependant un écart entre le point de vue du narrateur et celui de l'auteur implicite qui complique l'évaluation du sens du texte. La scène du *seppuku* introduit un nouveau hiatus : l'ensemble architextuel cohérent des pages précédentes (mythe, légende, épopée, etc.), lié à l'idée d'une mort blanche et froide (visage de mort statufié, blancheur des personnages, aspect pétrifié et/ou fantomatique) et d'un corps monumental (portrait-rhétorique), est confronté à des représentations contraires qui contribuent à instituer une coordination par opposition : une nouvelle configuration sémantique apparaît — mort vivante qui se répand en désordre, corps saccagé et dissocié, écriture de l'excès et du débordement — qui semble nier, pour le dire en termes isériens, l'horizon contextuel à partir duquel elle est perçue<sup>57</sup>.

L'éventrement est certes annoncé depuis le début du roman. Mais le décalage est tel que la scène a malgré tout (comme le suggère les réactions de certains critiques, comme Terada Tôru)<sup>58</sup> quelque chose d'inattendu. Le contraste relance l'implication du lecteur :

---

<sup>56</sup> Les deux autres formes de coordination présentées par Iser sont la coordination *par échelonnement* qui implique un éventail de perspectives contraires dépourvu d'orientation centrale et la coordination *par succession* qui intensifie le processus d'échelonnement, avec un changement de perspective d'une phrase à l'autre. Ces deux derniers types sont pertinents pour des œuvres plus expérimentales et avant-gardistes (Faulkner, Joyce, etc.). W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit de l'allemand par Evelyne Szyncer, Bruxelles, Pierre Mardaga, pp. 188-192. Pour une présentation succincte et claire de la coordination selon Iser : cf. Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, pp. 136-137.

<sup>57</sup> W. Iser, *op.cit.*, p. 190.

<sup>58</sup> Terada Tôru paraît surpris par l'insertion d'un autre registre de représentations dans le texte. Il fait ainsi remarquer à ses deux interlocuteurs de la revue *Gunzô* (Hanada Kiyoteru et Etô Jun) qu'il est « étrange, en fait, que Mishima utilise ce réalisme là où il ne semble pas nécessaire ». そういうリアリズムを、そんなものの必要でなさそうなここで三島さんが使っているのが変だというわけですよ。 (*Gunzô sôsakû gappyô*, n° 7, *op.cit.*, p.

*La contradiction neutralise le potentiel de configuration pour en faire une possibilité problématique et contestée, car elle est incapable de trouver un fondement à l'équivalence des signes. Toutefois ceci ne doit pas vouloir dire que la formation de ces configurations insuffisamment cohérentes n'a pas de sens. Au contraire la problématique va inciter le lecteur à représenter le rapport des signes par une autre configuration. Le plus souvent, le lecteur cherchera une nouvelle combinaison qui pourra remplacer celle qu'il avait trouvée tout d'abord.*<sup>59</sup>

Le lecteur se voit ici clairement pourvu d'un rôle actif, car c'est à lui d'apporter un nouveau code favorisant une plus grande intégration du texte. Ce code n'est pas prédéterminé par l'évidence d'une réponse se rapportant « à un thème virtuel » clairement inscrit dans le texte et « d'où est issu l'acte de négation »<sup>60</sup>. Dans ce cas la négation n'est que partielle et n'entraîne qu'une participation minimale du lecteur. L'opposition se résout ici plus difficilement et pourrait probablement appeler différentes réponses en fonction des codes et des répertoires propres à chaque lecteur. C'est cette disponibilité qui fait précisément de la négation, note Wolfgang Iser, une « matrice productive »<sup>61</sup>.

Un premier moyen de résoudre la contradiction consisterait à faire l'hypothèse d'un retournement ironique. Le renversement caricatural de certaines poses épiques dans la scène du *seppuku* pourrait aller en ce sens. L'hypothèse a l'avantage (qui est aussi une facilité) de mettre un terme à l'hésitation permanente, constitutive du texte, entre le premier et le second degré, et de trancher en faveur de celui-ci contre celui-là. Si la description de l'éviscération fissure le cadre épique, *Yûkoku* n'est toutefois pas un conte burlesque mettant en scène des héros dont la fonction serait, sur un mode comique, de ridiculiser les valeurs dont ils sont supposément les représentants. C'est d'ailleurs parce que le texte reste indécis et ne verse jamais clairement dans le second degré ironique qu'il pose un défi herméneutique au lecteur. S'il y a ici ironie, c'est une ironie qui, comme le dit Roland Barthes au sujet de Flaubert ou de Sade, « n'est jamais sûre »<sup>62</sup>. Il faudrait donc trouver une hypothèse de lecture qui établisse une « équivalence entre [les deux] segments hétérogènes »<sup>63</sup> mais sans réduire l'un à l'autre. Quel lien alors entre les représentations épiques d'un corps monumental et les représentations

---

245). Les représentations figées de la première partie instituent un ton monotone et cohérent dont le lecteur n'anticipe pas le soudain bouleversement.

<sup>59</sup> W. Iser, *op.cit.*, p. 235.

<sup>60</sup> W. Iser, *ibid.*, p. 377.

<sup>61</sup> W. Iser, *ibid.*, p. 395.

<sup>62</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 52.

<sup>63</sup> W. Iser, *op.cit.*, p. 350.

chaotiques d'un corps éviscéré, déchu, désordonné ? Quel rapport entre la mort sculpturale et la mort vivante ?

Roland Barthes a fait remarquer que la beauté ne peut pas être décrite, mais simplement dite dans la perfection de ses détails <sup>64</sup>. Dans la première partie du texte, le narrateur de *Yûkoku* n'offre de fait aucun renseignement susceptible de créer une impression d'ensemble des personnages : taille, proportion des parties du corps les unes par rapport aux autres, etc <sup>65</sup>. Il arrive certes que le texte dessine une silhouette générale du corps, mais celle-ci se révèle alors effacée (blancheur fantomatique de Reiko dont le corps se détache dans l'escalier, corps réduit à ses lignes externes) ou d'une rigidité déjà cadavérique (silhouette immobilisée sur le support glacé de la photographie, monument aux morts). Soit le corps est morcelé, soit il est vide, soit il est pétrifié. Or ces trois imaginaires ont bien un point commun : ils pourraient tous les trois évoquer l'univers psychotique.

Le sujet psychotique, note Gisela Pankow, éprouve souvent le sentiment de se trouver dans un « corps paralysé » <sup>66</sup> qui le laisse dans un état de prostration où il se sent écrasé sous une cuirasse qu'il souhaiterait, mais en vain, ôter <sup>67</sup>. Le corps est, plus fréquemment encore, perçu comme une « enveloppe vide » <sup>68</sup>, une forme vidée de son contenu. Ces deux représentations du corps expriment enfin la crainte d'une dissociation : l'image du corps se détruit et les parties « perdent leur lien avec le tout pour réapparaître dans le monde extérieur » <sup>69</sup>. Ce parallèle entre l'imaginaire du corps psychotique et les représentations du corps héroïque offre un nouvel angle de lecture. La fréquence, dans les lignes qui précèdent l'événement, des références aux contours, ou la mention d'un corps métallique semblable à une armure, dissimuleraient la menace d'un éclatement, d'un effacement des formes. Cette pression d'un vide intérieur <sup>70</sup> s'exprimerait d'abord indirectement dans les représentations poétiques d'un corps vaporeux, blanc, travaillé par la nuit et le néant. Puis la scène de

---

<sup>64</sup> « La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque partie du corps mais ne se décrit pas. Telle un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut que dire : *je suis celle qui suis*. Il ne reste plus alors au discours qu'à affirmer la perfection de chaque détail et à renvoyer "le reste" au code qui fonde toute beauté : l'Art. ». R. Barthes, *op.cit.*, pp. 40-41.

<sup>65</sup> Entretenant un rapport fétichiste au corps de l'autre, les deux personnages tendent d'ailleurs eux-mêmes, comme le suggère la scène des préliminaires, à découper l'autre en différents tronçons (les yeux, les joues, le nez, la poitrine, les hanches, le ventre, etc.). Chap. 3, pp. 91-94.

<sup>66</sup> Gisela Pankow, *L'homme et sa psychose* (1969), Paris, Flammarion, 1993, p. 42.

<sup>67</sup> G. Pankow, *ibid.*, p. 49.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 276. Gisela Pankow distingue la dissociation des sentiments de morcellement ou de mutilation de certains sujets névrotiques qui ne sont pas incompatibles avec la reconnaissance, par le sujet, de l'unité de son corps (p. 23).

<sup>70</sup> Chez le patient psychotique, note Gisela Pankow, « chaque parcelle du corps ressenti est de la terre ferme qu'on conquiert sur le processus de la psychose. » *Ibid.*, p. 25.

l'éventrement concrétiserait cet imaginaire psychotique latent : l'intestin se *dissocie*, devient une partie autonome, un être indépendant auquel le narrateur attribue des sentiments et presque une personnalité (il ignore son propriétaire, se répand joyeusement, est plein de santé). Cette personnalisation de la partie est concomitante à la dépersonnalisation et à la dévitalisation du tout mutilé : éviscéré, le lieutenant devient, comme nous l'avons vu plus haut, une sorte de pantin désarticulé qui réitère presque comiquement ses gestes manqués.

La grille de lecture du corps psychotique permet au lecteur de faire travailler ensemble les différentes configurations sémantiques du texte. Les trois images du corps que nous avons dégagées pourraient notamment être rattachées aux trois grands groupes d'intertextes que nous avons répertoriés dans notre précédent chapitre : corps monumental héroïque de la littérature épique (corps paralysé), corps vaporeux que l'on retrouve dans les *shinjûmono* de Chikamatsu ou dans l'esthétique du nô (corps vide), corps éviscéré devenu le support d'une esthétique de la cruauté (corps morcelé). L'effet de *contamination* des intertextes et des représentations antithétiques jouent ici à plein : les thèmes et les imaginaires s'enrichissent mutuellement, se recoupent dans une nouvelle configuration sans pour autant perdre leurs caractères propres. Les effets de miroir répertoriés plus haut pourraient aussi être lus à travers le filtre de l'imaginaire psychotique. L'axe spéculaire qui se dessine dans les premières pages du chapitre quatre indiquerait le passage des représentations latentes du corps psychotique aux représentations patentes.

Parmi les passages les plus frappants et les plus réussis de la nouvelle, il faudrait sans doute citer ceux où se lit le plus clairement la parenté de ces trois visages du corps et de la mort. Les différents imaginaires exploités par le texte sont alors réunis sur quelques lignes, composant un segment textuel d'une forte intensité sémantique et poétique. La description du lieutenant comme une marionnette sans entrailles combine ainsi les représentations d'un corps statufié (la peau desséchée), d'un corps fantomatique (les yeux creux), et d'un corps dissocié (intestins séparés du corps, gestes mécaniques). Nous retrouvons cet effet de concentration de différentes représentations du corps dans le chapitre trois, lorsque le lieutenant se prépare dans la salle de bain :

暗いひびわれた、湯気に曇りがちな壁鏡の中に、中尉は顔をさし出して丹念に髪を剃った。これがそのまま死顔になる。見苦しい剃り残しをしてはならない。剃られた顔はふたたび若々しく輝やき、暗い鏡を明るませるほどになった。この晴れやかな健康な顔と死との結びつきには、言ってみれば或る瀟洒なものがあった。

これがそのまま死顔になる！もうその顔は正確には半ば中尉の所有を離れて、死んだ軍人の記念碑上の顔になっていた。彼はためしに目をつぶってみた。すべては闇に包まれ、もう彼はものを見る人間ではなくなっていた。

*Il approcha son visage et se rasa soigneusement devant le sombre miroir mural dont la glace était fendillée et embuée par les vapeurs d'eau chaude. Ce serait là, tel quel, son visage mortuaire. Toute trace de rasoir, déplaisante au regard, devait être à tout prix évitée. Glabre, le visage brilla de nouveau de toute sa jeunesse au point d'éclairer la sombre surface sur laquelle il se réfléchissait. L'association de ce visage lumineux et plein de santé à la mort n'était pas dénuée d'une certaine élégance.*

*Ce serait là, tel quel, son visage mortuaire ! Ce visage, pour être plus précis, s'était à moitié détaché de son propriétaire, était devenu le visage d'un soldat mort sur un monument commémoratif. Il ferma les yeux, par curiosité. Tout était enveloppé par les ténèbres. Il n'était d'ores et déjà plus un être humain doué de vision.*<sup>71</sup>

Rongé par les aplats blancs des vapeurs et coupé en deux par la surface lézardée qui le réfléchit, le visage glorieux du lieutenant (absence de défauts, luminosité, monument aux morts) semble tout imprégné de néant. Puis subtilement, c'est la *dissociation* à venir qui est annoncée : comme dans la scène de l'éventrement, une partie du corps (le visage) s'affranchit en effet de son origine pour former une nouvelle totalité.

\*

Nous avons montré que la nouvelle *Yûkoku* comportait des représentations antithétiques suggérant un *excès d'isolation* d'un côté et un *excès d'hallucination* de l'autre. Un tel contraste ne fait sans doute pas exception dans l'œuvre de Mishima. Nous pourrions au contraire considérer qu'il s'agit d'une constante dans la littérature du romancier témoignant d'une tension entre ordre et désordre, souci classicisant de la maîtrise et attirance romantique pour le chaos ou la destruction. Aux nombreux essais qui font l'éloge du classicisme français et du savoir-faire distancié du romancier-artisan, fait pendant la célébration de l'esthétique outrancière ou iconoclaste des décadents et des pornographes de tout poil (parmi d'autres : le marquis de Sade<sup>72</sup>, Tsukioka Yoshitoshi, Huysmans<sup>73</sup>, Bataille, Klossowski, Gombrowicz<sup>74</sup>,

<sup>71</sup> Chap. 3, pp. 87-88.

<sup>72</sup> Le marquis de Sade fait probablement partie des écrivains français les plus fréquemment évoqués par Mishima, fasciné par le personnage et la violence de sa littérature. On trouvera un échantillon très complet des articles de l'écrivain sur Sade dans les textes réunis par Kashima Shigeru : *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza*, Tôkyô, Chikuma shobô, 2000, pp. 90-115.

<sup>73</sup> Mishima a notamment fait l'éloge du roman « Là-bas » (1891) de Huysmans qu'il considère comme un concentré d'esthétique décadente : MY, *Dekadansu no seisho — Yuisuman cho Shibusawa Tatsuhiko yaku « Sakashima »* デカダンスの聖書 — ユイスマン著 澁澤龍彦訳 「さかしま」 [La bible de la décadence — Là-bas

Nosaka Akiyuki<sup>75</sup>, etc.). Les propos élogieux de Mishima au sujet de son aîné Tanizaki Jun.ichirô suggèrent qu'il trouvait précisément chez lui ce subtil équilibre entre une froide virtuosité technique (rigueur de la composition, qualités formelles du style) et un monde fantasmagique débridé<sup>76</sup>. C'est aussi à l'aune d'une pondération réussie entre *isolation* et *hallucination* que l'on pourrait être tenté d'évaluer les romans de Mishima. Si ces chefs d'œuvre les plus reconnus, comme *Kamen no kokuhaku* ou *Kinkakuji* indiquent un alliage réussi, d'autres suggèrent plutôt une difficulté à trouver l'équilibre, soit que le texte penche trop clairement du côté de *l'isolation* ou de *l'hallucination* (c'est, d'un point de vue personnel, le reproche que nous serions tenté de faire respectivement à *Shiosai* et *Kagi no kakaru heya*), soit qu'il oscille maladroitement entre la distance du roman philosophique et la proximité du récit fantasmagique (cas sans doute de *Kyôko no ie*).

L'écrivain n'a peut-être pas toujours su trouver l'équilibre. Il nous semble toutefois qu'il avait parfaitement conscience de cette tension inhérente à ses textes. Dans la seconde moitié des années 1950, après *Shiosai* dont le succès public l'aurait refroidi<sup>77</sup>, le romancier élabore un nouveau discours qui fait précisément de la contradiction entre l'élan apollinien et l'élan dionysiaque, l'équilibre classique et le déséquilibre baroque, le noyau de l'œuvre d'art. Dans *Gikyoku no yûwaku* 戯曲の誘惑 (septembre 1955) et *Waga miserareta mono* (avril 1956), deux courts essais publiés à quelques mois d'intervalle, il avance que la symétrie architecturale, la perfection géométrique devraient idéalement pointer vers leur propre

---

de Huysmans, traduit par Shibusawa Tatsuhiko], article paru dans *Tôkyô Shinbun* en septembre 1962. Cf. *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza, ibid.*, pp. 116-117.

<sup>74</sup> 現代西洋文学で、私のもっとも注目する作家は他ならぬこのバタイユや、クロソウスキーやゴンブロヴィッチであるが、それというのも、これらの文学には、十九世紀を乗り越えて、十八世紀と二十世紀を直に結ぶような、形而上学と人間の肉体との、なまなましい、又、荒々しい無礼な直結が見られるからであり、反心理主義と、反リアリズムと、エロティックな抽象主義と、直截な象徴技法と、その裏にひそむ宇宙観などの、多くの共通した特徴が見られるからである。「Dans la littérature occidentale contemporaine, les écrivains qui attirent le plus mon attention sont précisément Bataille, Klossowski, Gombrowicz. C'est que dans leur littérature, j'aperçois un lien immédiat, irrévérencieux, vivant, violent entre la métaphysique et la dimension charnelle de l'être humain, quelque chose qui transcende le XIX<sup>e</sup> siècle et fait se rejoindre directement le XVIII<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup> siècle. Je leur trouve de nombreux points communs : un antipsychologisme, un antiréalisme, une esthétique de l'abstraction érotique, une technique du symbole immédiat et, derrière cela, une commune vision du monde. » MY, *Shôsetsu to wa nanika* 小説とは何か [Qu'est-ce que le roman ?], série d'essais parus entre mai 1968 et mai 1970 dans la revue *Nami* 波 [Vagues], MYZ, vol. 34, 2003, p. 710.

<sup>75</sup> Mishima fut l'un des premiers à vanter les qualités du roman *Les pornographes* de Nosaka Akiyuki. Les deux écrivains restèrent proches, malgré leurs divergences politiques. Cf. Yoshida Masashi, art. « Nosaka Akiyuki », *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 557-558.

<sup>76</sup> Cf., par exemple, *Tanizaki Jun.ichirô* 谷崎潤一郎, essai publié pour la première en octobre 1966. MY, *Sakkaron* (1974), Tôkyô, Chûô kôron shinsha, 2003, pp. 40-67.

<sup>77</sup> 私がこのような昂奮のつづきに書いたのが、帰国後の「潮騒」であるが、「潮騒」の通俗的成功と、通俗的な受け入れられ方は、私にまた冷水を浴びせる結果になり、その後ギリシア熱がだんだんにさめるキッカケになったが、これは後の話である。「Dans la lignée de cette passion pour la Grèce, j'ai écrit, après mon retour au Japon, *Le tumulte des flots*. Cependant le succès populaire qu'a rencontré le roman et les lectures prosaïques qui en ont été faites ont agi sur moi comme une douche froide. Ceci m'amena, par la suite, à sortir de ma fièvre hellénisante, mais il s'agit là d'une histoire postérieure à mon propos. » MY, *Watashi no henreki jidai*, dans *Watashi no henreki jidai*, Tôkyô, Shinchôsha, 2000, p. 147.

anéantissement. Dans *Gikyoku no yûwaku*, il défend « le principe d'un équilibre contrôlé et construit uniquement en vue de sa destruction »<sup>78</sup>. Ce principe personnel accède, dans *Waga miserareta mono*, au statut de credo artistique universel : selon Mishima, toute œuvre d'art authentique serait un édifice architectural paradoxal, voué à s'effondrer au moment précis de sa finalisation<sup>79</sup>. Il se montre, par la suite, moins dogmatique. Mais il reste attaché à l'idée que l'œuvre doit se construire sur une faille interne : l'équilibre classique n'est plus une fin en soi, doit en tout cas coexister avec des forces contraires qui le mettent en péril<sup>80</sup>.

Nous pourrions nous demander si l'attachement, exprimé à de nombreuses reprises, du romancier pour *Yûkoku* ne tient pas, outre le thème de la nouvelle, au fait qu'elle illustrerait précisément cet idéal esthétique associant le dionysiaque à l'apollinien. Dans *Seisaku ito oyobi keika*, l'essai portant sur l'adaptation filmique de la nouvelle, Mishima précise que *Yûkoku* est, pour lui, une œuvre « inoubliable » et qu'elle concentre « de nombreux éléments constitutifs de sa personne ». Il conseille, à quiconque voudrait se faire une idée de son œuvre ainsi que de ses défauts et qualités en tant qu'écrivain, de lire cette nouvelle plutôt que ses œuvres les plus connues comme *Shiosai*<sup>81</sup>. Le choix de ce contre-exemple n'est peut-être pas

---

<sup>78</sup> 均衡と同じくらいに破壊が好きなのである。正確に言えば、ひたすら破壊に向って統制され組織された均衡の理念が、私の劇の理念、ひろくは芸術の理念になった。「J'aime la destruction à peu près autant que l'équilibre. Le principe d'un équilibre contrôlé et construit uniquement en vue de sa destruction est devenu, pour être plus précis, mon idéal dramaturgique, et plus largement esthétique ». *Gikyoku no yûwaku*, dans *Mishima Yukio bungaku ronshû*, Kôdansha, 1970, p. 406. (Cet extrait est aussi cité par Annie Cecchi, *Mishima Yukio, Esthétique classique, univers tragique, D'apollon à Dionysos à Sade et Bataille*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 81).

<sup>79</sup> たとえば私は建築的な理念が好きであるし、数学及建築がギリシャ芸術のみならず、ヨーロッパの芸術の基本的なものだと思うが、しかし本来の建築は、いつまでも壊れない家を建てることに目標がある。完成したとたんに壊れてしまうような建築を建てようとする建築家はないであろう。そこが芸術と根本的に違うところで、芸術というものは作品の形として建築に似ていて、りっぱな小説、りっぱな芸術ほど千年、二千年も持つような堅固な建築なのであるがその建築の持っているイデーは、逆に完成したとたんに壊れてしまうようなものではないかと思う。「Pour ma part, j'aime l'idéal architectural et je pense que les mathématiques, ainsi que l'architecture sont des éléments fondamentaux non seulement de l'art grec, mais plus globalement de l'art européen. L'architecture authentique a cependant pour objectif de construire des maisons qui durent éternellement et ne s'effondrent pas. Il n'existe pas, je pense, d'architecte dont le projet serait de construire une sorte de bâtiment qui s'écroulerait à l'instant précis de sa finalisation. C'est sur ce point que l'architecture diffère essentiellement de l'art. La dimension formelle de l'œuvre l'apparente certes à une construction : à l'image d'un bâtiment réussi, un roman admirable possède une architecture solide qui peut tenir mille ou deux mille ans. En revanche, l'idée propre à l'architecture de l'art serait, selon moi, celle de l'effondrement au moment de la finalisation de l'œuvre. » MY, *Waga miserareta mono*, dans *Watashi no henreki jidai* (1985), Tôkyô, Shinchôsha, 2000, p. 185. Il est évidemment tentant, comme le fait Nakano Yûko, de rapprocher ces réflexions de la parution, à la même époque, du roman *Kinkakuji* (Nakano Yûko, art. « Waga miserareta mono », *Mishima Yukio jiten, op.cit.*, 2000, pp. 425-426).

<sup>80</sup> Dans l'entrée du 24 mars 1958 de son journal *Ratai to ishô*, Mishima écrit par exemple, après avoir loué le roman *L'agneau* de François Mauriac qui transplante dans « un jardin français parfaitement géométrique » (完全に幾何学的な仏蘭西庭園) certaines thématiques des frères Kamarazov, qu'il s'est cependant lassé de ce « perfectionnisme à la française » (フランス的完璧主義). C'est en raison même de sa perfection qu'il manquerait en fait quelque chose au roman. Mishima oppose ensuite à Mauriac l'art de l'ellipse stendhalien, qui trouve l'édifice architectural de l'œuvre. MY, *Ratai to ishô* 裸体と衣装 [Le corps nu et les vêtements, avril 1958-septembre 1959], dans *Mishima Yukio bungaku ron shû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, pp. 178-179.

<sup>81</sup> 短編小説「憂国」は昭和三十六年一月冬季号の「小説中央公論」のために書かれたものである。この小説は私にとって忘れがたい作品で、わずか五十枚足らずのものながら、その中に自分のいろんな要素が集約的に入っている作品と思われるので、もし私の小説を一編だけ読みたいという人があったらば、広く読まれた「潮騒」など

anodin. Les deux textes procèdent, nous l'avons vu, d'une même inspiration classique. Mais *Yûkoku* s'achève sur une déconstruction de l'édifice hellénisant convergeant vers son antithèse esthétique. La violence fantasmatique est déposée au cœur d'une écriture de la pureté, rigide et distante. La suite de l'essai *Seisaku ito oyobi keika* suggère que Mishima souhaitait reproduire dans la version filmique ce contraste entre la sobriété classique d'un côté, et le débordement d'une violence primitive de l'autre <sup>82</sup>.

L'opposition entre deux régimes de représentation contribue en tout cas à éloigner *Yûkoku* du récit autoritaire-type et à le soustraire aux défauts qui lui sont d'ordinaire attribués. La contradiction ouvre le sens, laisse planer une incertitude, institue une ambivalence (deux valeurs simultanées) au cœur du texte qui lui permet d'échapper à cette sclérose de la littérature édifiante que Mishima critique dans les toutes dernières lignes de *Waga miserare mono* :

わたしはよく比喩として積木を持ち出すのだが立派な芸術は積木に似たような構造を持ち、積木を積みあげていくようなバランスをもって組立てられているけれども、それを作るときの作者の気持ちは、最後のひとつの木片を積み重ねるとたんにその積木細工は壊れてしまう、そういうところまで組立てていかなければ満足しない。積木が完全なバランスを保つところで積木をやめるような作者は、私には芸術家じゃないと思われる。世の教訓的な作家とかいわゆる健全な作家といわれている連中は積木を壊すことがイヤなのである。最後の一片を加えることによってみすみす積木が崩れることがわかっていながら、最後の木片をつけ加える。そして積木はガラガラと崩れてしまうのであるが、そういうふうな積木細工が芸術の建築芸術だと私は思う。

*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*

---

よりも、むしろこの「憂国」一編を読んでもらえば、私という作家のいいところも悪いところひっくるめて、わかってもらえるように考えている。それだけ愛着の深い作品であるから、私はこの映画化の企画があることを知りながら、その企画に対してはいつも疑問を抱いてきた。「J'ai écrit la nouvelle *Patriotisme* pour le numéro d'hiver de la revue *Shôsetsu chûô kôron* paru en janvier 1961. Pour moi, c'est une œuvre inoubliable. Elle ne fait qu'une cinquantaine de pages, mais je considère que de nombreux éléments personnels y sont présents sur un mode condensé. Pour cette raison, je pense que si quelqu'un souhaitait lire une seule de mes œuvres, il ferait mieux, plutôt que mes œuvres les plus lues comme *Le tumulte des flots*, de choisir *Patriotisme*, où il trouverait réunis mes points forts et mes points faibles en tant que romancier. Mon attachement à cette œuvre est tel que je n'ai cessé de nourrir des doutes à l'égard des projets d'adaptation filmiques dont j'ai eu connaissance. » *Seisaku ito oyobi keika (Yûkoku, eigaban)*, MYZ, vol. 34, 2003, p. 36

<sup>82</sup> Le début de l'essai est ainsi plutôt consacré à « la pureté » (純粋性, p. 39) du film : minimalisme, drap blanc, estrade de nô, gestes mécaniques du lieutenant uniquement dévoué au Devoir suprême, etc. (pp. 39-46). Par la suite, l'écrivain évoque en revanche le souci de ressusciter une « image antérieure au langage, puissante et barbare » 言葉以前の、力づよい、野蛮なイメージを復活させ (pp. 46-47). Cf. MY, *Seisaku ito oyobi keika (Yûkoku, eigaban)*, *ibid.*, p. 36.



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. Toute la clique des écrivains moralisateurs ou des écrivains que l'on dit « sains » répugne à détruire le jeu de cubes. Il faut pourtant ajouter la dernière pièce tout en sachant que, par cet ajout, tout l'édifice va 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.<sup>83</sup>

Nous serions tenté d'opposer ici Mishima à Mishima, d'objecter par ces lignes aux nombreux propos de l'auteur tendant à confirmer, notamment dans *Ni-ni roku jiken to watashi*, que *Yûkoku* relève du récit autoritaire et idéologique. La nouvelle évoque certes la littérature d'édification, mais les deux derniers chapitres de la nouvelle font peser le doute sur cette inscription générique : un ultime cube lézarde l'ensemble du texte et lui permet d'échapper au stérile équilibre de la littérature « saine ».

Ce travail sur les stéréotypes de la littérature d'édification permet de les renouveler et d'éviter les pièges du *déjà-vu* auxquels toute représentation de la mort, en raison de son enracinement profond dans la culture, s'expose nécessairement<sup>84</sup>. Le *seppuku* est avant tout un motif littéraire, et c'est en tant que tel que Mishima l'envisage et joue avec lui, contrastant les *topoi* épiques à d'autres représentations antithétiques. L'effet de contradiction qui en découle incitera peut-être le lecteur à chercher une nouvelle cohérence au texte en adoptant (conformément, du reste, au contrat de lecture du premier chapitre) une lecture plutôt tabulaire que linéaire. Nous avons ainsi, pour notre part, proposé de relire la nouvelle à travers la grille de lecture de l'imaginaire psychotique. Cet angle de lecture crée des solidarités entre les différentes représentations du corps et les différents intertextes de la nouvelle. Notre intention n'est toutefois pas d'arrêter le texte sur une interprétation en particulier. L'écart entre les dernières et les premières pages du texte pourrait relancer indéfiniment la lecture et l'hypothèse d'un imaginaire psychotique servir elle-même de relais dans une nouvelle glose, plus attentive aux représentations inconscientes de la nouvelle et à l'effet-psychologie des personnages.

---

<sup>83</sup> MY, *Waga miserareta mono*, *op.cit.*, p. 186. Mishima utilisait déjà l'image du jeu de cube dans l'essai *Gikyoku no yûwaku*, *op.cit.*, p. 405.

<sup>84</sup> Cf. sur ce point : Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, pp. 36-38. La prégnance des stéréotypes dans les représentations de la mort se pose *a fortiori* dans le cas d'une mort aussi codée, mythifiée et littéraire que le *seppuku*.

## 2. L'inconscient dans le texte : le registre de la perversion

### 1. Inconscient dans le texte et narcissisme

Dans *Un œil en trop*, André Green, après avoir souligné l'analogie entre la scène, séparée du public par la rampe, et « cette *autre* scène qu'est l'inconscient »<sup>1</sup>, établit un lien entre le fantasme et « certaine forme de théâtre comportant un récitant qui parlerait d'une action se déroulant en un lieu qu'il désignerait en lui restant extérieur, tout en n'y étant pas étranger »<sup>2</sup> (comme le sujet qui est dans et hors du fantasme qui l'habite). Barthes compare de même la figure de l'hypotypose au « fantasme intérieur, au scénario mental »<sup>3</sup>. La configuration même du texte de *Yûkoku* tend ainsi à évoquer la scène de l'inconscient. Dans cette perspective, la séparation profane / sacré qui structure la représentation de l'espace dans la nouvelle pourrait être lue comme la frontière entre le principe de réalité (le monde externe) et le principe de plaisir (le domicile). Les désagréments de la vie ordinaire (bruits affairés du tramway et des voitures, luttes intestines entre les deux factions de l'armée impériale) sont expulsés de l'espace diégétique, et ce rejet coïncide avec celui des pères symboliques : l'autorité politique (l'Empereur-homme) est désavouée, l'autorité parentale ignorée (il n'est jamais fait question de la famille du lieutenant, et celle de Reiko est évacuée en une ligne dans le premier chapitre). Place, donc, au fantasme, à la toute-puissance de la pensée et du désir.

Dans un premier temps, le fantasme semble certes jugulé, voire étouffé sous le filtre d'un discours édifiant et distancié. La scène de l'événement est en revanche marquée, comme nous l'avons vu, par une explosion de représentations fantasmatisques. Le chapitre quatre s'achève sur un tableau pour le moins explicite :

慄えている刃先がようやく裸かの咽喉に触れる。麗子はそのとき自分が良人を突き飛ばしたように感じたが、そうではなかった。それは中尉が自分で意図した最後の力である。彼はいきなり刃へ向かって体を投げかけ、刃はその項をつらぬいて、おびただしい血の迸りと共に、電燈の下に、冷静な青々とした刃先をそば立てて静まった。

*La pointe tremblante de la lame toucha enfin la gorge nue. Reiko eut le sentiment d'avoir elle-même poussé son mari, mais elle se trompait. Le lieutenant avait rassemblé ses*

<sup>1</sup> André Green, *Un œil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 11.

<sup>2</sup> A. Green, *ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique » (1970), dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 162

*dernières forces pour précipiter son corps sur la lame. Le sabre avait traversé la nuque pour laisser apparaître, dans un abondant jet de sang, sa pointe pure et froide qui s'immobilisa enfin, placidement dressée sous la lumière de la lampe.*<sup>4</sup>

La description combine l'image éruptive à l'image ithyphallique pour dessiner un idéal sexuel morbide, celui d'une fontaine capable de déverser sans fin, d'une lame tumescence, des flots de sperme rouge. La sexualisation de l'image est encore soulignée par un récit de pensée attribué au personnage de Reiko dans le dernier chapitre. L'épouse constate que la lame enfoncée dans la nuque de son mari semble plus « proéminente » encore qu'à l'instant qui précède<sup>5</sup>.

Le contraste entre ces images violentes et la description éthérée du coït de la fin du chapitre trois suggère clairement une inversion : l'investissement libidinal de l'auteur ne s'est pas fixé sur le rapport sexuel mais sur la scène du *seppuku*. Alors que l'éventrement est le prétexte à toute une série d'images érotiques et presque pornographiques, l'acte sexuel semble en effet dénué de génitalité. Pour Jerry S. Piven, le lecteur se trouve placé devant une sorte de « simulacre » de coït<sup>6</sup>. Plutôt qu'une scène primitive œdipienne, le rapport sexuel évoque l'aspiration narcissique à fusionner avec l'autre sans passer par le détour de la sexualité. Les deux personnages finissent, de fait, par se confondre :

汗に濡れた胸と胸とはしっかりと貼り合わされ、二度と離れることは不可能に思われるほど、若い美しい肉体の隅々までが一つになった。

*Leur deux torsos trempés de sueur étaient solidement scellés l'un à l'autre et chaque recoin de leurs beaux et jeunes corps étaient devenus une seule entité au point qu'il semblât impossible qu'ils fussent à nouveau séparés.*<sup>7</sup>

Il est difficile, comme le suggère Shibata Shôji, de projeter ses propres fantasmes sur une scène aussi froide<sup>8</sup>. La configuration « œdipienne » du récit relèverait, dans cette perspective,

---

<sup>4</sup> Chap. 4, pp. 106-107.

<sup>5</sup> 項から立っている刃先が、さっきよりも秀でているような気がする (chap. 5, p. 108).

<sup>6</sup> « La scène érotique dans *Patriotisme* est aussi artificielle et d'une perfection aussi idyllique qu'un simulacre platonique évoquant à l'excès un roman à l'eau-de-rose au point de suggérer une sexualité imaginaire. Ce fantasme reflète plutôt le rêve d'un vagin édulcoré qui répondrait plus à la terreur et au dégoût qu'à l'ardente excitation que suscite (l'authentiquement) merveilleuse sensualité féminine » "The erotic love scene in *Patriotism* is as artificially, idyllically perfect as a Platonic simulacrum, sounding so much like a romance novel that it too much smacks of imaginary sexuality. This fantasy is more the dream of the sweetened vagina in response to terror and disgust than ardent arousal by the (truly) wonderful sensuality of woman." Jerry S. Piven, *The Madness and Perversion of Mishima Yukio* [La folie et la perversion de Mishima Yukio], Westport, Praeger, 2004, p. 27.

<sup>7</sup> Chap. 3, p. 94.

<sup>8</sup> また一見ニーチェーバタイユ的なエロティシズムの表出として彼らの性的な結合が語れるながら、そこに浮上しているものはむしろ、きわめて非エロティシズム的な和合の様相にほかならなかった。« En apparence, leur

d'une sorte de leurre : le lecteur est certes placé dans une situation d'homologie avec celle de l'enfant lors de la scène primitive, mais le rapport sexuel auquel il assiste est dénué de toute violence génitale et renvoie plutôt à un imaginaire narcissique précœdipien.

La prégnance de l'imaginaire narcissique<sup>9</sup> pourrait nous amener à considérer que l'ensemble de la nouvelle est en fait travaillé par des processus primaires évoquant un « inconscient dans le texte » (Jean Bellemin-Noël)<sup>10</sup>. Dans cette optique, l'écriture des premiers chapitres témoignerait moins de la maîtrise du fantasme que d'une logique de camouflage. L'écart entre *écriture de l'isolation* d'une part et *écriture de l'hallucination* de l'autre pourrait être lu comme l'expression des deux visages contraires de Narcisse : d'un côté un visage lumineux d'un moi infantile et mégalomane qui sait prendre le masque d'un idéal abstrait et rêve d'amours pures ; de l'autre le visage régressif et violent d'un Narcisse soumis à la pulsion de mort. L'hypothèse d'un langage inconscient dominé par un complexe narcissique mortifère nous renvoie bien évidemment à l'image de l'auteur, point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir en fin de chapitre. Mais le narcissisme pourrait aussi servir de grille interprétative pour déchiffrer le comportement des personnages. Les motifs moraux mériteraient alors d'être lus comme le prétexte d'un couple dont les rapports relèveraient avant tout du registre de la perversion.

## 2. Pulsion de mort et couple pervers

---

union sexuelle est l'expression d'un érotisme façon Nietzsche ou Bataille, mais ce qui émerge ici n'est rien de moins qu'une figure de l'harmonie on ne peut plus anérotique ». Shibata Shôji, « Mishima Yukio “Yûkoku” ron – “taigi” toshite no nikutai », Ôsaka, Sôai daigaku kenkyûron-shû n° 13 (2), 1997, p. 12. Shibata Shôji commente précisément l'extrait que nous citons en faisant remarquer qu'il s'agit là « d'une description qui s'en tient aux formes fixes et semble inspirée d'une définition de l'acte sexuel telle qu'on en trouverait dans un dictionnaire » 性交の辞書的な定義に沿うかのような、定型を押さえる叙述にとどまっている (*ibid.*, p. 11).

<sup>9</sup> Il faut noter que les représentations narcissiques pourraient s'accorder avec celle d'un univers psychotique que nous venons de mentionner. Gisela Pankow ouvre en l'occurrence son travail sur la psychose par un rapprochement avec l'histoire de Narcisse : comme dans le mythe grec, le patient psychotique voit son reflet non plus comme une simple image mais comme une réalité indépendante de son propre corps. Gisela Pankow, *L'homme et sa psychose* (1969), Paris, Flammarion, 1993, pp. 12-16.

<sup>10</sup> L'expression la plus connue de Jean Bellemin-Noël est celle d'« inconscient *du* texte » que l'on retrouve dans le titre de son ouvrage *Vers l'inconscient du texte* (Paris, PUF, 1996). La formule trahit le souci du critique de refuser d'envisager l'inconscient sous l'angle de l'auteur, point de vue dont on ne saurait nier l'intérêt et la fécondité d'un point de vue herméneutique mais qui n'en reste pas moins délicat à fonder en théorie (cf. sur ce point, l'article de Michel Collot, « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël », dans *Littérature* n° 58, 1985, pp. 75-90.). Il nous semble plus prudent de parler d'*inconscient dans le texte*, expression qui indiquerait une démarche proche de celle de Jean-Bellemin-Noël (oublier – autant que possible – l'auteur et être attentif au langage de l'inconscient qui travaille un texte) sans impliquer pour autant l'idée, à notre sens intenable, selon laquelle l'inconscient serait produit – comme le suggère le génitif dans la formule *inconscient du texte* – par le texte même. La tournure se retrouve d'ailleurs sous la plume même de Jean Bellemin-Noël qui demande au lecteur une écoute « attentive à tout ce qui résonne *d'inconscient dans le texte* » (J. Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002, p. 222).

Aux nombreuses figures spéculaires que nous avons évoquées plus haut fait écho, au niveau de l'histoire, l'attachement des personnages à leur reflet. Shinji et Reiko aiment les miroirs et se contemplent chacun longuement, l'époux en se rasant <sup>11</sup>, l'épouse en se maquillant <sup>12</sup>. Le narrateur suggère qu'ils perçoivent d'ailleurs à cet instant la dimension mortifère de leur narcissisme. Le lieutenant découvre ainsi « une certaine élégance » dans le rapprochement entre son jeune visage et la mort à venir. Reiko associe de son côté les splendeurs de la mort au « pinceau de maquillage » qu'elle utilise :

頬は濃い目に紅を刷き、唇も濃く塗った。これはすでに良人のための化粧ではなかった。残された世界のための化粧で、彼女の刷毛には壮大なものがこもっていた。立上ったとき、姿見の前の畳は血に濡れている。麗子は意に介しなかった。

*Elle appliqua une couche généreuse de rouge sur ses joues et sur ses lèvres. Ce n'était plus pour son mari, maintenant, qu'elle se maquillait. Mais pour le monde qu'elle laissait derrière elle. Une chose immense et splendide dormait entre les crins de son pinceau. Lorsqu'elle se leva, elle constata que la natte de tatami devant la psyché était toute imbibée de sang. Mais peu lui importait.* <sup>13</sup>

C'est aussi l'un pour l'autre que Shinji et Reiko forment une sorte de miroir, chacun trouvant dans son conjoint le reflet de sa propre perfection. Shinji et Reiko sont ainsi comme deux jumeaux marqués par le mythe de la complétude, mirage de l'unicité première qui est en fait, note André Green, un équivalent de la Mort (ou de l'Immortalité, ce qui « revient au même »). Aspirant à un en-deçà de la différence des sexes où le même reflète le même, Narcisse voudrait supprimer toute tension dans une fusion régressive et mortifère avec son double <sup>14</sup>.

L'hypothèse d'un couple narcissique travaillé par une puissante pulsion de mort offre un nouvel éclairage sur l'impatience des personnages à se suicider et tend à atténuer la légitimité du prétexte politique. Nombreux sont les critiques qui ont de fait paru peu convaincus par les motivations idéologiques et morales des sacrifices du lieutenant et de son épouse. Tanaka Miyoko note que Shinji et Reiko semblent s'être « d'emblée mariés pour la mort » et qu'ils en prennent le chemin « avec une excessive détermination et le cœur rempli de joie » <sup>15</sup>. Les

---

<sup>11</sup> Chap. 3, p. 87.

<sup>12</sup> Chap. 5, p. 107.

<sup>13</sup> Chap. 5, p. 107.

<sup>14</sup> André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 198.

<sup>15</sup> 〈…〉この物語においては、最初から二人は死のために結婚したとしか思われず、ひそかに死の機会を待ちのぞみ、その機会を決してのがさず、あまりにもいさぎよく、喜びいさんで死出の旅につくように思われる。〈 Dans cette histoire, on ne peut que penser que les deux personnages se sont d'emblée-mariés pour la mort ; on a l'impression qu'ils espéraient secrètement avoir l'occasion de mourir, que pour rien au monde ils n'auraient laissé passer cette occasion, qu'ils prennent le chemin de la mort avec une excessive détermination et le cœur

propos même de l'auteur dans sa postface *Ni-niroku jiken to watashi* vont à certains égards dans ce sens. Mishima semble admettre que pour ses créatures la mort est moins comme un choix dicté par la morale qu'une opportunité à ne pas manquer :

もしもう一晩待てば、皇軍相撃の事態は未然に防がれ、武山中尉にはかつての同志の一人として、たとえ司直の手が伸びても、このような死の必然性は薄れたにちがいない。

*S'ils avaient attendu un soir de plus, la lutte entre factions rivales de l'armée impériale aurait peut-être été évitée, et il est alors certain que la nécessité d'une telle mort — le lieutenant eût-il été, en tant qu'ancien compagnon des rebelles, inquiet par la justice — se serait émoussée.*<sup>16</sup>

Le contexte n'oblige pas les personnages mais au contraire les *autorise* à se tuer, leur offre une chance inespérée de se précipiter, en tout bien tout honneur, dans la mort.

De fait, nous retrouvons à plusieurs reprises dans le texte des passages qui suggèrent, derrière les motifs moraux du suicide, des mobiles pulsionnels. Le choix du suicide et la mort à venir suscitent une « douce émotion » (*amai jôcho* 甘い情緒)<sup>17</sup>, « une heureuse impatience » (*tanoshii kitai* 楽しい期待)<sup>18</sup>, des sentiments de « joie » (*yorokobi* 喜び)<sup>19</sup>, de « liberté » (*jiyû* 自由)<sup>20</sup>, ou d'« ivresse » (*tôsui* 陶醉)<sup>21</sup>. Ainsi de l'allégresse qui les submerge après avoir pris leur décision et fixé le protocole :

中尉はほとんどその目の力に圧せられるような気がした。言葉は讒言のようにすらすらと出て、どうしてこんな重大な許諾が、かるがるしい表現をとるのかわからなかった。

「よし。一緒に行こう。但し、俺の切腹を見届けてもらいたいんだ。いいな。」

こう言いおわると、二人の心には、俄かに解き放たれたような油然たる喜びが湧いた。

---

rempli de joie. » Tanaka Miyoko, *Kanshō nihon gendai bungaku 23, Mishima Yukio*, Tôkyō, Kadokawa Shoten, 1980, p. 161.

<sup>16</sup> MY, *Ni-niroku jiken to watashi*, dans *Eirei no koe*, Tôkyō, Kawade shobō, 2005, pp. 248-249.

<sup>17</sup> Chap. 3, p. 85.

<sup>18</sup> Chap. 3, p. 87.

<sup>19</sup> Chap. 3, p. 84, p. 85 et p. 89.

<sup>20</sup> Chap. 3, p. 89. La notion même de liberté tend à nous renvoyer au fantasme. Marqués par le principe de *non-liaison*, les fantasmes et les processus primaires sont en effet, rappelle Jean-Bellemin Noël, « des territoires de libertés, voire d'anarchie. » (*Psychanalyse et littérature, op.cit.*, p. 57). Comme nous l'avons vu *supra*, le champ lexical de la liberté et de l'anarchie est notamment présent dans les réflexions du lieutenant juste avant son éventrement (chap. 4, p. 100).

<sup>21</sup> Chap. 4, p. 99.

*Le lieutenant se sentit submergé par la force qui émanait de ce regard. Les mots, semblables à une divagation, coulèrent de sa bouche sans la moindre hésitation. La légèreté avec laquelle il lui donna son autorisation passait sa compréhension :*

*— Parfait. Nous partirons ensemble. Simplement, j'aimerais que tu constates le bon déroulement de mon seppuku. Ça va ?*

*Après ces mots, leur cœur fut envahi d'une joie débordante et libérée d'un coup.*<sup>22</sup>

Force irrésistible, langage qui divague, raison sur le carreau (le personnage ne comprend plus ce qu'il fait)... L'auteur projette à l'évidence sur ses créatures des processus qui relèvent de l'inconscient et de la pulsion. Le soulagement qu'ils éprouvent à l'idée de mourir ensemble évoque une décharge quasiment orgasmique.

Loin d'être des époux exemplaires proposés à l'édification du lecteur, Shinji et Reiko mériteraient ainsi d'être envisagés comme un « couple pervers » (Jean Clavreul)<sup>23</sup>, unis dans la pulsion de mort et le narcissisme. Le fait que le lieutenant minimise le rôle des sentiments dans le choix de son épouse contribue à nous orienter vers cette interprétation :

中尉は麗子が「お供をする」と言った言葉を、新婚の夜から、自分が麗子を導いて、この場に及んで、それを澱みなく発音させたという大きな教育の成果と感じた。これは中尉の自恃を慰め、彼は愛情が自発的に言わせた言葉だと思うほど、だらけた己惚れた良人ではなかった。

*Pour le lieutenant, les mots « je vous accompagne » étaient le résultat d'une importante formation qui avait commencé le soir de leurs noces. Il avait guidé son épouse jusqu'ici et l'avait conduite à prononcer ces mots sans la moindre trace d'hésitation. Ceci confortait la confiance qu'il avait en lui. Il n'avait pas l'indolente fatuité de considérer que l'amour avait spontanément amené ces mots aux lèvres de son épouse.*<sup>24</sup>

Cet extrait pourrait certes être lu comme une illustration de l'exemplarité morale du couple : les considérations éthiques priment les considérations sentimentales et l'épouse se soumet, conformément au Rescrit impérial sur l'éducation, au choix et à la clairvoyance de son époux. Mais la bienfaisance du mari pédagogue est dangereusement proche de celle du pervers ou du paranoïaque soucieux de convaincre ses partenaires / victimes du bien-fondé de ses idées et de ses pratiques. Le narrateur semble en l'occurrence reconnaître qu'aux yeux du lieutenant, l'Autre n'a pas droit de cité : Reiko n'est là que pour comprendre, approuver et suivre la règle

---

<sup>22</sup> Chap. 3, p. 84.

<sup>23</sup> Jean Clavreul, « Le couple pervers », dans *Le désir et la perversion*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 91-117.

<sup>24</sup> Chap. 3, p. 84.

édictee. Le refus d'envisager que l'amour pût avoir sa part fait figure d'aveu. Le désir d'autrui ne rentre pas en compte. Il faut au contraire que l'épouse aliène son désir à celui du lieutenant, rentre dans son jeu narcissique et ainsi conforte (*nagusame* 慰め) ou flatte la confiance qu'il a en lui-même<sup>25</sup>.

### 3. Positions sadiques et positions masochistes

André Green a, parmi d'autres, noté les liens entre les pathologies narcissiques et « les pulsions partielles pré-génitales », comme les couples scopophilie-exhibitionnisme et sadisme-masochisme<sup>26</sup> autour desquelles le désir mortifère de Shinji et Reiko s'articule<sup>27</sup>. Ces pulsions soulignent l'inégalité qui structure la dyade narcissique : l'un domine, l'autre est dominé ; l'un exhibe, l'autre regarde. Dans *Yûkoku*, le lieutenant, soleil marital qui va s'autodétruire devant l'épouse spectatrice, est clairement l'élément premier du couple. Le lien entre exhibitionnisme et pulsion de mort introduit cependant un hiatus dans la hiérarchie entre l'époux et l'épouse. En s'auto-punissant devant Reiko, le personnage adopte une position masochiste inverse à celle, plutôt sadique, qu'il occupe dans le début du récit. Cette interversion se traduit par un renouvellement du pacte organisant les rapports du couple pervers : un contrat masochiste (« tu me regarderas m'éventrer »)<sup>28</sup> se substitue au premier contrat sadique que le lieutenant impose devant le lit nuptial (« je vais mourir et tu m'accompagneras »)<sup>29</sup>. L'ensemble du texte pourrait ainsi presque servir d'illustration à l'idée de *réversibilité* des positions sadiques et masochistes défendue par la psychanalyse freudienne<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Il est en effet clair que le lieutenant bénéficie d'un statut privilégié dans le couple. Il incarne le véritable noyau de l'entité narcissique, avec lequel le satellite conjugal de l'épouse souhaite se « fondre » (chap. 3, pp. 80-81). L'épouse est généralement réduite à la fonction de surface réfléchissante, condamnée à répéter à l'identique les gestes de son mari. L'exemple le plus frappant en est probablement celui de la scène du poignard, dans le second chapitre : l'épouse répète précisément les gestes de l'époux, et cette répétition vaut toutes les paroles, elle indique d'emblée une complétude harmonieuse (chap. 2, p. 77), la constitution d'une indissoluble dyade narcissique consacrée à la mort et dont les tiers (le monde extérieur, les parents), les failles (disputes, désaccords), possibles germes d'un éparpillement, sont exclus.

<sup>26</sup> A. Green, *op. cit.*, p. 190.

<sup>27</sup> Des expressions telles que sadisme ou sadomasochisme ont été employées par plusieurs critiques pour décrire le couple et la scène de l'éventrement (cf., par exemple, l'extrait de Noguchi Takehiko que nous avons cité *supra* pp. 205-206 et Yoshimura Teiji, que nous citons *infra*, p. 292). Sur la scopophilie et la place du rapport regardé / regardant dans *Yûkoku*, on pourra consulter, par exemple, l'analyse de Seikai Ken : *Mishima to niche* 三島とニーチェ [Mishima et Nietzsche], Tôkyô, Seikyûsha, 1992, pp. 71-100

<sup>28</sup> Chap. 3, p. 84.

<sup>29</sup> Chap. 2, p. 77.

<sup>30</sup> Art. « Sadisme — Masochisme, sado-masochisme », dans J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 2007, pp. 429-431. Rappelons que, pour Freud, « un sadique est toujours en même temps un masochiste [...] » Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, 1987, p. 71.



Les trois premiers chapitres de la nouvelle dessinent, nous l'avons vu, un ordre idéal et patriarcal où la différence des sexes était essentialisée : délicate et obéissante, l'épouse garde la maison <sup>31</sup> ; vigoureux et viril, l'époux s'active dehors et dirige ses soldats. Mais le souci de l'exemplarité idéologique ou légendaire finit par porter peut-être un peu trop loin : à force de souligner la conformité du couple à la hiérarchie phallogratique du Rescrit impérial sur l'éducation, le narrateur y introduit l'éclairage trouble d'une relation empreinte de violence. Le personnage du lieutenant manque ainsi singulièrement de tendresse à l'égard de son épouse. Il lui adresse presque systématiquement la parole à la forme impérative. En temps normal, nous dit le narrateur, il « exige » (*saisoku wo suru* 催促をする) <sup>32</sup> son dîner. C'est aussi une injonction, qui ouvre le coït. « Viens ici » (*koko e koi* ここへ来い) <sup>33</sup> déclare le personnage, comme si sa femme était l'esclave de ses désirs. La description des relations sexuelles entre les deux époux dans le second chapitre apparente d'ailleurs le coït à une sorte de viol quotidien, puisque l'époux « pousse » sa femme au sol :

二人とも実に健康な若い肉体を持っていたから、その交情ははげしく、夜ばかりか、演習のかえりの埃だらけの軍服を脱ぐ間ももどかしく、帰宅するなり中尉は新妻をその場に押し倒すことも一再でなかった。

*Ils étaient jeunes et pleins de santé. Leurs rapports étaient donc intenses et n'avaient pas lieu uniquement la nuit. Il n'était pas rare que le lieutenant, à peine rentré des manœuvres et exaspéré par le temps qu'il prenait à ôter son uniforme empesé de poussière, poussât sa femme à même le sol de l'entrée.* <sup>34</sup>

L'assujettissement de l'épouse s'exprime aussi dans la censure qui pèse sur elle. Il lui est ainsi interdit, note le narrateur, de tenir un journal intime <sup>35</sup>. Elle n'a pas, en fait, la moindre indépendance, elle n'est que l'instrument obéissant de son époux, l'élément complémentaire de l'entité maritale tournée sur elle-même.

Loin de se révolter cependant contre cet époux autoritaire et indifférent, l'épouse semble s'y soumettre aveuglément. Elle devance les désirs de son époux et lui répond toujours avec une excessive politesse qui frise l'obséquiosité et contraste fortement avec la sobre brutalité de l'époux. Le texte suggère que le personnage ressent une forme de satisfaction à se plier aux

---

<sup>31</sup> Chap. 2, p. 77.

<sup>32</sup> Chap. 3, p. 82.

<sup>33</sup> Chap. 3, p. 88.

<sup>34</sup> Chap. 2, p. 77.

<sup>35</sup> Chap. 3, p. 79.

ordres de son maître et mari. Elle éprouve ainsi une joie puérile à lui montrer qu'elle avait, en son absence, déjà pris ses dispositions en attribuant ses kimonos à ses amies d'enfance :

麗子は立って良人の湯上りの丹前を出すときに、あけた抽斗へ良人の注意を惹いた。中尉は立って行って、箆笥の抽斗の中をのぞいた。整理された畳紙の上に一つ一つ形見の宛名が読まれた。こうして健気な覚悟を示された中尉は、悲しみが少しもなく、心は甘い情緒に充たされた。若い妻の子供らしい買物を見せられた良人のように、中尉はいとしさのあまり、妻をうしろから抱いて首筋に接吻した。

*Tandis qu'elle sortait un peignoir pour son mari, elle attira son attention sur le tiroir ouvert de l'armoire. Le lieutenant se leva et alla y jeter un œil. Les objets qu'elle laissait en souvenir étaient rangés, enveloppés un à un dans l'épais papier d'emballage, avec le nom de leur destinataire. Devant cette noble résolution, le lieutenant, loin d'éprouver de la tristesse, fut submergé par une douce émotion. Il était comme un mari devant l'innocence d'une épouse qui lui présenterait des emplettes enfantines. Submergé par l'émotion, il enlaça sa femme qui lui tournait le dos et déposa un baiser sur sa nuque.* <sup>36</sup>

Désireuse de disparaître en tant qu'individualité autonome, Reiko a totalement aliéné son désir à celui d'autrui, indexé sa libido sur la pulsion de mort du lieutenant. Son attitude, telle qu'elle est décrite par le texte, pourrait évoquer la notion de *pagisme*, soumission volontaire et enthousiaste au partenaire autoritaire et humiliant. La comparaison qui clôt le paragraphe est en l'occurrence trompeuse : l'épouse qui montre ses emplettes à son mari affiche devant lui son propre désir, distinct de celui de son conjoint. C'est, par contraste, la conformité avec les attentes de l'époux qui suscite ici la joie du personnage.

La scène du *seppuku* indiquerait, dans cette perspective, un basculement. Ce n'est plus le soleil marital, mais l'épouse qui incarne les cruels absolus patriotiques. L'assimilation de Reiko à l'Idéal évoque, en l'occurrence, les analyses de Gilles Deleuze au sujet de Sacher Masoch. Pour le philosophe français, le masochisme repose sur le principe d'une éviction du père de l'ordre symbolique. C'est alors une mère-bourreau, une mère orale « idéal de froideur, de sollicitude et de mort » située « entre le mère utérine et la mère œdipienne » qui se confond avec la loi <sup>37</sup>. Assimilée aux idéaux ultranationalistes, Reiko apparaît de fait comme une entité à la fois froide et maternante, une goule bienveillante qui exige la fusion commune et régressive dans un succédané d'ordre symbolique dénué de tiers œdipien. Son regard « fixe et

---

<sup>36</sup> Chap. 3, p. 85.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 50. Nous citons l'extrait dans notre troisième partie (cf. *infra* : partie III, note 11, p. 446).

continuellement pur » (*taezu kiyorana me* たえず清らかな目)<sup>38</sup> pourrait être assimilé à ce miroir maternel légal dans lequel le moi narcissique du masochiste contemple, selon Deleuze, son moi idéal<sup>39</sup>. Le soin que le lieutenant apporte à l'éducation morale de son épouse releverait, dans cette perspective, du souci masochiste de se trouver un bourreau et de « forme[r] la femme despote »<sup>40</sup>.

Au début, l'épouse semble certes éprouver des difficultés à s'acquitter de sa nouvelle fonction. Loin de prendre la place de l'Idéal froid que lui assigne son mari, elle se laisse subjugué par les sentiments et ne parvient pas à faire face à l'horreur de la scène. Déroutée par la disparition subite du principe supérieur auquel il était subordonné, l'épouse en vient même à douter de son existence<sup>41</sup>. C'est un premier temps. Reiko rentre ensuite progressivement dans un nouveau rôle<sup>42</sup>. Après avoir détourné les yeux, elle apparaît dans les dernières lignes du chapitre quatre, presque fascinée par l'événement de son époux :

こうして麗子は、良人の最期の、もっとも辛い、空虚な努力をまざまざと眺めた。血と膏に光った刃先が何度も咽喉を狙う。又外れる。もう力が十分でないのである。外れた刃先が襟に当り、襟章に当る。ホックは外されているのに、軍服の固い襟はともすると窄まって、咽喉元を刃から衛ってしまう。

麗子はとうとう見かねて、良人に近寄ろうとしたが、立つことができない。血の中を膝行して近寄ったので、白無垢の裾は真紅になった。

*Reiko observait ainsi crûment les efforts, combien pénibles et dérisoires, de son époux à l'article de la mort. L'extrémité de la lame, luisante de sang et de graisse, visa la gorge à maintes reprises. Il manqua de nouveau sa cible. Il n'avait plus assez de forces. La lame touchait le col, touchait les galons. Bien qu'il l'eût déboutonné, le col rigide de son uniforme lui enserrait sans doute encore le cou et le protégeait des atteintes du sabre.*

---

<sup>38</sup> Chap. 4, p. 100.

<sup>39</sup> La représentation de l'événement comme un accouchement pourrait aussi être lue à travers la grille deleuzienne du masochisme. Les rites de Sacher-Masoch, note Deleuze, sont aussi des parthénogénèses, marquées par un idéal « d'expiation et de renaissance » (*op.cit.*, p. 53).

<sup>40</sup> Le masochiste est « une victime qui cherche un bourreau, et qui a besoin de le former, de le persuader, et de faire alliance avec lui pour l'entreprise la plus étrange [...]. C'est pourquoi aussi le masochiste élabore des contrats, tandis que le sadique a besoin d'institutions [...] Le Moyen Age, avec profondeur, distinguait deux sortes de diabolisme, ou deux perversions fondamentales : l'une par possession, l'autre par pacte d'alliance. C'est le sadique qui pense en terme de possession instituée et le masochiste en terme d'alliance contractée. [...] Il faut que le masochiste forme la femme despote. » G. Deleuze, *ibid.*, p. 20.

<sup>41</sup> Chap. 4, p. 104.

<sup>42</sup> Le fait que le narrateur utilise, pour décrire le lieutenant, des termes similaires à ceux employés pour évoquer les petits animaux en céramique de l'épouse (chap. 4, p. 103 ; cf. *supra* : pp. 270-271) pourrait être perçu comme le symbole annonciateur du basculement entre les positions sadiques et masochistes. Le soleil marital, venu enlever l'épouse à ses plaisirs puérils, est finalement lui-même réduit à l'état de bibelot.

*À la fin, Reiko n'y tint plus et voulut se rapprocher de son mari. Elle n'arrivait cependant pas à se relever. Elle avança alors sur les genoux, imprégnant de carmin la traîne toute blanche de sa robe.*<sup>43</sup>

Le texte insiste sur le fait que c'est bien Reiko (plutôt que le narrateur) qui regarde son mari, avec une lucidité et une distance pour les moins surprenantes. Le syntagme *mazamaza nagameta* まざまざ眺めた (« observait crûment » ou « avec netteté ») suggère que le personnage se laisse même aller à une véritable pulsion scopique, comme si elle ne répondait plus au vœu narcissique et masochiste de son mari mais à son propre plaisir. La dernière phrase dessine une tension interne : l'épouse souhaiterait abrégé cet insupportable spectacle mais se révèle incapable de s'en détacher. Le sang qui vient tacher sa robe signe de façon symbolique sa métamorphose.

C'est en effet après la mort du lieutenant que Reiko prend le plus clairement les apparences d'une entité perverse. D'un calme olympien dans un décor macabre où flotte déjà l'odeur de la putréfaction<sup>44</sup>, glissant sur des *tabi* imbibés de sang, fardée d'un épais maquillage rouge, elle semble une succube venue boire le sang de son époux. Yoshimura Teiji la décrit comme un « médium sadique » et évoque à son sujet « la cruauté inquiétante et démoniaque d'un être qui n'est pas de ce monde »<sup>45</sup>. D'abord fasciné par l'agonie du lieutenant, le personnage paraît ensuite sexuellement attiré par son cadavre, longuement contemplé et sur lequel il finit par déposer un baiser :

---

<sup>43</sup> Chap. 4, p. 106.

<sup>44</sup> Chap. 5, p. 108.

<sup>45</sup> 三島が書きたかったのは、青春のさかりにおける夫婦の自決であった。ただ彼は軍記ものにあらわれる妻をさし殺し、その刃で腹をかき斬って果てるという順序を逆にした。そのためにかよわい女が死の見とどけ役になってくる。否、彼女はすでにかよわい女性ではない。夫の切腹の決心を知ったとき、ただちに自分も自決をいう。その上に見とどけ役をひきうける。この瞬間に、彼女は意志の強烈な女に変身している。彼女もまたサディスティックなメディアである。夫の切腹の一切の経過を、まばたきもせず眺めていた麗子の白無垢は、血で華麗な裾模様をなしている。彼女は階下に降りる。深夜である。夫の死骸の外、だれもいない家である。しかも彼女は姿見の前にすわって化粧をする。血まみれの白無垢を着た美貌の若い女が、濃い目の化粧をする。それはこの世のものならぬ妖しい魔性の凄さがある。「Ce que Mishima voulait peindre, c'est le suicide d'un couple qui se trouve dans la fleur de sa jeunesse. L'ordre des épopées guerrières, qui veut que l'homme tue son épouse puis se tranche le ventre avec le même sabre, a toutefois été inversé par l'auteur. Pour cette raison, la frêle femme se voit confier le rôle de témoin de la mort. Mais elle n'est déjà plus une frêle femme. Dès lors qu'elle apprend la résolution de son mari, elle choisit de se suicider avec lui, acceptant en outre le rôle de témoin. Elle se métamorphose à cet instant précis en femme d'une volonté intense. Et elle devient aussi un médium sadique. Le kimono immaculé de Reiko, qui observe sans ciller le déroulement de l'éventrement de son mari, se change en robe à splendides motifs de sang. Elle descend ainsi au rez-de-chaussée. Nous sommes en pleine nuit. Hormis le cadavre de son mari, il n'y a personne dans la maison. Elle s'installe néanmoins devant la psyché pour se maquiller. Dans son ensemble blanc trempé de sang, la jeune et belle épouse opte pour un maquillage épais. Il y a là la cruauté inquiétante et démoniaque d'un être qui n'est pas de ce monde. » Yoshimura Teiji, « Mishima ni okeru girisha » 三島におけるギリシャ [La Grèce chez Mishima] dans *Gendai no Esupuri* n° 48, 1971, Tôkyô, Shibundô, pp. 105-106.

麗子は血だまりの中を平気で歩いた。そして中尉の屍のかたわらに坐って、畳に伏せたその横顔をじっと見つめた。中尉はものに憑かれたように大きく目を見ひらいていた。その頭を袖で抱き上げて、袖で唇の血を拭って、別れの接吻をした。

*Reiko marcha tranquillement dans les flaques de sang. Elle s'assit près du corps du lieutenant et considéra longuement le profil de son époux, étendu sur le tatami. Il gardait les yeux grands ouverts, comme possédé. De ses manches elle enveloppa la tête, la releva, essuya le sang sur les lèvres, enfin y déposa les siennes, en guise d'adieu.*<sup>46</sup>

On songe ici aux nombreuses figures de femmes dévoratrices et/ou criminelles présentes dans l'œuvre de Mishima, parfois excitées par l'agonie de leur conjoint. À l'article de leur mort, le mari honni d'Etsuko dans *Ai no kawaki* et le promis méprisé de l'héroïne d'*Ongaku* 音楽 (La musique, janvier-décembre 1964)<sup>47</sup>, elle aussi prénommée Reiko, sont ainsi subitement réhabilités et veillés nuit et jour par une goule maternante, qui trouve du plaisir à manipuler le corps décharné d'un mâle réduit à l'impuissance<sup>48</sup>. Nous retrouvons par ailleurs dans *Ai no kawaki*, comme dans *Ongaku*, une identique logique d'inversion des positions sadiques et masochistes. Les deux femmes sont d'abord humiliées par le partenaire masculin. Puis la maladie les venge. La mort leur permet de se réapproprier l'époux violent ou infidèle, assimilé, pour finir, à un nourrisson réintégrant le ventre de l'épouse-mère<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Chap. 5, p. 108.

<sup>47</sup> *Ongaku* a d'abord été publié en feuilleton entre janvier et décembre 1964 dans la revue *Fujin kôron* 婦人公論 avant de paraître en livre de poche en février 1965 aux éditions *Chûô kôron*. Comme la plupart des « romans de consommation » de l'écrivain adressés à un public féminin — parmi d'autres : *Junpaku no yoru* 純白の夜 [Une nuit de pureté, janvier-décembre 1950], *Bitoku no yoromeki* 美徳のよるめき [Le scintillement de la vertu, avril-juin 1957], *Nikutai no gakkô* 肉体の学校 (L'école de la chair, janvier-décembre 1963) — le texte a été assez peu étudié. C'est toutefois un roman original qui offre un éclairage intéressant, comme nous aurons l'occasion de le mentionner dans notre troisième partie, sur le rapport de Mishima à la psychanalyse.

<sup>48</sup> Cf. MY, *Ai no kawaki*, Tôkyô, Shinchôsha, 1985, pp. 36-53 et *Ongaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 1985, pp. 73-76. Pour la traduction française : *La musique*, traduit du japonais par Dominique Palmé, Paris, Gallimard, 2000, pp. 109-119. La sexualisation de la scène est très marquée dans *Ongaku* : souffrant de frigidité, Reiko éprouve une sorte d'orgasme quand elle prend la main de son fiancé et ancien violeur qui la regarde avec, dans les yeux, « une lueur d'apaisement mêlée d'une sorte de vénération » 彼の目には、やすらぎと、一種敬虔な色が浮かぶのした (MY, *Ongaku*, *op.cit.*, p. 76. Pour la traduction française, *op.cit.*, pp. 118-119).

<sup>49</sup> Dans *Ai no kawaki* comme dans *Ongaku*, le conjoint sur le point de mourir est comparé à un nouveau-né : あれほどの高熱がつづいているのに、彼の肉体は痩せもしなければ蒼ざめもしなかった。かたい貧相な寝床の上で、むしろ光沢を帯び赤らんだ彼の体が、嬰兒のようにごろごろしていた。「 Bien que la fièvre persistât, il ne maigrissait ni ne pâlisait. Sur le lit minable et dur, son corps rouge et lustré roulait de-ci de-là comme celui d'un nourrisson. » (MY, *Ai no kawaki*, *op.cit.* p. 50) ; 今、この力で押しえつけ、腕をへし折ってやることだって簡単に出来ると思うと、急に又従兄は、その乾いた黄いろい不気味な死相にもかかわらず、赤ん坊のような魅力のある存在に見えてきました。「 Je me disais parfois que si je voulais, je pourrais facilement, avec mes seules forces, l'immobiliser pour lui casser un bras. Alors, malgré la sinistre expression de mort qui flottait sur son visage jauni et desséché, il se parait soudain pour moi du charme d'un nourrisson sans défense. » (*Ongaku*, *op.cit.*, pp. 75-76. Traduit du japonais par Dominique Palmé, *op.cit.*, pp. 117-118). Ce fantasme de l'épouse-mère qui se réapproprie le corps de l'enfant au moment de sa mort se retrouve fréquemment dans l'œuvre de l'auteur. L'exemple le plus frappant nous est sans doute fourni par le personnage d'O-Rei dans la pièce *Suzaku-ke no metsubô*, servante dévouée qui est aussi la véritable mère du dernier descendant mâle de la famille Suzaku. Elle déclare, après avoir appris la mort de son fils au champ d'honneur : あの子は死ぬと同時に、青い空の高みからまっしぐらに落ちてきて、ここへ、(ト自らの腹を叩く) ここへ、この血みどろの胎の中へ、もう一度戻って来たのですわ。もう一度

Dans *Yûkoku*, l'interversion des positions sadiques et masochistes connaît toutefois un ultime renversement. À la fin de la nouvelle, le personnage de Reiko retrouve en effet sa place initiale et se réjouit de rejoindre le principe marital dans la mort. L'aliénation du personnage est en l'occurrence illustrée par une surprenante image de bondage :

それから立って、押入れから、新しい白い毛布と腰紐を出した。裾が乱れぬように、腰に毛布を巻き、腰紐で固く締めた。

*Puis elle se leva, sortit du placard une couverture, neuve et blanche, ainsi qu'une cordelière. Elle voulait éviter que la traîne de sa robe ne s'emmêlât et enroula à cette fin la couverture autour de sa taille qu'elle serra fermement à l'aide de la cordelière.*<sup>50</sup>

La justification narrative (préservé l'ajustement de la robe) paraît ici peu convaincante. On a l'impression que l'auteur a sauté sur le premier prétexte qui lui fût venu à l'esprit pour ajouter une dernière touche de référentiel sadomasochiste à sa nouvelle. Les *liens* de l'épouse aux représentations de l'époux<sup>51</sup> sont ainsi rappelés, ainsi que la nature réversible des fonctions active et passive du jeu sadomasochiste.

#### 4. Perversion et idéologie

La prégnance d'un imaginaire pervers, peu compatible avec la moralité supposée des personnages, fait partie des éléments mis en avant par les critiques pour réfuter la pertinence d'une lecture politique de la nouvelle. L'érotisme de Mishima neutraliserait le contexte historico-politique ou s'y substituerait. Etô Jun fut le premier à développer cet argumentaire, repris par d'autres<sup>52</sup> :

---

私の賤しい温かい血と肉に包まれて、苦しい名誉や光栄に煩わされることのない、安らかな眠りをたのしみに戻って来たのですわ。今こそ私はもう一度、ここにあの子のすべてを感じます。あの子の眼差、あの子の微笑、あの子のしっかりとした手足をこの中に。《 Au moment de mourir, il est tombé comme une pierre des hauteurs de l'azur pour revenir à nouveau ici (*elle tapote son ventre*), là, à l'intérieur de cet utérus plein de sang. Il est à nouveau enveloppé dans ma chair, dans mon sang chaud et plébien ; il est revenu pour jouir d'un sommeil serein où il ne souffrira plus les douleurs de la gloire et de l'honneur. À présent, je ressens de nouveau ici tout de cet enfant. Son regard, son sourire, les mouvements fermes de ses pieds et de ses mains. » MY, *Suzaku-ke no metsubô*, dans F104, Tôkyô, Kawade shobô, 1981, pp. 159-160. Le lien entre le corps de la mère et la mort peut s'exprimer de façon plus indirecte, comme dans le roman populaire *Bitoku no yoromeki* dont l'héroïne multiplie les avortements (MY, *Bitoku no yoromeki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2009).

<sup>50</sup> Chap. 5, p. 109.

<sup>51</sup> Pour Jean Bergeret, les fantasmes sadomasochistes masculins doivent être envisagés comme un moyen d'empêcher les femmes d'intervenir. Il s'agit de les enfermer dans une entité narcissique qui refuse l'autre, le conflit œdipien et la génitalité. Cf. Jean Bergeret, *La pathologie narcissique*, Paris, Dunod, 1996, p. 97.

<sup>52</sup> Cf., par exemple, Hirano Yukihito, qui prend prétexte de l'influence de l'érotisme bataillien pour discréditer une interprétation politique : この作品をある種の悪意にもとづいた反動政治小説としてとらえても無駄である。三島はここで、バタイユ理論をふまえながらエロティシズムを、その全き具体相において描こうとしたのである。《 Il est vain d'envisager cette œuvre comme un roman réactionnaire qui procéderait d'une forme d'intention

*Mishima a ici admirablement réussi dans un projet de composition ironique qui lui est propre, et qui consistait à saisir le paroxysme d'une crise politique, en l'occurrence la mutinerie de l'armée de terre impériale, non sous l'aspect politique mais sous l'aspect érotique. Le comble de l'érotisme mishimien nous est incontestablement fourni par l'image de l'épouse qui, la robe blanche maculée de rouge, aspergée du sang que son mari a versé en s'ouvrant le ventre, conserve néanmoins un pas ferme dans ses tabi blancs suintant de sang, puis prend le temps de se maquiller une dernière fois. [...] Ainsi la beauté et la béatitude de Yûkoku procèdent d'une beauté entièrement non idéologique, ou, pour le dire autrement, totalement formelle, une beauté émise par le « je » [de l'écrivain] et libérée dans le cadre d'un concept et d'une forme stylisée qui transcendent la prison de la « personnalité ».*<sup>53</sup>

Les analyses d'Etô Jun vont à beaucoup égards dans le sens de celles que nous avons proposées. Il souligne à la fois la présence des fantasmes de l'auteur (pulsion de mort, pulsions partielles, association entre la femme et la mort) et les effets de mise à distance dus au travail formel. Sa conclusion selon laquelle le texte serait « entièrement non idéologique » est cependant hautement discutable. Sexualiser le politique (de même que l'esthétiser)<sup>54</sup>, n'équivaut pas à le supprimer. Hanada Kiyoteru ne manqua pas de rappeler à Etô Jun qu'une telle érotisation fut en l'occurrence l'une des spécificités de l'ultranationalisme de la période militariste<sup>55</sup>. Etô Jun développe d'ailleurs un argumentaire qui s'inscrit tout à fait (sans doute à son insu) dans le cadre de l'« esthétique fasciste » que nous avons décrite dans notre premier

---

malveillante [de l'auteur]. En se fondant sur les théories de Georges Bataille, Mishima a ici cherché à décrire l'érotisme à un niveau entièrement concret ». Hirano Yukihito, *op.cit.*, p. 218.

<sup>53</sup> 「帝国陸軍」叛乱という政治的非常時の頂点を、「政治」の側面からではなく「エロティシズム」の側面からとらえようという、三島氏のアイロニー構成の意図は、ここで見事に成功している。割腹した夫の返り血をあびて白無垢を紅に染めた中尉夫人が、血にすべる白足袋をふみしめて死化粧に立つ姿などは、三島流のエロティシズムの極致ともいえるに違いない。〈…〉つまり「憂国」の美しさと至福は、完全な無思想の美しさであり、いいかえれば全く外面化され、「個性」の檻を超えて観念と様式のなかに解放された「私」のはなつ美である。Etô Jun, « Bungei jihyô (Asahi shinbun) yori », dans *Mishima Yukio* (1972), Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho, Tôkyô, Yûseidô, 1992, p. 246.

<sup>54</sup> L'argument selon lequel l'érotisation du politique le neutraliserait rejoint bien évidemment celui de l'esthétisation supposément dépolitisante que nous avons évoqué en fin de première partie. Les deux arguments pourraient l'un et l'autre être retournés contre ceux qui les emploient. Les critiques qui s'échinent à prouver que *Yûkoku* n'est pas une œuvre politique se perdent en fait dans un argumentaire auto-réfutant : la nécessité même où ils se trouvent de prévenir le lecteur contre toute interprétation politique abusive souligne la présence d'un contexte idéologique et l'impossibilité, pour le lecteur, de l'ignorer.

<sup>55</sup> Etô Jun développa le même argumentaire devant Terada Tôru et Hanada Kiyoteru dans l'entretien transcrit dans le numéro 165 de la revue *Gunzô* (février 1961). Il déclara que « Mishima avait souhaité décrire sous un angle érotique ce point précis où se rencontrent politique et érotisme » (政治とエロティシズムのちょうどぶつかった点をエロティシズムのほうから描いたものだと思う). Hanada Kiyoteru rétorqua alors que « l'extrême-droite, pendant la guerre, c'était complètement ça » (戦争中の右翼というのはみなこれだな). Cf. *Gunzô sôsaku gappyô*, n° 7, janvier 1960–décembre 1961, Tôkyô, Kôdansha, p. 244. Le rôle essentiel de l'érotisation du politique dans les systèmes totalitaires fascistes (fusion avec la foule, action politique s'apparentant à une forme de défolement libidinal, érotisation des symboles et de la mort, *leader* comme fétiche, etc.) a notamment été évoqué par Wilhelm Reich : *La psychologie de masse du fascisme* (1933), traduit de l'anglais par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot, 2001.

chapitre : érotisation et esthétisation de la mort <sup>56</sup>, dépolitisation apparente du politique, séduction par la forme, etc. Les contradictions du critique sont palpables lorsqu'il fait remarquer que la beauté non-idéologique du texte s'inscrirait dans le cadre d'un « concept » et d'une « forme stylisée » qui transcenderaient le « je » de l'écrivain. Il y a donc bien, selon lui, une idée sous-jacente au récit, et celle-ci évoque étrangement l'aspiration à sortir de soi pour fusionner avec une forme transcendante que nous retrouvons dans la pensée fanatique, et singulièrement dans l'ultranationalisme japonais.

Certes, il existe effectivement une forme d'ironie dans ce texte. Mais celle-ci serait, selon nous, à chercher non dans la neutralisation du discours idéologique par le discours de la perversion, mais au contraire dans leur étroite imbrication. La description éthérée du coït, l'impatience des personnages à se donner la mort, la volonté quelque peu puérile de l'épouse d'exhiber, devant son époux, la résolution qu'elle avait elle-même prise en son absence de l'accompagner dans la mort, servent en soi le cadre édifiant du récit. Dans le même temps, on sent poindre un excès, une mise en scène trop explicite de la moralité qui nous oriente vers autre chose. Comme nous l'avons vu plus haut, ce sont souvent les efforts un peu trop visibles que fournit le narrateur pour légitimer le caractère moral de ses personnages et de leur action qui laissent entrevoir d'autres motivations :

麗子は良人のこの信頼の大きさに胸を搏たれた。中尉としては、どんなことがあっても死に損ってはならない。そのためには見届けてくれる人がなくてはならぬ。それに妻を選んだというのが第一の信頼である。共に死ぬことを約束しながら、妻を先に殺さず、妻の死を、もう自分には確かめられない未来に置いたということは、第二のさらに大きな信頼である。もし中尉が疑り深い良人であったら、並の心中のように、妻を先に殺すことを選んだであろう。

*Reiko fut profondément touchée par la confiance magnanime de son mari à son égard. Quant au lieutenant, en tant que militaire, rien ne devait quoi qu'il arrive entacher sa mort. Il lui fallait donc un témoin qui restât jusqu'au bout. Attribuer cette charge à son épouse constituait une première marque de confiance. La seconde, plus grande encore, était de ne pas tuer sa femme en premier alors qu'ils s'étaient promis de mourir ensemble, de laisser la mort de son épouse au soin d'un avenir dont il ne pourrait plus s'assurer. Si le lieutenant*

---

<sup>56</sup> On pourrait faire remarquer que l'impatience des personnages à se donner la mort ne désamorce pas nécessairement l'idéologie sous-jacente du récit. En l'occurrence, l'inconsistance des motivations du lieutenant pourrait aussi nous renvoyer à un idéal mortifère qui est au cœur de l'ultranationalisme d'avant-guerre. Hashikawa Bunsô oppose sur ce point le nihilisme nazi qui disait « nous devons combattre ! » 「我々は闘わねばならぬ ! 」 à l'école romantique japonaise qui disait « nous devons mourir ! » 「我々は死なねばならぬ ! 」 Cf. Hashikawa Bunsô, *Nihon rôman-ha hihan josetsu* (1960), Tôkyô, Kôdansha, 1998, pp. 49-50.



*avait été un mari suspicieux, il aurait sans doute choisi, comme dans les suicides d'amants les plus ordinaires, de tuer d'abord son épouse.*<sup>57</sup>

Le premier degré confirme la perfection des personnages : si l'époux laisse son épouse mourir après lui c'est parce qu'il souhaite accomplir une mort exemplaire et qu'il lui fait confiance. L'arsenal rhétorique sollicité — connecteurs logiques, *de aru* didactique (« c'est donc... »), adjectifs numéraux (première et seconde marques de confiance) — est cependant ici un peu trop visible. Le lecteur en retire l'impression que le narrateur est sur la défensive, tente de *justifier* une action qui, en réalité, sourd de bien trop loin pour être justiciable de quoi que ce soit. Le texte nous incite dès lors à considérer que le personnage (dont le narrateur adopte le point de vue) se cherche des arguments d'ordre éthique pour maquiller un fantasme pervers et exhibitionniste qui consiste à imposer à autrui l'horifiant spectacle de sa mort<sup>58</sup>.

Le constat d'un lien étroit entre les représentations idéologiques et les représentations perverses pourra amener le lecteur à réévaluer les passages en apparence les moins ambigus de la nouvelle, et à s'interroger sur la présence sous-jacente, dans ce qui semble relever du discours d'édification le plus univoque, d'un imaginaire narcissique :

これらのことはすべて道徳的であり、教育勅語の「夫婦相和シ」の訓えにも叶っていた。麗子は一度だって口ごたえはせず、中尉も妻を叱るべき理由を何も見出さなかった。陛下の神棚には皇太神宮の御札と共に、天皇皇后両陛下の御真影が飾られ、朝毎に、出勤前の中尉は妻と共に、神棚の下で深く頭を垂れた。捧げる水は毎朝汲み直され、榊はいつもつややかに新らしかった。この世はすべて厳粛な神威に守られ、しかもすみずみまで身も慄えるような快樂に溢れていた。

*Tout cela était moral et répondait aux prescriptions sur « l'harmonie dans le couple » du Rescrit impérial sur l'éducation. Jamais Reiko n'avait répondu à son mari et jamais celui-ci n'avait eu motif de lui exprimer ses remontrances. Tous les matins, avant de se rendre à la caserne, le lieutenant, accompagné de son épouse, s'inclinait profondément devant l'autel situé au bas de l'escalier où trônait la photo de Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice ainsi qu'une tablette du grand sanctuaire d'Ise. L'eau offerte à la divinité était chaque jour renouvelée et le rameau de l'arbre sacré toujours vert et brillant. Ce monde était*

---

<sup>57</sup> Chap. 3, p. 84.

<sup>58</sup> Le caractère contourné du laïus du lieutenant n'a pas manqué de sauter aux yeux de certains commentateurs. Henry Scott-Stokes note ainsi : « L'argument n'est pas facile à saisir. Ce qui saute aux yeux, c'est que l'officier veut être regardé tandis qu'il se fait hara-kiri. À partir de ce seul détail, il ressort que *Patriotisme* est l'œuvre d'un anormal ». *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Picquier 1996, p. 285.

*entièrement placé sous la protection d'une majestueuse autorité divine et débordait d'une volupté qui les ébranlait de la tête aux pieds.*<sup>59</sup>

二人が死を決めたときのあの喜びに、いささかも不純なものがないことに中尉は自信があった。あのとき二人は、もちろんそれとはっきり意識はしていないが、ふたたび余人の知らぬ二人の正当な快樂が、大儀と神威に、一部の隙もない完全な道徳に守られたのを感じたのである。二人が目を見交わして、お互いの目の中に正当な死を見出したとき、ふたたび彼らは何者も破ることのできない鉄壁に包まれ、他人の一指も触れることのできない美と正義に鎧われたのを感じたのである。

*Le lieutenant était certain qu'il n'entraînait pas la moindre parcelle d'impureté dans la joie qu'ils avaient ressentie à l'instant où ils avaient choisi la mort. Ils avaient alors senti, sans en avoir évidemment une conscience claire, que les légitimes plaisirs de la chair qu'ils goûtaient ensemble, inconnus à tout autre, étaient placés une nouvelle fois sous l'égide de l'autorité divine et du Devoir suprême, sous la protection d'une Morale parfaite, dénuée de la plus petite faille. Et quand ils se regardèrent et découvrirent dans l'œil de l'autre la mort intègre, ils éprouvèrent à nouveau le sentiment d'être enveloppés de murs d'acier irréfragables, armés de cette cuirasse du Beau et du Juste que les autres ne pouvaient effleurer.*<sup>60</sup>

Le lecteur est ici confronté à un véritable tissu de propagande ultranationaliste, un discours opaque qui ne lui laisse, en apparence, aucun espace propre, pas la « moindre petite faille » par où pénétrer. C'est cependant précisément ce refus du plus petit écart qui peut nous renvoyer au discours de la perversion. Les ressorts pervers du fanatisme, note Michèle Ansard-Dourlen, s'expriment dans l'aspiration d'une pure « coïncidence entre le sujet et son idéal du moi »<sup>61</sup>. Il importe, pour ce faire, de supprimer toute trace de doute, de crainte, d'altérité, d'angoisse existentielle<sup>62</sup>. Shinji et Reiko, comme dans le coït, forment ici une seule et même entité qui ne connaît pas le conflit et vit dans une sorte de rapport orgasmique permanent avec la transcendance. C'est finalement, comme le suggérait déjà la description éthérée du coït, le mythe même d'une sexualité « pure » et « morale » (*i.e.* non-génitale) qui nous oriente vers l'imaginaire de la perversion. Par le biais de la dyade narcissique, les personnages accomplissent leur désir régressif de fusion avec le ventre maternel qu'incarne

---

<sup>59</sup> Chap. 2, p. 78.

<sup>60</sup> Chap. 3, p. 87.

<sup>61</sup> Michèle Ansart-Dourlen, *Le fanatisme, terreur politique et violence psychologique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 16.

<sup>62</sup> M. Ansart-Dourlen, *ibid.*, pp. 14-60.

ici la cuirasse protectrice de la transcendance qui « coupe » les héros du monde ordinaire, ce monde non-pervers marqué par le doute, l'angoisse et une génitalité (mal)saine...

\*

Les analyses précédentes suggèrent que deux lectures distinctes de la nouvelle sont possibles : l'une respectueuse de son sens littéral, l'autre attentive aux manifestations de mobiles pulsionnels et aux indices d'un langage pervers. Si l'on adopte cette seconde lecture, le programme narratif conjoint « pureté collective / pureté individuelle » fait figure de simple paravent placé devant une autre configuration narrative dont le destinataire et le destinataire s'enracineraient dans l'inconscient des personnages, virtuellement suggéré par le texte. On peut certes envisager ces deux niveaux séparément. Il nous a cependant semblé intéressant de montrer comment ils se tiennent l'un l'autre, de lire la nouvelle comme une illustration de l'imbrication toujours étroite entre l'idéologie d'un côté et les fantasmes pervers de l'autre. L'articulation serrée entre représentations idéologiques et fantasmatiques est très marquée dans le cas de Mishima, qui fut lui-même amené à réinvestir ses propres pulsions mortifères dans le cadre d'un appareil idéologique. Mais la remarque pourrait sans doute être généralisée à de nombreux textes autoritaires : c'est parfois là où un récit paraît le plus lisible, le moins susceptible de s'ouvrir à une quelconque polysémie, le plus clairement travaillé par un idéal de cohésion et de fermeture, que se dévoile en réalité une fracture. Le monolithisme de l'idée, l'aspiration à une stricte coïncidence d'un sujet avec lui-même, le refus de l'Autre ne sont en effet pas seulement les traits dominants du fanatisme, mais aussi de la perversion dominée par un rêve mortifère de non-contradiction<sup>63</sup>. Dans *Yûkoku*, Mishima nous donne à voir cette imbrication, nous laisse entendre, à travers certains extraits plus explicites que d'autres, que le langage de l'idéologie est souvent le même que celui de la perversion. Les deux derniers chapitres jouent à nouveau ici un rôle essentiel, nous invitant à relire l'ensemble de la nouvelle à la lumière de leur imaginaire débridé.

---

<sup>63</sup> Michèle Ansart-Dourlen, *ibid.*, pp. 16-19.

### 3. L'auteur autrement

#### 1. Lecture contrauctoriale et biographème

Les deux sous-chapitres précédents nous ont permis de mettre en exergue l'ambiguïté de *Yûkoku*. L'auteur présente les actes de ses personnages sous un jour trouble qui en modifie la portée supposément éthique. On pourrait, à cet égard, percevoir un chassé-croisé entre le diptyque *Sebuntîn* d'Ôe Kenzaburô et *Yûkoku* de Mishima Yukio, œuvres parues, nous l'avons vu, exactement au même moment<sup>1</sup>. Le texte de Ôe Kenzaburô se veut clairement critique de l'engagement ultranationaliste. Le héros, dont le narrateur partage ironiquement le point de vue, est présenté comme un être complexé, onaniste invétéré, qui choisit l'extrême-droite comme une réponse à ses angoisses existentielles et à sa peur de l'autre. Le diptyque est cependant très loin, comme le note Antonin Bechler, de verser dans la critique univoque :

*Évidemment, il y a la misère sexuelle de l'adolescent et ses pulsions onanistes peu conformes à l'image héroïque du jeune fanatique que l'extrême-droite a érigé en martyr. Mais à y regarder de plus près, on voit bien que cette misère est justement plus pathétique que comique, et la condition de honte et de solitude extrêmes de l'adolescent qui en souffre suscite plus d'empathie que de rire. Nous sommes alors bien loin d'un roman à thèse impitoyable pour son personnage comme peut l'être L'Enfance d'un chef [de Jean-Paul Sartre], d'autant que le héros lui-même ne se gêne guère pour brocarder les travers de ses camarades extrémistes et de leur chef, rejetant la quasi-totalité de l'appareil théorique du parfait petit fasciste (le groupe, le peuple, le chef, l'amour de la patrie) pour n'en garder qu'une vision très personnelle du « signifiant flottant » qu'est le mythe impérial. Une obsession personnelle qui est aussi, sans doute, celle de son créateur, qui déclarait cinq ans plus tard « n'avoir à aucun moment eu l'intention de [se] moquer du jeune héros [de Seventeen] ».<sup>2</sup>*

Certes, on ne saurait aller jusqu'à lire *Sebuntîn* comme un texte apologétique et *Yûkoku* comme un texte ironique (au sens courant du terme). Le critère quantitatif joue, qu'on le veuille ou non, un rôle essentiel dans l'interprétation globale que le lecteur fait du sens d'un texte, et la fréquence des passages suggérant un point de vue favorable ou défavorable du

---

<sup>1</sup> Cf. *supra* : Introduction, p. 78.

<sup>2</sup> Antonin Bechler, « Ceci est mon corps », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, thèse de doctorat soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à l'Université de Strasbourg, p. 392.

narrateur (*Yûkoku*) ou de l'auteur implicite (*Sebuntîn*) sur ses personnages est indéniable<sup>3</sup>. Il n'en reste pas moins surprenant que si peu de critiques aient été sensibles à l'équivoque de ces deux textes, se rangeant, pour la plupart, au point de vue de John Nathan qui considère que le texte d'Ôe est l'exacte antithèse de celui de Mishima<sup>4</sup>.

L'élément décisif, qui fige l'interprétation, est peut-être à chercher ailleurs que dans les textes, à savoir dans l'image attachée à ces deux auteurs. Mishima et Ôe ont exprimé leur sensibilité politique dans de nombreux essais et la plupart des lecteurs savent que le premier s'est suicidé par *seppuku* pour la cause ultranationaliste, tandis que le second a toujours été prompt à défendre les valeurs menacées de la démocratie et du pacifisme. Loin d'être un support créatif pour l'imagination ou les réflexions du lecteur, l'image de l'écrivain semble ici réduire les possibles interprétatifs. Sans aller jusqu'à adopter l'approche maximaliste d'un Pierre Bayard, qui propose d'ajouter à la théorie littéraire le concept d'*auteur imaginaire* et de changer les attributions auctoriales des œuvres<sup>5</sup>, il nous semble intéressant de proposer une approche différente de la question de l'auteur, peut-être plus ludique, qui permettrait, en tout cas, d'échapper à la tétanie interprétative que véhicule le nom même de Mishima, particulièrement flagrante dans le cas de *Yûkoku* (d'une part parce que Mishima n'a cessé de commenter son texte ; de l'autre parce qu'il a brouillé l'écart entre la fiction et son auteur en endossant à plusieurs reprises le costume de son personnage, une première fois dans son adaptation cinématographique de la nouvelle, une seconde fois dans la salle du quartier général des forces d'autodéfense d'Ichigaya où il se suicida).

À sa manière, l'écrivain a lui aussi cherché à établir un jeu entre sa personne et ses textes. De nombreux lecteurs prennent d'ailleurs plaisir à suivre ce dialogue fléché qui va de la fiction à son auteur et de l'auteur à la fiction, en passant parfois par le détour des essais<sup>6</sup>. Ils rentrent

---

<sup>3</sup> La phase dite de sanction du programme narratif, essentielle pour évaluer la nature de celui-ci, rend aussi délicate une lecture à rebours des textes. *Seiji shônenshisu*, la seconde partie de *Sebuntîn*, s'achève sur une ultime outrance sexuelle — constatant le décès du jeune terroriste suicidé dans sa cellule, un policier « aurait senti l'odeur de [son] sperme » (cf. Antonin Bechler, *op.cit.*, p. 601) — qui confirme la dimension ironique du texte. Nous avons vu, dans notre première partie, que le narrateur de *Yûkoku* proposait aussi, dès les premières lignes, une évaluation positive du programme narratif de ses personnages qui tendait à supprimer l'hypothèse d'une lecture ironique.

<sup>4</sup> John Nathan, *Mishima, A biography* (1974), New York, Da Capo Press, 2000, p. 182.

<sup>5</sup> Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, pp. 10-29. Il ne serait pas inintéressant de proposer, en adoptant la perspective bayardienne, une analyse de *Yûkoku* rédigée par Ôe Kenzaburô et de *Sebuntîn* par Mishima Yukio. Nous verrions alors ressortir, avec bien plus de violence peut-être, l'ambiguïté de ces textes et l'ambivalence de leurs auteurs dont l'engagement politique coïncide avec une étrange fascination pour tout ce qu'ils prétendent haïr : l'ultranationalisme, l'influence du système impérial, la nostalgie de la guerre, la réification dans « l'être-en-soi » fanatique dans le cas d'Ôe ; les valeurs de l'après-guerre — l'occidentalisation, la marchandisation, la démocratie, la société du bien-être et du loisir — dans le cas de Mishima.

<sup>6</sup> L'omniprésence de l'auteur participe en fait du caractère clivant des textes de l'écrivain, les uns réprouvant le soliloque de l'entité « Mishima » et les autres appréciant cette figure tutélaire (dès lors rassurante) qui leur souffle à l'avance où il faut chercher.

cependant ainsi dans un échange dont les règles et le plateau semblent toujours entre les mains de l'auteur, condamnant les destinataires à des interprétations prévues à l'avance. La lecture immanente que nous avons jusqu'à présent privilégiée, plus attentive au tissu textuel, ne supprime pas toutes les difficultés. L'univers de Mishima est en effet si balisé, l'image de l'auteur tellement connue que l'interprète voit souvent resurgir malgré lui le signifiant « Mishima » qu'il avait tenté de supprimer. L'univers psychotique<sup>7</sup>, la pulsion de mort, la présence d'un référentiel narcissique et sadomasochiste, les liens entre la perversion et l'idéologie ultranationaliste nous renvoient, qu'on le veuille ou non, au romancier. Le fantôme de l'écrivain semble nous regarder en coin, un sourire aux lèvres, l'air de dire : « Mais c'est tout moi ! ».

S'il était besoin de prouver une énième fois que l'auteur n'est pas mort (s'il n'a pas toujours été immortel), Mishima fournirait ainsi un cas d'école. On a beau faire, il est là, avec son lexique et sa grammaire fantasmagiques, ses détails biographiques familiers, etc. Cette dimension archétypale du cas Mishima permet cependant de rappeler que le défi ne consiste pas à se débarrasser purement et simplement de l'auteur (ce qui est, du reste, impossible)<sup>8</sup>. L'écueil n'est pas dans l'auteur, mais dans son autorité, dans les représentations ou les interprétations homogènes et préconçues de l'œuvre, que véhiculent son image et l'autorité de ses commentaires. Suturent le texte biographique au texte fictionnel, multipliant les postfaces et les gloses personnelles de ses textes, Mishima a tout fait pour alimenter cette fiction d'unité et d'autorité. Mais sans doute peut-on prendre l'écrivain à son propre piège en utilisant le texte fictif et le texte biographique non pour réifier ou uniformiser le sens de son œuvre, mais au contraire pour le pluraliser. Deux notions nous semblent intéressantes à cet égard : la *lecture contrauctoriale* et le *biographème*.

Le concept de lecture contrauctoriale a notamment été présenté dans l'ouvrage collectif *Lire contre l'auteur*, dirigé par Sophie Rabau. Le concept comporte, par définition, une dimension agonistique ou éristique, impliquant une forme de « combat entre lecteur et auteur »<sup>9</sup>. Il faut cependant préciser que la visée de la lecture contrauctoriale n'est pas l'auteur comme créateur mais comme interprète de son œuvre. C'est sur ce terrain, note Sophie Rabau, que le lecteur est susceptible, en « expropri[ant] l'auteur de tout ou partie de son œuvre qu'il n'aurait pas compris », d'apporter quelque chose de neuf. Dans cette

---

<sup>7</sup> L'hypothèse d'une structure psychotique chez Mishima a notamment été évoquée par Sofia Chraïbi dans sa thèse. Cf. S. Chraïbi, *Perversion, création et judéo-christianisme, les cas de Pasolini et de Mishima*, Université de Nice-Sophia Antipolis, Thèse soutenue le 7 juin 2004, p. 13.

<sup>8</sup> Cf. sur ce point Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, pp. 51-110.

<sup>9</sup> Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p. 117.

perspective, Laure Depretto propose de scinder l'auteur « en deux instances distinctes » et de s'autoriser « de son amour et de son admiration pour l'auteur 1 pour contredire l'auteur 2 »<sup>10</sup>. Une partie des analyses que nous avons fournies dans ce chapitre rentrent dans le cadre d'une lecture contrauctoriale. Au Mishima de la fin des années 1960 qui commente *Yûkoku* à l'aune de son engagement ultranationaliste, nous avons ainsi opposé un autre Mishima soucieux de construire ses textes sur une faille, voire sur une logique de déconstruction interne. L'attention au langage inconscient nous a également permis de rattacher *Yûkoku* à tout un registre de représentations fantasmatiques propres à l'auteur, qui s'accorde mal avec la langue de bois dithyrambique du narrateur-récitant et de son double paratextuel (l'auteur) adoptant le même ton édifiant<sup>11</sup>.

Toute la difficulté réside cependant dans le fait que les contrastes sont d'emblée omniprésents chez Mishima ou dans l'image qu'il a construite de sa personne. Même un essai aussi tendancieux que *Ni-ni roku jiken to watashi* laisse clairement transparaître l'ambiguïté de l'écrivain qui avoue, de façon à peine voilée, que sa passion pour les insurgés du 26 février 1936 est associée au thème de la revanche narcissique, à sa pulsion de mort, sinon au plaisir sadique qu'il éprouve à détruire des objets de désirs. L'auteur ne fait donc pas disparaître l'ambiguïté : il la réifie. Les contradictions du texte sont finalement rattachées au signifiant « Mishima » qui en serait l'unique vecteur et l'ultime propriétaire. D'où l'intérêt qu'il y aurait peut-être à articuler la notion de lecture contrauctoriale au concept barthésien de biographème<sup>12</sup>, qui implique un refus de la biographie comme tout indissoluble. La vie de l'écrivain est appréhendée comme un texte fragmentaire, décomposable en autant de morceaux choisis que le critique serait libre d'utiliser à sa guise. Il ne s'agit plus, alors, de

---

<sup>10</sup> Laure Depretto, « Qui m'aime me contredise ! », dans Sophie Rabau (dir.), *ibid.*, p. 70. Laurent Zimmerman va un cran plus loin et propose d'introduire le concept de *désauteur* qui désignerait un « mouvement dialectique de décollement par rapport à la logique de l'auteur (*désauteur*), mais également de pluralisation (*des auteurs*) plutôt que de remplacement d'un auteur par un autre. ». Laurent Zimmerman, « Le Désauteur », dans Sophie Rabau (dir.), *ibid.*, p. 94.

<sup>11</sup> Dans un article pour le magazine *Madomoazeru* マドモアゼル [Mademoiselle] datant de mai 1966, Mishima écrit ainsi au sujet de l'adaptation filmique de sa nouvelle : 「憂国」は、いくつかの主題を持った映画ですが、そのもっとも大切な主題の一つは、夫婦愛ということです。この、昭和十年代の青年将校夫婦は、教育勅語そのままの、「夫婦相和シ朋友相信シ」というモラルに忠実であるために、死ななければならず、死の中にだけ、永遠の愛を求め合います。« Il y a différents thèmes dans le film *patriotisme*, mais le plus important d'entre eux est l'amour entre conjoints mariés. Ce couple des années 1930, dont l'époux est un officier militaire, doit mourir par fidélité à l'éthique de "l'harmonie entre mari et femme et de la confiance entre amis" du Rescrit impérial sur l'éducation qu'il respecte à la lettre. C'est uniquement dans la mort qu'ils trouvent un amour éternel. » MYZ, vol. 34, 2003, p. 98.

<sup>12</sup> « [...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion [...] ». Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 13.

faire tenir ensemble les contradictions de l'œuvre et de l'homme, mais au contraire de creuser un sillon à loisir, en empruntant au texte biographique le détail qui nous plait.

## 2. *Ai no shokei* [Une exécution d'amour] : le *Yūkoku* gay :

Roland Barthes valorise, nous l'avons vu, le flottement entre le premier et le second degré. L'ironie sûre est productrice d'un sens plein, affiche ce dont il faut rire et ainsi « détruit la multivalence ». L'écriture moderne devrait refuser un tel paradigme, chercher une forme de parodie « qui ne s'afficherait pas comme telle » et préserverait ainsi l'incertitude de son origine, de son sens, de sa fonction, etc.<sup>13</sup>. Mais l'ironie incertaine que Barthes appelle de ses vœux soulève aussi un certain nombre de difficultés se rapportant au premier degré où elle s'enracine et qu'elle ne saurait, par définition, refuser entièrement. En l'occurrence, la majorité des lecteurs éprouveront probablement moins de difficulté à accepter l'ironie flottante d'un Flaubert que celle d'un Sade, tous deux cités en exemple par Barthes. Le problème que pose la littérature du divin marquis se pose *mutatis mutandis* dans le cas de la nouvelle *Yūkoku*. Il paraît difficile de contester que le texte oscille entre le premier et le second degré, laissant le lecteur incertain quant à l'interprétation qu'il doit en faire. Mais c'est aussi pour cette raison que les destinataires les plus allergiques au sens premier seront amenés — fussent-ils conscients des procédures de mise à distance qui le travaillent — à le critiquer.

Lecture(s) contrauctoriale(s) et biographème(s) permettent de faire pencher un peu plus clairement le texte vers le second degré, non pour l'y enfermer, mais pour contrebalancer le plateau du premier degré lesté de nombreux poids : les interprétations partisans de l'auteur, son engagement ultranationaliste à la fin de sa vie, « l'esprit de sérieux » des commentaires critiques, etc. Le texte *Ai no shokei* 愛の処刑 [Une exécution d'amour] fournit à cet égard une source intéressante. Paru en octobre 1960 sous le pseudonyme de Sakakiyama Tamotsu 榊山保 dans *APPOLO*, émanation de la revue gay *ADONIS*<sup>14</sup>, *Ai no shokei* a longtemps été attribué à Mishima à titre officieux. En 2005, dans *Kaisô – Kaiten tobira no Mishima Yukio* 回想 回転扉の三島由紀夫 [Souvenirs : les mouvements giratoires de Mishima Yukio], Dômoto Masaki a officialisé la paternité de cette nouvelle. La nouvelle a également été

<sup>13</sup> R. Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 51-52.

<sup>14</sup> Revue publiée par l'« association *Adonis* » (*Adonisu kai* アドニス会), groupe informel qui s'intéressait à l'homosexualité masculine et auquel participèrent notamment Mishima et Dômoto Masaki. Les numéros spéciaux *APPOLO* étaient consacrés aux fictions. En 1960, *ADONIS* était co-dirigé par l'écrivain Nakai Hideo 中井英夫 (1922-1993), qui se fera connaître quelques années plus tard pour ses romans policiers excentriques, dont *Kyomu e no kumotsu* 虚無への供物 [Une offrande au néant, 1964]. Cf. Dômoto Masaki, *Kaisô – kaiten tobira no Mishima Yukio*, Tôkyô, Bungei shunjû, 2005, p. 62.



insérée dans les œuvres complètes du romancier, quoique dans le « volume complémentaire » (*hokan* 補巻)<sup>15</sup>, qui collationne des textes au statut ambigu : récits « apocryphes », lettres non incluses dans la correspondance (volume 38 des œuvres complètes), essais non publiés, manuscrits, etc. *Ai no shokei* est bien un Mishima, mais non un Mishima « canonique »<sup>16</sup>...

Le récit comporte uniquement deux personnages : Ôtomo Shinji et Imabayashi Toshio. Le premier est professeur de sport et vit à l'écart dans une maison en périphérie de la ville de Y\*\*\*, le second est son élève. L'intrigue commence avec l'arrivée, un soir, du lycéen au domicile de son enseignant, profondément déprimé. La discussion entre les deux protagonistes pose le cadre de l'intrigue : Tadokoro, un camarade de classe d'Imabayashi Toshio, est mort d'une pneumonie après avoir été contraint par Ôtomo Shinji, en guise de punition, de rester plus d'une trentaine de minutes debout sous la pluie. S'ensuit une inversion du rapport dominant / dominé. L'élève mène la discussion sur un ton sadique, exigeant pour réparation la mort de son professeur. Ce dernier s'empresse d'accepter l'opportunité qui lui est donnée de se racheter :

古い家の八畳の居間は、暗い電灯の下におそろしいほどひっそりしていた。向い合って坐った体操教師と生徒は、じっと目を見つめ合ったまま動かなかった。信二の顔に、徐々に何ともいえない喜びの色がうかんで来た。彼はあぐらを解いて、キチンと畳の上に正座した。そして、いさぎよい口調で、悲痛な喜びの声を発した。

「ああ、今林君。よく言ってくれた。よく言ってくれたよ。俺は、そう言われて、はじめて自分のやるべきことをハッキリつかめたんだ。俺は死ねばいいんだ。今林。俺は死のう」

美少年はこの言葉をきいても眉一つ動かさなかった。横を向いて、ポツリと言った。

「死ぬ死ぬって、どうやって死ぬつもりなんです」

信二は戸惑って、

<sup>15</sup> MY, *Ai no shokei*, dans MYZ, *Hokan*, 2005, pp. 40-54.

<sup>16</sup> La dimension apocryphe du texte tiendrait peut-être aussi à son processus de rédaction. Le texte est certes de Mishima, mais il semble qu'au moins une ou deux personnes aient apporté quelques modifications superficielles à la nouvelle. Dômoto Masaki raconte, en effet, avoir proposé lui-même de simplifier certains passages au romancier tandis qu'il retranscrivait, au domicile de l'écrivain, la nouvelle de sa main (Mishima lui aurait demandé ce service sous prétexte de supprimer toute trace de son écriture manuscrite mais le récit de Dômoto suggère qu'il souhaitait observer les réactions que son texte suscitait chez un homme qui partageait ses goûts). Lorsque le texte fut publié dans *Adonis*, le metteur en scène eut toutefois le sentiment qu'il n'était pas exactement identique à celui qu'il avait lui-même retranscrit. Deux hypothèses sont alors possibles : soit Mishima a lui-même retravaillé le texte, soit un troisième rédacteur est intervenu. Cf. Dômoto Masaki, *op.cit.*, pp. 61-67.

「さア、そう急に言われると困るが、ピストル自殺しようにもピストルはないし、田舎なら農薬自殺ぐらいかもしれん。首をくくってもいいが、あとが醜いからなア」

「いつ死ねんです」

「早いほうがいいよ。死ぬと決まったら」

「今夜、僕の目の前で死んで下さい。そうしなけりゃ、僕は信じませんよ」

「いいとも。君のような美少年に見届けてもらって死ぬのは本望だ。だが、どうして死ぬか」

「楽な死に方はさせませんよ」

はじめて美少年の顔に微笑がうかんだ。〈…〉

「なるだけ永く苦しんで、のたうちまわって死ぬような死に方……一等苦しい自殺の方法……先生、切腹して下さい」

*Sous la lumière sombre de la lampe, la salle de réception de huit nattes de la vieille maison était d'un calme effrayant. Assis l'un en face de l'autre, le professeur de sport et son élève se fixaient sans bouger. Le visage de Shinji exprima bientôt une joie indicible. Il abandonna sa position en tailleur et s'assit bien droit, les jambes pliées sur le tatami. Sur un ton vigoureux, d'une voix qui rayonnait d'un bonheur déchirant, il déclara alors :*

*— Ah ! Imabayashi. Comme c'est bien dit, comme c'est bien dit ! Grâce à tes mots, j'ai enfin saisi que je devais faire. Je n'ai qu'à mourir. Imabayashi. Allez, je vais me tuer.*

*Le bel adolescent écouta ces propos sans sourciller. Tournant la tête sur le côté, il murmura :*

*— Mourir, mourir... C'est bien beau mais vous comptez-vous y prendre comment ?*

*Shinji hésita.*

*— Euh, tu me poses la question un peu subitement... Je n'ai pas de pistolet donc même si je voulais me suicider par balle... Comme on est à la campagne, il y aurait peut-être la solution du suicide au pesticide. Je pourrais aussi me pendre, mais bon, après c'est pas beau à voir...*

*— Et vous allez mourir quand ?*

*— Le plus vite sera le mieux. Dans la mesure où j'ai pris ma décision.*

*— Je vous prie de mourir ce soir, devant moi. Je ne saurais vous faire confiance autrement.*

*— Très bien. Mourir devant un beau garçon comme toi est mon vœu le plus cher. Mais alors comment ?*

— *Je ne vous laisserai pas mourir d'une mort douce.*

*Pour la première fois un sourire se dessina sur le visage du beau jeune homme. [...]*

— *Une mort qui vous fasse souffrir aussi longtemps que possible, qui vous torde de douleur... la mort la plus douloureuse qui soit... Je vous prie de vous ouvrir le ventre.*<sup>17</sup>

La suite est un débordement d'imaginaire homoérotique, mêlé de pathétique grotesque. Les deux personnages s'échangent baisers et serments d'amour. Le professeur de sport est en pleine érection tandis que son élève l'aide à se préparer. Celui-ci tombe dans des fantasmagories sadiques évoquant celles du narrateur de *Kamen no kokuhaku*. Il aspire ainsi à découper en tronçons l'érotique cadavre de son professeur<sup>18</sup>.

Le texte se présente comme un pur délire sexuel sacrifiant la vraisemblance au profit du fantasme. L'ironie établit en même temps une connivence avec le lecteur, fût-il étranger aux pulsions de l'auteur. *Ai no shokei* ne se réduit pas, en effet, à l'écriture de l'hallucination. L'outrance est aussi farcesque. L'écrivain joue notamment, comme dans *Yûkoku* (mais sur un mode beaucoup moins ambigu), avec les *topoi* des *gunkimono* :

俊男に命じられたとおり、信二は床柱の前にドッカとあぐらをかいた。そしてズボンの前ボタンを外し、腹をくつろげ、禪の盛り上がった前袋をむき出した。儀式はすべて俊男がおごそかな声で指図をした。

「大友信二、三十五歳、只今より割腹の処刑を行う。まず形見として、腋毛及び陰毛を少々剃り取ります」

いつのまに用意したのか、俊男は手に日本剃刀を握っていて、まず信二の右腕を上げさせ、腋毛を数十本剃り取った。それを白い半紙に受けて、次に左腋を上げさせて、同じようにした。〈…〉

次いで禪の両脇から陰毛がそれぞれ剃り取られた。信二は俊男の白い細い指で、体中を撫でまわされると、たまらなく昂奮した。これが今死んでゆく気持ちだと思えなかった。

「形見の式終わりました」

*Se soumettant aux ordres de Toshio, Shinji s'assit dignement en tailleur contre le pilier du tokonoma. Puis il ouvrit le bouton de son pantalon, se massa le ventre, et exposa à la vue son cache-sexe bombé. Toshio dirigea tout le rite en donnant ses instructions d'une voix solennelle :*

<sup>17</sup> MYZ, *Hokan*, *ibid.*, p. 45.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 46-54.

— Ôtomo Shinji, âgé de trente-cinq ans, va maintenant accomplir l'éventrement rituel auquel il est condamné. Avant toute chose, je vais raser quelques poils axillaires et pubiens pour les conserver en souvenir du défunt.

Toshio fut aussitôt prêt, un rasoir traditionnel au poing. Il leva d'abord le bras droit de Shinji et lui rasa une dizaine de poils. Il les déposa sur un rectangle de papier japonais blanc, puis opéra de la même manière avec le bras gauche. [...]

Ensuite, il rasa quelques poils pubiens qui dépassaient des deux côtés du pagne. Caressé par les doigts blancs et fins de Toshio, Shinji n'arrivait plus à contenir son excitation. Il ne pouvait croire que les sentiments qu'il éprouvait étaient ceux d'un homme qui allait mourir.

— Le rite de constitution des souvenirs est maintenant terminé.<sup>19</sup>

Le *topos* épique de l'adresse aux spectateurs avant le *seppuku* est parodié et subverti. Ce n'est plus pour vanter les prouesses et un courage exemplaire qu'un personnage prend la parole, mais pour raser quelques poils. La parole solennelle, confisquée par l'ordonnateur du rite, se mue en bouffonnerie sadomasochiste. Le ressort comique de la scène tient aussi à l'écart entre le sacrificateur et le sacrifié qui contraste avec la coïncidence usuelle entre ces deux instances dans le *seppuku*. Loin de prendre héroïquement l'initiative de sa mort, Shinji se présente comme une marionnette obéissante et passive soumise à son maître sadique.

Si l'on en croit Dômoto Masaki, *Ai no shokei* a été rédigé avant *Yûkoku*<sup>20</sup>. Que l'on envisage le second texte comme une transposition sérieuse du premier ou le premier comme une parodie du second, est cependant accessoire. Le fait est que la lecture d'*Ai no shokei* « rétroagit » sur *Yûkoku*, suggère que l'éventrement supposément solennel et éthique du lieutenant Takeyama Shinji comporte aussi son double ironique, sans doute inscrit dans le corps même de la nouvelle, comme le suggère la proximité flagrante, sur le plan du contenu, entre les deux textes : même configuration spatiale (huis-clos, maison isolée et défraîchie, intérieur sombre et sobre), mêmes contrastes chromatiques (noir / blanc puis rouge / blanc), même univers fantasmatique (perpétuels jaillissements de sang, rapport regardant / regardé, pulsion de mort dans le cadre d'une économie sadomasochiste). Jusqu'au prénom du héros qui est, aux *kanjis* près, identique. De nombreuses scènes se ressemblent aussi étrangement, comme celles qui précèdent immédiatement l'éventrement. À l'instar de son double patriote, le professeur de sport gay d'*Ai no shokei* éprouve ainsi une joie illimitée (mais beaucoup plus

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>20</sup> 三島はいつかの『愛の処刑』の時、「こんどは桐の函に入った、世間向けの純文学として書くよ」といっており、それが『愛国』として結晶するのだ〈…〉« Un jour, à l'époque d'*Une exécution d'amour*, Mishima m'avait dit "la prochaine fois, j'écrirai une version insérée dans un écrin de bois précieux, très littéraire, adressée au grand public" ; ceci se concrétisa avec *Patriotisme* [...]. » Dômoto Masaki, *op.cit.*, p. 104.

clairement sexuelle) à l'idée de mourir devant les yeux de l'aimé, élevé au rang d'absolu sacrificateur<sup>21</sup>.

Certes, la forme diffère. Le style simple et décousu, l'outrance érotique et burlesque apparentent *Ai no shokei* à une sorte de blague potache, très éloignée des exigences littéraires de *Yûkoku*. Mais la parenté thématique et scénique suggère que, d'un texte à l'autre, Mishima s'adresse peut-être quelques clins d'œil malicieux (ainsi qu'aux très rares proches qui, comme Dômoto Masaki, avaient été mis dans la confiance d'*Ai no shokei*). Nous pourrions lire sous cet angle les représentations homoérotiques qui traînent ici et là dans *Yûkoku* et semblent incompatibles avec le sujet du récit. La fixation de Reiko sur les poils qui tapissent les aisselles de son mari évoque en l'occurrence les nombreux morceaux de fétichisme axillaire<sup>22</sup> présents dans *Ai no shokei* dont le héros sacrifié possède une abondante et fascinante toison<sup>23</sup> :

---

<sup>21</sup> 「もう一つ条件があります。切腹するときは、田所君を雨のなかに立たせたときと同じ服装をしてください。白のランニング・シャツに、白の運動ズボン、あの姿でいさぎよく腹を切って下さい」「よし」信二はじつと名刀の刃先に見とれていた。その刃が間もなく自分の肉体の中へ吸い込まれてゆく。この恍惚感には、美少年に命令されて、美少年の目で死ぬという幸福感が色濃くまじっていた。美少年が冷酷に自分に死を与えてくれた。俺は美しい少年から死を賜ったのだ。こんなに戦慄的な幸福な死に方があるだろうか。自分がこれからべんべんと長生きをしても、これ以上の死に方にめぐり合うことはあるまい。それなら今までの生涯は、この幸福な死のために築かれてきたような気がする。『よしッ！思いきり壮烈な、思いきり凄愴な切腹を見せてやるぞ』そう思うと、さっきまで無気力だった全身の筋肉が力強く隆々と盛り上がって緊張するのが感じられた。『俺は、男らしい割腹のお手本を見せて。この少年を満足させてやろう！』« — Je poserai encore une condition. Lors de votre éventrement, je souhaiterais que vous portiez les mêmes vêtements que ceux que portait Tadokoro lorsque vous l'avez contraint à rester debout sous la pluie : un polo et un jogging blanc. C'est dans cet accoutrement que vous vous ouvrirez bravement le ventre. — Bien ! Shinji contemplant la pointe du sabre, signé d'un nom célèbre. Bientôt cette lame serait engloutie dans sa chair. Le sentiment extatique qu'il éprouvait tenait à la congruence, d'une intensité peu commune, de deux bonheurs différents : celui de recevoir des ordres de ce beau jeune homme et celui de mourir devant ses yeux. Un bel éphèbe lui offrait cruellement le trépas. Recevoir la mort d'un beau garçon, pouvait-il exister un bonheur plus vibrant ! Même s'il devait vivre jusqu'à un âge avancé, il ne croiserait pas une mort supérieure à celle-là. Il en vint à éprouver le sentiment que toute sa vie passée avait été édifiée en vue de cette mort bienheureuse. "Bien ! Maintenant je vais lui offrir un éventrement aussi héroïque, aussi poignant que possible !". À cette pensée, il sentit que tous les muscles de son corps, un instant auparavant apathiques, se contractaient et élevaient leur puissants sillons. "Je vais accomplir pour lui un éventrement viril et exemplaire ! Je lui donnerai entière satisfaction !" » (MYZ, *Hokan, op.cit.*, p. 46). Outre le bonheur de mourir devant l'aimé, on retrouve, dans cet extrait, toute une série de sentiments ou de pensées aussi attribués au héros de *Yûkoku* : mort glorieuse comme expérience incomparable et opportunité à saisir, résolution de la mort qui permet d'échapper au découragement, désir narcissique d'accomplir une belle mort, etc.

<sup>22</sup> Il s'agit d'un motif homoérotique récurrent dans l'œuvre et qui joue notamment un rôle déterminant dans *Kamen no kokuhaku*. Le narrateur est obnubilé par les aisselles de son camarade de classe Omi et se masturbe en regardant ses poils axillaires, pâle reflet de ceux de son condisciple. MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, p. 73 et pp. 82-83.

<sup>23</sup> Toshio est envoûté par l'épaisse pilosité de son professeur, dont les poils du buste rejoignent presque sans interruption ceux des aisselles (MYZ, *Hokan, op.cit.*, p. 48). À l'occasion d'un dialogue surréaliste, il loue l'odeur que dégage l'anfractuosité axillaire de Shinji, qu'il définit, à l'instar de Reiko dans *Yûkoku*, comme douce (*amai* 甘い) : 「先生、腋臭が強いですね。甘いきつい匂いだな」「ああ、腋毛が多いところへ汗をかきから」「でも男らしい、いい匂いですよ。死んでしばらくこの匂いはきつと残るな」« — Professeur, l'odeur de vos aisselles est vraiment forte. Une odeur douce et prononcée. — Hum, je transpire beaucoup là où j'ai beaucoup de poils — Mais c'est une odeur virile, une belle odeur ! À n'en pas douter, après votre mort cette odeur persistera encore quelques temps. » (*Ibid.*, p. 47).

麗子はそのおのおのに、ついで太い首筋に、強い盛り上がった肩に、二枚の楯を張り合わせたような逞しい胸とその樺色の乳首に接吻した。胸の肉付のよい両脇が濃い影を落している腋窩には、毛の繁りに甘い暗鬱な匂いが立ち迷い、この匂いの甘さには何かしら青年の死の実感がこもっていた。

*Sur chaque partie du corps du lieutenant — sur la nuque épaisse, sur les épaules musclées, sur la puissante poitrine semblable à deux boucliers bombés, sur les tétons brun clair — elle déposa un baiser. Au creux des aisselles, dans les fourrés pileux, là où les contours musclés de la poitrine venaient déposer leur ombre épaisse, flottait une odeur lugubre et sucrée ; et dans cette douceur il y avait comme le goût de la jeunesse sacrifiée.*<sup>24</sup>

L'éros thanatique attribué ici à Reiko pourrait être perçu comme un signe annonciateur de l'inquiétant visage qu'elle dévoile dans les dernières lignes de la nouvelle. Mais sa dominante uranienne peut aussi, comme le fait remarquer Satô Hideaki, nous orienter vers une interprétation ironique. Devant une sexualité tournant aussi clairement le dos à la norme hétérosexuelle, la référence antérieure au Rescrit impérial sur l'éducation ferait en effet figure de facétie<sup>25</sup>.

### 3. Texte-simulacre et personnages-fétiches

Dans *Mishima Yukio to Dizunîrando* 三島由紀夫とディズニーランド [Mishima Yukio et Dineyland], le critique Ôtsuka Eiji propose, non sans ironie, de lire une partie de l'œuvre du romancier au prisme de son goût prononcé pour le célèbre parc d'attraction américain qu'il découvrit en novembre 1960, à l'occasion d'un troisième voyage aux États-Unis<sup>26</sup>. Ôtsuka

<sup>24</sup> Chap. 3, pp. 93-94.

<sup>25</sup> 三島由紀夫は、『憂国』の主題の一つは「教育勅語そのままの」「夫婦愛」だとのべているが（「憂国」「マドモアゼル」昭和41・5）『憂国』が男性同性愛を夫婦愛に応用した作品であるとすれば、教育勅語への言及には三島の皮肉が籠められている。「Mishima a prétendu que le sujet de sa nouvelle était “l'amour entre mari et femme” suivant “à la lettre le Rescrit impérial sur l'éducation” (art. « Patriotisme », *Mademoiselle*, mai 1966) mais s'il a appliqué les paramètres d'une relation homosexuelle masculine à un couple hétérosexuel, il faudrait alors voir dans la référence au Rescrit impérial sur l'éducation une ironie de sa part. » Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, p. 308.

<sup>26</sup> Mishima s'est rendu pas moins de six fois aux États-Unis. Une première fois en janvier 1952 lors de son tour du monde, puis à nouveau en juillet 1957, en réponse à l'invitation de son éditeur newyorkais Alfred A. Knopf et de l'Université de Michigan où il prononça une conférence sur la littérature japonaise moderne (son séjour fut alors d'une durée de six mois). Il retournera aux États-Unis en septembre 1961 (invité par le magazine *Holiday*), en juin 1964 (pour des concertations au sujet d'éventuelles publications) et enfin en septembre 1965 (pour la promotion de *The Sailor Who Fell from Grace With the Sea*, la traduction de *Gogo no eikô* par John Nathan). Cf. Ono Yûji, art. « Amerika », Inoue Takashi, Matsumoto Tôru, Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 444-446 et Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, pp. 180-182.

cite notamment *Bi ni sakarau mono* 美に逆らうもの [Ce qui va à l'encontre de la Beauté], essai paru pour la première fois en avril 1961 dans la revue *Shinchô* :

北米合衆国はすべて美しい。感心するのは極度の商業主義がどこもかしこも支配しているのに、売笑的な美のないことである。これに比べたら、イタリアのヴェニスには、歯の抜けた、老いさらばえた娼婦で、ぼろぼろのレエスを身にまとい、湿った毒気に浸されている。いい例がカリフォルニアのディズニ・ランドである。この色彩も意匠も、いささかの見世物的侷しさを持たず、いい趣味の商業美術の平均的気品に充ち、どんな感受性にも素直に受け入れられるようにできている。アメリカの商業美術が超現実主義や抽象主義にいかにも口ざわりのいい糖衣をかぶせてしまおうか、その好例は大雑誌の広告欄にふんだんに見られる。かくて現代的な美の普遍的な様式が、とにかくにも生活全般のなかに生きていられるのはアメリカだけで、生きた様式というに足るものをもっているのは、世界中であアメリカの商業美術だけかもしれないのである。〈…〉アメリカでは実に美に逆らうようなものが存在しない。これがアメリカの特色で、どこへいっても、われわれの感覚は適度に呼びさまされ、適度に眠らされる。ホテルの窓をひらいて、目に映るもののうち、その不快と醜悪で旅人を慄え上らせるようなものは一つもない。

*Tout est beau aux États-Unis. J'admire le fait que le mercantilisme le plus extrême ne soit pas d'une beauté racoleuse, alors même qu'il domine en tous lieux. Par comparaison, la Venise italienne fait figure de vieille catin décrépie et bariolée, s'affublant de dentelles loqueteuses, macérant dans son atmosphère humide et empoisonnée. Disneyland, en Californie, fournit, sur ce point, un bon exemple. Pas la moindre trace ici, dans la tonalité comme dans le dessin, de la mélancolie que l'on trouve dans les attractions foraines. Plein de ce raffinement moyen propre à l'art commercial de bon goût, Disneyland semble avoir été façonné de telle sorte que toutes les sensibilités puissent facilement y adhérer. Les colonnes publicitaires des grands magazines illustrent aussi éloquemment l'aptitude de l'art commercial américain à enrober le surréalisme et l'art abstrait d'une membrane sucrée, agréable au palais. Il n'y a vraiment qu'aux États-Unis que ce style universel de la beauté contemporaine donne ainsi l'impression d'habiter la vie quotidienne en sa totalité. Dans le monde entier, seul l'art commercial américain serait donc susceptible de constituer un style vivant. [...] Aux États-Unis, rien ne vient véritablement contrarier la Beauté. C'est là une spécificité américaine : où que l'on aille, nos sens sont éveillés à juste mesure, endormis à*

*juste mesure. Parmi les éléments qui s'offrent à nos yeux lorsque l'on ouvre les fenêtres de l'hôtel, rien de laid et de désagréable qui puisse hérissier les poils du voyageur.*<sup>27</sup>

On ne peut qu'être frappé, souligne Ôtsuka Eiji, de la proximité entre la lecture que Mishima fait des États-Unis et celle que proposera Jean Baudrillard, vingt-cinq ans plus tard, dans *Amérique* (1986). À l'instar de l'essayiste français, le romancier japonais semble concevoir les États-Unis comme une « utopie réalisée »<sup>28</sup>, oscillant entre rêve et réalité, un mythe auto-engendré, étranger aux menaces et au poids du passé. Pour Mishima et Baudrillard, les États-Unis sont un immense Disneyland affranchi de l'origine, un univers « spontanément fictionnel » outrepassant « l'imaginaire dans la réalité »<sup>29</sup> et dont le style homogène est susceptible de plaire, de par son innocuité même, au plus grand nombre. Selon Mishima, « L'esthétique commerciale » américaine échappe notamment au problème de divergence entre les styles né de la discontinuité temporelle. Tout est uniformisé sous le même poli facile et flatteur.

Ôtsuka rattache la séduction exercée par les États-Unis et Disneyland<sup>30</sup> sur Mishima à son goût pour le simulacre, cette copie de copie qui a fini par perdre tout lien avec l'original pour constituer un nouveau modèle. Le simulacre crée artificiellement une réalité qui n'est même plus, écrit Gilles Deleuze, dans un rapport de ressemblance avec l'ancienne mais se construit sur un simple *effet* de ressemblance :

*Si nous disons du simulacre qu'il est une copie de copie, une icône infiniment dégradée, une ressemblance infiniment relâchée, nous passons à côté de l'essentiel : la différence de nature entre simulacre et copie, l'aspect par lequel ils forment les deux moitiés d'une*

---

<sup>27</sup> MY, *Bi ni sakarau mono* dans *Mishima Yukio bungakuron shû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, p. 351. L'extrait que nous transcrivons ici est légèrement plus long que celui cité par Ôtsuka (Cf. « Mishima Yukio to Disnirando » dans Ôtsuka Eiji, *Sabukaruchâ bungakuron* サブカルチャー文学論 [Essais de littérature subculturelle], Tôkyô, Asahi bunko, 2007, pp. 504-505).

<sup>28</sup> « L'Amérique n'est ni un rêve, ni une réalité, c'est une hyperréalité. C'est une hyperréalité parce que c'est une utopie qui, dès le début, s'est vécue comme réalisée. Tout ici est réel, pragmatique, et tout vous laisse rêveur. Il se peut que la vérité de l'Amérique ne puisse apparaître qu'à un Européen, puisque lui seul trouve ici le simulacre parfait, celui de l'immanence et de la transcription matérielle de toutes les valeurs. Les Américains, eux, n'ont aucun sens de la simulation. Ils en sont la configuration parfaite, mais ils n'en ont pas le langage, étant eux-mêmes les modèles. » Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 32. L'extrait est cité par Ôtsuka Eiji (Cf. *op.cit.*, p. 505).

<sup>29</sup> « Or, la fiction n'est pas l'imaginaire. C'est ce qui anticipe sur l'imaginaire en le réalisant. Au contraire de notre mouvement à nous, qui est d'anticiper sur la réalité en l'imaginant, ou de la fuir en l'idéalisant. C'est pourquoi nous ne serons jamais dans la vraie fiction, nous sommes voués à l'imaginaire et à la nostalgie du futur. Le mode de vie américain, lui, est spontanément fictionnel, puisqu'il est outrepassement de l'imaginaire dans la réalité ». J. Baudrillard, *op.cit.*, p. 93.

<sup>30</sup> Mishima a aussi fait part de son intérêt pour Disneyland dans une lettre à Kawabata datée du 24 novembre 1960. « Je me demandais », écrivit-il, « s'il existait au monde un endroit aussi passionnant que celui-ci » (世の中にこんな面白いところがあるかと思いました). Selon son éditeur Kawashima Masaru 川島勝, l'année même de son suicide théâtral, en 1970, Mishima aurait déclaré à son épouse vouloir se rendre à nouveau à Disneyland. Celle-ci lui aurait suggéré d'y aller après la finalisation de *Hôjô no umi*. Cités par Ôtsuka Eiji, *op.cit.*, pp. 502-503.



*division. La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre est une image sans ressemblance [...]. Sans doute produit-il encore un effet de ressemblance ; mais c'est un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle. Le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il intériorise une dissimilitude. C'est pourquoi nous ne pouvons même plus le définir par rapport au modèle qui s'impose aux copies, modèle du Même dont dérive la ressemblance des copies. Si le simulacre a encore un modèle, c'est un autre modèle, un modèle de l'Autre dont découle une dissemblance intériorisée.*<sup>31</sup>

La pratique intense du culturisme ou la maison dans laquelle le romancier emménagea en 1959<sup>32</sup> après son mariage semblent relever de cette logique du simulacre. Le nouveau corps de Mishima n'a plus aucun rapport avec l'ancien. Quant à son domicile, il illustre précisément cette « intériorisation de la dissimilitude » évoqué par Deleuze. Imitant, selon les exigences même du romancier auprès de son architecte, le « style colonial de l'époque victorienne » — autrement dit, note Ôtsuka Eiji, un style européen déjà imité dans les colonies<sup>33</sup> — la maison de Mishima est une copie à plusieurs exposants, libérée de l'emprise du modèle dont elle serait supposément issue.

Ôtsuka fait remarquer que Mishima tend à interpréter la culture japonaise, et jusqu'au *tennôsei*, au prisme de sa passion pour le simulacre et la simulation. Il cite notamment ces lignes de *Bunka bôei ron* :

〈…〉日本文化は、本来オリジナルとコピーの弁別を持たぬことである。〈…〉  
そこではオリジナルの廃滅が絶対的廃滅でないばかりか、オリジナルとコピーの間の決定的な価値の差別が生じないのである。

このもっとも端的な例を伊勢神宮の造営に見ることが出来る。持統帝以来五十九回に亙る二十年毎の式年造営は、いつも新たに建てられた伊勢神宮がオリジナルな

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, « Platon et le simulacre », dans *Logique du sens* (1967), Paris, Éditions de Minuit, 1969, pp. 351-352.

<sup>32</sup> Ôtsuka Eiji, *op.cit.*, p. 511.

<sup>33</sup> 〈…〉三島邸を設計した銚之原捷夫の証言では三島は「ヴィクトリア王朝のコロニアル様式」なる言い方でオーダーしたという。「ヴィクトリア王朝風」ではなく、その下に「コロニアル様式」つまり「植民地様式」とわざわざ付くところに実は三島の特異な美意識が現われている。なるほど、年譜がつい「ロココふう」と記したように三島の「私邸」はいかにも「西欧」ふうに見える。だが、三島が意図したのはただ「西欧」様式をコピーすることではなく、「西欧」の建築が一度、植民地にコピーされたものをさらにコピーすることだった。« Selon le témoignage de Hokonohara Yasuo qui en a dessiné les plans, Mishima lui avait expressément commandé une maison de “style colonial de l'époque victorienne”. Le fait de ne pas dire simplement “maison dans le genre victorien” mais d'ajouter exprès “de style colonial” manifeste le goût esthétique spécifique de Mishima. Certes, comme le suggère le qualificatif “style rococo” présent dans les annales de la vie de Mishima, la résidence personnelle du romancier est tout à fait “dans le genre occidental”. Cependant ce que Mishima souhaitait n'était pas uniquement de copier un style “occidental”, mais, allant plus loin, de copier une architecture “occidentale” déjà copiée sur le territoire colonial ». Ôtsuka Eiji, *ibid.*, p. 514. Cf. aussi en annexe les photos de la maison de Mishima : figure 4, p. 500.

のであって、オリジナルはその時点においてコピーにオリジナルの生命を託して滅びてゆき、コピー自体がオリジナルになるのである。〈…〉歌道における「本歌取り」の法則その他、この種の基本的文化概念は今日なおわれわれの心の深所を占めている。

このような文化概念の特質は、各代の天皇が、正に天皇その方であって、天照大神とオリジナルとコピーの関係にはないところの天皇制の特質と見合っている  
〈…〉

*[...] à l'origine, la culture japonaise ne fait pas de distinction entre l'original et la copie. [...] non seulement la destruction de l'original n'est-elle pas, dans l'absolu, une destruction, mais elle n'engendre pas ce crucial écart de valeur entre l'original et la copie.*

*L'exemple le plus emblématique de cette situation nous est fourni par le sanctuaire d'Ise. Reconstitué rituellement à neuf tous les vingt ans depuis le règne de l'impératrice Jitô, le bâtiment du sanctuaire d'Ise, qui en est aujourd'hui à sa 59<sup>ème</sup> réplique, est lui-même l'original. Au moment de sa reconstruction, l'original disparaît et confie à la copie sa propre existence, la copie devenant ainsi elle-même l'original. [...] Ce concept culturel fondamental s'exprime entre autres en poésie dans la règle du honka-dori<sup>34</sup> et se trouve encore aujourd'hui aux tréfonds de notre sensibilité.*

*La spécificité d'un tel concept culturel se manifeste aussi dans les particularités du système impérial japonais qui veut que chaque nouvel empereur soit lui-même l'empereur authentique, sans que se pose la question du rapport avec la déesse Amaterasu, puis l'empereur original, puis ses copies [...].<sup>35</sup>*

L'argument de Mishima est contestable. Le fait de reconstruire à l'identique le sanctuaire d'Ise tous les vingt ans, loin de faire disparaître la distinction entre l'original et la copie, semble au contraire la maintenir : la copie emprunte ici son *aura* à l'original, préservé dans sa forme et situé à un point précis (computable) dans le cours de l'histoire. De même la lignée impériale tire-t-elle sa légitimité du poids du passé et d'un premier fondateur dont le règne mythique n'en est pas moins daté. L'interprétation personnelle et biaisée de l'écrivain, souligne à juste titre Ôtsuka Eiji, tend à extraire le Japon et l'empereur du cours cumulatif de l'histoire. Pays où la copie la plus récente a la même valeur que l'original, le Japon de

---

<sup>34</sup> Littéralement : « prendre du poème original ». Pratique poétique classique qui consiste à reprendre un vers ou une image d'un poème fameux dans un contexte différent, créant ainsi des effets d'écho. Des techniques s'apparentant au *honka-dori* sont déjà présentes dans le *Manyôshû* 万葉集 (VI<sup>e</sup> – VIII<sup>e</sup> siècle). Le *honka-dori* s'est cependant véritablement développé à la fin de l'époque Heian (794-1185) et fut notamment formalisé par les poètes Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114-1204) et son fils Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162-1241). Cf. art. « Honka-dori », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan, 2012.

<sup>35</sup> MY, *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, pp. 31-32.

Mishima, ajoute-t-il ironiquement, a peut-être été (re)découvert aux États-Unis : un Japon « disneylandisé », incubé dans un présent éternel<sup>36</sup> et auquel seraient susceptibles d'adhérer, par le biais du *tennô*, les sensibilités les plus diverses<sup>37</sup>.

Dans cette perspective, la proximité entre la date de publication de *Yûkoku* et le séjour de Mishima à Disneyland serait peut-être plus qu'une coïncidence. La nouvelle mêle, nous l'avons vu, les genres et les époques, emprunte ses effets à la fois à la littérature nationale et à l'esthétique classique occidentale. D'un côté Mishima ancre son texte dans une tradition et une éthique autochtones, mais de l'autre, il fait de cette tradition et de cette éthique même un pur artefact, une tradition inventée aux influences hétéroclites, et perçue à travers divers prismes exotisants (narrateur comme voix d'un passé mythifié, imaginaire dessinant un Japon de carte-postale)<sup>38</sup>. On peut certes retracer, comme nous l'avons fait dans notre précédent chapitre, les principaux emprunts. Mais leur diversité même tend à brouiller les pistes, à effacer l'origine. À sa manière, *Yûkoku* est aussi un texte hors-sol, du moins hors-histoire, où se croisent d'anciens *topoi* épiques et dramaturgiques, le style journalistique de Meiji, l'esthétique moderne de la cruauté et des clichés gore contemporains. L'uniformité même du style classicisant évoque le simulacre : Mishima, en effet, copie ce qui était déjà une sorte de copie, ce « faux style ancien » (*gikobun* 擬古文) des écrivains de la fin de l'ère Edo et de l'ère Meiji qui, à l'instar de Mori Ôgai, s'inspirèrent du lexique et des rythmes réputés élégants de la langue de Heian. En ce sens, il y aurait effectivement (fût-elle partiellement involontaire) une forme d'ironie dans le texte : l'auteur semble nous suggérer que l'ultranationalisme, ne peut jamais être, aujourd'hui (du moins à l'époque où il écrit), qu'une imitation d'imitation, un artefact dont les sources sont définitivement perdues, si elles n'ont pas toujours été fictives<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Ôtsuka Eiji, *op.cit.*, pp. 515-516.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 522. Mishima avait notamment déclaré aux étudiants du *zenkyôto*, rappelle Ôtsuka Eiji, que lorsqu'ils avaient pris d'assaut le hall Yasuda, il les aurait rejoint avec plaisir, eussent-ils simplement prononcé le mot « empereur » (MY, *Tôron, Mishima Yukio vs. Tôdai zenkyôtô — Bi to kyôdôtai to tôdai tôsô*, MYZ, vol. 40, 2004, pp. 474). Nous avons aussi souligné en introduction que le système politique utopique de l'écrivain était censé garantir la liberté d'expression (Cf. *supra* : Introduction, pp. 79-80).

<sup>38</sup> Il faut faire remarquer que cette dimension exotisante du nationalisme dans la nouvelle se reflète aussi dans *Bunka bôei ron* dont le Japon fantasmé est perçu à travers les deux sources du « sabre » et du « chrysanthème » (Cf. *supra*, note 49, pp. 245-246). L'opposition schématique de l'anthropologue américaine Ruth Benedict (qui n'avait jamais, comme on le sait, posé les pieds au Japon au moment d'écrire son livre), fournissent la base à partir de laquelle Mishima élabore toute sa théorie de la japonité. Il y a là une logique qui relève aussi clairement du simulacre : Mishima réimporte sur son lieu d'origine une sorte de Japon inventé par un regard étranger. « Par une circonvolution complète » c'est, dirait Baudrillard, le « simulacre total qui rejoint la "réalité" » (Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 23).

<sup>39</sup> Il faut noter que cette dimension factice, impliquant une perte de l'origine et une « crise de l'authenticité » est l'un des traits marquants, selon Christophe Genin, de l'art *kitsch* (Cf. *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010, p. 13). Nous reviendrons rapidement sur la question du *kitsch* et de *Yûkoku* dans la suite de notre analyse.

Il ne faudrait pas inférer, du qualificatif de simulacre, un jugement de valeur d'ordre esthétique. Les qualités de *Yūkoku* sont, à l'inverse, intimement liées à son aspect fabriqué, à la fois composite dans ses influences et lissé dans son style. Mais cette dimension artificielle informe une sorte d'*ethos* (caractère, état d'âme) du texte, lequel se manifeste aussi dans le portrait des personnages. Perfections closes parées de tous les attributs sémiotiques de la japonité, Shinji et Reiko sont eux-mêmes des sortes de simulacres, une « Anti-Nature »<sup>40</sup>, des « objet[s] parfait[s] où ne transparaît plus rien du procès de travail réel du corps », des fétiches « coupé[s] des déterminations externes » et « par là même offert[s] comme *idole*, comme *phallus parfait au désir pervers* »<sup>41</sup> de l'autre : l'auteur, le lecteur, ou, d'un point de vue intratextuel, le partenaire du couple. Fétichisés, Shinji et Reiko ouvrent sur un système d'échange dominé par le signe dans lequel le corps, réduit à son contour et à sa trace, est lui-même perçu comme une sorte de texte<sup>42</sup>. C'est aussi cette passion de la marque, cet engouement pour l'emblème et l'image qui commande une mort dont les motifs semblent plus sémiotiques qu'idéologiques<sup>43</sup>. On comprend la discrétion doctrinaire : l'ultranationalisme n'est plus ici une pensée, pas même, peut-être, un idéalisme abstrait, mais une simple flopée

<sup>40</sup> Le terme est utilisé par Jean Baudrillard pour évoquer la beauté contemporaine : « Cette beauté fétiche n'a plus rien d'un effet de l'âme (vision spiritualiste), d'une grâce naturelle des mouvements ou du visage, transparence de la vérité (vision idéaliste), ou d'une "génialité" du corps qui pouvait se traduire aussi bien par la laideur expressive (vision romantique). Elle est l'Anti-Nature même, liée à la stéréotypie générale des *modèles de beauté*, au vertige perfectionniste et au narcissisme dirigé. » J. Baudrillard, « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique » (1970) dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 103.

<sup>41</sup> Toujours à propos de la beauté contemporaine, Baudrillard ajoute : « C'est le signe en elle, la marque (maquillage, symétrie ou dissymétrie calculée, etc.) qui fascine, *c'est l'artefact qui est objet de désir*. Or, les signes sont là pour faire du corps, selon un long travail spécifique de *sophistication*, un objet parfait où ne transparaît plus rien du procès de travail réel du corps (travail de l'inconscient ou travail physique et social) : c'est ce long travail d'abstraction, c'est ce qu'elle nie et censure dans sa systématisme, qui fait la fascination de cette beauté fétichisée. [...] Ni l'ordre génital (mettant en cause une finalité externe) ni l'ordre symbolique (mettant en cause la division du sujet) n'ont cette cohérence : fonctionnel ou symbolique, ils ne tissent pas de signes un corps abstrait, impeccable, vêtu de marques, et par là invulnérable, maquillé (*faict* et *fainct*) au sens profond du terme, coupé des déterminations externes et de la réalité interne de son désir, mais par là même offert comme *idole*, comme *phallus parfait au désir pervers*. Celui des autres et le sien propre. » J. Baudrillard, « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », *ibid.*, p. 104.

<sup>42</sup> 二人はストーヴの火明かりの前で、いつのまにか自然に裸になった。口には出さなかったけれど、心も体も、さわぐ胸も、これが最後の営みだという思いに湧き立っていた。その「最後の営み」という文字は、見えない墨で二人の全身に隅なく書き込まれているようであった。「 Ils se retrouvèrent bientôt nus devant la lumière que diffusait le chauffage. Ils ne l'exprimèrent pas de vive voix mais leur corps, leur âme, leurs poitrines agitées frémissaient à l'idée qu'il s'agissait de la dernière fois. Ces lettres : "dernière fois" s'imprimèrent dans chaque recoin de leur corps d'une encre invisible. » (chap. 3, pp. 90-91). La répétition sur « dernière fois » suggère une sorte de redoublement sémiotique : le corps des personnages est le signe de ce qui leur arrive et de ce qu'ils incarnent. La référence au caractère *dai* 大 (grand) que trace le corps du personnage du lieutenant en attendant son épouse dans la chambre à coucher pourrait aussi suggérer une assimilation du signifié au signifiant : そこで中尉は一人で二階へ行き、瓦斯ストーヴに温められた寝室に入って、蒲団の上に大の字に寝ころんだ。「 Le lieutenant monta alors à l'étage, entra dans la chambre à coucher réchauffée par le poêle à gaz et s'allongea sur le matelas, ces bras et ces jambes écartés dessinant le caractère *dai*. » (chap. 3, p. 89). Il s'agit certes d'une expression courante en japonais mais il est difficile de ne pas y voir un renvoi au « Devoir suprême » (*taigi* 大義) dont le lieutenant est le serviteur et véhicule.

<sup>43</sup> Les simulacres, notait aussi Gilles Deleuze, prétendent être objet ou qualité mais « par en-dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, "contre le père" et sans passer par l'Idée » (*op.cit.*, p. 351).

de signes qui tournent en circuit clos, en-deçà du Symbolique. C'est avec ces signes, parmi ces signes, en tant que signes que Shinji et Reiko jouent leur mort.

« Jouer », car dans cet espace de simulacres le suicide des héros de *Yûkoku* a effectivement quelque chose de théâtral et de simulé. Shinji et Reiko préparent soigneusement la scène du suicide, semblent s'appliquer à coïncider avec leur rôle, se soucient de l'image qu'ils laisseront derrière eux. Le « bon, j'y vais » (*Jâ ikuzô* じゃあ、行くぞ)<sup>44</sup> qui ouvre l'événement assimile le *seppuku* à une sorte de performance artistique ou sportive (ce qu'il est aussi), un spectacle total, une utopie sans faille. C'est aussi sous cet angle que l'on pourrait être tenté de lire l'absence de passé<sup>45</sup> et de psychologie des personnages : ils ne valent qu'en tant qu'acteurs de leur mort, n'existent qu'au moment de la performance qui abrégera leur vie. D'où, peut-être, l'excitation du lieutenant avant d'entrer en scène : enfin il va vivre, exister réellement en tant que héros. Le personnage naît dans le mouvement même qui l'emporte vers le néant (exclue du jeu de la simulation, l'épouse éprouve, à l'inverse, un sentiment de déperdition existentielle)<sup>46</sup>. Cette performativité du *seppuku* évoque les analyses de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy sur l'auto-effectuation du mythe dans le nazisme qui ne surgit que de « la puissance nue et impérieuse de sa propre affirmation »<sup>47</sup>. Le geste même du

---

<sup>44</sup> Chap. 4, p. 101.

<sup>45</sup> L'omission de l'histoire personnelle de Shinji et Reiko pourrait être envisagé comme le reflet, au niveau des personnages, de la déhistoricisation du récit qui tient à la fois au mélange intertextuel, supprimant toute logique chronologique, et à la mythification du contexte historique du 26 février 1936. Nous sommes dans « l'utopie et la morale », non dans « la politique et l'histoire » pour reprendre une distinction de Baudrillard entre l'Europe et les États-Unis (Jean Baudrillard, *Amérique, op.cit.*, p. 75). Nous pourrions aussi interpréter sous cet angle le désintéret du narrateur pour les questions d'ordre idéologique...

<sup>46</sup> Il convient de noter que l'idée selon laquelle le simulacre ou la simulation donnent vie, ou plus exactement ressuscitent, est présente dans plusieurs œuvres des années 1960. Le vieux couple de *Asa no jun.ai* retrouve une seconde jeunesse en dupant une jeune homme et une jeune fille qui jouent à leur insu le rôle de substitut du conjoint du vieux couple (MYZ, vol. 20, 2002, pp. 431-453. Pour la traduction française : *Une matinée d'amour pur*, traduit par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, Paris, Gallimard, pp. 267-293). Mais l'exemple le plus frappant de cette idée se trouve dans la nouvelle *Bôshi no hana* (janvier 1962) dont le narrateur à la première personne (ainsi que les personnes qui l'entourent) retrouve la vie, ou du moins le mouvement, grâce à une fleur artificielle sur le chapeau d'une clocharde. La nouvelle s'achève sur le pouvoir miraculeux de ce simulacre végétal qui met fin à un arrêt sur image glaçant, expérimenté dans un parc de San Francisco : このとき、私は固く縛しめられていた自分の目が、自由に動くようになったのを感じた。見ると、それは私ばかりではない。向かうの母親の手の編棒もうごきはじめ、その膝もとの子供の歩行器も動きはじめた。周囲からは油然と物音がおこり、佇立していた散歩の紳士は、ステッキを自分の前方へ運んだ。私は乞食女のうしろ姿を目で追った。帽子の花は日に照らされて、左右に揺れながら、紅や黄の汚れたけばけばしさを、誇らしげにかかっていた。そしてその帽子の花が練り歩くにつれ、人々は目ざめ、解き放たれ、あれほど怖ろしかった終末の死からよみがえって、伸びをし、あくびをし、大声に話しはじめ、次々と身ぶりも軽く、腕をふり、歩きだし、動きだすのが眺められた。「Je réalisai à cet instant que mes yeux, dont les moindres mouvements étaient jusqu'alors entravés, pouvaient maintenant bouger librement. Je n'étais pas le seul. Les aiguilles à tricoter de la mère de famille en face commencèrent aussi à se mouvoir, et, à ses genoux, le trotteur de son fils roulait à nouveau. Des bruits fusaient autour de moi et le vieux gentleman, immobilisé dans sa marche, put poser sa canne devant ses pieds. Je suivis des yeux le dos de la mendicante. La fleur de son chapeau brillait au soleil, oscillant de gauche à droite, exhibant fièrement le clinquant souillé de ses couleurs jaune et écarlate. Les gens, au moment où cette fleur défilait devant eux, se réveillaient, libres, ressuscités de cette mort ultime et effrayante ; je les regardais s'étirer, bâiller, parler à haute voix, remuer d'abord légèrement leur corps, puis agiter leurs bras, enfin se mettre à marcher. » (MYZ, vol. 20, 2002, p. 74).

<sup>47</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi* (1991), La Tour d'Aigues, L'aube, 2005, p. 52.

narrateur-récitant pourrait être perçu comme une mise en abyme de cette performativité de l'acte qui n'est pas non plus étrangère au geste provocateur de l'écrivain, tournant ostensiblement le dos à l'horizon d'attente de ses contemporains.

Le cotexte de *Sutâ*, premier recueil dans lequel fut publiée la nouvelle <sup>48</sup>, contribue à assimiler les personnages à des acteurs et à nous orienter vers les thèmes du simulacre. Les deux autres nouvelles qui constituent le recueil sont, en effet, aussi centrées sur le récit d'une mise en scène fétichiste : le texte éponyme *Sutâ* [Star, novembre 1960] relate le quotidien d'une jeune célébrité du grand écran <sup>49</sup> et *Hyakuman.en senbei* (Trois millions de yens, septembre 1960) <sup>50</sup>, qui clôt l'ouvrage, présente un jeune couple matérialiste qui arrondit ses fins de mois en se livrant à l'acte sexuel devant un parterre de bourgeoises perverses. Le coït solennel et la mort épique du couple Takeyama côtoient les paillettes nihilistes d'un jeune premier et une mise en scène sordide dont l'objet est de réveiller les sens de contemporains blasés. Exhibés, les héros des trois nouvelles qui composent le recueil *Sutâ* sont effectivement à leur manière des célébrités, des êtres-objets qui n'existent que dans le regard d'autrui. L'ironie d'un tel contraste est d'ailleurs d'emblée inscrite dans le titre anglicisant : une nouvelle dont le sujet est supposément patriotique et inscrit dans la tradition est subsumée dans un recueil dont le frontispice renvoie au monde contemporain factice et américanisé des tabloïds <sup>51</sup>.

La thématique du simulacre est surtout omniprésente dans la nouvelle *Sutâ* <sup>52</sup>. L'acteur Mizuho Yutaka, le héros et narrateur à la première personne du récit, se complaît dans un monde de faux-semblants qui semble pour lui avoir plus de réalité, du moins plus d'intensité existentielle que le monde réel <sup>53</sup>. Obnubilé par son apparence, entouré de copies dégradées (ses fans qui calquent leur choix vestimentaire sur le sien) <sup>54</sup>, Yutaka considère qu' « aimer la

---

<sup>48</sup> MY, *Sutâ*, Tôkyô, Shinchôsha, 1961. Ikeda Jun.ichi avait déjà noté que le sens du texte n'était pas le même en tant que partie du recueil *Sutâ* ou du recueil *Eirei no koe*, le premier cas appelant une lecture plus esthétique et le second plus politique (Ikeda Jun.ichi, « "Yûkoku", "Eirei no koe" ni okeru shisôsei — tennôsei nashonarizumu no mebae », dans Hasegawa Izumi, Moriyasu Masafumi, Ogawa Kazusuke (dir.), *Mishima Yukio Kenkyû* 三島由紀夫研究, Tôkyô, Yubunshoin 1970, p. 341).

<sup>49</sup> MY, *Sutâ*, *op.cit.*, pp. 5-102.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 149-180.

<sup>51</sup> La couverture très *kitsch* du recueil, comportant, sous le titre en *katakana*, l'inscription « Star » en motif gothique grandiloquent, évoque aussi le monde du simulacre : les époques et les styles se mêlent, la géographie et l'histoire n'ont plus d'importance.

<sup>52</sup> Yasu Satoshi note qu'il s'agit d'un des motifs principaux du texte et établit le parallèle avec les lignes de *Bunka bôei ron* que nous avons citées plus haut. Cf. Yasu Satoshi, art. « Sutâ », dans *Mishima Yukio jiten*, *op.cit.*, p. 201.

<sup>53</sup> MY, *Sutâ*, *op.cit.*, pp. 41-45.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 6-7. La thématique du redoublement de la copie se retrouve à de multiples reprises dans la nouvelle. Le personnage de Kayo imite, par exemple, avec Mizuho des scènes de baisers qu'il a lui-même tournées avec des actrices plus ou moins célèbres (pp. 31-32). Il apparaît dans des films stéréotypés et sentimentaux qui semblent autant de copies des précédents films dans lesquels il a joué (p.39). Quant à l'acteur Kokura Aijirô,

nature est un plaisir d'homme corrompu »<sup>55</sup> et se révèle fasciné par le clinquant, le résidu dont l'éclat éblouissant — les dents en or de sa petite amie<sup>56</sup>, une boîte de conserve qui brille au soleil<sup>57</sup> — devient un fétiche se substituant au vide ou à la laideur du monde. Lui-même aspire à devenir un simulacre idolâtré. Il compare son rôle de célébrité à une voiture chromée, un artifice dont la phosphorescence et la légèreté éveillent les passions, mais qu'on ne rencontre cependant jamais<sup>58</sup>. Dans cette économie narcissique, la disgracieuse Ôda Kayo, petite amie du narrateur qui est aussi son assistante sur les tournages, joue un rôle essentiel. « Compagne de fiction » du personnage<sup>59</sup>, elle a toujours un miroir à portée de main pour qu'il puisse se contempler. Sa fonction est, en effet, de garantir la gloire et la pérennité du fétiche qu'il est devenu. Elle joue ainsi simultanément le rôle cynique de conseillère en communication et de seconde mère, vouée à l'adoration d'un enfant éternel maintenu dans la régression la plus absolue<sup>60</sup>.

Nous aurons l'occasion de revenir, dans notre troisième partie, sur le thème du simulacre, récurrent dans les œuvres de Mishima des années 1960. La nouvelle *Sutâ* nous paraît particulièrement intéressante parce qu'elle fait partie des rares textes de l'auteur où ces

---

« éternel jeune premier » (永遠の二枚目), qui apparaît tout à la fin de la nouvelle, il se présente comme une sorte de copie de lui-même (pp. 100-102).

<sup>55</sup> 自然を愛するのは腐敗した人間の趣味 *Ibid.*, p. 31.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 18. Les navets sentimentaux et stéréotypés dans lesquels joue Mizuho sont aussi perçus comme des sortes de rebuts étincelants. Ces films sont « le reflet sombre de la création, les déjections de l'originalité, la matière charnelle qui traîne à la remorque du génie. [Ils ont] cet éclat plein de grâce des toits de fer blanc, que seule la camelote sait émettre. Cette promptitude tragique qui est l'apanage des choses superficielles. » « それは創造の影、独創の排泄物、天才の引きずっている肉体だ。安っぽさだけの放つ、ブリキの屋根の恩寵的な輝き。うすっぺらなものだけを持ったことのできる悲劇の迅束さ。 *Ibid.*, p. 39.

<sup>58</sup> 僕は、待たれているしかし決して到着しない自動車だ。それはピカピカの大きな新車で、夜の遙か彼方からやって来る。実体のないこの新車はふしぎに堅牢で、空気よりも軽い金属で鎧われている。折り畳まれた夜の奥の奥、その中心部の真暗な車庫をさっき出たのだ。それは疾走し、ほとんど地上から浮き上がり、銀いろの顫音で大気をふるわせ、夜の湿った街々をうしろへひれ伏させ、車のまわりに追いかけてくる夜の鳥の鋭い叫び声を侍らせて、白い墓標のように立ち並ぶ交通標識を次々と薙ぎ倒し、ゆく道々のガソリン・スタンドを炎上させて、それらの小さく纏まった火事を夜の平野の背後に点々と残しながら、……しかも、決して到着しないのだ。 « Je suis une voiture qu'on attend mais qui n'arrive jamais à destination. Une grosse voiture flambant neuve qui vient des confins nocturnes. Bien qu'elle soit dépourvue de substance, cette voiture est étrangement solide, ceinte d'une armure de métal plus légère que l'air ambiant. Elle vient de sortir des tréfonds ramassés de la nuit, de ce garage de pleine obscurité qui en est le cœur central. Et elle roule à tombeaux ouverts, pratiquement en apesanteur au-dessus du sol, faisant trembler l'air de ses trilles argentés, prosternant les villes humides et nocturnes qu'elle laisse derrière elle, escortée par les clameurs perçantes des oiseaux nocturnes qui volent à sa suite, balayant les uns après les autres les panneaux de circulation alignés en rang comme autant de blanches pierres tombales, enflammant les stations d'essence qu'elle traverse et dont les feux dessinent, sur le fond de la plaine nocturne, des petits points éparpillés... Mais elle n'arrive jamais à destination. » *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>59</sup> ひつつめ髪にして、なりふり構わず、前歯に二本の銀歯を並べ、まことに巧みに魯鈍を装い、気のきかないことを看破にしている加代は、僕の共犯であり、僕の虚偽の相棒なのだ。 « Les cheveux coiffés en chignon, insouciant de son apparence, alignant deux incisives en or, jouant avec une habileté consommée la bêtise et exposant sa balourdise en devanture, Kayo est ma complice, ma compagne de fiction. » *Ibid.*, p. 10.

<sup>60</sup> « Même quand tu auras soixante ans, je t'appellerai mon bel et joli prince » 「私、あなたが六十歳になっても、私の可愛い綺麗な王子様と呼ぶでしょう」 déclare ainsi Kayo à Yutaka pendant leurs caresses (*ibid.*, p. 18). C'est aussi sur cette phrase que se clôt le roman (p. 102), ce qui semble arrêter le destin de Mizuho Yutaka : comme Kokura Aijirô, l'éternel jeune premier bientôt sexagénaire, Yutaka restera à jamais dans l'Imaginaire, voué à l'auto-contemplation d'une immaturité et d'une jeunesse éternelles conviées aux soins experts de Kayo.

questions, comme dans *Utsukushii hoshi* (janvier-novembre 1962) ou la nouvelle *Shinju* (La perle, décembre 1963)<sup>61</sup>, sont envisagées avec une distance humoristique qui contribue à créer une précieuse connivence avec le lecteur :

次回作は上流社会の悲恋物らしく、所長が僕に上流社会の勉強をさせようと考えて、ロケのあとで、僕を旧宮様の主催しているパーティーへ連れて行った。今はホテルになっている旧御殿で、そこの旧主人が主催して、月に一回、旧華族や由緒ある人物が家族連れで集まるのだそうだ。

所長は会う人ごとにぺこぺこし、僕を紹介して歩いたが、これだけ僕が人から顧みられない会合には出たことがない。誰もが僕の名を知らないふりをし、若い令嬢たちは僕の映画などを見たことがないというふりをした。そして紹介されるとすぐ、自分の仲間たちの会話へ戻って行った。かえりの車中で所長は急に民主的な英雄になった。

「落ちぶれ華族目！あんな連中は家で目刺しで飯を食っているに決まっているんだ。映画は絵空事だからね。君はあんな連中を参考にしないで、清らかな、気持ちのいい貴公子をやってくればいいんだ」

*Il était prévu que le prochain film soit une histoire d'amour tragique se déroulant dans la haute société. Pour que je l'étudie de mes propres yeux, le directeur de production m'emmena après une journée de tournage dans une soirée organisée par un ancien prince. Il s'agissait, m'avait-il expliqué, d'une réception mensuelle réunissant dans l'ancien palais de l'ancien maître des lieux, devenu entre-temps un hôtel, des anciens nobles de Meiji ou des gens de haut lignage, accompagnés des membres de leurs familles.*

*Le directeur de production adressait des courbettes à tous ceux qu'il rencontrait et auxquels il me présentait. Jamais je ne m'étais trouvé dans une assemblée qui tînt si peu compte de ma personne. Tout le monde faisait semblant d'ignorer mon nom, et ces jeunes demoiselles distinguées prétendaient n'avoir jamais vu mes films. Dès les présentations faites, elles retournaient à leurs conversations entre amis.*

*Dans le train du retour, le directeur de production se transforma subitement en preux démocrate :*

*— Putain de nobles tombés dans la misère ! Tu peux être sûr que quand ils sont chez eux ils bouffent des sardines séchées. Le cinéma c'est de l'imaginaire authentique. C'est mieux que tu joues un prince pur et sympathique, sans te référer à ces mecs-là.<sup>62</sup>*

---

<sup>61</sup> MYZ, vol. 20, 2002, pp. 149-165.



Les anciens nobles feignent de l'être encore et d'avoir été préservés d'une culture de masse qu'ils connaissent en réalité parfaitement. Ainsi les apparences sont sauvées et ils peuvent continuer à vénérer une origine et une grandeur irrémédiablement perdues. Mais leurs manœuvres mesquines ne sont d'aucun poids face à la vengeance et à la réalité bien vivante du simulacre contemporain. En proposant à son acteur d'inventer une noblesse de toute pièce, le directeur de production ne se contente pas de feindre, il simule<sup>63</sup> : l'histoire et le réel ne sont plus simplement déniés (ce qui équivaut encore à reconnaître leur existence), mais néantisés, phagocytés par l'univers du simulacre. Le geste du romancier naturaliste qui va chercher des informations relatives à son sujet dans le monde réel aboutit ici ironiquement à l'abandon complet de la démarche mimétique. La copie s'affranchit de son modèle.

Le ton de *Yûkoku* est certes très éloigné de l'ironie mordante de *Sutâ* qui ne laisse intact aucun des personnages de la nouvelle. Mais le rapprochement des deux textes tend à exercer, comme dans le cas de *Ai no shokei*, un effet de contagion. Il existe d'ailleurs parfois de troublantes similitudes entre les deux textes :

こうして又しても、仮構の時間が流れだす。自分が写されており、フィルムがまわっている間の時間というものは、今では僕にとって、一日のうちに何十回かある時間だが、そこの部分の時間だけが清冽な溪流のように流れていて、僕はその滑らかな時間のなかを泳ぐことができる。そこで体に浮力が与えられ、同じ地面を歩いてもただ歩くのとはちがう。自分が一定のリズムを持った時間に化身してしまい、一つ一つ予定の行動を手がけてゆくのが、その行動が水の中の藻のようにむこうから流れてきて、僕の体にまつわった上、流れ去ってゆくかのようだ。こんな時間に比べたら、人生の時間なんかは、古びたすりきれた帯にすぎないだろう。

*Alors, à nouveau, afflue le temps de la fiction. En ce moment, j'expérimente des dizaines de fois par jour ce temps pendant lequel je suis filmé, pendant lequel la bobine tourne. Seule cette partie du temps coule comme l'eau pure et fraîche d'un torrent, temps lisse dans lequel je puis nager. Mon corps bénéficie alors d'une flottabilité positive : le sol sur lequel je marche est identique, et pourtant je ne fais pas que marcher. Je suis moi-même l'incarnation de ce temps au rythme régulier. Tandis que je m'absorbe sur chaque action programmée, c'est comme si ces actions étaient des algues dans l'eau portée vers l'aval par le courant,*

---

<sup>62</sup> MY, *Sutâ*, *op.cit.*, pp. 86-87.

<sup>63</sup> « [...] feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause le principe du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire". » J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 12.

*s'enroulant un instant autour de mon corps, puis reprises par le flux. Comparé à ce temps-là, le temps de notre humaine existence, n'est jamais qu'une vieille sangle élimée.*<sup>64</sup>

L'expérience du temps dans l'instant du tournage est étonnamment semblable à celle du couple Takeyama lors de sa dernière soirée. Comme Shinji et Reiko, Mizuho Yutaka échappe au temps profane et continu. Les gestes prédéfinis de l'acteur se moulent sur une forme antécédente qui est d'emblée supratemporelle et neutralise les bacilles de la durée. Le parallèle est souligné par l'image de « l'eau pure et fraîche du torrent », reprise exactement à l'identique dans *Yûkoku* pour décrire les instants silencieux et glorieux qui précèdent l'annonce de la décision du lieutenant<sup>65</sup>. Avec en tête le passage de *Sutâ* (qui précède immédiatement *Yûkoku* dans le recueil), il devient presque logique d'assimiler, comme nous l'avons fait, le rituel grandiose du couple Takeyama à un simulacre clinquant dont la nouvelle *Sutâ* nous dévoilerait, par anticipation, les coulisses.

#### 4. Les années 1960 : l'ultranationalisme kitsch et son double

La nouvelle *Yûkoku*, avance Mitsuhana Takao, marque l'entrée dans une nouvelle époque : choisir les Incidents du 26 février 1936 comme arrière-plan d'une œuvre littéraire n'était plus en soi un choix si contestable ou surprenant<sup>66</sup>. Cette remarque semble contredire l'analyse de Satô Hideaki qui avançait que le sujet de *Honba* était inadapté au public contemporain. Mais les différences entre les textes lèvent peut-être partiellement la contradiction. L'ultranationalisme épuré et esthétisé de *Yûkoku* n'est en l'occurrence pas sans évoquer cette nostalgie *kitsch* de la période militariste qui se répand dans les années 1960 et que nous avons rapidement mentionnée dans dans notre introduction. Les *mangas* pour jeunes garçons (*shônen manga* 少年漫画) mettant en scène des pilotes virtuoses combattant du côté japonais, comme *Zero sen reddo* ゼロ戦レッド [Les chasseurs Zéros rouges, 1961] de Kaizuka Hiroshi 貝塚ひろし (né en 1938) ou *Zero sen Hayato* 0戦はやと [Hayato le pilote de chasseur Zéro,

---

<sup>64</sup> MY, *Sutâ*, *op.cit.*, pp. 24-25.

<sup>65</sup> Chap. 3, p. 83. Cf. *supra*, p. 230.

<sup>66</sup> 同年の十二月に書かれた短編『憂国』が、安保挫折というこうした時代的狀況をふまえて書かれたものかどうかは知らない。ただ知識人達がこの二・二六事件外伝ともいうべき作品を読み、大きなショックを受けたことは想像できる。換言すれば二・二六事件を作品の背景にしても、さほどおかしくない時代が訪れつつあったのである。« Je ne sais pas si la nouvelle *Patriotisme*, écrite au mois de décembre de cette même année 1960, l'a été en résonance aux circonstances contemporaines marquées par l'échec de l'*anpo*. Je peux simplement imaginer que les intellectuels ont eu un choc à la lecture de cette œuvre que l'on pourrait décrire comme une anecdote adventice aux Incidents du 26 février 1936. Pour le dire autrement, on entrait dans une époque où il n'était plus si étrange de faire une œuvre avec pour arrière-plan le 26 février 1936. » Mitsuhana Takao, *Mishima Yukio ron*, Tôkyô, Okisekisha, 2000, p. 148.

1963] de Tsuji Naoki 辻なおき (1935-1997) en sont l'expression la plus connue<sup>67</sup>. Dans le même ordre d'idée, Oguma Eiji souligne aussi l'émergence de romans de guerre esthétisants, très éloignés du ton critique et de l'éthique vériste de ceux qui furent publiés dans les années qui suivirent immédiatement la défaite<sup>68</sup>.

Dans ces œuvres destinées au grand public, la défaite n'était pas niée, mais paradoxalement sublimée. Eldad Nakar note que les mangas mettant en scène des pilotes d'avions de chasse situaient leur histoire presque systématiquement à la fin de la guerre, alors que l'armée japonaise était en pleine débâcle et le territoire natal soumis à des bombardements intensifs. Les auteurs pouvaient ainsi broder sur le poncif, très présent dans la culture japonaise, du perdant magnifique, facilement identifiable et recevable par le grand public<sup>69</sup>. C'est aussi, nous l'avons vu, l'échec des officiers rebelles du 26 février 1936 qui semble avoir touché Mishima. Le 26 février 1936 et la défaite de 1945 étaient ainsi potentiellement porteur d'une configuration mythique commune, mettant dans les deux cas l'accent moins sur l'empereur que sur ses desservants, héros d'autant plus nobles qu'ils ne pouvaient qu'échouer. Dans les années 1960, l'écrivain ne fut d'ailleurs pas le seul à faire du coup d'État avorté un motif poétique. En 1966, trente ans après les événements et quelques mois après la republication de *Yûkoku* dans *Eirei no koe*, le romancier populaire Tonegawa Yutaka 利根川裕 (né en 1927) fit paraître *Utage* 宴 [Le banquet], mélodrame politisant dont le héros est aussi un officier rebelle du 26 février<sup>70</sup>. Le texte reçut, selon Saegusa Yasutaka, un

---

<sup>67</sup> Cf. Julien Bouvard, *Manga politique, politique du manga : Histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir dans le Japon contemporain des années 1960 à nos jours*, Thèse de doctorat soutenue le 7 décembre 2010 à l'Université de Lyon 3, pp. 65-69 ; Eldad Nakar, « Memories of Pilots and Planes : World War II in Japanese Manga, 1957-1967 » [Images mémorielles des pilotes et des avions : la Seconde Guerre mondiale dans les mangas japonais, 1957-1967], *Social Science Japan Journal*, vol. 6, n° 1, 2003.

<sup>68</sup> Oguma Eiji, *Minshû to aikoku, sengo nashonarizumu to kôkyôsei*, Tôkyô, Shin.yôsha, 2002, pp. 559-560.

<sup>69</sup> « Many critics have observed that one of the prominent motifs of Japanese myths is a focus on the loser, the weak [...]. This is the party that generates sympathy, and calls for high commemorative density, while the strong and successful party is often left to oblivion [...]. By contextualizing heroic fights within a context of failure, war *manga* too were foregrounding the losers, giving the stories a mythical structure easy to consume — at least by children. » « De nombreux critiques ont fait remarquer que l'un des motifs essentiels des mythes était l'attention portée au perdant, au faible [...]. C'est ce camp-là qui attire la compassion et appelle d'intenses commémorations, tandis que le camp victorieux et fort retombe souvent dans l'oubli [...]. En plaçant des combats héroïques dans un contexte d'échec, les mangas de guerre mettaient eux aussi en exergue les perdants, donnant ainsi à leur intrigue une structure mythique facilement consommable par le public, du moins par les enfants. » Eldad Nakar, *op.cit.*, p. 68.

<sup>70</sup> Amoureuse de Tate Ryûichirô, un ami de son frère du temps de l'école militaire, Shirasaka Suzuko épouse finalement le fils cadet d'une grande famille du théâtre nô, Kanze Ôginosuke. Ryûichirô avait préféré refuser sa main, en raison du funeste destin qui l'attendait. La mutation de Ryûichirô en Mandchourie approchant, Suzuko l'invite au kabuki en guise d'adieu. Après la représentation, Ryûichirô raccompagna Suzuko dans la neige jusqu'à chez elle. Il l'étreint sous les flocons et n'épargne pas ses efforts pour réchauffer ses pieds gelés, qu'il finit par mordiller. Suzuko chérit le souvenir de ses instants magiques puis apprend la condamnation à mort de Ryûichirô, qui fut l'un des officiers rebelles du 26 février. Elle choisit alors de le suivre dans la mort en s'empoisonnant. Tonegawa Yutaka, *Utage*, Tôkyô, Chikuma shobô, 1966.

accueil critique très favorable. Il fut d'ailleurs adapté en série télévisée, avant d'être porté sur le grand écran par les studios de la Shôchiku <sup>71</sup>.

Les produits culturels comportant, comme *Utage*, une forme plus ou moins explicite de nostalgie des années trente et quarante, présentent généralement une version romanticisée et presque irréelle de l'histoire. Les pilotes de chasse héroïques des mangas de guerre sont ainsi comme détachés du monde, flottant dans l'azur d'une jeunesse éternelle. La mort est absente ou éthérée <sup>72</sup>, et les adultes distants ou assimilés aux ennemis <sup>73</sup>. La violence est présentée sous un jour douillet et le passé déshistoricisé, abstrait dans une configuration atemporelle (le perdant magnifique, rebelles jeunes et purs vs. autorités corrompues, etc.). C'est cette logique d'embellissement et d'atténuation qui nous renvoie précisément au *kitsch* tel que le définit par exemple Christophe Genin :

*Le kitsch est un truc : une machinerie de théâtre pour faire réussir une féerie, 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 [...].* <sup>74</sup>

« Vie quotidienne », et plus largement, réel, passé, souffrance, histoire (les atrocités de la guerre, les motivations complexes et la violence des insurgés du 26 février 1936) sont évincés, faussement sublimés dans une sorte de « monde enchanté » qui ne peut offrir qu'une « parodie de catharsis » <sup>75</sup>.

À beaucoup d'égards, le formalisme et les thèmes de *Yûkoku* peuvent, nous l'avons vu, évoquer le *kitsch*. Mais l'intérêt du texte tient au fait qu'il tend aussi à interroger, voire à déconstruire cette esthétique. Le contraste est à cet égard frappant entre *Shiosai* et *Yûkoku*. L'idylle sans ombre dans un décor édénique des deux adolescents de *Shiosai* évoque très étroitement l'imagerie *kitsch* et son refus du temps, de l'histoire, de la souffrance, etc. On pourrait être tenté d'appliquer ici le mot de Milan Kundera qui parle du *kitsch* comme d'un monde « où la merde est niée et où chacun se comporte comme si elle n'existait pas » <sup>76</sup>. Dans *Yûkoku*, le destin des personnages ne cesse, par contraste, de nous rappeler à quel point

---

<sup>71</sup> Saegusa Yasutaka, « Ni-ni roku jiken to bungaku », dans Saegusa Yasutaka (dir.), *Mishima Yukio, sono unmei to geijutsu*, Tôkyô, Yûshindô, 1978, p. 241.

<sup>72</sup> Eldad Nakar, *op.cit.*, p. 64.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>74</sup> Christophe Genin, *op.cit.*, p. 119.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>76</sup> Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, 1984, pp. 356-357.

l'éternité paradisiaque de l'art kitsch, est en réalité un refus du réel et de l'existence, une soif de mort autant que d'immortalité. Lors de l'évènement, la « merde » déborde, l'esthétique *kitsch* se saborde elle-même, dévoile son verso immonde. Le hiatus était, du reste, sans doute inscrit d'emblée dans le texte, à travers les différentes procédures de mise à distance (ou le cotexte dans le cas de *Sutâ*) qui tendent à dévoiler la facticité du texte.

Certes la mort est parfois très présente dans l'esthétique *kitsch*, notamment dans l'art fasciste. Le sacrifice du héros, note à cet égard Denis Washburn, peut être perçu comme un moyen de conjurer le vide originel du mythe : la mort offre une forme d'authenticité à l'inauthentique<sup>77</sup>. Mais afin de garantir la circularité du mythe, cette mort même doit rester relativement abstraite, sinon vide. L'impression d'écart ou d'excès que suscite la lecture de *Yûkoku* évoque, sur ce point, moins l'art fasciste orthodoxe que l'approche de certains artistes d'avant-garde qui ont repris les symboles du nationalisme culturel ou de l'ultranationalisme japonais pour les opposer à des motifs contraires ou en dévoiler la perversité intrinsèque. On pourrait notamment songer au travail de Yoko.o Tadanori 横尾忠則 (né en 1936)<sup>78</sup>, artiste proche de Mishima et qui travailla à de nombreuses reprises pour lui<sup>79</sup>. Dans ses collages des années 1960, Yoko.o Tadanori reprend fréquemment les symboles du Japon d'avant-guerre et d'après-guerre (le Mont Fûji, le drapeau de la marine impériale, la pêche de Momotarô, le *shinkansen*). Mais il les sexualise d'emblée ou les associe sans détour à la mort<sup>80</sup>. Le goût des clin d'œil référentiels, la bidimensionnalité de l'image, la stylisation extrême, les coloris

---

<sup>77</sup> «Fascist aesthetics are obsessed with the moment of simultaneous creation and destruction, and the emblematic hero of fascism is the beautiful youth destined to die young. The very appeal of such a doomed hero derives from the subliminal realization that the myth-making of fascist aesthetics is an empty structure : a mask that represents only a single, contingent possibility in a relative universe.» « L'esthétique fasciste est obsédée par l'instant de la création et de la destruction simultanée, et le héros emblématique du fascisme est le beau jeune homme destiné à mourir dans la fleur de sa jeunesse. L'attrait pour un tel héros condamné à l'échec provient précisément d'une prise de conscience subliminale du fait que la construction du mythe propre à l'esthétique fasciste repose sur une structure vide : un masque qui représente simplement un possible unique et contingent dans un univers relatif. » Cf. Dennis Washburn, « Structures of Emptiness: Kitsch, Nihilism, and the Inauthentic in Mishima's Aesthetics » [Structure du vide : Kitsch, nihilisme et l'inauthentique dans l'esthétique de Mishima], dans Alan Tansman et Dennis Washburn (dir.), *Studies in Modern Japanese Literature: Essays and Translations in Honor of Edwin McClellan* [Études en littérature japonaise moderne : essais et traductions en l'honneur d'Edwin McClellan], Ann Arbor, The University of Michigan, 1997, p. 289.

<sup>78</sup> 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, etc.). 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. « Yokoo Tadanori », *Japan, an Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993, p. 1751.

<sup>79</sup> Yoko.o Tadanori a notamment réalisé plusieurs affiches pour Mishima, comme celle de son adaptation du roman *Chinsetsu yumihari zuki* de Takizawa Bakin en pièce de kabuki. Mishima lui avait aussi confié la couverture de deux recueils photographiques : *Barakei* 薔薇刑 [Torture par les roses, mars 1963], recueil de photographies homoérotiques de Mishima réalisées par Hosoe Eikô 細江英公 (né en 1933), et *Otoko no shi* 男の死 [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). Cf. Takayo Iida, J. Lichenstein, et Daido Moriyama, *Tadanori Yokoo*, Actes Sud, 2006, pp. 126-127.

<sup>80</sup> Cf. annexe, figure 5, p. 501.

intenses forment une sorte d'espace anti-naturel, très proche de l'esthétique *kitsch* mais en même temps travaillé, note Jacqueline Lichtenstein, par des puissances « mouvant[es] et chaotique[s] »<sup>81</sup>.

L'écart entre le *kitsch* et son double perversi est parfois presque infime. Mais il suffit d'un détail pour que l'équilibre d'une œuvre en soit bouleversé. Dans l'article qu'il consacre à *Yûkoku*, Takahashi Muneo évoque une œuvre sur ce point exemplaire de Yoko.o Tadanori, datant de 1968 et qui aurait été particulièrement appréciée de Mishima<sup>82</sup>. Il s'agit d'un dessin à l'encre, inspiré de l'art de l'estampe, représentant un jeune pilote des « troupes spéciales », figé dans une pose contemplative, deux larmes sculptées sous les yeux, l'écharpe au vent, un sabre d'où le sang s'égoutte dans la main. Alors qu'il porte une veste d'aviateur et des gants, le bas de son corps est entièrement nu, le sexe seulement caché dans un *fundoshi* rougi. Tout y est : le Mont Fuji, les fleurs de cerisier, le poème célébrant le destin éphémère du héros en coin. Rien, presque, ne semble différencier ce dessin d'une image pieuse de la propagande militariste. L'érotisation de la mort est toutefois exagérément transparente. Mais surtout, le titre du dessin — *Kamikaze kôkotsu sekkon no zu* 神風恍惚切根之図 [Extase du kamikaze tranchant son membre viril] — indique (comme le suggère d'ailleurs la veste fermée et le sang coulant du *fundoshi*) que c'est son sexe et non son ventre que ce digne soldat a tranché<sup>83</sup>. On ne saurait mieux dire que l'héroïsme sacrificiel est une réponse à l'angoisse de la castration... Le texte en coin confirme le décalage ironique. Loin d'être emprunté à quelque lointain poète de l'école nativiste de Mito, c'est en fait un extrait d'une chanson récente à la

<sup>81</sup> Jacqueline Lichtenstein, « Tadanori Yokoo et la saturation des images », dans Takayo Iida, Jacqueline Lichtenstein et Daido Moriyama, *Tadanori Yokoo, op.cit.*, p. 136.

<sup>82</sup> 三島由紀夫氏についての文章の冒頭に、氏と直接かかわりのない一枚の絵の説明を持って来た理由は、氏がこの絵にいたく感心し、横尾忠則の洞察力の鋭さをくりかえし賞揚していたことが、私の記憶にあたらしいからである。横尾氏が与えられた主題のもとにこの絵を描いた意図は憶測の域を出ないが、三島氏の賞揚の理由は瞭らかである。氏は愛国（もし必要なら、氏の著名な一編の題名に準って、憂国と言い換えてもよい）の極限を自死として据え、死の極限をエロティシズムとして据えて来た。「Si j'ai placé en préambule d'un texte consacré à Mishima le commentaire d'un dessin sans rapport direct avec mon sujet, c'est que Mishima avait, pour cette œuvre, une grande admiration et j'ai encore, bien vif en mémoire, les éloges répétés qu'il fit de l'observation pénétrante de Yoko.o Tadanori. Les intentions qu'avait Yoko.o en proposant un tel dessin dans le cadre du sujet qui lui avait été donné reste de l'ordre de la conjecture (NDT: Yoko.o a réalisé ce dessin pour un ouvrage paru en 1968, édité par Shibusawa Tatsuhiko, et intitulé *Erotishizumu to zankoku no sôgô kenkyûshi* エロティシズムと残酷の総合研究 [Érotisme et cruauté, une étude globale]). Mais les raisons pour lesquelles Mishima s'est montré dithyrambique sont, en revanche, très claires. Il considérait qu'aux confins du patriotisme (ou, s'il faut suivre le titre de l'une de œuvres célèbres, de l'« inquiétude pour le sort de la patrie ») se trouve le suicide, et que les confins de la mort sont eux-mêmes d'ordre érotique. » Cf. Takahashi Muneo, « Shi no e », dans Miyoshi Yukio, Ôoka Makoto et Takahashi Hideai (dir.), *Gunzô, nihon no sakka 18* (1990), Tôkyô, Shôgakkan, 1994, p. 243. Il est frappant de constater que Takahashi Muneo, alors qu'il évoque un dessin qui semble clairement construit sur une faille ironique, retombe cependant sur une interprétation assez classique au sujet de l'auteur, sans envisager que celui-ci ait pu être sensible au choix de Yoko.o Tadanori de présenter sous un jour glorieux une castration volontaire. Il ne s'agit plus alors simplement de l'ironie relative qui consiste à « mettre la situation politique elle-même au service de la combustion parfaite de l'érotisme » 政治状況すらもエロティシズムの完全燃焼に奉仕する (*ibid.*, p. 246), mais d'une forme d'ironie plus virulente qui consiste à souligner la perversion à l'œuvre dans la démarche sacrificielle.

<sup>83</sup> Cf. annexe, figure 6, p. 502.

mode<sup>84</sup>. Sans doute l'impression laissée par *Yûkoku* et par le dessin de Yoko.o Tadanori ne sont-elles pas exactement les mêmes. L'emprunt d'un couplet à une chanson contemporaine suggère que Yoko.o Tadanori interroge aussi le statut du *kitsch* dans l'art populaire, angle de réflexion qui semble absent dans la nouvelle de Mishima. Mais dans les deux cas, l'œuvre tend à mettre en question l'esthétique *kitsch* qu'elle exploite, à dévoiler ce qu'elle s'applique d'ordinaire à taire<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Il s'agit, en l'occurrence, de *Hana to chô* 花と蝶 (La fleur et le papillon, 1968) du chanteur Mori Shin.ichi 森進一 (né en 1947). Le couplet transcrit sur le dessin de Yoko.o Tadanori est le suivant : 花が咲くとき / 蝶が飛ぶ / 蝶が死ぬとき / 花が散る / 春を競って / あでやかに / どちらも / どちらも / 命をかける « Quand les fleurs s'épanouissent / les papillons volent / Quand les papillons meurent / les fleurs tombent / Ils rivalisent pour symboliser le printemps / Pleins de grâce / Fleurs et papillons / Fleurs et papillons / Mettent leur vie en jeu.

<sup>85</sup> À cet égard nous pourrions aussi être tenté d'établir un rapprochement entre *Yûkoku* et l'esthétique de Maruo Suehiro 丸尾末広 (né en 1956). L'excessive sexualisation sous-jacente à l'ultranationalisme forme notamment le fond du célèbre et déstabilisant *Nihonjin no wakusei* 日本人の惑星 (1989), mettant en scène la victoire des Japonais dans la Seconde Guerre mondiale. La perfection formelle d'un trait qui flirte clairement avec l'académisme semble ici en porte-à-faux avec la violence ou le grotesque du sujet (cf. annexe, figure 7, p. 503). La composition qui évoque l'art de l'affiche, le trait plein et stylisé, l'esthétique décadente, souvent morbide et grotesque (*ero guro* エログロ) du célèbre mangaka et illustrateur correspondent du reste très étroitement aux goûts affichés par Mishima dans le domaine pictural : Monsù Desiderio, Gustave Moreau, Tsukioka Yoshitoshi, Takehisa Yumeji, Beardsley, Dali, Yoko.o Tadanori, etc. Cf. par exemple : *Dekandasu no bijutsu* デカダンスの美術 [L'esthétique de la décadence] (paru dans la revue *Hihyô* 批評 en juin 1968) et *Gyusutâbu Moro.o* « *Gaka* » — *waga aisuru joseizô* ギュスターヴ・モロオ「雅歌」 — わが愛する女性像 [Gustave Moreau, « le cantique des cantiques » — les portraits de femmes qui me plaisent] (paru dans *Fûjin kôron* en avril 1962). Ces deux articles sont présents dans le recueil de Kashima Shigeru, *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza*, Tôkyô, Chikuma Shobô, 2000, pp. 118-120. Sur Mishima et Dali : cf. Takeda Tatsuhiko, art. « Dali », dans Hasegawa Izumi et Takeda Tatsuhiko (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Meiji shoin, 1976, pp. 253-254. Mishima a aussi écrit un essai sur Yoko.o Tadanori mais qui n'est pas paru de son vivant : *Poppukôn no shinreijsu* — *Yoko.o Tadanori-ron* ポップコーンの心霊術 — 横尾忠則論 [Le spiritisme du Pop-corn, essai sur Yoko.o Tadanori], MYZ, *Hokan*, 2005, pp. 169-173. L'ensemble de ces textes suggèrent que Mishima est très sensible aux peintures qui sont à la fois très léchées ou stylisées, parfois proches d'une forme d'académisme, et qui en même temps échappent à l'apathie du *kitsch* ou du pompier, parviennent à créer une faille, un trouble, une inquiétante étrangeté, etc.





## Conclusions

En postface à son recueil *Sutâ*, Mishima commente ainsi les intentions qui étaient les siennes en rédigeant sa nouvelle :

「憂国」〈…〉は、昔から忠勇義烈な人たちの死について言われて来た常套句にあきたらない私が、その「花と散った」とか、「桜のちりぎわのようにいさぎよく」とかの美辞麗句を、徹底的に分析して、その言葉の意味内容を精密に検討しようとした試みである。しかしこれは芥川の「将軍」のような、偶像破壊、英雄否定のテーマとは根本的にちがうことは言っておかねばならぬ。私は美しい蝶を標本にして、ただそれを顕微鏡で詳らかに調べようと思っただけなのである。だから主人公と女主人公の、モニュメンタルな英雄的性格は、これほど夥しい性的および臨床的記述にもかかわらず、毫もそこなわれていないと信ずる。と同時に、どんな英雄的性格も、このような性的および臨床的記述を免かれないというのが、私の当然な意見である。

*Avec Yûkoku, [...] j'ai souhaité analyser le fond de ces clichés, qui me laissent insatisfait, mais qu'on utilise depuis les temps anciens pour évoquer la mort des individus valeureux et pénétrés du sens de la justice. Je voulais essayer d'examiner précisément la signification intérieure de belles formules telles que "tombé comme fleur de cerisier", ou bien "vaillant comme la fleur qui se détache du cerisier", etc. Mais je dois faire remarquer qu'il s'agissait là d'un projet différant fondamentalement de la négation de l'héroïsme ou d'une démarche de destruction des idoles que l'on trouve dans un texte comme Shôgun d'Akutagawa. J'ai simplement fait d'un beau papillon un échantillon pour l'étudier minutieusement au microscope. Je suis ainsi persuadé que les descriptions sexuelles et cliniques ne viennent pas corrompre le tempérament héroïque monumental du couple de protagonistes, aussi nombreuses qu'elles soient. Je suis d'ailleurs, en même temps, naturellement porté à considérer que toute [appréhension du] tempérament héroïque ne peut se dérober à ce type de descriptions sexuelles ou cliniques.*<sup>1</sup>

Ces quelques lignes pourraient presque servir de résumé à notre propos. D'un côté Mishima souligne que *Yûkoku* relève d'un travail sur le(s) stéréotype(s) : il souhaitait approfondir le cliché héroïque, en montrer toutes les implications d'ordinaire cachées. De l'autre, il reconnaît, fût-ce à son corps défendant, qu'il en résulte une tension dans le texte. La remarque selon laquelle « le tempérament héroïque monumental » n'est en rien altéré par « les

---

<sup>1</sup> MY, *Sutâ*, Tôkyô, Shinchôsha, 1961, pp. 181-182.

descriptions cliniques et sexuelles » fait figure de vœu conjuratoire. L'écrivain se révèle sur la défensive, comme s'il redoutait une interprétation erronée (ironique) de son texte, semblable à celle qu'appelle *Shôgun* (1921) de Akutagawa Ryûnosuke <sup>2</sup>.

De notre point de vue, c'est précisément cette tension interne qui constitue l'un des principaux intérêts de la nouvelle. L'écart entre deux registres de représentations contradictoires, la présence d'un discours fantasmatique étroitement mêlé au portrait héroïque, enfin la dimension très fabriquée du texte évoquant le simulacre instaurent une équivoque, une ironie ouverte qui non seulement confirme le flottement entre premier et second degrés institué par les procédures de distanciation, mais tend aussi à en approfondir le sens et à relancer l'interprétation. Le décalage avec l'horizon d'attente, la saturation des stéréotypes, les clins d'œil intertextuels ne sont pas (ou pas seulement) un expédient utile pour se complaire dans les clichés. Ils attirent aussi l'attention sur tout ce qui, dans *Yûkoku*, ne correspond pas aux stéréotypes et aux *topoi* des genres édifiants et héroïques. La nouvelle met ainsi en question son autorité et son idéologie et laisse le lecteur incertain quant à l'interprétation qu'il doit faire du texte. Nous avons noté, dans le second chapitre de notre première partie, que l'histoire et les personnages des récits autoritaires pouvaient décevoir ce que Vincent Jouve nomme le *lectant*, « qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre » <sup>3</sup>. Les ambiguïtés du texte sollicitent, en l'occurrence, cette sous-instance du *lectant interprétant* qui vise à déchiffrer le sens du texte <sup>4</sup>. Pourquoi un tel décalage avec l'horizon d'attente des lecteurs contemporains ? Comment interpréter le contraste entre la fin et le début de la nouvelle ? Ces questions ne manqueront effectivement pas de se poser aux lecteurs les plus attentifs et les réponses qu'on pourrait donner ne sont jamais elles-mêmes arrêtées <sup>5</sup>.

Peut-on encore qualifier *Yûkoku* de texte autoritaire ? Le flottement subtil entre le premier et le second degré qui caractérise la nouvelle nous éloigne du sens plat et plein des récits idéologiques et édifiants les plus orthodoxes. Bien que jouant avec une littérarité désuète, *Yûkoku* semble, par comparaison avec ces textes inambigus, s'inscrire dans une forme

---

<sup>2</sup> Interprétation ironique qu'il avait sans doute d'autant plus de crainte de voir se réaliser que l'extrême-droite était alors, comme nous l'avons vu en introduction, sur le qui vive contre toute atteinte à l'image de l'empereur et de ses dévots nostalgiques de l'avant 1945. Cf. *supra* : Introduction, pp. 75-82.

<sup>3</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Paris, PUF, 2008, p. 81. Cf. aussi, *supra* : partie I, p. 143.

<sup>4</sup> Le « lectant jouant » s'intéresse, lui, à la stratégie narrative du romancier (*ibid.*, p. 84). La nouvelle *Yûkoku* rappelle en l'espèce à quel point ces deux sous-instances sont parfois dissociées : c'est précisément parce que le *lectant jouant* est spolié que le *lectant interprétant* est ici sollicité.

<sup>5</sup> Aux thuriféraires et aux contempteurs de la nouvelle, on pourrait d'ailleurs ajouter le groupe des destinataires perplexes. Ainsi Terada Tôru, dans son dialogue avec Hanada Kiyoteru et Etô Jun s'interroge-t-il à la fois sur la fonction du japonais classique dans le chapitre introductif et sur l'écart entre la description de l'événement et le reste de la nouvelle, sans parvenir à offrir de réponse à ces questions. Cf. *Gunzô* n° 165 (février 1961), dans *Gunzô sôsho gappyô* n° 7, janvier 1960-décembre 1961, Tôkyô, Kôdansha, pp. 242-246

d'ironie singulièrement postmoderne, une sorte de troisième degré indifférencié marqué par « un regard double ou réversible à l'égard du stéréotype »<sup>6</sup>. Cette réversibilité n'est cependant pas sans poser des difficultés se rapportant, nous l'avons vu, au premier degré qu'elle refuse de supprimer. Dans *Yûkoku*, tous les éléments qui tendent à créer une faille, à suggérer une polysémie ou à invalider une lecture naïve de la nouvelle sont, en l'occurrence, aussi ceux qui pourraient nous renvoyer aux ressorts même de l'ultranationalisme et, plus largement peut-être, de la pensée fasciste : esthétisation et érotisation du politique, fascination pour la violence sacrificielle, auto-effectuation du mythe relevant d'une logique du simulacre, etc...

L'un des grands intérêts du texte est cependant de mettre en exergue cette étroite imbrication entre deux registres, entre le discours idéologique d'une part et le discours de la perversion de l'autre. Le flottement entre le premier et le second degré offre par ailleurs une prise au destinataire, libre de faire pencher le texte du côté le plus ignoré par la critique ou l'auteur. Dans le second chapitre de cette partie, nous avons ainsi proposé un certain nombre de lectures qui pourraient contrebalancer les interprétations les plus attendues et les plus répandues, véhiculées par l'auteur et par des critiques souvent trop respectueux de son autorité. Le choix du cotexte de référence n'est, à cet égard, pas anodin. Les conditions d'intelligibilité de la nouvelle diffèrent considérablement quand on la lit au regard de *Ai no shokei* ou de *Sutâ*, plutôt qu'à celui de *Eirei no koe* ou de *Ni-ni roku jiken to watashi*. Ces ambivalences sont, on le sait, aussi celles de l'écrivain. D'où l'intérêt, précisément, de ne pas se laisser prendre dans les filets de l'image totale qu'il a tant cherché à instituer : alors l'ambivalence se fige. Image double peut-être, mais sans fond, refusant paradoxalement l'ambiguïté qui n'est pas seulement la contradiction, mais aussi l'ouverture, à travers elle, à l'infini des interprétations. Au lecteur alors d'intervenir et de relever, dans l'intérêt du texte, le « cran d'arrêt » du sens<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> « Qui plus est, un lien étroit et essentiel pouvait être établi entre les trois degrés d'énonciation ou de réception du stéréotype et les trois grands courants qui se sont partagé l'histoire de la littérature occidentale, à savoir le classicisme (caractérisé par l'acceptation tacite du stéréotype), la modernité (caractérisée par la suspicion à l'égard du stéréotype), et ce qu'il est permis d'appeler la post-modernité (caractérisé par le regard double ou réversible à l'égard du stéréotype). » Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1994, p. 14.

<sup>7</sup> Image chère à Barthes que l'on trouve notamment dans son fameux texte *La mort de l'auteur* (1968). Cf. Roland. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 68.



### **III. *Honba* et les défis du roman à thèse**



# Introduction

À partir des années 1960, la politique occupe, nous l'avons dit, une part de plus en plus importante dans la vie de Mishima qui finit par y consacrer la majorité de son temps, sinon de ses écrits. L'engagement de l'écrivain est certes moins visible dans son œuvre romanesque et dramaturgique que dans ses essais. Son intérêt pour l'univers de la politique s'y exprime en revanche sans ambages : un nombre considérable de textes de la dernière décennie de la carrière de Mishima mettent en effet en scène des événements d'ordre politique ou sociopolitique, ainsi que des politiciens. C'est le cas notamment, des romans et des nouvelles *Utage no ato* (janvier-octobre 1960), *Yûkoku* (janvier 1961), *Utsukushii hoshi* (janvier-novembre 1962), *Kinu to meisatsu* (janvier-octobre 1964), du poème en prose *Eirei no koe* (juin 1966) et de la tétralogie *Hôjô no umi* (1965-1970). Dans les pièces de théâtre nous pourrions notamment mentionner *Tôka no kiku* (décembre 1961), *Yorokobi no koto* 喜びの琴 [La cithare de la joie, février 1964], *Suzakuke no metsubô* (octobre 1967) et *Wagatomo hitorâ* (décembre 1968). Ces textes se rejoignent en ce qu'ils tendent à opposer des personnages idéalistes, étrangers aux intrigues et aux calculs, à des personnages pragmatiques, voire machiavéliques, qui considèrent que la fin justifie les moyens <sup>1</sup>.

Les nombreux critiques qui, comme Noguchi Takehiko <sup>2</sup> ou Shibata Shôji <sup>3</sup>, lisent l'œuvre sous un angle téléologique, à l'aune de l'engagement ultranationaliste de l'écrivain ou de son suicide, ne se sont pas privés de souligner la fréquence de ce paradigme et d'y voir l'expression des convictions naissantes de l'auteur. L'antagonisme pragmatiques / idéalistes évoque notamment l'opposition que Mishima fait, dans plusieurs essais et entretiens, entre une politique radicale (celle des totalitarismes), impliquant l'individu dans son intégralité et reposant sur le désir de fusion avec une entité transcendante (le peuple, l'empereur, etc.), et

---

<sup>1</sup> Dans *Utage no ato*, l'intègre et froid Noguchi Yûken, secondé par une femme passionnée et généreuse, est ainsi battu aux élections pour le siège de gouverneur par des politiciens conservateurs ne reculant devant aucune manigance (calomnies, pots-de-vin, bourrage d'urnes) pour s'approprier des voix. Ôsugi Jûichirô, le père de famille aux convictions pacifistes d'*Utsukushii hoshi*, qui persuade sa femme et ses enfants qu'ils sont tous des extraterrestres venus sauver la terre, doit faire face au cynisme de trois autres « extraterrestres » autoproclamés, convaincus, eux, que leur mission est de veiller à la suppression du genre humain. Ils s'allient, dans ce but, à Kuroki, politicien sans scrupules qui débauche Kazuo, fils aîné de Jûichirô. Dans *Kinu to meisatsu* (1964), Ôtsuki et Hiroko, jeune couple de grévistes aux mobiles louables, deviennent des marionnettes entre les mains d'Okano qui manipule les autres afin de satisfaire ses employeurs (des concurrents de Komazawa Zenjirô, le patron d'une filature de soie dont les employés font grève). Dans *Hôjô no umi*, l'antagonisme le plus flagrant est évidemment celui qui oppose, dans *Honba*, le fils au père (nous reviendrons sur ce point à plusieurs reprises). Le fossé générationnel confirme et approfondit généralement l'antagonisme entre la vertu et le vice (outre *Honba*, on pourrait notamment mentionner à cet égard *Yûkoku* et *Kinu to meisatsu*, mais aussi les pièces *Tôka no kiku*, *Yorokobi no koto* et *Suzakuke no metsubô*).

<sup>2</sup> Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai* (1968), Tôkyô, Kôdansha, 1969.

<sup>3</sup> Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareta seishin*, Tôkyô, Ôfu, 2001.

une politique technicienne (celle de la démocratie), respectant la sphère de la vie privée mais impliquant une forme de calcul (qui peut être aussi bien celui de la raison que du cynisme) <sup>4</sup>. Mishima ne cache plus, à la fin de sa vie, sa préférence pour la première formule qui, selon lui, répond à une aspiration profondément humaine et immuable <sup>5</sup>. La fréquence des figures paternelles déceptrices dans l'œuvre des années 1960 pourrait aussi évoquer les désillusions de l'après-guerre dont l'empereur Shōwa, dieu ayant perdu sa divinité, fut pour Mishima le symbole <sup>6</sup>. Le risque est cependant grand de céder ainsi à une sorte de systématisme analogique dans l'interprétation des romans (idéalisme = ultranationalisme ; réalisme = Japon d'après-guerre, pères = Hirohito, jeunes intègres = insurgés du 26 février 1936, etc.) <sup>7</sup>, de réduire la complexité de ces textes au parcours idéologique du romancier et de manquer les écarts parfois conséquents qui les séparent. Dans l'ensemble de l'œuvre des années 1960, les rêveurs attachés à un idéal ne bénéficient pas nécessairement d'un portrait flatteur, loin s'en faut <sup>8</sup>.

Une approche globale de la production de cette décennie au prisme des convictions politiques du romancier tend par ailleurs à atténuer la spécificité de textes tels que *Yūkoku*, *Eirei no koe*, ou *Honba* (et, dans un moindre mesure, *Ken* et *Suzakuke no metsubō*) dans lesquels l'idéologie s'exprime, en l'occurrence, sans détour métaphorique. La politique n'est plus ici simplement un sujet de fiction, mais bien une Cause à défendre. Nous pourrions y voir le fruit d'une évolution qui amène le romancier à redéfinir les rapports entre l'art et la politique. Tenus jusqu'alors pour séparés, ces deux domaines sont de plus en plus étroitement associés dans l'esprit de Mishima qui en vient à déclarer, à l'occasion d'un dialogue avec

---

<sup>4</sup> La distinction apparaît pour la première fois dans l'essai *Shin fashizumu ron* 新ファシズム論 [Sur le nouveau fascisme] publié en octobre 1954 dans la revue *Bungakukai* (MY, *Shin fashizumu ron*, dans *Shōsetsuka no kyūka*, Tōkyō, Shinchōsha, 1982, pp. 170-171). Mishima l'utilise à plusieurs reprises dans ses entretiens aux colorations souvent politiques de la fin des années 1960. Cf. *infra*, note 9, p. 337. La distinction évoque le discours de propagande de la fin de la guerre qui opposait la spiritualité japonaise à la mécanique froide de la démocratie américaine (sur ce point cf., par exemple, Michael Lucken, « Les films de guerre de Kurosawa Akira », *Revue historique des armées*, n° 275, 2014, pp. 61-70). Pour Mishima les États-Unis, notamment en raison de leur absence d'histoire, sont en l'occurrence le pays le plus adapté à cette politique technicienne coupée du désir de fusion avec la communauté (MY, *Taiwa nihonjinron* 対話 日本人論 [Entretien avec Hayashi Fusao : les japonologies], 1966, dans MYZ, vol. 39, 2004, p. 559).

<sup>5</sup> Cf. MY, *Taiwa nihonjinron*, *ibid.*, pp. 554-560.

<sup>6</sup> Satō Hideaki, art. « Shōwa tennō », dans Inoue Takashi, Matsumoto Tōru et Satō Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tōkyō, Bensei, 2002, pp. 528-529.

<sup>7</sup> Suivant une interprétation soufflée par l'auteur, Okuno Takeo propose ainsi une lecture analogique de *Kinu to meisatsu* dans laquelle Komazawa Zenjirō symbolise l'empereur Shōwa et les grévistes le peuple lésé par les chimères égoïstes de leur souverain (Okuno Takeo, *Mishima Yukio no densetsu*, Tōkyō, Shinchōsha, 1993, p. 398). Shibata Shōji reprend l'analogie figure paternelle = empereur Shōwa et suggère qu'elle pourrait aussi s'appliquer aux romans *Utsukushii hoshi* et *Gogo no eikō* (Shibata Shōji, *op.cit.*, p. 221).

<sup>8</sup> Les rigueurs « vieux jeu » de Noguchi Yūken et son insensibilité aux efforts déployés par sa femme en sa faveur dans *Utage no ato*, l'auto-embrigadement aberrant de la famille Ōsugi dans *Utsukushii hoshi*, ou la naïveté confondante de Roehm dans *Wagatomo hitorā* sont notamment présentés sous un angle clairement critique et ironique.



Hayashi Fusao en octobre 1966, qu'il se demande si « l'art et la politique ne proviennent pas, à l'origine, d'une même source »<sup>9</sup>. Mishima entend par là que l'art et la politique (dans son acception positive et non technique) procèdent d'une même puissance irrationnelle, ont une propension identique à se laisser emporter par une violence destructrice dans un désir de fusion avec la totalité qui peut aussi s'exprimer par la recherche d'un contrôle rigide (comme l'État, l'œuvre cherche l'ordre)<sup>10</sup>. Les textes que nous venons d'évoquer valorisent tous la violence sacrificielle au nom d'une entité morale transcendante.

Parmi les œuvres relevant d'une forme de littérature engagée, la particularité de *Honba* est de se conformer plus étroitement, comme l'avait déjà souligné Susan J. Napier<sup>11</sup>, au modèle-type du récit autoritaire, à savoir le roman à thèse (vraisemblance plus poussée de l'intrigue et des personnages, développements doctrinaires, structure antagonique plus marquée et plus visible, caractère partisan du narrateur dans le cadre d'une économie réaliste). Mishima s'est ainsi directement confronté à des difficultés qu'un texte comme *Yûkoku*, en se posant d'emblée comme objet désuet dont les visées seraient avant tout esthétiques, tendait au contraire à contourner ou à désamorcer. L'absence de référence explicite à des questions d'ordre socio-politique dans *Ken*, de narrativité dans *Eirei no koe* et de narrateur dans *Suzakuke no metsubô* éloignent aussi ces textes, comme nous l'avons vu en introduction, des problématiques spécifiques au roman à thèse. Nous pourrions, en fait, être tenté d'envisager *Honba* comme une sorte de conclusion logique d'un parcours : le flirt discontinu avec la littérature engagée et avec la politique en tant que sujet de fiction tout au long des années 1960 aboutirait à *Honba*, seul véritable roman à thèse de l'écrivain.

---

<sup>9</sup> 近代国家のそもその成り立ちは、「国家」を政治制度に局限しようという動きだっと思うが、やはりそれだけではすまなくなって、「国家」が個人の内面生活にまで浸透してくる全体主義が、いろいろな形でくりかえされる。すると、国家という観念では間に合わなくなって、「民族」という、反理性的なパトスに充ちた言葉が必要とされる。ナショナリズムは、近代的理性の産物であるネーションを、やすやすと逸脱してしまうわけです。そんなことから、だんだん考えるようになったのは、なぜプラトンが、理想国家から詩人を追放したのか。それは自分に似ているからではないか。理想国家の政治家にとって詩人が自分たちに似すぎているからではないか。自分に似たものは、ほかにはいない。政治というのは、どうも人間の根元的な衝動に根ざしていると思う。本来、政治と芸術というのは同じ泉から出ているのではないかと僕は思う。だから排斥し合うのではないかと。《L'État moderne est né avec le mouvement consistant à limiter étroitement "l'État" à un système politique, mais ceci n'étant plus suffisant, le totalitarisme impliquant une pénétration de "l'État" dans la vie intime des individus s'est réitéré sous de nombreuses formes. Dès lors, c'est le concept d'État qui ne convenait pas et le terme de "peuple", rempli d'irrationalité et de *pathos* devenait nécessaire. Ainsi le nationalisme a aisément dévoyé ce produit de la raison moderne qu'est la nation. À partir de là, la question que j'ai été de plus en plus souvent amené à me poser c'est pourquoi Platon excluait les poètes de l'État idéal. N'est-ce pas parce qu'ils lui ressemblent ? Parce que, pour les politiciens de l'État idéal, les poètes leur ressemblent trop ? Nul besoin d'un autre qui nous ressemble. J'ai le sentiment que la politique prend racine dans les impulsions primitives de l'être humain. Je me demande si, à l'origine, l'art et la politique ne proviennent pas d'une même source. Raison pour laquelle ils s'excluent l'un l'autre » MY, *Taiwa nihonjinron*, op.cit., p. 557.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 559-560.

<sup>11</sup> Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland: romanticism and realism in the fiction of Ôe Kenzaburô and Mishima Yukio*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, p. 164.

Le défi principal posé par ce genre, et que Susan Rubin Suleiman relève dans le début de son ouvrage <sup>12</sup>, consiste à concilier « roman » et « thèse » : un souci de vraisemblance et de complexité d'un côté et un nécessaire schématisme de l'autre. Le problème se décline sous différentes formes : comment entretenir l'intérêt du lecteur et masquer la circularité de l'intrigue sans attenter au message idéologique et à son manichéisme ? Peut-on se concilier un destinataire vraisemblablement réfractaire au référentiel idéologique ? Est-il possible de compliquer le portrait des personnages héroïques sans l'abîmer ? Il est certes difficile d'évaluer la conscience que Mishima avait de ces défis. Alors qu'il a commenté à de nombreuses reprises *Yûkoku*, il a très peu écrit au sujet du second tome de la tétralogie <sup>13</sup> paru peu de temps avant sa mort, à une époque où la réflexion littéraire occupait une place mineure dans ses activités <sup>14</sup>. Son activisme, sa propension à lier subitement l'art et la politique dans une démarche qui ferait presque figure d'autojustification de sa propre existence <sup>15</sup>, pourraient

<sup>12</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 33. Nous citons l'extrait *supra*. Cf. partie I, note 30, p. 160.

<sup>13</sup> Outre les lignes de *Ni-ni roku jiken to watashi* que nous avons citées en introduction (cf. *supra* : Introduction, note 47, p. 44), on peut mentionner le bref article *Watashi no kinkyô — « Haru no yuki » to « Honba » no shuppan* 私の近況 — 「春の雪」と「奔馬」の出版 [Mes activités récentes — La publication de *Neige de printemps* et de *Chevaux échappés*] (article paru dans *Shinkan nyûsu* le 15 novembre 1968 ; cf. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 295-296) et la note « *Hôjô no umi* » ni tsuite 「豊饒の海」について [Sur *La mer de la fertilité*] (bandeau publicitaire pour la parution de *Haru no yuki* et de *Honba* paru en avril 1969 ; cf. MYZ, vol. 35, 2003, p. 447). Dans *Watashi no kinkyô — « Haru no yuki » to « Honba » no shuppan*, Mishima rappelle la différence entre les deux premiers tomes de la tétralogie, le premier étant un « roman d'amour classicisant » 古典的な恋愛小説 et le second un « roman d'action héroïque » 英雄的な行動小説. Dans « *Hôjô no umi* » ni tsuite il donne la signification et l'origine du titre de sa tétralogie (la mer de la fertilité est le nom d'une mer lunaire — en latin, *Mare Fecunditatis* — étendue ironiquement stérile et minérale) et note que l'onirisme de *Hôjô no umi* et le thème de la réincarnation sont inspirés de *Hamamatsu chûnagon monogatari* 浜松中納言物語 [Le dit du Conseiller Hamamatsu], roman de la fin de l'époque Heian fréquemment attribué à Sugawara no Takasue no musume 菅原孝標女 (1008 - ?) qui se déroule entre le Japon et la Chine et dont l'intrigue repose, comme dans *Hôjô no umi*, sur la quête par un personnage d'un autre personnage supposément réincarné (art. « Hamamatsu Chûnagon monogatari », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan, 2012).

<sup>14</sup> La lecture des titres des textes collationnés dans les volumes trente-trois, trente-quatre, trente-cinq et trente-six (les volumes vingt-six à trente-six sont consacrés aux essais) de la dernière édition des œuvres complètes est à cet égard éloquent. Tandis que les écrits politiques ou à connotation nationaliste sont pratiquement inexistant dans le volume trente-trois (qui réunit les essais composés d'avril 1964 à février 1966), ils commencent à prendre une place considérable dans le volume trente-quatre (mars 1966 à mai 1968), et deviennent très clairement majoritaires dans les volumes trente-cinq (juillet 1968 à décembre 1969) et trente-six (principalement consacré aux textes publiés en 1970).

<sup>15</sup> Il faut sans doute mentionner à cet égard la notion de *bunbu ryôdô* 文武両道 (« double voie des armes et des lettres ») ou *bunbu* 文武 (« armes et lettres ») qui apparaît dans de nombreux essais de la fin des années 1960, comme *Hakagure nyûmon*. D'origine chinoise et repris par les samouraïs de l'ère Edo pour désigner un style de vie consacré à la fois aux armes et aux raffinements des arts et des lettres, le concept a été opportunément exploité par Mishima pour justifier le nouveau mode d'existence qu'il s'était choisi, consacré à la fois à la littérature et à l'activisme politique. Les réflexions de Mishima au sujet de la notion de *bunbu ryôdô* suggèrent toutefois qu'il était aussi conscient des contradictions de sa démarche et, par conséquent peut-être, des difficultés à concilier les deux voies (dans le cadre, par exemple, d'un texte à thèse comme *Honba*). Il note ainsi à plusieurs reprises que les armes et les lettres sont en réalité irréconciliables. Il s'agit toutefois peut-être moins d'un aveu que d'une forme d'expédient pour ne pas avoir à justifier ses propres contradictions. Comme le suggère la lecture du second volume de la tétralogie (cf. notamment notre second chapitre *infra*, pp. 413-471), Mishima n'est pas dupe de ses paradoxes : il les reconnaît mais refuse de les résoudre, choisissant au contraire de les

nous amener à considérer que ces questions ne se posaient pas à lui. Obnubilé par ses nouveaux fétiches ultranationalistes, l'écrivain n'aurait pas même cherché, comme l'ont suggéré plusieurs critiques <sup>16</sup>, à ménager ses lecteurs et à proposer un roman exigeant d'un point de vue sémantique et littéraire. Nous remettons en cause ces avis tranchés.

À l'image de *Yûkoku*, *Honba* s'avère en effet un texte au sens complexe, en tout cas équivoque. L'ambiguïté du second tome de la tétralogie s'inscrit en revanche plus étroitement dans le canevas d'un genre défini. C'est sans jamais sortir entièrement du cadre du roman à thèse, sous-catégorie du roman réaliste, que l'auteur introduit des éléments susceptible d'atténuer ou de corriger les défauts du genre, sinon de le subvertir (par contraste, la difficulté et l'aspect retors du texte de *Yûkoku* tiennent en grande partie, nous l'avons vu, à son statut d'objet littéraire non identifié). Quelles sont les stratégies textuelles, notamment sémantiques, qui permettent à *Honba* de se démarquer d'un modèle-type du roman idéologique, par définition manichéen et circulaire ? Comment Mishima répond-il aux défis du récit à thèse que nous venons d'évoquer ? Nous avons en l'occurrence été amené à distinguer deux types de stratégies textuelles : celles qui, tout en complexifiant la binarité et le message du texte, tendent à préserver l'idéologie du récit et le portrait héroïque du personnage principal (**I. Entre complexification et manipulation**) ; et celle qui, à l'instar des dernières pages de *Yûkoku*, tendent au contraire à troubler, voire à renverser le sens du roman, en mettant notamment à nu la dimension nihiliste et immature du héros (**II. Les revers du portrait héroïque**).

---

valoriser. Sur la notion de *bunbu ryôdô* : cf. Noguchi Takehiko, art. « Bunbu », dans Hasegawa Izumi et Takeda Katsuhiko (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Meiji shoten, 1976, pp. 368-369.

<sup>16</sup> Cf. *supra* : partie I, pp 154-160.



# I. Entre complexification et manipulation

## 1. Ramification de la binarité et thème de la transgression

### 1. Le dédoublement antagonique

En s'appuyant sur *L'Espoir*, Susan R. Suleiman souligne qu'un roman à thèse peut être *dialogisé* et sa structure antagonique perturbée. À la confrontation principale entre les républicains et les fascistes s'ajoute en effet, dans le roman d'André Malraux, une « confrontation secondaire » qui oppose les « membres du groupe héroïque » (les républicains) entre eux, notamment sur la question des moyens et des fins. Cette confrontation secondaire introduit un réel dialogisme dans le roman <sup>1</sup>. Par contraste avec la confrontation principale <sup>2</sup>, l'opposition entre les différentes composantes du camp républicain n'a, en effet, rien d'antagonique. Le modèle malrucien fournit une base de réflexion intéressante pour appréhender le roman *Honba*. Comme dans *L'Espoir* on trouve en effet, dans le second tome de la tétralogie, une confrontation secondaire séparant les « bons » partisans de la bonne doctrine (Isao et ses disciples), des « mauvais » partisans de la bonne doctrine (les ultranationalistes intrigants et/ou pleutres) qui vient s'ajouter à l'opposition principale entre les ultranationalistes d'un côté et les politiciens conservateurs de l'autre. On perçoit cependant d'emblée la différence avec le modèle malrucien. Dans *Honba*, la confrontation secondaire est, en effet, elle-même manichéenne. C'est ce que nous pourrions appeler *le dédoublement antagonique*.

La dévalorisation de personnages partageant les convictions politiques du héros est sans appel et intervient très tôt dans le roman. Inuma Shigeyuki, le père d'Isao qui a inculqué ses propres valeurs à son fils, fait notamment partie des personnages dont le portrait est le plus clairement négatif. Dès le chapitre sept où il apparaît pour la première fois, il est présenté sous un jour critique par le narrateur, qui adopte la perspective de Honda <sup>3</sup>. Les informations et les

---

<sup>1</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 167.

<sup>2</sup> « Le dialogisme [...] qui existe dans la confrontation secondaire vient du fait que les adversaires sont tous, en fin de compte, du "bon" côté. C'est pourquoi, par rapport à la confrontation antagonique dominante, la confrontation secondaire n'est qu'une perturbation — ou plus exactement une complication — circonstancielle. » *Ibid.*, p. 173.

<sup>3</sup> Marqué par « la chassie des ans et les écailles de la vie profane » 歳月の脂や世俗の鱗, Inuma manifeste lors de ses retrouvailles avec le magistrat (les deux personnages se sont déjà rencontrés dans le premier tome de la tétralogie) une attitude servile et courtisane (chap. 7, pp. 62-64).

jugements dépréciatifs se multiplieront par la suite <sup>4</sup>. D'autres personnages dont les positions politiques sont proches de celles du héros sont aussi dépréciés : citons notamment, par ordre d'apparition, le commissaire Tsuboi, le lieutenant Hori, les disciples apostats Seyama, Tsujimura et Ui, le prince Tôin, Sawa ou encore les policiers auxquels Isao est confronté en prison <sup>5</sup>. Au-delà des personnages, c'est l'ultranationalisme politique, celui des calculs mesquins et des liens interlopes avec les milieux mafieux, qui est discrédité par le texte. Certains éléments de la doctrine, notamment l'anti-communisme primaire, semblent indirectement incriminés. Seuls, en effet, les protagonistes noircis par le narrateur font des « rouges » (*aka アカ*) ou des « sales gauchistes » (*sayoku no yatsura 左翼の奴ら*) <sup>6</sup> leurs principaux ennemis. Isao, par contraste, ne semble jamais les rendre responsables des maux du pays. Son discours au juge Hisamatsu indique qu'il voit dans la propagation du communisme un symptôme plutôt qu'une cause de la situation contemporaine <sup>7</sup>.

Le sens du texte se complique dès lors que l'on considère qu'il existe aussi de bons et de mauvais partisans des doctrines politiques erronées. Les activistes de la gauche prolétarienne jouissent ainsi d'une image globalement positive, inscrite en creux dans les remarques méprisantes à leur rencontre des personnages les plus négativement perçus. Aux anathèmes d'Inuma ou des policiers adeptes de la géhenne, on pourrait ajouter le point de vue implicitement critique de l'épouse du politicien Shinkawa :

彼女が「新しい思想」の危険を察したのは、女子大を出て共産党になった姪が保釈で家へかえった晩、頸動脈を切って自殺するという事件が起こってからである。

*La baronne Shinkawa comprit quel danger représentait « La nouvelle pensée » quand sa nièce, qui avait adhéré au parti communiste après être sortie d'une université féminine, se suicida en se tranchant la carotide alors qu'elle venait de rentrer chez elle le soir même, en liberté sous caution.* <sup>8</sup>

Le parcours de la nièce suit de très près celui du héros : adhésion à une idéologie → action politique → arrestation et prison → libération → suicide. Le parallèle suggère l'existence

<sup>4</sup> Personnage violent, qui a frappé sa femme par le passé (chap. 12, pp. 158-159) et frappe son fils dans le cours de l'histoire (chap. 16, p. 212), Inuma est présenté comme un manipulateur sans scrupules qui a usé des moyens les plus malhonnêtes pour enrichir son établissement où il prétend pourtant prêcher les plus hautes vertus morales (révélation de Sawa : chap. 20, pp. 265-268). Il trahit enfin son fils en le livrant à la police (selon les propres aveux du personnage qu'il livre d'abord à Honda : chap. 31, p. 375, puis à Isao même : chap. 38, p. 483).

<sup>5</sup> Tsuboi : chap. 12, pp. 153-155 ; Hori : chap. 27, pp. 327-334 ; les disciples apostats : chap. 28, pp. 338-340 ; le prince Tôin : chap. 32, pp. 379-396 ; Sawa : chap. 20, pp. 259-268 et chap. 38, p. 481 ; les policiers : chap. 34, pp. 417-421.

<sup>6</sup> Chap. 12, p. 155 ; chap. 31, pp. 376-377 et chap. 34, p. 419.

<sup>7</sup> Chap. 37, pp. 468-470.

<sup>8</sup> Chap. 15, p. 189.

d'idéaux qui transcendent l'opposition idéologique entre l'extrême-gauche et l'extrême-droite et se rapportent (nous y reviendrons) à l'action sacrificielle en soi. La bravoure et la détermination des militants communistes, prêts à affronter la torture et la mort, n'ont, en effet, rien à envier à celles du héros.

Le dédoublement antagonique ne permet pas seulement d'échapper à un manichéisme primaire, mais aussi d'alimenter l'intrigue (défection des lâches, trahisons, dissensions internes, etc.)<sup>9</sup>. Les manœuvres du père suscitent notamment un conflit, chez le héros, entre deux loyalismes : celui qu'il doit à son géniteur d'un côté, et à sa Cause de l'autre. Le dilemme surgit à la fin du chapitre vingt, lorsque le personnage de Sawa déconseille à Isao de s'en prendre au politicien Kurahara, pourtant placé en tête de sa liste de personnalités dont la suppression permettrait de purifier le Japon :

「誰をやるのもいいが、蔵原武介だけはやるなよ。あれにもしものことがあれば、誰よりも傷つくのは飯沼先生だ。忠と思ってやることが、この上なしの不孝になるよ」

— *Tu peux t'en prendre à n'importe qui mais ne touche pas à Kurahara Busuke. Celui qui en serait le plus touché serait le professeur Iinuma. Tout en pensant agir par fidélité au souverain, tu ferais preuve de la plus grande ingratitude qui soit envers ton père.*<sup>10</sup>

L'auteur, qui s'est probablement inspiré, comme dans *Yûkoku*, des analyses de Ruth Benedict, nous propose ici une sorte de cas d'école de la conscience morale japonaise telle qu'elle a été décrite par l'anthropologue américaine. Le personnage se trouve en effet placé devant une alternative délicate entre le *chû* (fidélité au souverain) et le *kô* (piété filiale), les deux obligations principales, selon Ruth Benedict, du citoyen japonais de l'avant 1945<sup>11</sup>. En termes de sémiotique narrative nous pourrions dire qu'un anti-PN « piété filiale » vient ici s'opposer aux PN « pureté collective ». Isao, actant sujet de la quête, est mandaté par son père (destinateur/destinataire) via Sawa, pour préserver l'objet-valeur « piété filiale » en renonçant au meurtre de Kurahara.

Le texte insiste, par la suite, sur les cas de conscience que la situation pose au personnage :

---

<sup>9</sup> Cf. par exemple : chap. 18, pp. 240-241 ; chap. 26, pp. 321-326 ; chap. 27, pp. 326-334 ; chap. 28, pp. 335-351.

<sup>10</sup> Chap. 20, pp. 268-269.

<sup>11</sup> « Les remboursements illimités sont appelés gimu et les Japonais disent à leur propos : “On ne rembourse jamais un dix-millième de ce on.” Un gimu comprend deux types différents d'obligations : remboursement du on [dette] que l'on doit à ses parents : Ko ; remboursement du on que l'on doit à l'Empereur : Chu. Ces deux obligations du gimu s'imposent absolument : elles sont le lot de tout homme [...] [et] sont dues quoi qu'il arrive ». Ruth Benedict, *Le chrysanthème et le sabre*, 1946, traduit de l'anglais par Lise Mécréant, Arles, Picquier, 1987, pp. 108-109.

知らなかったら、こんなことを知らずにすんでいたら、と勲は足擦りして、すでにそれを知りそれを聴いてしまった自分の耳を呪った。又、自分の耳に毒を注いだ佐和を怨んだ。いくら知らぬふりをしていても、いつかは佐和が、事前にそれを勲に知らせておいたという事実を父に告げるだろう。自分はそれを知りつつ父を裏切った息子になるだろう。それと知りつつ一家の恩人を殺す忘恩の徒になるだろう。自分の行為の純粋性は疑わしいものになり、純粋たらんとして敢えてした行為自体が、もっとも不純な行為になるだろう。

では、純粋を守るにはどうしらいいのだ。行為しないことか？暗殺のリストから蔵原だけを除外することか？いや、そうすれば、自分は憐れな孝行息子でありたいために、一国の蠱毒を見のがし、陛下を裏切り奉り、はたまた自分の誠を裏切ることになるだろう。

*Isao se débattait comme un beau diable. S'il n'avait jamais su, s'il avait pu poursuivre son entreprise sans rien savoir de tout cela ! Il maudissait ses oreilles qui avaient tout appris et tout entendu. Il en voulait aussi à Sawa qui y avait versé ce poison. Eût-il prétendu ne rien en savoir, Sawa pouvait bien, un jour ou l'autre, rapporter à son père qu'il l'avait préalablement mis au courant [des liens qu'il entretenait avec les milieux d'affaires]. Deviendrait-il alors le fils qui, en toute connaissance de cause, trahit son père ? L'individu ingrat qui, en toute connaissance de cause, tue le bienfaiteur de sa famille ? La pureté de son acte devenait incertaine, l'acte même par lequel il voulait devenir pur menaçait de devenir l'acte le plus impur qui soit.*

*Comment pouvait-il donc préserver sa pureté ? En abandonnant l'action ? En écartant Kurahara, et lui seul, de la liste des assassinats ? Par désir d'être un fils dévoué, digne de compassion, il fermerait alors les yeux sur les parasites qui empoisonnent le pays, il trahirait sa Majesté, ainsi que sa propre loyauté...<sup>12</sup>*

La pureté n'est plus, ici, un rêve abstrait, d'autant plus attirant qu'il est suspendu dans le vide et échappe aux contraintes du réel. Le personnage doit composer avec un contexte enchevêtré et se retrouve contraint d'établir des stratégies pour essayer de préserver la pureté de son acte d'un côté, et le respect qu'il doit à son père de l'autre. Il essaiera notamment de contourner le dilemme, en attribuant le meurtre de Kurahara à d'autres personnages — à Sawa<sup>13</sup>, puis à ses disciples Izutsu et Fujita<sup>14</sup>, et enfin de nouveau à Sawa<sup>15</sup>. On conçoit cependant que cette

---

<sup>12</sup> Chap. 21, pp. 271-272.

<sup>13</sup> Chap. 21, pp. 278-279.

<sup>14</sup> Chap. 24, p. 305.

<sup>15</sup> Chap. 28, p. 346.



réponse est peu satisfaisante : d'un côté elle ne supprime en rien l'impiété dont le personnage se rendrait coupable vis-à-vis de son père (en tant que commanditaire de l'assassinat) ; de l'autre elle implique que le personnage transige avec le réel, admette de faire des compromis qui infirment la logique puriste du « tout ou rien ». L'aveu de Sawa est logiquement suivi par l'une des plus violentes crises de doute que traversera le personnage, amené à constater, au milieu du chapitre vingt-trois, que son idéal est en miettes <sup>16</sup>. C'est ici qu'intervient la transgression, régénératrice de sens et qui repose, elle aussi, sur une forme de dédoublement de la binarité : à une « bonne impureté » s'oppose une « mauvaise impureté » <sup>17</sup>.

## 2. L'emprunt bataillien : la transgression religieuse

L'unique définition de la notion de « pureté » (*junsui* 純粹) présente dans le roman apparaît dans le chapitre dix, alors que le narrateur abandonne la perspective de Honda pour celle du jeune héros :

純粹とは、花のような観念、薄荷をよく利かした含嗽薬の味のような観念、やさしい母の胸にすがりつくような観念を、ただちに、血の観念、不正を薙ぎ倒す刀の観念、袈裟がけに斬り下げると同時に飛び散る血しぶきの観念、あるいは切腹の観念に結びつけるものだった。「花と散る」というときに、血みどろの屍体はたちまち匂いやかな桜の花に化した。純粹とは、正反対の観念のほしいままな転換だった。だから、純粹は詩なのである。

*La pureté est une idée semblable aux fleurs, une idée semblable au goût vivifiant d'un bain de bouche à la menthe, une idée semblable à l'enfant qui s'accroche au sein de sa douce mère, mais sur-le-champ quelque chose qui est lié à l'idée du sang, à l'idée du sabre qui s'abat sur l'injustice, à l'idée des embruns de sang qui jaillissent alentour quand le sabre vient trancher l'épaule, ou encore à l'idée du seppuku. Lorsque le soldat « tombe vaillamment comme les fleurs », son corps recouvert de sang se transforme aussitôt en d'odoriférants pétales de cerisiers. La pureté est quelque chose qui, selon son bon plaisir, se change en son exact contraire. C'est pourquoi la pureté est un poème.* <sup>18</sup>

<sup>16</sup> Chap. 23, p. 293. Nous avons cité ce passage *supra* : partie I, note 30, p. 125.

<sup>17</sup> Les analyses de la suite de ce sous-chapitre reprennent et approfondissent certains éléments de réflexion déjà présenté dans un autre contexte. Cf. Thomas Garcin, « Le thème de la transgression et la place du lecteur dans Honba de Mishima Yukio », *Japon pluriel* 9, Arles, Picquier, 2014, pp. 157-166.

<sup>18</sup> Chap. 10, p. 141.

La conception que le héros se fait de la pureté oscille entre deux extrêmes : la douceur et la clarté d'un côté, la violence et le sang de l'autre. Les analyses de penseurs comme Roger Caillois<sup>19</sup> ou Georges Bataille<sup>20</sup>, qui ont souligné la dimension double du sacré, comportant, derrière son recto lumineux, un verso sombre, violent et impur, viennent ici à l'esprit. Aux yeux d'Isao il existe, de fait (point que nous avons rapidement mentionné dans notre première partie), une *impureté purificatrice*, qui se distingue de l'impureté véritable, associée à l'Occident, à la modernité, à la corruption politique, etc. Cette idée est notamment développée dans la profession de foi que le héros délivre au personnage du prince Tôin, dans le chapitre dix-sept du roman. Le personnage valorise un type singulier de « faute sacrilège » (*tokushin no tsumi* 瀆心の罪) régénérateur et assainissant<sup>21</sup>. L'impureté se ramifie ainsi en véritable impureté et en impureté purifiante, rattachée à la pureté<sup>22</sup>.

Le terme de *tokushin* (blasphème, sacrilège) réapparaît quelques pages plus loin, dans un autre récit de pensée du héros<sup>23</sup>. Anéanti par les révélations de Sawa, Isao en vient à considérer qu'il doit accomplir un sacrilège pour retrouver le chemin de l'idéal et de l'action. Il choisit de tuer un animal (un faisan) après un rite d'ablution (*misogi* 禊). De même que l'assassinat politique viole la loi de l'empereur, tuer un animal suite à une purification contrevient aux interdits shintô. Mais ces deux transgressions ont aussi une conséquence bénéfique, elles permettent de restaurer du sens, de rétablir l'idéal de la pureté. Nous retrouvons exactement à l'identique un schéma que l'on pourrait grossièrement représenter ainsi : révélations d'autrui (confession de Sawa, puis de son père)<sup>24</sup> → perte du sens<sup>25</sup> → acte transgressif (impureté purificatrice)<sup>26</sup> → restauration du sens (idéal de la pureté)<sup>27</sup>. Cette conception d'un « péché » permettant de retrouver ou de redonner du sens évoque très précisément la notion bataillienne de « transgression religieuse »<sup>28</sup>, acte initiatique qui confronte l'homme à la part sombre du sacré dont la mort, l'animalité et la violence sont les principales manifestations. Sa fonction est d'immerger les individus dans cette source vive que Bataille nomme la « continuité » et dont l'être humain, individué et mortel (*i.e.* :

<sup>19</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950. (Cf. notamment : pp. 43-50).

<sup>20</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, 1957.

<sup>21</sup> Chap. 17, p. 222.

<sup>22</sup> Nous pourrions transcrire ce redoublement ainsi : I ≠ IP ∈ P (où I correspond à l'impureté, IP à l'impureté purifiante et P à la pureté). Dans l'ordre des personnages il faudrait au contraire écrire : P ≠ PI ∈ I (où P correspond aux personnages purs et PI aux « purs impurs », c'est-à-dire aux personnages impurs partageant superficiellement les convictions des purs).

<sup>23</sup> Chap. 23, p. 294.

<sup>24</sup> Chap. 20, pp. 265-269 et chap. 38, pp. 483-489.

<sup>25</sup> Chap. 21, pp. 269-280 puis chap. 23, p. 293 et chap. 38, pp. 490-491.

<sup>26</sup> Chap. 23, pp. 294-299 et chap. 40, pp. 497-503.

<sup>27</sup> Chap. 24, pp. 300-316 et chap. 40, p. 505.

<sup>28</sup> G. Bataille, *op.cit.*, p. 82.

discontinu), éprouve la nostalgie<sup>29</sup>. En l'absence de cette expérience concrète, le sentiment religieux — amarré à un sacré abstrait, lumineux et ordonné — serait susceptible de s'étioler<sup>30</sup>.

Pour le philosophe français, les transgressions religieuses, présentes dans les religions primitives, ne se faisaient pas sans règles. Il s'agissait certes de transgresser les interdits de la vie profane, mais de façon ritualisée, temporaire et règlementée<sup>31</sup>. Dans *Honba*, la description du trajet qui mène Isao vers le lieu du sacrilège s'avère aussi fortement symbolique et évoque une sorte de rite de passage, un « scénario initiatique »<sup>32</sup> :

彼はすぐ南西に迫る、紅葉に包まれた小山を眺めた。仔細に見るとその山の西側の斜面を桑畑が犯していて、竹藪と桑畑の間をとほって山へ入ってゆける細径がある。桑畑の上方には杉が密生しているが、そこにも木下道が通じていそうである。

〈…〉あたりに犬猫の姿はなかったので、勲は竹藪と桑畑の間をとおって山へ入ることにした。竹藪の中には蔓草の赤い実や蔦が煩瑣にからまっている。桑畑のかたわらには、堀り起こした桑の根を積み重ねたのが苔蒸して、道を遮っている。雑木林で蒿雀が手短かに啼いた。〈…〉

耳をすます。落葉を踏む何の物音もきこえない。路上をじっと見る。それらしい足跡も何も見られない。何か息をひそめているとすれば、恐怖からでも敬意から

---

<sup>29</sup> « [...] pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la continuité de l'être : la reproduction mène à la discontinuité des êtres, mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort. C'est en parlant de la reproduction des êtres et de la mort que je m'efforcerai de montrer l'identité de la continuité des êtres et de la mort qui sont l'une et l'autre également fascinantes et dont la fascination domine l'érotisme. [...] Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. En même temps nous avons le désir angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être. » G. Bataille, *ibid.*, pp. 19-22. L'article que Mishima a consacré en 1960 au célèbre ouvrage de Bataille suggère qu'il s'est immédiatement approprié les grands concepts batailliens. Shimizu Tôru souligne d'ailleurs la fréquence, dans la tétralogie, de vocables qui semblent directement empruntés au répertoire de *L'Érotisme* comme "interdit" (*kinshi* 禁止), "transgression" (*ihan* 違反) ou "impossible" (*fukanô* 不可能). Cf. « *Erochishizumu* » — *Joruju Bataiyucho Muro Junsuke yaku* dans MYZ, vol. 31, 2003, pp. 411-415 et Shimizu Tôru, « *Joruju Bataiyu to Mishima Yukio* » ジョルジュ・バタイユと三島由紀夫 [Georges Bataille et Mishima Yukio], dans Saegusa Yasutaka (dir.), *Mishima Yukio, sono unmei to geijutsu*, Tôkyô, Yûshindô, 1978, pp. 275-276.

<sup>30</sup> Bataille reproche précisément au christianisme d'avoir supprimé ces expériences dyonisiaques, de circonscrire l'espace sacré à un pôle lumineux qui finit par perdre de sa matérialité (*op.cit.*, p. 137). Selon une logique identique, le personnage d'Isao critique, devant le prince Tôin, la dévotion qui s'en tient au pôle pur et éthéré du sacré. L'impureté purificatrice permettrait au Japon de renouer avec sa source profonde et mystique (chap. 38, pp. 472-473)

<sup>31</sup> G. Bataille, *op.cit.*, p. 75.

<sup>32</sup> Simone Vierne, *Rite, roman, initiation* (1973), Grenoble, PUG, 1987, p. 13. Pour Simone Vierne, le « scénario initiatique » comprend notamment trois étapes : la préparation, la mort initiatique, la nouvelle naissance. Nous retrouvons ces trois étapes dans le sacrilège d'Isao. Il se prépare en se séparant volontairement des autres et en s'isolant dans la forêt, meurt de façon initiatique en tuant un animal, renaît en sortant de la forêt couvert de la gloire de la transgression (chap. 23, pp. 293-300).

でもなくて、勲の殺意を嘲っているからとしか思われぬ。勲は紅葉の林、竹藪、杉木立、それらの湛えている沈黙のすべてに嘲笑を感じた。〈…〉

生き物の気配はどこにもない。斜面を横に歩いて、そこから俄かに明るくなる雑木の疎林に入った。すると突然、足もとから雉子が飛び翔った。

*Se dirigeant vers le sud-ouest il contempla la montagne basse recouverte d'un manteau rouge. Quand il aperçut mieux les détails du paysage, il découvrit, entre des fourrés de bambous et des champs de mûriers qui balafrèrent son flanc ouest, une sente qui semblait s'enfoncer dans le massif montagneux. La forêt de cryptomères qui se trouvait au-dessus était fort épaisse. Le sentier semblait toutefois poursuivre sa route sous les arbres. [...]*

*Isao, n'apercevant pas un chat, se résolut à emprunter la sente. Dans les fourrés de bambous, le lierre et les fruits rouges des plantes grimpantes s'entremêlaient confusément. Aux bords des champs de mûriers, les racines de plants arrachés s'empilaient en nombre, mangées par la mousse, barrant le chemin. Un pinson, tout proche dans l'épaisseur de la forêt, siffla brièvement. [...]*

*Isao tendit l'oreille. Pas le moindre son venu froisser les feuilles mortes. Il fixa le sentier. Nulle trace de pas évoquant un gibier. S'il y avait ici quelque créature qui retenait son souffle, ce n'était ni par peur ni par animosité ; ce ne pouvait être que pour mieux se moquer de ses intentions criminelles. Isao eut le sentiment que tout – la forêt aux couleurs automnales, les fourrés de bambous, les cryptomères, enfin le silence qui les recouvrait – se riait de lui. [...]*

*Il n'y avait trace de vie nulle part. Il prit la pente de biais et déboucha tout à coup sur un bosquet plus clairsemé éclairé par le soleil. C'est alors que, soudainement, un faisan prit son envol.* <sup>33</sup>

De façon significative, le personnage choisit à dessein une direction néfaste (le sud-ouest, autrement dit *urakimon* 裏鬼門, « porte des démons de l'envers » dans la pensée taoïste) <sup>34</sup>. Puis il s'enfonce dans ce qu'Augustin Berque nomme « l'érème », l'espace sauvage qui est d'autant plus sacré qu'il est éloigné, déserté et impénétrable <sup>35</sup>. Les mûriers arrachés qui coupent le chemin (dernière trace humaine) fonctionnent comme un seuil et évoquent le *topos*

<sup>33</sup> Chap. 23, pp. 294-295.

<sup>34</sup> « Direction inverse de la porte des démons (nord-est). Direction sud-ouest. Comme la porte des démons, elle est considérée comme néfaste dans l'orientation des bâtiments ». 鬼門と反対の方角。南西の方角。家相では鬼門とともに忌む。Art. « Urakimon », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

<sup>35</sup> « [...] la source du sacré, le lieu de l'origine des dieux, se trouve dans l'érème. Les sanctuaires qui ponctuent l'écoumène n'en sont que des relais. [...] La sacralité augmente à raison de la proximité de cette source, c'est-à-dire du degré de pénétration vers le "fond" (*oku*) de l'espace sauvage et, corrélativement, en proportion inverse de la culturalité. De fait, l'expression matérielle première de ce lieu d'origine sacré n'est pas un édifice humain ; c'est un détail topographique naturel : le "siège de roc" (*iwakura*) des dieux. » Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice, les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 74.

épique de la porte des enfers ou de l'entrée au pays des morts. La description déploie de fait tout une chaîne symbolique chthonienne (le noir, le rouge, les racines, la mousse, l'automne, les feuilles mortes) qui s'oppose au réseau sémantique de la lumière (pelage éclatant, ciel, ensoleillement). Ce jeu d'images oxymoriques tend à compliquer le clivage métaphorique pur / impur que nous avons évoqué dans notre première partie. Certaines images traditionnellement associées à l'impureté renvoient ici à l'idée d'une impureté purifiante, inscrite du côté obscur du sacré. Le silence, mentionné dans le dernier paragraphe, suggère une confrontation solitaire entre le personnage et ce que Rudolf Otto nomme le *numineux*, la puissance fascinante et inquiétante du sacré devant laquelle l'être humain éprouve sa propre nullité<sup>36</sup>.

Si la transgression régénère, ce n'est certes pas sans danger, ni dépense. Renversant les interdits, elle est un défi aux puissances transcendantes qui les fonde. Le personnage conçoit d'ailleurs son geste comme un concentré du mal. Le sacrifice du faisan est « un mal [certes] minime mais pur »<sup>37</sup> qui prépare et anticipe un mal plus grand mais tout aussi pur que constituera le meurtre de Kurahara :

自分が自分の体内にひそかに貯わえたいと思う悪は、正義が純粋であると同じ度合に、純粋でなければならない。

*Le Mal qu'il souhaitait amasser secrètement en lui, il fallait qu'il fût pur comme la Justice était pure.*<sup>38</sup>

Deux logiques puristes se superposent : la conception énergétique et religieuse qui reverse l'impureté purificatrice de la transgression du côté des forces positives est doublée et confirmée, par une conception plus neutre qui valorise toujours la pureté attributive<sup>39</sup>, fût-elle posée sur un élément en soi négatif. Dénué des germes nocifs du mixte et du composé, le mal pur devient paradoxalement une valence positive<sup>40</sup>, permet de réanimer l'idéal. L'impureté

---

<sup>36</sup> Mircea Éliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 14-16.

<sup>37</sup> 小さな純粋な悪 (chap. 23, p. 294).

<sup>38</sup> Chap. 23, p. 293.

<sup>39</sup> Par pureté attributive nous entendons une pureté qui est « l'adjectif d'une substance » ou d'un autre concept (vin pur, amour pur, etc.). Le pur est ici conçu relativement comme « ce qui n'est pas mélangé ». Cf. Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, pp. 10-13. Seule la pureté attributive offre, rappelons-le, une définition concrète de la pureté. D'où sa valorisation dans les systèmes normatifs fondés sur cette notion : le mal pur témoigne, à sa manière, de l'existence de la Pureté.

<sup>40</sup> Cf. sur ce point V. Jankélévitch, *ibid.*, pp. 293-294 (nous citons l'extrait *supra* : partie I, note 51, p. 102).

pure se métamorphose en une autre pureté et une solidarité s'établit entre les polarités contraires (mais valorisées) du sacré <sup>41</sup>.

Si cette superposition de deux logiques puristes est propre à Mishima, le caractère en soi violent et radical de la transgression est, en revanche, déjà présent chez Georges Bataille, pour qui le rite du sacrifice animal s'apparentait à « la mort d'un dieu » <sup>42</sup>. À cet égard, il n'est sans doute pas anodin que le personnage d'Isao tue un faisan, l'oiseau messager des dieux dans le *Kojiki*, semblablement abattu par une flèche <sup>43</sup>. C'est ainsi la mise à mort de la divinité (et par extension de l'idéal qu'elle véhicule), qui permet, sur un mode presque orgasmique, de la retrouver <sup>44</sup> :

この朽ちやすいもの、輝くもの、優しいもの、舌にさわる一定の美味だけだった。彼はそれだけを味わい、それから、今のような深い痺れるような陶酔と満足の安らぎが来たのだ。感覚の味わったものは正確にそれだけだった。 <sup>45</sup>

*Rien, sinon cette chose si prompte à se décomposer, cette chose brillante et douce, cette saveur délicieuse et certaine qu'il avait touchée de la langue. Il n'avait goûté à rien d'autre que cela, et ensuite, là maintenant, étaient venues la tranquillité du désir assouvi et une ivresse profonde et engourdisante. Ce que ses sens avaient goûté se limitait exactement à cela.*

Le plaisir du personnage n'est toutefois pas uniquement voluptueux, ou s'avère d'autant plus voluptueux qu'il est aussi mystique. Le sacrifice permet d'éprouver, l'espace d'un instant, la continuité de l'être, cette « dissolution des formes constituées » <sup>46</sup> à laquelle l'homme aspire intérieurement et qui relie étroitement le sacrificateur au sacrifié. L'immolation du faisan amène ainsi Isao à faire l'hypothèse d'une coïncidence entre la sensation de tuer et celle de sa propre mort <sup>47</sup>.

Incidentement, l'auteur introduit ici l'idée que le fait de tuer s'apparente, en soi, à une expérience mystique. La description du meurtre, à la fin du roman, va aussi en ce sens :

---

<sup>41</sup> La description du cadavre du faisan abattu par Isao met en exergue la définition ambivalente qu'Isao se fait de la pureté et du sacré, oscillant entre les puissances lumineuses et ténébreuses. Le gallinacée est ainsi comparé à un « arc-en-ciel nocturne » (夜の虹のような鳥, chap. 23, p. 296).

<sup>42</sup> Bataille, *op. cit.*, p. 98.

<sup>43</sup> *Kojiki* (1963), édition commentée par Kurano Kenji, Tôkyô, Iwanami, 2010, pp. 63-67. Pour la traduction anglaise : *Kojiki*, traduit du japonais par Donald L. Philippi, Tôkyô, University of Tôkyô Press, 1968, pp. 123-125.

<sup>44</sup> Dans la même logique, rappelons que c'est la destitution de l'empereur qui permet la divinisation, aux yeux de Mishima, des insurgés du 26 février 1936. Cf. *supra* : Introduction, pp. 64-65

<sup>45</sup> Chap. 23, p. 297.

<sup>46</sup> Bataille, *op. cit.*, p. 25.

<sup>47</sup> Chap. 23, p. 298.

彼の目の下にあるのは、苦痛の顔ではなく、弛緩した顔だった。目はみひらき、口はだらしなくあけ、上側の入歯がずり落ちてせり出していた。

*Le visage, dans sa partie inférieure, n'était pas crispé par la douleur, mais détendu. Les yeux écarquillés, la bouche ouverte, mais immobile. Son dentier supérieur avait glissé et faisait saillie.*<sup>48</sup>

L'image du dentier donne certes une dimension grotesque à la scène. Mais elle souligne aussi le relâchement total opéré par la mort. Kurahara est rendu à une innocence première, délivré de toute crispation, les yeux grands ouverts sur une apaisante révélation. Cette dimension mystique de l'assassinat nous renvoie à la pensée de Inoue Nisshô. Adeptes de la religion de Nichiren, le fondateur de la doctrine du « un homme, un meurtre » considérait le meurtre comme une sorte d'acte religieux, permettant à l'assassin, comme à la victime, de s'unir avec « la substance de l'univers »<sup>49</sup>. Dans son discours au juge Hisamatsu, Isao prétendait que le meurtre qu'il concevait aurait purifié sa victime autant que le Japon. Mourant presque simultanément, l'assassin et l'assassiné devaient rejoindre ensemble « l'esprit de Yamato » auquel ils appartenaient tous deux<sup>50</sup>. L'immolation du faisan anticipe, à travers le prisme bataillien, cette lecture mystique qui transforme la victime en véhicule permettant d'accéder à la transcendance et au sacré.

### 3. La coopération textuelle

Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco souligne à quel point un texte « requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur »<sup>51</sup>. L'auteur souhaite que son lecteur actualise le sens de son texte et à cette fin « il prévoira un Lecteur Modèle capable [...] d'agir interprétativement comme lui a agi générativement ». Beaucoup de textes, ajoute Umberto Eco, présupposent ainsi « une compétence encyclopédique spécifique » sans laquelle le lecteur est incapable d'actualiser le sens. Dans la scène de l'immolation du faisan, nous

---

<sup>48</sup> Chap. 40, pp. 501-502.

<sup>49</sup> Cité par Pierre Lavelle, *La pensée politique du Japon contemporain*, Paris, PUF, 1990, p. 72.

<sup>50</sup> 私は人を殺すということは考えませんでした。ただ、日本を毒している凶々しい精神を討ち滅ぼすには、それらの精神が身にまとうている肉体の衣を引き裂いてやらねばなりません。そうしてやることによって、かれらの魂も亦浄化され、明る直き大和心に還って、私共と一緒に天へ昇るでしょう。「Mon idée n'était pas de tuer une personne. Mais pour anéantir les esprits maléfiques qui empoisonnent le Japon, il faut mettre en pièces les vêtements de chair que ces esprits ont endossés. De cette manière, leurs âmes auraient, elles aussi, été purifiées ; lavées et régénérées, elles auraient réintégré l'esprit de Yamato et m'auraient accompagné jusqu'aux cieux.» Chap. 37, p. 473.

<sup>51</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 1979, p. 65.

avons ainsi relevé que, sur au moins trois points essentiels (transgression comme régénération du sens, ritualisation de la transgression, thème du sacrifice animal), Mishima semblait s'être directement inspiré de la théorie bataillienne de la transgression. Sans ce filtre interprétatif, il paraît difficile de saisir le sens et la fonction de cet épisode. D'autres passages méritent sans doute d'être lus selon la grille interprétative bataillienne.

C'est le cas notamment de la scène dans laquelle le héros se met subitement à réclamer la torture, au chapitre trente-quatre du roman. Emprisonné depuis plusieurs mois, Isao, est interrogé par un policier, lorsqu'il entend d'étranges bruits s'apparentant à des coups :

勲はもう一度警部補の目を見た。問わず語りに警部補は言った。

「そうだよ。アカだよ。しぶとい奴はああいう目に会うんだ。」

そして、それに反して勲は万事穏やかに取り扱われ、温かい国法の恵みに浴していることを、銘肝させたかったのであろう。が、勲はそのとき、逆に胸もとにつきあげてくる激情と屈辱に言葉を失っていた。『では俺の思想はどうだというんだ。ああして打たれるのが思想の特質なら、俺のは思想ではないというのか』……勲は、自分がこれだけのことを企てても、十分に否定されていない、という焦燥に足摺りした。もし勲の純粹の怖ろしい核に彼らが気づけば、きっと憎む筈だ。天皇の官吏といえども憎む筈だ。一方、もし彼らが永久に気づかなければ、勲の思想は決して肉の重みを帯びなかったことになり、その思想は苦痛の汗に濡れ<sup>ぬ</sup>なかったことになり、従って打たれる肉のあのしたたかな響きを、ついに発しなかったことになるのだ。

勲は鋭く訊問者を睨んで叫んだ。

「私を拷問して下さい！今すぐ拷問して下さい。どうして私はそうして貰えないんですか。どういう理由で……」

*Isao planta de nouveau ses yeux dans ceux de l'inspecteur adjoint. Celui-ci devança sa question :*

*– Oui. Des rouges. Voilà à quoi s'exposent les plus coriaces !*

*Il souhaitait qu'Isao intégrât qu'il profitait au contraire d'un traitement on ne peut plus favorable, qu'il était baigné des bienfaits de chaleureuses lois constitutionnelles. Mais cette manœuvre eût pour effet inverse de submerger Isao d'un sentiment d'humiliation et d'indignation qui lui ôta la parole. « Que valent donc mes idéaux ? Si la spécificité des idéaux est d'attirer les coups, cela signifie que dans mon cas il ne s'agit pas d'idéaux ? »...*



*Irrité, il ne tenait plus en place : avec ce qu'il avait comploté, il n'était pas suffisamment désavoué. S'ils pouvaient seulement voir l'effrayant noyau de sa pureté, certainement ils le haïraient. Fussent-ils des fonctionnaires de l'Empereur, ils le haïraient. Mais si celui-ci restait pour eux indéfiniment invisible, alors c'était la pensée d'Isao qui se retrouverait privée du poids de la chair et de l'humidité qu'exsudait la souffrance. Jamais alors ses muscles ne feraient entendre les puissants échos de coups reçus. Il lança un regard haineux à celui qui l'interrogeait et s'écria :*

*– Torturez-moi ! Torturez-moi immédiatement ! Pourquoi est-ce que je ne suis pas torturé ? Pour quelle raison ?*<sup>52</sup>

L'indulgence de l'ordre social porte les germes d'une contamination qui ramènerait l'action pure que le héros imagine dans une sphère qui devrait, par nature, lui être étrangère. Mélangé et relatif, le monde profane doit refuser ce qui est sans mélange et irrelatif. Il est inadmissible que « l'effrayant noyau de la pureté » du héros puisse être ramené au niveau du plus ou moins et de l'à-peu-près<sup>53</sup>. En refusant de le torturer, l'inspecteur lui refuse surtout ce qu'on pourrait appeler la noblesse de la transgression. Isao n'est pas perçu comme un être élu, sacré par l'impureté dont il se souille volontairement pour purifier le pays. La scène souligne d'ailleurs l'ambivalence dans laquelle il se trouve vis-à-vis de l'instance profane. S'il l'exècre, il en est aussi dépendant, car seul le contre-rejet de l'ordre contemporain paraphe sa nature héroïque. La pureté des sentiments de Matsugae Kiyooki et Inuma Isao, note justement Isoda Kôichi, est garantie par la sanction que leur oppose le monde profane<sup>54</sup>.

Tuer Kurahara semble ainsi être, pour le personnage, un moyen de s'introduire définitivement dans la tour d'ivoire de la transgression. Tout au long du roman, le narrateur insiste sur le désir de l'adolescent d'obtenir ce statut distinctif de héros purificateur, que la société ne saurait accepter<sup>55</sup>. Si des personnages dysphoriques comme Inuma, Sawa ou les

---

<sup>52</sup> Chap. 34, pp. 419-420.

<sup>53</sup> Cf. aussi, chap. 34, p. 421.

<sup>54</sup> 「俗」の極まるところが「聖」は「俗」を内包することによって「聖」たりうるという逆説は、心情の純化が俗世からの制裁によって保証されるという形で、すでに『春の雪』『奔馬』のなかで語られてきたものである。「Le paradoxe qui veut que le “sacré”, situé à l'extrémité du “profane”, est sacré en tant qu'il subsume le “profane” est déjà présent dans *Neige de printemps* et *Chevaux échappés* où la purification des sentiments est garantie par la sanction du monde profane ». Isoda Kôichi, « “Hôjô no umi” shibusaku wo yomu — “Horobi” no kôzu no yukue » 『豊饒の海』四部作を読む — 滅びの構図のゆくえ [Lire la tétralogie « La mer de la fertilité » — Vers une composition de l'anéantissement], dans *Shinchô*, vol. 68 n° 2, *Mishima Yukio dokuhon*, Tôkyô, Shinchôsha, janvier 1971, pp. 306-307.

<sup>55</sup> En parlant de l'auteur dont les prises de positions politiques heurtaient la sensibilité intellectuelle dominante, Seikai Ken évoque la figure du marginal ou « trickster », notamment reprise par l'anthropologue Yamaguchi Masao dans ses travaux sur les relations entre centre et périphérie dans la société japonaise (Seikai Ken, *Mishima Yukio no kikan* 三島由紀夫の帰還 [Retour à Mishima Yukio], Tôkyô, Kozawa shoten, 2000, pp. 11-12). Il faut, en l'occurrence, faire remarquer que ce personnage est, sans doute volontairement, mis en abyme dans le roman *Honba* à travers la référence à l'opéra *Till Eulenspiegel* (Till l'espiègle) de Richard Strauss que le prince Tôin

inspecteurs de la prison cherchent à l'en spolier et à l'acclimater à la réalité profane, d'autres, plus positivement perçus, le lui octroient immédiatement. L'officiant shintô Kaidô, lorsqu'il apprend que le jeune homme est parti tuer un animal en forêt, le compare ainsi à Susano.o<sup>56</sup>, dieu transgresseur, à certains égards comparable à Dionysos auquel Georges Bataille fait allusion<sup>57</sup>, et dont les frasques, dans le *Kojiki*, sont aussi suivies d'un rôle plus constructif<sup>58</sup>. Le personnage de *Honba* introduit, tandis qu'il contemple Isao combattre au Kendô, le thème du « dieu fou »<sup>59</sup> qui parcourt tout le roman à travers les nombreuses références à l'instance sauvage de la divinité — *aramitama* 荒魂<sup>60</sup> — auquel le titre même du roman nous renvoie. Ces entités divines évoquent le thème de la restauration sociale par la violence, présent dans les travaux de Bataille, mais que l'autorité textuelle réinsère ici dans un cadre idéologique conforme à la pensée des insurgés favorables à une restauration de l'ère Shôwa.

La notion de transgression religieuse permet aussi de comprendre l'apparent paradoxe qui veut que ce soit sous prétexte de punir un sacrilège qu'Isao, personnage lui-même sacrilège, en vienne à tuer Kurahara. Dans un parallèle sans doute intentionnel, l'auteur utilise en effet le même terme de *tokushin* (sacrilège) pour désigner les maladroites du politicien au sanctuaire d'Ise qui motiveront le meurtre d'Isao. Le compte-rendu de l'impair de Kurahara revient à un journal d'extrême-droite de format tabloïd, que son ami Tsumura lui fait lire et qui est résumé par le narrateur en ces termes :

ほかにも秘書や数人の附従う者がいたが、蔵原と知事のためには、玉砂利の上に二脚の床机が並べられ、別格の扱いがしてあった。玉串の奉奠に当たっても、二人だけには前以て玉串が宛がわれ、二人は立ったまま手にこれを献げて、祝詞をきいていた。蔵原は、ふと背に痒みを感じたらしく、左手に玉串を持ち代えて搔こうとしたが、手が届かなかったので、今度は右手に持ち代えて、左手を背中へ廻した。しかしそれも届かなかった。

祝詞はなおつづいていて、まだ終るけしきはなかった。蔵原は躊躇していたが、玉串の始末に困り、やっと決心してこれを床机に置くと、両手をうしろへ廻して背中を搔いた。このとき祝詞が終って、禰宜が二人の玉串奉奠を促しに来た。

---

écoute pour se délasser dans le chapitre trente-deux (pp. 384-384). Le narrateur en profite pour résumer brièvement le parcours de Till, personnage du folklore germanique multipliant les tours pendables et qui finit sur l'échafaud (cf. livret de présentation du CD *Richard Strauss, cinq poèmes symphoniques*, Phillips, 1994, p. 11). Le destin tragique de *Till* annonce ainsi celui d'Isao, autre figure du désordre dionysiaque.

<sup>56</sup> Chap. 22, p. 288.

<sup>57</sup> G. Bataille, *op.cit.*, pp. 124-125.

<sup>58</sup> *Kojiki, op.cit.*, pp. 35-46. Pour la traduction anglaise, *op.cit.* : pp. 72-92.

<sup>59</sup> 愚神信仰、愚かな神 Chap. 4, p. 34.

<sup>60</sup> Chap. 4, p. 28 et chap. 22, p. 288.

蔵原は自分の手に玉串のないこともすでに忘れて、知事としきりに先位を譲り合った。とうとう知事が折れ、先に玉串を捧げて進み出た。このとき禰宜は、蔵原の手に玉串のないことに気づいておどろいたが、時すでに遅かった。知事を先立てて安心した蔵原は、自分の床机に一旦腰を下ろし、そこに置かれていた玉串をお尻に敷いてしまったのである。

*Des secrétaires et de nombreux subordonnés étaient présents. Kurahara et le gouverneur [de la préfecture] bénéficièrent cependant d'un traitement préférentiel et deux sièges avaient été placés à leur intention sur le gravier. De même, pour la cérémonie d'offrande des rameaux, eux seuls se virent attribuer à l'avance des branches sacrées. Ils les tenaient en main tandis que, debout, ils écoutaient, la lecture du norito <sup>61</sup>. Kurahara sembla soudainement sentir que son dos le grattait. Afin de se soulager il voulut d'abord libérer sa main droite et saisit le rameau de sa main gauche. Comme il ne parvenait pas à atteindre l'endroit qui le démangeait, il inversa ensuite la manœuvre et reprit la branche de la main droite. Il essaya un nouvel échec.*

*La lecture du norito se poursuivait et ne paraissait pas prête de s'arrêter. Kurahara hésita un moment puis, embarrassé par le rameau, se résolut à le laisser sur le pliant, enfin se passa les mains dans le dos et se gratta. C'est à cet instant que le norito s'acheva et qu'un desservant les invita à offrir les branches sacrées.*

*Kurahara, qui avait déjà oublié qu'il n'avait plus de rameau dans la main, fit assaut de politesse avec le gouverneur pour lui céder la priorité. Ce fut finalement le gouverneur qui s'inclina et s'avança le premier. Les vicaires shintô furent alors surpris de constater que Kurahara n'avait plus de rameau dans les mains mais il était déjà trop tard. Kurahara qui était soulagé d'avoir fait passer le gouverneur devant lui, s'installa sur son pliant et écrasa la branche sacrée sous ses fesses. <sup>62</sup>*

La scène évoque le cinéma burlesque : jeu mécanique et somnambulique des personnages (protocole concurrentiel de la politesse), effets de répétition (multiplication des tentatives infructueuses, référence à un passage antérieur où Kurahara écrasait déjà de ses fesses un étui à cigarette) <sup>63</sup>, mouvement de crescendo (tentative de la main droite, de la main gauche, des deux mains) qui s'achève, au sens propre comme au figuré, sur une « chute ». Ridicule, Kurahara semble presque autant victime que coupable : le *norito* prend ainsi fin précisément au moment où il pose son rameau sur le pliant. C'est cependant cela même qui semblait

---

<sup>61</sup> Prière aux divinités Shintô récitée en japonais ancien et renvoyant généralement à l'origine du rite accompli ou aux événements mythologiques auxquels il réfère. Art. « Norito », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakkan, 2012.

<sup>62</sup> Chap. 38, p. 480.

<sup>63</sup> Chap. 15, p. 201.

disculper le personnage de Kurahara (son inconscience) qui l'accuse. En négligeant le recueillement et l'attention qu'exige tout rituel, le comportement de Kurahara remet en cause, aux yeux d'Isao et de ses acolytes, la présence d'une frontière quelconque qui séparerait le sacré du profane, et partant la légitimité même d'une polarité sacrée quelle qu'elle soit.

Le terme de *tokushin* renvoie ici à la « désacralisation » impie, à la *profanation* qui est précisément « l'usage profane du sacré »<sup>64</sup>, le ravalement de la réalité sacrée au rang de la relativité profane :

これ以上の瀆神はなかった。津村の怒りは尤もだった。たとえ単なる失錯にもせよ、参拝前夜たらふく獣肉を喰べ、しかも神前の失態の罪を謝するでもなく、新たな玉串を与えられたまま、紛れもない神前で、人々の目の前で、堂々といわれた瀆神を、そのまま糊塗してしまった罪はさらに大きかった。

*On ne pouvait commettre plus grand sacrilège. L'indignation de Tsumura était entièrement fondée. Même à considérer qu'il s'agissait là d'une simple maladresse, il fallait prendre en compte le fait que la veille au soir, avant de rendre ses vœux, il s'était bâfré de viande animale. Or, loin de s'excuser de cette faute auprès des dieux, il avait adopté devant Leur présence indubitable, aux yeux de tous, avec entre les mains le nouveau rameau qu'on venait de lui donner, une attitude solennelle. Faire bonne figure alors qu'il rendait des vœux en réalité sacrilèges donnait plus d'ampleur encore à son crime.*<sup>65</sup>

Le péché qui accuse indéniablement Kurahara du point de vue du personnage tient à son souci de sauver les apparences. Cette attitude trahit en effet le peu de cas que le politicien fait du rituel sacré, perçu comme une forme vide, dénuée de contenu. En niant l'existence d'un espace et d'un temps sacré qui impose un comportement particulier, Kurahara, selon la perspective du héros, ouvre les vannes de l'impureté profane, contamine ce qui devait rester séparé. Les deux sacrilèges sont donc bel et bien antithétiques : le premier met en scène une sorte de rituel de la transgression quand le second transgresse un rituel ; l'un sacralise, l'autre profane.

#### 4. Retour à la binarité et dénaturation de la pensée bataillienne

La logique de dédoublement de la binarité pourrait être envisagée comme une réponse originale au défi du récit autoritaire qui doit préserver l'intérêt du lecteur sans sortir de la

---

<sup>64</sup> G. Bataille, *op. cit.*, p. 135.

<sup>65</sup> Chap. 38, p. 481.

« structure antagonique » : l'auteur peut ainsi complexifier son propos sans toutefois abandonner son manichéisme. Cette logique de dédoublement est sans doute un trait récurrent de l'organisation sémantique des romans de Mishima. Même (et surtout ?) dans les romans dont le contenu (notamment en raison des discours philosophico-théoriques des personnages) peut paraître le plus élaboré, comme *Kinkakuji*, *Kyôko no ie* ou *Hôjô no umi*, ou dans les essais dont l'abord est le plus délicat, comme *Taiyô no tetsu*, l'auteur recourt de façon presque systématique, comme nous l'avons vu en introduction, à des systèmes binaires (personnel romanesque où pullulent les doubles ou les duos antagoniques, oppositions de grands concepts tels que Chair/Esprit, Action/Passivité, Beauté/Laideur, etc.). Ces oppositions sont parfois elles-même dédoublées, aboutissant ainsi à des chevauchements relevant du paradoxe<sup>66</sup>. Nous touchons peut-être là du doigt une logique profonde, à la fois sémantique et formelle, propre à la *littérature narcissique*. Nous entendons par là non pas une littérature qui renvoie à la personne de l'auteur (ou pas seulement), mais qui n'échappe jamais à une logique de sens impliquant un enfermement dans le spéculaire. La complexité relèverait ici d'une méthode d'élaboration de l'univers fictionnel qu'on pourrait peut-être qualifier, selon une image optique que ne renierait sans doute pas Mishima, de *stéréoscopique*<sup>67</sup>.

On peut s'y perdre. Lors d'une première lecture, il n'est d'ailleurs pas évident de comprendre le point de vue du héros et les subtilités de ses raisonnements qui font intervenir, dans le cadre sémantique du dédoublement antagonique, la notion d'impureté purificatrice et de transgression religieuse. Le lecteur est ici contraint, pour saisir le sens du texte, de rentrer dans la logique du personnage et de se laisser partiellement capter par son univers de discours. Dans un second temps cependant, le lecteur pourra réagir négativement à cette collaboration forcée qui ne supprime pas le fond idéologique et manichéen du récit et qu'il aura d'autant plus de chances de percevoir que certains lieux du roman en dévoilent les ficelles. Le

---

<sup>66</sup> Il faut faire remarquer que cette logique de démultiplication de la binarité éclaire aussi deux types de réceptions critiques antithétiques récurrentes, et parfois simultanées : d'un côté les critiques se perdent dans la binarité démultipliée du contenu sémantique, sans parvenir à dénouer un écheveau dont ils ne perçoivent pas toujours la dimension d'emblée paradoxale (cf., par exemple, les raisonnements alambiqués d'un Tsushima Katsuyoshi pour essayer d'éclaircir le comportement d'Isao et qui finit au contraire par le compliquer) ; de l'autre ils tendent à l'inverse à simplifier ce contenu en construisant leur raisonnement analytique sur une seule antithèse, au détriment des autres (cf., par exemple, l'opposition nihilisme actif / nihilisme passif qui structure l'essai de Roy Starrs et ne rend pas justice à la complexité et aux ambiguïtés de la thématique nihiliste chez Mishima). Cf. Tsushima Katsuyoshi, *Mishima Yukio, « Hôjô no umi » ron*, Tôkyô, Kaifûsha, 1988, pp. 158-192 et Roy Starrs, *Deadly Dialectics, Sex, Nihilism and Violence in the World of Mishima Yukio*, Honolulu, Hawaii University Press, 1994.

<sup>67</sup> Le stéréoscope est, rappelons-le, un « instrument d'optique qui [...] donne la sensation du relief et de la perspective au moyen de deux images planes du même objet. » Cf. art. « Stéréoscope », dictionnaire de l'académie française, 8<sup>ème</sup> édition, version électronique. C'est en effet souvent, chez Mishima, la confrontation d'un élément ou d'un personnage avec le même (mais légèrement décalé ou clairement inversé) qui crée subitement une impression de profondeur de champ, parfois vertigineuse quand plusieurs doubles se chevauchent (comme une image se répète à l'infini entre deux miroirs).

caractère superficiel de la complexification est ainsi aisément déchiffrable dans le cas du personnel romanesque : le camp des impurs est simplement élargi aux « mauvais » partisans de la bonne doctrine, tandis que les personnages vertueux constituent, eux, un groupe réduit, épuré par l'éviction des scories contaminées. La pureté est ici le résultat d'un processus de purification négative <sup>68</sup>. Les traîtres tombent, reste le noyau immaculé :

頹れかけた花の、花卉は悉く腐れ落ちて、したたかな蕊だけが束になって光りを放っている。

*Les pétales des fleurs décomposées étaient tous tombés, putréfiés, et seules les étamines vigoureuses, groupées en faisceau, étaient nimbées de lumière.* <sup>69</sup>

Les parallèles qui sont intentionnellement établis avec des personnages appartenant au camp de la gauche prolétarienne modifient certes le message et suggèrent que le récit-cadre de *Honba* est moins naïvement binaire que le récit-encadré. Le texte aboutit cependant de la sorte à un nouvel antagonisme manichéen opposant les personnages prêts à se sacrifier pour une valeur supérieure (Isao, les rebelles du *Shinpûren*, les communistes, mais aussi — nous y reviendrons — Honda) et ceux qui, quelle que soit leur foi, sont en réalité dominés par le principe de conservation et le souci mesquin du résultat (Inuma, le lieutenant Hori, le prince Tôin, les disciples apostats, etc).

Le conflit moral entre fidélité à l'idéal d'un côté et pitié filiale de l'autre peut aussi apparaître comme une complication illusoire qui ne modifie en rien les valeurs manichéennes du récit. Le personnage d'Isao ne cherche d'ailleurs pas à résoudre le dilemme et choisit délibérément de trahir son père pour préserver son idéal. Sa décision finale ne fait que confirmer son parti pris initial <sup>70</sup> et semble, du reste, largement prévisible. D'une part, les valeurs extratextuelles qui structurent le point de vue du héros impliquent une hiérarchie évidente entre le *chû* et le *kô* (l'Empereur, père « sacré et inviolable » selon la constitution de

---

<sup>68</sup> Dans *L'impur*, Jean Guitton évoque aussi cette épuración constante des « purs par les plus purs » dans toute société fondée sur la notion de pureté (J. Guitton, *L'impur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 30). Cette épuración est aussi conforme à la logique « apophatique » décrite par Jankélévitch : on ne s'approche de la pureté que par négation (et suppression) de l'impur (V. Jankélévitch, *op.cit.*, pp. 10-58).

<sup>69</sup> Chap. 28, pp. 343-344. Dans le chapitre trente-trois, alors qu'il se trouve en prison, le personnage d'Isao éprouve aussi le sentiment que « la défection soudaine » de ceux qui ont abandonné l'entreprise avant l'intervention de la police « avait purifié sa propre personne, de même qu'un arbre élagué est délesté de certaines de ses branches. » あの急速な脱落によって、自分がかます澄んで来たように感じられたのは、剪定によって身軽になった樹のようだった。 Chap. 33, pp. 399-400.

<sup>70</sup> Le conflit moral, qui occupe près de la moitié du roman, pourrait ainsi se résumer au cinq étapes suivantes : situation initiale (meurtre projeté de Kurahara) → complication 1 (aveu de Sawa, chap. 20) → résolution incomplète (attribution de la cible Kurahara à d'autres, chap. 24) → complication 2 (arrestation et prison, chap. 30 et 33 à 37, puis aveu du père, chap. 38) → résolution complète et confirmation de la situation initiale (meurtre de Kurahara, chap. 40).

Meiji <sup>71</sup>, est nécessairement au-dessus du père réel) ; d'autre part, nous savons depuis le début du roman (précisément depuis le chapitre sept) <sup>72</sup> que le personnage fortement dévalorisé d'Inuma Shigeyuki n'est pas, fût-il le père du héros, un destinataire valable <sup>73</sup>. L'anti-PN « piété filiale » est, finalement, moins un obstacle qu'un adjuvant dans l'accomplissement du PN conjoint « pureté collective / pureté individuelle ». Il pousse en effet le personnage à se coltiner avec une réalité où l'acte n'est pas toujours aussi pur que le suggérait la théorie, à réaffirmer ses priorités et ses convictions <sup>74</sup>, à assumer pleinement l'idée d'une transgression vertueuse dont il s'est lui-même fait le porte-parole. L'anti-PN « piété filiale » favoriserait, autrement dit, l'acquisition du pouvoir-faire et du savoir-faire (phase de compétence). Toutes les phases de crises, la révélation de dissonances entre les imperfections du réel et l'idéal léché de l'imaginaire pourraient ainsi être considérées comme de simples difficultés passagères <sup>75</sup>, autant d'initiations qui offrent au personnage les moyens d'agir <sup>76</sup>.

On notera que la théorie bataillienne est aussi manipulée dans un sens manichéen par l'auteur. Si les deux sacrilèges d'Isao et de Kurahara s'opposent radicalement c'est parce que les deux personnages sont enfermés dans deux logiques irréductibles : d'un côté une « transgression » qui reste confinée dans une logique strictement religieuse ; de l'autre une « profanation » qui révèle une appréhension séculière inaccessible au sens du sacré. La scène du meurtre souligne l'appartenance des deux personnages à deux univers fondamentalement différents :

「伊勢神宮で犯した不敬の神罰を受けろ」

と勲は言った。その声の高からぬ低からぬ朗らかな調子に、勲は自分が落ち着いているという自信を持った。

「何？」

---

<sup>71</sup> « Père miséricordieux idéal » selon Ruth Benedict. Cf. *Le chrysanthème et le sabre*, *op.cit.*, p. 116.

<sup>72</sup> Chap. 7, pp. 60-64.

<sup>73</sup> Le caractère relativement superficiel du conflit moral dans lequel le personnage est pris se laisse d'ailleurs lire en filigrane dans le refus de celui-ci d'envisager, ne serait-ce qu'un instant, de supprimer Kurahara de sa liste. La solution qu'il envisage est, comme nous venons de le voir, de confier à d'autres le soin de le tuer.

<sup>74</sup> Chap. 23, pp. 293-294.

<sup>75</sup> Perturbation de surface, le (faux) conflit moral que doit affronter le personnage illustrerait parfaitement cette circularité des textes autoritaires et idéologiques que nous avons évoquée dans notre première partie et qui a été mise en exergue par plusieurs théoriciens du roman, comme Charles Grivel et Susan Rubin Suleiman (Cf. *supra* : partie I, pp. 148-149).

<sup>76</sup> Ce point est suggéré par Isao lui-même qui se demande, au chapitre douze du roman, s'il n'aura pas besoin, pour atteindre son but, de l'épreuve de la prison (chap. 12, pp. 155-156). L'enfermement carcéral est présenté comme une mise à mort temporaire, une sorte de régression au stade utérin précédant, comme dans tout rite de passage, une seconde naissance héroïque (cf. S. Vierne, *op.cit.*, pp. 19-54).

蔵原の顔には全く正直に、理解しかねる表情が泛んだ。一瞬の裡に記憶を手さぐりして、何一つ思い当らぬという心持がありありとわかった。それと同時に、忌わしい隔絶した恐怖が、はっきり狂人を見る目で勲を見ている心を語っていた。

« *Reçois la punition des dieux pour l'outrage commis au sanctuaire d'Ise* » déclara Isao. *Le tonalité claire de sa voix, ni trop haute ni trop basse, l'assura de son sang-froid.*

— *Quoi ?*

*Sur le visage de Kurahara se dessina une expression d'incompréhension entièrement sincère. Il était clair qu'il avait tâtonné un instant dans ses souvenirs et qu'il n'était pas parvenu à trouver de quoi il retournait. Se lisait en même temps, dans le regard qu'il portait sur Isao, une peur affreuse, lointaine : celle de quelqu'un qui se trouve face à un dément.*<sup>77</sup>

Incapable de saisir le sens du sacré, Kurahara ne peut comprendre la piété fanatique. Le personnage d'Isao voit à l'inverse dans toute démarche séculière la source même de l'impureté et rejette radicalement la sphère profane<sup>78</sup>. Ce clivage entre la sphère du profane et du sacré est, en l'occurrence, tout à fait opposé à la notion bataillienne de transgression religieuse qui a au contraire pour fonction de réinstaurer leur solidarité<sup>79</sup>.

Quelle que soit son degré d'élaboration, le lecteur s'aventure ainsi dans une logique qui reste fondamentalement puriste en ce sens qu'elle peut toujours être réduite à une antithèse originelle. Pour reprendre une distinction proposée par Vladimir Jankélévitch, le schéma puriste peut se complexifier, mais non pas se compliquer<sup>80</sup>. La complication impliquerait, elle, la présence d'un élément tiers, « neutre », qui supprimerait la binarité. Une fois disséquée, les subtilités du texte et les réflexions du héros nous renvoient au squelette initial : deux espaces sémantiques disjoints dont l'un est valorisé et l'autre dévalorisé. Le dispositif textuel ne semble donc solliciter la coopération du lecteur que pour mieux le faire tourner en rond dans le cercle clos et bipolaire qui fonde la perspective dominante du roman. Sur ce point *Honba* semble bien relever de ce qu'Umberto Eco nomme les textes fermés :

---

<sup>77</sup> Chap. 40, pp. 500-501.

<sup>78</sup> Le texte suggère, comme nous l'avons dit à plusieurs reprises, que le personnage refuse de façon quasiment pathologique la vie dans sa dimension quotidienne et physiologique. Isao éprouve ainsi des réticences devant le rire (chap. 10, p. 141) ou les plaisirs de la bonne chair (chap. 28, p. 342) et résiste à l'attrait de la sexualité (chap. 29, pp. 358-359).

<sup>79</sup> Pour Bataille, l'expérience sacrée de la continuité renoue et refonde le lien social (*op.cit.*, pp. 71-73). Par comparaison, les deux sacrilèges d'Isao se révèlent largement indexés sur la situation personnelle du protagoniste et inscrits dans une quête de la pureté qui semble — quelles que soient les prétentions du personnage — largement individuelle.

<sup>80</sup> V. Jankélévitch, *op.cit.*, p. 139.



*Certains [textes] requièrent le maximum d'intrusion [...] : ce sont des textes "ouverts". D'autres, au contraire, feignent de réclamer notre coopération mais, sournoisement, ils continuent à penser ce qu'ils veulent : ce sont des textes "fermés" et répressifs.*<sup>81</sup>

Dans la mesure où le roman exige — en raison de la complexification de la binarité et des emprunts batailliens — que son sens soit actualisé, le lecteur peut certes éprouver, dans un premier temps, le sentiment d'être réellement mis à contribution et de participer activement à l'élaboration sémantique du texte. Sa connaissance de *L'Érotisme* pourra lui donner le sentiment d'apporter sa propre pierre à l'édifice interprétatif et de mieux saisir les raisonnements qui régissent le comportement du héros. À la différence des interprétations suscitées par la « contradiction », que nous avons mis à jour dans *Yûkoku*, une telle coopération textuelle est toutefois entièrement prévue par l'auteur et semble n'avoir pour fonction que de nous enfermer dans la logique du narrateur et du personnage.

En sollicitant l'encyclopédie bataillienne du lecteur, l'auteur s'expose cependant à attirer l'attention du lecteur sur les nombreuses distorsions que l'auteur impose aux analyses du philosophe français. Contraint, par nos « devoirs "philologiques" »<sup>82</sup>, de nous replonger dans *L'Érotisme*, nous avons ainsi été amené à mettre en exergue les déformations que Mishima fait subir à la pensée de Georges Bataille. Outre les distorsions manichéennes qu'il lui impose, l'auteur, comme l'ont très justement noté plusieurs critiques comme Sakai Mitsuyoshi<sup>83</sup> ou Inoue Takashi<sup>84</sup>, réinsère la pensée de Georges Bataille dans une relation avec l'absolu et un cadre idéologique qui lui est étranger<sup>85</sup>. L'expérience de la continuité que le personnage d'Isao, suite à l'immolation du faisan, est amené à faire s'inscrit dans une quête qui doit le rapprocher de la transcendance ultranationaliste. La pensée bataillienne est ainsi dénaturée dans le sens d'une légitimation de la violence d'ordre essentiellement politique. Le recours au thème de la transgression religieuse et à l'expérience mystique de la continuité pourrait d'ailleurs être perçu comme un moyen d'atténuer la réalité d'un discours qui ne fait rien de moins que l'apologie du meurtre. Certes, les écrivains agrémentent toujours à leur manière leurs prédécesseurs. Mais l'on serait tenté d'éprouver ici le sentiment d'un appauvrissement,

---

<sup>81</sup> U. Eco, *op.cit.*, p. 290.

<sup>82</sup> U. Eco, *op.cit.*, p. 82.

<sup>83</sup> Sakai Mitsuyoshi, art. « *Bataiyu* [Bataille] », dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2002, pp. 561-562.

<sup>84</sup> Inoue Takashi, *Mishima Yukio, kyomu no hikari to yami*, Tôkyô, Shironsha, 2006, pp. 277-278

<sup>85</sup> Georges Bataille souhaite, dans ses analyses, se tenir à l'écart de toute structure *a priori* (transcendance, dogme ou religion constituée) : « [...] je dois poursuivre une expérience solitaire, sans tradition, sans rite, et sans rien qui me guide, sans rien non plus qui m'embarrasse. J'exprime, dans mon livre, une expérience, sans faire appel à quoi que ce soit de particulier, ayant essentiellement le souci de communiquer l'expérience intérieure — c'est-à-dire à mes yeux, l'expérience religieuse — en dehors des religions définies. » (G. Bataille, *op.cit.*, p. 40).

ou du moins d'une idéologisation de l'intertexte. Cette dénaturation idéologique constitue sans doute une autre logique intertextuelle propre aux récits autoritaires et idéologiques, qu'il conviendrait d'ajouter à celle de « l'intertexte "affirmé" »<sup>86</sup> déjà mis à jour par Susan Rubin Suleiman.

---

<sup>86</sup> Cf. *supra* : partie I, p. 113.

## 2. Dilatation ou contraction du sens ?

### 1. Honda : un point de vue alternatif ?

Le point de vue du personnage de Honda est essentiel à l'appréhension du sens global du texte de *Honba*, et ceci pour au moins deux raisons : d'une part le personnage est très présent dans la narration ; de l'autre il est globalement valorisé par le texte. Le premier point ne souffre aucune contestation. « Personnage principal en second »<sup>1</sup> de *Honba*, Honda est aussi le personnage principal de *Hôjô no umi*. Le lecteur est donc nécessairement intéressé à sa quête et à sa cause. Il sera d'autant plus facilement amené à adopter son point de vue qu'il se trouve souvent placé dans une situation d'homologie avec lui. Comme l'ont noté de nombreux commentateurs, tels que Shibata Shôji<sup>2</sup> ou Roy Starrs<sup>3</sup>, Honda est généralement en retrait de l'action. Ce statut d'observateur en fait une sorte de double du lecteur, inscrit dans le texte. Dans *Honba*, son métier de juge n'est d'ailleurs pas sans analogie avec la position même du lecteur, amené à interpréter (et évaluer) le texte d'un point de vue externe, en prenant en compte tous les points de vue. Si la centralité du personnage dans le récit ne souffre aucune contestation, sa valorisation peut, en revanche, sembler sujette à caution. Honda est en effet un personnage plutôt terne, reclus dans une existence monotone et studieuse<sup>4</sup>, et dont l'unique péché mignon consiste à acquérir de coûteuses céramiques japonaises<sup>5</sup>. Dans les premiers chapitres, les interventions du juge sont d'ailleurs associées à la pluie ou aux nuages, comme s'il convoquait par lui-même la grisaille du quotidien<sup>6</sup>. La comparaison des parcours narratifs des deux personnages est sans appel : alors qu'Isao meurt en héros accomplissant le *seppuku*, Honda finit en voyeur un peu ridicule, persécuté par celui qu'il croyait être la troisième réincarnation de Kiyoaki<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> 副主人公, l'expression se retrouve sous la plume de plusieurs critiques comme Tsushima Katsuyoshi (*Mishima Yukio « Hôjô no umi » ron*, Ôsaka, Kaifûsha, 1988, p. 187) ou Inoue Takashi (*Mishima Yukio, maboroshi no isaku wo yomu*, Tôkyô, Kôbunsha shinsho, 2010, p. 169).

<sup>2</sup> Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareta seishin*, Tôkyô, Ôfu, 2001, p. 312.

<sup>3</sup> Roy Starrs, *Deadly Dialectics, Sex, Nihilism and Violence in the World of Mishima Yukio*, Honolulu, Hawaii University Press, 1994, pp. 65-66.

<sup>4</sup> Comme le suggèrent les détails presque exagérément réalistes du premier chapitre du roman : la taille exacte de son jardin et le prix de son loyer, ses trajets quotidiens en transport en commun (chap. 1, p. 6), son salaire (chap. 1, pp. 7-8), les faiblesses rénales de sa femme (chap. 2, p. 11), l'heure à laquelle il dîne (chap. 2, p. 12), etc. La vie du juge se révèle « si plate et si neutre » note Marguerite Yourcenar, que « l'adjectif morne semble même exagéré » pour la décrire (Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, p. 60).

<sup>5</sup> Chap. 2, p. 12.

<sup>6</sup> Chap. 1, p. 8 ; chap. 3, pp. 16-18 et pp. 25-26. La pluie semble fréquemment symboliser, dans l'œuvre de Mishima, la médiocrité du quotidien. Cf., par exemple, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, p. 17.

<sup>7</sup> MY, *Tennin gosui*, Tôkyô, Shinchôsha, 2005, pp. 250-281.

Il faut cependant distinguer le Honda des deux premiers volumes de *Hôjô no umi* de celui qui suit. Le jeune étudiant en droit de *Haru no yuki*, devenu magistrat dans *Honba*, n'est certes pas un personnage solaire. Le narrateur ne discrédite toutefois jamais son point de vue. Il le présente au contraire comme un protagoniste digne de confiance, utilisant des procédés qui relèvent de ce que la rhétorique classique nomme l'*ethos*<sup>8</sup>. Dans *Honba*, il est notamment présenté comme un magistrat talentueux qui évalue avec sagacité et équanimité les qualités et les défauts de ceux qu'il rencontre. La pertinence de son jugement est encore crédibilisée par les valeurs morales qui lui sont attribuées et semblent symbolisées par Ninomiya Sontoku 二宮尊徳 (1787-1856)<sup>9</sup>, auquel son collègue Murakami fait implicitement allusion au début du roman (chapitre trois) :

本多は村上と向い合って坐り、弁当の重箱のお菜の部分を取り外すと、いつものながらその底は、下段の飯の湯気に濡れて、剥げかけた赤漆に飯粒がくっついているのを不快に思って、それを下から丹念に指でつまんで口に入れた。

村上は本多のそういう癖を笑って見ながら言った。

「君は毎朝、あぐらをかいた足のあいだに蓑笠を置いた小さなお百姓さんの銅像に、米粒を供えて拝まされて育ったんだろう。僕もそうだ。一粒でも飯粒を畳にこぼすと、拾って口に入れさせられた」

「侍は侍なりに、働かないで喰っていることに、負目を持っていたんだな。そういう教育の名残がまだつづいている。〈…〉」

*Honda s'assit en face de Murakami. Quand il détacha la case de sa boîte de bentô laquée comportant les légumes d'accompagnement, il constata avec désagrément que sur sa surface externe le fond de la case était, comme d'habitude, humidifié par la vapeur d'eau dégagée par le riz de l'étage inférieur dont quelques grains étaient collés à la laque rouge qui s'écaillait. Il passa sa main par-dessous et retira de ses doigts chaque grain de riz soigneusement avant de les porter à sa bouche.*

---

<sup>8</sup> La fonction de l'*ethos*, résume Vincent Jouve, est de « renforcer la confiance qu'inspire un destinataire » (*Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 64). Rentrent notamment dans cette catégorie l'évocation des vertus d'un individu, de ses titres ou la mention des avis positifs que les autres personnages en ont.

<sup>9</sup> Agronome, homme politique et penseur confucéen. Chargé, en 1822, de rétablir les finances d'une branche cadette de la maison Ôkubo du fief d'Odawara (actuel département de Kanagawa), son œuvre fut couronné de succès et d'autres seigneurs firent bientôt appel à ses conseils. Il s'attachait essentiellement à réduire les dépenses, aussi bien chez les seigneurs que les paysans. Il travailla à la fin de sa vie pour le gouvernement shogunal qui le chargea notamment des travaux de déchiffrement du sanctuaire shintô de Nikkô. Le personnage de Ninomiya Sontoku est un symbole de frugalité, de travail et de dévouement à la communauté. On retrouve assez fréquemment des statues en bronze de Ninomiya Sontoku dans les établissements scolaires. Cf. art. « Ninomiya Sontoku », *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 2056-2057.

*Murakami releva en riant cette petite manie de son confrère :*

— *Toi, on t'a élevé en t'apprenant à donner tous les matins une offrande de riz à un petit paysan de bronze assis en tailleur avec un manteau de paille entre les jambes. C'est aussi mon cas. Si je laissais tomber un grain de riz sur le tatami on m'obligeait à le ramasser et à le mettre en bouche.*

— *Les samouraï avaient cette façon bien à eux de se sentir débiteurs parce qu'ils vivaient sans travailler. Je ressens encore les effets de cette éducation [...].*<sup>10</sup>

L'attitude scrupuleuse et économe de Honda est assortie au caractère un peu étriqué de son existence. Elle renvoie cependant aussi aux valeurs morales de la classe guerrière transmises par son père, homme de l'ère Meiji : ordre, honnêteté, respect du travail, etc. Honda et Murakami, fonctionnaires intègres, s'opposent ainsi aux politiciens du chapitre quinze qui vivent dans un luxe indécent et sont coupés de la tradition et des mœurs autochtones. Le narrateur souligne d'ailleurs d'emblée que le juge n'est pas une personne intéressée (il ne se soucie pas d'obtenir un avancement)<sup>11</sup>. La suite confirmera son désintéressement.

Dans le groupe des hommes mûrs intégrés à l'ordre profane, Honda est en fait le seul personnage qui ne soit pas noirci par le texte. Les autres protagonistes du roman relevant de cette catégorie (Iinuma, le lieutenant Hori et le prince Tôin) incarnent l'antinomie entre le dire et le faire. Leur action enfreint systématiquement l'idéalisme du héros qu'ils prétendent pourtant partager. Les valeurs de Honda ne sont, par contraste, jamais démenties par son action : en puissance Honda pourrait donc être, pour Isao, le seul *père* valable du texte. Il bénéficie d'ailleurs d'un jugement plutôt positif de la part de l'adolescent. Après avoir lu la lettre que Honda lui a envoyé, il remarque que le juge aussi, « même si, en raison de sa profession et de son âge, [il] semble être devenu craintif envers toutes choses, est certainement quelqu'un de "pur" »<sup>12</sup>. Ce n'est qu'à partir du troisième tome de *Hôjô no umi* que l'homme de loi abandonne ses idéaux et sa droiture<sup>13</sup>, subissant de plein fouet les

---

<sup>10</sup> Chap. 3, pp. 19-20.

<sup>11</sup> Chap. 1, p. 6.

<sup>12</sup> 年齢と職業の関係で、すべてに臆病になっておられるらしいが、本多さんも《純粋な》人の一人にちがいない。(chap. 10, p. 139). Le prêtre shintô fanatique Masugi Kaidô considère, lui aussi, que Honda a été miraculeusement préservé de la souillure environnante : 彼は飯沼の、むかし世話になった官吏だという紹介をきいてから、本多の目をじっとその獅子の眼で覗き込んで、こう言った。「あなたは実に沢山の人間を見て来られたらしい。それでも目が汚れておられない。そういうことは稀有のことで、さすが飯沼君の尊敬する方だけある。年はまだお若いらしいが」 « Masugi Kaidô, après avoir appris que Honda était un haut fonctionnaire qui avait montré de la bienveillance envers Isao, fixa longuement de ses yeux de lion les yeux de Honda : "Il me semble que vous avez rencontré dans votre vie bien des hommes. Et pourtant votre regard n'est pas souillé. C'est là quelque chose de très rare et suffit à expliquer le respect que vous porte le jeune Iinuma. Et néanmoins vous paraissez encore jeune..." » (chap. 22, p. 286-287).

<sup>13</sup> Il est notamment significatif qu'au début d'*Akatsuki no tera* 暁の寺 (Le temple de l'aube), le troisième tome de la tétralogie, le narrateur précise que Honda, devenu un avocat froid et prospère, « n'acceptait plus aucune offre

atteintes de l'âge, cette décrépitude physique si fréquemment associée, chez Mishima, à la déliquescence morale.

La question se pose alors de savoir si le point de vue de Honda ne complique pas le message de *Honba* et la portée idéologique du parcours du héros. La perspective du magistrat, en effet, ne coïncide pas avec celle d'Isao. Le narrateur commence même par opposer clairement les deux points de vue : tandis qu'Isao incline, comme ses mentors de *Shinpûren shiwa*, à réduire toute la réalité à un conflit religieux entre des puissances énergétiques contraires, Honda tend à désactiver toute forme de puissance passionnelle, vit, selon la distinction de Roger Caillois, non dans un « monde de force » mais dans « un monde de substance »<sup>14</sup> où les phénomènes sont pesés rationnellement, rangés « dans les filets ordonnés du système juridique ». Honda ne croit qu'« au monde de la logique », seul principe dans lequel il trouve une forme de « certitude »<sup>15</sup>. L'écart entre les deux perspectives est parfaitement symbolisé par les représentations géographiques imaginaires des deux personnages. À la carte de Tôkyô tracée par Isao, sur laquelle les puissances mystiques du mal dessinent une topographie seconde<sup>16</sup>, s'oppose le cadastre que Honda dessine du haut de la tour du palais de justice :

ここへ来ると、彼はマホガニーの法壇にいるときよりも更にあらたかに、自分が裁判官というものの鳥瞰的な目をわがものにしていてのを感じた。ここから見れば、地上のもろもろの事象も、過去の事象も、雨に濡れた一枚の地図に見えた。理性にも子供らしさがあるとすれば、一切を鳥瞰するというこのことほど、理性にふさわしい遊戯はなかつただろう。

*Plus clairement encore que lorsqu'il se trouvait derrière son estrade d'acajou, il se sentait, en venant en ce lieu, en possession de ce regard panoramique du magistrat. D'ici, tous les phénomènes qui avaient cours en bas, tous les phénomènes du passé semblaient une*

---

si elle ne venait pas d'un client aisé » (富裕な依頼人でなければ引受けなくなった, MY, *Akatsuki no tera*, Tôkyô, Shinchôsha 2005, p. 21). La cupidité du personnage contraste avec son désintéressement dans le volume précédent et indique qu'il a basculé du côté des « impurs ». Précisons qu'*Akatsuki no tera* est paru en feuilleton dans la revue *Shinchô* de septembre 1968 à avril 1970. Cf. Ango Hiroshi, art. « Hôjô no umi », dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki, *Mishima Yukio jiten*, p. 335.

<sup>14</sup> Cf. *supra* : partie I, p. 92.

<sup>15</sup> 本多は自分の生活にもはや波瀾はなく、世間にどんな風がふこうが、自分に整然とした法体系の網羅でそれを掬い上げてゆくほかの仕事はないと感じていた。彼はすでにはっきりと論理の世界に属していた。夢よりも現実よりもたしかなのはそれだけだった。「Dans la vie de Honda il n'y avait plus de troubles, et quelle que fût la nature du vent soufflant sur le monde, il éprouvait le sentiment de n'avoir d'autre travail maintenant que de le recueillir dans les filets ordonnés du système juridique. Il appartenait dorénavant clairement au monde de la logique. Seule celle-ci offrait des certitudes, plus que les rêves, plus que la réalité. » Chap. 2, p. 10.

<sup>16</sup> Cf. *supra* : partie I, pp. 95-96.

*carte trempée par la pluie. S'il y avait dans la raison quelque chose de puéril, aucun jeu ne lui conviendrait mieux que celui qui consiste à tout contempler ainsi depuis les hauteurs.*<sup>17</sup>

À l'écart de l'action<sup>18</sup>, le raisonnable Honda tend à désactiver le réel de ses forces vives, à réduire le monde aux principes, opératoire aussi bien dans l'espace que dans le temps qui structurent son existence professionnelle.

Conformément à son rôle thématique<sup>19</sup> de juge rationnel, le personnage est parfois amené à critiquer directement le point de vue binaire et mystique des personnages ultranationalistes. L'exemple le plus frappant intervient au chapitre vingt-deux lorsque Honda, invité par le père d'Isao, se rend au stage de purification de Masugi Kaidô. On apprend qu'Isao, après avoir été tancé par Masugi, a quitté le camp pour tuer un animal en forêt. Or plutôt que de chercher des explications rationnelles, le prêtre shintô envisage immédiatement une raison d'ordre spirituelle, le jeu de puissances dangereuses qui auraient entraîné Isao à commettre cet acte transgressif. Le style indirect libre et le déictique (« ces gens-là ») sur lesquels se ferment l'extrait suivant soulignent l'effacement de la voix narrative, amenée à épouser ici le point de vue de Honda :

「私も玉串を持って、あの子を清めに行かねばなりませんまい」

「それがいい。あの子の身が汚れぬうちに早く行きなさい」

本多はこんな会話をきいているうちに、はじめはその場の只ならぬ空気に押されていたが、忽ち理智が頭をもたげて、云おうようない莫迦らしさに襲われた。この人たちは、肉体を見ずに、魂だけを見ている。現実には一人の不羈な少年が、叱られて激昂しただけのありきたりな事柄だが、この人たちはそれを心霊の世界の怖ろしい力の発動のように見ているのである。

— *Je dois, moi aussi, prendre un rameau sacré et aller purifier mon fils.*

— *C'est une bonne chose. Dépêchez-vous de partir avant qu'il ne soit souillé.*

*En écoutant cette conversation, Honda s'était d'abord senti intimidé par l'atmosphère extraordinaire qui régnait ici, mais très rapidement sa raison releva la tête et se sentit agressée par l'indescriptible ineptie de ces propos. Ces gens-là ne voyaient pas la chair, et*

<sup>17</sup> Chap. 3, p. 26.

<sup>18</sup> Au point de contempler avec une certaine condescendance ceux qui s'y jettent à corps perdu. Ainsi quand il apprend la tentative de coup d'État du 15 mai 1932 : 「やれやれ。ついこの間血盟団事件が起こったばかりだというのに」と本多は言ったが、世間の人間が暗い顔で時世を慨くあの月並さから救われている彼には、もっと澄明な世界に属しているという自負があった。« “Pfff ! Alors que l'incident de Ligue du Sang vient tout juste d'avoir lieu !” Lui ne risquait pas de céder à ce prosaïsme qui consistait à déplorer, le visage sombre, l'époque contemporaine. Il se faisait fort d'appartenir à un univers bien plus limpide. » Chap. 2, p. 14.

<sup>19</sup> Sur la notion de rôle thématique, cf. *supra* : partie I, note 47, p. 140.

ne regardaient que l'esprit. À partir d'un fait aussi banal que la colère d'un jeune homme fougueux qui vient d'être réprimandé, ils percevaient la mise en branle des puissances terribles du monde spirite.<sup>20</sup>

Le lecteur sera d'autant plus prompt à accepter ces remarques qu'elles relèvent d'une forme de bon sens : tout ne peut pas être réduit au sacré, l'existence comporte aussi une dimension profane dont les polarités du pur et de l'impur, même en adoptant une perspective ouverte sur le religieux, ne permettent pas de rendre compte.

À ces ouvertures, qui offrent un point de vue distancié et critique sur la perspective du héros, il faut ajouter des intermèdes, liés au propre parcours de Honda, indépendant de la trajectoire du héros. Son existence de juge<sup>21</sup>, ses considérations nostalgiques sur le passé ou ses « sorties » relatées sur plusieurs pages, voire sur un chapitre entier — théâtre nô<sup>22</sup>, réunion du « cercle d'analyse sur la situation contemporaine »<sup>23</sup> — nous éloignent du monde manichéen et doctrinaire du héros. Parmi les passages peut-être les plus poétiques du roman figurent notamment un certain nombre de récits de pensée de Honda consacrés à la question du temps ou de la beauté qui seront susceptibles de toucher un plus grand nombre de lecteurs que l'obsession de l'action terroriste qui anime le héros. Ainsi des évocations du juge devant la pièce de nô *Matsukaze*<sup>24</sup> au chapitre dix-neuf :

本多には、いつしか目の前に移りゆく事象が、現か幻か定めがたくなった。すでに舞台の磨き立てた檜の床は、波打際の水鏡のように、二人の美しい女の白水衣と腰巻の縫箔のきらめきを映していた。

再び、今謡われているサシの詞章と重複して、最初の一セイの詩句が執拗に心を追って来た。

「汐汲車わずかなる浮世に廻るはかなさよ」

---

<sup>20</sup> Chap. 22, pp. 288-289.

<sup>21</sup> Cf. notamment le chap. 3, pp. 15-27.

<sup>22</sup> Chap. 19, pp. 247-259.

<sup>23</sup> 時局調査会(chap. 22, pp. 281-284).

<sup>24</sup> Célèbre pièce de nô en trois actes attribuée à Zeami 世阿弥 (1363 ? – 1443 ?) qui s'est probablement inspiré d'une pièce antérieure de Kan'ami 観阿弥 (1333-1384). Un bonze pèlerin rencontre sur les rivages de Suma deux saunières, Matsukaze et Murasame, qui lui offrent refuge pour la nuit. Ce sont en réalité les fantômes de deux sœurs encore tourmentées par leur amour déçu pour le poète Ariwara no Yukihira 在原行平 (818-893) dont elles furent toutes deux les amantes. Cf. art. « Matsukaze », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkôroku denshijisho-ban*, Shôgakkan, 2012, et *Matsukaze* traduit du japonais par René Sieffert, dans René Sieffert, *Nô et Kyôgen, automne hiver*, POF, 1979, pp. 63-79.



思い出されるのはその一句の意味ではなく、橋掛りで相対したシテとツレが謡い出したときの、完全な静けさに謡の雨が降り添うた瞬間の、故しれぬ戦慄の意味であるらしかった。

あれは何だろう。あのときたしかに美が歩み出したのだ。浜千鳥のように、飛翔には馴れても歩行は覚束ない、白い足袋の爪先を、わずかにわれらのいる現世のほうへさし出したのだ。

*Vint un instant où Honda ne sut plus très clairement si les phénomènes qui se déroulaient devant ses yeux étaient de l'ordre du réel ou de l'illusion. Comme, sur le rivage, les eaux réfléchissantes de l'océan, le parquet de cyprès impeccablement ciré réverbérait deux belles femmes en pèlerines de nô blanches sous lesquelles chatoyaient les broderies de kimonos noués autour de la taille.*

*Les premiers vers se répétaient dans son esprit avec insistance, se superposant aux premières paroles sashi<sup>25</sup> que l'acteur était en train de débiter :*

*« Sur le chariot, puisant le flux de la mer,*

*Combien éphémère notre passage en ce monde inconsistant »*

*Ce qui lui revenait à l'esprit n'était pas le sens de ces paroles, mais l'inexplicable frisson qu'il avait ressenti quand le shite et le tsure<sup>26</sup>, face à face, avaient commencé à psalmodier ces vers, cet instant de calme parfait sur lequel la pluie du chant était tombée.*

*Qu'était-ce donc ? À cette seconde, à n'en pas douter, la Beauté s'était mise à marcher. Comme le pluvier des plages, habitué à voler, mais incertain quand il s'agit de marcher, la pointe des tabi blancs avait pénétré un bref instant dans le monde des hommes.<sup>27</sup>*

Le brouillage lyrique entre rêve et réalité, exprimé en des termes choisis aux connotations très littéraires (clin d'œil probable à l'Albatros de Baudelaire adroitement réinséré dans l'esthétique irréaliste du nô)<sup>28</sup>, contraste avec les lourdeurs idéologiques du récit à thèse. L'absolu (la Beauté) ne s'inscrit pas, ici, dans un intertexte doctrinaire. Il est presque

---

<sup>25</sup> Il s'agit d'une partie chantée du nô qui vient après la partie dite *kuse* consacrée aux anciens faits et gestes du *shite*. Le *sashi* est récité sur un rythme rapide et joue un rôle de prélude pour introduire sur scène les éléments narrés dans la partie *kuse*. Matsuoka Shinpei, art. « Sashi » dans Amano Fumio, Matsuoka Shinpei, Nakazawa Shin.ichi, Tsuchiya Keiichirô (dir.), *Nô wo yomu 1, Okina to Kan.ami, nô no tanjô*, 能を読む① 翁と観阿弥 能の誕生 [Lire le nô, vol. 1, Okina et Kan.ami, la naissance du nô], 2013, Tôkyô, Kadokawa gakugei, p. 12.

<sup>26</sup> Le *shite* est l'acteur-danseur jouant le rôle principal dans le nô. On distingue le *mae-jite* du premier acte du *nochi-jite* qui revient sous une autre forme dans la seconde partie. Le *tsure* est le compagnon ou partenaire, soit du *shite* (comme dans le cas de *Matsukaze*), soit du *waki*, personnage secondaire qui sert généralement de faire-valoir au *shite*. Cf. Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 480 et p. 483.

<sup>27</sup> Chap. 19, pp. 250-251.

<sup>28</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857), texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard NRF, 1996, p. 38.

imperceptible, vacille dans l'instant magique de la représentation dramaturgique, et s'efface aussitôt. Le narrateur rattache ainsi habilement le roman à l'ensemble plus large de *Hôjô no umi* où ces thématiques de l'oscillation entre rêve et réalité, mensonge et vérité, jouent un rôle essentiel. L'une des fonctions de Honda est d'ailleurs précisément de faire le lien entre les tomes, de réintégrer chaque histoire à la quête subsumante qui est la sienne et forme le fil conducteur de la tétralogie.

## 2. L'insertion dans la tétralogie

Il n'est pas anodin que Mishima ait choisi d'intégrer son œuvre de fiction la plus ouvertement politique à un ensemble plus vaste. À l'échelle de la tétralogie, Isao est un personnage secondaire et son parcours clivant de terroriste ultranationaliste est subsumé dans les grandes thématiques, plus consensuelles, de la tétralogie : le bouddhisme du « rien-que-conscience » (*yuishiki* 唯識), le rapport au temps, l'onirisme, la vieillesse, le divorce permanent entre le réel et l'idéal, etc. *Honba* est ainsi placé dans une sorte d'écrin qui en dissout, ou du moins en émousse, la portée idéologique. Le roman aurait sans doute reçu un accueil plus critique s'il avait été publié indépendamment de *Hôjô no umi*. Le fait qu'Isao n'est, à l'échelle de la tétralogie, qu'un héros parmi d'autres, et la dimension nihiliste des dernières lignes pourraient d'ailleurs être mis en avant pour discréditer une lecture trop critique du texte, axée principalement sur son référentiel idéologique.

Le premier point semble assez évident et ne mérite qu'un commentaire rapide. Isao est simplement l'une des quatre « incarnations de la jeunesse »<sup>29</sup> que rencontre Honda et sur lesquelles il projette sa soif de sacré. Si Yasunaga Tôru, le personnage du dernier tome, est un monstre de conscience de soi qui appartient clairement à cette catégorie dénigrée des personnages mishimiens que nous avons appelés les *anges déchus*, Ying Chan (troisième tome), et, plus clairement encore, Kiyooki (premier tome), sont, comme Isao, des *anges accomplis* que la mort emporte vers une jeunesse immarcescible. Dans la lettre qu'il adresse à Isao au chapitre dix, Honda établit lui-même une équivalence entre deux quêtes dont l'objet est pourtant très différent :

さて、『神風連史話』の読後感に話を戻しますと、現在三十八歳の私は、ふしぎにも、この非合理に貫ぬかれた歴史的事件の抒述に感動を以て接することができた

---

<sup>29</sup> 若さの化身 Chap. 6, p. 54.

のです。私がすぐ思い起こしたのは、松枝清顕のことでした。彼の情熱は一女性へ  
献げられたものにすぎませんでしたが、同じように非合理で、同じように劇的で、  
同じように反抗的で、同じように死を以てしか癒やされることのないものでした。

*Revenons-en maintenant aux sentiments qu'a suscités en moi la lecture de la « Chronique  
de la Ligue du Vent Divin ». Aussi surprenant que cela apparaisse, j'ai été à même, malgré  
mes trente-huit ans, de suivre avec émotion la recension de cet incident historique qui  
baigne complètement dans l'irrationalité. Je me suis alors immédiatement remémoré  
Matsugae Kiyooki. Sa passion n'était certes que dévotion à une femme, mais c'était la même  
irrationalité, la même virulence, la même rébellion, qui pareillement ne pouvait être guérie  
que par la mort.* <sup>30</sup>

L'ultranationalisme d'Isao est ainsi présenté, par l'intermédiaire de Honda, comme  
l'expression d'une recherche de l'absolu parmi d'autres et mériterait d'être traité à égalité  
avec l'amour pur qui consume Kiyooki, ou la sensualité dans laquelle se plonge le personnage  
de Ying Chan <sup>31</sup>. Le texte, comme nous l'avons vu *supra*, semble valoriser moins  
l'ultranationalisme que toute dévotion, jusqu'à la mort, à un idéal.

Les dernières lignes de *Hôjô no umi* laissent d'autre part entendre que cette jeunesse idéale,  
qui dédie sa vie à ce qui la dépasse, n'est sans doute qu'un songe sorti de l'imagination de  
Honda. Le principe central de la pensée « rien-que-conscience », support philosophique de la  
tétralogie, implique en effet de considérer que tout n'est que pure idéation, simple  
représentation mentale. L'univers, note Paul Magnin, est ainsi « semblable à un rêve ». Les  
choses « vides de nature propre » n'existent donc « que comme objets de la connaissance et  
n'ont aucune réalité, puisqu'elles sont les projections de nos phénomènes mentaux » <sup>32</sup>. C'est  
le sens de la célèbre fin de *Hôjô no umi*. Honda, âgé alors de quatre-vingt-un ans <sup>33</sup>, rend  
visite à Satoko, devenue abbesse du *Gesshû-ji*, pour évoquer avec elle le passé. Mais à  
l'instant où il mentionne son ami d'enfance, amant de Satoko dans le premier volume, celle-ci  
semble totalement ignorer de qui il s'agit et l'interroge, dans le dialecte élégant de Kyôto :  
« Ce Monsieur Matsugae Kiyooki, quel genre de personne était-ce donc ? » <sup>34</sup>. Honda pense

---

<sup>30</sup> Chap. 10, p. 134.

<sup>31</sup> À la fin de *Tennin gosui*, le personnage de Keiko oppose les trois premières réincarnations à la copie dégradée  
du dernier volume, le personnage de Tôru : 松枝清顕は、思いもかけなかった恋の感情につかまれ、飯沼勲は使命  
に、ジン・ジャンは肉につかまれていました。あなたは一体何につかまれていたの？自分は人とはちがうという、  
何の根拠もない認識だけにでしよう？ « Matsugae Kiyooki a été emporté par un amour inattendu, Iinuma Isao  
par une mission, Ying Chan par la chair. Mais vous, de quoi êtes-vous donc devenu le captif ? Simplement de  
l'idée totalement infondée que vous êtes différent des autres ? » MY, *Tennin gosui*, Tôkyô, Shinchôsha, 2005,  
p. 300.

<sup>32</sup> Paul Magnin, *Bouddhisme unité et diversité*, Paris, Éditions du Cerf, 2003, p. 381.

<sup>33</sup> MY, *Tennin gosui*, *op.cit.*, p. 327.

<sup>34</sup> 「その松枝清顕さんという方は、どういう人でした？」 MY, *ibid.*, p. 338.

d'abord à un mensonge, mais le calme et l'étonnement sincère de l'abbesse finissent par le convaincre qu'elle ne ment pas :

「しかしもし、清顕君がはじめからいなかったとすれば」と本多は雲霧の中をさまよう心地がして、今ここで門跡と会っていることも半ば夢のように思われてきて、あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りがみるみる消え去ってゆくように失われてゆく自分を呼びさまそうと思わず叫んだ。「それなら、勲もいなかったことになる。ジン・ジャンもいなかったことになる。……その上、ひよっとしたら、この私ですらも……」

門跡の目ははじめてやや強く本多を見据えた。

「それも心々ですさかい」

*Perdu dans un brouillard cotonneux, il en venait à se demander si cette rencontre avec l'abbesse, là, maintenant, n'était pas elle aussi à moitié un rêve. « Mais si Kiyooki, dès l'origine, n'avait jamais existé... ». Il avait crié ces paroles sans s'en rendre compte, pour réveiller ce moi qui disparaissait à vue d'œil, tout comme s'estompe la buée de l'haleine sur un plateau de laque. « Alors dans ce cas, Isao non plus n'a pas existé, et Ying Chan non plus... Et dans ce cas, si ça se trouve, même moi, je... »*

*Pour la première fois les yeux de l'abbesse se plongèrent avec intensité dans ceux de Honda.*

*— Il en est ainsi pour chacun d'entre nous...<sup>35</sup>*

Ainsi semble s'effacer toute distinction entre l'être et le néant. Le dernier effort de Honda pour monter, à l'aide de sa canne, jusqu'au temple de *Gesshû* — parcours ascendant qui vient ponctuer de nombreuses ascensions antérieures symbolisant la quête religieuse du personnage<sup>36</sup> — débouche sur le jardin du *nihil* :

そのほかには何一つ音となく、寂寞を極めている。この庭には何も無い。記憶もなければ、何も無いところへ、自分は来てしまったと本多は思った。

庭は夏の日ざかりの日を浴びてしんとしている。

*Hormis [le chant des cigales] il n'y avait pas le moindre son, il régnait un silence total. Il n'y avait rien dans ce jardin. Il était venu, songea-t-il, dans un lieu sans souvenirs, sans rien.*

<sup>35</sup> MY, *ibid.*, p. 341.

<sup>36</sup> Que l'on songe notamment à l'ascension de la tour du palais de justice dans le troisième chapitre de *Honba* (pp. 23-27) qui, comme l'a noté Marguerite Yourcenar (*op.cit.*, p. 61), semble annoncer l'ultime montée de Honda (la tour est vide et n'ouvre que sur un ciel gris et pluvieux). L'ascension qui suit (le Mont Miwa, chap. 5, pp. 41-49) est présentée en revanche sous un jour nettement plus positif.

L'hypothèse radicale du « rien-que-conscience » est certes aussi présentée (point souvent négligé par les critiques) sous un jour serein qu'incarnent l'inaltérable beauté et la tranquillité d'esprit de l'abbesse (Satoko). Le personnage principal de *Hôjô no umi* n'en reste pas moins Honda dont l'ultime vision semble plutôt l'expérience du néant que l'euphorie de l'éveil. Par rétroaction, c'est l'ensemble de la tétralogie qui verse dans un onirisme nihilisant. Si Honda a tout imaginé, quel crédit accorder, alors, au point de vue du narrateur qui adopte fréquemment celui de sa créature et s'applique par ailleurs à respecter les règles génériques de la vraisemblance réaliste (inscription dans le réel historique et géographique, effet-psychologie des personnages, etc.) ? « En même temps que se disloque le moi de Honda, c'est sans doute, note ainsi Inoue Takashi, l'univers de l'œuvre en son entier qui se retrouve aussi suspendu dans le vide » <sup>38</sup>. Le romancier, fidèle ici à cette règle esthétique personnelle de destruction interne de l'édifice romanesque que nous avons mentionnée dans notre seconde partie, semble miner de l'intérieur les fondations de son œuvre.

Par contagion, le parcours narratif d'Isao, réduit à l'état de rêve fugace sorti de l'imagination enfiévrée de Honda et d'un narrateur complice, perd lui aussi de son poids et de sa réalité. L'idée est suggérée, par anticipation, dans le chapitre dix-neuf de *Honba*, lors de la représentation de *Matsukaze* à laquelle assiste le juge qui établit un parallèle entre les deux sœurs de la pièce de Zeami (*Matsukaze* et *Murasame*), et le couple *Kiyoaki / Isao* <sup>39</sup>. Tous ces personnages partagent en commun une passion dévoratrice, mais aussi une existence incertaine. Comme le *shite* et le *tsure* de *Matsukaze*, *Kiyoaki* ainsi que sa réincarnation virile et martiale ne sont peut-être qu'un rêve d'essence lunaire, des sortes de fantômes imaginés par Honda dont le reflet tangué un instant dans le seau, lui-même trompeur, du réel <sup>40</sup>. Comme de nombreuses pièces de *mûgen-nô*, *Matsukaze* s'achève d'ailleurs par l'évanouissement des deux entités outre-tombales, nouveau clin d'œil discret à la révélation finale de la tétralogie.

\*

---

<sup>37</sup> MY, *ibid.*, p. 342.

<sup>38</sup> 本多の自己の解体と同時に作品世界全体も宙吊りになってしまうだろう。Inoue Takashi, *Mishima Yukio, kyomu no hikari to yami*, Tôkyô, Shironsha, 2006, p. 175.

<sup>39</sup> Chap. 19, p. 255.

<sup>40</sup> 「シテ これにも月の入りたるや / 地 嬉しやこれも月あり / シテ 月は一つ / 地 影は二つ満つ汐の夜の車に月を載せて、憂しとも思わぬ汐路かなや」 (Chap. 19, p. 257) « Shite : Dedans celui-ci voici la lune / Chœur : Ah quelle joie et dedans celui-ci de même la lune / Shite : La lune est une / Chœur : Et ses reflets sont deux de la pleine mer puisée sur le chariot nocturne / charger la lune n'est si triste sort ce me semble / ah les routes marines. » (*Matsukaze*, traduit du japonais par René Sieffert, *op.cit.*, p. 71). Les reflets évanescents, l'ambiance onirique, la lumière outre-tombale mettent en exergue l'irréalité d'un univers dont la dimension fictive est soulignée par le procédé de la mise en abyme que nous évoquerons *infra* (pp. 385-389) : la lune réfléchit le statut ontologique des sœurs de *Matsukaze* et, au-delà, de *Kiyoaki* et d'*Isao*.

Les interventions de Honda et l'insertion dans *Hôjô no umi* offrent de précieuses ouvertures sémantiques dans le roman *Honba* et préservent le lecteur d'un contenu unilatéralement idéologique. On peut cependant se demander, comme nous l'avons vu en début de partie, si ces ouvertures ne sont pas superficielles et d'ordre avant tout stratégique. S'il dégage de nouveaux horizons, l'épisode du nô du chapitre dix-neuf, qui offre une pause salutaire après une série de huit chapitres (chapitres dix à dix-huit) quasi-exclusivement dévolus au point de vue d'Isao, s'achève de façon significative sur une réapparition de la figure martiale du jeune adolescent et de son univers sémiotique : le soleil, le kendô, la lame du sabre, etc <sup>41</sup>. Le juge Honda, comme l'ensemble du texte, semble ici rattrapé par la thématique ultranationaliste et mystique du récit. Dans le même ordre d'idées, on fera remarquer que, dans l'extrait du chapitre vingt-deux cité plus haut, les critiques explicites et rationnelles du magistrat s'adressent à des personnages qui, certes, partagent la mystique du héros mais dont le rôle de comparse (Masugi) ou le portrait négatif (Iinuma) préservent la gloire d'Isao dont Honda est aussi le principal promoteur. Une analyse plus approfondie de la quête du juge et des rapports entre *Honba* et *Hôjô no umi* mettent en exergue le caractère temporaire et sans doute relatif des ouvertures sémantiques que nous avons décrites. Nous verrons que l'ambivalence du texte sur ce point s'exprime aussi dans la figure de la mise en abyme qui est une échappée poétique mais aussi une redondance textuelle.

### 3. De la quête à la plaidoirie

Si Honda est le personnage le plus à même d'incarner le principe de réalité, il est aussi le premier admirateur d'Isao et se laisse progressivement gagner par le mythe héroïque et régressif du jeune adolescent. Le rôle du juge est donc double : d'un côté il offre de salutaires respirations, voire, comme nous le verrons plus bas, devance les arguments des lecteurs récalcitrants ; de l'autre il contribue grandement au portrait héroïque d'Isao. Susan J. Napier, dans son ouvrage comparatiste sur Mishima et Ôe fait justement remarquer que Honda est, en fait, un médiateur qui facilite la transmission du message <sup>42</sup>. Cette fonction de médiation tient notamment aux deux rôles thématiques qui lui sont attribués : à la figure du juge rationnel et

---

<sup>41</sup> もう一人の若者の顔は、夏の日にきらめく剣道の面金を脱ぎ去って、汗に濡れ、烈しく息づく鼻翼を怒らせ、刃を横に含んだような唇の一線を示して現れた。「Le visage de l'autre jeune homme lui apparut : ruisselant de sueur, il avait ôté son casque de kendô qui brillait sous le soleil estival, les ailes du nez tremblantes sous l'effet d'une respiration intense, la ligne de ses lèvres droite comme le fil d'une lame. » Chap. 19, p. 255.

<sup>42</sup> Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland: romanticism and realism in the fiction of Ôe Kenzaburô and Mishima Yukio* (1991), Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, p. 166.

distant fait pendant celle de sujet religieux, susceptible de s'ouvrir à ce qui dépasse le cadre quotidien et séculier de l'existence et qu'incarne le souvenir de son ami d'enfance Kiyooki :

本多にとって青春とは、松枝清頭の死と共に終わってしまったように思われた。  
あそこで凝結して、結晶して、燃え上ったものが尽きてしまった。

*Honda avait tendance à penser que sa jeunesse avait pris fin avec la mort de Matsugae Kiyooki. C'était le terme de quelque chose qui s'était solidifié, cristallisé, avant de se consumer dans les flammes.*<sup>43</sup>

Non seulement Honda a deux rôles thématiques, mais il semble en outre assez clair que celui de sujet religieux est en fait valorisé par rapport à celui de juge rationnel. C'est aussi, nous dit le texte, par défaut que le juge s'est refermé sur le monde de la logique après la mort de son ami d'enfance. La distance ironique avec laquelle il considère, à la fin du chapitre trois, son métier de magistrat qui implique de réduire les « embrassements de la passion » aux variables comptables du système juridique, indique en creux une disposition à privilégier une autre hiérarchie de valeur où le « mystère » aurait droit de cité<sup>44</sup>.

Le discours religieux de Honda n'est, certes, pas celui du héros. La théorie bouddhiste sur laquelle il s'appuie pour expliquer le phénomène dont il est le témoin est compatible avec une forme de rationalité conforme à la personnalité que le narrateur lui attribue<sup>45</sup>. La révélation de la réincarnation n'en est pas moins associée à un référentiel qui est clairement celui du héros et connote son idéologie. C'est ainsi Honda qui, avant Isao, nous introduit, fût-ce de

<sup>43</sup> Chap. 2, p. 9.

<sup>44</sup> もちろん本多はそういう自分を、どんな風にも劇画することはできた。すなわち、正義の高みにいて、各種の暗い激情をピンセットでつまみ上げて直踏みをし、温かい理性の風呂敷に包んで家へ持ち帰り、判決という綴方の素材にすること。あらゆる神秘に門前払いを喰わせ、日もすがら法律の煉瓦の漆喰を固める手仕事に精を出す。« Honda pouvait évidemment être amené à dessiner diverses caricatures de ce moi [rationnel et distant]. Il se représentait sur les hauteurs de la Justice, attrapant à l'aide de pincettes chacun des sombres embrassements de la passion afin de les évaluer, les enveloppant dans le tiède *furoshiki* de la raison puis les rapportant chez lui comme matière première pour rendre son verdict. De sa porte, il chassait tout mystère et, du matin au soir, consacrait son énergie à consolider le mortier qui tenait ensemble les briques de la loi. » (chap. 3, p. 26).

<sup>45</sup> 彼にとって、許容しうる神秘は、まずそれが明るくなければならぬということだった。すみずみまで明晰な神秘があったとしたら、彼は進んで信じるだろうと思われた。神秘が奇跡的な例外であり一つの現象にとどまるうちはまだ薄明の中に隠れているのも同然であり、もし、容赦ない日光の下における神秘というものがあるならば、その神秘こそ一つのはっきりした法則の側に、すなわち本多の世界の側に属している筈であった。« Le mystère sacré que Honda pouvait admettre se devait, avant tout, d'être lumineux. S'il existait un mystère qui fût, jusque dans ses moindres recoins, empli de clarté, il est probable qu'il serait amené à y croire. Quand le mystère est juste une exception miraculeuse qui se limite à un seul phénomène, alors c'est tout comme s'il restait caché dans l'obscurité. Mais un mystère qui serait éclairé par la lumière impitoyable du soleil s'inscrirait en revanche lui-même du côté des lois claires et intelligibles, appartiendrait, autrement dit, à l'univers de Honda. » (chap. 4, p. 42). Une attente précède donc la réincarnation de Kiyooki en Isao : celle d'une mystique compatible avec la raison. La théorie bouddhiste, pour laquelle le personnage de Honda se passionne, permet précisément de ne pas réduire le mystère à une « exception miraculeuse », de l'intégrer à un édifice de lois transcendantes compatibles avec les attributs du juge. La seconde révélation de la réincarnation de Kiyooki en Isao (chap. 23, p. 300), qui suit plusieurs lectures et réflexions du juge sur la pensée bouddhiste, lui offre ainsi un entrapercu, « derrière les lois terrestres, [d'] une blanche clôture de lois, plus solennelle, plus rigoureuse, dressées plus haut dans le ciel » 地上の法則の裏にそびえ立つもっと高くもっと峻厳な白い法則の塀を垣間見せた, chap. 31, p 365.

façon subreptice et indirecte, à l'imaginaire ultranationaliste (le soleil, les sanctuaires shintô, le kendô, etc.). Au sommet du mont Miwa, lieu sacré qui offre, de la foi shintô, sa version la plus primitive<sup>46</sup>, le juge en vient lui-même à adopter une perspective animiste et à voir du divin dans «chaque herbe et chaque arbre»<sup>47</sup> qu'il rencontre. L'épiphanie intervient quelques pages plus tard, sous une cascade dédiée à des exercices d'ascèse où son guide lui a proposé de se rafraîchir :

本多はその中に飯沼選手の顔をすぐに認めた。譲られるままに滝へ向って進む。すると、棍棒で打ちのめされたような水の力を、肩から胸に感じて飛び退いた。

飯沼は快活に笑って戻って来た。本多を傍らに置いて、滝に打たれる打たれ方を教えようとするのであろう、高く両手をあげて滝の直下へ飛び込み、しばらく乱れた水の重たい花籠を捧げ持ったように、ひらいた手の指で水を支えて、本多のほうへ向いて笑った。

これに見習って滝へ近づいた本多は、ふと少年の左の脇腹のところへ目をやった。そして左の乳首より外側の、ふだんは上膊に隠されている部分に、集まっている三つの小さな黒子をはっきりと見た。

本多は戦慄して、笑っている水の中の少年の凜々しい顔を眺めた。水にしかめた眉の下に、頻繁にしばたたく目がこちらを見ていた。

本多は清頭の別れの言葉を思い出していたのである。

「又、会うぜ。きっと会う。滝の下で」

*Parmi [les trois kendôka qui se baignaient sous la cascade] Honda reconnut immédiatement le visage du jeune Inuma. Les jeunes hommes lui ayant cédé la place, il s'avança vers la cascade. Il ressentit la violence de l'eau depuis les épaules jusqu'à la poitrine, comme si on lui avait adressé un violent coup de bâton, et recula aussitôt.*

*Inuma rit gaiement et revint vers lui. Se plaçant à côté de Honda, il semblait vouloir lui indiquer comment recevoir les coups de la cascade. Il sauta au milieu du jet, les deux mains au ciel, et se retourna bientôt vers Honda en souriant, ses doigts écartés soutenant le poids de l'eau, comme s'il portait deux paniers de fleurs chargés de tourbillons liquides.*

---

<sup>46</sup> Cf. *infra*, note 98, p. 388. Pour une présentation succincte en français du Mont Miwa et de ses particularités brièvement mentionnées par le narrateur de *Honba* : Jean-Marie Martin, *Le Shintoïsme ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, p. 54 et p. 165.

<sup>47</sup> 御山の頂きへ近づくにつれて、一木一草が、たちどころに神性に化身するかのようだった。「À mesure qu'il s'approchait du sommet, il lui semblait que chaque herbe, chaque arbre prenait aussitôt les caractères de la divinité.» Chap. 3, p. 45.



*Honda s'approchait, près à l'imiter, quand ses yeux se portèrent, l'espace d'un instant, sur le flanc gauche du jeune homme. Un peu à l'arrière du mamelon, dans une partie ordinairement cachée par l'avant-bras, il aperçut alors distinctement un groupe de trois petits grains de beauté.*

*Il frémit, puis contempla le visage viril et souriant du jeune homme. Celui-ci le regarda en retour, les sourcils froncés sous les trombes d'eau et clignant fréquemment des yeux.*

*Honda avait à l'esprit les derniers mots de Kiyooki :*

*« On s'y reverra, tu sais. C'est sûr. Sous la cascade. »<sup>48</sup>*

En termes de sémiotique narrative, la révélation que *subit* Honda (comme le suggère métaphoriquement le flot de la cascade qui le frappe violemment), mériterait d'être envisagée comme une phase de manipulation<sup>49</sup>. De fait elle « transforme » le personnage, fait d'un état latent et virtuel (disposition à croire) une réalité.

À la différence d'Isao, Honda n'a toutefois pas, dans les trente premiers chapitres du roman, de programme clair à accomplir. En tant que réincarnation de Kiyooki, Isao est certes transformé en objet-valeur, mais les modalités du devoir-faire ou du vouloir-faire à son égard restent d'abord floues<sup>50</sup>. La lettre du chapitre dix, que Honda adresse à Isao suite à la lecture de *Shinpûren shiwa*, dessine cependant les grandes lignes de l'action à venir. Le juge, pressentant l'influence de ce texte sur le héros, et la tentation qui est la sienne d'imiter les rebelles du *Shinpûren*, met en garde le jeune homme contre toute action irréfléchie qui, à l'image de la passion de son ami d'enfance Kiyooki, « pourrait [l']absorber corps et âme »<sup>51</sup> :

君の奉納試合に見たほとんど崇高な力と、君の純粹さと情熱とには、賛嘆を惜しみませんが、同時に君の理智と探究心に一そうの信倚を置く私は、君が学生としての本分を忘れず、折角研鑽を重ねて、邦家有用の材となられることを衷心から望みます。

---

<sup>48</sup> Chap. 5, pp. 48-49.

<sup>49</sup> Rappelons que la phase de manipulation est « la mise en route du programme narratif : elle suppose un Destinateur qui cherche à transmettre au sujet opérateur le vouloir-faire ou devoir-faire : il essaie de convaincre le sujet qu'il est bon, souhaitable, nécessaire, obligatoire, etc. d'accomplir une action. C'est par excellence un des lieux textuels où sont fixées ou délibérées les valeurs et les significations [...] ». Cf. Liesbeth Korthals Altes, *Les salut par la fiction ? Sens, valeurs et narrativité dans Le roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 27.

<sup>50</sup> C'est ce flou qui explique le statut passif de Honda sur lequel tant de commentateurs ont insisté, au risque d'oublier la fin du roman. En l'absence de programme concret, Honda se contente effectivement, dans les trente premiers chapitres, de suivre de loin l'action en exprimant simplement sa bienveillance et son intérêt pour Isao. La révélation de la fin du chapitre cinq donne cependant déjà un certain dynamisme au personnage de Honda qui cherche sa quête.

<sup>51</sup> 身をのめり込ませるような感動はみな危険です (chap. 10, p. 134).

*Je ne puis retenir mon admiration devant votre pureté, votre ardeur, et cette force presque sublime qu'il m'a été donné de voir lors du tournoi de kendô consacré aux dieux auquel vous participiez. Plaçant toutefois plus de confiance encore dans votre discernement et votre esprit de pénétration, j'espère sincèrement que vous n'oublierez pas vos devoirs d'étudiant et qu'assidu au travail, vous deviendrez un grand homme au service de la nation.* <sup>52</sup>

Ainsi se précise l'objet de la quête dont le personnage du juge (sujet) se trouve investi : détourner l'adolescent de tout projet funeste, et, par extension, préserver sa vie. Dans ce schéma actanciel, Kiyooki (et/ou la fidélité à son souvenir, l'image que Honda s'en fait) joue le rôle de destinataire tandis que Isao, en tant que réincarnation de Kiyooki, en est le destinataire (*i.e.* : « celui pour qui la quête est réalisée ») <sup>53</sup>. Le chapitre trente-et-un, qui s'ouvre sur l'annonce de l'arrestation d'Isao et de son groupe terroriste, fait basculer le programme narratif du « possible » au « factuel » <sup>54</sup>. Après un rêve pendant lequel il éprouva le sentiment que Kiyooki l'appelait à l'aide <sup>55</sup>, Honda prend la décision de devenir avocat pour défendre Isao, qui risque effectivement la peine de mort.

Le fait que la vie d'Isao soit l'objet-valeur de la quête de Honda contribue à lier intimement le destin des deux personnages et explique l'inocuité relative des jugements critiques de Honda à l'égard d'Isao : il ne saurait être l'opposant de celui dont la vie est l'objet même de sa quête <sup>56</sup>. Les deux personnages vivent par ailleurs des expériences très semblables. Ils sont notamment tous deux soumis à une oscillation répétée entre le doute et la foi, qui jouent les rôles d'opposant et d'adjuvant dans leurs programmes narratifs respectifs <sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> Chap. 10, p. 138.

<sup>53</sup> Louis Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images, introduction à la sémiotique appliquée*, Presses Universitaires de Limoges, 2009, p. 88.

<sup>54</sup> Louis Hébert nomme « PN possible » un programme narratif « susceptible de se réaliser plus tard dans l'histoire » (*ibid.* p. 113).

<sup>55</sup> Chap. 31, p. 364.

<sup>56</sup> D'où aussi le paradoxe de la situation de Honda et le caractère impossible de sa quête : il veut préserver la vie de quelqu'un qui veut la perdre et est valorisé pour cette raison même. Nous retrouvons ici un schéma obsédant que nous avons plusieurs fois eu l'occasion de mentionner et selon lequel seule la perte du fétiche permet de se l'approprier.

<sup>57</sup> Dans le cas de Honda, la première phase de doute intervient au chapitre sept, soit moins d'une vingtaine de pages après la révélation sous la cascade. Rattrapé par son exigence de rationalité, le personnage se demande si le mystère auquel il a cru existe vraiment (chap. 7, p. 67). Le refus de l'explication mystique est plus appuyé encore au chapitre dix-neuf. Honda en vient à considérer qu'il a été simplement victime de ses illusions. Isao, se dit-il, « n'était certainement pas le seul jeune homme à avoir une moucheture sur la peau au même endroit que Kiyooki » 清顕と同じ個所に痣を持った若者は、勲一人とは限るまいし (….) (chap. 19, p. 258). Mais quarante pages plus loin, à la fin du chapitre vingt-trois, il reçoit une seconde révélation. La scène à laquelle il assiste semble en effet en tout point conforme à un rêve que Kiyooki avait retranscrit dans son journal onirique : 今疑いもなく目の前で実現されたのは、大正二年の夏の或る晩、松枝清顕が見た夢の情景だったのだ。この常ならぬ夢を清顕は、夢日記の中につぶさに誌しており、本多はつい先月もそれを読み返していたのである。それが細部までありありと、本多の眼前で、十九年目にこの世のものとなったのだった。清顕の勲への転生は、たとえ勲には気つかれずとも、本多にとっては、理智の力を尽くしても否み得ないものになった。それは事実になったのだ。《Ce qui venait maintenant de se réaliser devant ses yeux était, sans qu'il pût en douter le moins du monde, la scène que Kiyooki avait vu en rêve un soir d'été de l'année 1913. Il avait consigné en détail cet étrange songe

Les deux personnages semblent surtout partager des valeurs communes, notamment celle de désintéressement. Le héros, nous l'avons vu, met en avant l'hypothétique pureté de ses motifs et la nécessité de surmonter les considérations d'ordre personnel<sup>58</sup>. Si le juge refuse d'être payé pour défendre Isao, c'est, selon une logique similaire, parce qu'il considère qu'une rétribution pourrait salir son action. Il agit pour une cause sacrée, qui ne saurait être associée aux comforts mesquins de l'existence profane, qu'il prend d'ailleurs le risque de perdre en abandonnant sa carrière de magistrat. Au chapitre trente-et-un, après avoir entendu les confessions du père du héros, qui avoue avoir dénoncé son fils à la police, le juge établit d'ailleurs un lien implicite entre la nature de son acte et celui de l'adolescent :

飯沼を言うとおりにならば、勲をまず救ったのは父親であって、これから救おうとしている本多は、いわば飯沼の意図を実現する助手にすぎないことになる。職を擲って無償で勲の弁護を引き受けた本多の厚意を、これほど無にする言葉はあるまい。また本多の行為にひそむ気高いものを、これほど冒瀆し蹂躪する言葉もあるまい。

しかし、本多はふしぎに腹が立たなかった。自分が弁護しようと思うのは、勲であって、その父親ではない。父親がどんなに汚れていても、汚れが俸に及ぶわけではない。勲の行為の動機の潔らかさが、それで豪も差引かれるわけではない。

*Selon Inuma, celui qui aurait donc d'abord sauvé la vie d'Isao était son père, et Honda, venu par la suite, n'aurait jamais été qu'un second concourant à la réalisation de son propre objectif. Aucune parole n'aurait pu réduire à ce point à néant la générosité de Honda qui avait abandonné son travail et choisi de défendre Isao sans toucher de contrepartie. Aucune parole n'aurait pu souiller avec autant d'ampleur la noblesse que recelait l'acte de Honda.*

*Étrangement Honda ne ressentit pourtant aucune colère. Celui dont il voulait plaider la cause était Isao, non son père. Aussi souillé que fut Inuma, cette souillure ne touchait pas son fils. Elle ne pouvait rien soustraire à ses mérites et à la pureté d'intention dont procédait son action.*<sup>59</sup>

---

dans son journal onirique que Honda avait précisément relu le mois dernier. Devant ses yeux et dans ses moindres détails, ce rêve était devenu, après dix-neuf années, une réalité de ce monde. La réincarnation de Kiyooki en Isao, ce dernier n'en eût-il pas conscience, était dorénavant pour Honda une chose indéniable contre laquelle la puissance de la raison ne pouvait rien. C'était un fait. » (chap. 23, p. 300). L'alternance doute / foi à laquelle est soumise le personnage de Honda est ici concomitante à celle qu'expérimente le héros qui vit ses premières crises sceptiques dans les chapitres vingt, vingt-et-un et au début du chapitre vingt-trois : alors que les révélations de Sawa, sur l'argent touché par son père déstabilisent d'abord le personnage (chap. 20, pp. 268-269), il réaffirme ensuite sa foi (chap. 21, p. 280) puis retrouve le chemin de l'action (transgression religieuse : chap. 23, pp. 293-298 ; nouveau projet de coup d'État : chap. 24, pp. 302-307).

<sup>58</sup> Chap. 37, p. 472.

<sup>59</sup> Chap. 31, pp. 377-378.

Comme Isao, Honda semble considérer que toutes les entreprises sacrées impliquent un refus du calcul, sont toujours, selon le mot de Georges Bataille, « constituées par une opération de perte »<sup>60</sup>, ou à tout le moins par l'exposition à la perte. Loin d'être un anti-Isao rationnel et prévoyant, comme le suggère le début du roman, Honda finit ainsi par aligner son comportement sur celui du héros.

À travers l'écran de la pureté d'intention et de la neutralité supposée de Honda, ce sont cependant les implications les plus contestables de la mystique terroriste du héros que le narrateur cherche souvent à promouvoir. La suite de l'extrait du chapitre trente-et-un est à cet égard éloquente :

そうは云っても、目前の飯沼の無礼な言草に、多少はむっとする筈の本多が、平静でいられるのには理由があった。これだけ言ったあとの飯沼が、密談だと言って夙に女中を遠ざけてある小座敷で、いよいよ独酌をいそがしくてしているその毛深い指さきの慄えを見て、本多は飯沼が決して口にしない或る感情、おそらく彼の密告のもっとも深い動機であったもの、すなわち、息子が今まさに実現するかもしれなかった血の栄光と壮烈な死に対する、抑えきれぬ嫉妬を読んでいたからである。

*Du reste, si Honda avait des raisons d'être froissé par les mots indéliçats d'Iinuma auquel il faisait face, il en avait aussi de conserver son flegme et son calme. Dans le petit salon du restaurant duquel Iinuma avait depuis longtemps, sous prétexte de conversation privée, éloigné la serveuse, Honda avait en effet pu observer, après cette confidence, un tremblement au bout des doigts velus de son interlocuteur, de plus en plus occupé à se resservir en alcool. Il y voyait l'expression d'un sentiment que jamais Iinuma n'exprimerait et qui était sans doute la plus profonde motivation de sa dénonciation, à savoir une irrépressible jalousie vis-à-vis de cette gloire sanglante et de cette mort héroïque que son fils avait été sur le point de réaliser.*<sup>61</sup>

Le linguiste Oswald Ducrot définit le présupposé comme « une évidence, un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire »<sup>62</sup>. L'interlocuteur (auditeur, lecteur, etc.) est obligé d'accepter le présupposé qui l'emprisonne « dans un univers intellectuel qu'il n'a pas choisi »<sup>63</sup>. L'extrait ci-dessus illustre précisément cette logique du présupposé qui permet de faire entrer subrepticement les lecteurs dans l'univers du discours de l'auteur. En suggérant que le père d'Isao aurait dénoncé son fils moins par amour paternel

<sup>60</sup> Georges Bataille, « La notion de dépense » (1949), dans *La part maudite*, Paris, Éditions de minuit, 1967, p. 29.

<sup>61</sup> Chap. 31, p. 378.

<sup>62</sup> Oswald Ducrot, « Présupposés et sous-entendus », dans *Langue française*, n° 4, 1969, pp. 35-36.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 43.

et soucieux de préserver sa vie que par jalousie, le narrateur (via le personnage de Honda) présente comme *allant de soi* le fait qu'un projet terroriste puisse être beau et enviable. Le message est ici à peine visible et comme dissous dans le tissu narratif (en l'occurrence : une remarque rapide et d'ordre psychologique se rapportant à un autre personnage).

Le narrateur prend cependant soin de confesser subrepticement les procédés dont il fait usage. Le fait que Honda abandonne, au chapitre trente-et-un, sa carrière de magistrat pour entrer au barreau et défendre Isao tend ainsi à nous rappeler que le personnage est avant tout là pour plaider la cause du héros. La scène du procès (chapitre trente-sept) met d'ailleurs en abyme certains des arguments souvent biaisés (nous y reviendrons) que le personnage et le narrateur délivrent tout au long du roman pour convaincre le lecteur de considérer avec bienveillance le héros<sup>64</sup>. Honda cherche notamment à suggérer au juge qu'Isao et ses complices auraient agi en raison d'un idéal de pureté abstrait et sans la moindre malveillance, point dont il est lui-même convaincu<sup>65</sup>. En son for intérieur, il souhaite que le héros n'évoque jamais devant le juge les aspects concrets de son entreprise et reste dans le domaine abstrait qui est le sien<sup>66</sup>. Par suite, c'est la réalité et l'humanité des cibles d'Isao et de son groupe qui semblent elles-mêmes niées, comme si les politiciens et les hommes d'affaires corrompus étaient effectivement un mal abstrait, pendant de la pureté. Une partie de la plaidoirie de Honda consistera enfin à introduire une confusion, dans l'esprit de l'auditoire, sur la fonction dévolue aux poignards des insurgés qu'ils envisageaient d'utiliser autant pour le meurtre que pour le suicide<sup>67</sup>. Le juge semble prendre ici à son compte ce parallogisme éthique du *seppuku* qui consiste à considérer que le suicide excuse l'horreur des actes qui l'ont précédé.

#### 4. La tétralogie et le point de vue d'Isao

L'insertion du roman dans *Hôjô no umi* a aussi ses propres ambiguïtés qui ne sont pas sans évoquer l'ambivalence de la position de Honda qui, en apparence modéré et raisonnable, sert

---

<sup>64</sup> Avant que le procès ne s'ouvre, Honda craint que la pureté d'Isao entrave parfois sa défense. Il ajoute alors : « [...] je dois le troubler. Les témoins que j'appellerai à la barre parleront aussi bien contre la partie adverse que contre nous ». 『〈…〉 勲を混乱させねばならぬ。自分が出す証人は、敵に対するものでもあり、味方に対するものでもあるのだ』 (chap. 37, pp. 434-435). Il s'agit en l'occurrence précisément de la tactique que semble adopter le narrateur à l'encontre du lecteur : présenter des éléments qui vont de temps à autre à l'encontre de ses propos partisans pour mieux confondre l'esprit du destinataire, voire le convertir à ses vues.

<sup>65</sup> Chap. 37, pp. 434-435.

<sup>66</sup> 『何でも言うがよい。主張するがよい。赤心を吐露するがいい。それがいかに血腥い内容であろうと、しかしあくまで心の世界の出来事にとどめておけよ。それが君を救う唯一の途だ』と又しても本多は、勲に心の裡で呼びかけた。« De nouveau Honda s'adressa intérieurement à Isao : "Tu peux dire n'importe quoi. Affirmer tes convictions. Mettre ton cœur à nu. Aussi sanglant que puisse être le contenu de tout cela. Mais il faut absolument que tu t'en tiennes aux événements de ton univers intérieur. C'est le seul moyen de te sauver." ». Chap. 37, p. 467.

<sup>67</sup> Chap. 37, pp. 440-441.

finalement d'ambassadeur à la perspective du héros. C'est parfois, en effet, dans le récit encadrant de la tétralogie que l'auteur semble assumer les aspects les plus idéologiques de son roman. Parmi les quatre « incarnations de la jeunesse » qui apparaissent dans la tétralogie, Isao bénéficie ainsi du portrait le plus positif. Les deux dernières sont d'emblée dénuées d'héroïsme : Ying Chan meurt accidentellement et Tôru, comme le reflète le titre de l'ouvrage, est un personnage explicitement dévalorisé. Reste Kiyooki, l'ami d'enfance de Honda, « l'original » des trois réincarnations qui vont suivre. Dans *Honba*, le juge laisse cependant clairement entendre qu'il est moins « abouti » que son double martial :

飯沼少年には、清頭の美しさが欠けている代わりに、清頭に欠けていた雄々しさがあった。わずかの観察ではわからないが、清頭の傲慢の代わりに、清頭の持たなかった素朴と剛毅があった。

*Il manquait au jeune Inuma la beauté de Kiyooki, mais il possédait la virilité qui faisait défaut à ce-dernier. Un bref coup d'œil ne pouvait certes lui en donner la certitude ; il devinait cependant, en lieu et place du mépris hautain de Kiyooki, une simplicité et une fermeté dont son ami d'enfance était dépourvu.* <sup>68</sup>

清頭において、本当に一回的アイスマーリヒなものは、美だけだったのだ。その余のものは、たしかに蘇りを必要とし、転生を冀求したのだ。清頭において叶えられなかったもの、彼にすべて負数の形でしか賦与されていなかったもの……

*Chez Kiyooki, l'élément fondamental et unique était seulement la Beauté. Tout ce qui était en surplus appelait nécessairement une résurrection, avait [de soi] souhaité la réincarnation. Ce qui, chez Kiyooki, n'avait pas été accompli, tout ce qui ne lui avait été octroyé que sous la forme d'un nombre négatif...* <sup>69</sup>

Le troisième volume comporte également plusieurs passages mettant en avant la supériorité d'Isao sur toutes les autres réincarnations de la tétralogie <sup>70</sup>. Loin d'atténuer la charge idéologique du roman, la tétralogie tend ainsi, dans son ensemble, à confirmer les présupposés les plus contestables du texte, et notamment l'idée qu'il n'y a rien de plus grand que l'action violente et sacrificielle accomplie au nom du Japon et de l'empereur-dieu <sup>71</sup>..

<sup>68</sup> Chap. 6, p. 53-54.

<sup>69</sup> Chap. 19, p. 255.

<sup>70</sup> Cf., par exemple : MY, *Akatsuki no tera*, Tôkyô, Shinchôsha, 2005, pp. 31-34 et pp. 113-114.

<sup>71</sup> Dans son ouvrage sur Mishima, Marguerite Yourcenar souligne que l'ultranationalisme d'Isao n'est pas celui du Japon militariste et impérialiste (*op.cit.*, p. 101). On trouve cependant dans *Akatsuki no tera* plusieurs passages suggérant une adhésion du narrateur au credo officiel du Japon en guerre. Cf. par exemple : 日独伊三国同盟は、一部の日本主義の人たちと、フランスかぶれやアングロ・マニヤを怒らせはしたけれども、西洋好き、

Les critiques que le personnage de Honda et le narrateur de la tétralogie expriment, à la fin de la tétralogie, à l'égard du matérialisme et du mercantilisme contemporain évoquent par ailleurs étroitement le point de vue décadentiste du héros de *Honba*. Le dernier tome est saturé de descriptions soulignant la laideur du Japon de la haute croissance aux yeux du vieux Honda : environnement dégradé autour des sites touristiques<sup>72</sup>, béton sans âme<sup>73</sup>, déchets en plastique, bouteilles de Coca<sup>74</sup>, etc. Cette désubstantialisation du territoire national par la modernité occidentale s'inscrit, dans certains passages, à même la lettre du texte, l'auteur prenant un malin plaisir à y insérer, contre son habitude, le plus grand nombre possible de *katakana* :

「あなたって、何でも知っているですもの」

それだけが慶子の感想で、語尾を強く言いおわると、直ちに流行のエステ・ローダの練香水の蓋をあけて、耳のうしろへ擦り入れた。慶子は錦蛇模様のプリントのパンタロンに、同じ生地ブラウスを着て、鞣し革のサッシュを腰にひるがえし、頭にスペイン製の黒いフェルトのソムブレロ・コルドベスを冠っていた。

— *Tu sais vraiment tout, toi.*

*Ce fut la seule réaction de Keiko qui, accentuant la fin de sa phrase, dévissa le bouchon d'un parfum Estée Lauder alors en vogue et en déposa quelques gouttes derrière l'oreille. Elle portait un chemisier uni sur un pantalon patte d'éléphant où étaient imprimés des serpents de brocart. Une large ceinture de cuir flottait autour de sa taille et elle portait sur sa tête un chapeau de feutre noir Cordobes fabriqué en Espagne.*<sup>75</sup>

Amie intime des dernières années de Honda, le personnage de Keiko, ridiculisé ici par son excès de coquetterie à un âge avancé, incarne le Japon de « l'après après-guerre » qui porte l'épais maquillage du consumérisme occidental et semble s'écrouler sous le poids de vocables

---

ヨーロッパ好きの大多数の人たちはもちろん、古風なアジア主義たちからも喜ばれていた。ヒトラーではなくゲルマンの森と、ムッソリーニではなくローマのパンテオンと結婚するのだ。それはゲルマン神話とローマ神話と古事記との同盟であり、男らしく美しい東西の異教の神々の親交だったのである。« Certains adeptes du japonisme, les francophiles et les anglophiles furent certes ulcérés par l'alliance tripartite entre l'Allemagne, l'Italie et le Japon. Mais la majorité de ceux qui appréciaient l'Europe et l'Occident, et jusqu'aux partisans du panasiatisme à l'ancienne, s'en réjouissent. Ce n'était ni Hitler ni Mussolini, mais la forêt germanique, le panthéon romain que le Japon avait épousés. Cette alliance était celle de la mythologie allemande, de la mythologie romaine et du *Kojiki* ; le compagnonnage des dieux païens à la beauté virile de l'Occident et de l'Asie. » MY, *ibid.*, p. 27. Le passage exprime certes le point de vue distant de Honda sur l'esprit de l'époque. Le discours indirect libre tend cependant à brouiller la paternité du discours. L'expression « dieux païens à la beauté virile » fait aussi écho à la valorisation du personnage d'Isao dans le volume précédent et dans les pages suivantes suggérant une sensibilité de Honda et de l'instance narrative à la mythologie du Japon en guerre.

<sup>72</sup> MY, *Tennin gosui, op.cit.*, p. 79.

<sup>73</sup> MY, *ibid.*, p. 82.

<sup>74</sup> MY, *ibid.*, p. 79 et p. 172.

<sup>75</sup> MY, *ibid.*, p. 76.

nouveaux et importés. La garde-robe de Keiko n'est cependant pas le seul détail qui convoque subitement des amas compacts de *katakana* : l'évocation des voyages outremer <sup>76</sup>, les dialogues avec les Occidentaux <sup>77</sup> ou la simple description de l'environnement extérieur fournissent aussi à l'auteur quantité de prétextes pour déverser une suite inépuisable de termes étrangers, parmi lesquels les noms des bateaux dont Tôru suit l'arrivée au port et qui sont directement notés en alphabet romain <sup>78</sup>.

Inoue Takashi établit de son côté un parallèle entre l'interprétation que Mishima fait du bouddhisme « rien-que-conscience » et sa conception du rôle de centre spirituel dévolu au *tennô*. Il rapproche les deux extraits suivants, l'un tiré du troisième tome de la tétralogie, et le second de *Bunka bôeiron*, ouvrage à peu près contemporain de *Honba* <sup>79</sup> :

しかも現在の一刹那だけが実有であり、一刹那の実有を保証する最終の根拠が阿頼耶識であるならば、同時に、世界の一切を顕現させている阿頼耶識は、時間の軸と空間の軸の交わる一点に存在するのである。

*Cependant seul le fugitif instant présent est réalité, et si la conscience Alaya est l'ultime fondement garantissant la réalité de l'instant, alors, simultanément, la conscience Alaya qui fait apparaître tous les phénomènes constituant le monde, existe à ce point d'intersection entre l'axe du temps et l'axe de l'espace.* <sup>80</sup>

文化の全体性には、時間的連続性と空間的連続性が不可欠であろう。前者は伝統と美と趣味を保障し、後者は生の多様性を保障するのである。〈…〉

国と民族の非分離の象徴であり、その時間的連続性と空間的連続性の座標軸であるところの天皇は、日本の近代史においては、一度もその本質である「文化概念」としての形姿を如実に示されたことはなかった。

*Dans la culture en tant que totalité, la continuité temporelle et la continuité spatiale sont indispensables. La première préserve la tradition, la beauté, le goût ; la seconde préserve la vie dans sa diversité. [...]* <sup>81</sup>

*Ce tennô, symbole de l'indissociabilité du pays et du peuple, axe à partir duquel s'ordonnent la continuité temporelle et la continuité spatiale, n'a jamais, dans l'histoire*

<sup>76</sup> MY, *ibid.*, pp. 50-52.

<sup>77</sup> MY, *ibid.*, pp. 56-57.

<sup>78</sup> MY, *ibid.*, p. 101 et pp. 118-119.

<sup>79</sup> Inoue Takashi, *Mishima Yukio, Maboroshi no isaku wo yomu, mô hitotsu no « Hôjô no umi »*, Tôkyô, Kôbunsha shinsho, p. 172. *Bunka bôei ron* est paru dans *Chûô kôron* en juillet 1968, alors que *Honba* paraissait encore en feuilleton dans la revue *Shinchô* (pour mémoire : février 1967-août 1968). Cf. Yamaguchi Toshio, art. « Bunka bôei ron », *Mishima Yukio jiten*, *op.cit.*, p. 325.

<sup>80</sup> MY, *Akatsuki no tera*, *op.cit.*, p. 161. Cité par Inoue Takashi, *op.cit.*, p. 176.

<sup>81</sup> MY, *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, p. 49.



contemporaine du Japon, réellement montré son apparence de « concept culturel », qui est sa véritable essence.<sup>82</sup>

Comme le *tennô*, la conscience *alaya* est perçue comme une entité permettant de vaincre la dispersion du réel dans le temps et l'espace. Les deux concepts représentent un même idéal qui transcende et en même temps englobe le temps linéaire, idéal après lequel Honda ne cesse de courir tout au long de la tétralogie. À l'image d'À *la recherche du temps perdu*, quoique selon des modalités très différentes, *Hôjô no umi* est en effet le récit d'une quête d'un temps transcendé, d'un hors-temps dans le temps que symbolisent aussi bien l'action héroïque de Kiyooki et Isao que le flux continu de la conscience *alaya*<sup>83</sup>. Le geste d'Isao et les réflexions abstraites de Honda seraient ainsi marqués par une identique aspiration à fusionner avec une essence première (l'inconditionné), à une forme originelle qui, rappelle Pierre Lavelle, joue un rôle essentiel aussi bien dans le bouddhisme mâhâyânique que dans l'ultranationalisme japonais<sup>84</sup>.

## 5. La mise en abyme et la question du réalisme

Tsushima Katsuyoshi note que Mishima a souvent tendance à insérer dans le court de ses fictions des détails ou des anecdotes qui reflètent le sens général du récit<sup>85</sup>. De fait, nous avons constaté que certains épisodes de *Honba* tendaient à refléter des pans entiers et essentiels du récit : référence à l'opéra *Till l'Espiegle* qui réverbère le statut et le destin d'Isao, image du nô qui nous renvoie au couple Kiyooki / Isao et anticipe la révélation finale, reconversion professionnelle de Honda qui évoque son statut de médiateur partisan, etc. Une autre mise en abyme frappante intervient au chapitre seize. Iinuma Shigeyuki interdit à Isao de se rendre chez le prince Tôin et exige de savoir qui s'apprêtait à l'introduire auprès de celui-ci, ce que le jeune homme refuse de révéler<sup>86</sup>. De colère, le père gifle son fils, non sans

---

<sup>82</sup> MY, *ibid.*, p. 55. Il est à noter que Mishima s'inspire ici directement, comme il le reconnaît lui-même (p. 54), de l'analyse pourtant critique de Maruyama Masao que nous avons évoquée en introduction (cf. *supra* p. 49). Il faut par ailleurs faire remarquer que l'idée d'une réalité soumise à une sorte d'oscillation permanente entre néant et existence se retrouve dans d'autres textes des années 1960, comme dans *Utsukushii hoshi* dans laquelle le personnage de Ôsugi Jûichirô éprouve le sentiment que « le monde s'étend et se rétracte, que soudain il ressuscite, puis meurt à nouveau [...] » こうして世界は伸び縮み、突然蘇り、又息絶え 〈…〉 Cf. MY, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, p. 17. Ceci nous renvoie au thème du nihilisme ontologique que nous étudierons plus longuement dans notre second chapitre.

<sup>83</sup> MY, *Akatsuki no tera*, *op.cit.*, pp. 113-114.

<sup>84</sup> Cf. Pierre Lavelle, *Bouddhisme et terrorisme dans le Japon ultranationaliste. La Conjuración du Sang*. Dans *Discours de violence au nom de la foi*, Mots, Les langages du politique, ENS, numéro 79, novembre 2005, p. 66.

<sup>85</sup> Tsushima Katsuyoshi, *op.cit.*, pp. 184-185.

<sup>86</sup> Il s'agit en l'occurrence du lieutenant Hori. Cf. chap. 14, pp. 185-186 et chap. 16, p. 213.

avoir lancé dans une flaque de boue une édition de *Shinpûren shiwa* ornée d'un couvre-livre de brocard confectionné par son épouse, et que son fils avait prévu d'offrir au prince<sup>87</sup>. L'adolescent désobéit toutefois à son père et choisit de maintenir son audience avec le prince. Il se procure d'occasion un nouvel exemplaire de *Shinpûren shiwa*, qu'il enveloppe d'une simple couverture de papier<sup>88</sup>. L'anecdote inclut plusieurs thématiques importantes du roman : discrédit jeté sur les pères, anticipation de la transgression, donquichottisme d'Isao qui projette son idéal sur un livre<sup>89</sup>. Mais les deux séquences narratives (livre jeté dans la boue → achat d'un nouveau livre offert au prince) se présentent surtout comme une sorte d'allégorie de tout le parcours narratif du héros : comme le premier livre entouré de brocard, le beau coup d'État que l'adolescent avait programmé est d'abord tombé dans l'eau vaseuse de la prison, après dénonciation de son père qui a ainsi souillé son idéal<sup>90</sup>. Échappant à la tutelle paternelle<sup>91</sup>, le héros parviendra néanmoins, fût-ce sur un mode moins grandiose que prévu, à faire au dieu impérial l'oblation qu'il exige (le meurtre et le suicide)<sup>92</sup>.

Cette specularité interne au roman correspond au discours théorique de l'auteur qui considère qu'il doit exister une correspondance, dans les œuvres d'art, entre le microcosme et le macrocosme<sup>93</sup>. La miniature du Pavillon d'or qui, dans le roman éponyme, est insérée à l'intérieur du bâtiment qu'il représente est un symbole saisissant de cet idéal esthétique de

<sup>87</sup> 「どうしても言うことがきけんのか」飯沼は「神風連史話」を庭へ投げた。橙色にかがやいている水たまりが爆けた。献上本は沼水をはね返して横たわった。自分のもっとも神聖としている物が、沼水に没したのを見た瞬間、勲は何か目の前の壁が俄かに裂けたような新鮮な怒りに直面した。思わず拳を握った。父は慄えていた。その手が息子の頬をしたたかに打った。「“Pourquoi tu veux pas obéir ?” Inuma lança *La chronique de la Ligue du vent divin* dans le jardin. Les reflets orangés d'une flaque se brisèrent. Le livre reposait dans l'eau boueuse qu'il avait dispersé alentour. À l'instant où il vit s'enfoncer dans la vase la chose qui était pour lui la plus sacrée qui soit, une colère fraîchement éclore le submergea, comme sortie d'un mur qui, en face de lui, se serait fendu en deux. Il serra les poings. Son père tremblait. Il gifla violemment son fils. » Chap. 16, p. 212.

<sup>88</sup> Chap. 16, p. 214.

<sup>89</sup> Nous reviendrons fréquemment sur les liens entre Isao et Don Quichotte dans notre second chapitre. Cf. *infra*, pp. 413-471.

<sup>90</sup> Les rapprochements entre la boue ou la saleté d'un côté et la prison de l'autre sont nombreux tout au long du roman. Cf., par exemple : chap. 12, pp. 155-156 et chap. 33, p. 398 et pp. 405-412.

<sup>91</sup> Sawa chaperonne en effet Isao à sa sortie de prison : chap. 39 et 40, pp. 492-497.

<sup>92</sup> Chap. 40, pp. 500-505.

<sup>93</sup> 「(…) わか頭上に輝く天空とわが内なる道徳律」あそこで言っているああいうものは、作品意識だと思いませんね。マクロ・コスモスとミクロ・コスモスと照応していて、そういうものの自分のなかの法則みたいなものが作品である。「[...] le ciel étoilé au-dessus de nos têtes et la loi morale au fond de nos cœurs」; je pense que ce dont nous parle [Kant] ici, c'est d'une conscience propre à l'œuvre d'art. Le macrocosme correspondant au microcosme et cette correspondance comme une sorte de loi intérieure, c'est l'œuvre d'art. » *Han-hyûmanizumu no shinjô to ronri* (conversation avec Itô Katsuhiko), dans Itô Katsuhiko, *Shisô no hassei* 思想の発生 [La naissance de la pensée], Tôkyô, Banchô shobô, 1973, pp. 75. Cette idée d'une loi de réflexivité interne se retrouve ailleurs et apparaît assez tôt dans la carrière de l'écrivain. Ainsi dans *Shôsetsuka no kyûka*, où l'auteur considère que cette règle s'applique plus rigoureusement aux pièces de théâtre, même si elle concerne aussi les romans : 完全な戯曲というものは、小宇宙のようであるべきだ。小説もそうだろう。しかし小説の世界は戯曲のそれほど閉鎖的ではなく、時間の流れも自由であり、その世界のすみずみまで、一種の宇宙的法則の雛形が支配している必要がない。「Une pièce parfaite doit être comme un microcosme. Le roman aussi, sans doute. Mais le monde du roman est moins clos que celui du théâtre : le temps s'y écoule librement, et il n'est pas nécessaire que domine dans ses moindres recoins une sorte de modèle réduit de ses lois cosmiques. » MY, *Shôsetsuka no kyûka*, dans *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982, p. 9.

redoublement de l'œuvre dans l'œuvre qui en rappelle la textualité<sup>94</sup>. L'art n'est pas la vie, semble nous dire l'auteur, car à la différence de celle-ci, il possède cette propension à se réverbérer lui-même et à faire signe vers sa nature d'artefact (c'est, de façon significative, le destin d'un objet imprimé, ainsi que des genres narratifs — une pièce de nô et un opéra — qui servent d'image-reflet de l'intrigue). Les mises en abyme de *Honba* ne sont pas sans évoquer les nombreuses figures spéculaires que nous avons dégagées dans notre analyse de *Yûkoku*. La poéticité de l'anecdote du livre tombé dans la boue tient en l'occurrence, comme certaines synecdoques de la nouvelle, à l'écart entre la ténuité du récit enchâssé et l'ampleur de celui qu'il réverbère. À la manière des poupées gigognes, l'auteur tend par ailleurs à dupliquer les reflets, créant ainsi une impression de profondeur de champ. Ainsi la scène de nô de *Matsukaze* du chapitre dix-neuf qui reflète le destin de Honda (il est lui aussi ce *waki* qui croise des fantômes)<sup>95</sup> est elle-même une scène de réverbération : la lune se répète en double sur la surface de l'eau de mer, comme les deux sœurs Matsukaze et de Murasame dont le destin réfléchit ceux de Kiyooki et d'Isao<sup>96</sup>.

La mise en abyme n'est sans doute qu'un procédé parmi d'autres par lequel l'auteur met la fiction à distance, dérogeant ainsi au pacte de lecture réaliste du roman. Pour Nibuya Takashi l'écriture très formelle de Mishima trahit un refus de se confronter au réel<sup>97</sup>. Le style sert un

<sup>94</sup> この模型は私の気に入った。このほうがむしろ、私の夢みていた金閣に近かった。そして大きな金閣の内部にこんなそっくりそのままの小さな金閣が納まっているさまは、大宇宙の中に小宇宙が存在するような、無限の照応を思わせた。はじめて、私は夢みることが出来た。この模型よりもさらにさらに小さい、しかも完全な金閣と、本物の金閣よりも無限に大きい、ほとんど世界を包むような金閣とを。「Cette maquette me plut ; c'est qu'elle était plus proche du Pavillon d'Or de mes rêves. Et puis, ce Pavillon d'Or miniature, si parfaitement ressemblant, enchâssé dans le grand, suggérait le jeu infini des correspondances entre un macrocosme et le microcosme qu'il abrite. Pour la première fois, je pouvais rêver. Rêver à un Pavillon d'Or bien plus petit, bien plus petit que cette miniature et qui, dans sa petitesse, atteignait à la perfection ; à un Pavillon d'Or aussi, infiniment plus grand que le véritable, grand au point de contenir le monde. » MY, *Kinkakuji*, Tôkyô, Shinchôsha, 2007, pp. 33-34. Pour la traduction française, *Le Pavillon d'Or*, traduit du japonais par Marc Mécréant, Paris, Gallimard, 1961, p. 59.

<sup>95</sup> L'assimilation du personnage de Honda à un *waki* et des réincarnations à des *shite* sont fréquentes dans les travaux critiques sur *Hôjô no umi*. Cf. par exemple : Roy Starrs, *op.cit.*, pp. 65-66 et Isoda Kôichi, « *Hôjô no umi* » *shibusaku wo yomu* — « *Horobi* » *no kôzu no yukue*, dans *Shinchô*, vol. 68 n° 2, *Mishima Yukio dokuhon*, Tôkyô, Shinchôsha, janvier 1971, p. 306.

<sup>96</sup> Lucien Dällenbach avait déjà noté l'impression de duplication virtuellement infinie que pouvait susciter en soi la mise en abyme, chaque blason ne trouvant la « forme prescrite par le blason qui le précède qu'en s'incorporant un nouveau blason qui le creuse » Cf. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 144.

<sup>97</sup> 「目の前の現実に対して言葉は既成の言葉の中からほとんど自動的に選ばれる。つまりは美文が生まれる訳である」と大岡氏は言っている。〈…〉「既成の言葉の中から自動的に選ばれる」……という大岡氏の評言は、要するに三島は目の前の「現実」に対して、可能な限りそれに相応しい言葉の探究をすることなく、例えば旅行用パンフレットに書かれるような「既成のレトリック」の中から切り取って来るかのような意味だろう。しかしここで重要なのは、三島が、あるいは三島が選んだ「文体」が半ば意図的に「現実」との接触を避ける身振りを持っているという点である。〈…〉文章が「現実」の不定型に巻き込まれるほどに近づこうとする瞬間に身を引いて自らの中に凝固しようとするかのようなのである。〈…〉これに関して、要するに三島は「現実」に触れることを恐れ避けていたと言ってしまうことも可能である。「Les mots utilisés pour designer la réalité devant soi semblent empruntés de façon automatique à des expressions toutes faites. C'est ainsi que l'écrivain ébauche une langue élégante et formelle (*bibun*)」 déclare Ôoka Shôhei. [...] La formule critique d'Ôoka «emprunté de façon élégante et formelle à des expressions toutes faites» suggère, pour le dire autrement, que Mishima, plutôt que de chercher autant que possible l'expression juste vis-à-vis du «réel» qu'il a devant les yeux, aurait

ordre artificiel préservé du désordre du monde. Nous retrouvons effectivement dans *Honba*, comme dans la plupart des romans de l'écrivain, cette dimension très fabriquée, voire factice de l'écriture déjà évoquée au sujet de *Yûkoku*. Ironiquement, ce sont souvent les descriptions de la nature ou des lieux-dits qui semblent le plus clairement travaillées par une rhétorique purement textuelle, indépendante du réel, ou du moins le précédant<sup>98</sup>. On pourrait aussi évoquer, sur ce point, la fréquence des sinogrammes et des lectures rares qui s'insinuent parfois jusque dans les dialogues. C'est ainsi le lieu par excellence de l'idéal mimétique – exempt des artifices de la narration, le dialogue peut prétendre transcrire fidèlement le réel – dont Mishima souligne intentionnellement l'origine littéraire.

Si le retour sur soi de l'écriture est indéniable, l'idée selon laquelle Mishima se détournerait purement et simplement de la réalité et de l'approche mimétique nous paraît cependant contestable. Les cahiers de préparation de romans de Mishima (et c'est notamment le cas de celui de *Honba*) indiquent que l'écrivain, sur le modèle des romanciers naturalistes, s'inspirait aussi étroitement du monde réel, allant par exemple jusqu'à faire un plan des environs du château de Kumamoto ou à dessiner certaines pièces du palais de justice où travaille Honda<sup>99</sup>. Le dessein de Mishima a sans doute plutôt été de faire coïncider le réalisme avec son contraire en insérant, dans l'ordre rigide et préservé de la vraisemblance,

---

tendance, pour l'évoquer, à prélever une "rhétorique toute faite" du genre, de celle que l'on trouve par exemple dans les brochures touristiques. Ce qu'il est important de noter ici, c'est que Mishima — ou "l'écriture" qu'il a choisie — indique à moitié intentionnellement qu'il évite d'approcher le "réel". [...] Au moment précis où il est sur le point de se laisser emporter par l'informe du "réel", le style de Mishima recule et se fige sur lui-même. [...] On pourrait dire, à cet égard, que l'auteur craignait le "réel" et souhaitait éviter de l'aborder. » Nibuya Takashi, « Mishima to riarizumu » 三島とリアリズム [Mishima et le réalisme], *Yurika, Tokushû Mishima Yukio* ユリイカ 特集 三島由紀夫 [Eurêka, numéro spécial Mishima Yukio], novembre 2000, pp. 103-104.

<sup>98</sup> L'artifice peut s'exprimer de différentes manières. Parfois c'est l'excès de travail stylistique, notamment métaphorique, qui tend à couper le texte de son référentiel. Il arrive à l'inverse (mais pour un résultat identique) que le lecteur éprouve l'impression (comme le suggérait Nibuya Takashi) d'être face à une sorte de « copier-coller » négligent d'un texte préexistant. La présentation du Mont Miwa au début du chapitre quatre de *Honba* pourrait ainsi laisser penser que Mishima s'est inspiré presque mot pour mot d'une plaquette quelconque du sanctuaire à destination des pèlerins : 官幣大社大神神社は、俗に三輪明神と呼ばれ、三輪山自体を御神体としている。三輪山は又単に「お山」と称する。海拔四百六十七メートル、周囲約四里、全山に生い茂る杉、檜、赤松、椎などの、一木たりとも生木は伐られず、不浄は一切入るをゆるされぬ。この大和国一の宮は、日本最古の神社であり、最古の信仰の形を伝えていると考えられ、古神道に思い致す者が一度は必ず詣でなければならぬお社である。« Le sanctuaire d'Ômiwa est de Premier Rang dans l'ordre établi par le ministère du Culte de Meiji et son nom ordinaire est Miwa Myôjin. Dans ce sanctuaire, c'est la montagne même qui est le corps de la divinité. Le mont Miwa est d'ailleurs souvent nommé simplement "le Mont". Son sommet est situé à 467 mètres d'altitude, ses pentes et environs couverts dans un rayon d'environ quatre ri d'une épaisse forêt composée de cyprès du Japon, de cryptomères, de pins rouges, de châtaigniers, etc. Aucun arbre ne peut en être abattu et aucune impureté ne doit y pénétrer. Ce sanctuaire de Premier Rang est le plus ancien du Japon et l'on considère qu'il a transmis la foi shintô sous sa forme la plus primitive. Aussi tous ceux qui sont attachés au shintô ancien doivent absolument y venir au moins une fois en pèlerinage. » (chap. 4, p. 27). Il faut noter que les traducteurs ont souvent tendance à lisser ce type de passage pour qu'il s'intègre plus facilement à la narration. Mais il nous semblerait plus judicieux de les maintenir tels quels afin de mettre en exergue (fût-ce au risque de forcer le trait) cette logique de texte importé qui est, à notre sens, indissociable du travail littéraire de Mishima.

<sup>99</sup> MYZ, vol. 14, 2002, p. 732 et pp. 763-764. L'ensemble des notes prises par Mishima pour composer *Honba* représentaient cinq petits cahiers manuscrits et occupent 80 pages (pp. 700-780) du volume 14 des œuvres complètes.

une brèche qui le conteste. La révélation finale de *Hôjô no umi* joue précisément ce rôle de fissure interne. Mais la fêlure s'inscrit aussi, comme le suggère Watanabe Hiroshi, en amont du roman, à travers l'idée d'une réincarnation des personnages, sorte de « bombe » mystique peu compatible avec les rigueurs rationalisantes de l'écriture réaliste. Cette démarche se distingue, précise Watanabe Hiroshi, du « réalisme magique » d'un Borges ou d'un Kafka (ou pourrait aussi songer à Abe Kôbô, contemporain et proche de l'auteur). Mishima nie tout en préservant. C'est en effet toujours de l'intérieur, et sans qu'il en arrive à s'écrouler pour autant, que le réalisme est entamé : « les personnages principaux sont des êtres humains, le temps de l'histoire est maintenu, tout est raconté selon les modalités du monde des hommes »<sup>100</sup>.

L'autoréférentialité, le flottement ambigu entre réalisme et onirisme sont des traits récurrents qui participent à l'originalité de l'œuvre. Dans le cas spécifique de *Honba*, ces éléments tendent à nous éloigner du modèle générique du roman à thèse qui s'attachera, par contraste, à préserver la transivité du message et l'illusion référentielle. On peut cependant se demander si, à l'instar des procédures de mise à distance dans *Yûkoku*, le masque de la réflexivité littéraire et les failles de l'économie réaliste ne relèvent pas aussi d'un expédient commode. Aussi fascinants soient-ils, les redoublements virtuellement infinis de la mise en abyme contribuent peut-être aussi à la lisibilité du roman, toute réflexion étant par définition un « procédé de surcharge sémantique »<sup>101</sup>. Les atteintes au pacte de lecture réaliste permettent en outre d'exploiter plus facilement un discours aux résonances idéologiques et un contexte historique sensible. On sera d'autant plus à même de suspecter une sorte de ruse que le roman semble par ailleurs reposer, comme nous allons le voir maintenant plus en détails, sur des manœuvres qui relèvent clairement d'une logique manipulateur. L'analyse détaillée du basculement de la perspective de Honda à celle d'Isao au chapitre dix du roman est à cet égard éloquente.

---

<sup>100</sup> (...) 生まれ変わりを小説の軸に入れてしまうことは、リアリティの模倣というロマンの近代性を破る思いきったつくりものに賭けることである。だが、つけ加えて言っておかなければならないが、三島由紀夫の意図はあくまで、寓話を書くことではなかった。ボルヘスやハンス・ヤーンやあるいはカフカのよう、神話の時代や中世の錬金術の世界と深くつながってしまったり動物が語ったりする小説を書くことではなかった。人間が主人公であり、歴史的時間が崩れず、すべてが人間的に語られる小説を書くことであった。はっきりした時代の日付けを持ち、歴史の中に人物のモデルすら持っている小説である。その近代小説の中に輪廻転生という爆弾を仕込むことが、三島由紀夫が試みたことであった。「Placer la réincarnation comme axe du roman est un pari audacieux qui mise sur l'artifice et rompt avec la modernité romanesque consistant à imiter la réalité. Il faut cependant ajouter que l'intention de Mishima n'a jamais été d'écrire un conte allégorique. Il n'a pas écrit un roman qui, comme ceux de Borges, Hans Henny Jahnn ou encore Kafka, serait lié au temps du mythe, à l'univers médiéval de l'alchimie, ou bien raconté par des animaux. Les personnages principaux sont des êtres humains, le temps de l'histoire est maintenu, tout est raconté selon les modalités du monde des hommes. Les époques sont précisément datées, et le roman comporte même des modèles historiques. Ce que Mishima a tenté d'amorcer, dans ce roman moderne, c'est la bombe de la "transmigration des âmes". » Watanabe Hiroshi, *Hôjô no umi ron* 「豊穡の海」論 [Sur La mer de la fertilité], Tôkyô, Shinbisha, 1972, pp. 78-79.

<sup>101</sup> L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 64.

### 3. Vers la manipulation

Le partage du texte entre une première partie centrée sur la perspective de Honda (chapitres un à huit) et une seconde sur celle d'Isao (plus des deux-tiers des chapitres dix à quarante) est presque en soi un changement générique : le lecteur quitte le roman réaliste ordinaire, et sa polysémie relative, pour pénétrer dans un univers qui évoque beaucoup plus étroitement le roman à thèse. On pourrait, à cet égard, considérer que le texte repose sur une logique d'*amorçage*<sup>1</sup> : le lecteur est appâté par un roman dont il ne saisit qu'après coup la dimension fortement idéologique. Dans les huit premiers chapitres certains éléments permettent certes de préparer progressivement le lecteur à ce qui va suivre (appel du sacré, révélation de la réincarnation, ambiance des sanctuaires shintô et tournoi de kendô qui peuvent connoter une esthétique ultranationaliste)<sup>2</sup>. Mais les techniques de *mise en condition* du destinataire sont surtout concentrées dans les chapitres neuf et dix du roman, à l'instant où, précisément, le texte bascule vers le récit idéologique. Différents procédés sont mis à l'œuvre. Certains relèvent d'une forme de contrainte (paratonnerre, cadrage contraignant), d'autres d'une anticipation (la prolepse), d'autres, enfin, renvoient à des stratégies de conciliation que nous avons déjà évoquées (l'élargissement de l'auditoire). Ces stratégies rhétoriques relèvent en tout cas à beaucoup d'égard du registre de la manipulation. Se pose alors la question de savoir quel angle de lecture le destinataire peut leur opposer : comment *lire* la manipulation ?

#### 1. Paratonnerre et cadrage contraignant

Pour composer *Shinpûren shiwa*, Mishima s'est inspiré de récits apologétiques, rédigés par des auteurs sensibles à la cause des insurgés et parfois eux-mêmes directement impliqués dans les événements<sup>3</sup>. Shibata Shôji mentionne ainsi *Kesshi zenpen* 血史前編 [Chronique du sang versé, première partie, 1896] de Kimura Tsuruo 木村弦雄 (1838-1897)<sup>4</sup>, *Kesshi*

---

<sup>1</sup> Robert-Vincent Joule et Jean-Léon Beauvois utilisent ce terme pour désigner la technique qui consiste à appâter quelqu'un pour l'amener à faire en toute liberté ce qu'on souhaite lui voir faire. Cf. *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, PUG, 2002, p. 60.

<sup>2</sup> Cf. notamment les chapitres quatre et cinq : pp. 27-49.

<sup>3</sup> Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareta seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2001, pp. 301-302.

<sup>4</sup> Kimura Tsuruo : samouraï originaire de Kumamoto, il joua un rôle actif, après la restauration de Meiji, dans divers mouvements de rébellion inspirés de la pensée *Sonnô jôi* dont le groupe *Keishintô* à l'origine de la révolte du *Shinpûren*. Il avait été, auparavant, impliqué dans l'assassinat de l'homme politique Hirotsawa Saneomi 広沢真臣 (1834-1871), auteur de la loi mettant fin au système des fiefs. Cf. *Dejitaruban, Nihonjinmei daijiten* デジタル版 日本人名大辞典 [Grand dictionnaire des noms propres du Japon, version électronique], Kôdansha, 2009. Disponible sur le site Kotobank.jp : <https://kotobank.jp/dictionary/nihonjinmei/>, consulté le 23 juin 2015.

*kumamoto keishintô* 血史熊本敬神党 [Chronique du sang versé par le parti qui révère les dieux de Kumamoto, 1910] de Kobayakawa Hideo 小早川秀雄 (1870-1920)<sup>5</sup> ou *Shinpûren ketsurui shi* 神風連血涙史 [Chronique du sang et des larmes de la Ligue du Vent Divin, 1935] de Ishihara Muneo 石原醜男. À cette liste on pourrait encore ajouter les documents compilés par l'historien local, pro-Shinpûren, Araki Seishi 荒木精之<sup>6</sup>, qui récolta notamment différents textes composés par les insurgés dans *Shinpûren resshi ibun shû* 神風連烈士遺文集 [Recueil des œuvres laissées après leur mort par les guerriers de la Ligue du Vent Divin, 1944]<sup>7</sup> parmi lesquels *Shin.en haishi tansho* 神焰稗史短所 [Introduction à la chronique du Feu Divin] d'Ogata Kotarô, un des chefs de la rébellion, dont Mishima cite un extrait à la fin de *Shinpûren shiwa*<sup>8</sup>. Le récit encadré de *Honba* est ainsi une imitation sérieuse (ou forgerie)<sup>9</sup> d'œuvres de propagande vouées à la célébration de la mystique ultranationaliste.

Mishima imite le style sinisant de la fin de l'époque Meiji, très fourni en sinogrammes. Il reprend aussi un certain nombre d'éléments que l'on retrouve dans la littérature épique médiévale : listes des patronymes héroïques, séquences répétitives des combats, litanies des suicides, etc. Le tout donne à *Shinpûren shiwa* un aspect incantatoire en phase avec la religiosité du récit et la théorie du *kotodama* 言霊<sup>10</sup> qui fonde le substrat théorique de la pensée de Hayashi Ôen, le penseur nativiste qui inspira les insurgés. Il est cependant difficile à un lecteur non acquis à cette mystique d'en éprouver la poésie. Le matériel intertextuel n'a pas ici vocation, comme dans *Yûkoku*, à servir l'expression personnelle de l'auteur, mais uniquement à attester l'inscription dans un sous-genre particulièrement redondant du récit édifiant. Une illustration frappante de la lisibilité excessive du récit nous est fournie par les commentaires dont le narrateur agrmente la lettre, retranscrite in *extenso*, que le personnage de Kaya Harukata adresse au gouvernement pour protester contre l'adoption du décret interdisant aux samourais le port du sabre :

この前文には、抑えたに抑えた怒りと憂悶、やむにやまれぬ「犬馬之恋、螻蟻之忠」が満溢している。〈…〉

<sup>5</sup> Kobayakawa Hideo : journaliste ultranationaliste, originaire de Kumamoto, qui fut notamment impliqué dans l'assassinat de l'impératrice Myeongseong de Corée qui voulait contrecarrer les ambitions japonaises sur son territoire.

<sup>6</sup> Sur le rôle de cet historien dans les recherches hagiographiques sur le *Shinpûren* : cf. John M. Rogers, *Divine Destruction: The Shinpûren Rebellion of 1876*, dans Hellen Hardacre et Adam L. Kern (dir.), *New Directions in the Study of Meiji Japan*, Leiden, Brill, 1997, p. 409.

<sup>7</sup> Araki Seishi, *Shinpûren resshi ibun shû* [Recueil des œuvres laissées après leur mort par les guerriers de la Ligue du Vent Divin], Tôkyô, Daiichi shuppan kyôkai, 1944.

<sup>8</sup> Chap. 9, pp. 129-130.

<sup>9</sup> Sur la notion de forgerie, cf. *supra* : partie II, p. 210.

<sup>10</sup> Pensée du Japon ancien selon laquelle les mots porteraient une puissance énergétique propre et seraient susceptibles de produire des effets concrets. Cf. art. « Kotodama », *Dejitaru daijisen*, Shôgakkan, 2012.

かくて霽屋は博引傍証、記紀の時代より現在にいたる日本の歴史において、刀剣がいかに重んじられ、日本精神を作興し来ったかを実証し、旁々、士農工商を問わず刀剣を帯びることこそ、神ながらの「先王ノ法」に叶う所以を説いた。

*Dans ce préambule déferlent la fureur et le tourment de Kaya Harukata, l'implacabilité de ses sentiments « d'animal fidèle », « loyal comme la fourmi qui rampe à terre devant son Souverain ». [...]*

*Ainsi Kaya, à partir d'exemples variés et de différents cas concrets, prouvait à quel point le sabre avait un rôle essentiel dans l'histoire du Japon, depuis le temps des chroniques anciennes jusqu'à aujourd'hui, et combien il avait été important dans l'exaltation de l'âme japonaise. Puis il expliquait que le fait de donner le droit à tous — guerriers, agriculteurs, artisans et marchands — de porter le sabre répondait précisément à la divine « loi des antiques empereurs » du Japon.*<sup>11</sup>

Les commentaires n'ont ici aucune fonction explicative. Le narrateur se contente de répéter ce qui précède ou d'annoncer ce qui va suivre, en allant d'ailleurs jusqu'à reprendre telles quelles les expressions choisies par Kaya Harukata. Les termes de l'engagement ultranationaliste sont si purs, si sacrés, qu'il faut les répéter sans fin. Pendant les cinquante-cinq longues pages que dure le récit, le lecteur se retrouve ainsi complètement étouffé sous le poids des incessantes répétitions de la doctrine.

Aux nombreuses redondances se rapportant au contenu idéologique, il faut ajouter les reprises de séquences actantielles identiques. En l'absence de phase de manipulation et de faille dans la doctrine (doute, irrésolution, etc.)<sup>12</sup>, seule l'action (phases de compétence et de performance) peut donner, nous l'avons vu, un semblant de dynamisme aux récits les plus autoritaires, reposant uniquement sur le modèle de la *structure antagonique*. La quasi-totalité de *Shinpûren shiwa* est ainsi consacrés à la préparation, puis à la description pathétique des combats<sup>13</sup> et de la défaite<sup>14</sup>, toujours décrits sur un mode binaire qui partage le récit en deux<sup>15</sup>. La fin du récit est, quant à elle, saturée de *seppuku*, seul recours glorieux offert aux combattants défaits. Sur près d'une quinzaine de pages (pages 115 à 129), l'auteur fictif énumère ainsi pas moins de vingt-neuf suicides rituels, qui occasionnent à chaque fois une

---

<sup>11</sup> Chap. 9, pp. 91-92.

<sup>12</sup> Le seul cas de conscience mentionné dans le récit est celui du personnage de Kaya Harukata qui hésite entre l'action solitaire (le suicide de remontrance) ou la participation à la rébellion (chap. 9, pp. 90-98). Il ne s'agit en l'occurrence que de deux versions d'une action fondamentalement identique. La possibilité d'une alternative n'existe donc que dans l'espace extrêmement étroit et préétabli du code de référence ultranationaliste.

<sup>13</sup> Chap. 9, pp. 95-110.

<sup>14</sup> Chap. 9, pp. 110-129.

<sup>15</sup> Cf. *supra* : partie I, pp. 152-153.



séquence narrative à peu près similaire : présentation rapide des preux (nom, prénom, âge, parenté), évocation des circonstances du *seppuku* (lieu, heure) description rapide des adieux à la famille ou transcription d'un « poème d'adieu » (*jisei* 辞世) dans lequel le personnage renouvelle sa foi dans la doctrine <sup>16</sup>.

Le lecteur éprouve un véritable soulagement quand il voit arriver la fin de ce tunnel de propagande mystique dont l'inertie textuelle reflète le monolithisme idéologique. Par comparaison avec le reste du récit, les dernières lignes sont, en l'occurrence, empreintes d'un certain pessimisme. Dans l'extrait de l'ouvrage d'Ogata Kotarô cité à la fin de *Shinpûren shiwa*, l'apologiste se demande pourquoi les samourais rebelles, qui avaient reçu l'autorisation divine de partir au combat, n'ont pas bénéficié de l'appui des dieux. La transcendance semble s'être éloignée du monde des hommes et ses desseins s'être obscurcis. Ogata Kotarô ne manque toutefois pas de trouver une réponse au problème posé : si les dieux ont donné leur accord, c'est pour sauver l'honneur des guerriers, et s'ils ne sont pas intervenus, c'est « afin qu'ils puissent accomplir les rites divins dans le monde des morts » <sup>17</sup>. L'auteur fictif de *Shinpûren shiwa* commente ainsi :

この自ら慰め、且つ、同志の霊を慰めんがための言挙げには、又、言裏に、いうにいわれぬ痛恨がひそんでいるが、緒方が、一党のやむにやまれぬ志を一語を以て述べた次のような簡辞は、蓋しもののふの真情を吐露したものというべきであろう。

「……いかで手弱女のごときふるまひあらんや」

*Dans ces mots par lesquels Ogata semble vouloir se consoler lui-même et consoler les mânes de ses camarades morts au combat, se dissimule un indicible et profond regret. Mais dans l'expression toute simple qui suit, manifestation de la volonté implacable de la Ligue, apparaissent finalement à nu les sentiments sincères du vaillant guerrier : « Nous ne pouvions tout de même pas nous comporter comme de frêles femmes ! ».* <sup>18</sup>

Un doute traverse le récit, mais les « sentiments sincères du vaillant guerrier » permettent de le surmonter. La dernière phrase souligne la vocation pragmatique du texte. L'auteur fictif semble ici appeler le lecteur masculin à faire sienne la vertu des insurgés et à agir, lui aussi, en vaillant guerrier de l'ultranationalisme mystique.

---

<sup>16</sup> Seuls les personnages d'Abe Kageki et de sa femme Ikiko sont l'objet d'une description un peu plus fournie et d'un récit plus détaillé. L'épisode permet en l'occurrence d'ajouter un portrait héroïque féminin à la liste des héros masculins du récit (chap. 9, pp. 121-126).

<sup>17</sup> 遂に幽冥の神事につかへまつらしめたまはん (chap. 9, p. 130).

<sup>18</sup> Chap. 9, p. 130.

Isao, lecteur idéal de récit à thèse, déjà acquis à la cause du *Shinpûren* au moment de lire l'ouvrage, mettra précisément en application cet appel à l'action. C'est dire que le roman *Honba*, avant d'être peut-être lui-même un roman à thèse, est aussi une mise en abyme du récit à thèse et de ses mécanismes. On peut certes y voir, comme le fait Susan J. Napier<sup>19</sup>, une forme de redondance. On ne saurait cependant sous-estimer les différences entre le récit-cadre et le récit encadré. Soumis aux contraintes du réalisme, adressé à un large lectorat, le premier est bien plus complexe que le second. S'il faut considérer *Shinpûren shiwa* comme un double de *Honba*, ce serait donc plutôt sur le mode de la caricature : le récit-encadré concentre, à un degré cauchemardesque, les défauts du récit-cadre (manichéisme, fermeture sémantique, développements doctrinaux, circularité, etc.). Ce concentré de mystique ultranationaliste presque illisible (à force de lisibilité) a naturellement attiré les commentaires critiques. Hashimoto Osamu considère que le récit a « encore moins de contenu qu'un livret de kabuki de seconde zone ravagé par une incohérente dramaturgie ». L'agressivité de Hashimoto illustre les effets paradoxalement contreproductifs de redondances excessives : le lecteur retient moins le propos que la répétition, signe irrémédiable de pauvreté sémantique, ou, dans les termes de Hashimoto, d'« absence de contenu »<sup>20</sup>.

Ce que Hashimoto Osamu ne semble cependant pas un seul instant envisager, c'est que cette « absence de contenu » était probablement intentionnelle et que l'une de ses fonctions était peut-être précisément de susciter des réactions semblables à la sienne. *Shinpûren shiwa* jouerait, autrement dit, un rôle de paratonnerre<sup>21</sup> dont l'objet serait d'attirer les critiques pour les détourner du reste du texte. Une seule partie conjure les défauts du roman, les intensifie à l'excès pour préserver l'ensemble. À la sortie de ce bloc opaque d'idéologie, le lecteur ne peut qu'être indulgent avec le reste du texte, qui, comparativement, fait presque figure d'espace de liberté. La fonction paratonnerre (attirer les critiques) est ainsi étroitement articulée à un autre procédé manipulateur : le « cadrage contraignant » qui consiste, résume Philippe Breton, à

<sup>19</sup> Cf. *supra* : partie I, p. 160.

<sup>20</sup> 本多繁邦は、「神風連史話」に感動なんかしない。本多繁邦は、「神風連史話」を自分の拠りどころにしている飯沼勲 — 松枝清頭とは違う形で無謀に走ろうとしている「もう一人の松枝清頭」を見て、それに感動しているのである。それはそれで一向に構わないが、問題は、三島由紀夫が書いた「神風連史話」の内容のなさである。めちゃくちゃな悲劇に襲われる二流の丸本歌舞伎よりこの『新風連史話』は内容がない。「Honda Shigekuni n'est pas ému par *La chronique de la Ligue du Vent Divin*. Il est ému par Isao — cet "autre Matsugae Kiyooki" dont la forme diffère de Matsugae Kiyooki mais qui court lui aussi à sa perte. Soit, mais le problème n'est pas là. Le problème, c'est l'absence de contenu de *La chronique de la Ligue du Vent Divin* que Mishima a rédigée. Cet ouvrage a encore moins de contenu qu'un livret de kabuki de seconde zone ravagé par une incohérente dramaturgie. » Hashimoto Osamu, *Mishima Yukio to wa nanimono data no ka*, Tôkyô, Shinchôsha, 2002, p. 65.

<sup>21</sup> Nous empruntons l'expression à Gérard Genette qui désigne ainsi les préfaces auctoriales dont la fonction est de « neutraliser, voire [d']empêcher » les critiques en les anticipant (Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p. 211). À la différence de Gérard Genette, nous désignons uniquement par ce terme le fait de concentrer l'attention des censeurs sur un segment réduit du texte pour préserver l'ensemble : le paratonnerre est, en effet, une extension d'un bâtiment qui protège celui-ci en attirant la foudre. La définition de Gérard Genette désigne plus largement la figure de la prolepse que nous évoquons longuement par la suite.

solliciter, pour obtenir « un comportement A » (ici la lecture, si possible bienveillante, des chapitres dix à quarante du roman), un comportement B, en soi « beaucoup plus coûteux »<sup>22</sup> (la lecture de *Shinpûren shiwa*). La réaction en deux temps du critique Okuno Takeo est à cet égard exemplaire :

*D'emblée, Honba n'était pas fait pour me plaire. La pureté de ce groupe de guerriers du Shinpûren shiwa s'en remettant uniquement à la force spirituelle du vent divin et rejetant le bouddhisme ainsi que toute forme de modernité est une contrainte pour les lecteurs contemporains ; c'est pourquoi j'ai, au début, été rebuté [par ce roman]. Mais on finit par se laisser entraîner par cet esprit excessivement pur du fils d'Iinuma et par cette conduite exagérément masculine qui transcende le complexe d'Œdipe et consiste à vouloir tuer à tout prix aussi bien le père que la mère.*<sup>23</sup>

Le lecteur est d'abord pris dans un tunnel irrespirable de manichéisme et de mystique ultranationaliste obsolète qui est vécu comme une contrainte et suscite sa répulsion. Mais ce traitement de choc le dispose finalement de façon favorable à ce qui va suivre, fait ressortir les subtilités du récit-cadre et rend le lecteur plus tolérant à la mystique du personnage principal dont la logique se révèle plus complexe et plus ambiguë que celle de ses mentors fictifs. Intéressé par les ressorts psychologiques de l'action qui « transcende » le complexe d'Œdipe, Okuno s'avère étonnamment bienveillant pour le héros dont « l'esprit excessivement pur » semble pourtant très proche de celui des insurgés du *Shinpûren*<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Philippe Breton, *La parole manipulée*, Paris, La Découverte, 1997, p. 120. Le cadrage contraignant correspond à ce que d'autres théoriciens de la manipulation appellent « la porte-au-nez » : Robert-Vincent Joule et Jean-Léon Beauvois, *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, PUG, 2002, p. 119.

<sup>23</sup> 『奔馬』ははじめから、ぼくの趣味にあわない。「神風連史話」というあらゆる近代や仏教を拝し、ただ精神的な神風を待む拳兵の純粹さを、現代の読者におしつける、そこで最初から反撥してしまうのだが、あの男くさい飯沼の息子の、余りにも純粹な精神、エディプス・コンプレックスを超えた、父も母も殺さずにやまぬ行為にいつか引きこまれる。Okuno Takeo, *Mishima Yukio Densetsu*, Tôkyô, Shinchôsha, 1993, p. 434.

<sup>24</sup> Il faut faire remarquer que l'effet de « cadrage contraignant » peut logiquement entraîner une réaction négative entravant l'effet positif escompté : le sas initial est trop lourd et l'impression de liberté relative qui suit est insuffisante à compenser le souvenir qu'il laisse. La réaction de David Pollack au sujet de *Honba* est à cet égard exemplaire. Comme Okuno Takeo, il reconnaît que le récit cadre est plus intéressant que le récit-encadré. Mais à l'inverse de celui-ci, il n'est pas convaincu par le coût de revient : "A major facet of Mishima's experimentation with the novel is his construction of the four volumes of *The sea of Fertility* around a variety of seminal texts. The most obvious (and irritating) of these are the long, undigested helpings of Indian, Chinese, and Japanese Buddhist and Western philosophical speculations which provide the complex metaphysical underpinning for the overall scheme of the tetralogy. These include the tedious and archaic political hagiographies of the 'League of the Divine Wind' (a xenophobic group that led an uprising in 1876), copied verbatim into the second volume, which to many Western readers and, I suspect, not a few Japanese must seem rather a larger price to pay for whatever enjoyment the rest of the novel may afford." « L'élaboration des quatre volumes de *La mer de la fertilité* pour lesquels il s'est appuyé sur une variété de textes fondateurs représente un aspect majeur de l'expérimentation romanesque de Mishima. Ses manifestations les plus évidentes (et irritantes) sont les longues portions non digérées de spéculations empruntées aux bouddhismes indien, chinois et japonais ainsi qu'à la philosophie occidentale qui fournissent la base métaphysique complexe qui sert de schéma d'ensemble à la tétralogie. Parmi ces textes, il faut inclure l'hagiographie politique assommante et archaïque *La Chronique de la Ligue du Vent Divin* (un groupe xénophobe qui mena une insurrection en 1876), transcrite verbatim dans le

## 2. La figure de la prolepse

Faisant presque immédiatement suite à *Shinpûren shiwa*, la lettre du chapitre dix, adressée par Honda à Isao, appuie le caractère manipulateur du « cadrage contraignant » du récit encadré. Longue de sept pages, elle peut schématiquement être séparée en deux parties. Dans une première partie (pages 131 à 134), le juge se répand sur sa propre expérience en tâchant de mettre en garde Isao contre toute action irréfléchie. Dans une seconde partie (pages 135 à 138) il se concentre plus précisément sur *Shinpûren shiwa* et se livre à une analyse critique du texte. Le fond de son argumentation fera probablement écho aux sentiments d'un grand nombre de lecteurs :

物語の危険は矛盾の除去であり、この山尾綱紀という著者も、書かれた限りの忠実に忠実でしょうが、こんな薄い小冊子の内容の統一のためには、多くの矛盾を除去したにちがいません。又、この本は事件の核心にある純粹心情を固執するあまり、その外延を犠牲に供し、世界史的展望はおろか、神風連の敵方である明治政府の史的必然性をすら逸しています。この本はあまりにもコントラストを欠いている。

*Le danger auquel s'expose toute mise en récit est celui de supprimer les contradictions. De même cet auteur, Yamao Tsunanori, si ce qu'il décrit est probablement fidèle à la réalité, a sans aucun doute supprimé un grand nombre de contradictions pour préserver l'uniformité de ce petit ouvrage. D'autre part ce livre, attaché trop exclusivement à la pureté d'intention qui forme le noyau de cet incident historique, en a sacrifié le contexte et laisse échapper avec celui-ci non seulement le panorama historique mondial, mais aussi les nécessités historiques avec lesquelles devait composer le gouvernement de Meiji, adversaire du Shinpûren. Ce livre manque à l'excès de contrastes.*<sup>25</sup>

Honda énumère ici une série de reproches à l'encontre des défauts du récit à thèse dont certains traits se retrouvent dans le récit-cadre : absence de nuances, simplification du contexte historique pour les besoins de la démonstration, manichéisme et uniformité excessive, etc.

Nous serions tenté de rattacher les lignes qui précèdent à la figure rhétorique de la prolepse, que Christopher W. Tindale définit comme l' « anticipation des objections faites à la

---

second volume et dont la lecture apparaîtra sans doute chère payée à beaucoup d'occidentaux, et je pense, à un nombre aussi considérable de Japonais, quels que soient les plaisirs que le roman est par la suite susceptible de procurer. » David Pollack, *Reading against Culture, Ideology and Narrative in the Japanese Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 154.

<sup>25</sup> Chap. 10, pp. 135-136.

position [de l'argumentateur] »<sup>26</sup>. Honda devance les critiques du lecteur en adoptant, conformément à son rôle thématique de juge rationnel, un point de vue clairvoyant et distant. Outre la naïveté de *Shinpûren shiwa*, c'est aussi l'attitude d'Isao, que par anticipation, le juge réproouve :

歴史を学ぶことは、決して、過去の部分的特殊性を採用して、現在の部分的特殊性を正当化することではありません。過去の一時代の嵌め絵から、一定の形を抜き出して来て、現代の一部分の形にあてはめて、快哉を叫ぶことではありません。それは単に歴史をおもちゃにすることであり、子供の遊びであります。

*Apprendre de l'Histoire ne saurait revenir à exploiter une particularité du passé pour légitimer une particularité du présent. Il n'y aucune raison de crier de joie lorsque l'on se contente de tirer du puzzle que constitue une époque révolue une seule pièce que l'on insère dans une partie du présent. Cela n'est qu'un jeu puéril et revient simplement à considérer l'Histoire comme un jouet.*<sup>27</sup>

Les critiques du personnage évoquent les remarques que nous avons nous-même été amené à faire lorsque nous avons entrepris, dans notre première partie, d'analyser la pensée politique du héros de *Honba*. En calquant son action sur celle des insurgés du *Shinpûren*, Isao réifie l'histoire, supprime toute l'épaisseur et la complexité du passé que seules deux époques départagent (le paradis perdu d'un côté, la dégénérescence de l'autre). Cette suppression de l'histoire lui permet d'établir une équivalence opportune entre son action et celle des insurgés du *Shinpûren*. Il s'agit dans les deux cas de rétablir la pureté collective. Tous les facteurs historiques susceptibles de complexifier sa lecture (contexte de modernisation inévitable du Japon sous la pression internationale), voire de démonter son mythe (intérêts égoïstes des insurgés qui luttaient en réalité pour la sauvegarde de leur statut et de leurs privilèges), sont sagement exclus.

Il faut cependant s'interroger sur la fonction ultime de cette anticipation rhétorique. Prévoir les critiques du lecteur n'est-il pas aussi un moyen très habile de les désamorcer ? Peut-on blâmer l'ingénuité de *Shinpûren shiwa* et d'Isao si un personnage s'en charge à notre place ? Le commentaire suivant de Mitsuha Takao au sujet de *Honba* illustre bien, à l'insu du critique, l'efficacité de cette technique :

---

<sup>26</sup> Christopher W. Tindale, *Rhetorical Argumentation, Principles of Theory and Practice* [L'argumentation rhétorique, principes pour la théorie et la pratique], Thousand Oaks, Sage Publications, 2004, p. 83. Nous citons plus loin la définition complète (cf. *infra*, note 36, p. 389).

<sup>27</sup> Chap. 10, p. 137.

[Honda] est cet autre Mishima qui se regarde froidement lui-même, rendu à cette jeunesse qu'il aurait souhaité avoir. La raison pour laquelle toutes les critiques envers Mishima se trouvent frappées de nullité tient à ce point précis.<sup>28</sup>

Nous ne commenterons pas ici la confusion entre l'homme et l'œuvre, le romancier et ses personnages, malheureusement si courante dès lors qu'il s'agit de Mishima : Mitsuhana assimile Isao à un Mishima subjectif qui voudrait revivre une jeunesse idéalisée et Honda à un Mishima plus objectif qui regarde ce premier Mishima avec distance. Plus intéressante est, pour notre propos, cette idée selon laquelle la correction d'Isao par Honda — autrement dit du subjectif par l'objectif — rendrait nulle toute critique vis-à-vis de l'œuvre ou de celui qui l'a produite. Honda est une sorte de personnage-prolepse, un bouclier dont l'objectivité permettrait de neutraliser les critiques<sup>29</sup>.

Enfermé dans le parallèle biographique et dans un procédé de mise à distance manipulateur instauré par l'auteur, Mitsuhana semble totalement ignorer les sympathies de Honda pour Isao et l'aspect stratégique de ses interventions. Avec une certaine maladresse, il n'en met pas moins le doigt sur un point essentiel : Mishima est un écrivain qui anticipe les critiques qu'on pourrait faire à son œuvre et à ses personnages. D'où le rôle, à notre sens essentiel, que joue dans son œuvre la figure de la prolepse. À cet égard, nous serions tenté de voir dans certaines anecdotes de *Honba* des formes originales de prolepses, que nous pourrions qualifier de « prolepses narratives » : c'est alors par une scène, et non par un argument, que le récit tend à anticiper la lecture critique. L'intervention du personnage de la « chauve-souris d'or », au chapitre vingt du roman, nous paraît sur ce point exemplaire :

勲は学校からかえって、家のちかくまで来たときに、紙芝居が子供を集める拍子木の音に誘われて、やや遠まわりになる横丁へ入った。辻に子供たちが群れている。〈…〉「ウアハハハハ」と子供たちは口々に黄金バットの哄笑の真似をして開幕を促していた。勲は歩を止めなかったけれども、通りすぎざま、左右へ引かれた幕の間から、毒々しい黄色の黄金バットの髑髏の仮面と、緑の服、白いタイトの姿が、朱いマントをひるがえして空を飛んでいる絵が目に入った。〈…〉

<sup>28</sup> かくありたかった青春に回帰した自己を冷やかに見つめるもう一人の三島であろう。三島に対するあらゆる批判が無効なのは、こうした点においてである。Mitsuhana Takao, *Mishima Yukio ron*, Tôkyô, Okisekisha, 2000, p. 202.

<sup>29</sup> Le fait même de considérer le point de vue de destinataires récalcitrants contribue par ailleurs à appuyer l'*ethos* de l'auteur et de ses plénipotentiaires intradiégétiques (le narrateur, Honda) : en s'efforçant de considérer les choses depuis un point de vue adverse, l'instance émettrice se donne un « air d'objectivité » (C.W. Tindale, *op.cit.*, p. 84) qui tend à conforter la confiance qu'on lui porte. L'objectivité est effectivement la qualité mise en avant par Mitsuhana pour « défendre » le roman et l'écrivain.

紙芝居は咳払いをして、エー正義の味方黄金バットは、と前説をはじめ、その塩辛声が、すでに紙芝居と子供の群衆を背後にして歩いている勲の耳朶を追って来た。

勲は静かな西片町の塀つづきの道へ入りながら、空を駆ける黄金の髑髏の幻に追われていた。あれは正義というものの異様な金色のグロテスクな姿だった。

*Isao rentrait de l'école et s'approchait de chez lui quand il entendit les bâtons de bois que faisait claquer un conteur des rues pour attirer les enfants. Répondant à son invitation, Isao fit un léger détour et s'engagea dans une ruelle adjacente. Les enfants étaient rassemblés dans un coin de l'intersection. [...]*

*La bouche grande ouverte, les enfants imitaient le rire bruyant de la chauve-souris d'or, incitant le conteur à lever son rideau : « Woua-ah-ah-ah ! ». Isao ne s'arrêta pas, mais en passant il aperçut le dessin qui apparaissait entre les deux pans écartés du rideau : portant son masque jaune criard de tête de mort, des vêtements verts et des collants blancs, la chauve-souris d'or volait dans le ciel, son manteau rouge au vent. [...]*

*Le conteur des rues toussa et énonça la formule introductive : « Hum...donc la chauve-souris d'or, l'amie de la Justice... ». Sa voix enrouée s'immisçait dans les oreilles d'Isao qui avait déjà dépassé le conteur et la foule des enfants rassemblés.*

*L'image du crâne d'or qui courait dans le ciel le poursuivait de façon insistante tandis qu'il s'engageait dans une rue bordée de murs du silencieux quartier de Nishikata. C'était, certes, une image de la Justice, mais grotesque et d'un jaune incongru.<sup>30</sup>*

Créé en 1930 par le dessinateur de *kami-shibai* Nagamatsu Takeo 永松武雄 (1912-1961)<sup>31</sup>, le personnage de la chauve-souris d'or, justicier aux allures morbides et au costume kitsch à souhait, apparaît comme le travestissement burlesque du héros dont il symbolise simultanément la pulsion de mort et la prétention immature de super justicier<sup>32</sup>. Cette introduction habile de la propre caricature d'Isao dans le cours du récit est une manière, pour l'auteur, de signifier qu'il a bien conscience de l'aspect donquichottesque de son personnage. Mishima coupe ainsi l'herbe sous le pied du critique : à quoi bon mettre en lumière ce qui est déjà parfaitement assumé par le narrateur, et sans doute par le héros lui-même ?

On pourrait certes considérer que l'auteur laisse ici un choix interprétatif relatif au lecteur, qui, somme toute, semble aussi autorisé à lire Isao comme une caricature de justicier en réalité travaillé, comme nous le verrons plus en détail dans notre second chapitre, par des pulsions régressives. Mais cette anecdote fonctionne aussi comme une sorte de vaccin : l'auteur

<sup>30</sup> Chap. 20, pp. 259-260.

<sup>31</sup> Cf. *Kami-shibai no sekai* 紙芝居の世界 [Le monde du « théâtre de papier »], Tôkyô, Mediaparu, 2012, p. 7.

<sup>32</sup> On pourra consulter quelques représentations du personnage en annexe : figure 8, p. 504.

inocule intentionnellement au texte son propre virus (son *contre-texte* burlesque) pour le préserver d'une atteinte plus générale. Dans la même logique, le narrateur attribue intentionnellement à des personnages discrédités une interprétation potentiellement iconoclaste du parcours des protagonistes valorisés. Le journal intime créé de toute pièce par Makiko pour accréditer l'idée, auprès de la cour de justice, qu'Isao voulait en réalité abandonner son projet d'attentat terroriste, offre un bon exemple :

きいてみるとこうだった。運動は私が知らないうちに、どんどん過激化していたが、それは実はお互いが自分の恐怖を隠し、仲間の勇気を探るために、口先ばかり激しくなっているので、そういう口吻を怖れて脱落した同志の数が増やすと共に、いよいよ残された少数は肩肘を張るようになり、実行の勇気は衰えてゆく一方なのに、言葉や計画は夢のような流血の惨事へ向い、お互いでお互いの始末がつかなくなっている。

*En l'interrogeant, je compris qu'il en allait ainsi : sans que je ne le sache, son mouvement s'était intensément radicalisé. À dire vrai, chacun cachait ses propres craintes aux autres et, pour sonder leurs courages, devenait, en paroles seulement, de plus en plus violent. Ainsi, à mesure qu'augmentait le nombre des membres qui fuyaient car ils s'inquiétaient de cette surenchère, le peu qui restait fanfaronnait d'autant plus. Bien que le courage de passer à l'action ne cessait de s'amenuiser, les mots qu'ils utilisaient et les projets qu'ils échaudaient les entraînaient vers un désastre sanglant, semblable à un rêve. Ils n'arrivaient plus à s'accorder pour trouver une solution commune.*<sup>33</sup>

La situation que décrit fictivement le personnage de Makiko (et que Honda lit à la cour) évoque le chapitre vingt-huit du roman dans lequel le personnage d'Isao, suite à la défection du lieutenant Hori, doit faire face à une série de désertions. Mais ce que le narrateur semble reconnaître d'un côté — l'action fanatique est souvent l'effet du « contrôle interne »<sup>34</sup> du groupe et d'une image de soi artificiellement créée pour autrui<sup>35</sup> — il le reprend de l'autre en discréditant cette interprétation devenue partie intégrante du faux témoignage de Makiko. La prolepse ne se contente pas ici d'anticiper la lecture critique, elle la désavoue, la met hors-jeu en la rangeant dans l'ordre du mensonge ou du faux-semblant.

---

<sup>33</sup> Chap. 37, p. 456.

<sup>34</sup> Parmi les trois éléments de la « paranoïa groupale », Sophie de Mijolla-Mellor mentionne précisément le *resserrement* du groupe, le *contrôle* interne que les membres exercent les uns vis-à-vis des autres, et l'*idéalisation* qui aspire le groupe vers un idéal transcendant ; autant d'éléments que nous retrouvons dans le groupe terroriste d'Isao. Cf. Sophie de Mijolla-Mellor, *La paranoïa*, Paris, PUF, 2007, p. 114.

<sup>35</sup> Nous reviendrons sur ce point dans notre second chapitre. Cf. *infra*, p. 430.



### 3. « Élargissement de l'auditoire » et « cadrage manipulateur »

Pour Christophe W. Tindale, la figure de la prolepse renvoie à la fois au fait d'anticiper les critiques et au fait d'y répondre<sup>36</sup> (second mouvement que la rhétorique classique nomme l'hypobole)<sup>37</sup>. La suite de la lettre de Honda dans le chapitre dix semble précisément correspondre à ce second temps de la prolepse. Le juge cherche à relativiser l'unicité de la pureté du *Shinpûren* qui mériterait d'être comparée à d'autres actions accomplies pour une valeur transcendante, fussent-elles de nature très différente. Son argumentaire s'appuie notamment sur la notion de « pureté d'intention » dont nous avons déjà évoqué la centralité dans le roman :

一例が、正に同じ時代の同じ熊本で、熊本バンドというものがあつたのを君は知っていますか。明治三年、熊本洋学校へ、南北戦争の勇士であつた退役陸軍砲兵大尉ゼニスが、教師として赴任して、次第に聖書講義をはじめ、キリスト教新教を布教し、神風連の乱の起こつた明治九年の一月三十日、教え子の海老名弾正ら三十五人の青年たちが花岡山に集まつて、熊本バンドの名の下に、『日本をキリスト教化し、この教えによる新日本を建設しよう』という誓いを立てました。もちろん迫害が起つて、洋学校は解散のやむなきに至つたが、同志三十五人は京都へのがれて、新島襄が肇めた同志社の基礎を築いたのです。神風連の思想と正反対ながら、ここにも、同じ純粋な心情の別個のあらわれが見られるではありませんか。

*Avez-vous déjà entendu parler, pour vous donner un exemple tiré de la même époque et de la même province, du « groupe de Kumamoto » ? En l'an trois de l'ère Meiji, Janes, un capitaine d'artillerie à la retraite, ancien combattant valeureux de la guerre de sécession, fut nommé à l'école occidentale de Kumamoto où il mit bientôt sur pied un cours portant sur la bible et prêcha le protestantisme. En l'an neuf de l'ère Meji, la même année que le soulèvement de la Ligue du Vent Divin, son disciple Ebina Danjô se réunit avec trente-cinq autres élèves au Mont Hanaoka où ils prirent le nom de « groupe de Kumamoto » et firent le vœu de « christianiser le Japon et de bâtir un nouveau Japon conforme aux préceptes chrétiens ». Ils furent bien sûr persécutés et l'École de civilisation occidentale de Kumamoto fut contrainte à la dissolution. Les trente-cinq compagnons s'enfuirent à Kyôto où ils*

<sup>36</sup> «Prolepsis in the sense I use it here is the anticipation of objections to one's position and preemptive response to those objections.» « La prolepse, dans le sens qui est ici le mien, est l'anticipation des objections que l'on pourrait nous faire ainsi que la réponse préemptive à ces objections ». C.W. Tindale, *op. cit.*, p. 83.

<sup>37</sup> Pour Georges Molinié, la prolepse renvoie uniquement à la « partie du discours qui donne l'opinion de l'adversaire », tandis que l'hypobole constitue la réfutation et l'expression de l'opinion du locuteur. Ces deux mouvements (que Christopher Tindale réunit donc sous le terme générique de prolepse) forment un lieu rhétorique nommé « antéoccupation ». Cf. art. « Prolepse » et « antéoccupation », *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de Poche, Paris, 1992, p. 52 et p. 277.

*aidèrent Niijima Jô à consolider l'université Dôshisha qu'il avait fondée. Il s'agit certes d'une pensée exactement inverse à celle de la Ligue du Vent Divin, mais ne pourrait-on pas y voir une manifestation différente de la même pureté d'intention ?*<sup>38</sup>

Chaim Perelman et Lucie Obrechts-Tyceta ont mentionné, dans leur célèbre *Traité de l'argumentation*, l'efficacité de la technique argumentative qui consiste à élever les *valeurs concrètes* (« qui s'attache à un être vivant, un groupe déterminé, un objet particulier »)<sup>39</sup> au niveau des *valeurs abstraites*. Effacer la valeur particulière « devant la valeur universelle », permet de « justifier des choix sur lesquels il n'y a pas d'accord unanime » et ainsi « d'élargir l'auditoire » (le lectorat)<sup>40</sup>. L'argumentation à laquelle se livre le narrateur par l'intermédiaire de Honda relève, selon nous, précisément de ce type de stratégie argumentative : la notion de pureté d'intention permet de donner une dimension universelle à l'action terroriste d'Isao, et met l'accent sur une éthique de l'action (agir sans calcul et à son propre péril) perçue indépendamment de son contenu.

Une telle définition de la pureté est pour le moins commode, car elle permet d'éluder l'impasse que suscite toute tentative d'appréhension substantielle du concept. C'est l'intention qui compte, le pur mouvement *vers* plus que le contenu ou l'objet de la doctrine<sup>41</sup>. Mettre l'accent sur le caractère désintéressé de l'action plutôt que sur son référent idéologique, est surtout un moyen de parer, voire de neutraliser les attaques qui se rapportent à la doctrine ultranationaliste. En attirant l'attention sur le *comment* (absence de calcul, geste sacrificiel) au détriment du *pourquoi*, la notion de pureté d'intention tend à rendre illégitime toute critique de fond au profit d'une valeur abstraite en elle-même difficilement attaquable (le sacrifice de soi ou de ses intérêts pour un idéal). Dans *Honba*, l'une des fonctions les plus contestables du personnage de Honda est peut-être ainsi d'oblitérer la question idéologique. Le juge souligne à maintes reprises la pureté d'intention du héros, la beauté de cette jeunesse qui croit en l'idéal et est prête à se tuer pour lui. Mais jamais le personnage, dont la capacité d'analyse est

---

<sup>38</sup> Chap. 10, p. 136.

<sup>39</sup> Chaim Perelman et Lucie Obrechts-Tyceta, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 103.

<sup>40</sup> Ruth Amossy parle, dans le même ordre d'idées, de la nécessité de construire un « discours susceptible d'être entendu par ses adversaires ». R. Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 70.

<sup>41</sup> On pourrait y voir une sorte d'éthique nihiliste de l'action : il faut agir et, littéralement, *à corps perdu*. Roy Starrs évoque, sur ce point, la distinction nietzschéenne entre « nihilisme actif » (le nihilisme comme « signe de force », de pouvoir accru de l'esprit, « force violente de destruction ») et nihilisme passif (« le nihilisme *fatigué* qui n'attaque plus »). Cf. Nietzsche, *La volonté de puissance*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Le livre de poche, 1991, pp. 33-34 et Roy Starrs, *Deadly Dialectics, Sex, Nihilism and Violence in the World of Mishima Yukio*, Honolulu, Hawaii University Press, 1994, p. 41. Nous reviendrons plus largement dans notre second chapitre sur la question complexe du nihilisme chez Mishima que la distinction nihilisme passif / nihilisme actif de Roy Starrs ne permet pas d'épuiser (sans compter que Roy Starrs tend lui-même à simplifier considérablement les analyses de Nietzsche sur la question).

pourtant souvent mise en avant, n'examine jamais les postulats théoriques qui fondent cet idéal et les motivations latentes du personnage. Façon détournée, peut-être, de dire au lecteur, double extradiégétique de Honda, que là n'est pas la question...

Il faut faire remarquer que ce second temps de la prolepse, qui vise à établir un compromis avec le lecteur en lui proposant un angle de lecture recevable, est en fait inscrit d'emblée dans l'argumentation. Honda, en effet, commence par reconnaître, dans les toutes premières lignes de sa lettre, qu'il a été touché par le récit et les motifs des insurgés du *Shinpûren*<sup>42</sup>. On saisit ici l'ingéniosité de la double logique argumentative et programmatique de la lettre du chapitre dix : ce que le juge a l'air de concéder à Isao (la pureté d'intention) se propose au lecteur comme principal programme de lecture du roman ; et à l'inverse ce qu'il critique dans *Shinpûren shiwa* (et par extension dans le point de vue d'Isao), est une concession du texte au point de vue probable du lecteur. Mishima exploite adroitement la double énonciation propre au genre épistolaire<sup>43</sup> en inversant l'ordre argumentatif en fonction du destinataire envisagé :

	<b>Destinateur : Honda</b>	
<b>Destinataire fictif : Isao</b>	<b>Concession (prolepse)</b> ( <i>Shinpûren shiwa</i> illustre la pureté d'intention)	<b>Critique</b> ( <i>Shinpûren shiwa</i> est un récit trop simpliste)
<b>Destinataire réel : Le lecteur</b>	<b>Concession (prolepse)</b> ( <i>Shinpûren shiwa</i> est un récit trop simpliste)	<b>Programme de lecture</b> ( <i>Shinpûren shiwa</i> et Isao illustrent la pureté d'intention)

Cette structure en chiasme met en exergue le rôle stratégique du juge Honda dans la transmission du message qui aura d'autant plus de chance d'être reçu que le lecteur sort du long purgatoire idéologique et manichéen de *Shinpûren shiwa*.

Mitsuhana Takao ne se trompe donc pas lorsqu'il avance que Honda « corrige » le point de vue partisan d'Isao. Cette correction a toutefois moins pour fonction de critiquer la perspective du héros que de la rendre acceptable. Honda est peut-être juge, mais il est juge et parti, et son point de vue, à mesure que l'on avance dans le roman, apparaît de plus en plus clairement favorable au jeune terroriste, au point qu'il en vienne à adopter, comme nous l'avons montré *supra*, certains de ses pré-supposés idéologiques. On pourrait, *a posteriori*,

<sup>42</sup> 私はもちろん、今まで神がかりの不平等士の叛乱としか考えていなかったあの事件の、純粋な動機と心情を教えられて、蒙を啓されましたが (…) « Bien évidemment ce livre m'a éclairé sur les motivations et les sentiments purs à l'origine de cet événement que je voyais jusqu'alors comme une simple insurrection de guerriers mécontents et par trop imprégnés de mystique [...] » Chap. 10, p. 132.

<sup>43</sup> Frédéric Calas, *Le roman épistolaire*, Paris, Nathan, 1996, p. 17.

considérer que l'ensemble des scènes dans lesquelles Honda exprime une distance vis-à-vis du point de vue du héros s'apparente ainsi à un appât présenté au lecteur, relèverait, plus précisément, de la technique dite du *mirroring*, qui consiste à refléter le comportement de celui que l'on souhaite convaincre<sup>44</sup> et notamment, dans l'ordre du langage, « à synchroniser le vocabulaire et les concepts ». Le séducteur fait ainsi croire à l'auditoire « qu'il pense comme lui »<sup>45</sup>. Dans un premier temps, Mishima nous donne à voir un double du lecteur qui considère avec distance l'engouement d'Isao et utilise les termes mêmes par lesquels nous pourrions le critiquer. Mais *in fine* la logique s'inverse et c'est le lecteur qui est invité à calquer sa lecture sur celle de Honda et à reconnaître, avec le juge devenu avocat, la supposée « pureté d'intention » d'Isao.

Reste alors à s'interroger sur la pertinence des arguments mis en avant par Honda pour nous sensibiliser au point de vue partisan et sectaire d'Isao. Le lecteur, dans le cours de sa lecture, ne s'arrêtera probablement pas en détail sur la comparaison proposée par le juge entre les insurgés du *Shinpûren* et les chrétiens de Kumamoto. L'apparence de similitude (une action sans calcul accomplie au nom d'un idéal supérieur) suffira sans doute à le convaincre de la pertinence de la remarque. Une lecture plus attentive suggère cependant que le rapprochement est un peu forcé, repose sur un amalgame qui tend à mystifier le lecteur : les insurgés du *Shinpûren* ont agi au nom de valeurs particulières et par l'usage de la violence ; le « groupe de Kumamoto », de façon pacifique et au nom de valeurs universelles. La notion de pureté d'intention efface opportunément l'écart entre les deux entreprises, rattache l'idéal violent et xénophobe du héros à un évènement plus anodin et consensuel. Le procédé relève de ce que Philippe Breton nomme, dans *La parole manipulée*, un « cadrage manipulateur », qui « implique une torsion des faits, leur réarrangement dans le but d'obtenir par exemple un consentement qui n'est pas acquis d'avance, au prix d'une violence sur la situation »<sup>46</sup>. Une analyse attentive du texte suggère que le narrateur n'est pas avare de ce type de comparaisons fallacieuses. Le tempérament supposément rationnel, honnête et distant du personnage de Honda forme un paravent parfait pour masquer le caractère abusif et partisan des comparaisons proposées, depuis la perspective du juge, par le narrateur.

Un autre exemple frappant intervient au chapitre vingt-deux, alors que Honda assiste à une conférence du « cercle d'analyse sur la situation contemporaine » portant sur la situation au Siam où le coup d'État militaire du 14 juin 1932 a permis l'établissement de la monarchie

---

<sup>44</sup> P. Breton, *op. cit.*, p. 92.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 102.

constitutionnelle<sup>47</sup>. Ce petit détour exotique fait partie des aérations stratégiques que nous avons évoquées plus haut et qui semblent nous éloigner du parcours partisan d'Isao. L'anecdote fait le lien avec les volumes précédent (évoquant des princes Pattanadid et Kridsada) et suivant (la princesse Ying Chan), et contribue à instaurer cette impression d'atemporalité qui se dégage souvent de la tétralogie, futur et passé ayant tendance à se fondre l'un dans l'autre. Mais le narrateur profite aussi de cette « pause » pour insérer une remarque dont les implications ne sont, idéologiquement, rien moins que neutres :

この話をきいた者は皆心の中、日本の現状の逼塞は甚だしいものであるが、なぜ日本の革新は五・一五事件のような無益な流血におわり、こうした穏和な成功に達することがないのかということ、思い較べてみないわけには行かなかった。

*En leur for intérieur, tous ceux qui avaient écouté la présentation du conférencier, conscients de la situation sans issue dans laquelle se trouvait le pays à l'heure actuelle, ne pouvaient s'empêcher d'établir une comparaison et de se demander pourquoi, au Japon, les révolutions finissaient, comme lors des Incidents du 15 mai 1932, dans d'inutiles effusions de sang et ne pouvaient aboutir en douceur, comme ce fut le cas au Siam.*<sup>48</sup>

Le commentaire est relativement bref et son caractère partisan n'est, dans un premier temps, pas forcément apparent. L'assistance, composée principalement de magistrats, semble surtout regretter « les effusions de sang » et l'issue violente des soulèvements contemporains (*onwana* 穏和な impliquant à la fois l'idée de douceur et de modération). La stratégie consiste, ici aussi, à élargir au maximum l'auditoire potentiel : qui ne souhaite pas une issue modérée plutôt que la violence ? Mais incidemment, c'est la nécessité (et l'évidence de cette nécessité pour les contemporains) d'une insurrection de nature ultranationaliste que présuppose le narrateur. La dimension manipulatrice de la remarque est manifeste dès lors que l'on considère la différence essentielle (et bien évidemment non dite) entre les putschistes du 14 juin 1932 au Siam et les insurgés du 15 mai 1932 au Japon : les premiers étaient favorables au parlementarisme tandis que les seconds y étaient farouchement opposés. L'argument repose, à nouveau, sur une fausse analogie, d'autant plus efficace qu'elle est masquée par de réelles similitudes entre les deux évènements (putsch ou tentative de putsch procédant d'un désir de changement constitutionnel).

---

<sup>47</sup> Chap. 22, pp. 281-283.

<sup>48</sup> Chap. 22, p. 283.

## 4. Texte paranoïaque et plaisir de lecture

Dans son travail sur le roman à thèse, Susan Rubin Suleiman souligne d'emblée la logique démonstrative et rhétorique <sup>49</sup> du roman à thèse qu'elle rattache à l'art antique de l'*exemplum* <sup>50</sup>. S'adressant à des lecteurs déjà convertis à leurs vues, les romans à thèse les plus proches du modèle-type élaboré par la poéticienne américaine en restent cependant à un degré d'élaboration rhétorique relativement sommaire, puisqu'ils tendent avant tout à coopter leurs lecteurs. L'exemple de *Honba* suggère, par contraste, que certains romans à thèse prennent aussi en compte, dans leur effort de persuasion (ou du moins de sensibilisation), les lecteurs potentiellement réticents à leurs vues. Le rôle de médiateur dévolu au personnage de Honda et les manœuvres d'élargissement de l'auditoire dont il est l'un des principaux vecteurs évoquent précisément la figure rhétorique de la *conciliatio* dont l'objet est de fabriquer un consensus. Ce consensus relève cependant aussi d'une forme de leurre, recèle des manœuvres relevant clairement de la manipulation (fausses ouvertures, cadrage contraignant, cadrage manipulateur, *mirroring*, etc.) qui tendent à désarmer les destinataires de leur esprit critique <sup>51</sup>. Nous voyons ainsi se dessiner un texte que l'on pourrait qualifier de paranoïaque, car marqué par « une attitude défensive rigide, voire une tentative d'emprise sur l'autre afin de prévenir le risque qu'il constitue » <sup>52</sup>.

La dimension idéologique du texte de *Honba* a sans doute obligé l'auteur à redoubler de prudence et à multiplier les stratégies rhétoriques, ce qui nous a peut-être permis de les identifier plus facilement. Il nous semble cependant que ce mélange de défiance et de manipulation est l'une des constantes de la littérature de l'auteur, étrangement peu étudiée par les critiques <sup>53</sup>. Ce n'est pas un hasard si Mishima a choisi d'intituler son premier chef-

---

<sup>49</sup> « Le roman à thèse [...] est fondé sur un verbe illocutoire du premier type : démontrer. La démonstration (dont une forme "faible" est l'enseignement et une forme "forte" est la preuve) se définit essentiellement par l'effet perlocutoire qu'il est censé produire, qui est la conviction ou la persuasion. [...] Tout ceci revient à dire que le roman à thèse est un genre rhétorique au sens le plus littéral de ce mot (rhétorique : art de persuader), et que le lecteur d'un roman à thèse occupe, par rapport à celui qui écrit, une position analogue à celle du public vis-à-vis d'un orateur, d'un professeur ou d'un prédicateur ». Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, pp. 36-37.

<sup>50</sup> « Comme son nom l'implique, l'exemplum était un exemple offert par l'orateur au public ; il prenait le plus souvent la forme d'une comparaison ou d'une allusion historique dont l'orateur tirait des conclusions relatives au présent. » Susan R. Suleiman, *ibid.*, p. 38.

<sup>51</sup> La logique de naturalisation du sens, via le thème de la pureté, que nous avons évoquée en première partie (cf. *supra* : partie I, pp. 103-107) mériterait sans doute d'être rangée parmi ces procédés, même si la technique peut sembler plus fruste que les subtilités de la rhétorique manipulative que nous avons mis ici à jour.

<sup>52</sup> Sophie de Mijolla-Mellor, *op. cit.*, p. 3.

<sup>53</sup> Le peu d'attention que les exégètes ont jusqu'alors attaché à ce point peut paraître d'autant plus étrange que la manipulation est un thème récurrent des fictions de l'auteur. Les personnages de Mishima engagés dans des entreprises de manipulation sont en effet innombrables. Les deux exemples les plus symptomatiques à cet égard nous sont sans doute fournis par le roman *Kinjiki*, dont chaque personnage semble toujours dupe de l'autre, et le roman *Ongaku*, dont le narrateur psychanalyste est manipulé par une patiente frigide et mythomane. Mais peut-

d'œuvre « Confession d'un masque », titre paradoxal qui tend à inscrire le rapport de l'auteur au lecteur sous le signe du mensonge et de la duplicité. Il existe toutefois une différence de taille entre un texte comme *Kamen no kokuhaku* et *Honba* : dans le premier cas, le jeu de masques est d'emblée avoué, fait partie intégrante du contrat de lecture institué, au travers du titre, par le texte ; dans le second cas, la manipulation semble au contraire relever du non-dit et s'exerce au détriment du lecteur qu'elle prive d'un espace propre. Nous pourrions considérer que le lecteur est en l'occurrence volontairement spolié de ce que Barthes nomme le *plaisir du texte* qui implique une séduction respectueuse de l'intégrité du lecteur, un *jeu* entre le désir de l'auteur et du lecteur :

*Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.*<sup>54</sup>

Dans un roman comme *Honba*, à l'inverse, les jeux semblent toujours déjà faits, et le lecteur ne peut jamais sortir de la prison spécialement conçue pour lui. Le destinataire est enfermé dans une sorte de texte-forteresse dont il est d'autant plus difficile de sortir qu'il comporte aussi, comme le suggère l'épisode de la chauve-souris d'or, son propre *contre-texte*.

Si cette propension à restreindre la liberté du destinataire, voire à l'envisager comme un pur objet de manipulation n'a jamais été, à notre connaissance, théorisée dans l'œuvre critique, elle se laisse cependant lire dans les réflexions de Mishima sur l'altérité. Ainsi de ce long discours sur « autrui » lors du débat organisé à l'université de Tôkyô le 13 mai 1969 avec les insurgés du *Zenkyôto*, qui fait suite à une question d'un étudiant qui s'interrogeait sur la place que Mishima lui donnait dans son éthique valorisant la violence :

私の大嫌いなサルトルが「存在と無」の中でいっておりますけれども、一番ワイセツなものは何かというと、一番ワイセツなものは縛られた女の肉体だといっているのです。サルトルが「存在と無」の中で自と他の関係を非常に分析しておりますけれども、エロティシズムは他者に対してしか発動しないですね。いま暴力の話が出しましたが、暴力とエロティシズムは深いところで非常に関係がある。他者に対してしか発現しないのが本来のエロティシズムの姿です。ところがその他者というものには意思を持った主体である。これはエロティシズムにとっては非常にじゃまも

---

être est-ce précisément l'attention portée au niveau de l'histoire qui, là encore, a détourné l'attention des critiques de ce qui se déroulait au niveau du récit.

<sup>54</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p 10-11.

のになる。ですから、とにかく意思を持った主体を愛するという形では、男女平等というのは一つの矛盾でありまして、お互いの意思によって愛するというのは本当は愛のエロティシズムの形じゃない。相手が意思を封鎖されている、相手が主体的な動作を起こせない、そういう状況が一番ワイセツで、一番エロティシズムに訴えるのだ。〈…〉他者というものはわれわれにとっては、本来どうにでも変形され得るようなオブジェであるべきだ。これが自というものにとっての他者がそうあるべき状態、あるいはそういう状態であるべき他者をわれわれ欲求しているのです。しかるに相手が思うようにならんと、そこにわれわれと他者との関係が難しくなってくる。非エロティック的になってくる。そして非エロティック的になってくると本当は暴力が発生するのはおかしいんだ。

*Sartre, que j'exècre, a dit dans L'être et le néant que la chose la plus obscène qui soit, c'était le corps d'une femme enchaînée*<sup>55</sup>. *Il analyse aussi scrupuleusement, dans L'Être et le néant la relation entre soi et l'autre ; or l'érotisme ne peut se mettre en branle que par rapport à l'autre. Nous avons parlé à l'instant de violence : l'érotisme et la violence ont, à un niveau profond, la plus étroite relation. La nature originelle de l'érotisme est de ne surgir qu'à l'égard d'autrui. Mais autrui est un sujet pourvu d'une volonté. Ceci constitue, pour l'érotisme, le plus grand obstacle. C'est pourquoi l'idée d'une égalité homme-femme est une contradiction. Aimer selon une volonté réciproque n'est pas la véritable forme de l'érotisme amoureux. Que l'autre voie sa volonté entravée, qu'il ne puisse pas se mouvoir de sa propre initiative, voilà la situation la plus obscène qui soit, celle qui en appelle le plus à l'érotisme. [...] Pour nous, l'autre doit être un objet qui, quoi qu'il arrive, puisse être transformé. C'est là l'état qui doit être celui de l'autre du point de vue du « soi », du moins c'est un autre situé idéalement dans un tel état [de transmutabilité] que nous désirons. Quand l'autre ne se conforme pas à ce que nous souhaitons, alors notre relation à lui se complique. Elle devient*

---

<sup>55</sup> À notre connaissance, Sartre n'a jamais tenu de tel propos. Il s'agit peut-être d'un souvenir lointain (et librement interprété, jusqu'au contresens) des lignes suivantes : « Pourquoi voudrais-je m'approprier autrui si ce n'était justement en tant qu'Autrui qu'il me fait être ? Mais cela implique justement un certain mode d'appropriation : c'est de la liberté de l'autre en tant que telle que nous voulons nous emparer. [...] Ainsi l'amant demande le serment et s'irrite du serment. Il veut être aimé par une liberté et réclame que cette liberté comme liberté ne soit plus libre. Il veut à la fois que la liberté de l'Autre se détermine elle-même à devenir amour — et cela non point seulement au commencement de l'aventure mais à chaque instant — et, à la fois, que cette liberté soit captivée *par elle-même*, qu'elle se retourne sur elle-même, comme dans la folie, comme dans le rêve, pour vouloir sa captivité. » Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 416. Il est difficile de savoir si la détestation de Mishima est dirigée contre les romans de Sartre ou contre son activité d'intellectuel de gauche. On trouvera aussi, dans les essais de l'auteur, des propos positifs à l'égard de l'œuvre de Sartre. Mishima a notamment vanté la densité d'une œuvre comme *La Nausée* et l'inspiration classique de son théâtre. Cf. Shirai Kôji, art. « Sarutoru », Hasegawa Izumi et Takeda Katsuhiko (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Meiji shoten, 1976, pp. 171-172.



*non-érotique. Et dès lors qu'elle est non-érotique, il serait vraiment étrange qu'elle génère de la violence.*<sup>56</sup>

Difficile de trouver un aveu plus transparent de la logique perverse et sadique qui organise les rapports fantasmatiques du romancier à autrui. Le paroxysme de l'érotisme et de l'obscénité (il est d'ailleurs significatif que Mishima ne les distingue pas dans ces lignes) est de ligoter l'autre et d'opérer sur lui les subtiles transformations qui l'accommoderont à nos fins propres.

Rares sont les critiques qui se sont interrogés sur cette violence érotique à sens unique dans les rapports des textes de Mishima au lecteur. Les plus dociles (ou bienveillants) se laissent clairement subjugués par l'œuvre du romancier, au point de donner parfois l'impression d'avoir été effectivement « objectivés » par l'auteur dont ils réitèrent le dire, dupliquant ainsi, mais à leur insu, son plaisir d'emprise. Mitsuhana répète de la sorte les tactiques d'auto-défense de *Honba* (réaction en chaîne fréquente : c'est parce qu'il ignore la sujétion dont il est l'objet que le manipulé manipule). Mais les plus récalcitrants ne seront pas forcément mieux lotis : il est difficile, en effet, de trouver une réponse à ces manœuvres. Le refus pur et simple du contrat de lecture, s'il sanctionne l'échec de la séduction manipulateur de l'auteur, marque aussi l'échec du lecteur à trouver un lieu à partir duquel il puisse faire advenir son propre désir sur le texte. Plutôt que de condamner purement et simplement le contrat vicié qui nous est imposé, il nous paraîtrait intéressant de rétablir la position du lecteur en partant de celui-ci, en faisant de ce contrat abusif même le point de départ d'un nouveau plaisir de lecture, peut-être lui-même pervers.

À cette fin, il importe évidemment de lever les masques, de déshabiller, comme nous avons essayé de le faire, tout l'édifice rhétorique et manipulateur, toutes ces « contraintes secrètes »<sup>57</sup> de l'écriture perverse et paranoïaque mises en place par l'auteur (conçu ici, on l'aura compris, comme intention textuelle). Par ce geste, peut-être iconoclaste, mais qui relève aussi d'une logique de légitime défense, le lecteur se réapproprie le texte, reprend ses droits à travers cela même (la manipulation) qui devait l'en priver. Mais on peut sans doute aller plus loin et répondre à la perversion par la perversion. Bénéficiant d'une vue synoptique sur les procédés que l'auteur mobilise, je dois reconnaître (moi, lecteur) qu'il se donne de la peine pour me séduire. L'écriture paranoïaque, en effet, est clairement tournée vers le lecteur. Elle ne vit que de sa figure, qu'elle cherche constamment à s'accaparer. Il n'est pas désagréable, sinon voluptueux, de constater les efforts déployés par l'auteur pour nous prendre sous sa

---

<sup>56</sup> MY, *Tôron, Mishima Yukio vs. Tôdai zenkyôtô — Bi to kyôdôtai to tôdai tôsô*, MYZ, vol. 40, 2004, pp. 450-451.

<sup>57</sup> « Le paranoïaque consommerait ou produirait des textes retors, des histoires développées comme des raisonnements, des constructions posées comme des jeux, des contraintes secrètes ». R. Barthes, *op. cit.*, p. 85.

coupe, de lire, dans le texte, cet autre texte manipulateur dont les engrenages subtils tournent maintenant en pure perte et à nu. L'organisation et l'élaboration de cet édifice, je le contemple avec d'autant plus de plaisir que j'y échappe et me réjouis de le voir constamment manquer sa proie. *Lire la manipulation*, consisterait ainsi non seulement à la dévoiler, mais aussi à la contempler à distance : constater la finesse de l'édifice sans s'y laisser prendre. À la paranoïa de l'auteur, j'oppose ainsi un voyeurisme conquérant : « j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans [s]a perversion »<sup>58</sup>

\*

Dans son ouvrage sur le roman à thèse, Susan R. Suleiman insiste, à plusieurs reprises, sur la nécessité d'introduire, dans les textes à « haute cohésion », un minimum de mouvement afin d'éviter la « stagnation » :

*Dans la mesure où la contradiction introduit un élément perturbateur dans l'ensemble (toute contradiction provoque une crise plus ou moins aiguë et prolongée), elle permet à celui-ci d'éprouver et éventuellement de renforcer sa propre cohésion. La crise surmontée devient alors un signe de cohésion. Mais elle est aussi un signe de la souplesse ou de "l'ouverture" du système qui sous-tend l'ensemble, car elle oblige celui-ci à intégrer des éléments nouveaux sans lesquels il risque de dépérir. Si trop de contradiction interne mène à l'éclatement, l'absence de toute contradiction mène à la stagnation.*<sup>59</sup>

Elle ajoute que ce sont paradoxalement ces ouvertures « qui font "passer" la thèse »<sup>60</sup>. Les analyses que nous avons proposées dans ce premier chapitre suggèrent que l'auteur avait conscience qu'un texte tel que *Honba* devait aussi comporter une relative souplesse sémantique. Le dédoublement de la binarité, les ouvertures offertes par le point de vue distant de Honda et l'insertion dans *Hôjô no umi* tendent ainsi à complexifier le manichéisme et l'idéologie du récit. Impliquant notamment le recours à un intertexte philosophique (théorie bataillienne de la transgression, doctrine du « rien-que-conscience »), ces stratégies textuelles, éloignent le second tome de la tétralogie du modèle-type du roman à thèse, entièrement soumis à la transivité de son message, tout en préservant l'essentiel des présupposés du texte.

---

<sup>58</sup> R. Barthes, *ibid.*, p. 27.

<sup>59</sup> Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 210.

<sup>60</sup> « Paradoxalement, c'est peut-être la présence de ces ouvertures qui fait "passer" la thèse : le désir de contredire du lecteur est moindre lorsque l'affirmation du texte est moins constante. D'où il faut conclure que même dans les textes à "haut cohésion", un peu de mouvement fait du bien. » S. R. Suleiman, *ibid.*, p. 221. Analyse qui rejoint à certains égards celle de Barthes : « [...] le lisible est en effet fondé sur des opérations de solidarité (le lisible « colle ») ; mais plus cette solidarité est aérée, plus l'intelligible paraît intelligent. La fin (idéologique) de cette technique est de naturaliser le sens, et donc d'accréditer la réalité de l'histoire ». S/Z, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 30.

Nous pourrions déceler une forme de manipulation dans ces ouvertures qui ne peuvent être, par définition, que partielles et temporaires. L'analyse détaillée du texte indique en effet la présence de nombreuses techniques rhétoriques relevant d'une forme de manipulation. Ainsi deux logiques se superposent : une logique de cooptation (« tu es pour moi ou contre moi » : rapport à l'altérité qui est celui de l'idéologie comme de la perversion) et une logique de séduction (clins d'œils intertextuels, mises en abyme, prise en compte des objections probables des lecteurs, cadrage manipulateur, « mirroring », etc.). Les manoeuvres sont parfois complexes et peuvent aussi susciter, quand elles sont perçues à distance, un certain plaisir de lecture. Elles n'en relèvent pas moins, dans leur but initial, d'une entreprise de persuasion abusive dont l'objet est de priver le lecteur d'un espace de liberté, sinon de sa distance critique. Ces techniques de manipulation coexistent cependant avec des éléments beaucoup plus ambigus. Même dans un texte aussi redondant et partisan que *Honba*, Mishima tend à insérer des éléments qui tendent à fissurer, voire à renverser littéralement le sens du récit. Comme dans *Yûkoku*, le programme narratif glorieux du héros s'ouvre ainsi à d'autres angles de lectures.



## II. Les revers du portrait héroïque

### 1. La question du nihilisme : entre néant et absolu

#### 1. Nihilisme moral et nihilisme ontologique dans l'œuvre de Mishima

Étudier la question du nihilisme dans un texte de Mishima paraît délicat tant ce thème est central dans son œuvre et apparaît de façon récurrente dans les ouvrages qui lui sont consacrés<sup>1</sup>. Le « nihilisme » s'inscrit ainsi dans la longue litanie des « ismes » (romantisme, classicisme, nationalisme, narcissisme, sadomasochisme, etc.) qui, parce qu'ils enferment l'œuvre et la personne de Mishima dans un concept dont le sens est très large, se révèlent parfois plus un obstacle qu'un support dans l'analyse critique. Avant d'aborder l'analyse de la question dans *Honba*, il nous semble nécessaire, pour clarifier un peu le débat, de distinguer, peut-être un peu schématiquement, un nihilisme que Roger Pol-Droit qualifie d'« ontologique »<sup>2</sup> et qui se rapporte à la question de l'être et du néant, d'un nihilisme « moral » dont l'essence n'est pas d'ordre métaphysique et qui renvoie simplement à une vision négative de l'existence ou des valeurs de la société.

Dans cette seconde acception, la notion de nihilisme a un sens vague et inclusif. Vladimir Biaggi note que le terme finit en l'occurrence par désigner, « avec une remarquable imprécision, la mélancolie, le pessimisme, et, de façon générale, toute conception tant soit peu tragique ou décadente de la vie »<sup>3</sup>. Toutes les formes de nihilisme moral se ressemblent néanmoins en tant qu'elles supposent, de la part de l'individu, un « refus » — refus de ses conditions d'existence, de son environnement, des valeurs morales contemporaines, etc. — qui, dans ses formes extrêmes, s'apparente à un rejet pur et simple de la vie. Les personnages incarnant une forme de nihilisme moral sont extrêmement nombreux dans l'œuvre de Mishima (pour citer quelques exemples célèbres : le pessimiste « je » de *Kamen no kokuhaku*, le pyromane Mizoguchi de *Kinkaku-ji*, les sceptiques et cyniques Seiichirô de *Kyôko no ie* ou

---

<sup>1</sup> Noguchi Takehiko, Tasaka Kô et Inoue Takashi se sont notamment penchés sur cette question. Cf. Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai*, Tôkyô, Kôdansha, 1969 ; Tasaka Kô, *Mishima Yukio ron* (1970), Tôkyô, Fûtôsha, 1977 ; Inoue Takashi, *Mishima Yukio, kyomu no hikari to yami*, Tôkyô, Shironsha, 2006. En anglais, il faut citer, malgré ses imperfections, l'essai de Roy Starrs : *Deadly Dialectics, Sex, Violence and Nihilism in the World of Mishima Yukio*, Honolulu, Hawaii University Press, 1994.

<sup>2</sup> Roger Pol-Droit, *Le culte du néant*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, pp. 39-40.

<sup>3</sup> Vladimir Biaggi, *Le nihilisme*, Paris, Flammarion, 1998, p. 11.

Tôru de *Tennin gosui*). Le nihilisme moral (ou « nihilisme pessimiste »)<sup>4</sup> imprègne notamment les œuvres des années 1950 où, comme nous l'avons évoqué en introduction, le thème de la chute (*daraku*) est omniprésent, surtout dans les textes de la période 1949-1952 (*Kamen no kokuhaku*, *Magun no tsûka*, *Ai no kawaki*, *Ao no jidai*). Les anti-héros de Mishima qui s'enfoncent passivement dans la nullité de leur destinée ou dans la violence de leurs perversions sont légion<sup>5</sup>. La thématique nihiliste, note à cet égard Inoue Takashi, inscrit clairement Mishima dans son époque<sup>6</sup>.

Dans l'œuvre du romancier, le nihilisme ne renvoie toutefois pas uniquement au pessimisme et au thème de la perte des valeurs, mais aussi — serait-ce, dans un premier temps, de façon d'abord relativement discrète — à une expérience d'ordre clairement « ontologique ». Le « je » de *Kamen no kokuhaku* fait ainsi (parmi d'autres) l'expérience d'une sorte de béance intérieure qui l'amène à douter de l'existence de son être propre<sup>7</sup>. Nous retrouvons une expérience d'ordre similaire dans *Kinkaku-ji*, mais cette fois projetée sur un objet externe :

たとえ月に照らされていても、夜の金閣の内部には、あの藪の内側、板唐戸の内側、剥げた金箔擦しの天井の下には、重い豪華な闇が澱んでいた。それは当然だった。何故なら金閣そのものが、丹念に構築され造型された虚無に他ならなかったから。<sup>8</sup>

*Malgré le clair de lune sur lui, une ténèbre lourde, somptueuse stagnait dans ses salles, derrière les contrevents, le bois des portes, sous les plafonds où la feuille d'or s'écaillait. Et c'était bien naturel, car qu'était-il, en soi, ce Pavillon d'Or, sinon structures minutieusement élaborées, édifiées sur du non-être ?*<sup>9</sup>

虚無がこの美の構造だったのだ。〈…〉それにしても金閣寺の美しさは絶える時がなかった！その美はつねにどこかしらで鳴り響いていた。<sup>10</sup>

*La Beauté était structurée de néant ! [...] Cela n'empêchait pas la beauté de n'avoir jamais cessé d'être ! En tous lieux, en tous temps, elle éveillait de purs échos.*<sup>11</sup>

<sup>4</sup> R. Pol-Droit, *op. cit.*, p. 40.

<sup>5</sup> Cf. *supra* : Introduction, pp. 39-40.

<sup>6</sup> Inoue Takashi, *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>7</sup> 私が今まで精魂こめて積み重ねて来た建築家がいたましく崩れ落ちる音を私は聴いた。私という存在が何か一種のおそろしい「不在」に入れかわる刹那を見たような気がした。《J'entendais s'écrouler pitoyablement le bâtiment que j'avais construit jusqu'alors pas à pas, de toute mon énergie. J'eus l'impression de voir de mes yeux l'instant précis où, à mon être, se substitua une sorte d'effroyable "absence".》MY, *Kamen no kokuhaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, p. 236

<sup>8</sup> MY, *Kinkakuji*, Tôkyô, Shinchôsha, 2007, p. 194.

<sup>9</sup> MY, *Le Pavillon d'Or* (1961), traduit du japonais par Marc Mécéant, Paris, Gallimard, 2006, p. 231.

<sup>10</sup> *Kinkakuji*, *op. cit.*, pp. 321-322.

<sup>11</sup> *Le Pavillon d'Or*, *op. cit.*, p. 367.

Individu complexé, profondément égoïste, psychologiquement immature, en guerre avec la génération qui précède (et donc incapable de se trouver des modèles, de rentrer dans le monde des pères et du Symbolique)<sup>12</sup>, rejetant les valeurs de la société, Mizoguchi n'est pas sans points communs avec de nombreux anti-héros de la littérature d'après-guerre. Mais ses expériences d'ordre mystique devant le Pavillon d'Or le singularise. Mizoguchi semble, en l'occurrence, entrevoir simultanément les deux versants du nihilisme ontologique mentionnés par Roger Pol-Droit : d'un côté un versant proprement nihiliste — « il n'y a que le néant derrière les apparences et le miroitement des images formant le monde » — et de l'autre un versant idéaliste — « il y a seulement, par-delà les événements particuliers et finis qui nous sont donnés à vivre, l'Absolu, l'être pur, l'infini sans caractéristiques déterminées »<sup>13</sup> (*i.e* : la Beauté, la Pureté, etc.).

Nombreux sont les textes de Mishima où, comme dans *Kinkakuji*, le thème du nihilisme moral coïncide avec le thème du nihilisme ontologique. C'est dans un désert de valeurs que les personnages de *Kyôko no ie*, roman que Mishima a lui-même décrit comme « son “étude du nihilisme” »<sup>14</sup>, sont amenés à faire des expériences d'ordre ontologique, à douter de leur existence ou du réel. La tonalité morale ou ontologique de l'expérience nihiliste est cependant distribuée de façon sensiblement différente selon les personnages, ce qui tend à suggérer que les deux expériences sont, pour partie, indépendantes l'une de l'autre. Le salarié Seiichirô, s'il doit faire face à une impression de vide (il éprouve le sentiment d'avoir « le cœur creux »)<sup>15</sup> ou de déréalisation (à la fin du roman, il perçoit la ville de New-York comme « une illusion nébuleuse »)<sup>16</sup>, reste avant tout un calculateur qui s'appuie sur ses révélations négatives pour établir, note Shibata Shôji, une distance entre soi et le monde, et gagner de la sorte une « liberté négative » (le terme est de Kierkegaard). Il serait donc peut-être plus un « ironiste »

---

<sup>12</sup> Pour Susan J. Napier, « l'incapacité du personnage à quitter l'Imaginaire et à participer au monde régi par le Nom-du-Père est notamment mis en exergue par l'impotence verbale du personnage » “This inability to leave the imaginary and take part in the world of the Word of the Father is underlined by his verbal impotence [...]” *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mihsima Yukio and Oe Kenzaburo*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, p. 113. Pour une présentation succincte des notions d'Imaginaire et de Symbolique : cf. *infra*, note 16, p. 447.

<sup>13</sup> R. Pol-Droit, *op.cit.*, p. 40.

<sup>14</sup> 「鏡子の家」は、私の「ニヒリズム研究」だ。MY, *Ratai to isho*, dans *Mishima Yukio bungaku ron shû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, p. 267.

<sup>15</sup> 心は空洞のやうで、この世で自分のなりたいたいと思う姿すこしでも思い描いてみる事がなかった。「Son cœur lui semblait creux, et il n'avait pas la plus petite idée de la personne qu'il souhaitait être en ce monde ». MY, *Kyôko no ie*, Shinchôsha, Tôkyô, 2008, p. 86.

<sup>16</sup> 〈…〉ここニューヨークの巨大な建築群が稀薄な幻としか見えない清一郎にとっては、外国ぐらしは易々たるものだった」 « Pour Seiichirô, qui ne voyait dans les immense buildings de New-York qu'une illusion nébuleuse, la vie à l'étranger était vraiment facile [...]. », *ibid.*, p. 505.

qu'un véritable nihiliste (il est d'ailleurs parfaitement intégré à la société contemporaine)<sup>17</sup>. Par contraste, les personnages d'Osamu et de Natsuo subissent des expériences d'ordre plus exclusivement ontologiques, qui bouleversent leur rapport à l'existence et réduisent pour eux l'éventail des possibles.

Osamu doit ainsi constamment lutter contre une impression de dématérialisation qui informe toute sa vie : sa carrière d'acteur (le regard des autres comme preuve d'existence), sa pratique du culturisme (la musculature comme antidote au néant intérieur)<sup>18</sup>, son masochisme (la certitude d'exister dans la douleur et le fantasme d'autrui). Le peintre Natsuo éprouve de son côté, à l'occasion d'une excursion à la campagne, une révélation qui l'amène à visualiser un néant qui ne touche plus seulement, comme dans *Kinkakuji*, un seul artefact, mais l'ensemble de la réalité extérieure :

理智は澄みすぎるほど澄み、意識は明らかすぎるほど明らかなのに、目の前では異変が起こっているのである。潮の引くように、今まではっきりした物象と見えていたものが、見えない領域へ退けてゆく。樹海は最後のおぼろげな緑の一団が消え去るのと一緒に、完全に消え去った。そのあとには、あらわれる筈の大地もなく、……何もなかった。

*Son intellect était acéré plus qu'il ne faut, sa conscience claire à l'excès, et pourtant c'est un phénomène tout à anormal qui se produisait devant ses yeux. Toutes les formes qu'il percevait comme nettes et bien définies s'étaient retirées dans un territoire invisible, comme reflue la marée. Elles avaient entièrement disparu, comme avait disparu, à l'instant, l'ultime flou de verdure auquel la forêt avait été réduite. Le sol, qui aurait dû apparaître par la suite, était aussi absent... Il n'y avait rien.*<sup>19</sup>

Cette nausée nihiliste est presque inverse à l'expérience de Roquentin dans la scène du marronnier du célèbre roman de Jean-Paul Sartre. C'est l'existence, dans sa monstruosité informe et excessive, qui angoisse le héros de *La Nausée*<sup>20</sup>, tandis que c'est le néant de toute chose dont Natsuo subit la révélation<sup>21</sup>. Les deux expériences se rejoignent cependant en tant

---

<sup>17</sup> Shibata Shôji, *Mishima Yukio miserareru seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2001, pp. 186-190. Le fait que l'hypothèse nihiliste soit vécue sur un mode distant et amusé apparaît clairement dans la courte citation de la note précédente. C'est parce que l'existence de New-York est fuyante que, pour Seiichirô, il est agréable d'y vivre.

<sup>18</sup> もし僕にもっと肉があったら、僕の存在はもう少し濃くなるだろう？ « Si j'avais plus de chair, mon existence ne serait-elle pas un peu plus dense ? » MY, *Kyôko no ie*, op.cit, p. 52.

<sup>19</sup> MY, *ibid.*, pp. 338.

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938), dans J-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1981, pp. 150-160

<sup>21</sup> Paul Nizan avait, en l'occurrence, distingué l'angoisse de l'existence de son ancien condisciple de l'angoisse du néant propre à Heidegger. Cité dans J-P. Sartre, *Œuvres romanesques*, *ibid.*, p. 1702.



qu'illumination négative confrontant soudainement les personnages à un visage angoissant et inattendu du réel.

Nombreux sont les doubles d'Osamu ou de Natsuo dans les œuvres des années 1960. Les personnages, négativement perçus, de Jack dans la nouvelle *Budô pan* 葡萄パン [Pain aux raisins, janvier 1963]<sup>22</sup>, ou de Tôru dans *Tennin gosui* (juillet 1970-janvier 1971) se conçoivent comme vides, en manque d'être, originaires des « terres de l'illusion »<sup>23</sup>. Un tel sentiment peut cependant occuper des êtres fictionnels présentés de façon plus positive comme — nous y reviendrons — Isao dans *Honba*. Les passages qui renvoient à une visualisation du néant universel sont un peu moins fréquents. Nous retrouvons cependant une description très proche de celle de *Kyôko no ie* dans la bouche de Haguro, personnage maléfique d'*Utsukushii hoshi* qui note qu'en l'absence d'instances chargées de gérer les rapports des hommes à l'entité absolu/néant<sup>24</sup> (les dieux et leurs prêtres, comparés à des « gardiens mercenaires » situés aux frontières du réel), l'existence humaine serait entièrement rongée par le néant :

もし傭兵たちが一人もいなくなったら……、忽ち、虚無は国境を乗り越えてきて、人知の建てた町々を犯し、首都の家々の窓の下にまで溢れてしまう。朝、目をさまして、顔を洗おうとして、窓をあけると、もう窓の外には虚無しかない、という具合だ。

*Si tous les gardiens mercenaires [de l'absolu] disparaissaient... alors subitement, le néant franchirait les frontières, s'attaquerait aux villes construites par la connaissance humaine, déborderait jusque sous les fenêtres des maisons de la capitale. Le matin, au réveil, s'apprêtant à laver leur visage, les gens, ouvrant leurs fenêtres, seraient dans une situation où dehors il n'y aurait rien d'autre que le néant.*<sup>25</sup>

D'autres passages d'*Utsukushii hoshi* suggèrent, sur un mode certes moins radical, que les personnages font l'expérience d'une réalité partiellement trouée, dispersée entre des îlots de

<sup>22</sup> MYZ, vol. 20, 2002, pp. 125-147.

<sup>23</sup> あそこからこそ自分は来たのだ、と透は思った。幻の国土から。夜明けの空がたまたま垣間見せるあの国から。「Je viens précisément de là-bas, pensa Tôru. Des terres de l'illusion. Ce pays que laisse parfois entrevoir le ciel au lever du jour.» MY, *Tennin gosui*, Tôkyô, Shinchôsha, 2005, pp. 200-201. Les prénoms de Jack et de Tôru tendent (selon une logique onomastique courante chez Mishima) à allégoriser cette identité marquée par un manque à être. Le premier, sans patronyme, est réduit, comme ses confrères beatniks de la nouvelle *Tsuki* [La lune, août 1962] à un prénom (surnom) américain passe-partout qui le désubstantialise dans une sorte d'identité universelle factice. Quant à Tôru, le caractère de son prénom (透) signifie tout simplement « transparent ».

<sup>24</sup> Le récit de Haguro va tout à fait dans le sens de la double définition du nihilisme ontologique proposée par Roger Pol-Droit. Dans le discours du personnage c'est à la fois contre le néant et l'absolu que les « gardiens mercenaires » imaginés par les hommes sont censés combattre. Cf. MY, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, pp. 274-277.

<sup>25</sup> MY, *ibid.*, p. 275.

réalités sans lien les uns avec les autres<sup>26</sup>. La fin de *Hôjô no umi* relève aussi, nous l'avons vu, de ce type de révélation mystique négative : le personnage de Honda réalise que tout ce qu'il a vécu jusqu'alors, tous les êtres qu'il a rencontrés, n'ont probablement jamais existé<sup>27</sup>.

Par contraste avec les œuvres de la décennie précédente, le nihilisme moral, que nous retrouvons dans la plupart des romans représentatifs de la période 1959-1970 — *Kyôko no ie* (octobre 1958 et septembre 1959), *Utage no ato* (novembre 1960), *Utsukushii hoshi* (janvier-novembre 1962), *Gogo no eikô* (septembre 1963), *Kinu to meisatsu* (janvier-octobre 1964), *Hôjô no umi*<sup>28</sup> — prend ainsi une dimension métaphysique plus marquée, en vient à interroger le statut même du réel, de l'être et de l'idéal<sup>29</sup>. Exposés aux attaques du néant, c'est logiquement à l'absolu que de nombreux personnages s'en remettent. Au nihilisme répond le dépassement du nihilisme ou, pour Tasaka Kô qui reprend une expression qui a fait florès en son temps, le « dépassement de la modernité » (*kindai no chôkoku* 近代の超克), véhicule du nihilisme<sup>30</sup>. Dans le roman *Kemono no Tawamure* 獣の戯れ [Jeu de fauves, juin-septembre 1961], note Matsuda Hitomi, l'aspiration des personnages à un monde préétabli et idéal se présente ainsi comme une réaction au sentiment de vide que leur apporte le quotidien. Nous retrouvons une logique semblable, ajoute-t-il, dans les œuvres capitales que sont *Utsukushii hoshi* et *Hôjô no umi*<sup>31</sup>. Cette perfection Autre et abstraite, qui répond au nihilisme, n'est cependant pas à chercher ailleurs que dans le nihilisme. C'est l'expérience du vide le plus pur, le plus ontologique, qui permet de sauter le pas, d'expérimenter la

---

<sup>26</sup> MY, *Ibid.*, pp. 16-22.

<sup>27</sup> MY, *Tennin gosui*, *op.cit.*, pp. 338-342. Cf. *supra*, pp. 371-373.

<sup>28</sup> La tétralogie est parue en feuilleton dans *Shinchô* de septembre 1965 à janvier 1971. La première édition en format folio du premier tome n'est parue en revanche qu'en janvier 1969. Cf. Inoue Takashi, art. « Hôjô no umi », *Mishima Yukio jiten*, dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2002, p. 335.

<sup>29</sup> Constat que l'on pourrait aussi appliquer à de nombreuses nouvelles : *Bôshi no hana* (janvier 1962), *Tsuki* (août 1962), *Budô pan* (janvier 1963), *Mikumano môde* (janvier 1965), *Asa no jun.ai* (juin 1965) nous renvoient aussi très clairement aux thématiques du nihilisme ontologique.

<sup>30</sup> Tasaka Kô, *op.cit.*, pp. 217-218. En employant l'expression « dépassement de la modernité », Tasaka Kô établit en l'occurrence un parallèle entre Mishima et les philosophes de l'école de Kyôto. Nishida Kitarô 西田幾多郎 (1870-1945), et surtout son disciple Nishitani Keiji 西谷啓治 (1900-1990), défendaient en effet l'idée d'un dépassement du nihilisme à travers le nihilisme, la véritable négation étant négation de la négation (James W. Heisig, *Les philosophes du néant, un essai sur l'école de Kyoto*, traduit de l'anglais par Sylvain Isaac, Bernard Stevens et Jacynthe Tremblay, Paris, Éditions du Cerf, 2008. Cf. notamment : pp. 87-89 et pp. 239-241). Mishima avait en l'occurrence dans sa bibliothèque un exemplaire de l'ouvrage *Nihirizumu* ニヒリズム (1949) de Nishitani Keiji (selon le catalogue établi par Shimazaki Hiroshi avec l'épouse de l'écrivain : cf. Inoue Takashi, *op.cit.*, p. 125). Notons que dans *Kinu to meisatsu*, le personnage d'Okano lit un ouvrage sur Hölderlin attribué à un disciple de Heidegger, membre de l'Institut d'Études Philosophiques de la Guerre Sainte (*Seisen tetsugaku kenkyûsho* 聖戦哲学研究所), profil qui évoque clairement celui des membres de l'école de Kyôto (MY, *Kinu to meisatsu*, Tôkyô, Shinchôsha, 2012, pp. 77-78).

<sup>31</sup> 日常生活の空虚感のために既製の観念的異世界に逃れようとする人間を描いているとして、その主体は『美しい星』(昭37)、『豊饒の海』(昭40~46)へと続く〈…〉。「[Mishima] dessine ici des êtres qui, en raison du raison du sentiment de vide suscité par la vie quotidienne, cherchent à fuir dans un autre monde, préconstruit et idéal. Il développe ensuite ce thème dans *Belle étoile* (1962) et *La mer de la fertilité* (1965-1971) ». Matsuda Hitomi, art. « Kemono no Tawamure », dans *Mishima Yukio jiten*, *op.cit.*, p. 115.

réversibilité du néant en absolu incarné par l'artefact du Pavillon d'Or. Le personnage de Natsuo, dans *Kyôko no ie*, ne verse dans l'ésotérisme (une mystique qui prétend donner un sens global au monde et le structurer autour d'un principe ordonnateur, fût-il en lui-même fuyant)<sup>32</sup> qu'après avoir eu la révélation du néant.

Le parcours et les attributs du personnage d'Osamu, dans *Kyôko no ie*, suggèrent, par ailleurs, que la polarisation entre l'absolu et le néant, le vide et le plein, joue aussi dans cette seconde forme de nihilisme ontologique qu'il incarne et qui est vécu sur un mode interne. À l'angoisse de la béance intérieure s'oppose ainsi — selon le complexe psychotique corps vide/corps plein que nous avons déjà évoqué au sujet de *Yûkoku* — un sentiment de plénitude qui tient à l'objectivisation de soi dans le regard des autres ou dans le miroir<sup>33</sup> où se répète le relief sculpté des muscles que le personnage s'est construit. Comme le personnage d'Omi, fétichisé par le narrateur de *Kamen no kokuhaku*<sup>34</sup>, comme l'acteur Mizuho Yutaka de *Sutô* ou le couple Takeyama de *Yûkoku*, Osamu coïncide alors avec une forme parfaite en harmonie avec le monde non moins sans défaut de la scène<sup>35</sup>. Mais ce plein artificiel est toujours fragile et temporaire. L'acteur sera finalement rattrapé par le néant intérieur qui l'habite, se donnant corps et âme à l'usurière Kiyomi, ange démoniaque du *nihil* qui règne sur une maison vide, ordre inhabité et transparent, face sombre du nihilisme ontologique<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Le centre (l'absolu) conjugue en effet, comme le suggère le discours cité *supra* du personnage de Haguro dans *Utsukushii hoshi*, cette nature double du nihilisme ontologique qui évoque l'opposition entre l'absolu de la pureté hypothétique et le vide souverain de la pureté anhypothétique mentionné dans notre première partie (cf. *supra* : I, note 58, p. 105). Le nihilisme est un purisme et le purisme un nihilisme : tous deux impliquent une logique du tout ou rien.

<sup>33</sup> MY, *Kyôko no ie*, *op. cit.*, pp. 52-55 et p. 180.

<sup>34</sup> こうした小説風な叙述に不可欠な人物のある特徴、或る愛すべきくせ、それ拾い上げることでその人物を生き生きとみせるいくつか欠点、そういう無数ものが何一つ、記憶の近江からは引き出せない。「Dans une description de type romanesque comme celle-ci, il faudrait, pour que le personnage apparaisse vivant, relever un certain nombre de défauts, d'indispensables particularités, d'aimables manies ; mais de mes souvenirs d'Omi je ne puis tirer aucune imperfection de ce genre. » MY, *Kamen no kokuhaku*, *op.cit.*, p. 62.

<sup>35</sup> Tandis qu'il répète son rôle dans la misérable pension où il s'est installé, Osamu éprouve ainsi la sensation de vivre dans un lieu parfait, auquel il ne manque rien : 舞台の上をたえず流れつづける水のような時間は、ここでも同じ姿で流れていた。そして、古ぼけた瓦屋根の上の空には、ここで見えない月があり、月は確かに在った。月がいて、一人の眠れない青年がいる。何一つ欠けるものはない。『僕は俳優だ』と呟は思った。「 Ici aussi, sous la même forme, coulait ce temps semblable à l'eau, qui coule infiniment sur les planches de la scène. Au ciel, au-dessus du vieux toit en tuile, il y avait la lune qu'il ne pouvait voir d'ici. Une lune, c'est certain, et puis un jeune homme qui ne pouvait pas dormir. Il ne manquait rien. "Je suis un acteur" pensa Osamu. » (MY, *Kyôko no ie*, *op.cit.*, p. 175). Notons que la lune symbolise souvent cette perfection artificielle, imaginaire et donc réversible en néant, si fréquente dans l'œuvre des années 1960. Le titre même de *Hôjô no umi* renvoie ironiquement à une mer lunaire minérale et sans vie (cf. *supra*, note 13, p. 338). C'est aussi une lune que, dans la nouvelle *Tsuki*, le beatnik nihiliste Peter prétend voir au sommet de la tour de l'Église abandonnée où avec ses compagnons de misère Haiminâra (du nom d'un somnifère) et Kiko, il trompe son ennui en se livrant à des jeux puérils dans une crypte éclairée à la bougie. Ses deux amis ont tôt fait de remarquer qu'ils sont en pleine saison des pluies, que la nuit est d'un noir d'encre, et qu'il n'y a donc aucune raison que la lune soit visible (MYZ, vol. 20, 2002, p. 124).

<sup>36</sup> À travers les deux principaux personnages féminins de *Kyôko no ie*, Kyôko et Kiyomi, tous deux négativement perçus, Mishima a probablement voulu incarner l'opposition, sur laquelle nous nous sommes appuyés ici, entre nihilisme moral et nihilisme ontologique. La maison de Kyôko représente le désordre moral du Japon d'après-guerre (MY, *Kyôko no ie*, *ibid.*, pp. 18-20) auquel manque un mari, principe masculin et organisateur

## 2. Scepticisme et artificialité de l'idéal

Par opposition au novice de *Kinkakuji* ou au peintre Natsuo dans *Kyôko no ie*, Isao n'est, certes, jamais amené à considérer que le réel est constitué de néant. Si le monde contemporain se désagrège, c'est par rapport à une norme concrète (l'empereur, le système impérial, etc.) qui devrait lui donner une assise et l'organiser rigoureusement. Mais les phases de doute qu'expérimente le personnage semblent parfois être plus que des crises passagères, suggèrent qu'il n'a peut-être jamais été certain de la réalité de cette norme et du sens de son action :

手持ち無沙汰になった勲は、雑草の草むらに腰を下ろした。昼の虫がわずかに啼いているのが、水音に消されてしまう。空がいかにも伶俐な色になって、佐和がかきまわしている盥の水にも映っては碎けている。この世には何事もない。世界のすべてが勲の企てを架空なものに見せようと努め、樹々も空の色も力を協わせて燃える志を凍らせ、感情の激端をなだめ、勲があたかも一番非現実的で不必要な変革の幻にとらわれているように思わせようとしている。若さの刃だけが秋空を映して、徒らに青く煌々としているのだと。

*Désœuvré, Isao s'assit dans les herbes folles. Le bourdonnement à peine audible des insectes était couvert par les bruits de l'eau. Le ciel aux couleurs si lucides et si pénétrantes se désagrégeait dans le baquet où Sawa faisait tourner sa lessive. Il n'y avait aucun problème en ce monde. Tout l'univers s'évertuait à montrer que son entreprise n'était qu'une fiction. Les arbres et les teintes du ciel joignaient leurs forces pour geler sa brûlante résolution, pour adoucir l'impétueux torrent de ses sentiments et lui représenter à quel point il était envoûté par une chimère de réformes, les plus irréalistes et les plus inutiles qui soient. Seul le fil tranchant de sa jeunesse reflétait le ciel automnal et brillait comme lui, vainement, éclatant et vert.*<sup>37</sup>

Située au début du chapitre vingt, cette scène, qui constitue la première confrontation explicite du personnage avec le doute, est d'autant plus marquante qu'elle intervient avant les révélations de Sawa, à la fin de ce même chapitre, sur les manœuvres troubles de son père et ses liens avec Kurahara. Le dispositif textuel insinue donc que l'idéalisme et le fanatisme du personnage sont en fait indissociables d'une forme de scepticisme, qui les précède, ou du

---

(l'empereur ?). Mais bien plus angoissant est l'ordre vide de Kiyomi, véritable vestale du néant. L'extrême perversité du personnage, qui en fait une sorte de principe du mal (*ibid.*, pp. 323-328), souligne cependant à quel point les deux thématiques sont parfois difficilement dissociables, le thème du nihilisme ontologique étant rarement dénué d'un jugement de valeurs implicite, positif (corps plein, vision de l'absolu) ou négatif (corps vide, vision du néant).

<sup>37</sup> Chap. 20, p. 261.

moins les constitue. À l'origine même de l'engagement idéologique du personnage (cette phase dite de manipulation qui n'est pas directement évoquée dans le récit), ou du moins en tant que vecteur essentiel de son engagement, jouerait ainsi une logique de « saut de la foi » kierkegaardien<sup>38</sup> ou de pari pascalien, radicalisée par une conscience plus ou moins diffuse que l'absolu (l'empereur, le *kokutai*, etc.) et l'idéal (l'action glorieuse, les personnages modèles, le monde structuré par l'absolu) sont en fait des mensonges, des artefacts de la pensée dont l'absoluité tient précisément à une absence.

Dans la mesure où l'absolu et l'idéal structurent la *weltanschauung* du personnage, la précarité de leur existence n'est pas sans conséquence dans le rapport du héros à la réalité environnante. Dans un premier temps, ce n'est certes pas directement au néant que le personnage est confronté, mais au contraire à la matérialité du monde. L'extrait précédent nous renvoie aux fréquentes scènes de révélation négative présentes dans l'œuvre de Mishima et qui convoquent généralement les métaphores de l'objet brisé (verre, cristal, œuvre éphémère d'art floral, etc.) ou de la corde qui se casse (corde de *koto* notamment, mais aussi d'arc)<sup>39</sup> : l'idéal fantasmé et abstrait vient se désagrégier contre le mur suave du réel. Mais la désintégration de l'idéal ramène aussi au premier plan le désordre ou le vide du monde qu'il permettait de masquer. Dans le passage que nous venons de citer la phrase この世には何事も無い est en l'occurrence très ambiguë, semble articuler, sur le mode de la syllepse, un sens figuré et manifeste « il n'y avait aucun problème en ce monde » (*i.e.* : aucune nécessité de le corriger conformément à l'idéal) avec un sens littéral dont les implications sont plus radicales et d'ordre métaphysique : « il n'y avait rien en ce monde ». Dans le baquet des lessives politiques et profanes, ce n'est pas seulement l'idéal mais toute la réalité sublimée qu'il portait avec lui qui s'écroule.

C'est qu'Isao, comme de nombreux personnages de Mishima, hallucine une réalité idéale avant même d'être confronté à la réalité, fantasme l'objet avant de l'approcher. Dès lors le réel ne peut jamais que décevoir, apparaît toujours comme une seconde et mensongère caricature d'un réel plus éclatant et préexistant. D'où le sentiment de vide ontologique qui suit ou accompagne les révélations négative et qui n'est en fait jamais qu'un retour au manque ou

---

<sup>38</sup> Louis Dupré commente ainsi le saut dans la foi chez Kierkegaard : « Ce saut dans l'absurde, c'est la foi. [...] Mais la difficulté à présent c'est le saut même. Sur quoi vais-je m'appuyer pour le tenter ? Ici ma raison m'abandonne totalement ; ce que j'entreprends est justement le comble de l'irrationnel : c'est un saut dans l'absurde. Le saut ne peut se motiver que par lui-même : je crois en Dieu parce que je crois, et il n'y a point d'autre motif. ». *La dialectique de l'acte de foi chez Soeren Kierkegaard*, dans *Revue philosophique de Louvain*, Troisième série, tome 54, n° 43, 1956, p. 421.

<sup>39</sup> Cf. par exemple : *Kinkakuji*, *op.cit.*, pp. 184-188 (*Le Pavillon d'or*, *op.cit.*, pp. 221-225) ; *Utsukushii hoshi*, *op.cit.* p. 11 ; *Bôshi no hana* (MYZ, vol. 20, pp. 67-68), *Honba*, *op.cit.*, chap. 11, p. 151 et chap. 23, p. 293 (nous citons ce dernier extrait *infra* : p. 423).

à l'absence initial à partir duquel l'idéal a été projeté. Le rapport d'Isao au lieutenant Hori perçu, avant même que le personnage n'ait eu l'occasion de le rencontrer, comme une essence de « l'esprit guerrier » (*shikon* 士魂)<sup>40</sup>, fournit une illustration frappante de cette logique. Dans un premier temps, au début du chapitre onze, le personnage parvient à faire coïncider l'image idéale qu'il s'était construite du lieutenant et la réalité de sa personne. Mais le lustre du père idéal se décompose lorsqu'il l'interroge sur son rôle dans l'Incident du 15 mai 1932, et que le lieutenant semble refuser de répondre :

「五・五事件の前に、中村海軍中尉が堀さんと訪問したという噂は本当ですか」

中尉の顔に、はじめて冷たい牡蠣殻のようなものが瞬時貼りついた。〈…〉

「お前らの関知するところではない」

「いや、ぜひ伺いたいのです」

「なぜだ」

「もし、……いつかわれわれがお願いに上ったら、堀さんは引止められる方か、そうでない方かを知りたいからです」

勲は相手の返事を待つまでもなく、今まで何度となく経験したように、これぞと思った年長者との対話の果てに、突然白々しい川のようなものが現われて、こちらとの間を隔ててしまう苦い時間の近づくのを感じた。そのとき、今の今まで光り輝いていた相手は死灰に変わる。

*— Est-il vrai, comme le dit la rumeur, qu'avant les Incidents du 15 mai, le lieutenant Nakamura de la marine vous aurait rendu visite ?*

*Pour la première fois, le lieutenant laissa apparaître un air froid, comme une coquille d'huître posée un instant sur son visage.*

[...]

*— Ceci ne vous concerne pas.*

*— Mais nous voudrions vraiment savoir ce qu'il en est.*

*— Et pourquoi ?*

*— Eh bien... si un jour nous avons une requête à vous faire, nous aimerions savoir si vous seriez, ou pas, amené à vouloir nous arrêter dans notre projet.*

*Sans attendre la réponse du lieutenant, Isao sentit que s'approchait cet instant amer qu'il avait tant de fois expérimenté au terme de conversations avec des hommes plus âgés que*

---

<sup>40</sup> Chap. 11, p. 144.

*lui : soudain quelque chose, comme une rivière transparente, apparaissait et le séparait de son vis-à-vis. Cet interlocuteur qui, jusqu'alors, brillait de façon éclatante, se transformait en un tas de cendres froides.* <sup>41</sup>

Le plus surprenant, dans cet extrait, est que la réponse, qui devait permettre au personnage d'évaluer la résolution du lieutenant à agir, apparaît subitement accessoire (elle ne sera d'ailleurs jamais mentionnée par le narrateur). Il est, en effet, déjà trop tard. En tergiversant, ne serait-ce qu'un instant, le lieutenant introduit le trouble, réinsère de la durée et des compromissions dans l'édifice idéal de la pureté qui les rejette et détruit ainsi l'image qu'Isao avait façonnée.

À la fin du chapitre onze, le personnage parvient cependant à faire abstraction de sa déception et réenclenche la mécanique idéalisante. La conversation du lieutenant, note-t-il, est « intéressante et profitable, et déborde d'une énergie propre à élever l'esprit combattant » <sup>42</sup> de ses jeunes interlocuteurs. Le militaire est ainsi le véhicule d'une dialectique de projection / destruction de l'idéal qui, au moins pour partie, fonctionne indépendamment de sa personne et de ses actions. Dès lors qu'il comprend, suite à la défection du lieutenant au chapitre vingt-sept, que celui-ci ne saurait fournir un support à son idéalisation, Isao cristallise ainsi sans difficulté un nouvel absolu, dont le militaire est tout simplement exclu :

現実が一つ崩れたあとも、すぐ別の現実が結晶しはじめて、新たな秩序を作り出すという観念に、いつのまにか慣れはじめている自分に気づいた。その新しい結晶からは中尉はすでに弾き出されていた。そしてその威丈高な軍服姿は、出口も入口もない透明な結晶体のまわりをうろうろしていた。勲はもう一つ高度の純粹へ、もう一つ確実性の高い悲劇へ辿りついた。

*Isao s'aperçut qu'il s'était, à son insu, habitué à l'idée qu'une réalité étant tombée à terre, aussitôt une autre réalité commençait à se cristalliser et à composer un nouvel ordre des choses. De ce cristal qui venait de voir le jour, le lieutenant était d'emblée exclu. Son imposant uniforme tournait sans but autour de ce corps transparent qui ne comportait ni entrée ni sortie. Isao, de son côté, touchait à une plus haute pureté, pénétrait dans une tragédie d'une nature plus incontestable.* <sup>43</sup>

Tasaka Kô a justement fait remarquer que la nature artificielle et fictionnelle de l'idéal chez Mishima en accusait la précarité : le « boomerang du nihilisme » (*nihirizumu no bûmeran* =

<sup>41</sup> Chap. 11, pp. 149-151.

<sup>42</sup> 中尉の話はおもしろくて有益であり、心を昂める力に溢れていた Chap. 11, p. 152.

<sup>43</sup> Chap. 27, pp. 331-332.

ヒリズムのブーメラン)<sup>44</sup> ne peut s'accrocher à l'azur fabriqué et revient inlassablement vers son auteur. Mais la chute n'est jamais définitive, car il est toujours possible de relancer le boomerang, de recréer *ex nihilo* l'idéal. Cette logique d'auto-engendrement l'immunise contre les atteintes impures du réel, qui n'est plus qu'un simple tourniquet enclenchant les portes tournantes (absolu/néant) du nihilisme ontologique. Tous les coups que le réel pourrait porter à l'idéal ne sont donc que temporaires, ne servent, *in fine*, qu'à renforcer la machine idéalisante et une « autre réalité » fantasmée, d'autant plus vigoureuse qu'elle s'éloigne de la confrontation avec le véritable objet. Derrière l'« instant amer » que revit Isao lors de sa première rencontre avec le lieutenant, il faut aussi lire les instants inverses et consécutifs de recristallisation de l'idéal.

Force est toutefois de reconnaître qu'il n'est pas toujours évident, pour le héros, de mettre le réel à distance. Bien souvent, celui-ci s'incruste dans la machine fantasmatique, s'impose tel qu'il est et non tel que le personnage désire. La réalité n'est plus alors le tourniquet qui fait tourner à vide le mythe de la pureté, mais au contraire le grain de sable, l'élément tiers auquel Isao ne parvient pas à donner sa place. Il est toujours possible de recomposer l'azur qui se désagrège dans le baquet de lessive. Il est plus difficile d'intégrer au tableau le bourdonnement des insectes, le clapotis de l'eau, les herbes folles, etc. C'est aussi cette dimension matérielle du monde auquel le personnage est confronté quand, seul avec ses disciples, il doit fixer une date pour l'insurrection et attend vainement une réponse de la transcendance :

……何の日付も、何の数字の啓示も泛かんでこない。その気高い夕雲の光りの裡に、直下に彼の心を強いてくるようなものは現れない。言葉を要せずして、ただちに交感を成就するようなものは生まれて来ない。弦が絶たれたように、何も鳴らない。

そうかと云って、太田黒伴雄があれほど明白に知ったように、神が辞んでおられるのではない。拒否も亦、明瞭ではないのである。

それは何を意味するのだろうかと思はれた。今ここに、いずれも廿歳に充たない若さに溢れた者どもが、熱烈にきらめく注視を勲の一身に錘め、その勲は高い絶壁の上の神聖な光りを見上げている。事態はここまで迫り、機はここまで熟している。何かが見れねばならぬ。しかも、神は肯うとも辞むともなく、この地上の不決断と

---

<sup>44</sup> Tasaka Kô, *op.cit.*, p. 223.



不如意をそのまま模したように、高空の光りのなかで、神の御御足からなおざりに脱げた沓のように、決定は放棄されているのである。

*Pas la moindre révélation de date ou de chiffre ne vint à lui. De la lumière qui couvait dans les nuages altiers du couchant, rien n'apparut pour s'imposer à lui. Aucun sentiment de communication immédiate, outrepassant le langage, ne s'éveilla en lui. Pas le moindre son ne résonna, comme si la corde avait cassé net.*

*Ceci étant, les dieux ne lui avaient pas nettement signifié leur désapprobation, comme ils l'avaient fait devant Otaguro Tomoo. Même leur refus restait dans le flou.*

*Que cela signifiait-il donc ? Il avait maintenant devant lui un groupe de garçons débordant de jeunesse, donc aucun n'avait atteint la vingtaine et qui fixaient vers lui leurs regards où brillait le feu ardent de la passion. Et lui attendait, les yeux levés vers la lumière divine située au sommet de la falaise. La situation devenait pressante, l'instant propice était en feu. Il fallait que quelque chose se manifeste. Mais les dieux, ne l'approuvèrent ni ne le désapprouvèrent, la décision était laissée à elle-même, comme s'ils se contentaient de reproduire l'indécision et l'incertitude propres à ce bas monde, abandonnant leurs augustes souliers dans la lumière des cieux.<sup>45</sup>*

L'extrait confirme la dimension artificielle de l'idéal : si les « augustes souliers » des dieux traînent dans le vide, il ne tient qu'à Isao de les chausser pour atteindre, dans un saut icarien, le soleil absent de l'absolu. Le héros fixera ainsi arbitrairement une date et une heure, comme s'il était en contact avec la transcendance<sup>46</sup>. Mais l'extrait fait aussi intervenir un tiers, représenté ici par les disciples dont les regards insistants placent Isao face à ses contradictions, le contraignent à reconnaître le caractère fabriqué de sa foi et de son rêve sacrificiel. Tandis qu'il n'éprouve aucune difficulté à recristalliser l'idéal suite à la défection du lieutenant Hori, le personnage paraît ici miné par un sentiment de culpabilité, comme s'il était sensible au mensonge dont procède sa conduite<sup>47</sup>.

Coincé entre la matérialité du monde d'une part, et le silence de la transcendance de l'autre, le personnage d'Isao prend une dimension proprement tragique, au sens que Lucien Goldmann donne à ce terme. Le Dieu de la tragédie, note-t-il, est « un Dieu toujours présent et toujours absent » dont la présence « dévalorise le monde et lui enlève toute réalité » mais dont l'absence « fait au contraire du monde la seule réalité en face de laquelle se trouve

---

<sup>45</sup> Chap. 24, pp. 310-311.

<sup>46</sup> Chap. 24, p. 311.

<sup>47</sup> 小さな悪の観念が、舟虫のように心の一隅を走りすぎた « Un concept mauvais et minuscule traversa un coin de son esprit, comme un pou de mer » note ainsi le narrateur au moment où Isao prend la décision d'agir et de donner une date (chap. 24, p. 311). Quelques lignes plus loin Mishima suggère très clairement une logique de déni : 勲は嘘をつくとは思わなかった。« Isao ne pensait pas qu'il mentait ».

l'homme et à laquelle il peut et doit opposer son exigence de réalisation des valeurs substantielles et absolues »<sup>48</sup>. Le mutisme de la transcendance contraint le personnage à se confronter au monde réel, cet univers incertain et matériel qu'il rejette mais dont il est difficile de nier la présence. Le saut dans la foi est toujours possible, mais il se donne comme tel, manifeste son artifice et fragilise ainsi tout l'édifice fanatique. Isao se distingue sur ce point des protagonistes aux convictions invulnérables de *Shinpûren shiwa*, mais aussi de ses disciples les plus fidèles tels Izutsu ou encore Serikawa<sup>49</sup> dont la crédulité sans faille met en exergue la dimension tragique du héros qui tient devant ses ouailles des discours mystiques et enflammés contrastant avec ses doutes intérieurs<sup>50</sup>.

### 3. L'action créatrice

À la différence des disciples naïfs d'Isao, le personnage de Sawa, étudiant âgé du « Collège de la piété envers le souverain » d'Iinuma Shigeyuki, qui, par la suite, s'agrègera de force au groupe d'Isao (probablement pour les surveiller) ne manque pas de déceler la précarité intrinsèque à la foi du héros. Dans le chapitre vingt-et-un il rétorque ainsi à Isao, qui le presse de lui révéler la vérité sur les rapports entre son père et Kurahara :

「何のために？現実がわかるとあんたの確信が変わるのか？それならあんたの志は今まで幻だけにとらわれていたというのか？そんな変わりやすい志なら捨ててしまいなさい。私は一寸あんたの信じている世界に罅を入れてみせてあげようと思ったただけだ。それでそれだけ動揺するのでは、あんたの志も怪しいものだ。男子の不退転の決意はどうしたのだ。あんたには果たしてそれがあるのか。あるならこの場で言っごらん」

— *Et pour quoi faire ? Si tu apprends la vérité, tes convictions changeront-elles ? Elles ne reposaient donc jusqu'à présent que sur une illusion ? Si ta loyauté peut être altérée aussi facilement, alors elle est bonne à jeter. Je voulais juste te montrer comment fissurer l'univers auquel tu crois. S'il est à ce point ébranlé par ce que je t'ai dit, c'est que ta loyauté*

---

<sup>48</sup> Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 60.

<sup>49</sup> Cf., par exemple, chap. 12, pp. 165-166 (le personnage d'Isao note la candeur de son ami Izutsu qui vit dans un monde sans contradictions où le mal prend une forme aussi plate que possible) ; chap. 18, pp. 241-242 (Serikawa est présenté comme un être naïf et sentimental) et chap. 28, pp. 336-338 (convaincu du bien-fondé de leur plan et de leur bonne étoile, Izutsu et Serikawa se montrent d'un enthousiasme débordant alors que le lieutenant Hori vient de faire défection).

<sup>50</sup> Cf. par exemple : chap. 12, pp. 162-163 ; chap. 13, pp. 173-174 ; chap. 18, p. 229.

*n'est pas fiable. Où est-elle, cette infaillible détermination masculine ? As-tu même jamais su ce que c'était ? Exprime-la donc, que je voie ça !*<sup>51</sup>

En un sens, Sawa a parfaitement raison : si Isao était vraiment convaincu, il n'aurait aucune raison d'être à ce point décontenancé par ce qu'il vient d'apprendre. La divinité de l'Empereur et du *kokutai* seraient-ils donc un mirage ? Ne planeraient-ils pas bien au-dessus des petites manigances du père ? Pourquoi une telle capilotade de la foi et de l'idéal ? La violence du doute auquel le personnage est confronté peut paraître parfois disproportionnée par rapport à la relative ténuité de l'élément déclencheur (révélations de Sawa et du père)<sup>52</sup>, comme si la célèbre confusion entre consécution (épreuve → doute) et causalité (épreuve *donc* doute) opérait imparfaitement<sup>53</sup>. Ce dysfonctionnement narratif tend à confirmer que le scepticisme est bel et bien inhérent à l'engagement fanatique du personnage.

Loin de chercher à consolider les convictions *tennôistes* d'Isao, Sawa ne fait que le pousser plus avant dans sa logique : il faut parier, croire ou ne pas croire, agir ou ne pas agir, et tout le reste est littérature. Il réenclenche ainsi une phase de manipulation qui permet de préciser le caractère à la fois abstrait (qu'importe la *réalité* de l'ultranationalisme) et en même temps très pragmatique de la doctrine (agir sans se soucier des à-côtés, ni même, sans doute, du contenu de la foi). Cet accent mis sur l'action explique la faiblesse des arguments politiques d'Isao, que tant de critiques, comme Shibata<sup>54</sup> ou Starrs<sup>55</sup>, ont mis en avant. Le héros de *Honba* n'a, en effet, aucun projet politique concret. Les livres qui l'inspirent, notamment *Shinpûren shiwa*, ne sont pas non plus porteurs d'une pensée construite, qui offrirait, par exemple, des propositions d'ordre institutionnel. Le seul livre mentionné dans le roman qui pourrait jouer ce rôle est l'ouvrage de Kita Ikki, *Esquisse pour un projet de réorganisation du Japon* (*Nihon kaizô hôan taikô* 日本改造法案大綱), qu'Isao évoque au chapitre dix-huit, notant que de nombreux adolescents souhaitant intégrer La Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa l'ont lu. Le texte est cependant discrédité par le jeune héros qui y découvre des « relents d'orgueil maléfique »<sup>56</sup>. L'idée même d'établir un édifice et une pensée politique quelconque est, en effet, en contradiction avec la vision mystique d'Isao qui

---

<sup>51</sup> Chap. 21, pp. 275-276

<sup>52</sup> Chap. 20, pp. 265-269 et chap. 38, pp. 483-489.

<sup>53</sup> « Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé* par ; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc* [...] » Roland Barthes « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications* 8, *L'analyse structurale du récit* (1966), Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 16.

<sup>54</sup> Shibata Shôji, *op.cit.*, p. 304.

<sup>55</sup> Roy Starrs, *op.cit.*, p. 186

<sup>56</sup> 悪魔的な傲りの匂い Chap. 18, p. 231.

projette tout son idéal sur l'action, laissant à la divinité (ou au néant ?) le soin d'intervenir pour rétablir l'ordre<sup>57</sup>.

Le texte suggère que le personnage d'Isao associe ainsi étroitement mysticisme et nihilisme, combinaison dont Mishima avait lui-même noté, dans son essai *Kakumei tetsugaku toshite no Yōmeigaku* 革命哲学としての陽明学 [Le yangmingisme comme philosophie révolutionnaire, septembre 1970], la récurrence dans les mouvements révolutionnaires :

大体、革命を準備する哲学及びその哲学を裏づける心情は、私には、いつもの場合もニヒリズムとミスティシズムの二本の柱にあると思われる。フランス革命はルソーの楽観的な哲学の裏にマルキ・ド・サドの深いニヒリズムを隠し、一方ではジェラル・ド・ネルヴァルが言っているように、多くの見神論者の群れを革命の前駆として輩出しながら、ジャコバン党员ですらスコットランドのフリー・メーソンの本殿へお告げを承りに行ったこともあった。また、二十世紀のナチスの革命に於いては、ニイチェやハイデッガーの準備した能動的ニヒリズムの背景のもとに、ゲルマン神話の復活を策するローゼンベルクの「二十世紀の神話」が、ナチスのミスティシズムを形成した。

革命は行動である。行動は死と隣り合わせになることが多いから、ひとたび書斎の思索を離れて行動の世界に入るときに、人が死を前にしたニヒリズムと偶然の僥倖を頼むミスティシズムとの虜にならざるを得ないのは人間性の自然である。

明治維新は、私見によれば、ミスティシズムとしての国学と、能動的ニヒリズムとしての陽明学によって準備された。

*Selon moi, la philosophie qui prépare une révolution, ou l'état d'esprit qui vient consolider cette philosophie, reposent, en règle générale, toujours dans ces deux piliers que constituent le nihilisme et le mysticisme. Dans le cas de la révolution française, la philosophie optimiste de Rousseau cachait ainsi le profond nihilisme du marquis de Sade. Par ailleurs, comme l'a raconté Gérard de Nerval, l'époque révolutionnaire vit aussi apparaître, parmi ses pionniers, de nombreux groupes de mystiques et certains membres du*

---

<sup>57</sup> Nous avons déjà évoqué le refus de Mishima d'envisager la dimension technique de la politique (cf. *supra*, p. 80 et p. 336). Pour Noguchi Takehiko, il s'agit là de l'une des principales différences entre Mishima Yukio et Kita Ikki. Ce dernier, aussi idéaliste fût-il, avait bien un projet politique concret, proprement révolutionnaire, tandis que Mishima refuse d'emblée toute pensée de la chose publique vouant son admiration aux coups d'États manqués s'achevant par la mort des protagonistes (cf. Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio to Kita Ikki*, Tôkyô, Fukumura, 1992, pp. 32-40). Dans son précédent ouvrage, Noguchi soulignait une constance de Mishima sur ce point tout au long des années 1960. Même le roman *Utage no ato* est au fond, note-t-il, « un roman antipolitique » 反政治小説 (Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai*, Tôkyô, Kôdansha, 1969, p. 194). La véritable personnalité politique de ce récit n'est pas, en effet, le politicien Noguchi Yûken, qui a des idéaux et des valeurs définies, mais sa femme qui est mue uniquement par une passion aveugle, sans contenu concret (*ibid.*, pp. 195-197).

*parti jacobin se rendirent même au temple principal des francs-maçons en Écosse pour y entendre l'oracle. À l'arrière-plan du nihilisme actif de Heidegger et de Nietzsche qui prépara la révolution nazie, il y a aussi « le mythe du XX<sup>e</sup> siècle » de Rosenberg qui projetait de ressusciter la mythologie germanique et dont l'ouvrage structura le mysticisme nazi.*

*La révolution est action. Dans la mesure où l'action est souvent en rapport étroit avec la mort, il est dans la nature humaine, une fois que l'on s'éloigne des méditations intellectuelles pour entrer dans le monde de l'action, de devenir prisonnier d'un côté de ce nihilisme qui place la mort avant toute chose et de l'autre de ce mysticisme qui exige le secours d'une grâce inespérée.*

*La révolution Meiji est née, de mon point de vue, de l'association conjointe du mysticisme des études nativistes et du nihilisme actif du yangmingisme.<sup>58</sup>*

Aux professions de foi nativistes du personnage d'Isao, façade officielle et bienséante de l'engagement fanatique, répond la passion pour le yangmingisme et Ôshio Chûsai dont il redécouvre les actions violentes à travers le regard analytique d'Inoue Tetsujirô dans *La philosophie de l'école japonaise du yangmingisme* (日本陽明学派の哲学 *Nihon yômeigaku-ha no tetsugaku*)<sup>59</sup>. Cette lecture philosophique confère au personnage un aspect intellectuel qui ne s'accorde pas trop avec son portrait de jeune fougueux pressé d'en découdre et indifférent aux subtilités de la raison raisonnante. Mais il faut souligner que cet intellectualisme, comme le note Mishima, est aussi un anti-intellectualisme, un refus de s'interroger sur le sens et les finalités de l'action et d'appréhender le réel en termes de degrés et de nuances.

Après tant d'échecs et d'avanies, il n'est certes pas surprenant que le personnage se précipite toujours plus avant dans l'action. Alors que les projets et les réflexions politiques impliquent un relativisme minimal, la reconnaissance d'une réalité qui impose des ajustements et des compromis, l'action, elle, court-circuite le scepticisme, transforme en positivité active le nihilisme. L'action, note Mishima dans *Kôdôgaku nyûmon* (septembre 1969-août 1970), avance droit, comme la balle vers sa cible, sans se remettre en question ni se soucier de fins secondaires :

行動というものはそれ自体の独特の論理を持っている。したがって、行動は一度始まり出すと、その論理が終るまでやむことがない。これはあたかもぜんまいを巻ききったおもちゃが、そのぜんまいがゆるみきるまで無限に同じ運動を繰り返すのに似ていると言えよう。知識人にとっては、行動のこのような論理がこわいのであ

<sup>58</sup> MYZ, vol. 36, pp. 279-280.

<sup>59</sup> Chap. 35, p. 424. Sur Ôshio Chûsai (ou Ôshio Heihachirô, cf. *supra* : partie I, note 26, p. 125).

る。何とか行動に手を出さないように気をつけないと、走り出したらやめることができないところへ導かれてしまうからである。

*L'action possède sa logique propre. Une fois enclenchée, elle doit se poursuivre, jusqu'au terme de cette logique. On pourrait dire qu'elle est, sur ce point, semblable à un jouet dont le ressort est remonté et qui, tant que le ressort ne s'est pas entièrement distendu, répète sans fin un mouvement identique. Cette logique de l'action est, du point de vue des intellectuels, effrayante. Si l'on s'y engage par mégarde, l'on se retrouve rapidement emporté, une fois l'action lancée, jusqu'à un point où il devient impossible de l'arrêter.*<sup>60</sup>

Il est tentant de relire l'impatience du personnage d'Isao à agir à la lumière de ces lignes. Menacé par l'artificialité même de son idéal et par l'incontournable réalité externe, le héros de *Honba* chercherait à s'enfermer dans une action qui lui interdirait tout retour en arrière<sup>61</sup>. C'est aussi en ce sens qu'on pourrait interpréter le contraste entre ses discours mystiques ou ses appels au meurtre<sup>62</sup>, et ses instants de doute. Le personnage mettrait volontairement en avant son image officielle (sa *persona*) de militant imperméable, sans peur ni reproche, au point de n'avoir plus d'autre choix que de s'y conformer et de mourir. Il devient, en effet, d'autant plus difficile de céder à la tentation de tout abandonner que c'est aussi l'idéal du moi qu'une telle défection menacerait de détruire.

Resterait à déterminer pourquoi Isao a précisément besoin de se construire une telle image adamantine de guerrier déterminé. L'impression de vide intérieur que semble parfois ressentir le personnage (et qui le rapproche des nombreux protagonistes de Mishima que nous avons évoqués *supra*) fournit sur ce point une piste de réflexion :

---

<sup>60</sup> MYZ, vol. 35, p. 606.

<sup>61</sup> Dans *Kôdôgaku nyûmon*, Mishima va jusqu'à évoquer une dimension ironique de l'action qui peut amener quelqu'un à accomplir quelque chose qu'il ne souhaiterait pas faire : 私は主にこのような気の進まない行動、やむを得ざる行動というものの性格について語りたと思う。なぜならそこに行動というものの不思議なアイロニーは秘められているからである。行動はいつも自分の欲望、意欲にしたがって太陽へ向かって駆け出すように、はなばなしく喜びに満ちて駆け出すとは限らないことは前にも述べたとおりであって、生物も自己防衛本能は、ふつう危険をよけて通るものである。戦陣に向かう若武者は喜んで向かうポーズを見せ、それを世間に勇気の証明として印象づけようとするが、その心の中はどうであるかわからない。しかしそこまで心の中へ立ち入らなくても、行動には行動の独特の論理があつて、われわれを気が進まないままに最後まで追いつめていって、ついには最もやりたくない行動をとらせるという場合がある。「Je souhaiterais surtout évoquer le caractère de l'action accomplie sans entrain, l'action à laquelle les circonstances nous contraignent. Car ici gît le secret de cette singulière ironie propre à l'action. Comme je l'ai dit plus haut, l'action n'est pas toujours cette course précipitée vers le soleil, conforme à notre souhait et à notre désir, accomplie le cœur empli d'une joie lumineuse : les êtres vivants ont aussi un instinct de survie qui les amène normalement à éviter le danger. Les jeunes guerriers qui, se dirigeant vers le champ de bataille, prennent une pose pour suggérer qu'ils y vont avec joie, cherchent à impressionner le monde en lui laissant une preuve de leur courage, mais nous ignorons ce qu'ils éprouvent au fond de leur cœur. Sans entrer plus avant dans ces sentiments, nous savons toutefois qu'il existe une logique propre à l'action qui, fût-ce contre notre gré, nous accule néanmoins à aller jusqu'au bout, et il arrive finalement que l'on se retrouve emporté par l'action que nous avons le moins envie d'accomplir.» MYZ, vol. 35, *ibid.*, p. 620.

<sup>62</sup> Cf. par exemple : chap. 13, pp. 173-174 et chap. 37, pp. 472-473.

いつも死を考えているので、その考えが彼を透明にして空中に泛ばせ、世間から宙吊りにして歩かせ、この世の事物への嫌悪と憎しみをすら、どこかで稀薄にさせているように思われた。それを勲は怖れた。

*Il pensait toujours à la mort et cette pensée avait fini par le rendre transparent : il flottait dans les airs, marchait comme suspendu au-dessus de la société des hommes, et même l'aversion et la haine qu'il avait pour les objets de ce monde semblaient, quelque part, être en train de se diluer. C'était là une chose qu'Isao redoutait.*<sup>63</sup>

Le narrateur établit ici un rapport de causalité qui tend à brouiller les pistes : c'est parce qu'Isao penserait à la mort qu'il finirait par se sentir transparent. Mais le rapport causal n'est-il pas inverse, ou du moins réciproque ? Le dispositif textuel ne suggère-t-il pas que le personnage pense toujours à la mort précisément parce qu'il souffre d'une béance intérieure ? La mort, note Inoue Takashi au sujet de *Kyôko no ie*, est une sotériologie, elle est le seul remède efficace à l'angoisse nihiliste<sup>64</sup>. Dans *Honba*, ce n'est toutefois pas la mort comme telle qui est salvatrice, mais l'image réifiée de soi qu'elle procure et qui s'exprime, par anticipation, dans la détermination sans faille du militant. Le fanatisme crée du plein là où la transparence menace<sup>65</sup>. C'est d'ailleurs quand son projet d'action terroriste tombe à l'eau que le héros de *Honba* se retrouve subitement rattrapé par un sentiment de vide intérieur<sup>66</sup>, comme si le destin dense et opaque qu'il s'était fabriqué laissait subitement place à la vacance matricielle.

Seule l'action sacrificielle permet donc d'échapper au nihilisme, qu'il soit moral (scepticisme) ou ontologique (sentiment de vide intérieur). L'acte supplée au vide et au manque, il crée, dans le même instant, l'absolu au nom duquel il se réalise et l'identité monolithique à laquelle le héros aspire et que la mort pétrifie. Les dernières lignes du roman marquent précisément l'instant de cette coïncidence. Isao fusionne avec le fétiche qu'il vient, par le meurtre et le suicide, de fabriquer — ce soleil impérial qui est un pur produit interne et

---

<sup>63</sup> Chap. 12, p 155-156.

<sup>64</sup> この救いの根源にあるのは死の観念、というより死そのものであり、これを死によるニヒリズムの脱出と呼ぶことが出来るかもしれない。「Au fondement de ce salut, il y a le concept de la mort, ou plutôt il y a la mort elle-même, et l'on pourrait sans doute parler d'une fuite hors du nihilisme grâce à la mort ». Inoue Takashi, *op.cit.*, pp. 137-138.

<sup>65</sup> D'où aussi la coexistence de deux champs distincts, quoique complémentaires, dans le réseau sémantique de la pureté présent dans le roman, et plus largement dans l'œuvre de Mishima : le dur et le plein d'un côté (l'acier, les minéraux, etc.), la vide, l'insaisissable et l'éphémère de l'autre (l'air, les fleurs, la neige, l'eau claire, etc.). Notons que la glace ou le cristal conjuguent d'une certaine manière les deux champs : ils donnent à voir la transparence (le sublime néant d'où procède l'absolu) comme la réification. C'est précisément à un bloc de glace qu'Isao identifie son destin (chap. 18, p. 347).

<sup>66</sup> Chap. 38, pp. 477-478.

explose d'ailleurs, de façon significative, « derrière ses paupières »<sup>67</sup>. Comme l'ont souligné plusieurs critiques, tels que Tsushima Katsuyoshi, la doctrine du héros (le programme narratif « pureté collective ») apparaît, dans cette perspective, comme le prétexte<sup>68</sup> d'une action répondant à des motivations strictement narcissiques et que le personnage réalise d'ailleurs entièrement seul<sup>69</sup>. Le narrateur laisse entrevoir cette logique en suggérant que le personnage n'est pas lui-même convaincu par les motivations (le blasphème de Kurahara au sanctuaire d'Ise) de son meurtre :

……しかし、殺すほどのことではない、と勲は咄嗟に思った。思ってから顧みて、若い津村の澄んだはげしい少年の怒りの目を見た。勲は何ものかに恥じた。

... *Et pourtant, ce crime n'était pas si grand qu'il méritât qu'on le tue, pensa subitement Isao. Puis, se tournant vers Tsumura, il croisa ses yeux qui brillaient de la colère ardente de la jeunesse. Isao en éprouva de la honte.*<sup>70</sup>

Le regard de son ami Tsumura renvoie à Isao, en miroir, l'image perdue de son idéal du moi de militant fanatique. La suite suggère que le jeune homme a compris qu'il ne tient qu'à lui de le retrouver en se projetant dans un acte dont les raisons objectives importent moins que la gloire et la beauté.

Cette thématique de l'acte auto-réalisateur de l'absolu et de l'auto-réalisation de soi dans l'acte ne peut manquer d'évoquer certains romans d'Ôe Kenzaburô, du début des années 1960. Antonin Bechler associe, à cet égard, les trois romans *Sebuntin* (1961), *Sakebigoe* [Hurlements, 1963] et *Seiteki ningen* [Homosexualis, 1963]<sup>71</sup> dont les héros cherchent tous

---

<sup>67</sup> Chap. 40, p. 505.

<sup>68</sup> Tsushima Katsuyoshi, *op.cit.*, pp. 175-192. Si l'on s'accorde avec Tsushima sur cette hypothèse, on a, en revanche, plus de difficulté à le suivre lorsqu'il prétend que l'ambition d'Isao est de commettre un acte n'ayant d'autre fin que lui-même. Toute entreprise reposant sur le principe de la pureté et où l'action finit en soi par devenir la valeur absolue, contient certes les germes d'une forme de nihilisme actif. Isao n'est pas pour autant un autre Lafacadio qui, dans les *Caves du Vatican* d'André Gide, jette par la porte du train un vieillard auquel il n'a strictement rien à reprocher pour accomplir l'idéal de l'acte gratuit (A. Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, pp. 827-833) ; ni un autre Kashiba Shirô qui, dans *Iya na kanji* いやな感じ (Haut-le-Cœur (1985), traduit du japonais par Marc Mécréant, Arles, Picquier, 2006) de Takami Jun, se retrouve à commettre des meurtres « totalement dénués de signification » 無意味な、くだらない殺人 (Takami Jun, *Iya na kanji*, Tôkyô, Bungei shunjû, 1984, p. 336. Pour la traduction française : *op.cit.*, p. 446). Quand bien même le contenu politique de son discours relèverait du prétexte, il a besoin de ce prétexte. Tuer le premier venu ou se suicider sans raison n'offre aucune rétribution narcissique. L'ultranationalisme, fût-il une forme vide, n'en est pas moins une forme.

<sup>69</sup> Shibata Shôji (*op.cit.*, pp. 300-301) considère, à cet égard, que l'évocation du soleil levant (*asahi* 朝日) dans les dernières lignes du roman est un clin d'œil à Asahi Heigo 朝日平吾 (1890-1921), terroriste ultranationaliste qui, le 28 septembre 1921 au matin, assassina à son domicile Yasuda Zenjirô 安田善次郎 (1838-1921), le fondateur du *zaibatsu* Yasuda, avant de se trancher la carotide. Comme Asahi, Isao agit en loup solitaire et s'introduit dans le domicile de sa victime avant de se suicider.

<sup>70</sup> Chap. 38, p. 481.

<sup>71</sup> A. Bechler, "Ceci est mon corps" *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, Université de Strasbourg, soutenance publique le 1<sup>er</sup> décembre 2011, p. 293.



trois à se réaliser dans une entreprise violente qui les éloignera, sans retour possible, de la médiocrité du quotidien. L'adolescent du dyptique *Sebuntîn* est évidemment celui qui évoque le plus étroitement Isao. Les deux personnages entretiennent tous deux un rapport très égoïste à la chose politique, semblent, à des degrés certes divergents, voir dans la mystique ultranationaliste plus un recours à une angoisse interne qu'une solution aux problèmes du pays. En raison de la dimension ironique du texte, le trait est évidemment beaucoup plus poussé dans *Sebuntîn* que dans *Honba*. Mais l'aspect critique du roman d'Ôe tend à éclairer ce qui, dans le second tome de la tétralogie, ne se lit parfois qu'en filigrane ou à la lumière de l'enchaînement narratif plus que du discours du personnage, et notamment l'idée selon laquelle l'idéal et l'absolu ne seraient que des artifices. Le jeune adolescent de *Seiji shônen shisu* comprend ainsi que « la véritable âme de droite » est celle qui « forge de ses propres mains » la preuve de son élection<sup>72</sup>. Un peu plus loin, le héros, double fictif de Yamaguchi Otoyô, réalise que « ce n'est pas à la révélation de choisir pour [lui] » quand et comment il doit agir, « mais à [lui] de le faire »<sup>73</sup>. On ne peut ici que songer à la scène, citée plus haut, du chapitre vingt-quatre de *Honba* dans laquelle le héros fixe arbitrairement une date pour l'insurrection de son groupe.

Cette conscience, plus ou moins diffuse, que l'idéal ne peut être qu'un artefact, s'exprime aussi dans le donquichottisme assumé des deux personnages. Le héros de *Seiji shônen shisu* vit l'action violente comme une sorte de film dont il est le héros<sup>74</sup> et éprouve le plus grand plaisir à regarder — dans un retour « hyperréel » qui n'est pas sans évoquer le suicide même de Mishima — la photographie et les bandes vidéo de son meurtre<sup>75</sup>. Quant à Isao, lecteur modèle de roman à thèse qui confond la réalité et la fiction, il s'immerge complètement dans l'univers de *Shinpûren shiwa*. Avant sa première entrevue avec le lieutenant Hori, au chapitre onze du roman, il se prend ainsi pour « un jeune homme du *Shinpûren* au sang bouillonnant venu rencontrer Kaya Harukata »<sup>76</sup>. Dans le chapitre vingt-quatre, après avoir défini son premier projet de coup d'État avec ses disciples et attendant cette révélation qui ne viendra pas, il éprouve le sentiment d'être « devenu lui-même un personnage *dans* un roman »<sup>77</sup>. Le monde externe change de régime de réalité, devient une matière souple que le héros peut adapter à ses désirs en inventant une révélation qui le rapproche effectivement de ses modèles

<sup>72</sup> Ôe Kenzaburô, *Mort d'un jeune militant*, traduit du japonais par Antonin Bechler. *op.cit.*, p. 571.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 582.

<sup>74</sup> « Ma réalité s'efface et mon film commence, avec moi dans le rôle principal du type violent qui me jette contre le *grand écran* dans l'œil des étudiants morts de trouille [...] ». *Ibid.*, p. 557.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>76</sup> 勲は自分が神風連の血気さかんな若者の一人になって、加屋霽堅にでも会いにゆくような心地がして、胸をときめかせた Chap. 11, p. 144.

<sup>77</sup> 自分は物語の中の人になった Chap. 24, p. 310.

fictifs. Nous retrouvons ici le thème du simulacre que nous avons déjà évoqué au sujet du texte de *Yûkoku*. L'action créatrice offre une forme concrète à ce qui relève d'une imitation imaginaire et idéalisée du réel (*Shinpûren shiwa*)<sup>78</sup>.

Il faut ici faire remarquer que c'est précisément parce que la pureté est un idéal éphémère et artificiel, entièrement construit dans l'imaginaire et l'action, que son existence est de l'ordre du possible. Les critiques ont beau jeu de mettre en exergue les incohérences et les contradictions du personnage. Ils envisagent alors son geste dans un ordre Symbolique impliquant être et paraître, vrai et faux. Mais simulacre et simulation font précisément éclater ce paradigme. L'acte pur emprunte peut-être au monde ses formes idéologiques. Il n'en vit pas moins en autarcie, sans emprunter le Nom-du-père, ni affronter la complexité du réel, etc. Isao agit sur le monde (il tue et se tue) mais sans jamais s'en mêler, sinon pour le transfigurer et l'adapter à son ordre chimérique<sup>79</sup>. L'auteur ne cherche en rien à cacher ce point, soulignant au contraire le refus où se trouve le personnage d'en connaître trop sur le monde et sur son ennemi intime, Kurahara Busuke, qui doit rester une sorte de mal abstrait et absolu<sup>80</sup>. Nous retrouvons ici l'idée, que Mishima exprime notamment dans *Kôdôgaku nyûmon* au sujet des activistes de gauche, que l'ennemi lui-même doit être fabriqué, construit de toute pièce pour être à coup sûr un ennemi parfait, un signe, et non du réel<sup>81</sup>. Ainsi Isao peut se mouvoir

---

<sup>78</sup> Shibata Shôji avait déjà souligné, comme nous l'avons vu en introduction (cf. *supra* : Introduction, note 28, p. 54), la centralité de la question de l'imitation dans le roman *Honba*. Mais il ne précise pas que ce qu'Isao souhaite imiter est déjà une imitation, puisque *Shinpûren shiwa* est une reproduction fictive d'un fait historique.

<sup>79</sup> Il faut faire remarquer que la capacité à embrasser un concept par l'action, de créer une sorte de réalité conceptuelle abstraite en agissant est aussi, selon Mishima, le propre du meurtrier. Dans *Ma — gendaiteki jôkyô no shôchôteki kôzu* 魔 — 現代的状況の象徴構図 [Le diable, panorama symbolique de la situation contemporaine] un essai paru dans la revue *Shinchô* en juillet 1961, Mishima note que le meurtrier cherche moins à s'emparer et à poignarder le réel dans son meurtre, qu'il ne choisit une réalité idéale, parfaite, qu'il avait d'abord conçu en imagination : むしろ彼は自分がたしかに現実をつかみそれを刺したという感覚的実感よりも、むしろ夢と現実の堺に位置するところの、一等観念に近い、一等観念によく似た形の現実の実感のほうを、故ら選んだというのが当たっていよう。« Plutôt que l'expérience sensitive d'avoir indubitablement empoigné et poignardé le réel, il semble plus juste de dire que le meurtrier a intentionnellement choisi de faire l'expérience d'un réel situé à la frontière entre le rêve et la réalité, le réel le plus proche qui soit de l'idée et dont la forme lui ressemble le mieux. » MY, *Ma — gendaiteki jôkyô no shôchôteki kôzu*, dans *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982, p. 216. Mishima dresse par ailleurs dans cet essai un parallèle entre l'écrivain et le meurtrier, qui cherche lui aussi à matérialiser l'Idée. L'art, le crime et le terrorisme se trouvent ainsi étrangement liés dans une sorte de platonisme dévoyé.

<sup>80</sup> À Sawa qui lui demande pourquoi il souhaite des éclaircissements sur les liens de son père avec Kurahara, il répond ainsi : 「僕は父も蔵原も、どちらも立派なイメージにして保っておきたいんです。蔵原は立派な悪人として」 « Parce que je veux préserver l'image parfaite de mon père comme de Kurahara. De Kurahara en tant qu'être parfaitement vil » Chap. 21, p. 275.

<sup>81</sup> 革命家はいつも「やむを得ず立ち上がる」ということを最大の自分たちの正義の根拠にしている。したがって抑圧のないところに抑圧をつくり出し、弾圧のないところに弾圧をつくり出しても、やむを得ず立ち上がるという状況をつくらねばならぬ。« Le fait de se trouver dans une situation où ils sont toujours contraints d'agir constitue, pour les révolutionnaires, le plus grand socle de leur sentiment de justice. Par conséquent ils doivent fabriquer une oppression là où il n'y pas d'oppression, fabriquer un asservissement là où il n'y a pas d'asservissement, élaborer une situation contre laquelle ils sont contraints de s'élever. » MY, *Kôdôgaku nyûmon*, MYZ, vol. 35, 2003, p. 622.

dans un espace sans aspérités, fusionner avec l'empereur, qui est ni plus ni moins, note Satô Hideaki, un autre fétiche sémiotique <sup>82</sup>.

Outre quelques textes d'Ôe, c'est bien évidemment avec l'ensemble de l'œuvre mishimienne des années 1960 que ce schéma de l'action créatrice résonne. Le thème de l'ironie romantique, conçue ici comme croyance en un fétiche dont on connaît en réalité l'inexistence et que l'on fait naître par l'action <sup>83</sup>, y apparaît de façon obsédante. Dans *Gogo no eikô* les adolescents tuent ainsi le jeune marin Ryûji pour que celui-ci devienne le héros qu'il a refusé de devenir <sup>84</sup>. Les personnages d'*Utsukushii hoshi* se lancent aussi dans diverses entreprises pour se convaincre qu'ils sont effectivement des extra-terrestres venus sur terre pour protéger l'espèce humaine ou la détruire. Ryôsuke et Reiko, le beau couple sur le déclin d'*Asa no jun.ai*, élaborent un stratagème complexe pour revivre une nuit d'amour semblable à celle de leur vingt ans <sup>85</sup>. Ce thème joue aussi un rôle essentiel dans *Hôjô no umi*. De même qu'Isao se lance dans un acte solitaire et désespéré pour préserver son fétiche terroriste, Kiyooki, le héros du premier tome, élabore les conditions d'un amour impossible, pour pouvoir le vivre <sup>86</sup>. On pourrait aussi considérer que les actions les plus notables du personnage de Honda dans la tétralogie, comme le fait de défendre Isao lors de son procès ou d'adopter Tôru dans le quatrième volume, ont pour fonction de faire vivre son idéal de dévotion à de jeunes personnages héroïques, perçus comme des réincarnations de Kiyooki <sup>87</sup>.

Le thème de l'action créatrice de l'idéal trouve sans doute son illustration la plus frappante et la plus explicite dans la longue nouvelle *Mikumano môde* (Pèlerinage aux trois montagnes, janvier 1965). Le récit est centré sur deux personnages : le professeur et poète Fujimiya, sexagénaire disgracieux entouré d'une cour de disciples, et sa terne et dévouée disciple Tsuneko, dénuée de talent, qui finit par devenir la bonne à tout faire du poète célibataire chez qui elle s'installe, sans que leurs relations en soient pour autant modifiées. Un jour, le vieux poète propose à Tsuneko de l'accompagner dans un pèlerinage à Kumano, sa région d'origine.

---

<sup>82</sup> Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, p. 352. Dans le chapitre qu'il consacre à *Honba*, Satô Hideaki note que le personnage de Kurahara n'est pas le politicien présenté de façon la plus négative dans le roman (pp. 338-339). L'auteur a peut-être cherché ici à rappeler à quel point l'action fantasmée par Isao est sans lien avec le réel.

<sup>83</sup> Cf. sur ce point : Suga Hidemi, *Kakumeiteki na, amari ni kakumeiteki na* 革命的な、あまりに革命的な [Révolutionnaire, si révolutionnaire], Tôkyô, Sakuhinsha, 2003, pp. 50-70. On conçoit le lien entre la définition étroite de l'ironie romantique comme saut dans la foi et la définition plus commune de celle-ci comme « capacité à corriger le subjectif par l'objectif » (cf. *supra* : Introduction, note 12, p. 19), qui est aussi très souvent évoquée au sujet de Mishima. Le pari fanatique implique une conscience du caractère factice du saut (donc une distance) et en même temps un attachement sentimental au fétiche que l'on refuse d'abandonner.

<sup>84</sup> MYZ, vol. 9, 2001, pp. 380-385. Pour la traduction française : *Le marin rejeté par la mer*, traduit du japonais par G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1968, pp. 178-183.

<sup>85</sup> Cf. *supra* : partie II, note 46, p. 317.

<sup>86</sup> MY, *Haru no yuki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2012 (cf. notamment la seconde partie du roman: pp. 178-467).

<sup>87</sup> Une telle interprétation serait évidemment cohérente avec la fin de *Hôjô no umi* : les jeunes individus auxquels Honda s'est dévoué ne sont que des constructions de son esprit. (MY, *Tennin gosui*, *op.cit.*, p. 341).

Sur place, Fujimiya se livre à un étrange rite : il enterre, dans les trois sanctuaires de Kumano, trois peignes décoratifs, ornés chacun d'un caractère dont l'association forme le prénom Kayoko. Puis le poète raconte son histoire : dans leur prime jeunesse, Kayoko et lui étaient épris l'un de l'autre mais ils avaient été contraints de rompre à cause de leurs parents. Kayoko avait finalement succombé à son chagrin. Avant sa mort, elle avait exprimé le souhait de se rendre avec lui à Kumano. Ne pouvant exaucer son vœu, il avait répondu qu'il l'y emmènerait quand il aurait soixante ans. En enterrant les trois peignes, il accomplissait sa promesse. Un instant touchée par cette belle histoire, Tsuneko réalise alors qu'il s'agit en fait certainement d'une « pure fiction », un « serment contracté avec une chimère »<sup>88</sup>, auquel le vieux poète lui-même ne croit probablement pas mais à laquelle il avait souhaité donner vie. Entièrement libérée du poids de la jalousie, Tsuneko finit par abonder dans le sens de Fujimiya :

「それで……」と常子は、あまり黙っていては、と考えて、こちらからお尋ねました。「その香代子さんという方はよほどおきれいだったのでございましょうね」

先生の掌のコップの中では、冷たい神の水ののこりが、そのまま透明に結晶してしまったかのように澄んでいる。

「ああ、美しかった。あれほど美しい人には私の一生でついで逢ったことはない」<sup>89</sup>

*« Et naturellement... » commença-t-elle en s'inquiétant de l'effet que pourrait produire un trop long silence. « Naturellement, cette femme que vous aimez, Kayoko, devait être d'une extrême beauté ! »*

*Dans le verre que le professeur tenait entre ses doigts, ce qui restait d'eau fraîche était si pur qu'on aurait dit que l'Eau divine venait de se cristalliser dans l'éclat même de sa transparence.*

*« Oui, elle était belle. Jamais de toute ma vie je n'aurai rencontré quelqu'un aussi beau ! »*<sup>90</sup>

Cet excipit offre un éloquent résumé des deux principaux thèmes que nous venons d'aborder : l'idéal comme artifice (Kayoko est d'autant plus belle qu'elle est inexistante, transparente comme l'eau pure) et l'action comme création de cet artifice. Le récit met par ailleurs en exergue l'importance dévolue au témoin dans le temps de l'action. Tsuneko est là pour

<sup>88</sup> 夢との契約, MYZ, vol. 20, 2002, p. 401. Pour la traduction française : MY, *Pèlerinage aux trois montagnes*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, Paris, Gallimard, 1997, p. 255.

<sup>89</sup> MYZ, vol. 20, *op.cit.*, p. 402.

<sup>90</sup> MY, *Pèlerinage aux trois montagnes, op.cit.*, p. 257.

constater la « réalité » du récit parfait et narcissique élaboré par le professeur Fujimiya. On pourrait se demander, dans cette perspective, si la principale fonction qu'Isao attribue à ses disciples n'est pas aussi d'admirer le même fétiche que lui, le même rêve glorieux et sacrificiel venu combler le manque dont il surgit.

#### 4. L'ironie romantique : de l'avant à l'après-guerre

En mettant en scène des personnages qui fusionnent avec un fétiche créé de toutes pièces, Mishima et Ôe illustrent une forme de dérive solipsiste de l'ultranationalisme, particulièrement présente dans tous les mouvements d'insurrection des années 1930 prônant une « restauration Shôwa » et inscrite en soi, comme nous l'avons vu en introduction, dans le concept d'empereur-dieu<sup>91</sup>. Pour Hashikawa Bunsô, les ultranationalistes des années 1930 se distinguent, sur ce point précis, des nationalistes réformateurs de l'ère Meiji dont la morale d'État prenait appui sur le confucianisme et les valeurs du *bushidô*. Phénomène citadin de l'ère Taishô (1912-1926), l'ultranationalisme des années 1930 serait moins un projet construit d'ordre politique qu'une tentative de réponse, par la fusion avec une entité transcendante, au sentiment de solitude et d'anomie né de l'exode rural et au sentiment de vide qui a suivi l'exaltante victoire du Japon sur la Russie, en 1905. Le loup solitaire Asahi Heigo<sup>92</sup>, qui pervertit le discours patriarcal de l'ère Meiji dans le sens d'une union, par la mort, avec le père-empereur, est le premier symptôme d'une réinterprétation radicale de la morale patriotique<sup>93</sup>.

Hashikawa Bunsô établit à cet égard, note Suga Hidemi, une distinction entre la pensée agrarienne du *nôhon-shugi* et le mouvement romantique de l'ère Shôwa. Pour les intellectuels citadins du *Nihon rôman-ha*, qui ignoraient totalement le monde villageois et ses coutumes, l'idéal pastoral de l'agrarianisme patriotique (le *furusato* 故郷 ou « village ancestral ») ne pouvait être vécu que sur un mode ironique<sup>94</sup>. Ignorant tout de la misère des campagnes au nom de laquelle ils prétendent agir, abusant de concepts creux et abstraits, Isao et ses acolytes

---

<sup>91</sup> D'où l'attrait que l'ultranationalisme a pu exercer, si l'on en croit le roman *Iya na kanji* de Takami Jun, sur certains anarchistes.

<sup>92</sup> Cf. *supra*, note 71, p. 419.

<sup>93</sup> Hashikawa Bunsô, *Shôwa nashonarizumu no shosô* 昭和ナショナリズムの諸相 [Les diverses formes du nationalisme de l'ère Shôwa], Nagoya, Nagoya daigaku shuppankai, 1994. Pour une présentation succincte de l'analyse de Hashikawa et de l'écart entre sa position et celle de Maruyama Masao : cf. Katayama Morihide, *Kindai nihon no uyoku shisô* 近代日本の右翼思想 [La pensée d'extrême-droite dans le Japon contemporain], Tôkyô, Kôdansha, 2007, pp. 5-42. Katayama Morihide note que cette appropriation égoïste du fétiche impérial est notamment flagrante dans la pensée d'Inoue Nisshô (*ibid.*, p. 59), à laquelle les discours doctrinaires du héros de *Honba* semblent souvent, nous l'avons vu, faire écho.

<sup>94</sup> Suga Hidemi, *op.cit.*, pp. 57-58.

incarnent aussi une certaine sensibilité d'époque marquée par un désintérêt pour la politique et la recherche d'une réponse d'ordre religieux à l'angoisse et au déracinement <sup>95</sup>. La radicalité ultranationaliste des années 1930, note à cet égard Hashikawa Bunsô, ne saurait être détachée d'un anti-intellectualisme tout à fait inédit dans l'histoire du Japon. Incitant le « je » à se fondre dans un grand tout, à expérimenter dans sa chair et dans son existence (et non d'un point de vue abstrait) la réalité des principes (empereur, *kokutai*, etc.) <sup>96</sup>, la mystique *tennôiste*, bardée de concepts d'autant plus efficaces qu'ils sont flous et grandiloquents, était l'enfant illégitime du relativisme.

Suga Hidemi souligne le lien, déjà pressenti par Hashikawa Bunsô, et sans doute par Mishima lui-même, entre cette sensibilité romantique et ironique des années 1930 et celle des années 1960 qui s'exprime notamment dans le mouvement de la nouvelle gauche dont les actions violentes font les gros titres des journaux au moment précis où Mishima publie le second tome de *Hôjô no umi* :

*Comme l'analyse Hashikawa Bunsô en s'appuyant sur Heidegger, le concept de « village d'autrefois » né dans les années 1930 — et donc par extension ceux de « peuple », « citoyen ordinaire », etc. qui lui sont proches — sont précisément des fétiches parce qu'ils sont dénués de substance. Or une telle conscience, que l'on peut aussi appeler « ironie romantique », était sans doute considérablement répandue dans la première et la seconde moitié des années 1960. Mishima Yukio, qui a motivé Hashikawa à écrire L'introduction critique au roman-ha, est un écrivain qui savait ce genre de choses. <sup>97</sup>*

Il y a donc bien, malgré l'anachronisme de la thématique ultranationaliste, une forme de contemporanéité du roman de Mishima. Le sujet du récit d'une part, et le contexte de publication de l'autre, font le lien entre deux époques et deux mouvements, certes situés aux antipodes de l'échiquier politique, mais qui semblent offrir tous deux une réponse comparable aux désillusions existentielles et aux échecs du militantisme en se focalisant, par contraste avec les mouvements idéologiques qui précèdent, bien plus sur la passion que suscite le fétiche que sur le contenu de la doctrine.

---

<sup>95</sup> Il n'est peut-être pas anodin que, dans le roman *Honba*, le père d'Isao, fondateur de l'institution ultranationaliste où il est scolarisé, ait été lui-même un jeune et pauvre samouraï de province subitement confronté à la modernité de la capitale.

<sup>96</sup> Pour Alan Tansma, le *Kokutai no hongî* invitait notamment les citoyens japonais à vivre de façon charnelle des principes qui relevaient moins de la théorie que de la pratique Alan Tansman, *Aesthetic of Japanese Fascism*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 167.

<sup>97</sup> 橋川文三がハイデガーを踏まえて言ったごとく、一九三〇年代以来の「故郷」とは—いうまでもなく、その概念の近傍にある「民族」も「生活者」等々も—実体の存在しない空虚であるからこそ「もの(フェテツシュ)」であるという、「ロマン的イロニー」とも名付ける認識が、一九六〇年前後には、はるかに広がっていたはずだからである。『日本浪漫派批判序説』の執筆動機を規定した三島由紀夫は、そのようなことを知っていた作家であったといえる。Suga Hidemi, *op.cit.*, p. 61.

La comparaison entre *Honba* et le roman *Iya na kanji* de Takami Jun, publié quelques années plus tôt (1963), est, à cet égard, riche d'enseignements. Les deux textes renvoient tous deux aux années 1930 et aux tentatives des coups d'État ultranationalistes de l'avant-guerre. Le ton de *Iya na kanji*, longue fresque qui nous fait pratiquement traverser toutes les années 1930, nous éloigne certes considérablement de *Honba*. Kashiba Shirô, le héros et narrateur de *Iya na kanji* est un anarchiste des faubourgs, qui manie l'argot, aime la bastonnade et fréquente assidûment les prostituées au point d'attraper la chaude-pisse. Le chaste et rigide Isao fait, par comparaison, figure d'enfant de chœur. Les deux personnages partagent pourtant d'étranges similitudes : pressés d'en découdre, ils refusent les subtilités intellectuelles et théoriques, en appellent aux sentiments, sont obsédés par la mort, le meurtre et l'action. Pour l'un comme pour l'autre, la Cause apparaît ainsi plus comme un alibi qu'autre chose, un fétiche qui masque des mobiles pulsionnels symbolisés, dans les deux romans, par l'image identique d'un chien errant qui ramène les héros à leur médiocrité et à leur incohérence<sup>98</sup>. Les deux textes font surtout intervenir tous deux le thème du nihilisme ontologique, suggérant une articulation étroite entre la question de l'engagement partisan et le sentiment de vide intérieur. Dans le dernier quart du roman, le héros de Takami Jun se sent ainsi comme un être immatériel, sans corps concret, puis comme « un espace vide et creux »<sup>99</sup>.

La béance intérieure de Kashiba Shirô nous amène à réévaluer la spécificité du nihilisme ontologique de Mishima que nous avons évoqué plus haut. À l'évidence, cette thématique – s'exprimât-elle, dans l'œuvre des années 1960, avec une intensité et une fréquence peu communes – n'est pas l'apanage de l'écrivain. La comparaison avec le roman de Takami Jun permet néanmoins de pointer une différence essentielle : le sentiment de vide intérieur qu'éprouve le héros d'*Iya na kanji* n'apparaît qu'à l'issue de son parcours, après plusieurs palinodies et toute une série d'actions qu'il accomplit, au moins pour partie, contre son gré. Jeune anarchiste idéaliste au début du roman, Kashiba Shirô devient un agent de l'extrême-droite, puis se retrouve embarqué dans diverses opérations sordides, notamment une série de meurtres commandités par la pègre, qui agit main dans la main avec les militaires sur le continent chinois. La désubstantialisation est le résultat d'une perte de repères idéologiques,

<sup>98</sup> *Honba* : chap. 10, p. 141 ; chap. 13, p. 174; Takami Jun, *Iya na kanji*, *op.cit.*, pp. 211-212 (Pour la traduction française : *Haut-le-cœur*, *op.cit.* : p. 286).

<sup>99</sup> 俺はじっと見つめていたが、ふと気がつくとなかのなかに白く浮き出たその俺には肉体がない。鋳型をすっぽり黒い砂から抜いたみたいで、実体がない。しかもそれは俺なのだ。俺は白いがらん洞の空間にすぎないのだが、それにもかかわらず、それは俺として闇のなかを歩いている。「Je me scrute attentivement et je me rends compte tout à coup que le Moi qui se détache en blanc sur fond de nuit n'a pas de corps : un être absolument immatériel, comme l'empreinte sans bavures laissée par le modèle dans le sable noir d'un moule de fondeur. Et pourtant c'est bien moi. Je ne suis rien d'autre qu'un espace vide et creux, et malgré tout, en tant que moi, je marche à travers les ténèbres.» (*Iya na kanji*, *op.cit.*, pp. 396-397. Pour la traduction française : *Haut-le-cœur*, *op.cit.*, pp. 521-522).

d'une déshérence qui fait certainement écho à l'épreuve du *tenkô* vécue par l'auteur. À la fin de *Iya na kanji*, Kashiba Shirô ne sait plus ni pour quoi ni pour qui il agit. Le roman suggère, autrement dit, un lien de causalité entre nihilisme moral (perte des valeurs) et nihilisme ontologique (béance intérieure) qui paraît beaucoup moins évident dans le cas de *Honba*<sup>100</sup>. Dans les dernières lignes du roman, ce n'est d'ailleurs pas la perte du *sens* de l'action qui semble affliger Isao, mais la perte de l'action en elle-même<sup>101</sup>.

Cette distinction entre deux types de nihilisme ontologique, l'un fruit du nihilisme moral, l'autre présent indépendamment de lui, n'est pas sans évoquer celle que Hashikawa Bunsô établit entre le phénomène du *tenkô* d'une part et le romantisme existentiel du *rôman-ha* incarné par Yasuda Yojûrô. Dans le premier cas, le saut dans la foi est une réponse à l'impasse suscitée par l'échec de la Cause précédente (nombreuses sont, dans la période 1930-1960, les désillusions qui ont pu nécessiter, de la part de l'intelligentsia japonaise, un réaligement idéologique : dissolution du mouvement prolétarien en 1934, défaite en 1945, déstalinisation en 1956, échec de la lutte du mouvement contre l'*anpo* en 1960). Dans le second cas, l'ironie romantique semble plus spontanée et plus structurelle : il s'agit de métamorphoser un sentiment de vide originel<sup>102</sup>. Les propos de Noguchi Takehiko au sujet de l'essai que Mishima consacre à Hayashi Fusao, transfuge de la gauche prolétarienne devenu un porte-étendard de l'ultranationalisme, confirme la pertinence de cette distinction :

*Cette « structure pour le moins ironique » à laquelle on aboutit lorsque [la pensée] dérive de « l'univers du relativisme » pour se retrouver cependant « saisie par un “idéal” », c'est, en d'autres mots, un bouleversement intérieur qu'il faudrait considérer comme une sorte de conversion romantique. Nous avons là la définition même du tenkô. Qu'a donc compris Hayashi et qu'a-t-il donc vu ? Ce que Hayashi a compris et vu lors de son tenkô était semble-t-il évident depuis le début pour Mishima. Si vraiment il fallait considérer Hayashi Fusao comme un homme ayant réalisé que “toutes les pensées politiques” n'étaient que des*

---

<sup>100</sup> Si le personnage d'Isao éprouve un sentiment de déréalisation suite aux révélations de son père et à l'épreuve de la prison (chap. 38, pp. 477-478), celle-ci ne fait, comme nous l'avons vu plus haut, que miroiter une béance intérieure qui intervient au début du roman et précède la création de son groupe terroriste et les projets de coups d'État (chap. 12, pp. 155-156). Comme dans *Kyôko no ie* ou *Utsukushii hoshi*, le lien consécutif et/ou causal entre le dépérissement des valeurs et le sentiment de béance intérieure n'est pas tangible ; on a plutôt l'impression que les deux phénomènes forment un tout, voire que le nihilisme ontologique précède les échecs et les désillusions du nihilisme moral.

<sup>101</sup> D'où la nécessité d'un prétexte pour agir, qu'il trouvera dans le blasphème commis au sanctuaire d'Ise (cf. *supra*, p. 347).

<sup>102</sup> Hashikawa Bunsô souligne que le mouvement *rôman-ha*, incarné par la figure Yasuda Yojurô, est précisément un romantisme existentiel qui se veut apolitique, et donc sans rapport essentiel avec la question du *tenkô*. D'emblée le mouvement est marqué par un idéalisme excessif, un goût des valeurs abstraites fétichisées que l'on retrouve chez Mishima. Cf. Hashikawa Bunsô, *Nihon rôman-ha hihan josetsu* (1960), Tôkyô, Kôdansha, 2009, pp. 33-41.



*pensées relatives, ne pourrait-on pas dire que Mishima, quant à lui, en raison d'un secret de naissance, savait cela depuis sa venue au monde ?*<sup>103</sup>

L'expérience du *tenkô* (qui reprend une cuisante actualité avec la défaite) a permis à Hayashi Fusao de saisir que le contenu de l'idéal importait peu, que l'idéal était simplement la forme vide de la passion que les circonstances s'attacheraient à combler. Mishima, de son côté, a toujours su que le désir de l'objet valait plus que l'objet, qu'il n'y avait peut-être même de véritable désir — pour reprendre l'expression yangministe d'Isao empruntée à Chûsai (Ôshio Heihachirô) : de véritable « grand vide » 太虚<sup>104</sup> — qu'en l'absence d'objet. L'inexistence virtuelle du *tennô*, souligne Satô Hideaki dans son essai sur *Honba*, n'entame en rien la fidélité, bien au contraire : elle tient alors véritablement à elle-même, elle s'autoproduit, comme nous l'avons longuement démontré, dans l'action créatrice et sacrificielle<sup>105</sup>.

Cette auto-effectuation ironique de l'idéal nous renvoie aussi à la dimension déshistoricisée du nationalisme de Mishima, qu'Ôtsuka Eiji a mis en exergue dans sa lecture de *Bunka bôei ron*. Incapable, comme le note le personnage de Honda dans sa lettre<sup>106</sup>, de penser l'histoire, Isao ne s'inscrit pas dans une continuité historique mais invente un idéal qu'il crée au moment précis où il jette sa vie. L'adolescent de *Honba* se veut certes l'héritier d'une pensée de la révolution conservatrice qui joua un rôle prépondérant dans la restauration

<sup>103</sup> 「思想の相対性の世界」を漂流しながら、しかもなお「一つの〈理想〉につかまれ」ているという「甚だローニッシュな設定」に到達したこと、いってみれば一種のロマン主義的回心(コンヴェルジオン)とでも命名すべき内的事件がここでの転向(コンヴェルジオン)の定義なのである。林氏はいったい何を知り、何をみたというのか。林氏が転向に際して知りかつみた「何か」は、それを論評する当の三島氏には初めから自明のものであったらしい。「もろもろの政治思想」が相対的なものにすぎないということに「目ざめた」人間がもし林房雄氏であるとすれば、三島氏は氏自身の或る出生の秘密によってそのことを生まれながらに知っていたといえようか。Noguchi Takehiko, *Mishima Yukio no sekai, op.cit.*, pp. 13-14

<sup>104</sup> 中斎のいう「太虚」とは、一切の心的作用を絶滅した消極の状態を云うのではなく、ただただ私欲の情を取りのぞいて、良知の光りを発揮させることをいうのであるが、中斎は、太虚を以てわれわれの本体とし、常住不滅の太虚に帰するときは、不生不滅の域に入ると説くのである。「Pour Chûsai le “grand vide” ne renvoyait pas à un état négatif dans lequel s'effaceraient tous les effets et les actions du cœur humain, mais à un état où, les désirs personnels supprimés, l'individu accéderait à la lumière de la vraie connaissance. Pour Chûsai, à travers le grand vide, on retrouvait l'essence originelle. Il expliquait qu'en rentrant dans ce grand vide permanent et impérissable, on pénétrait dans le territoire de l'inconditionné, ni né, ni détruit. » Chap. 35, p. 425.

<sup>105</sup> Satô Hideaki, *op.cit.*, p. 354. C'est aussi au primat de l'action qu'aboutit la lecture de Noguchi, qui porte quant à elle sur l'écrivain : こう読んでくるならば、われわれはこの林氏の転向をめぐる言説がとりもおさず三島氏自身の自己批評的告白であることを疑いはしないだろう。思想におのれを企投することなく、しかも「理想」に殉ずること。これこそが三島氏が林氏に「投影」しているみずからの存在原理である。ここで林房雄氏じつは三島由紀夫氏という一人二役で演じて見せている「理想」が、決して何らかの特定の、有形で具体的な理想ではなく、つねに括弧つきの任意の「理想」、それ自体が何であるかよりもむしろそれに向かって行為することが問題であるような性質のものであることを記憶にとどめておこう。「Si l'on adopte cette lecture, ne devient-il pas indubitable que les théories relatives au *tenkô* de Hayashi dont nous venons de faire le tour peuvent être comprises comme une confession autocritique de Mishima ? Ne pas se projeter soi-même dans une pensée, et pourtant se sacrifier pour “l'idéal”. C'est précisément ce principe existentiel qui lui est propre que Mishima “projette” sur Hayashi. Cet “idéal” qui joue un double rôle – Mishima l'attribuant à Hayashi alors qu'il s'agit en vérité du sien – n'est absolument pas un idéal spécifique doté d'une forme et d'une concrétude, mais un “idéal” toujours facultatif, placé entre parenthèses, dont la nature – et c'est ce qu'il importe de garder à l'esprit – pose comme problème, non pas tant la détermination de son contenu en soi, mais les moyens d'action permettant de se diriger vers lui. » *Mishima Yukio no sekai, op.cit.*, p. 14.

<sup>106</sup> Chap. 10, p. 137.

Meiji. Comme le rappelle Karatani Kôjin, la restauration Meiji se présentait cependant elle-même comme une re-production (*saigen* 再現) du passé, un saut hors de la durée pour renouer d'emblée, à la manière des révolutionnaires français, avec une antiquité idéalisée<sup>107</sup>. Une telle logique déshistoricisante est amplifiée dans le cas du mouvement en faveur d'une restauration Shôwa, qui est donc une re-production de re-production. Selon Karatani, Mishima comme Yasuda Yojûrô avaient parfaitement conscience du caractère illusoire et impossible de cette répétition-simulacre :

*Autrement dit, pour Yasuda, non seulement la « restauration Shôwa » ne pouvait en rien être concrétisée, mais elle était un combat pour annuler l'idée même, propre à la pensée qui a suivi « l'ouverture à la civilisation » [de Meiji], qu'il faille concrétiser quelque chose. Et quand Mishima, qui fut dans sa jeunesse un membre du mouvement romantique japonais, chercha à reproduire une « restauration Shôwa », ce fut alors littéralement une farce, ce qu'il ne chercha en rien à cacher. Exactement comme le personnage qui se réincarne (se répète) pour la dernière fois dans La mer de la fertilité est un faux. La mer de la fertilité s'achève en « mer du néant ».*<sup>108</sup>

Le personnage d'Isao, pourrait-on faire remarquer, n'est pas Mishima, ni même Tôru son image dégradée. C'est ce dernier qui est le véritable simulacre de *Hôjô no umi*. Sa condamnation à l'inauthentique tient d'une part à son absolue conscience de soi (il sait, donc il sait qu'il est faux, et que tout est faux) et à son incapacité à mourir (la mort seule est garante de l'authenticité). Mais en ramenant tous les personnages au même néant final, l'auteur tend aussi à les réduire au statut de simulacre du dernier avatar. Isao se présente comme une simple copie d'un original (Kiyooki) lui-même inexistant. Ce devenir-simulacre de tous les personnages tend à faire sauter les barrières de castes entre les personnages, à changer tous les *anges accomplis* en *anges déchus*. Du reste, il semble clair, quand on y songe, que la distinction entre le vrai et la fausse copie est d'ordre sophistique : pourquoi l'ignorance et la mort rendraient-elles authentiques ? Le dispositif textuel ne tend-il pas d'ailleurs à suggérer, comme nous avons pu le montrer, qu'Isao a aussi partiellement conscience du caractère artificiel de son geste ? Il n'est pas anodin que le jeune adolescent de *Honba* partage avec

---

<sup>107</sup> Karatani Kôjin, *Teihon Karatani Kôjin shû 5, rekishi to hanpuku* 定本 柄谷行人集5 歴史と反復 [Œuvres complètes de Karatani Kôjin (édition revue et corrigée), vol. 5, *Histoire et répétition*], Tôkyô, Iwanami shoten, 2004, p. 98.

<sup>108</sup> 要するに、保田にとって「昭和維新」は、実現すべき何事もたないだけでなく、何かを実現すべきだという考えもそのもの、「文明開化」以来の思考を廃棄する闘争なのである。しかし、日本浪漫派の若者であった三島由紀夫が昭和四十五年に「昭和維新」を“再現”しようとしたとき、それは文字どおりファルスであり、しかも三島はそのことをすこしも隠さなかった。『豊穡の海』において転生（反復）する最後の人物がにせものであるように。『豊穡の海』は「空虚の海」に終わる。Ibid., p. 99.

Tôru un sentiment de vide intérieur et une incapacité congénitale à rêver <sup>109</sup> : ni l'un ni l'autre ne semblent capables d'exister, sinon par la procuration du simulacre, sinon par la transformation de la vie en rêve éveillé. En attribuant de telles dispositions à un jeune fervent de la « restauration Shôwa », le roman *Honba* met en exergue l'illusion même de cette re-production de re-production évoquée par Karatani et flottant dans le vide illimité d'un monde qui a déjà perdu son histoire, c'est-à-dire son authenticité.

---

<sup>109</sup> À la fin du roman, Honda souhaite récupérer le journal des rêves de Kiyooki que Tôru lui a emprunté. Celui-ci lui répond qu'il l'a brûlé, parce que lui-même n'a jamais rêvé (MY, *Tennin gosui*, *op.cit.*, p. 303). Quant à Isao, le narrateur affirme qu'il commence à rêver en prison, avant de se reprendre (comme s'il s'agissait d'un lapsus) pour distinguer les rêves sains, aussitôt oubliés, qu'il faisait dans le passé, des rêves au souvenir persistant qu'il fait maintenant en prison (chap. 33, p. 405). Dans les deux cas, la remarque semble indiquer une incapacité, de la part des personnages, à avoir une vie fantasmatique. Le songe n'existe que conscient.

## 2. Psychopathologie de l'adolescent héroïque

### 1. Le roman familial d'Isao ou l'Œdipe refusé

Si le narrateur de *Yûkoku* ne nous offre aucune information sur le passé de ses personnages, celui de *Honba* nous fournit en revanche quelques aperçus de l'enfance de son héros. Les principales informations sont données dans le chapitre douze du roman. Le lecteur apprend notamment que Mine a été contrainte d'avorter avant la naissance d'Isao — son père suspectant que l'enfant n'était pas de lui, mais du marquis Matsugae <sup>1</sup> —, qu'elle fut en butte aux railleries constantes de son mari pour ses écarts de conduite passés, et qu'elle reçut enfin « une correction d'une effroyable violence » pour un adultère commis avec un étudiant du « Collège de la piété envers le souverain » quand son fils avait douze ans. Père agressif, adultère de la mère avec un aristocrate puis un jeune homme... On en vient à suspecter l'auteur de nous orienter à dessein vers une lecture psychopathologique du personnage. L'écrivain utilise d'ailleurs un vocabulaire qui semble parfois directement emprunté au lexique de la psychanalyse pour décrire le processus du refoulement névrotique. Adoptant le point de vue de Mine, le narrateur évoque ainsi l'existence d'une « digue » chez Isao, suite au séjour de sa mère à l'hôpital <sup>2</sup>.

L'hypothèse d'un conflit œdipien trouve de nombreux relais tout au long du roman. Incapable de s'identifier à son père, qui représente le mauvais parent, déchu de sa virilité (qui ne peut s'exprimer que par la violence), Isao ne cesse de chercher un père substitutif à imiter. Il communique par ailleurs davantage avec sa mère qui lui fournit en secret de l'argent de poche et lui écrit régulièrement lors de son séjour en prison <sup>3</sup>. La configuration jeune homme /

---

<sup>1</sup> Père de Kiyooki, héros du premier volume. À son service étaient attachés Inuma, précepteur de son fils, et Mine, servante.

<sup>2</sup> 勲が十二歳になった六年前に、みねは塾生の一人とねんごろになった。それが露われたときの打擲は凄まじかった。みねは四、五日入院した。それから却って夫婦仲は傍目には穏やかになり、みねも陽気をすっかり失った代わりに、二度と浮気ごころを起すこともなくなり、狐が落ちたように、飯沼も侯爵のことを言い出さなくなった。過去は一切触れるべからざるものになったのである。しかし、母のそのときの入院は、勲の心に何かをとどめている筈である。もちろん母子は一言もそれについて口にはしないが、口にしないことが勲の心の堰を語っている。「Il y a six ans, alors qu'Isao était âgé de douze ans, Mine avait eu des relations intimes avec un élève du Collège. La correction qu'elle reçut lorsque l'affaire éclata au grand jour fut d'une effroyable violence. Mine resta quatre ou cinq jours à l'hôpital. Mais à partir de là, les relations du couple semblèrent se radoucir. Mine perdit toute joie de vivre et, en contrepartie, ne fut plus jamais tentée de tromper son mari. Quant à Inuma, il fut comme délivré d'un sortilège, et ne prononça plus le nom du marquis Matsugae. Il était dorénavant interdit d'évoquer le passé. Le séjour de sa mère à l'hôpital avait cependant dû laisser des traces dans l'esprit d'Isao. La mère et le fils n'abordaient évidemment jamais ce sujet. Le fait même de le taire suggérait toutefois l'existence d'une digue intérieure dans l'esprit du jeune homme. » Chap. 12, p. 159. Sophie de Mijolla-Mellor note que dans les écrits de Freud, « la digue ou le barrage semble « caractériser de manière simple le refoulement » (cf. Sophie de Mijolla-Mellor, « Idéalisation et sublimation. », *Topique* 1/2003, n° 82, pp. 93-108).

<sup>3</sup> Chap. 12, pp. 159-160 et chap. 34, p. 415.

femme mûre (l'adultère de la mère avec un jeune étudiant) se répète enfin dans la relation entre Isao et Makiko, tentatrice maternelle plus âgée que le héros (elle aurait près de trente ans et a déjà connu un divorce)<sup>4</sup>. L'ensemble de ces éléments évoque précisément la figure que Marthes Robert nomme le « Bâtard réaliste », dont le « roman familial » implique une acceptation de l'ascendance maternelle, mais un refus du père réel au profit de géniteurs plus glorieux<sup>5</sup>. Les écarts de conduite de Mine, légitimés par le sort qu'on lui fait, offriraient un cadre parfait au personnage pour s'inventer une nouvelle paternité<sup>6</sup>. N'est-il pas significatif, à cet égard, qu'Isao, outrepassant l'interdit du père, se rende chez un prince impérial, personnage dont le statut se situe quelque part à mi-chemin entre celui de l'empereur — « père-roi chimérique », d'autant plus noble qu'il est lointain<sup>7</sup> — et le marquis Matsugae, le partenaire concret de l'adultère ?

Tous les éléments sont donc réunis pour mettre en scène un parfait complexe d'Œdipe, voire son dénouement heureux<sup>8</sup>. Pourtant jamais le narrateur n'engage sérieusement sa créature dans la voie du Symbolique. Une faille structurelle semble interdire au héros de *Honba* de se frayer un chemin hors du royaume imaginaire de l'enfance. L'obsession sacrificielle et meurtrière du personnage renvoie à une violence archaïque qui paraît du reste incompatible avec une configuration banalement œdipienne. Interrogé au chapitre onze par le lieutenant Hori sur « ce qu'il souhaite plus que tout », le jeune adolescent répond ainsi « sur un ton balbutiant mais néanmoins résolu »<sup>9</sup> :

---

<sup>4</sup> Chap. 7, pp. 65-66.

<sup>5</sup> Sigmund Freud nomme « roman familial » la propension des enfants à croire qu'ils sont d'un autre lit ou adoptés. Le remplacement concerne soit les deux parents, soit le seul père. S. Freud, « Le roman familial des névrosés », traduit de l'allemand par Jean Laplanche, dans *Œuvres complètes VIII 1906-1908*, Paris, PUF, 2007, pp. 251-256. Robert Marthes a repris l'analyse de Freud pour distinguer deux types d'écrivains : ceux dont les romans relèvent du complexe de « l'Enfant trouvé » qui s'invente ses deux parents, et les « Bâtards », plus proches de l'Œdipe, qui accepte d'être le fils de sa mère, mais non de son père : « [...] à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie. » Cf. Marthes Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 75.

<sup>6</sup> « Irréprochable, en effet, la mère ruine par avance tous les espoirs de correction de la vie sur quoi le roman est forcé de tabler ; coupable et avilie, en revanche, elle laisse l'enfant libre de chasser de sa biographie tous les éléments humiliants ou indésirables — un père médiocre, une existence à jamais bornée [...]. Ainsi la faute maternelle est la condition de son propre relèvement [...], le point faible de son état-civil est le point fort du roman, le seul en vérité sur quoi il puisse compter pour se tailler enfin un royaume fictif à la mesure de ses ambitions et y régner avec quelque apparence de raison en maître absolu de son destin. » Robert Marthes, *ibid.*, pp. 56-57.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>8</sup> Décrit comme bienveillant, droit sans être imposant (chap. 7, p. 64-65 ; chap. 13, pp. 166-167), le narrateur suggère que le général Kitô présente tout à fait « ce mélange de solidité et de tolérance » généralement favorable, rappelle Jean Laplanche, à la résolution de l'Œdipe. Cf. Jean Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, PUF, 1961, p. 22.

<sup>9</sup> 「よし。じゃ訊くが、お前のもっとも望むことは何か」 〈…〉 口ごもったまま、思い切って言い出した。 Chap. 11, pp. 147-148.

「太陽の、……日の出の断崖の上で、昇る日輪を拝しながら、……かがやく海を見下ろしながら、けだかい松の樹の根方で、……自刃することです」

「ふむ」

井筒も相良も、おどろいて勲の顔を窺った。勲は今まで、誰の前でも、友人の前では況して、こんなもつとも内奥の告白をしたことはなかったのに、初対面の中尉の前で、この言葉は却ってすらすらと出たのである。

— *Au lever du jour... au sommet d'une falaise... rendant hommage à l'orbe solaire... sur les racines d'un pin immense... avec sous mes yeux la mer scintillante, ... m'ouvrir le ventre !*

— *Hum...*

*Surpris, Izutsu et Sagara regardèrent le visage d'Isao. Alors qu'il n'avait jamais dévoilé à quiconque ses profondeurs intimes, a fortiori à ses meilleurs amis, ces mots lui étaient venus avec la plus grande aisance devant le lieutenant qu'il rencontrait pourtant pour la première fois.*<sup>10</sup>

Le ton mi-hésitant mi-déterminé, l'effet entraînant exercé par le lieutenant Hori (perçu alors comme une sorte de double narcissique) et l'effacement d'Izutsu et Sagara soulignent les ressorts pulsionnels que dévoile cet aveu. Isao partage avec le couple Takeyama l'impatience de mourir et un rapport clairement fantasmatique à l'acte de l'éventrement.

Cette pulsion de mort désinhibée témoigne du caractère inopérant de l'organisation œdipienne qui semble être une sorte de structure vide, présente uniquement pour être désertée. Discrédités (Hori, le prince Tôin), trop vieux (le général Kitô, Masugi Kaidô) ou inefficace (Honda), les pères substitutifs ne sont pas des rivaux valables et répètent à un degré variable les lacunes du géniteur. De même la relation avec Makiko tourne court : ce n'est pas une épouse-mère sexuellement attirante que le personnage désire, mais une amante qui l'encourage dans ses désirs mortifères, une « mère orale [...] porteuse de mort »<sup>11</sup> qui, à l'image d'Abe Ikiko dans *Shinpûren shiwa*, se réjouit du destin fatal auquel il s'est voué. Si la disposition du texte évoque de façon superficielle le roman familial du Bâtard, l'effet-psychologie du personnage nous renverrait ainsi davantage au complexe de l'Enfant trouvé,

---

<sup>10</sup> Chap. 11, p. 148.

<sup>11</sup> « Les trois femmes selon Masoch correspondent aux images fondamentales de mère : la mère primitive, utérine, hétéroïque, mère des cloaques et des marais — la mère œdipienne, image de l'amante, celle qui entrera en rapport avec le père sadique, soit comme victime, soit comme complice — mais entre les deux, la mère orale, mère des steppes et grande nourrice, porteuse de mort. Cette dernière mère peut aussi bien apparaître en dernier, puisque, orale et muette, elle a le dernier mot. » Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, p. 49.

« captif de l'univers précœdipien »<sup>12</sup> qui s'invente des parents glorieux, abstraits et distants, sans commune mesure avec les siens, sinon avec la réalité même. L'empereur, divinité à la fois maternelle (source originelle) et paternelle (il incarne une Loi mortifère relevant elle-même de l'Imaginaire), fournit en l'occurrence un couple de parents parfaits aux yeux d'Isao<sup>13</sup>. La figure impériale présente l'avantage de ne pas confronter le personnage à l'Œdipe, l'encourageant au contraire à s'enfoncer, sans retour possible, dans l'univers rêvé, héroïque et régressif (héroïque parce que régressif), qui est le sien.

Il n'est pas rare dans l'œuvre de Mishima, et notamment dans les œuvres fictionnelles des années 1960, de voir une configuration d'apparence œdipienne masquer une structure plus archaïque<sup>14</sup>. Dans notre partie précédente, nous avons été ainsi amené à présenter la scène primitive de *Yûkoku* comme une sorte de leurre œdipien. Si Noboru, le jeune adolescent de *Gogo no eikô*, tue avec ses camarades l'amant de sa mère, c'est, de même, non par rivalité œdipienne, mais pour que celui-ci reste un père chimérique, ce père sans nom (sans non), à la fois glorieux et absent, qui permet au fils de rester dans l'Imaginaire<sup>15</sup>. Nous pourrions aussi évoquer sur ce point la nouvelle *Kawaisô na papa* 可哀そうなパパ [Mon pauvre papa !, mars 1963], presque contemporaine de *Gogo no eikô*. Itoko, l'héroïne de ce récit, est une jeune effrontée qui répond à sa mère et idéalise son géniteur auquel elle prêtait peu attention jusqu'à ce qu'il ne divorce et quitte le domicile familial<sup>16</sup>. Âgée de seize ans, elle le rencontre de façon hebdomadaire à l'occasion de ce qu'elle nomme elle-même des « rendez-vous

---

<sup>12</sup> « [...] le [romancier] phantaste fasciné par ses rêves et ses métamorphoses, créant à l'écart du monde et contre le monde un peuple de chimères sans proportion avec l'expérience, reste de toute évidence à l'âge de l'Enfant trouvé, captif de l'univers précœdipien, dont la seule loi est encore la toute-puissance de la pensée. » M. Robert, *ibid.*, p. 73.

<sup>13</sup> Marthes Robert note en l'occurrence que l'« Enfant trouvé ne saisi[t] ses parents qu'à travers un mouvement massif de projection ou d'identification qui les aboli[t] en tant que personnes séparées [...] » (*ibid.*, p. 54). C'est précisément l'avantage de l'entité impériale que de ne pas séparer le père et la mère. On pourrait aussi mentionner l'attachement d'Isao aux personnages de *Shinpûren shiwa*, souvent âgés et parfois en couple, comme Abe Kageki et son épouse Ikiko (chap. 9, pp. 121-126). Là encore, il s'agit de parents indissociables, distants et vaporeux, qui permettent au personnage de rester dans l'univers de la fiction dont ils sont eux-mêmes issus.

<sup>14</sup> Dans le même ordre d'idée Shibata Shôji souligne l'échec du meurtre du père dans les romans de la première moitié des années 1960 : la lutte contre le père est un combat grandiose perdu d'avance dont l'objet ne semble jamais être l'accession au Symbolique. Cf. Shibata Shôji, *Mishima Yukio, miserareru seishin*, Tôkyô, Ôfû, 2002, p. 208.

<sup>15</sup> La notion lacanienne d'Imaginaire se comprend d'abord, rappelle Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, en référence au *stade du miroir*. Il implique donc un rapport fondamentalement narcissique du sujet à son moi et, du point de vue intersubjectif, « une relation dite *duelle* fondée sur — et captée par — l'image d'un semblable (attrait érotique, tension agressive) ». Art. « Imaginaire », dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, (1967), Paris, PUF, 2007, pp. 195-196. On oppose couramment l'Imaginaire au Symbolique, marqué par l'acceptation de la loi (le « Nom-du-père »).

<sup>16</sup> ふしぎなことに、家にいたころのパパを、糸子はそんなに好きだった記憶がない。子供のころからずっと思い返してみても、そんなに熱烈にパパを愛した記憶はない。家にいたころのパパは、やさしかったことはやさしかったけれど、半ば空気のような存在だった。「Étrangement, Itoko n'avait pas souvenir d'avoir vraiment aimé son papa quand il était encore à la maison. Elle avait beau se retourner sur son enfance, elle ne se remémorait pas l'avoir aimé avec passion. Pour être gentil, son papa, à l'époque, était gentil ; mais son existence était comme à moitié vaporeuse. » MYZ, vol. 20, 2002, p. 195.

amoureux » (*aibiki* あいびき) : ils se retrouvent dans un café, échangent des propos badins et superficiels, puis vont au cinéma. La nouvelle évoque on ne peut plus clairement le complexe d'Électre. Itoko n'éprouve pourtant pas la moindre antipathie pour la maîtresse de son père qui est aussi intégrée au processus d'idéalisation. Elle se construit un portrait idyllique de cette femme inconnue<sup>17</sup> qui, pense-t-elle, compatira à son sort quand elle la rencontrera<sup>18</sup>. Sous le voile du roman familial du Bâtard, c'est, comme dans *Honba*, la configuration de l'Enfant trouvé qu'évoque l'effet-psychologie du personnage.

Il existe cependant une différence de taille entre le destin d'Itoko et celui d'Isao. À la fin de la nouvelle, l'héroïne de *Kawaisô na papa* se rend dans l'appartement de son père et rencontre sa maîtresse. Le désenchantement qu'elle expérimente alors l'amène à abandonner son roman d'Enfant trouvé et l'oriente vers une acceptation de ses deux parents tels qu'ils sont<sup>19</sup>. Isao, en revanche, reste toujours enfermé dans l'Imaginaire, allergique au Symbolique. Avec ses disciples il partage une foi naïve d'ordre magique évoquant ce monde enfantin où la pensée fait loi. Dans le chapitre dix-huit, tandis qu'ils jouent les apprentis artificiers, Izutsu et Sagara en arrivent ainsi à ne plus distinguer le monde réel du monde qu'ils fantasment<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> その女には一度も会ったことがないのに、パパが男としてママを捨ててその女のほうへ行ったのは、至当なような気がしている。どうしてもその女が憎いという気が起こらないのである。「 Elle n'avait jamais rencontré cette femme, mais il lui semblait néanmoins on ne peut plus légitime que son père choisisse de quitter sa mère pour vivre avec elle. Elle n'éprouvait à son égard pas le moindre sentiment de haine. » MYZ, vol. 20, 2002, p. 196. 糸子はまだ見ぬ「あの女」のことを、夜お床のなかで、いろいろと想像してみることがあった。ママはあらん限りの悪口を並べていたが、悪口を言えば言うほど、娘の空想は逆をえがいて、ママとは正反対のタイプの美しい女のすがたを心に描いていた。いくらか豊満で、ヨーロッパ人とインド人の混血のような高貴な顔立ち、すばらしい優雅な身ぶり、熟れ切った果物を思わせるような官能的な恋、それがオダリスクみたいな衣裳を着て、ディヴァンに横になって、パパのかえりを待っているのだ。「 Dans son lit, Itoko imaginait diverses choses au sujet de "cette femme" qu'elle n'avait encore jamais vue. Sa mère alignait à son sujet les pires médisances, mais plus elle la persiflait et plus l'imagination de sa fille allait à rebours de ses persiflages, dessinant une femme dont la beauté était d'un type exactement inverse à celui de sa mère. Un corps on ne peut plus généreux, des traits nobles semblables à ceux d'une métisse indo-européenne, des gestes d'une admirable élégance, une passion sensuelle évoquant un fruit mûr. Et cette femme se prélassait sur un divan, portant des vêtements d'odalisque, attendant l'arrivée de son papa. » (*Ibid.*, p. 205). L'avalanche de clichés souligne bien évidemment ici la distance ironique de l'auteur avec le processus d'idéalisation de son personnage.

<sup>18</sup> MYZ, vol. 20, p. 210.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

<sup>20</sup> 「そら、逃げろ」「よし、もう百米逃げたぞ」二人は坐ったまま、ずっと遠くまで逃げて来た気持ちになって、息をはずませる真似をして、目を見交わして笑った。三十秒たち、さらに十秒たった。観念の上で、あるいは時間の上で、雷管を仕込まれた火薬はここから遠くにあった。しかし導火線はすでに点火され、起爆の条件は万全だった。火は一心に天道虫のように導火線の上を這っていた。ついに、見えない彼方で、見えない火薬が爆発した。腐りかけていた醜い何ものかが、突然はげしいしゃっくりを起こしたような動きをちらと見せて、夕空へ四散した。周囲の椎の林は身を慄わせた。すべては透明になり、音さえ透明になって、茜雲の空へ波打ってひろがり、……やがて消えた。「Vite, on court !」 “C'est bon, on s'est éloigné de cent mètres.” Sans bouger de leur place, ils eurent l'impression d'avoir couru au loin. Ils rirent en se regardant, tandis qu'ils imitaient une personne essoufflée. Trente secondes passèrent, et dix autres encore. Du fait du temps écoulé, sinon de leur imagination, ils se trouvaient loin de la poudre et du détonateur. Mais déjà la mèche avait pris feu et toutes les conditions étaient réunies pour que la bombe explosât. L'étincelle rampait rageusement sur la mèche, telle une coccinelle sur un brin d'herbe. Enfin, dans l'invisible lointain, l'invisible bombe détonna. Ils entrevirent alors, dans un mouvement semblable à un hoquet soudain et violent, des choses laides et corrompues dispersées dans le ciel couchant. La forêt de châtaigniers qui les entourait trembla. Tout devint transparent, le son lui-même devint transparent tandis que le flot de l'explosion se propageait sur le ciel aux nuages garances... avant de disparaître. » Chap. 18, pp. 236-237.



Quelques pages plus loin, c'est Isao qui, dans une scène que nous avons déjà évoquée plus haut, espère vainement que les dieux lui donneront la date de l'insurrection, comme s'il suffisait de souhaiter leur présence et leur parole pour qu'ils existassent et communiquassent en effet. Son attachement à l'âge d'or, à l'Eden du *kokutai*, évoque aussi la tendance à l'archaïsme de tous les faiseurs de contes écœurés par le monde réel qui se tournent naturellement vers l'enfance, « âge magique par excellence qui, ignorant les disjonctions de la raison, laisse à l'existence son unité primordiale »<sup>21</sup>.

Il convient ici de rappeler les profondes parentés entre Isao et Don Quichotte. Comme le célèbre héros de Cervantès, Isao est tout imprégné de fiction (plus monomaniacale encore que le chevalier de La Manche, il n'est cependant l'homme que d'un seul livre), possède « le goût de l'aventure et le dégoût du monde », se révèle « anarchiste jusqu'aux tréfonds de son être et pourtant fanatique de l'ordre »<sup>22</sup>. Délivré de toute autorité réelle — sinon celle de l'empereur ou du *Shinpûren shiwa*, ouvrage qui ne fait jamais que réverbérer et légitimer ses pulsions régressives —, Isao, comme Don Quichotte, ne connaît que le « “on dirait que” sur quoi repose le jeu enfantin »<sup>23</sup> et s'avère totalement « réfractaire à l'expérience », résistant « à tout mouvement de progrès »<sup>24</sup>. Dans les deux romans, cette compulsion de répétition s'exprime dans la lettre même du texte où les scènes de confrontations malheureuses avec le monde, les scénarios fantasmatiques suggérant une fixation infantile<sup>25</sup> ne cessent de se répéter à l'identique. Michel Picard a noté, parmi d'autres, la parenté sur ce point de l'Idéologie et du Pathologique condamnés tous deux à la réitération permanente par refus du Symbolique<sup>26</sup>.

## 2. L'Imaginaire et le corps tabou de la femme

---

<sup>21</sup> M. Robert, *op.cit.*, p. 111. Sur les rapports entre le complexe de l'Enfant trouvé et le paradis perdu : cf. plus globalement le chapitre « Pays sans nom et paradis perdu », pp. 105-130.

<sup>22</sup> M. Robert, *ibid.*, p. 176.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>25</sup> C'est le cas notamment de la scène du suicide parfait au bord de la mer, à laquelle Isao ne cesse revenir. Cf., par exemple : chap. 11, p. 148, chap. 12, p. 155 ; chap. 17, p. 223 ; chap. 24, pp. 315-316 ; chap. 40, p. 504.

<sup>26</sup> « [...] deux types de répétition, celle du même et celle de l'identique. La pathologie et l'Idéologie ne connaissent que la seconde. Le Sujet est alors moins actif que passif, subissant ses perpétuelles reprises comme une obligation, infantilement soumis au principe de plaisir mais ne connaissant pour autant aucun plaisir authentique, la réalité psychique prédominant trop puissamment sur la réalité matérielle. Une “fixation” inébranlable à quelque recoin du passé, comme celle de l'huître à son rocher, l'indéfini recommencement de pratiques vaines, réifiantes et proprement *fantomatiques* donnent l'image de l'immobilité létale : l'automatisme de répétition est comme un équivalent temporel de l'intemporelle “mort-état” — et c'est d'ailleurs pour en rendre compte que Freud avait lancé l'hypothèse d'une “pulsion de mort” ». Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, p. 174.

Isao peut certes sembler, à la différence de ses disciples, au moins partiellement conscient du mensonge dont procède son action. Les instants de doute qu'il traverse suggèrent qu'il n'est jamais loin d'enfin sortir de l'Imaginaire et d'accepter le réel tel qu'il est. Le passage le plus frappant à cet égard est certainement la scène du chapitre trente-huit qui suit les révélations de son père :

勲は若い焦慮にかられた犬が吠えるようにこう言った。

「僕は幻のために生き、幻をめがけて行動し、幻によって罰せられたわけですね。……どうか幻でないものがほしいと思います」

「大人になればそれが手に入るのだよ」

「大人になるより……そうだ、女に生れ変わったらいいかもしれません。女なら、幻など追わんで生きられるでしょう、母さん」

*Isao glapit comme un chiot exaspéré par une juvénile irritation :*

— *J'ai vécu pour une illusion. J'ai agi en voulant atteindre une illusion et me voici puni par une illusion... Je voudrais tant avoir quelque chose qui ne fut pas une illusion.*

— *Si tu deviens adulte, alors tu obtiendras une telle chose.*

— *Plutôt que de devenir adulte... oui, peut-être vaudrait-il que je renaisse en femme. Si j'étais une femme, je pourrais vivre sans courir après une illusion. N'est-ce pas, Maman ?*<sup>27</sup>

Dans un article resté célèbre, Umberto Eco évoque cet instant de basculement dans le premier roman de la série 007 quand James Bond semble tout à coup « mûr pour la crise, pour la reconnaissance de l'ambiguïté universelle », prêt à emprunter « les voies incertaines de la méditation morale et du tourment psychologique, avec tous les dangers de névroses qui pourraient en découler » (mais qu'il abandonne aussitôt)<sup>28</sup>. Isao semble ici, de même, sur le point de quitter l'Imaginaire, presque décidé à reconnaître qu'il existe un ordre symbolique commandé par autre chose que l'illusion d'une gloire sans objet, sinon celle du reflet avantageux et compact qu'elle offre de soi. Le masque héroïque, d'ailleurs, tombe en morceaux. Le texte nous présente enfin Isao sous son vrai visage : celui d'un enfant immature qui préférerait caresser un fétiche inexistant plutôt que de se confronter à la réalité du monde et à la crainte de la castration.

<sup>27</sup> Chap. 38, p. 490.

<sup>28</sup> Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative » (1966), dans *Communications 8, L'analyse structurale du récit* (1966), Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.84.

Cet instant de lucidité — qui semble, ici, aussi bien celle du personnage que du narrateur — ne dure toutefois pas : après une nuit de sommeil, Isao décide d'aller seul assassiner Kurahara. Le texte suggère que le personnage refuse le Symbolique dans l'instant même où il l'entrevoit. L'initiation du chapitre trente-huit est ainsi une initiation inversée. Au lieu de retourner temporairement à l'enfance pour atteindre l'âge adulte, Isao passe temporairement par l'âge adulte pour retourner aussitôt à l'immaturation qui le constitue et se résout dans un fantasme d'agression et de suicide. Loin d'être valorisé, le monde des pères — ce monde de doute et d'ambiguïté, monde incertain où le réel ne correspond jamais à l'essence et à l'idée — est assimilé à une tentation néfaste. L'évocation misogyne des femmes (supposément incapables de s'élever à un idéal quelconque) a certes une fonction narrative à l'échelle de la tétralogie (elle annonce la réincarnation suivante) ; mais elle suggère aussi un personnage incapable de trouver sa loi ailleurs que dans la mère, dans le paradis à jamais préservé du corps maternel, univers d'unité, lieu sans faille où il souhaiterait renaître. Isao assimile d'ailleurs à de nombreuses reprises le meurtre et le suicide pour l'empereur à une sorte de « retour » à un point de départ <sup>29</sup>.

La scène du suicide évoque, en l'occurrence, très clairement un fantasme de réintégration dans l'utérus :

やがて崖が一箇所深くえぐられて、洞のようになっているところへ出た。見ると、青さびのある一枚岩が侵蝕されて、上下へ彎曲している頂きからは、巨大な常磐木の枝が低く垂れて、その凹みをおおい隠している。かぼそい滝が、羊歯におおわれた岩肌を蛇行して、草間をとおって、海へ注いでいるらしい。

勲はそこに身をひそめて、はげしい鼓動を鎮めた。するのは潮騒と海風の音だけである。ひどく咽喉が乾いていたので、蜜柑の皮を乱雑に剥いて、まるごと房に喰いついた。血の匂いがした。蜜柑の皮には固まりかけた血が粘りついていて、

しかしそれは、咽喉を潤した果汁の旨さを妨げるほどではなかった。

枯草、枯れた芒、目の前に垂れた常磐木の枝の葉叢や蔓草をとおして、夜の海があった。月はなかったが、空の微光を反映して、海は黒光りに映えていた。

---

<sup>29</sup> 勲たちの、熱血によってしかと結ばれ、その熱血の逆りによって天へ還ろうとする太陽の結社は、もともと禁じられていた。« Une société [comme celle qu'il avait créée avec ses acolytes], une société solaire dont les membres n'étaient liés que par la passion et qui avaient pour volonté de *retourner au ciel* dans les débordements de cette passion était d'emblée interdite. » (Chap. 33, p. 401, nous soulignons). La coïncidence entre ascension et régression se lit aussi dans le scénario idéalisé du suicide impliquant à la fois un lever de soleil et une mer scintillante, un pin haut perché et ses racines au creux desquelles le personnage souhaiterait s'ouvrir le ventre (cf. par exemple, chap. 11, p. 148). On trouvera aussi beaucoup d'images évoquant l'idée d'un « retour » dans le discours adressé au juge Hisamatsu : cf. chap. 37, pp. 471-473.

熱は湿った土の上に正座して、学生服の上着を脱いだ。

*Bientôt il trouva une anfractuosité plus profonde que les autres, qui formait comme une cavité. Il regarda de près et constata qu'en cet endroit la roche, marquée par des tâches de rouille bleue, avait subi l'érosion de l'eau. Les branches d'un gigantesque conifère, installé sur le sommet courbe de l'éperon, pendaient bas et cachaient le renforcement. Le filet d'une cascade serpentait sur la paroi rocheuse et semblait tomber dans la mer après avoir roulé entre les feuilles des fougères dont la falaise était recouverte.*

*Isao se dissimula dans ce creux où il apaisa les violents battements de son cœur. Il n'entendit plus, alors, que le bruit des vagues et du vent marin. Il arracha fiévreusement la peau de la mandarine et avala d'un coup l'ensemble des quartiers pour étancher une soif intense. Le fruit avait une odeur de sang. Du sang séché adhérait en effet à la pelure de la mandarine.*

*Ceci n'alt ra toutefois pas la saveur délicieuse du jus qui humectait sa gorge.*

*La mer nocturne était là, derrière les herbes de la lande, derrière les plantes flétries, les faisceaux d'aiguilles et les lianes nouées aux branches du conifère qui pendaient devant ses yeux. Le ciel était sans lune, mais l'océan brillait néanmoins d'une lueur noire, reflétant la faible lumière du ciel.*

*Isao s'assit sur la terre humide et  ta la veste de son uniforme de lycéen.*<sup>30</sup>

Creux dans la falaise, mer nocturne, terre humide, filet d'eau le long des herbes touffues, feuillage épineux devant la grotte... les métaphores du sexe féminin sont si nombreuses qu'on en vient à suspecter l'auteur d'avoir intentionnellement appuyé le trait. La voracité d'Isao mordant sa mandarine à pleine dent, le plaisir qu'il éprouve à sentir le jus couler dans le fond de sa bouche nous renvoie au stade oral<sup>31</sup> et souligne la dimension régressive des pulsions de meurtre et de mort du personnage. Le désir d'incarcération<sup>32</sup> pourrait aussi être lu sous cette angle. De façon significative, c' st en prison qu'Isao connaît pour la première fois des éjaculations nocturnes et se met à rêver fréquemment<sup>33</sup>, comme si ce simulacre de retour au ventre maternel libérait subitement sa vie fantasmatique et sexuelle.

---

<sup>30</sup> Chap. 40, pp. 503-504.

<sup>31</sup> « Premier stade de l'évolution libidinale : le plaisir sexuel est alors lié de façon prédominante à l'excitation de la cavité buccale et des lèvres qui accompagne l'alimentation. L'activité de nutrition fournit les significations électives par lesquelles s'exprime et s'organise la relation d'objet ; par exemple la relation d'amour   la mère sera marquée par les significations : manger, être mangé. Abraham a proposé de subdiviser ce stade en fonction de deux activités différentes : succion (stade oral précoce) et morsure (stade sadique oral) ». Art. « Stade oral », dans Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, 2009, p. 457.

<sup>32</sup> Chap. 12, p. 155.

<sup>33</sup> Chap. 33, pp. 405-412.

Le fait que le héros de *Honba* meurt sans avoir vraisemblablement perdu sa virginité n'est pas non plus anodin. Incapable d'entrer dans l'univers Symbolique dominé par la loi du père, Isao est condamné aux marges de la sexualité. La scène de l'étreinte avec Makiko, au chapitre vingt-neuf du roman, en dit long :

抱いたのは、しかし、羽織の下の、嵩ばった帯のお太鼓の固い帯芯の張りにすぎなかった。それは抱く前の槓子よりももっと疎遠な物質だった。が、この触感が勲に与えたのは、女の体というものに彼が着せてきたあらゆる観念の如実のすがたで、裸かよりももっと裸かな或るものだった。

そのときから酔いが始まった。酔いは或る一点から、突然、奔馬のように軛を切った。女を抱く腕に、狂おしい力が加わった。抱き合って、檣のように揺れている自分たちを勲は感じた。

*Ce qu'il avait étreint n'était cependant que la doublure tendue du nœud volumineux de l'obi<sup>34</sup> qu'elle portait sous son haori<sup>35</sup>. Cette matière plaçait Makiko à une distance plus lointaine qu'elle ne l'était avant qu'il ne l'enlace. La sensation qu'il éprouvait lui procurait néanmoins de la femme une forme fidèle à toutes les idées qu'il s'en était fait jusqu'à présent. Il tenait quelque chose dont la nudité était supérieure à la nudité même.*

*Alors l'ivresse commença. Et à un certain point, subitement, le joug céda, comme chevaux échappés. Il enserra la jeune femme avec une vigueur effrénée. Dans l'étreinte, Isao sentait que tous deux tanguaient, comme le mât d'un navire.<sup>36</sup>*

Banale description d'un enlacement romantique ? L'étreinte semble toutefois produire sur Isao un effet bien plus intense qu'escompté et aboutir ni plus ni moins à une éjaculation (le joug cède). Puceau éreinté par le désir et la frustration, Isao connaîtrait ainsi un orgasme avant même d'avoir expérimenté son premier baiser. Le coup porté au portrait héroïque n'est pas mince, d'autant que le narrateur utilise à escient le titre du roman, suggérant ainsi que c'est toute l'action glorieuse du héros qui fait figure de compensation sexuelle<sup>37</sup>. L'attaque la plus virulente se trouve cependant peut-être dans le premier paragraphe. Le jeune adolescent n'apparaît ici pas seulement frustré mais aussi profondément pervers. Son désir se révèle en effet indépendant de l'objet supposé le susciter : ce n'est pas le corps de Makiko mais un bout

<sup>34</sup> Bande de tissu nouée autour de la hanche pour maintenir une robe ou une veste. Art. « Obi », *Dejitaru daijisen*, Shôgakukan, 2012.

<sup>35</sup> Veste ample et légère, arrivant généralement à mi-cuisse, portée par-dessus le kimono. Art. « Haori », *Buritanika kokusai daihyakka jiten, shôkômoku denshijisho-ban*, Shôgakukan, 2012.

<sup>36</sup> Chap. 29, pp. 357-358.

<sup>37</sup> Le meurtre même pourrait de fait être perçu comme un succédané de coït : Kurahara décède, nous l'avons vu, dans une sorte de relâchement extatique. Cf. *supra*, pp. 337-338.

de tissu protubérant et carré qui procure l'excitation, comme si seul un fétiche venu se substituer à la femme réelle permettait l'accès au plaisir<sup>38</sup>.

Et de fait Isao semble se détourner de la femme réelle. Makiko l'intéresse moins que l'image abstraite qu'elle permet parfois de lever dans son esprit :

心の一部はすでにそれが誰であることを認めている。しかし心の大部分が、今しばしそれが誰であることを認めぬままに、保っておきたいと望んでいる。幽暗に泛ぶ女の顔にはまだ名がつけられず、名に先立つ匂いやかな現前がある。それは夜の小径をゆくときに、花を見るより前に聞く木犀の香りのようなものである。勲はそういうものをこそ、一瞬でも永くとどめておきたい心地がしている。そのときこそ、女は女であり、名づけられた或る人ではないからだ。

そればかりではない。それは、秘し匿された名によつて、その名を言わぬという約束によつて、あたかも隠された支柱で闇に高く泛んだ夕顔の花のやうに、一そうみごとな精髓に化している。存在よりもさきに精髓が、現実よりもさきに夢幻が、現前よりもさきに予兆が、はっきりと、より強い本質を匂わせて、現われ漂っているような状態、それこそは女だった。

勲はまだ女を抱いたことがなかったけれども、こうして、いわば「女に先立つ女」をありありと感じるときほど、自分も亦、陶酔の何たるかを確かに知っているとは強く感じることはなかった。それならば、今すぐにでも抱くことができた。つまり、時間においてきわめて微妙に接近し、空間においてやや遠ざかって。……胸をいっぱいにする恋慕の形は、そのまま、まるで瓦斯のように相手を犯していた。そのくせ、彼女がまるきりいないところでは、勲は子供のように、けろりと忘れていたことができたのである。

*Une petite fraction de son cœur avait déjà compris de qui il s'agissait. Mais la plus grande part désirait prolonger l'incertitude de l'instant. Le visage de femme qui flottait dans les ténèbres spectrales restait alors sans nom, donnait à voir cette beauté lustrée qui précède la nomination. Un peu comme lorsque l'on se promène sur un sentier la nuit et que nous*

---

<sup>38</sup> On serait tenté de faire un parallèle avec cette scène frappante de *Kinjiki* dans laquelle le vieil écrivain Shunsuke suggère à son protégé Yûichi d'imaginer, lors de l'acte sexuel, que celle qui doit devenir son épouse est un fagot, un coussin ou une pièce de bœuf (MY, *Kinjiki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2006, pp. 42-43. Pour la traduction française : *Les amours interdites*, traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris, Gallimard, 1989, p. 47). Par le biais de son personnage, l'auteur semble suggérer que le désir sexuel peut s'orienter sur n'importe quelle matière, que tout lui est bon, sauf précisément le corps réel et tabou de la femme. Ce passage de *Kinjiki* est d'autant plus marquant que l'aberration sexuelle s'y énonce sans le moindre ménagement, comme si le personnage (et par extension peut-être son créateur) considérait qu'il était effectivement donné à tout le monde d'expérimenter un désir totalement détaché de son objet. Exprimée plus indirectement, c'est une idée cependant assez similaire que nous retrouvons dans la scène de l'étreinte entre Isao et Makiko.

*parvient la fragrance des osmanthes avant qu'on ne les ait aperçues. Isao avait le sentiment que c'était précisément le genre de chose qu'il aurait voulu, fût-ce pour une seconde, figer et prolonger. Car c'est à ce moment précis qu'une femme est femme, et non un individu qui porte un nom.*

*Il faut dire plus : « cette chose » dont le nom restait occulte se métamorphosait en une essence incomparable, et ceci précisément en raison de ce mystère, de la promesse de taire le nom, à l'image exacte de ces belles de nuit dont les fleurs semblent, grâce à l'invisibilité de leur support, flotter d'elle-même dans le noir. Et dans cette essence qui précède l'existence, ce fantasme qui devance la réalité, ce présage antérieur à l'apparition, l'on pressentait l'idée d'une substance supérieure, plus puissante, plus évidente qui se manifestait à un état encore vacillant. C'était cela, précisément, la Femme.*

*De sa vie Isao n'avait pris une femme dans ses bras. Jamais, cependant, il ne lui semblait avoir été autant à même de savoir avec exactitude ce qu'était l'ivresse du plaisir que dans ces moments où il ressentait clairement ce qu'on pourrait appeler « la Femme qui précède la femme ». Cette entité-là il pouvait l'étreindre à l'instant entre ses bras. Dans le temps elle se rapprochait de lui avec la plus extrême subtilité, tandis que dans l'espace elle s'en éloignait légèrement. Sans changer de forme l'amour ardent qui emplissait son cœur commettait alors comme un viol à l'état gazeux. Et pourtant, en l'absence de Makiko Isao était capable de l'oublier entièrement, comme un enfant.<sup>39</sup>*

La tendance à *platoniser* du personnage d'Isao s'exprime ici avec une déconcertante clarté. Un certain nombre d'éléments évoquent d'ailleurs directement la théorie platonicienne des Idées, à tel point qu'on pourrait se demander si Mishima ne s'en est pas volontairement inspiré : antécédence de l'Idée sur la chose<sup>40</sup>, nom propre comme expression d'un sensible individué et imparfait<sup>41</sup>, vision comme sens privilégié dans le rapport aux essences<sup>42</sup>. Mais le narrateur ne se contente pas de souligner l'aspiration d'Isao à un monde idéal et idéel, préservé des défauts du monde sensible. Il souligne aussi (fût-ce involontairement) la dimension immature et perverse de ce platonisme. Antérieure au symbole (au nom), l'image

---

<sup>39</sup> Chap. 18, pp. 244-245.

<sup>40</sup> « [...] l'Idée est toujours "avant", toujours supposée, même quand elle n'est découverte qu'après ». Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 132.

<sup>41</sup> « Il est entendu que le nom est une image : non pas la chose, mais quelque chose qui renvoie à la chose, ce qui, venant en second, renvoie à un premier. » Vincent Descombes, *Le platonisme*, Paris, PUF, 1971, pp. 57-58. Cf. aussi Paul Ricœur : « [...] la première ombre, c'est le mot. [...] Le sens préexiste au mot ; le sens est ainsi la première préexistence, la première transcendence de l'être à l'apparaître. » P. Ricœur, *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, Paris, Sédès, 1982, p. 11.

<sup>42</sup> « La vue reste à l'origine de tous les sens du mot : l' "eidos", c'est la forme visible (cf. latin "forma"). Pour Diès, il y a là une visualisation de l'intelligible et l'amorce des sublimations successives du voir (la contemplation), une transcription platonicienne du visible à l'intelligible. Le mot "eidos" est lui-même capable de cette transposition. » Paul Ricœur, *ibid.*, p. 6.

vaporeuse qui se substitue à la femme réelle est un pur produit de l'esprit et permet au personnage de court-circuiter le tiers œdipien et la sexualité génitale. Il n'est pas anodin que ce reflet irréel se rapproche d'Isao dans le temps (et non dans l'espace) : elle le ramène à sa temporalité essentielle, ce monde merveilleux de l'enfance, antécédent à l'expérience de la castration où l'amour se fait dans les nuages avec une femme fictive sollicitée l'espace d'un instant, puis oubliée, jusqu'à ce qu'un nouveau songe la ressuscite.

L'idée que le corps réel de la femme est tabou, qu'il est impropre d'y pénétrer, s'exprime de façon plus détournée mais non moins catégorique dans les discours et les récits de pensée du héros les plus étroitement indexés sur le référentiel idéologique. Les griefs d'Isao envers les hommes d'affaire qui pillent les richesses du sol mandchou ou le carriérisme des hauts gradés de la hiérarchie militaire semblent exprimer un rejet du mâle dominant, ce père œdipien écrasant qui souille le corps de la terre-mère auquel Isao, lui, n'aura jamais accès, sinon en le réintégrant<sup>43</sup>. Les métaphores du discours intérieur du chapitre vingt-et-un que nous avons citées dans notre première partie sont à cet égard éloquentes : les hommes d'affaires sont comparés à des « fourmiliers géants » et les leaders des factions militaires à des « scarabées rhinocéros »<sup>44</sup>. On comprend ce qui manque, par contraste, à Isao... L'expression, tirée du *Kojiki*, « terre fertile où poussent en abondance les roseaux et où mûrit le riz » (*toyo ashi hara no mizuho no kuni* 豊葦原瑞穂国), que le héros utilise à deux reprises dans son discours au juge Hisamatsu, trahit sa nostalgie régressive de ce temps ineffable où la terre-mère produisait d'elle-même, et pour l'enfant seul, une nourriture abondante, sans que le « soc viril » ne l'ait encore pénétrée<sup>45</sup>.

### 3. Psychose et économie narcissique

Comme de nombreux personnages de l'auteur, Isao expérimente, nous l'avons vu, un sentiment de vide intérieur susceptible d'évoquer les représentations psychotiques telles qu'elles ont été décrites par Gisela Pankow. D'autres éléments vont dans le sens d'un personnage souffrant d'une forme de psychose, fût-elle atténuée : il semble lui-même

---

<sup>43</sup> Il est à noter que l'on trouve une configuration identique dans le premier tome de la tétralogie où la chasteté de Kiyooki (qui deviendra aussi une forme de sexualité perverse) s'oppose à la sexualité conquérante de son père. MY, *Haru no yuki*, Tôkyô, Shinchôsha, 2012, pp. 53-58.

<sup>44</sup> Chap. 21, p. 271. Cf. *supra* : partie I, p. 98.

<sup>45</sup> « Don Quichotte sait à quoi s'en tenir sur l'Âge d'or tel qu'il est vu dans les mythes ou dans ce qui en tient lieu à l'époque historique : c'est le temps de l'ineffable félicité où l'enfant, à peine né, possède encore pour lui seul la mère sans époux, la terre "aux pieuses entrailles" que le soc viril n'a pas encore "forcée" ». M. Robert, *op.cit.*, p. 201.



totalemment inconscient de l'état morbide qui est le sien <sup>46</sup>, il éprouve à plusieurs reprises un sentiment de déréalisation du monde <sup>47</sup>, son regard est lointain et fixe comme celui des psychotiques <sup>48</sup>. Nous pourrions être tenté de réinterpréter son incapacité à se confronter au père et à la sexualité génitale à l'aune de cette structure psychotique. Dans son travail sur Hölderlin, Jean Laplanche souligne la présence d'une carence de la fonction paternelle dans la genèse des psychoses :

*C'est, en effet, l'intervention du père comme loi, comme élément régulateur, qui introduit une certaine mesure et rend supportable la relation primitive à la mère dont les constatations d'une Mélanie Klein nous ont révélé le caractère destructeur. Ce père qui vient interdire à la mère de « réintégrer son produit », il nous faut admettre, dans la genèse des psychoses, qu'il a manqué en quelque façon à sa fonction de législateur et d'interdicteur.* <sup>49</sup>

Le texte suggère que le père d'Isao est effectivement incapable de l'ancrer dans le Symbolique, de l'arracher au royaume enténébré du miroir maternel. Les révélations qu'il fait à son fils au chapitre trente-huit et qu'il envisage comme une sorte de rite de passage à l'âge adulte <sup>50</sup>, ont un effet exactement contraire à celui escompté. Il est significatif que ce soit à l'instant où son père lui avoue qu'il l'a livré à la police et a accepté de l'argent du baron Shinkawa pour la protection de Kurahara, que le regard d'Isao retrouve son éclat distant : c'est quand le manque est certain, quand l'inefficacité du père se fait sentir le plus violemment que le personnage retrouve son équilibre psychotique marqué par un refus sans concession du monde au profit de l'univers qu'il fantasme.

Du reste ce n'est pas un père qu'Isao demande, mais un égal, un double narcissique qui l'accompagne sur le chemin mortifère qu'il s'est choisi :

---

<sup>46</sup> Pour Jean Laplanche, l'absence de conscience de l'état morbide est l'une des spécificités de la psychose, qui se distingue, sur ce point précis, de la névrose. J. Laplanche, *op.cit.*, p. 3.

<sup>47</sup> Chap. 12, p. 155 ; chap. 20, p. 261, chap. 38, p. 477-478.

<sup>48</sup> Cf., par exemple, chap. 4 p. 33. Au chapitre trente-huit, le personnage de Honda remarque, en l'occurrence, qu'Isao a perdu son regard lointain. Ce détail met en exergue la violence du doute que traverse le personnage après une année en prison. Mais nous pourrions aussi lire ce regard comme le signe d'une ouverture temporaire hors de la psychose.

<sup>49</sup> J. Laplanche, *op.cit.*, p. 36.

<sup>50</sup> 〈...〉 私が、今日をあいづのために、何の祝いの日にしようとしてやろうと思っておるのです。満二十歳にはまだ間があるが、今日が勲の生涯に於いて、もっとも感銘の深い日の一つであり、新生の日であることは疑いがありません。今夜はこれから、多少荒治療だが、勲を真に覚醒させて、一人前の大人として遇してやろうと思っておるのです。〈 Que pensez-vous que je souhaite aujourd'hui célébrer pour lui ? Isao est certes encore loin d'avoir vingt-et-un ans révolus, mais ce jour sera bien, dans sa vie, l'un des plus mémorables, celui de l'entrée dans une vie nouvelle. Même s'il s'agit là d'une médecine quelque peu amère, je souhaite dès ce soir lui ouvrir véritablement les yeux, le traiter en tant qu'adulte à part entière. 〉 (Chap. 38, p. 478). En raison de l'extrême négativité de l'initiateur, cette « vie nouvelle » s'affirme évidemment d'emblée comme un anti-programme. Inuma est un « faux destinataire » (Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 100), transmetteur d'un « objet inauthentique, dégradé » (*ibid.*, p. 107).

あらゆる顧慮と年齢のいたわりを打ち捨てて、こちらの突き刺す「純粋さ」の針に、ただちに「純粋さ」の針で応ずる先輩はいないものだろうか。もし決定的にないとすれば、勲の考える「純粋」は、年齢の絆に縛られていることになる。（神風連の人たちは決してそんなことはなかったのに！）。もし年齢の絆に縛られているのが「純粋」の本質だとすれば、それはやがて目に見えて失われることになるのに決っている。この考えほど、勲をぞっとさせるものはなかった。もしそうならば、急げなければならぬ！

*Aucun de ses aînés n'abandonnerait donc toute considération et la prudence de l'âge mûr pour répondre avec son propre aiguillon de « pureté » à l'aiguillon de « pureté » dont il les provoquait. S'il n'en existait définitivement aucun, c'est que la « pureté » à laquelle il songeait se retrouvait entravée par les liens de l'âge. (Pourtant on ne rencontrait rien de tel chez les insurgés de La Ligue du Vent Divin !). Et s'il était dans la nature de la « pureté » de se retrouver muselée par les ans, cela signifiait qu'il ne pourrait bientôt plus la voir ! Aucune pensée ne lui paraissait plus effrayante que celle-ci. Dans ce cas, il ne fallait pas attendre !<sup>51</sup>*

Isao recherche un adulte qui n'en soit pas un, qui ne connaisse ni l'âge ni l'expérience, un ersatz paternel qui n'aurait pas pour fonction de l'amener vers la maturité (comme tente de le faire Honda dans la lettre du chapitre dix), mais de mimer son mythe, de se laisser entraîner avec lui vers cette « pureté » létale dont la dimension régressive est ici explicite. On comprend mieux, à l'aune de cette économie narcissique, l'omniprésence du référentiel homoérotique dans les scènes avec le lieutenant Hori ou avec ses disciples<sup>52</sup>. Isao ne veut pas de père, mais des pairs avec qui mourir en paix, dans une action sacrificielle qui se présente comme une sorte de substitut du coït.

Pris dans un rapport duel et spéculaire avec l'autre, où fait défaut le tiers œdipien, le personnage semble osciller entre deux sentiments contraires : une satisfaction sans ombre en présence du double narcissique, et une complète déréliction dès lors que celui-ci se dérobe à

---

<sup>51</sup> Chap. 11, p. 151.

<sup>52</sup> 勲は自分の言葉が未熟なことをよく承知していたが、志がその未熟を補って、焰のように相手の焰と感応することをも信じていた。とりわけ今は夏だった。毛織物のような厚い重い息苦しい熱気の裡に対坐していて、何か爆ければ忽ち火が移り、何もはじまらなければそのまま溶けた金属のように、あえなく融け消えてしまいそうに思われた。大切なのは機であった。「Il savait très bien que ses propos n'avaient pas été suffisamment mûris, mais il était persuadé que sa résolution venait combler cette immaturité et que sa flamme ferait naître la flamme de son interlocuteur. C'était l'été. Ils se faisaient face dans une atmosphère brûlante et irrespirable, semblable à une lourde étoffe de laine. Il suffirait d'une étincelle pour qu'aussitôt le feu prenne ; et si rien ne se déclarait alors tout allait fondre et s'éteindre, comme le métal en fusion. L'important était de saisir l'occasion. » (Chap. 14, p. 182). La suite du chapitre, et notamment le combat de kendô avec le lieutenant, est aussi fortement imprégnée d'homoérotisme (pp. 182-186). Pour les passages avec les disciples, cf. par exemple : chap. 18, p. 243 ; chap. 28, pp. 343-344 ; chap. 36, pp. 429-430. L'ensemble de ces extraits, et notamment celui que nous venons de citer, confirment que l'action terroriste se présente à beaucoup d'égards comme un dérivatif sexuel.

sa fonction spéculaire. La scène des vœux de la fin du chapitre dix-huit correspond au premier cas de figure :

— 誓がすむとすぐ、一人が勲の手を握った。双の手を重ねて握ったのである。それから二十人がこもごもに手を握り合い、又、争って勲の手を握った。

目が馴れて、ものの文目が明らかになりかけた星空の下で、手は次々とまだ握らぬ手を求めて、あちこちでひらめいた。誰も口をきかない。何か言えば軽薄になるからである。

闇のなかから握手の強い緑の蔦がたちまち簇生して、その一葉一葉の、あるいは汗ばみ、あるいは乾いた、あるいは固く、あるいは柔らかい触感が、力をこめた一瞬に纏綿して、お互いの血と体温を傾ち合った。勲はいつか闇の戦場で、声もなく瀕死の同志が、こうして別れを伝え合うところを夢みた。事を成しとげたあたたかな満足と自分の体から流れ出る血潮とに身をひたし、最後の苦痛とよろこびの紅白の糸を縫い合わせたような神経の尖端に意識を託して……。

*Le serment prononcé, l'un d'entre eux vint saisir la main d'Isao. Il la tint serrée entre les siennes. Puis, les vingt garçons s'étreignirent les mains à tour de rôle et se bousculèrent pour aller serrer celles d'Isao.*

*À la lumière du ciel étoilé qui éclairait distinctement chaque détail, on voyait partout apparaître, tandis que les yeux s'habituèrent à l'obscurité, des mains à la recherche d'autres mains qu'elles n'avaient pas encore serrées. Tous se taisaient. Parler eût été vain.*

*En un instant le lierre de ces fortes empoignades avait poussé dans l'obscurité, et chacune de ces feuilles vertes, qu'elle provoquât, au toucher, une impression de moiteur, de sécheresse, de dureté ou de mollesse, venait vigoureusement se mêler aux autres et échanger avec elles sa chaleur et son sang. Isao se prit à rêver qu'un soir, tous à l'agonie, ils se diraient ainsi adieu, en silence, dans les ténèbres du champ de bataille. Comblés par le sentiment du devoir accompli, baignant dans le flot abondant de leur propre sang, abandonnant leur conscience à cette extrémité nerveuse où se nouent ensemble, rouge et blanc, les souffrances de la mort et la joie de mourir.<sup>53</sup>*

Dans son étude sur le Pavillon d'Or, Paul-Laurent Assoun évoque l'aspiration du personnage de Mizoguchi à faire coïncider le fantasme et le réel, à réunifier « le réel (de l'objet [fantasmé] avec la réalité (de la chose) »<sup>54</sup>. Telle combinaison semble ici octroyée au personnage d'Isao : le rêve se fait réalité. Dans un mélange d'ombres et de lumières qui

<sup>53</sup> Chap. 18, p. 243.

<sup>54</sup> Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme* (1989), Paris, Anthropos, 1996, p. 193.

évoque l'obscur de l'inconscient et la clarté crue, étroitement détaillée du fantasme, Isao vit un scénario idéal de cérémonie de vœux qui libère lui-même un autre scénario fantasmatique (la mort en groupe). Les deux scénarios indissociables sont rédigés dans un même langage dominé par les représentations spéculaires de l'Imaginaire (suppression des différences interindividuelles, immense totalité narcissique, pulsion archaïque d'auto-annihilation). Il n'est peut-être pas anodin que le narrateur prenne la peine de préciser, adoptant le point de vue des personnages, que toute parole eût été déplacée : nous sommes en deçà du Symbolique, en deçà de ce lieu où le discours fait loi.

Les défections du lieutenant Hori et de certains disciples aux chapitres vingt-sept et vingt-huit du roman, correspondent au second cas de figure :

「命令だ。こればかりは変えられない」

中尉のこの一言を最後に、二人のあいだに永い沈黙が来た。勲は心のなかで、あれこれと、中尉のあるべき姿を探している。希望に即してゆくと、常識を逸脱して、なにもかも望ましい姿へ中尉が化身してゆくような気がする。それは蹶起寸前に立ち上った加屋霽堅の英雄的な決断である。中尉が突然官を辞して、一地方人になって、身を投げ出して、少年たちの一挙を指揮してくれるという幻影である。〈…〉

「では、中尉殿には参加していただけないのですか」

「いや……」

と中尉が即座に否定したので、勲は目を輝かせた。

「では、参加して下さるんですか」

「いや、軍の命令は命令だ。決行の日を十一月十五日以前に繰り上げてくれれば、喜んで参加しよう」

これをきいたとき、咄嗟に勲は、何を無理を言う、と思ったが、すぐに中尉に参加の意志のないことがわかった。あと一週間のうちに蹶起できる筈もないことは、中尉もよく知っていて、そう言っているにすぎない。中尉が参加できなくなったというその事実よりも、そういう言い廻しをする中尉に勲は甚だしく落胆した。

— *C'est un ordre. Et la seule chose que je ne puisse modifier.*

*Après ces mots du lieutenant, un long silence s'installa. Isao cherchait, parmi différents scénarios, celui qui conviendrait au lieutenant tel qu'il devait être. Il avait le sentiment que son interlocuteur allait se conformer à ses souhaits. Abandonnant la pondération du sens commun, il allait opérer sa métamorphose pour incarner totalement la forme qu'Isao*

désirait : celle de Kaya Harukata faisant un choix héroïque juste avant l'insurrection. Un mirage où le lieutenant démissionnerait subitement de ses fonctions d'officier, deviendrait un provincial comme un autre et, au prix de sa vie, prendrait la tête de leur soulèvement. [...]

— Vous ne participerez donc pas, lieutenant ?

— Ce n'est pas ça...

Les yeux d'Isao brillèrent lorsqu'il entendit la réfutation immédiate du lieutenant.

— Vous allez donc participer ?

— Non, les ordres de l'armée sont des ordres. Mais si vous déplacez la date de l'insurrection avant le 15 novembre, je me joindrai à vous avec joie.

Isao pensa aussitôt que cette proposition n'avait ni queue ni tête et comprit tout de suite que le lieutenant n'avait aucunement l'intention d'être impliqué dans leur entreprise. Ce dernier savait parfaitement qu'il leur était impossible de préparer le soulèvement en une semaine. L'extrême déception qu'Isao ressentit ne provenait pas tant du fait que le lieutenant ne puisse participer à l'insurrection que des convolutions choisies pour exprimer son refus.<sup>55</sup>

Le personnage rêve d'une forme totale, dénuée de cette « faille » qui est le propre de l'univers Symbolique. Seule cette perfection imaginaire peut faire briller son regard, réveiller son désir de fusion avec l'autre, dans un « rapport d'identité absolue »<sup>56</sup>. À l'évidence, aucun objet ne peut se conformer à un tel fantasme (qui, par définition, est aussi une négation de l'identité de l'autre). La déception est dès lors inévitable, et on pourrait s'attendre à ce qu'elle désorganise complètement l'univers subjectif du personnage qui perd subitement son image-reflet<sup>57</sup>. Mais le texte suggère qu'Isao — comme nous l'avons vu *supra* en abordant la question du nihilisme — possède son propre mécanisme de défense face à ce risque de décompensation psychotique : il est capable de recréer *ad libitum* un nouvel univers imaginaire, une nouvelle perfection sans faille dont l'objet défaillant est tout simplement exclu. Jean Laplanche note que ce dont souffre le psychotique, c'est de l'absence de défaut, de l'absence d'un père qui « a

---

<sup>55</sup> Chap. 27, pp. 329-330.

<sup>56</sup> « Ici prend place une nouvelle pulsation non moins angoissante, dans laquelle le sujet au moment où il serait en droit de tout espérer de la présence de son objet, se trouve tout d'un coup dépossédé de soi, néant devant une totalité refermée sur elle-même et qui a englouti tout son être. Comment qualifier autrement que de narcissique cette situation où le sujet se définit uniquement dans son rapport duel avec l'autre, où il se pose comme moi dans une relation spéculaire en tant qu'il est lui-même l'autre de cet autre. Entre ces deux “moi”, il existe un rapport d'identité absolue, tel que les sépare seulement la surface abstraite d'un miroir [...] ». J. Laplanche, *op.cit.*, p. 55.

<sup>57</sup> L'effet-psychologie du personnage d'Isao illustre bien l'idée d'« étayage spéculaire » (Jean Bergeret, *La pathologie narcissique*, Paris, Dunod, 1996, p. 20) propre aux pathologies narcissiques. C'est d'ailleurs lorsque l'objet déçoit qu'il devient véritablement « objectal » : les disciples apostats Seyama et Tsujimura, jusqu'alors fondus dans la masse, s'individualisent au moment précis où ils trahissent (chap. 28, pp. 338-341).

du défaut »<sup>58</sup>. Le texte insinue en l'occurrence que le personnage refuse systématiquement le manque, le nie en le rejetant hors de son expérience, comme il nie la différence des sexes dans un simulacre de rapport sexuel où l'éjaculation est significativement suscitée par un objet plein qui se pose comme un écran devant le corps féminin. Le sentiment de vide ontologique qu'expérimente le personnage pourrait être lu comme l'expression d'un retour, dans le réel, de ce manque qu'Isao voudrait si soigneusement exclure...<sup>59</sup>

\*

Le narrateur de *Honba* sème, tout au long du roman, de nombreux éléments offrant au lecteur la possibilité de proposer une sorte de *lecture complémentaire*<sup>60</sup> du personnage d'Isao, lecture d'inspiration psychanalytique et qui en complexifie le portrait. Comme la nouvelle *Yûkoku*, le roman de *Honba* met ainsi en exergue les liens étroits entre fanatisme et perversion, discours idéologique et fantasme régressif. Nous avons notamment souligné, dans notre seconde partie, les affinités entre la pensée sectaire et la perversion qui refuse la béance et l'incomplétude. L'effet-psychologie d'Isao suggéré par le texte met plus précisément en exergue les similitudes entre la notion lacanienne d'Imaginaire, renvoyant au stade du miroir, et le manichéisme de l'idéologie puriste. Dans les deux cas, c'est le tiers, l'entre-deux qui sépare le soi de son miroir qui est exclu, sinon forclos. La dimension abstraite de la notion de pureté, son absence de concrétude, coïncide aussi parfaitement avec l'univers magique et irréel de l'Enfant trouvé, jamais confronté au réel, qui vit seul dans la cage dorée de ses chimères, où ne pénètrent que les doubles narcissiques (les disciples) ou des parents inventés et abstraits<sup>61</sup>. Le texte nous autorise ainsi à lire le parcours narratif du personnage principal comme une sorte de réclusion volontaire dans l'univers duel de l'image qui lui permettrait d'échapper à l'angoisse du Symbolique<sup>62</sup>.

---

<sup>58</sup> « Il rouvre l'absence du père ? Oui, mais ce n'est pas pour désigner dans cette absence l'origine de ses maux ; c'est pour indiquer que seul ce "défaut" peut "l'aider". L'absence d'un défaut, voilà ce dont il souffre. Ce père qui "a du défaut", n'est-ce pas le père mort ou châtré qu'un autre mythe dresse à l'origine de l'histoire humaine et que Jacques Lacan nomme le père symbolique ? ». J. Laplanche, *op.cit.*, p. 132.

<sup>59</sup> Rappelons que pour Jacques Lacan, « [...] tout ce qui est refusé dans l'ordre symbolique [...] reparaît dans le réel ». J. Lacan, *Le séminaire, livre III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 361.

<sup>60</sup> Pierre Bayard défend l'idée que la lecture des textes romanesques implique une « opération de complément ». Le lecteur complète spontanément, lors de sa rencontre avec un être de fiction, sa vie et sa personnalité, « mouvement auquel la psychanalyse donne simplement [...] un prolongement raisonné ». Il ajoute que le « propre de la lecture, et a fortiori de la lecture critique, est d'*ouvrir des espaces supplémentaires autour de l'œuvre, en jouant de son incomplétude*. » P. Bayard, *Enquête sur Hamlet, le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 51-56.

<sup>61</sup> Okuno Takeo évoque, nous l'avons vu, un personnage qui voudrait tuer père et mère (cf. *supra*, p. 395). Nous serions plutôt tenté de parler d'un « désinvestissement » d'ordre narcissique des objets parentaux (sur ce point, cf. Jean Bergeret, *op.cit.*, p. 18). Seul l'empereur et les personnages de *Shinpûren shiwa* peuvent combler le désir d'hérédité du héros. Isao est fils du ciel et enfant de la fiction.

<sup>62</sup> « [...] toute relation à deux est toujours plus ou moins marquée du style de l'imaginaire. Pour qu'une relation prenne sa valeur symbolique, il faut qu'il y ait la médiation d'un tiers personnage qui réalise, par rapport au sujet, l'élément transcendant grâce à quoi son rapport à l'objet peut être soutenu à une certaine distance. [...]

Incidentement, le texte suggère que le destin glorieux que le personnage s'attribue et les discours véhéments qu'il professe ne sont qu'un moyen de donner le change. Un nouveau parallèle s'impose ici avec Don Quichotte qui, note Marthes Robert, se dévoue à une Cause sublime et absurde pour dissimuler son exclusion « de la sphère économique et sexuelle » (et ceci avec une telle réussite que personne ne cherche à le démasquer et ne voit la « formidable revendication de pouvoir », l'égoïsme tout-puissant dont procède sa démarche)<sup>63</sup>. La question que l'on est inmanquablement amené à se poser se rapporte ici à l'hypothétique clairvoyance, ou au contraire aveuglement, de Cervantès et de Mishima à l'égard de leur personnage. L'ironie du premier indique évidemment une mise à distance, mais elle est aussi peut-être un moyen de voiler une adhésion souterraine au rêve régressif du célèbre chevalier. L'apologie apparente du second n'est pas moins complexe et ambiguë, car elle semble parfois se combiner, comme nous l'avons vu, avec une critique partielle, du moins une conscience aiguë du caractère pervers et immature du personnage. Le texte oscillerait ainsi entre complaisance et distanciation, cécité et duplicité.

#### 4. Le lecteur face au texte régressif

Si le narrateur de *Honba* prend soin de laisser au destinataire matière à alimenter une lecture alternative d'Isao, il ne laisse cependant jamais entrevoir pour autant une forme de distance ironique vis-à-vis du héros, qu'il semble toujours excuser plutôt que critiquer. Cette complaisance tend à suggérer que l'instance narrative est elle-même enfermée dans les désirs archaïques de son personnage, dupe, comme nous l'avons évoqué en première partie, des incohérences de sa créature narcissique<sup>64</sup>. Le lecteur pourrait ainsi éprouver le sentiment de se trouver devant un texte régressif soumis dans son ensemble au règne de l'Imaginaire. À cet égard, il n'est pas anodin que les projets de complots d'Isao prennent majoritairement pour cibles des personnalités du monde des affaires et de la finance, se distinguant sur ce point,

---

L'angoisse est toujours liée à une perte, c'est-à-dire à une relation à deux sur le point de s'évanouir, et à laquelle doit succéder quelque chose d'autre que le sujet ne peut pas aborder sans un certain vertige. » Jacques Lacan, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel » (séminaire du 8 juillet 1953) dans *Des Noms-Du-Père*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 38-39.

<sup>63</sup> « [...] en se glissant dans la peau de ce justicier infaillible qui, étant exclu de la sphère économique et sexuelle, rachète l'humanité souffrante en toute abnégation, Don Quichotte acquiert d'un coup le format épique qui donne le change sur la nature de ses ambitions : il devient pour les siècles le pur héros dévoué à une cause perdue, mais sublime ; absurde peut-être, mais éternelle comme le besoin de justice lui-même et belle comme la quête sans fin de la vérité. C'est là incontestablement sa plus jolie réussite, car si partagé qu'on soit sur sa valeur d'exemple, qu'on le prenne fou ou qu'on en fasse un saint, personne ne s'avise de la formidable revendication de pouvoir qu'il déguise en idéalisme ascétique, ni du mélange de sentiments douteux d'où sort sa légendaire courtoisie ». M. Robert, *op.cit.*, p. 204.

<sup>64</sup> Cf. *supra* : partie I, p. 126.

note Satô Hideaki, des modèles historiques dont le texte s'inspire <sup>65</sup> : l'ennemi est avant tout le « propriétaire » dont la possession souligne la voracité sexuelle. Dans le chapitre quinze du roman, c'est d'ailleurs l'instance narrative elle-même qui critique, par le biais d'un portrait sans concession, la cupidité génitale des pères pénétrant un corps maternel que symbolisent notamment les richesses souterraines de la Mandchourie <sup>66</sup>.

Le discrédit porté sur le monde des adultes n'est donc pas seulement l'apanage du héros, mais aussi du narrateur qui n'offre d'ailleurs aucune figure paternelle valable à son personnage. Rien ne s'oppose au rêve mortifère et archaïque du héros, sinon une morale caricaturale transmise par un père sans scrupules :

いいかね。お前が知らねばならんことは、この世の中が複雑に結び合っておるということだ。天国へでも行かなければ、人間世界のこの結びつきは絶たれやせん。払えば払うほど、結びつきというものは身にまつわってくるのだ。志を堅固に持しておれば、しかし結びつきなどに煩わされることはない。俺は煩わされてはおらぬよ、勲。

俺としては、いくら金を受け取っていようとも、お前が新河や蔵原を刺せば、それでもよかったのだ。あとで俺がお詫びに腹を切ればすむことだ。そのくらいの覚悟は、金を受け取ったときから俺にはちゃんとできている。商人が金を受け取って品物を渡さなければ、それは詐欺だ。国土はちがう。金は金、信義は信義、それぞれ別物だ。金は金で使い、信義のためには腹を切れればいい。それだけのことだ。

その覚悟をだ、大丈夫の覚悟をお前に持ってもらおうと思って、俺は敢てこういう話をした。汚れて汚れぬ、それが本当の純粹だ。汚れを厭うていては何もできぬ。いつまでたっても大丈夫になれんぞ、勲。

*Écoute. Voilà ce qu'il faut que tu saches : ici-bas, tout s'enchevêtre de manière complexe. À moins d'aller au Paradis, c'est pas possible de trancher ces liens. Plus on cherche à le faire, plus on s'y empêtre. Mais du moment que l'on s'en tient à son objectif, il n'y a pas de raison de souffrir de ces liens. Moi, je n'en souffre pas, Isao.*

<sup>65</sup> Satô Hideaki, *Mishima Yukio no bungaku*, Tôkyô, Shironsha, 2009, p. 332.

<sup>66</sup> Cf., par exemple, p. 192 : 国内の匡救リフレーションの彼方には、輝やかな満州の産業開発が待っていた。今でもかわらぬ男爵の放心癖のあいだには、この軽井沢の痩せた火山灰地の只中に、カフェ・ロイヤルのメニューみたいに種類豊富な、満州国の地下資源の幻が立ち現われた。彼は愚かな軍人たちを愛することもできている。« En point de mire de la politique de rétablissement par la déflation, se trouvait la brillante perspective du développement industriel de la Mandchourie. Le baron, cédant à son habituelle propension à la rêvasserie, vit apparaître, au beau milieu de cette terre volcanique de Karuizawa, décharnée et cendreuse, les matières premières du sous-sol de la Mandchourie, aussi abondantes et diversifiées que le menu du Café Royal. Il pensa qu'il pouvait aussi éprouver de l'affection pour ces imbéciles de soldats. »



*Ça ne m'aurait pas dérangé que tu poignardes Shinkawa ou Kurahara, quel que soit le montant que j'avais perçu. Je me serai ouvert le ventre afin de m'excuser et l'affaire aurait été réglée. Depuis que je reçois de l'argent, je suis résigné à ce genre d'extrémité. Si un commerçant ne fournit pas la marchandise pour laquelle il a été payé, c'est de l'escroquerie. Mais pour le sol national, c'est autre chose. L'argent c'est l'argent, la loyauté c'est la loyauté. Ce sont deux choses différentes. Pour l'argent, on utilise l'argent. Pour la loyauté, on s'ouvre le ventre. C'est aussi simple que ça.*

*L'important c'est cette résignation-là, une résignation convenable, et c'est parce que je veux que tu la fasses tienne que j'ai osé te parler ainsi. Être souillé sans être souillé, c'est ça la vraie pureté. Si le fait d'être souillé te répugne, tu ne pourras jamais rien faire. C'est pas possible de ne jamais l'être, Isao.<sup>67</sup>*

Incohérent (tout est emmêlé, sauf l'« argent » et la « loyauté ») et s'achevant sur une antilogie explicite (« être souillé sans être souillé »), le plaidoyer *pro domo* du père fait figure d'accusation à charge. Le discours d'Iinuma met en exergue sa prétention (didactisme : « c'est aussi simple que ça » ; fanfaronnades : « pour la loyauté, on s'ouvre le ventre ») et son immoralité (la fin justifie les moyens). On comprend, devant une telle démonstration, que le héros de *Honba* se sente encouragé à rester dans son royaume enfantin : Iinuma n'offre du Symbolique qu'une grossière contrefaçon et se révèle du reste incapable de remettre en cause l'idéalisme (*i.e.* l'Imaginaire) d'Isao. Sur le fond, sa rhétorique confusionniste (*et/et*), en apparence antithétique au *tout au rien* puriste du fils, lui est sans doute complémentaire : dans un cas comme dans l'autre manque un tiers, un lien qui ordonne (et non emmêle), ôte aussi ce qui doit être ôté pour que le sujet sorte du cycle infernal de la répétition. Iinuma père et fils se ressemblent d'ailleurs sur un point : ils n'avancent pas<sup>68</sup>.

La compulsion de répétition et l'aspiration à retrouver le monde statique et magique de l'enfance travaillent certes de nombreux textes littéraires. L'instance du lecteur que Michel

---

<sup>67</sup> Chap. 38, pp. 488-489.

<sup>68</sup> Le lecteur se trouve donc pris entre deux paralogismes : d'un côté un essentialisme naïf qui réduit la complexité du réel à de grandes unités idéelles, de l'autre un raisonnement incohérent qui prend prétexte du caractère relatif et mêlé de toute chose pour se soustraire à toute exigence morale. Les discours et l'attitude du personnage d'Iinuma pourraient en l'occurrence illustrer ce que Jankélévitch nomme le « confusionnisme » : « [...] il arrivera que le confusionniste augmente exprès la confusion et, artificiellement, "en remette" : et comme la mauvaise volonté médiatrice s'attarde d'une manière suspecte parmi les moyens, ainsi la mauvaise foi confusionniste patauge dans la confusion plus qu'il n'est strictement nécessaire. [...] il n'est pas fâché d'une situation qui offre tant d'alibis à ses louches entreprises... [...] ne comptez donc pas trop sur le brouillon pour concilier les incompatibles ou clarifier les cas de conscience ! » Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, pp. 167-168. Il faut noter que le discours de Iinuma permet aussi à l'auteur de noyer, de façon assez habile, quelques-unes des objections légitimes que la pensée et l'action du héros pourraient soulever (la pureté n'existe pas ; « qui veut faire l'ange fait la bête ») qui sont d'emblée dévalorisées par le discours et la personne auxquels elles sont associées.

Picard nomme le *lu*, qui « s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça »<sup>69</sup> se plait à ces retours dans l'archéologie heureuse de l'individualité, qu'elle soit présentée sur un mode ironique (*Don Quichotte* par exemple) ou merveilleux (contes allégoriques, fables, romans fantastiques, etc.). Mais la dimension régressive du parcours du héros de *Honba* ne s'inscrit pas dans un univers irréel qui masque ou magnifie sa dimension archaïque et violente. Le *lu* est confronté à des pulsions non sublimées, à des « fantasme[s] conscient[s] »<sup>70</sup> qui s'expriment dans un cadre réaliste et idéologique. Dans de telles conditions, le lecteur échappe difficilement à l'impression d'un décalage irrémédiable entre son univers psychique et celui d'où procède le roman. On éprouve parfois, pour être plus précis, le sentiment d'une sorte de défaillance de l'auteur qui semble avoir été incapable de maquiller ce qui, dans l'action de ses personnages, relève d'une logique perverse ou régressive, et non de l'idéal de pureté que le texte professe.

Un exemple frappant intervient au chapitre vingt-quatre. Le personnage de Takase, membre de la Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa, raconte à ses acolytes que leur camarade Inoue éprouve un sentiment de culpabilité devant la gentillesse de ses collègues de la banque du Japon où il s'est fait engager en tant que veilleur de nuit afin de pouvoir l'incendier le moment venu. Or la remarque, loin de susciter une quelconque empathie, provoque le rire de toute l'assistance<sup>71</sup>. C'est moins la complicité de groupe, la résolution courageuse que la perversité propre à la pensée sectaire, impliquant une négation totale de l'autre, qui s'exprime ici. L'aliénation se rit de la culpabilité et des sentiments humains, la perversion raille la névrose. Le choix d'Isao de « fichier » tous les membres de son groupe en allant jusqu'à noter s'ils avaient ou non une petite amie<sup>72</sup> paraît aussi étranger à toute forme de morale patriotique, et relève bien plus d'une volonté d'emprise paranoïaque, sinon d'une angoisse vis-à-vis de la sexualité génitale. Le sentiment qu'expérimente le lecteur en de telles occurrences n'est peut-être pas très éloigné de celui que le narrateur attribue au personnage de Kurahara devant son

<sup>69</sup> M. Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 214. Cf. aussi *supra* : partie I, note 1, p. 143.

<sup>70</sup> M. Picard, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », dans M. Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 204. Pour Michel Picard, la dimension consciente du fantasme, impliquant donc une absence de « retour du refoulé » est l'un des éléments qui distinguent les rites pervers du jeu névrotique. Nous la retrouvons dans l'effet-psychologie d'Isao qui ne cesse de fantasmer *en toute conscience* sa mort avec l'ambition de la réaliser.

<sup>71</sup> Chap. 24, p. 314

<sup>72</sup> 井筒と相良は、勲の指示に従って、こうして集めた二十人の身上書、その家族構成、父や兄弟の職業、本人の性格、体位、運動能力、特技、愛読書、恋人の有無まで、もとより本人の申告によるものながら、詳しく記録した写真入りの資料を作っていた。「Conformément aux instructions d'Isao, Izutsu et Sagara avaient établi, d'après les déclarations des intéressés, un fichier dans lequel était consigné en détails, avec leur photographie, l'identité des vingt membres qu'Isao avait ainsi rassemblés. Ce fichier mentionnait la composition de leur famille, l'emploi exercé par leur père ou leurs frères, leur tempérament, leur complexion et leur puissance physiques, le talent particulier qui était le leur, leurs livres préférés, et jusqu'à l'existence ou non d'une petite amie. » Chap. 18, p. 233.

meurtrier : l'impression d'être face à une forme de démente, une perversité qui ne serait jamais mise à distance et avec laquelle, pour cette raison même, toute communication semble d'emblée impossible. Pris dans son délire, l'auteur, trop proche des pulsions régressives de son personnage, semble oublier l'autre (le lecteur). Ce refus de l'altérité, qui rapproche aussi la pensée sectaire de la pensée perverse, peut paraître rédhitoire dès lors que l'on considère, comme le fait toute une tradition critique, que c'est précisément dans l'instauration d'un jeu avec l'autre que se construit l'art et la littérature <sup>73</sup>.

## 5. L'omniscience de l'auteur et le référentiel psychanalytique

Si la complicité du narrateur de *Honba* avec les aspirations de son personnage et les scories de perversité pure qu'il laisse ici et là échapper indiquent que l'auteur est parfois dupe de l'immatunité de sa créature, plus nombreux sont cependant les éléments du texte suggérant, tel le point de vue distant de Honda, que Mishima avait parfaitement conscience du caractère régressif du parcours de son personnage. Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, Mishima refuse moins le lecteur qu'il ne cherche à le contrôler et à anticiper ses réactions. On pourrait d'ailleurs être amené à se demander si ses « lapsus délirants » eux-mêmes ne sont pas volontaires. Le romancier semble, en effet, avoir toujours eu une conscience aigüe de ce qu'il produisait, de ses propres apories et de ses fantasmes. Ses essais soulignent sa lucidité sur la question du saut dans la foi ou la dimension sadomasochiste et narcissique de son univers. Matsumoto Ken.ichi dépeint à raison Mishima comme un écrivain dont « la conscience de soi était anormalement développée » <sup>74</sup>. Rappelons que le romancier, loin de se confier aveuglément à son inspiration, était très attentif à la structure et aux détails de ses textes. Il honnit, dans la démarche du naturalisme japonais, ce refus de penser l'architecture de l'œuvre,

---

<sup>73</sup> « Incapable d'assumer jadis le passage de la continuité et de la contiguïté entre sa Mère et lui, le pervers n'a pu édifier cette aire transitionnelle où Winnicott localise toute l'expérience culturelle. Entre sa Mère et lui, mais aussi entre fantasme et réalité, entre le Moi et le monde, entre le Sujet et l'Objet. Point d'Objet effectivement — entendons : point d'altérité, dont la quête pourtant constitue, avec la réapparition du contradictoire qui l'accompagne, l'un des buts fondamentaux du jeu littéraire. » M. Picard, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », *op.cit.*, p. 204. Les difficultés que pose parfois l'œuvre de Mishima sur ce point se rapprochent de celles inhérentes à la littérature du marquis de Sade, de Georges Bataille ou de Klossowski. Reconnaissons cependant que la valeur même du critère de l'altérité névrotique (par opposition au solipsisme de la perversion) est en soi discutable : si la littérature perverse ne répond pas aux critères picardiens du « jeu », elle peut cependant remplir par d'autres moyens les exigences de la *littérarité*.

<sup>74</sup> 自意識が異常に強い作家。Matsumoto Ken.ichi, *Mishima Yukio no ni-niroku jiken* 三島由紀夫の二・二六事件 [Le 26 février 1936 de Mishima Yukio], Tôkyô, Bungeishunjû, 2005, p. 43. Dans le même ordre d'idée, Asari Makoto souligne rappelle les liens indéfectibles entre le fait de savoir ou de connaître et l'acte de l'écriture chez Mishima. Cf. Asari Makoto, « "Hôjô no umi" ron — umi aruiwa sôtai / zettai no eigô no kakuhan » 海あるいは 絶対/絶対の永劫の攪拌 [La mer ou l'éternel brassage entre le relativisme et l'absolu] dans *Kokubungaku, Mishima Yukio tokushû* 国文学 三島特集 [Littérature japonaise, numéro spécial Mishima Yukio], septembre 2000, pp. 76-77.

qui doit être conçue jusque dans ses contradictions, voire ses travers. Les personnages de Tôru et de Honda dans le dernier tome de *Hôjô no umi* illustrent peut-être ces deux pans de l'écrivain : d'un côté ce sont des monstres de conscience de soi, qui n'ignorent rien de leurs ténèbres intérieurs ; de l'autre ils pensent tout ce qu'ils font, n'agissent jamais sans avoir d'abord réfléchi (sinon fabriqué) leur action.

L'engagement ultranationaliste de l'écrivain à la fin de sa vie est, dans le même ordre d'idée, souvent perçu comme une sorte d'auto-aveuglement plus ou moins délibéré (et donc construit) de l'écrivain. L'essai de Noguchi Takehiko est notamment bâti sur l'idée que le parcours de Mishima (qui se reflèterait dans ses fictions) aboutit à ce point où l'ironie romantique abandonne en toute conscience (et ironiquement) la distance ironique : l'écrivain aurait fait le choix de croire en une fiction quelconque (l'ultranationalisme) qu'il sait pertinemment être une fiction <sup>75</sup>. Matsumoto Ken.ichi fait une remarque comparable et soutient que Mishima est un romantique qui a clairement conscience de sa propre inclinaison romantique à fermer volontairement les yeux sur la réalité du monde afin de « voir de belles choses et de connaître l'essence des choses » <sup>76</sup>. Nous ne pouvons que donner raison à Noguchi Takehiko et à Matsumoto Ken.ichi. Nous serions cependant tenté de pousser la réflexion un peu plus loin : Mishima n'est pas seulement un écrivain qui se sait romantique, mais un écrivain qui fait savoir qu'il se sait romantique, prend toujours soin, pour le dire autrement, d'informer le lecteur de sa clairvoyance quant au caractère régressif et/ou nihiliste des chimères romantiques qui sont les siennes et qu'il attribue à certains de ses personnages. C'est, de notre point de vue, là où se situe la véritable difficulté pour l'exégète. L'auto-aveuglement comporte, par définition, une part d'aveuglement qui n'invalide pas (ou pas entièrement) cette éthique (rhétorique ?) du dévoilement si fréquente dans les essais critiques sur Mishima et que l'on retrouve notamment dans l'essai de Noguchi Takehiko. Quand l'auto-aveuglement, la régression et le narcissisme sont exhibés comme tels, sus et affichés comme sus, l'interprète se retrouve en revanche sans objet, frustré du pouvoir qu'il s'adjugeait (et dont il tirait fierté) de faire tomber les masques.

---

<sup>75</sup> Cf. *supra* : Introduction, note 48, p. 44.

<sup>76</sup> つまり、三島由紀夫というロマン主義者は、みずからのロマン主義精神の傾きを明確に自覚していたのである。ロマン主義とは、わたしの解釈によれば、美しいものを見ようとおもったら、物事の本質を知ろうとおもったら、目をつむれ、という精神の傾きである。そして三島由紀夫という作家は、美しいものを見ようとして目をつむった、ロマン主義精神の傾きをみずから自覚していた、ということである。「Mishima est, en un mot, un romantique qui a clairement conscience de sa propre inclinaison d'âme romantique. Le romantisme tel que je l'entends est cette propension de l'esprit à se fermer de force les yeux quand il souhaite voir de belles choses et connaître l'essence des choses. Or l'écrivain Mishima a lui-même conscience de cette tendance propre à l'âme romantique consistant à fermer les yeux pour voir de belles choses. » Matsumoto Ken.ichi, *op.cit.*, p. 42.

La question se pose avec une acuité singulière dans le cas de la psychanalyse dont l'objet est précisément de « lire entre les lignes », de démasquer l'écrivain ou de dévoiler les structures cachées du texte. Mishima, certes, n'aimait pas la psychanalyse. Il lui reprochait notamment son schématisme et sa propension à désubstantialiser et à désacraliser la sexualité<sup>77</sup> – Bataille plutôt que Freud. Soucieux de conserver un contrôle exclusif sur son œuvre, il n'est pas improbable qu'il ait perçu comme une menace l'herméneutique freudienne et ses prétentions à lire le texte et l'auteur par le petit trou de la serrure. Détourner les armes de la psychanalyse en les intégrant volontairement au matériau romanesque lui est peut-être apparu comme le meilleur moyen de neutraliser son regard indiscret. Quelle est, en effet, la valeur d'un dévoilement dont l'objet a été préalablement pensé par l'écrivain, installé à dessein, élaboré avec les ingrédients mêmes que le critique prétend utiliser pour le rendre visible ? La publication, en 1964, du roman *Ongaku*, récit d'une psychanalyse racontée du point de vue de l'analyste n'est que l'expression la plus visible de la propension de l'auteur à jouer avec les symboles freudiens<sup>78</sup>. Mishima considère d'ailleurs que les genres artistiques contemporains qui « n'utilisent pas la psychanalyse comme ressource sont presque inexistantes »<sup>79</sup>.

L'utilisation réfléchie et intentionnelle du référentiel psychanalytique semble évidente dans le roman *Honba* où figurent notamment, nous l'avons vu, de nombreux leurres œdipiens (adultère de la mère avec un jeune homme, recherche du père, amourette avec une femme plus âgée, etc.). La difficulté tient au fait, pour être plus précis, que ces leurres, en raison

<sup>77</sup> Cf., par exemple, les dernières lignes de son essai *All Japanese are perverse* paru dans le numéro de novembre 1968 de la revue gay *Chi to bara* 血と薔薇 [Le sang et la rose] : 私はこの小文で、サド・マゾヒズム、フェティシズムその他の用語を全く便宜的に使ったことを断っておかなければならない。ウィーンの性科学者たちが作ったこれらの用語は、便利ではあるが、真の活きた実態を何ほどもつかみはしない。それらの用語を通じてのみ人間の性に触れようとする男は、意味論の森にさすらいながら、ついにはもっとも下劣で卑賤な「分析家」になるのである。人間の性の体験的解明のためには、われわれはつねに、フロイト以前の世界に身を置く努力を忘れてはならない。病名のないところに病気はなかった。ノイローゼという病名ができるまで、人々は決してノイローゼに罹ることなどなかったのである。よしんば狼憑きに罹ることはあっても！ « Je dois faire savoir que c'est par pure commodité si j'ai utilisé dans ce médiocre essai des termes tels que sadomasochisme ou fétichisme. Ces termes créés par les sexologues de Vienne sont certes pratiques, mais ne saisissent absolument rien de la réalité vivante et véritable. Les hommes qui cherchent à appréhender la sexualité humaine par le seul prisme de ces termes se perdent dans une forêt sémantique et deviennent finalement des "psychanalystes" – qui sont les êtres les plus abjects et les plus avilis. Afin de proposer une élucidation expérimentale de la sexualité humaine, nous ne devons jamais oublier de faire l'effort de nous replacer dans le monde qui précéda Freud. Sans le nom de la pathologie, la pathologie n'existe pas. Avant que l'on ait confectionné le terme de névrosé, les gens n'avaient jamais été névrosés. Quand bien même le loup de la névrose les aurait attrapés ! » MYZ, vol. 35, 2003, p. 287.

<sup>78</sup> Pour critique qu'il ait été, Mishima connaissait en l'occurrence très bien la pensée de Freud, à laquelle il s'est très tôt intéressé et qu'il mentionne souvent dans ses essais. Cf. sur ce point Inoue Takashi, art. « Seishin bunseki » [Psychanalyse], dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 511-512.

<sup>79</sup> 精神分析学の発明以来、精神分析学を手段として利用しない芸術ジャンルは、ほとんどないと云っても過言ではない (….) « Il n'est pas exagéré d'affirmer que depuis l'invention de la psychanalyse, les genres artistiques qui n'utilisent pas la psychanalyse comme ressource sont presque inexistantes ». MY, « *Yûkoku* » no nazo 「憂国の謎 [L'énigme de *Patriotisme*], article paru dans *Âto shiatâ* アートシアター [Théâtre de l'art] en avril 1966 à l'occasion de la sortie de l'adaptation filmique de *Yûkoku*. MYZ, vol. 34, 2003, p. 65.

notamment de leur accumulation, semblent se montrer comme tels, s'avouer comme leurres. Leur objet semble moins de brouiller les pistes (même si cette intention n'est peut-être pas non plus complètement absente) que d'illustrer au mieux le processus même de la régression dont l'une des particularités est précisément de manquer l'Œdipe, fût-ce en donnant le change avec de la monnaie de singe empruntée à une configuration névrotique conventionnelle<sup>80</sup>. La multiplication des symboles utérins à la fin du roman tend à confirmer que l'auteur est parfaitement lucide sur ce point et veut le faire savoir. Lors du séjour du héros en prison, il emploie un vocabulaire qui laisse peu de doute à cet égard, reconnaissant que le pacte du sang qui unissait Isao à ses disciples est un mépris de « l'ontogénèse » et que le rêve de pureté qui les animait n'était ni plus ni moins qu'un refus de la condition humaine<sup>81</sup>.

Nous retrouvons ici une logique retorse que nous avons déjà cernée à l'échelle de *Honba* en évoquant le thème du nihilisme et de l'ironie romantique, et qui consiste à ne rien cacher des défauts, des incohérences et de l'immaturation du héros. Isao ne croit pas vraiment en ce qu'il accomplit ? Il est d'un donquichottisme affligeant ? Son rêve est celui d'un enfant déçu et mégalomane ? Et alors ? Ceci, certes, ne nous interdit pas de critiquer le personnage et la logique qu'il illustre. Mais la pertinence du commentaire semble ici minée par la voix

<sup>80</sup> Mishima décrit en détail le procédé dans *Ongaku*, dont l'héroïne Reiko joue à dessein avec les pièces du complexe d'Électre pour dissimuler, aux yeux de son psychanalyste — qui la démasque toutefois rapidement — les causes réelles de sa frigidité : かつて麗子には父の影像（イマゴ）があまり強烈でなく、エレクトラ・コムプレックスが顕著でないという分析を私はしていたが、今の告白をきくと、私はまちがっていたことになる。この整然たる合理的解釈は、しかしなお私を満足させない。彼女はとうとう父親を持ち出して、私に分析的な好餌を与えて、納得させようとかかったのかもしれないからだ。ともあれ、私は自由連想法を続行させてみることにした。〈…〉こんな麗子の滑らかな言葉の流れを耳に入れながら、私はしきりに以前の分析歴を読み返していた。そして彼女がこんな風にして、今まで一度も言わなかった父親のことを言い出したのは、明かに私の目をくらまし、真の目的を隠蔽するためだという確信がついた。« Dans les débuts de cette analyse, j'avais perçu chez la jeune femme une imago paternelle plutôt terne et un complexe d'Électre peu marqué, mais à la lumière de la confession qu'elle venait de me faire, je devais en conclure que je m'étais trompé. Pourtant, l'interprétation si cohérente, si rationnelle de Reiko ne me satisfaisait guère : il était fort possible qu'en mettant enfin sur le tapis sa relation avec son père, elle se soit ingénieusement à me convaincre à l'aide d'un appât psychanalytique. Quoi qu'il en soit, j'ai décidé de la laisser poursuivre librement ses associations. [...] Tout en prêtant l'oreille à ce flot de paroles bien lisses, je m'employais à relire mes notes des séances précédentes. Bientôt, cela n'a plus fait aucun doute pour moi : l'objectif de Reiko, en évoquant ce père dont elle ne m'avait pas parlé une seule fois jusqu'alors, était évidemment de me donner le change, de dissimuler où elle voulait vraiment en venir. ». MY, *Ongaku*, Tôkyô, Shinchôsha, 1985, p. 156. Pour la traduction française : Yukio Mishima, *La musique*, traduit du japonais par Dominique Palmé, Paris, Gallimard, 2000, pp. 239-240.

<sup>81</sup> 協力や協同は、人類的なものやわらかな語彙に属していた。しかし、血盟は、……それはやすやすと自分の精神に他人の精神を加算することだった。そのこと自体、個体発生（オントジェニー）の中に永久にくりかえされる系統発生（フィロジェニー）の、もう少しで真理に手を届けようとしては死によって挫折して、又あらためて羊水の中の眠りからはじめなければならぬ、あの賽の河原のような人類的営為に対する、晴れやかな侮蔑だったのだ。こうした人間性に対する裏切りによって、純粹をあがなおうとする血盟が、ふたたびそれ自体の裏切りを呼ぶのは、世にも自然な成行だったかもしれない。かれらはそもそも人間性を尊敬したことがなかった。« Collaboration et coopération étaient des termes humains et doux. Mais conjuration du sang... cela consistait à additionner simplement son esprit à celui d'un autre. Cette opération même témoignait d'un mépris radieux envers ce cycle humain, cette entreprise de Sisyphe qui amène chaque ontogénèse à récapituler éternellement la phylogénèse et oblige chacun à retourner dans le sommeil du liquide amniotique après avoir été privé, par la mort, de la vérité qu'il semblait sur le point de toucher. Il était tout naturel que ces conjurations du sang qui obtenaient leur pureté au prix d'une trahison de la condition humaine appellent sur elles une trahison interne. D'emblée, ils n'avaient pas respecté la nature de l'homme. » (Chap. 33, p. 402).

omnisciente du texte qui rétorque « je sais » ou « déjà dit » aux critiques qu'on lui oppose. Le sentiment de frustration que l'on ressent parfois à la lecture de la littérature critique sur Mishima tient souvent à une impression de paraphrase, comme si les commentateurs, qu'ils appartiennent au camp des laudateurs ou des contempteurs, étaient condamnés à répéter ce qui avait déjà été dit et anticipé par l'auteur. La technique rhétorique de la prolepse rejoint ici une foi profonde de l'écrivain qui considère que c'est précisément de cette étoffe nihiliste et régressive que sont faits les héros. Comme l'a bien perçu Isoda Kôichi, Mishima s'inscrit dans ce groupe d'intellectuels et d'écrivains qui, sachant pertinemment le ridicule du chevalier de La Manche et le caractère artificiel de son idéal, prennent néanmoins sa défense<sup>82</sup>. L'erreur de jugement compte moins, à leurs yeux, que la vérité du désir, fût-il puéril, solipsiste, aveugle au monde<sup>83</sup>. Sancho Panza non plus n'abandonne jamais son maître, bien qu'il sache pertinemment à quoi s'en tenir au sujet de ses exploits...

---

<sup>82</sup> Isoda Kôichi, *Junkyô no bigaku*, Tôkyô, Tôjusha, 1964, pp. 11-16.

<sup>83</sup> « [...] l'objet est inepte, inutile, mensonger, mais le mouvement qui porte Don Quichotte à le poursuivre a beau procéder d'une grave erreur de jugement, il n'en vient pas moins d'un désir vrai, puissamment ancré au cœur de tout homme, et conforme en dépit de son insanité à la loi même de toute poésie. » Marthes Robert, *L'Ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, 1963, p. 77.





## Conclusions

Avec *Honba*, son texte narratif le plus clairement politique, Mishima s'est confronté aux difficultés du roman à thèse qui cherche à combiner « réalisme » et « idéologie », « intérêt romanesque » et « lisibilité ». Le texte pourrait d'ailleurs illustrer, comme nous avons pu le voir, certaines remarques faites par Susan Rubin Suleiman sur ce point (nécessité de complexifier la binarité et d'aérer sémantiquement le texte). L'analyse détaillée du texte de *Honba* offre par ailleurs de nouveaux angles de réflexions sur les réponses qu'un texte est susceptible d'offrir aux défis du roman à thèse : le dédoublement de la binarité, les mises en abyme, les techniques rhétoriques et manipulatoires complexes impliquant une prise en compte de l'Autre idéologique (le lecteur) se retrouvent sans doute dans la plupart des romans qui, sans abandonner l'ambition de transmettre un message partisan (sinon sectaire), visent à séduire un lectorat large et exigeant. Notre réflexion sur les stratégies textuelles relevant d'une forme de manipulation mériterait sans doute de faire plus spécifiquement l'objet d'une généralisation théorique. Par nature, le roman à thèse est en effet un genre rhétorique et il n'est donc pas surprenant que, sous sa forme la plus élaborée, il s'éloigne de la simple cooptation et mobilise un appareil de persuasion complexe, impliquant notamment une anticipation constante des objections probables du lecteur.

Le texte de *Honba* ne se contente toutefois pas d'anticiper les possibles reproches ou réfutations qu'il pourrait susciter. Il semble, par instants, remettre fondamentalement en cause l'idéologie qui le fonde. Support principal de la valorisation de l'activisme terroriste, Isao se révèle — dès lors que l'on se plonge dans les détails et les plis du texte — un personnage complexe et contrasté dont l'action procéderait aussi d'un scepticisme radical et d'une immaturité profonde. Les critiques les plus acerbes au sujet de *Honba* ne semblent pas avoir été sensibles aux indices parfois bien visibles que le dispositif textuel offre à cet égard, ou les lisent comme des actes manqués de l'écrivain. Les essais de Mishima suggèrent cependant qu'il avait parfaitement conscience de la logique de saut dans la foi propre à certains fanatiques et de la dimension régressive et compensatoire de l'acte terroriste. La propension du romancier à penser préalablement tous les détails de ses textes et à utiliser la psychanalyse comme matériau dans la composition romanesque vont aussi dans le sens d'une insertion intentionnelle de l'ensemble des éléments qui tendent à fissurer le portrait héroïque du jeune adolescent.

Les propos que Mishima a tenus à la fin de sa carrière sur les rapports entre art et politique confirment cette hypothèse. L'auteur en vient certes, comme nous l'avons vu dans

l'introduction de cette troisième partie, à déclarer que « art » et « politique » (dans son sens non technicien impliquant l'idée d'une fusion avec la totalité) sont indissociablement liés. Il n'abandonne toutefois jamais l'idée d'un écart irrémédiable entre ces deux activités<sup>1</sup>. Tandis, en effet, que l'activisme allant jusqu'au sacrifice de soi nécessite une sorte d'auto-aveuglement, un enfermement volontaire dans une logique irréversible, émotionnelle et subjective, la pratique littéraire elle, exige une distance constante entre le sujet et l'objet (l'appolinien corrige le dyonisiaque, tout en le préservant)<sup>2</sup>. En novembre 1967, dans son dialogue avec le philosophe Itô Katsuhiko, Mishima reproche précisément à Ôe Kenzaburô sa proximité avec le sujet de ses textes, et notamment le fascisme qu'il critique dans ses essais mais encenserait à son insu dans son œuvre romanesque<sup>3</sup>. Il prétend que s'il devait, lui, « glorifier le fascisme au niveau de la pensée », il l'aborderait, dans ses romans, « de façon relative », en l'envisageant « entièrement comme un objet »<sup>4</sup>. Il est significatif que cette remarque ait été faite alors que l'écrivain était précisément en train de rédiger *Honba*<sup>5</sup>.

Le propos fragilise certes l'hypothèse d'un écrivain totalement dupe des fétiches et des illusions de son personnage. Il paraît pour autant difficile de considérer *Honba* comme un

---

<sup>1</sup> L'idéal guerrier de « la double voie des armes et des lettres » (*bunbu ryôdô*) est lui-même envisagé comme une contradiction vivante et vécue. Cf. *supra*, note 15, pp. 326-327.

<sup>2</sup> C'est notamment l'aptitude à faire coexister le dyonisiaque et l'appolinien que Mishima célèbre chez Ôgai. Cf. MY, *Bunshô dokuhon*, Tôkyô, Shinchôsha, pp. 57-58.

<sup>3</sup> La remarque confirme en l'occurrence l'analyse d'Antonin Bechler qui note que si « la part du discours public de l'essayiste [Ôe] développant son engagement pour la démocratie pacifiste » peut être assimilée à son surmoi, « l'œuvre romanesque, elle, est plus proche du ça, la contredisant, la dépassant continuellement. » Cf. A. Bechler, « *Ceci est mon corps* », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, thèse de doctorat soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à l'Université de Strasbourg, p. 12.

<sup>4</sup> 作品というものはものだから、肯定も否定もありはしない。〈…〉それで、ぼくの思想に影響を受ける人がもしいたとしたら、けっきょくぼくが作品の中に帰っちゃうと、その人はドアの外に締め出されっちゃうわけですね。〈…〉でも芸術家というのは、みんなそんなものだと思うよ。もし肯定的な思想をもって、ネガティブな小説を書いている作家という、大江健三郎がそうかもしれない。つまり大江健三郎の考えている思想は、ポジティブなものかもしれない。しかしかれの作品はぼくよりネガティブですよ。そうするとかれは本来思想のものであるネガティブ性、否定性を作品のなかに持ち込んで、一方、作品のポジティブなもの、本来作品の存在形態自体であるべき肯定性を、逆に自分の思想に使っているというような気がして、ぼくから言うと、ぼくの立場とまるで反対になっちゃう。かれは、たとえばファシズムやなんかを批判しているけれども、自分の作のなかで明らかにファシズム賛美だよ。だけれどもぼくの場合、ファシズムを思想のうでで賛美すれば、作品のなかでは相対的に扱っちゃうし、あくまでそれは物として扱っちゃう。「Étant un objet l'œuvre ne peut par conséquent être ni dans l'affirmation ni dans la négation. [...] Si quelqu'un était influencé par ma pensée, et uniquement par elle, moi je rentrerais dans mon œuvre et je laisserais cette personne à l'extérieur, porte close. [...] Mais je pense qu'il en va de même pour n'importe quel artiste. Ôe Kenzaburô nous fournit sans doute l'exemple d'un écrivain qui a une pensée affirmative mais dont les romans sont dans la négation. Ainsi j'ai le sentiment que la dimension négative de sa pensée d'origine il l'insère dans ses œuvres, tandis que la dimension affirmative de ses œuvres, cette positivité qui devrait être la forme en soi de l'œuvre à l'origine, il l'utilise à l'inverse dans sa pensée. C'est exactement l'inverse de ce que je considère comme ma propre position. Par exemple, Ôe critique le fascisme, mais dans ses œuvres on trouve clairement une glorification du fascisme. Or dans mon cas, si je devais glorifier le fascisme au niveau de la pensée, dans mes écrits je l'aborderais de façon relative, je l'envisagerais entièrement comme un objet. » Mishima Yukio et Itô Katsuhiko, *Han-hyumanizumu no shinjô to ronri*, dans *Shisô no hassei* 思想の発生 [La naissance de la pensée], édité par Itô Katsuhiko, Tôkyô, Banchô shobô, 1973, pp. 72-73.

<sup>5</sup> Pour rappel, le second tome de la tétralogie est d'abord paru en feuilleton aux éditions Shinchô entre février 1967 et août 1968.

summun de roman objectif et de froideur analytique. La pique ironique destinée à Ôe Kenzaburô pourrait à l'évidence être retournée à Mishima. Le portrait est plus complexe qu'il n'y paraît, mais c'est un portrait clairement héroïque, témoignant, comme l'ont fait remarquer de nombreux critiques (parmi lesquels Ôe lui-même...) <sup>6</sup>, d'un puissant investissement fantasmatique de l'auteur sur son personnage. Objectivité et subjectivité, passion et raison, fascination et regard distant coexistent et c'est cette tension « ironique », si souvent mentionnée au sujet de Mishima, qui fait sans doute toute la difficulté, sinon l'intérêt du roman. Nous ne partageons donc pas (ou pas exactement) le constat de Noguchi qui voit dans des textes comme *Yûkoku*, *Ken* ou *Honba* le symptôme d'un basculement de l'écrivain hors de la distanciation critique. Comme *Yûkoku*, *Honba* est certes une sorte de panégyrique. Mais c'est un panégyrique paradoxal qui laisse aussi entendre que nihilisme et immaturité psychique sont indissociables de l'héroïsme. Pas sûr que les tenants du catéchisme ultranationaliste acquiesceraient encore, s'ils en prenaient conscience, à une telle célébration de la facticité et du don quichottisme.

---

<sup>6</sup> Cf. *supra* : partie I, p 157-158.



## Épilogue : *Utsukushii hoshi* [Belle étoile]

Nombreux sont les critiques qui reprochent à Mishima de manquer d'humour<sup>1</sup>. Les procédures de mise à distance, si fréquentes dans ses textes, seraient elles-mêmes dominées par un esprit de sérieux et se résoudraient d'ailleurs toujours (la mort du romancier nous en fournirait la preuve ultime) dans l'abandon de la distance critique. Mishima est ainsi perçu comme un ironiste qui ignore l'autodérision, un écrivain capable, certes, de considérer ses passions avec un regard objectif, mais non d'en rire. L'auto-parodie fait pourtant aussi partie de l'arsenal de l'écrivain, qui se moque parfois intentionnellement, sur un ton mordant et incisif, de ses propres fétiches. À l'issue de cette longue étude, il nous semblait nécessaire d'évoquer à cet égard le roman *Utsukushii hoshi*, texte que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises et qui est peut-être le chef-d'œuvre injustement méconnu du romancier. Nous retrouvons dans *Utsukushii hoshi*, comme à dessein, tous les grands thèmes de l'œuvre des années 1960 : le refus du monde profane, l'aspiration en une réalité autre et sans défaut, la dimension artificielle et souterrainement nihiliste de l'absolu, l'opposition entre les pragmatiques et les idéalistes, etc. Ces éléments font cependant d'emblée l'objet d'un tableau féroce ironique : la foi des personnages est ridicule — ils seraient des extraterrestres envoyés sur Terre pour sauver le genre humain de sa destruction atomique — et leurs procédés grotesques. Tout le roman prend ainsi la tournure d'une réjouissante farce.

C'est Jûichirô, le père de la famille Ôsugi, qui entraîne initialement les siens dans cette croyance délirante. Éprouvant un sentiment quasi-psychotique de dislocation du monde<sup>2</sup>, il tombe par hasard sur un livre traitant des ovnis et en vient à se passionner pour le sujet. Une nuit, se sentant comme appelé, il rejoint tel un somnambule un terrain vague près de son domicile et y aperçoit une soucoupe volante. Suite à cet épisode, il se convainc d'être en réalité un martien, chargé de rétablir la paix et l'harmonie sur la Terre. D'abord sceptiques, sa femme Iyoko, son fils Kazuo et sa fille Akiko connaissent à leur tour une expérience similaire et s'attribuent chacun une ascendance différente, respectivement les planètes de Jupiter,

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple le dialogue entre Machizawa Shizuo et Yoshimoto Taka.aki dans *Asobi to seishin igaku* 遊びと精神医学 [Le jeu et la psychologie, 1986]. Pour ces deux intellectuels, la littérature de Mishima serait dépourvue de cet état d'esprit détaché, ludique et rieur dont Nietzsche a fait l'apologie. Cf. Machizawa Shizuo et Yoshimoto Taka.aki, *Asobi to seishin igaku*, Ôsaka, Sôgensha, 2015, pp. 102-104.

<sup>2</sup> 重一郎はこの世界に完全に統一感の欠けていることを見抜いていた。すべてはおそろしいほどばらばらだった。すべての自動車のハンドルと車輪とはばらばらであり、すべての人間の脳髄と胃とはばらばらだった。« Jûichirô comprit une chose : ce monde ne donnait à ressentir absolument aucune unité. Tout était effroyablement dispersé. Les roues et les volants de toutes les voitures, les cerveaux et les estomacs de tous les humains, se trouvaient disséminés ici et là. » MY, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, 2011, p. 18. (Nous ne mentionnons, dans la suite de cet épilogue, que les numéros de page dont sont issus les extraits cités).

Mercure et Vénus<sup>3</sup>. L'origine qu'ils s'adjugent les amène à éprouver un immense sentiment de supériorité sur le reste des hommes (les « Terriens »), perçus comme des êtres vils et misérables, néanmoins dignes de compassion<sup>4</sup>. La nouvelle identité des Ôsugi s'exprime toutefois selon des modalités assez différentes en fonction du tempérament de chacun. Idéalistes, le père et la fille s'appuient sur leur nouvelle condition pour surmonter le sentiment de vide et de dégoût du monde qui les anime. La mère et le fils sont plus pragmatiques : la première continue en somme son existence d'épouse modèle, dont les tâches sont simplement auréolées d'une plus haute noblesse ; le second se prévaut de son nouveau statut pour jouir et dominer sans entrave<sup>5</sup>. Les tensions sont parfois vives entre les quatre ambassadeurs, notamment en raison de l'attitude hautaine d'Akiko qui en vient à suspecter les autres d'être des contrefaçons<sup>6</sup> et fait prévaloir, à plusieurs reprises, la supériorité de son astre sur celui de ses proches<sup>7</sup>.

Dans ce cadre burlesque, l'auteur insère une multitude de situations cocasses, ne laissant aucun doute sur la dimension ironique du texte. L'un des passages les plus explicites à cet égard est sans doute la longue lettre que, à l'initiative d'Akiko, les quatre membres de la famille Ôsugi adressent au premier secrétaire du parti communiste de l'Union soviétique, Nikita Khrouchtchev. S'attribuant le rôle de « représentants sur Terre de toutes les planètes »

<sup>3</sup> PP. 22-25.

<sup>4</sup> Le sentiment des quatre membres de la famille Ôsugi envers les « Terriens » est souvent présenté sur un ton très sarcastique par le narrateur. Le complexe de supériorité de la froide Akiko est notamment peint au vitriol : 暁子はもともと持っていた快い怠惰な無関心を、自分が金星人だったと知ることによって、ますます是認するようになった。仔細に見れば、暁子の冷たさには、自足している伶俐な小動物の快い怠惰な満足が窺われた筈だ。欲のない娘でありながら、彼女には、むりに欲望を拒絶しているように見える利点があった。……暁子は地球に平和を与えるのには賛成だった。穢い身なりの子供に菓子パンを与えるように。「Le fait de se savoir Vénusienne l'amena à se complaire davantage encore dans l'agréable et indolent détachement qu'elle avait toujours eu. À bien la regarder, on ne pouvait manquer d'apercevoir, dans sa froideur l'agréable et indolente satisfaction d'un petit animal rusé et autosuffisant. Elle avait l'avantage d'apparaître comme une femme qui se démenait pour repousser tout désir, alors qu'elle en était naturellement dénuée... Akiko consentait à dispenser la paix à la Terre. Comme l'on offrirait une viennoiserie à un enfant vêtu de loques souillées.» (p. 32)

<sup>5</sup> Kazuo répond ainsi à sa sœur, qui se scandalise de ses aventures sexuelles avec des Terriennes : 人間どもとはちがって、僕たちは、地上の人間や事物に対して絶対に無答責なんだよ。もちろん人間を殺すことなんか、何ら僕たちの倫理には抵触しないのだが、そうすれば地球人の法律制度との間にごたごたを起すから、慎んでいるだけなんだ。親爺もそういうごたごたを避けるために、税金だってきちんと払っている。しかし人間の女どもとなると、僕はどうしたって手を出さないわけには行かない。僕の目には、彼女たちはすべて異国的に、ものめずらしく、風情ありげに、それからいかにも原始的でびちびちして見えるんだから。角度の問題もあるんだな。人間の男どもは下のほうから女を見るのが好きなんだけれど、僕たち天界の人間はどうしても上から覗く傾きがある。そうすると大抵、あの白いふっくらした胸のなだらかな谷間がいやでも目に映る。「À la différence des êtres humains, nous n'avons absolument aucune responsabilité à l'égard des hommes et des choses qui se trouvent sur Terre. Tuer un homme ne contreviendrait évidemment en rien à notre morale, et nous nous abstenons simplement de le faire en raison des complications qui pourraient advenir au niveau du système juridique des Terriens. C'est aussi pour éviter ces complications que le daron paie rigoureusement ses impôts. Maintenant, quant aux femmes humaines, pourquoi n'aurais-je pas le droit d'y toucher ? Je ne les vois que comme des objets exotiques, rares et savoureux, si pétulants, si primitifs. C'est une question d'angle d'observation. Les êtres humains masculins aiment contempler les femmes d'en bas, mais nous autres, les humains célestes, ne pouvons qu'avoir une vue plongeante. Alors nos regards, qu'on le veuille ou non, sont généralement attirés par cette vallée en pente douce entre les seins blancs et rebondis... » (pp. 52-53)

<sup>6</sup> Cf., par exemple : pp. 55-57.

<sup>7</sup> Cf., par exemple : p. 184 et p. 196.

de la Voie lactée, ils exhortent le dirigeant russe à changer de politique afin de sortir de l'impasse d'alors, sur laquelle plane le risque d'une guerre nucléaire. Ils lui font miroiter « les honneurs dévolus au plus grand bienfaiteur de l'humanité » qu'il pourrait recevoir et l'image comparativement défavorable qui en résulterait pour les États-Unis, seule nation, après Hiroshima, « coupable d'un crime indélébile envers le genre humain ». Pour finir, ils assurent que leur « astre veille nuit et jour sur le destin de la Terre » et espèrent que celle-ci retrouvera « son visage originel de belle étoile », lavé de l'impureté contemporaine<sup>8</sup>. Après avoir relu la lettre, le père se félicite du ton qu'ils ont adopté, propre à flatter l'ambition et l'égoïsme des « Terriens » qu'il faut traiter avec la patience du dresseur inculquant un nouveau tour à

---

<sup>8</sup> ソヴィエト連邦第一書記フルシチョフ閣下。先頃貴殿が敢行された五十メガトンの核爆発実験を聞き及び、憂慮にたえず、お手紙をさし上げる次第であります。私どもは極東の日本に居住しており、実験後早くも人体に危険な程度の放射性物質が、降雨の中に含まれてきたという新聞報道に接し、ますます憂慮を深めているわけですが、この書簡は決して日本人としての民族的見地からではなく、ひろく人類、否、全銀河系宇宙から要請と警告にもとづいて、敢えて書きつづったものであることを、最初に申し上げねばならぬと思います。殊に諸惑星の地球における代表者として、われわれは貴殿の御振舞を、黙過しがたきものと考えております。ああ、しかし閣下、われわれは閣下ひとりの罪を責めようとは思いません。これは人類の文明の大問題であり、ひいては宇宙の静謐なる秩序にとっての大問題であります。今や人類は自ら築き上げた高度の文明との対決を迫られており、その文明の明智ある支配者となるか、それともその文明に使役された奴隷として亡びるか、二つに一つの決断を迫られているのでありまして、貴殿にとっての敵はアメリカでなくて正に貴殿自身であり、人類にとっての最大の敵は人類自身であります。今もし貴殿が、己れに克つことによって地球と人類を破滅から救い、いわゆる偶発戦争、ボタン戦争の危機を永久に払拭するために、一大勇猛心を振るわれれば、貴殿は正に人類史上の最大の恩人たるべき光栄を担われるのであります。すでにアメリカは、広島への原爆の投下によって、自らの手を汚しました。これは彼らの歴史の永久に落ちぬ汚点となりました。何をもって閣下は、アメリカと競うて、自らの手を汚そうとされるのですか。何ゆえに、閣下は、賢明な御思慮を以て、人類に対する拭いがたい罪を犯した者としてアメリカを孤立させ、自らの手を清くしておこうとはなさらなかったのですか。……まだ遅くはありません。われらの星は、天上から地球の運命を日夜見守っております。すでに半ば汚濁に染まった地球の姿を嘆きつつも、いつかそれが太古の美しい星の姿に戻るといふ希望を捨ててはおりません。「À l'adresse du Premier Secrétaire du Parti Communiste de l'Union Soviétique, Nikita Krouchtchev. Ayant eu vent de l'essai atomique d'une puissance de cinquante mégatonnes auquel vous avez récemment donné votre consentement nous avons, devant la gravité de la situation, pris l'initiative de vous adresser la présente lettre. Nous habitons au Japon, à l'extrémité orientale de l'Asie et nous nous sommes hasardés à vous écrire après avoir appris, par un organe de presse, que des doses de radiation représentant un danger pour le corps humain avaient été enregistrées dans les précipitations aussitôt après l'essai. Cette nouvelle n'a fait qu'accroître notre préoccupation. Il nous faut cependant d'emblée préciser que nous n'écrivons pas cette lettre en tant que japonais et d'un point de vue nationaliste : notre démarche exprime, de façon plus large, les attentes et les alarmes de tout le genre humain, ou plutôt de toute la Voie lactée. En tant que représentants sur Terre de toutes les planètes de notre galaxie, il nous est impossible de rester silencieux devant votre conduite. Il n'est toutefois pas dans notre intention, Monsieur le Premier Secrétaire, de vous blâmer pour ce crime, qui n'est pas celui d'un seul homme. Votre action nous renvoie à un problème central de la civilisation humaine, devenu un problème central pour l'ordre tranquille et harmonieux de l'univers. L'humanité se retrouve aujourd'hui acculée à affronter l'éminente civilisation qu'elle a elle-même édifiée, acculée à faire un choix entre deux options : devenir le maître qui incarne l'intelligence supérieure de cette civilisation, ou périr en tant qu'esclave de celle-ci. Votre ennemi, Monsieur le Premier Secrétaire, ce ne sont pas les États-Unis, mais, assurément, vous-même. Le plus grand ennemi du genre humain est le genre humain lui-même. Si, dominant votre moi, vous parveniez à sauver la Terre et l'humanité de la destruction et à nous sortir définitivement de l'état critique actuel marqué par la menace d'une guerre éclatant sur un coup du sort, suite à un bouton malencontreusement enclenché, vous recevriez alors à n'en pas douter, pour le courage décisif qui aurait été le vôtre, les honneurs dévolus au plus grand bienfaiteur de l'histoire de l'humanité. L'Amérique s'est déjà salie les mains en lançant une bombe sur Hiroshima. Ceci restera à jamais comme une tache dans leur histoire. À quoi bon vous souiller les mains en rivalisant avec les États-Unis ? Et pourquoi, vous en remettant à votre grand discernement, n'avez-vous pas abandonné l'Amérique à sa solitude de nation coupable d'un crime indélébile envers le genre humain, préservant de la sorte votre pureté ? Il n'est pas encore trop tard. Depuis les cieux, notre astre veille nuit et jour sur le destin de la Terre. Se désolant de l'état de cette planète, déjà à moitié entachée de souillure, nous n'abandonnons pas l'espoir de la voir retrouver un jour son visage originel de belle étoile.» (pp. 38-39)

son chien<sup>9</sup>. Puis les quatre extraterrestres paraphent la lettre, accompagnant leur signature d'un symbole représentant leur planète respective

Les épisodes ubuesques de la même veine sont légion, notamment dans la première moitié du roman. Victimes des médisances d'un commerçant du voisinage, qui les accuse de menées subversives et de trafic de drogue, les Ôsugi subissent la visite d'un agent de police qui, au terme d'un dialogue improbable avec Jûichirô, déduit qu'ils sont des activistes communistes. L'interrogatoire s'achève sur un quiproquo complet qui ne fait que renforcer les suspicions du policier à l'égard du père et des activités de sa famille<sup>10</sup>. Tout aussi jubilatoire est l'aventure amoureuse d'Akiko avec Takemiya, un jeune homme qui se prétend, lui aussi, originaire de Vénus. Après plusieurs mois d'échanges épistolaires, elle se rend à Kanazawa, où il réside, pour le rencontrer. Pendant les quelques jours que la jeune fille passe sur place, les deux extraterrestres vivent une idylle parfaite et semble-t-il platonique, ponctuée par une apparition de soucoupe au bord de la plage, devant la mer du Japon. Mais quelques semaines plus tard, Akiko se retrouve enceinte, puis cesse de recevoir des lettres de son amant. Son père se rend alors en secret à Kanazawa et découvre que le céladon de sa fille est un gigolo, doublé d'un imposteur qui s'appellerait en réalité Kawaguchi (patronyme d'une sonorité plus prosaïque que Takemiya)<sup>11</sup>. Jûichirô décide de ne rien dire à sa fille, qui avait pris le parti de considérer que son compatriote vénusien, après avoir déposé une semence immatérielle préservant sa virginité<sup>12</sup>, était rentré au pays.

Composé deux ans après *Yûkoku* et cinq ans avant *Honba*, le texte d'*Utsukushii hoshi* met en lumière l'ambiguïté latente de ces deux fictions dont les thématiques et les personnages semblent ici caricaturés. À l'image du couple Takeyama et d'Isao, les membres de la famille

---

<sup>9</sup> 「この手紙を狂信者流の高飛車な口調でなく、時には相手の顔も立ててやり、功名心もそそり立ててやるように書いたのは賢明だったね。信じる者同士の口調で語ってはだめなのだ。人間にはあくまで人間の論理と心理に従ってものを言ってやらねばならん。おろかな犬をあやして、芸を仕込むだけの忍耐が要るのだ」  
« Cette lettre n'a pas le ton hautain et prétentieux propre aux fanatiques. C'était vraiment très fin de lui sauver par instants la face et d'écrire des choses qui stimulent son appétit de gloire. Il ne faut pas leur parler en utilisant le ton que partagent entre eux les initiés. On doit s'adresser aux humains en se conformant en tout point à la logique et à la psychologie humaines. Il faut simplement faire preuve de la patience que nécessite l'apprivoisement d'un chien stupide auquel on voudrait inculquer un tour. » (p. 40)

<sup>10</sup> PP. 120-125.

<sup>11</sup> PP. 207-212.

<sup>12</sup> 「お母様、おどろいてはだめよ。私は処女懐胎なの」「そんなばかなことが」「でもいつか仰ったわね。私たちは人間じゃないんだから、片時もそれを忘れないようにしなくては、って。……私は処女懐胎なの。お医者様には説明しても駄目だから、黙っていたわ」「だってあなた……」「お母様は何も御言の資格はありません。私だけが知っているんです、私は処女懐胎だと。……私、今になってやっと、金星の人たちがどうやって子孫を殖やすがわかったの」  
« — Chère Maman, vous n'avez aucune raison d'être surprise. Je fais une grossesse virginale. — Voyons ! — Mais vous aviez vous-même dit un jour que nous n'étions pas des humains, et qu'il ne fallait jamais l'oublier, ne serait-ce qu'un instant... Je fais une grossesse virginale. Il ne sert à rien de chercher à l'expliquer aux médecins, donc je n'ai rien dit. — Mais, tu... — Vous n'êtes pas qualifiée pour en parler. Je suis la seule à savoir, et je sais que je fais une grossesse virginale... J'ai enfin compris comment les Vénusiens engendraient leur descendance. » (pp. 194-195)



Ôsugi se considèrent comme des êtres supérieurs et sans défaut, mandatés par le ciel pour accomplir une mission grandiose. Comme eux, ils ont un regard transparent et pur qui marque leur élection. Les similitudes s'expriment souvent dans les détails du texte. La façon dont le personnage d'Akiko perçoit le couple qu'elle forme avec Takemiya (*i.e.* : Kawaguchi) évoque ainsi très précisément les descriptions de Shinji et Reiko dans *Yûkoku*. Leur nature d'extraterrestres sublime les vœux stéréotypés qu'ils échangent<sup>13</sup> et les coupe du monde impur et ordinaire :

金沢と東京を隔てて、この男女の金星人は、人間界の澱んだ夜の雲を抜きん出た  
一対の燈台のように屹立していたのである。 […]

*Akiko éprouvait le sentiment que le couple de Vénusiens qu'ils formaient, séparé entre  
Kanazawa et Tôkyô, se détachait des nuages nocturnes où croupissait le genre humain, tel  
un phare dressé dans le ciel.*<sup>14</sup>

Loin de faire l'objet, comme dans *Yûkoku*, d'un tableau dithyrambique, l'idylle amoureuse est cependant décrite comme une pure fiction de jeune fille immature, dont le narrateur s'applique à ridiculiser le « narcissisme grotesque »<sup>15</sup> et la prétention à court-circuiter la chair.

Les aspects idéologiques et manichéens de textes comme *Yûkoku* et *Honba* sont aussi présentés sous un angle sarcastique. L'aspiration des personnages du roman à retrouver le « visage originel » de la Terre, à retourner dans leur « village ancestral » (*furusato*)<sup>16</sup>, ou à se

<sup>13</sup> Leurs serments d'amour sont envisagés, par la jeune fille, comme une « grammaire céleste » : 「きのうはじめてお目にかかったとき、僕はこれこそ久しく探しあぐねていた人だと思いました。金星の感応ですね」こんな重大なことを竹宮は世にも平易に言った。その表情には少しも乱れがなかったので、「私もよ」と暁子はらくらくと同意した。そう同意するとき、暁子はこんな平静な会話そのものを、美しい花環のように、二人して矜り高く空へ捧げ持っているような気がした。地上の醜さに絶望していた暁子は、こんな会話に、人間どもへの蔑みをたっぷり含ませているつもりになった。つまり彼らが不純な目的で頻繁に使う偽善的な会話を、今こそ自分たちは、天界の文法に従って使っているのだと。……使っている言葉はそっくり同じでも。…… « “Hier, la première fois que je t'ai aperçue, je me suis dit que tu étais vraiment celle que je m'étais échiné à chercher depuis si longtemps. La voix de Vénus, n'est-ce pas ?” Ces propos d'un poids si conséquent, Takemiya les énonça avec la plus grande facilité. Comme l'expression de son visage n'indiquait pas le moindre trouble, Akiko acquiesça aisément : “Pour moi aussi”. Elle eut alors le sentiment que les paroles tranquilles qu'ils échangeaient les portaient glorieusement vers les cieux, comme une jolie couronne de fleurs. Akiko, qui se désespérait tant de la laideur du monde, était convaincue que leur conversation manifestait un inépuisable mépris envers les êtres humains. Car en cet instant précis, les mots hypocrites que ceux-ci employaient si fréquemment, et pour des motifs impurs, ils les utilisaient, eux, en suivant les règles d'une grammaire céleste... Ces mots eussent-ils été parfaitement identiques... » (p. 89-90)

<sup>14</sup> P. 129. Nous retrouvons notamment le verbe *kitsuritsu suru* 屹立する (« s'élever, se dresser au-dessus de ») dans *Yûkoku* pour décrire la maison du couple qui se détache du monde environnant (cf. *supra*, partie II, p. 176).

<sup>15</sup> 滑稽なナルシズム L'expression est de Noguchi Takehiko dans *Mishima Yukio no sekai*, Tôkyô, Kôdansha, 1969, p. 208.

<sup>16</sup> Les membres de la famille Ôsugi utilisent fréquemment le terme de *furusato* pour désigner leur planète d'origine. Cf., par exemple, *ibid.*, p. 12, p. 76 et p. 173.

fondre dans le cosmos <sup>17</sup> pourrait être lue, par anticipation, comme une parodie à charge de l'idéal fusionnel, rétrograde et anhistorique de la pensée ultranationaliste de l'avant 1945 adoptée par le jeune Isao dans *Honba*. Nous retrouvons d'autre part dans *Utsukushii hoshi* un schéma narratif binaire : aux Ôsugi s'oppose ainsi le trio formé par l'universitaire Haguro Masumi et ses deux disciples Sone et Kurita, « extraterrestres » laids et maléfiques, débordant de rancœurs et de frustrations, qui seraient originaires d'une étoile inconnue située aux alentours de 61 Cygni (deux étoiles de la constellation du cygne) et dont la mission serait d'exterminer le genre humain <sup>18</sup>. Confrontant des personnages aux prétentions grotesques, pastichant le millénarisme ou le catastrophisme de la science-fiction, c'est au fond la structure antagonique elle-même qui semble être ici l'objet de la satire.

Cette dimension satirique du texte s'exprime enfin dans le caractère régressif et artificiel de l'idéal des personnages, qui se révèle beaucoup plus explicite que dans *Yûkoku* et *Honba*. Incapables de faire face aux défis de l'ordre symbolique <sup>19</sup>, dévots de la toute-puissance de la pensée <sup>20</sup>, les personnages de *Utsukushii hoshi* choisissent, pour éviter la confrontation avec le réel, de s'inventer un destin sur mesure, sorti tout droit de l'imaginaire enfantin <sup>21</sup> et qui évoque notamment la croyance naïve de l'Enfant trouvé (leur origine véritable est pure et céleste). Tous leurs efforts consistent ensuite à consolider leur foi, en cherchant le maximum

---

<sup>17</sup> Lors d'un discours devant les membres de « l'association des amis de l'univers » (*uchû yûhokai* 宇宙友朋会), union qu'il a lui-même créée, Jûichirô explique ainsi que le genre humain trouvera son bonheur « en fusionnant avec l'harmonie de l'univers » (宇宙の調和と一つになる至福). *Ibid.*, p. 159.

<sup>18</sup> Les trois personnages sont témoins, comme la famille Ôsugi, d'une apparition de soucoupes volantes dans un parc de la ville de Sendai où ils résident. Haguro Masumi annonce par la suite à Sone et Kurita — qui adoptent sans difficulté la conviction de leur mentor — leur origine et leur vocation d'anges exterminateurs. *Ibid.*, pp. 137-146.

<sup>19</sup> Le personnage le plus caricatural à cet égard est sans doute Akiko, qui prétend échapper aux contraintes de la chair et dénie la pénétration et l'orgasme qu'elle a vraisemblablement expérimentés et auxquels elle oppose le souvenir-écran de l'apparition des soucoupes, qui n'en est sans doute que l'expression imagée (pp. 196-197). Dans un premier temps, elle interprète d'ailleurs son absence de règles comme un perfectionnement vénusien : sa planète d'origine serait venue couper l'influence négative de la lune, astre impur et charnel qui déclenche les marées et les menstrues (pp. 188-189). L'idylle avec Takemiya est aussi perçue comme une communication d'âme à âme, qui se joue en deçà ou au-delà du langage et de la sexualité (pp. 76-104).

<sup>20</sup> Le personnage de Sone semble incidemment reconnaître le caractère « magique » de sa foi dans l'annihilation finale du genre humain, la comparant à celle de l'enfant qui transforme une branche tordue en sabre de combat (p. 172).

<sup>21</sup> 重一郎の目が、こんな世界をもう一度見ることができようとは！たしかにずっと以前、彼はこのような世界をわが目で見ており、そののちそれを失ったのだ。どこでそれを見たことがあるのだろうか？彼は夏草の露に寝間着をしとどに濡らして坐ったまま、自分の記憶の底深く下りてゆこうと努めた。さまざまな幼年時代の記憶があらわれた。市場の色々な旗、兵隊たちの行進、動物園の犀、苺ジャムの壺の中へつつこんだ手、天井の木目のなかに現れる奇怪な顔、……それらは古い陳列品のように記憶の廊下の両側に、所窄しと飾られてはいたけれど、廊下の果ては中空へ向っていて、つきあたりのドアを左右にひらくと、そこは満天の星のほかには何もなかった。「 Lui serait-il donné de revoir ce monde [pacifié et sans défaut] ? Il était certain de l'avoir déjà contemplé de ses propres yeux, il y a bien longtemps, avant qu'il ne lui échappe. Où l'avait-il donc vu ? Assis dans l'herbe de l'été dont la rosée mouillait son pyjama, Jûichirô s'efforça de descendre profondément dans sa mémoire. De nombreux souvenirs d'enfance apparurent. Les bannières versicolores du marché, un défilé de soldats, le rhinocéros du zoo, sa main plongée dans le pot de confiture de fraises, le visage mystérieux qui se dessina entre les veinures du plafond... Tout cela encombrerait les deux côtés du couloir de sa mémoire, comme autant de vieilles marchandises à l'étal. Mais qu'il poussât un peu plus loin vers l'azur au bout du corridor, qu'il fit glisser la porte du fond : rien d'autre alors qu'un ciel saturé d'étoiles. » (p. 24).

de « preuves »<sup>22</sup> et en réfutant d'emblée le doute, sentiment « terrien » par excellence et dont ils doivent se montrer exempts<sup>23</sup>. L'auteur ne cesse toutefois de souligner l'aspect fragile de cette croyance délirante, toujours exposée aux démentis que le monde réel lui oppose. La seule issue est alors le mensonge et le simulacre. Pour devenir extraterrestre il faut savoir changer de régime de vérité, intervertir le vrai et le faux, célébrer l'authenticité de l'artefact et l'inauthenticité du monde. Rien n'est plus proche d'une fleur vénusienne, pense Akiko, qu'une fleur artificielle en métal<sup>24</sup>.

Le ton sardonique ne dispense toutefois pas le texte d'une forme d'ambiguïté — comme le suggère précisément le thème du simulacre, qui fait éclater la distinction entre le vrai et le faux. À mesure que l'on avance dans le roman, les situations parodiques tendent d'ailleurs à se raréfier : le ton burlesque s'efface devant le tragi-comique, ou l'humour noir<sup>25</sup>. La cellule familiale des Ôsugi, qui avait trouvé dans son délire partagé un ferment d'unité, semble d'abord sur le point d'imploser : Akiko se referme sur elle-même et Kazuo trahit les siens en se mettant au service d'un politicien ambitieux et sans scrupules. Leur prétention à sauver l'humanité est aussi battue en brèche par les entreprises et les discours démoniaques du trio originaire des environs de 61 Cygni qui cherche à déstabiliser et apeurer Jûichirô, bientôt hospitalisé pour des douleurs abdominales. Mais les épreuves finissent par ressouder la famille. Apprenant que leur père souffre d'un cancer de l'estomac, Kazuo et Akiko l'entourent sur son lit d'hôpital où Jûichirô est le dépositaire d'une ultime révélation<sup>26</sup>. Leur mère les rejoint aussitôt et ils sortent en catimini de l'hôpital pour se rendre, dans leur combi Volkswagen, sur les lieux indiqués par le chef de famille agonisant. La dernière partie du voyage se fera à pied :

……ようやく四人は、丘の稜線に辿りついた。雑草に覆われた坂の半ばで、倒れて草に顔を伏せ、一雄に扶けられて夜露にしとどになった顔をあげた重一郎は、自

---

<sup>22</sup> Jûichirô se félicite ainsi de recevoir de tout le Japon des lettres témoignant de l'apparition d'ovnis (cf. pp. 204-205).

<sup>23</sup> 「とにかく、確信を失わないことです」 と日頃は思慮に乏しいのに、こんなときには古風な堅実さを示して、伊余子が言った。「人間なら、何かにつけて、一々動揺したり、がっかりしたりするものだし、確信を失いがちなのが人間の常だけれど、私たちは人間じゃないんだからね。それを片時も忘れないようにしなくては」 « “En tout cas, ne perdons pas nos convictions” déclara Iyoko, exhibant une certitude sans faille et vieille école qui contrastait avec la légèreté avec laquelle elle envisageait les choses en temps ordinaire. “Un rien déçoit et ébranle de fond en comble les êtres humains et c'est dans leur habitude de perdre leurs convictions. Mais nous, nous ne sommes pas des êtres humains. Il ne faut jamais l'oublier, pas un seul instant. » (p. 37).

<sup>24</sup> P. 186.

<sup>25</sup> L'hypothèse ridicule de Jûichirô selon laquelle ses maux de ventre viendraient de sa lassitude de la nourriture terrienne (p. 255) prend ainsi un tour d'une ironie tragique lorsque l'on apprend qu'il souffre en réalité d'un cancer de l'estomac (p. 327).

<sup>26</sup> P. 352.

分が第二の丘の上のひろい麦畑に達したのを知った。その丘のかなたには、更に湖中の島のように叢林に包まれた円丘があった。

「来ているわ！お父様、来ているわ！」

と暁子が突然叫んだ。

円丘の叢林に身を隠し、やや斜めに着陸している銀灰色の円盤が、息づくように、緑いろに、又あざやかな橙いろに、かわるがわるその下辺の光りの色を変えているのが眺められた。

*Ils arrivèrent enfin tous quatre sur la crête de la colline. Jûichirô, soutenu par Kazuo, leva son visage qui s'était imprégné de rosée nocturne lorsqu'il avait glissé, à mi-chemin sur la pente herbeuse. Il réalisa qu'il avait atteint le vaste champ de blé situé au sommet de la seconde colline. Derrière se trouvait encore une autre colline semblable à une île entourée d'un lac de verdure.*

— *Elle est là ! Père, elle est là ! cria soudain Akiko.*

*Dissimulée derrière les fourrés de la colline, la soucoupe d'un gris argenté était posée légèrement de biais. La lumière qui émanait de sa partie inférieure passait alternativement du vert à l'orange vif, comme au rythme d'une respiration.*<sup>27</sup>

Comme dans *Honba*, le narrateur semble entériner, dans les dernières lignes de son roman, la foi de ses créatures, les gratifier d'une ultime preuve qui pourrait nous amener à lire l'ensemble du texte, comme l'ont fait plusieurs critiques<sup>28</sup>, au premier degré. Une telle lecture fait toutefois un peu facilement fi de la charge ironique qui sature le roman. De notre point de vue, cette fin romantique mériterait plutôt d'être envisagée comme une énième provocation auto-parodique de l'auteur, un dernier clin d'œil auto-textuel qui nous renvoie à tous les dispositifs par lesquels Mishima cherche à faire voler en éclats la distinction entre la vérité et le mensonge, la fiction et la réalité, le sérieux et l'ironique. Au lecteur, alors, de peser, dans un sens ou dans l'autre. Après avoir lu *Utsukushii hoshi*, il est, en l'occurrence, tentant de voir dans l'idéologie ultranationaliste de *Yûkoku* et de *Honba* une autre soucoupe volante, un pur signe dénué de référent et halluciné dans le vide du ciel.

---

<sup>27</sup> PP. 360-361.

<sup>28</sup> Cf., par exemple, la lecture d'Okuno Takeo dans la postface de l'édition de la collection Shinchô bunko que nous utilisons : Okuno Takeo, *Utsukushii hoshi kaisetsu* 美しい星 解説 [Commentaires, postface de *Belle étoile*, 1967] dans MY, *Utsukushii hoshi*, *ibid.*, pp. 362-370.

# Conclusions



La nouvelle *Yûkoku* (janvier 1961) et le roman *Honba* (février 1967-août 1968) font partie des fictions les plus ouvertement politiques de Mishima. Les protagonistes de ces deux récits — le couple Takeyama pour *Yûkoku* et le jeune adolescent Isao pour *Honba* — sont décrits comme purs et dévoués à un idéal de pureté défini dans le cadre de la pensée ultranationaliste à laquelle l'auteur adhéra dans les dernières années de sa vie. L'héroïsation des personnages et la présence d'un intertexte doctrinaire motivent une analyse de ces deux textes sous l'angle théorique du récit autoritaire, genre qui inclurait l'ensemble des œuvres narratives comportant des oppositions binaires tranchées et un message à portée idéologique. Poser une question d'ordre théorique à l'égard de deux textes de Mishima nous est apparu comme un moyen de désamorcer (et de mieux comprendre) les nombreux pièges, présentés dans notre introduction, qui caractérisent l'œuvre du romancier : omniprésence de l'auteur, clôture interne et dimension structurale des textes, sujétion des lecteurs, etc. Ces difficultés propres aux textes de Mishima légitimaient l'inscription de notre réflexion dans le cadre des études de la réception qui exercent une influence encore mineure dans les travaux critiques consacrés à Mishima.

Dans notre première partie, nous avons mis en exergue les éléments qui rattachent effectivement *Yûkoku* et *Honba* au genre du récit autoritaire. La description des personnages, sinon tout l'univers diégétique de ces textes, semblent tout d'abord procéder d'une logique manichéenne. Les deux récits font d'autre part amplement référence aux concepts de la doctrine ultranationaliste (l'empereur, le Japon, l'esprit japonais, etc.). Le parcours narratif des héros valorise enfin en soi l'idéal d'un sacrifice pour la Cause de l'empereur-dieu et la résurrection fantasmatique d'un Japon édénique. Textes doctrinaires mettant en scène des personnages héroïques, *Yûkoku* et *Honba* comportent certains des défauts propres au genre autoritaire : dimension cooptative, bidimensionnalité des personnages, redondances, circularité de l'intrigue, etc. Nombreux sont les critiques, nous l'avons vu, qui ont fustigé *Yûkoku* et *Honba* sur ces aspects. Nous sommes cependant parti de l'hypothèse que Mishima avait conscience des défauts de la littérature engagée et qu'il a souhaité en éviter les écueils ou répondre aux défis qui sont les siens. L'analyse détaillée de *Yûkoku* et de *Honba* a confirmé la validité de ce postulat.

Dans une seconde partie, nous nous sommes intéressé à l'ambiguïté de la nouvelle *Yûkoku*, texte plus poétique qu'idéologique, qui joue avec les codes du récit autoritaire, voire les subvertit. Les stéréotypes, la bidimensionnalité des personnages, le caractère partisan et dithyrambique du narrateur semblent tenir ici moins à une logique de persuasion qu'à un projet esthétique singulier : l'auteur déjoue les attentes des lecteurs contemporains pour

explorer librement les poncifs et les clichés de la littérature édifiante, mettant en scène des personnages héroïques. L'analyse des rythmes et des images indique de fait un travail stylistique minutieux, conforme à sa vision d'une écriture poétique, située à mi-chemin entre l'*écriture* et le *style*. Nous nous sommes interrogé sur les finalités de ce travail formel qui, procédant d'une logique de distanciation, permet néanmoins de préserver le message du texte, sinon de le rendre plus recevable en le présentant sous un jour convenable. Un imaginaire violent et fantasmatique travaille cependant aussi le texte et suggère que l'action glorieuse des personnages relève plus de la perversion que de l'orthodoxie *tennôiste*, sinon que l'orthodoxie *tennôiste* est elle-même une forme de perversion. Il nous a semblé opportun d'étayer une telle lecture en mettant l'accent sur tous les éléments qui laissent planer un doute sur le sens de la nouvelle. Nous avons notamment souligné la place qui pourrait revenir, sur ce point, à des nouvelles comme *Sutâ* ou *Ai no shokei*, co-texte injustement ignoré qui confirme l'hypothèse d'une œuvre ouverte à une ironie partielle.

L'ambiguïté peut sembler moindre dans le cas du roman *Honba*, objet de notre troisième partie. Le second tome de la tétralogie *Hôjô no umi* répond en effet plus étroitement au cahier des charges du récit réaliste et présente plus explicitement que *Yûkoku* le contenu de la doctrine ultranationaliste. Mishima s'est ici confronté aux défis du roman à thèse que la nouvelle tendait à contourner et dont l'objet est de concilier vraisemblance et schématisme, exigences de complexité sémantique d'une part, valorisation d'un discours idéologique et de ses promoteurs de l'autre. Nous avons à cet égard été amené à décrire des stratégies textuelles déjà mentionnées par Susan Rubin Suleiman dans son ouvrage théorique sur le roman à thèse. Nous avons ensuite complété ses analyses par des propositions plus personnelles sur la question de la manipulation. Les procédures que nous avons répertoriées témoignent d'une prise en compte des lecteurs réfractaires mais indiquent aussi une volonté d'emprise de l'auteur susceptible d'entraîner une réaction négative de la part des lecteurs. Même dans son roman le plus politique, Mishima reste cependant fidèle à un idéal de subversion et de déstructuration interne de l'œuvre : certains détails et certaines scènes (cf. la fin de *Hôjô no umi*) démantèlent ce que le texte s'attache par ailleurs à construire. Les ressorts nihilistes de l'action du personnage principal et la dimension régressive de son comportement sont ainsi clairement suggérés par le narrateur. Ces aveux témoignent de la lucidité de l'écrivain dont la littérature s'inscrit toujours dans une tension « ironique » entre aveuglement et distanciation critique, illusion et incrédulité.

Cette tension complique précisément l'évaluation de *Yûkoku* et *Honba* qui semblent souvent osciller entre lisibilité et littéarité, entre le schématisme idéologique élaboré à grands



renforts de redondances d'une part, et la complexité ou la polysémie sémantique de l'autre. Tout dépend, nous l'avons vu, de l'angle de lecture adopté par le destinataire et de sa sensibilité à l'ambiguïté constitutive de ces textes. Sans être nécessairement plus équivoque ou polysémique que *Honba*, la nouvelle *Yûkoku* offre en l'occurrence des indices orientant de façon tangible le lecteur vers l'hypothèse d'un second degré (japonais classique du premier chapitre, saturation des stéréotypes, dimension esthétisante du récit, contraste entre la scène du *seppuku* et le reste de la nouvelle, etc.). La brièveté du texte permet aussi de faire ressortir les éléments ambigus qui le traversent. Le cadre de la vraisemblance réaliste (fût-il susceptible de se lézarder) et la longueur de *Honba* tendent, à l'inverse, à accentuer la visibilité des redondances et du référentiel idéologique du récit. Il n'est pas étonnant que la réception critique se révèle donc sensiblement plus favorable à l'égard de *Yûkoku* que de *Honba*<sup>1</sup>.

\*

Notre étude répondait, rappelons-le, à deux objectifs : d'une part proposer des éléments de réflexion et d'approfondissement sur la question du récit autoritaire ; d'autre part ouvrir de nouveaux champs de recherche sur l'œuvre de Mishima.

Notre analyse du récit autoritaire était nécessairement tributaire de travaux antérieurs, notamment ceux de la poéticienne américaine Susan Rubin Suleiman. Dans notre première partie, nous avons souligné la pertinence de ce cadre d'analyse pour appréhender *Yûkoku* et *Honba*. Nous avons toutefois complété ce modèle théorique en mettant en évidence les liens entre le thème de la pureté et le genre du récit autoritaire. Le manichéisme, impliquant un refus de la nuance et de l'entre-deux, la combinaison paradoxale d'optimisme et de pessimisme des dévots ultranationalistes (le monde est impur mais la pureté n'est jamais perdue) et les mécanismes descriptifs du portrait héroïque (refus du moindre défaut, du passé, de l'intériorité, de tout ce qui, pour le dire en un mot, suppose une individualité complexe et divisée) renvoient à la fois aux présupposés du concept de pureté et à l'organisation narrative et diégétique des récits autoritaires. De façon plus globale, l'idéal de la pureté permet souvent de dissimuler une pensée subjective et arbitraire sous un voile objectif — mécanisme qui sous-tend précisément toute forme d'idéologie. De tels parallèles relèvent sans doute de l'évidence. Ils pourraient néanmoins être appliqués à d'autres textes autoritaires où l'on

---

<sup>1</sup> Le point de vue de Susan J. Napier qui reconnaît une forme d'ironie dans *Yûkoku* (fût-elle relative) et voit en revanche dans *Honba* un modèle type de roman à thèse, redondant et doctrinaire, est à cet égard symptomatique. Cf. *Escape from the Wasteland: romanticism and realism in the fiction of Ôe Kenzaburô and Mishima Yukio*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1995, pp. 160-164.

verrait se dessiner, de manière analogue, une relation étroite entre une structure sémantique (la plupart des concepts moraux — le Bien, le Beau, etc. — font intervenir des dispositifs comparables à celui de la Pureté) et une structure formelle (structure antagonique, circularité de l'intrigue, bidimensionnalité des personnages, etc.).

C'est cependant dans nos deuxième et troisième parties que le lecteur aura pu trouver l'essentiel de notre apport théorique sur la question du récit autoritaire. Nous avons d'abord fait ressortir les liens entre idéologie et organisation perverse, qui refusent toutes deux le manque et l'imperfection, partagent enfin un identique refus de l'Autre, du troisième terme qui vient se placer entre l'individu et son reflet narcissique. Des textes comme *Yūkoku* et *Honba* constituent à cet égard une sorte de cas d'école. Les mobiles inconscients et mortifères des personnages sont en effet clairement suggérés par les textes. Le discours doctrinaire fait ainsi constamment miroiter le discours de la perversion dont il procède. Ceci tient à la fois à la nature de l'engagement du romancier (dont les mobiles inconscients semblent évidents) et à une exigence littéraire propre se traduisant par un souci constant de maintenir une faille dans l'organisation narrative et sémantique de ses fictions. Les réflexions que nous avons proposées au sujet de Mishima seraient sans doute valables pour étudier cette question dans d'autres textes illustrant une idéologie sectaire et manichéenne. Notre hypothèse est, en effet, que tous les textes autoritaires se révèlent intrinsèquement travaillés par un discours pervers : les structures formelles garantissant l'unicité du sens (redondances, lisibilité, bipolarisation) sont en effet précisément celles de la pensée perverse (compulsion de répétition, refus du manque, angoisse du tiers). L'ambiguïté est ainsi inscrite au cœur même des discours monosémiques.

Notre seconde contribution se rapportait aux tactiques rhétoriques que le récit autoritaire est susceptible de mobiliser pour séduire et persuader ses destinataires. L'analyse de *Honba* suggère à la fois une prise en compte des lecteurs qui ne partageraient pas l'idéologie du texte (prolepse, élargissement de l'auditoire) et le recours à des procédés relevant de la manipulation pour les séduire (technique d'amorçage, cadrage contraignant, cadrage manipulateur, *mirroring*). Ces stratégies textuelles permettent d'enrichir et de complexifier le modèle de Susan Rubin Suleiman, qui reposait sur le principe d'une cooptation des lecteurs et du modèle schématique de l'*exemplum*. Il serait à cet égard intéressant, dans le cadre de travaux ultérieurs, d'examiner des tactiques comparables dans d'autres récits idéologiques et d'offrir ainsi un panorama plus exhaustif des procédés rhétoriques des récits autoritaires. Une telle étude devrait sans doute prendre en compte la réception de ces textes et inviter à une réflexion sur l'espace de liberté offert au lecteur : comment lire un récit idéologique ? Peut-on

prendre du plaisir à la lecture d'un texte dont nous ne partageons pas les présupposés et qui cherche de surcroît à nous manipuler afin de nous les rendre acceptables ? Tous les romans à thèse et les récits édifiants méritent sans doute d'être (re)lus depuis une position « de surplomb » qui permet de jouir à distance de leurs mécanismes les plus contestables.

Nos analyses d'une part des liens entre perversion et idéologie, d'autre part des stratégies rhétoriques de persuasion, constituent certainement l'apport essentiel de notre étude sur la question du récit autoritaire. Nous avons néanmoins relevé d'autres angles de réflexion, en soulevant par exemple l'hypothèse d'une lisibilité qui conjuguerait vouloir-dire et littérarité en donnant aux redondances une tournure poétique. Le travail rythmique et les figures spéculaires dans *Yûkoku*, les mises en abyme dans *Honba* suggèrent un retour sur soi du texte. Une telle autoréférentialité n'est pas nécessairement contraire à la transivité du message, qu'elle contribue d'ailleurs à répéter. Le « tout ceci n'est que littérature » peut aussi être perçu comme un moyen de défense contre les critiques que suscite le discours (sans néanmoins l'altérer). Il convient enfin de rappeler que le travail sur la forme peut servir le message. Plus que l'argumentaire dogmatique, c'est sans doute l'incantation religieuse qui constitue le paroxysme du récit autoritaire. L'appel aux sens, évitant consciencieusement le détour de la raison, est d'ailleurs une constante de la propagande des régimes totalitaires, qui ont toujours cherché à esthétiser leur idéologie.

Les nouveaux champs de recherche que nous avons défrichés dans le cadre des études sur Mishima sont variés. Le choix d'une analyse avant tout textuelle nous a tout d'abord permis d'approfondir notre compréhension du style du romancier, en nous appuyant notamment sur son œuvre d'essayiste, encore méconnue — malgré le travail pionnier d'Annie Cecchi — du public occidental. L'étude détaillée de la nouvelle *Yûkoku* nous a conduit à cerner un idéal d'écriture poétique propre à l'auteur, impliquant à la fois un usage intensif des conventions ou des poncifs littéraires et une volonté de les renouveler. Il peut paraître surprenant que la question du renouvellement des stéréotypes occupe une place encore restreinte dans la réflexion critique sur Mishima. Chacun sait que ses textes exploitent des sujets connus, s'inspirent d'œuvres classiques et comportent un répertoire métaphorique balisé. Mais très peu de critiques s'interrogent sur les dispositifs et les procédés par lesquels Mishima tend à enrichir ces conventions ou à les détourner de leur usage initial. Les clin d'œil intertextuels, les effets de surcharge et d'échos internes, l'autoréférentialité, les chocs entre registres métaphoriques (voire stylistiques) antithétiques ou encore la création d'une sorte d'ancienneté factice que nous avons mis en exergue dans *Yûkoku* se retrouvent pourtant dans de

nombreuses œuvres de l'auteur. Dans le cadre de travaux ultérieurs, nous pourrions envisager de nous occuper plus exclusivement de cette question en élargissant notre réflexion à un ensemble de textes plus conséquent. Une telle recherche, dont l'objet principal serait établir une liste des différents procédés sollicités par Mishima pour renouveler le stéréotype, mériterait d'être articulée, comme nous avons pu le faire dans le cadre de cette étude, à une analyse approfondie des écrits théoriques de l'auteur.

Notre analyse textuelle s'est aussi exercée à un niveau thématique. La place que nous avons accordé, dans notre réflexion, aux notions de pur et d'impur nous a amené à croiser quelques thèmes incontournables de la critique sur Mishima, comme la question du nihilisme ou la présence d'un registre pervers et inconscient (sodomasochisme, voyeurisme, pulsion de mort, etc.). Notre souci de rester dans le cadre d'une approche immanente nous a permis d'échapper à certaines impasses du discours critique (flou définitionnel, simplifications abusives dues notamment aux références systématiques à l'auteur et à sa mort) et de proposer quelques angles de réflexion nouveaux sur ces points pourtant largement traités (spécificité et prédominance du nihilisme ontologique chez Mishima, dimension probablement intentionnelle, voire ludique des références aux concepts psychanalytiques). Plutôt que d'être considérés comme de simples reflets de la personnalité de l'auteur ou analysés dans le cadre d'une lecture sémantique totalisante et réductrice de l'œuvre, le thème du nihilisme et le registre fantasmatique mériteraient surtout, selon nous, d'être envisagés au prisme de l'idéal de fissuration ou d'effondrement interne de l'œuvre mentionné par l'écrivain dans plusieurs essais. Conjuguant l'analyse sémantique à l'analyse formelle, nous avons montré comment l'auteur exploite à escient « l'écriture de l'hallucination » ou les révélations nihilistes de ses personnages pour créer une faille dans son édifice romanesque.

Déjà évoquée dans le cadre de notre bilan sur le récit autoritaire, la question de la manipulation, qui a été très peu traitée, offre aussi des éclairages inédits sur l'œuvre de Mishima. Les exégètes n'ignorent pas les séductions et les contrats pervers qui organisent souvent les rapports entre les personnages dans les fictions de l'auteur. La propension du romancier à se mettre en scène et à construire une image publique de sa personne est aussi connue. Mais rares sont les critiques qui font remarquer que ces relations se réverbèrent aussi à un niveau intermédiaire, dans le rapport qui s'établit entre l'œuvre et ses destinataires. Les textes de l'auteur témoignent en effet fréquemment d'une volonté de contrôler le lecteur, d'une part en l'enfermant dans une prison de sens dont toutes les issues et les impasses semblent avoir été préalablement pensées et fabriquées intentionnellement (cf. les faux dilemmes, le dédoublement de la binarité, la coopération textuelle dans *Honba*), d'autre part

en anticipant systématiquement ses réactions afin d'avoir toujours un temps d'avance sur lui (cf. la figure de la prolepse). D'autres points, parfois mentionnés dans cette thèse, mériteraient d'être intégrés à une réflexion plus globale sur la question de la manipulation chez Mishima, comme l'usage de paralogismes ou, plus globalement, l'élaboration intentionnelle de verrous permettant à l'auteur de garder la mainmise sur ses textes.

Ce verrouillage des textes tient notamment, nous l'avons vu, à la dimension spéculaire de l'œuvre qui s'exprime aussi bien à un niveau interne (paratexte interprétatif, textes qui se reflètent les uns les autres, personnages types, etc.) qu'externe (image de l'auteur, suture de l'œuvre biographique à l'œuvre écrite, etc.). Loin de chercher à sortir de ce labyrinthe réfléchissant, les critiques ont, au contraire, eu une forte propension à s'y enfermer, cherchant les éléments de convergence et d'unité qui leur permettraient de déterrer une hypothétique clef de lecture applicable, à quelques modalités près, à l'ensemble des fictions de l'auteur, sinon au tout « Mishima ». L'un des principaux objectifs de notre travail était, au contraire, de tenter d'ouvrir des brèches dans la structure de l'œuvre, de souligner les tensions qui la travaillent et les écarts qui séparent les textes. Les concepts de lecture contrauctoriale ou de biographème, l'attention au thème du simulacre, enfin la prise en compte de fictions méconnues (*Ai no shokei*) ou n'ayant peut-être pas bénéficié de la reconnaissance qui leur était due (*Sutâ, Utsukushii hoshi*) nous ont permis de montrer à quel point l'œuvre de Mishima était aussi exposée (comme toute autre du reste) à une forme de dissémination du sens. En dressant des parallèles entre ces textes et notre corpus, nous souhaitons notamment mettre en lumière une forme singulière d'ironie, sinon d'humour propre au romancier et qui semble souvent occultée, voire totalement ignorée par les critiques. Sur ce point, les nouvelles et les romans des années 1960 ont peut-être plus à nous dire que ceux de la décennie précédente.



# **Annexe : documents iconographiques**





**Figure 1**

Mishima en Saint-Sébastien. Photographie de Shinoyama Kishin datée de 1970 pour le projet d'ouvrage *Otoko no shi* 男の死 [La mort d'un homme] (*Geijutsu shinchô* 芸術新潮, n° 12, 1995, p. 26).



## Figure 2

Estampe de Tsukioka Yoshitoshi, tirée de la série *Eimei nijûhasshûku* 英名二十八衆句 [Vingt-huit meurtres célèbres avec leur histoire, 1866-1867] (*The eye of atrocity, superviolent art by Yoshitoshi, Ukiyoe Master Series: volume two*, Shinbaku Books, 2012).



### Figure 3

Estampe de Tsukioka Yoshitoshi, tirée de la série *Kaidai hyaku sensô* 魁題百戦争 [Cent guerriers dans la bataille, 1868], (*The eye of atrocity, superviolent art by Yoshitoshi, Ukiyoe Master Series: volume two*, Shinbaku Books, 2012).



**Figure 4**

Photographies de la maison de Mishima prises par Shinoyama Kishin en 1995 (*Geijutsu shinchô*, n° 12, 1995, pp. 4-5 et p. 13).



## Figure 5

Trois sérigraphies sur papier de Yoko.o Tadanori : *Tadanori Yoko.o* (1965), *Mishima Yukio, owari no bigaku* 終わりの美学 [Mishima Yukio, une esthétique de la fin, 1966] et *Koshimaki osen* 腰巻お仙 [Osen à la ceinture de flanelle, 1966], affiche de la pièce éponyme du dramaturge d'avant-garde Kara Jûrô 唐十郎 (né en 1940). Takayo Iida, Jacqueline LICHTENSTEIN et Daido Moriyama (dir.), *Tadanori Yokoo*, Actes Sud, pp. 108-109.



## Figure 6

*Kamikaze kôkotsu sekkon no zu* 神風恍惚切根之図 [Extase du kamikaze tranchant son membre viril], dessin à l'encre de Yoko.o Tadanori initialement publié en 1968 dans l'ouvrage *Erotishizumu to zankoku no sôgô kenkyûshi* エロティシズムと残酷の総合研究誌 [Érotisme et cruauté, une étude globale] dirigé par Shibusawa Tatsuhiko. Reproduit par Takahashi Muneo (« Shi no e » 死の絵 [Le dessin de la mort], dans Miyoshi Yukio, Ôoka Makoto et Takahashi Hideai (dir.), *Gunzô, nihon no sakka 18*, 1990, Tôkyô, Shôgakkan, 1994, p. 245).



**Figure 7**

Maruo Suehiro 丸尾末広, 1989, *Nihonjin no wakusei* 日本人の惑星 [Planète japonaise], dans *Shin Nashonaru Kiddo* 新ナショナルキッド [New National Kid], Tôkyô, Seirin Kôgeisha 青林工芸舎, 1999, p. 183.



### Figure 8

Dessins de *kamishibai* représentant *Ôgon batto*, attribués à Nagamatsu Takeo et probablement datés de 1931 (*Kami-shibai no sekai* 紙芝居の世界 [Le monde du « théâtre de papier »], Tôkyô, Mediaparu, 2012, p. 4).



Couverture du numéro d'août 1948 du magazine *Bôken katsugeki bunko* 冒険活劇文庫 [Action et aventure] représentant le personnage d'*Ôgon batto* (*ibid.*, p. 7).





# **Bibliographie**



# 1. Œuvres de Mishima Yukio

Comme nous l'avons précisé dans les notes préliminaires, nous avons utilisé la version la plus récente des œuvres complètes des éditions Shinchōsha 新潮社 publiée entre 2000 et 2005 et comportant quarante-deux volumes : 決定版『三島由紀夫全集』[« Œuvres complètes de Mishima Yukio », Édition finale]. Pour les essais littéraires, nous avons par ailleurs eu fréquemment recours à l'anthologie *Mishima Yukio bungaku ronshū* 三島由紀夫文学論集 [Anthologie des essais littéraires de Mishima Yukio] des éditions Kōdansha, à l'anthologie de textes réunis par Kashima Shigeru aux éditions Chikuma Shobō (*Mishima Yukio no furansu bungaku kōza* 三島由紀夫のフランス文学講座 [Le cours de littérature française de Mishima Yukio, 1997], Tôkyō, Chikuma Shobō) et à deux recueils d'essais littéraires édités en poche, l'un aux éditions Shinchōsha (*Shōsetsuka no kyūka* 小説家の休暇 [Les vacances d'un romancier, 1985]), et l'autre aux éditions Chikuma Shobō (*Watashi no henrekijidai* 私の遍歴時代 [Mes années de pérégrinations, 1999]). Pour le reste nous avons, dans la majorité des cas, eu recours au format de poche des éditions Shinchōsha.

## 1.1. Fictions

### 1.1.1. Romans

*Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Confession d'un masque, juillet 1949), Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 2006.

*Ai no kawaki* 愛の渴き (Une soif d'amour, juin 1950), Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 1985.

*Junpaku no yoru* 純白の夜 [Une nuit de pureté, janvier-décembre 1950], Tôkyō, Kadokawa, coll. Kadokawa bunko, 2009.

*Ao no jidai* 青の時代 [Les années vertes, juillet-décembre 1950], Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 2009.

*Kinjiki* 禁色 (Les amours interdites, paru en deux parties : janvier-octobre 1951 et août 1952-août 1953), Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 2006.

*Shiosai* 潮騒 (Le tumulte des flots, juin 1954). Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 1986.

*Kinkakuji* 金閣寺 (Le Pavillon d'Or, janvier-octobre 1956), Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 2007.

*Bitoku no yoromeki* 美德のよろめき [Le scintillement de la vertu, avril-juin 1957], Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 2009.

*Kyōko no ie* 鏡子の家 [La maison de Kyōko, en deux livraisons : octobre 1958 et septembre 1959], Tôkyō, Shinchōsha, 2008.

*Utage no ato* 宴の後 (Après le banquet, janvier-octobre 1960), Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, 2011.

*Kemono no tawamure* 獣の戯れ [Jeu de fauves, juin-septembre 1961], Tôkyō, Shinchōsha, coll. Shinchōbunkō, 2009.

*Utsukushii hoshi* 美しい星 [Belle étoile, janvier-novembre 1962], Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2011.

*Gogo no eikô* 午後の曳航 (Le marin rejeté par la mer, septembre 1963). MYZ, vol. 9, 2001, pp. 223-385.

*Nikutai no gakkô* 肉体の学校 (L'école de la chair, janvier-décembre 1963). MYZ, vol. 9, 2001, pp. 387-618.

*Kinu to meisatsu* 絹と明察 [Soie et lucidité, janvier-octobre 1964], Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2012.

*Ongaku* 音楽 (La musique, janvier-décembre 1964), Tôkyô, Shinchôsha, 1985.

*Haru no yuki* 春の雪 (Neige de printemps, septembre 1965-janvier 1967), Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2012.

*Honba* 奔馬 (Chevaux échappés, février 1967-août 1968), Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2002.

*Akatsuki no tera* 暁の寺 (Le temple de l'aube, septembre 1968-avril 1970), Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2005.

*Tennin gosui* 天人五衰 (L'ange en décomposition, juillet 1970-janvier 1971), Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2005.

### 1.1.2. Nouvelles et autres textes narratifs

*Ottô to maya* 芋菟と瑪耶 [Otto et Maya, juillet 1942]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 517-543.

*Minomo no tsuki* みのもの月 [La lune sur l'eau, novembre 1942]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 619-642.

*Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [Le bois en fleur, septembre-décembre 1942]. *Hanazakari no mori / Yûkoku* 花ざかりの森・憂国 [La Forêt en fleurs et Patriotisme, septembre 1968], Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2006, pp. 7-48.

*Yoyo ni nokosan* 世々に残さん [Pour les générations à venir, mars-octobre 1943]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 9-86.

*Inori nikki* 祈り日記 [Journal d'oraison, juin 1943]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 643-690.

*Chûsei* 中世 [Moyen-Âge, en trois livraisons, entre février 1945 et décembre 1946]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 377-424.

*Tabako* 煙草 (La cigarette, juin 1946). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 343-359.

*Misaki nite no monogatari* 岬にての物語 (Une histoire sur un promontoire, novembre 1946). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 259-288.

*Karu no miko to Sotôri-hime* 軽王子と衣通姫 [Prince Karu et Princesse Sotôri, avril 1947]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 377-424.

*Yoru no shitaku* 夜の仕度 [Préparatifs du soir, août 1947]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 441-471.

- Haruko* 春子 (Haruko, décembre 1947). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 507-554.
- Shishi* 獅子 (La Lionne, décembre 1948). MYZ, vol. 17, 2002, pp. 285-346.
- Magun no tsûka* 魔群の通過 [Le cortège des démons, octobre 1949], MYZ, vol. 17, 2002, pp. 427-468.
- Kagi no kakaru heya* 鍵のかかる部屋 [La chambre close, juillet 1954]. *Kagi no kakaru heya*, Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchôbunko, pp. 227-284.
- Shiga-dera shônin no koi* 志賀寺上人の恋 (Le prêtre du temple de Shiga et son amour, octobre 1954). MYZ, vol. 19, 2002, pp. 301-320.
- Hashi-zukushi* 橋づくし (Les sept ponts, décembre 1956). MYZ, vol. 19, 2002, pp. 537-560.
- Hyakuman.en senbei* 百万円煎餅 (Trois millions de yens, septembre 1960). *Sutâ* スタア [Star], Tôkyô, Shinchôsha, 1961, pp. 149-182.
- Ai no shokei* 愛の処刑 [Une exécution d'amour, octobre 1960]. MYZ, *Hokan*, 2005, pp. 40-54.
- Yûkoku* 憂国 (Patriotisme, janvier 1961). MY, *Eirei no koe*, Tôkyô, Kawade shobô, 2005, coll. Kawade bunko, 2005, pp. 73-109.
- Sutâ* スタア [Star, novembre 1960]. MY, *Sutâ*, Tôkyô, Shinchôsha, 1961, pp. 5-102.
- Bôshi no hana* 帽子の花 [La fleur du chapeau, janvier 1962]. MYZ, vol. 20, 2002, pp. 61-74.
- Tsuki* 月 [La lune, août 1962]. MYZ, vol. 20, 2002, pp. 101-124.
- Budô pan* 葡萄パン (Pain aux raisins, janvier 1963). MYZ, vol. 20, 2002, pp. 125-147.
- Kawaisô na papa* 可哀そうなパパ [Mon pauvre papa !, mars 1963]. MYZ, vol. 20, 2002, pp. 189-214.
- Shinju* 真珠 (La perle, décembre 1963). MYZ, vol. 20, 2002, pp. 149-165.
- Ken* 剣 (*Ken*, octobre 1963). MYZ, vol. 20, 2002, pp. 251-314.
- Mikumano môde* 三熊詣 (Pèlerinage aux trois montagnes, janvier 1965). MYZ, vol. 20, 2002, pp. 343-403.
- Kujaku* 孔雀 (Les paons, février 1965). MYZ, vol. 20, 2002, pp. 405-430.
- Asa no jun.ai* 朝の純愛 (Une matinée d'amour pur, juin 1965). MYZ, vol. 20, 2002, pp. 431-453.
- Eirei no koe* 英霊の聲 [La voix des mânes héroïques, juin 1966]. MY, *Eirei no koe*, Tôkyô, Kawade shobô, 2005, coll. Kawade bunko, 2005, pp. 7-72.

### 1.1.3. Pièces de théâtre

- Kantan* 邯鄲 [Le coussin des songes, octobre 1950]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 439-478.
- Aya no tsuzumi* 綾の鼓 (Le tambourin de soie, janvier 1951). MYZ, vol. 21, 2002, pp. 479-506.

*Hadekurabe Chikamatsu musume* 艶競近松娘 [Qui est le plus sensuel ? La jeune fille qui lisait Chikamatsu, octobre 1951]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 507-521.

*Sotoba Komachi* 卒塔婆小町 (Sotoba Komachi, janvier 1952). MYZ, vol. 21, 2002, pp. 523-543.

*Yoru no himawari* 夜の向日葵 [Le tournesol du soir, avril 1953]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 621-745.

*Aoi* 葵 (Aoi, janvier 1954). MYZ, vol. 22, 2002, pp. 55-75.

*Hanjô* 班女 (Hanjo, janvier 1955). *Aoi* 葵 (Aoi, janvier 1954). MYZ, vol. 22, 2002, pp. 341-358.

*Shiroari no su* 白蟻の巣 [Le nid de termites, septembre 1955]. MYZ, vol. 22, 2002, pp. 421-501.

*Rokumeikan* 鹿鳴館 [Rokumeikan, décembre 1956]. MYZ, vol. 22, 2002, pp. 545-631.

*Tôka no kiku* 十日の菊 [Le chrysanthème du dixième jour, décembre 1961]. *Eirei no koe*, Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2005, pp. 111-242.

*Yorokobi no koto* 喜びの琴 [La cithare de la joie, février 1964]. MYZ, vol. 24, 2002, pp. 7-100.

*Sado kôshaku fujin* サド侯爵夫人 (Madame de Sade, novembre 1965). *Sadokôshaku fujin / Waga tomo hittorâ* サド侯爵夫人・わが友ヒットラー [Madame de Sade / Mon ami Hitler, 1979], Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, pp. 7-122.

*Suzaku-ke no metsubô* 朱雀家の滅亡 [La chute de la maison Suzaku, octobre 1967]. *F104*, Tôkyô, Kawade shobô, coll. Kawade bunko, 1981, pp. 95-195.

*Waga tomo hittorâ* わが友ヒットラー [Mon ami Hitler, décembre 1968]. *Sadokôshaku fujin / Waga tomo hittorâ* (1979), Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, pp. 123-218.

## 1.2. Essais et entretiens

### 1.2.1. Articles, essais littéraires et postfaces

*Shinkoten-ha* 新古典派 [Les néoclassiques, juillet 1951]. MYZ, vol. 27, 2003, pp. 436-439.

*Gikyoku no yûwaku* 戯曲の誘惑 [La tentation du drame, septembre 1955]. *Mishima Yukio bungaku ronshû*, Kodansha, 1970, pp. 404-407.

*Shôsetsuka no kyûka* 小説家の休暇 [Les vacances d'un romancier, novembre 1955]. *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, pp. 7-117.

*Waga miserareta mono* わが魅せられたもの [Ce qui me fascine, avril 1956]. *Watashi no henreki jidai*, 私の遍歴時代 [Mes années de pérégrinations], Tôkyô, Shinchôsha, 2000, pp. 176-186.

*Jiko kaizô no kokoromi* 自己改造の試み [Une tentative de reconstruction de soi, août 1956]. *Mishima Yukio bungaku ronshû*, Kodansha, 1970, pp. 145-149.

*Ratai to ishô* 裸体と衣装 [Le corps nu et les vêtements, avril 1958-septembre 1959]. *Mishima Yukio bungaku ronshû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, pp. 168-266.

*Bunshô dokuhon* 文章読本 [Petit traité de style, janvier 1959]. *Bunshô dokuhon*, Tôkyô, Chûô kôron shinsha, 2010.

« *Erochishizumu* » — *Joruju Bataiyucho Muro Junsuke yaku* エロチシズム」 — ジョルジュ・バタイユ著 室淳介訳, [*L'Érotisme* de Georges Bataille, traduit par Muro Junsuke, avril 1960]. MYZ, vol. 31, 2003, pp. 411-415.

« *Sutâ* » *atogaki*, 『スタア』あとがき [Postface au recueil *Star*, janvier 1961]. *Sutâ*, Tôkyô, Shinchôsha, 1961, pp. 181-182.

*Bi ni sakarau mono* 美に逆らうもの [Ce qui va à l'encontre de la Beauté, avril 1961]. *Mishima Yukio bungaku ronshû* 三島由紀夫文学論集, Tôkyô, Kôdansha, 1970, pp. 349-357.

*Ma — gendaiteki jôkyô no shôchôteki kôzu* 魔 — 現代的状況の象徴的構図 [Le diable, panorama symbolique de la situation contemporaine, juillet 1961]. *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982, pp. 213-224.

*Gyusutâbu Moro.o « Gaka » — waga aisuru joseizô* ギュスターヴ・モロオ「雅歌」 — わが愛する女性像 [Gustave Moreau, « le cantique des cantiques » — les portraits de femmes qui me plaisent, avril 1962]. Kashima Shigeru, *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza* 三島由紀夫のフランス文学講座, Tôkyô, Chikuma shobô, 2000, p. 118.

*Dekadansu no seisho — Yuisuman cho Shibusawa Tatsuhiko waku « Sakashima »* デカダンスの聖書 — ユイスマン著 澁澤龍彦「さかしま」 [La bible de la décadence — *Là-bas* de Huysmans, traduit par Shibusawa Tatsuhiko, septembre 1962]. Kashima Shigeru, *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza*, Tôkyô, Chikuma shobô, 2000, pp. 116-117.

*Hayashi Fusao-ron* 林房雄論 [Sur Hayashi Fusao, février 1963]. MYZ, vol. 32, 2003, pp. 337-402.

*Watashi no henreki jidai* 私の遍歴時代 [Mes années de pérégrinations, janvier-mai 1963]. *Watashi no henreki jidai*, Tôkyô, Chikuma Shobô, coll. Chikuma bunko, 2000, pp. 90-151.

*Issatsu no hon — radige « dorejeruhaku no butôkai »* 一冊の本 — ラディゲ「ドルジェル伯の舞踏会」 [Un livre : « Le bal du comte d'Orgel » de Raymond Radiguet, décembre 1963]. Kashima Shigeru, *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza*, Tôkyô, Chikuma shobô, 2000, pp. 19-22.

*Watakushi no shôsetsu hôhô* 私の小説方法 [Ma méthode romanesque, mai 1964]. *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, pp. 153-166.

*Mori Ôgai ron* 森鷗外論 [Sur Mori Ôgai, janvier 1966]. *Sakka ron* 作家論 [Essais littéraires, 1974], Tôkyô, Shinchôsha, 2003, pp. 7-23.

*Seisaku ito oyobi keika (Yûkoku, eigaban)* 制作意図および経過 (憂国映画版) [Intentions et processus de production de l'adaptation filmique de *Patriotisme*, avril 1966]. MYZ, vol. 34, 2003, pp. 36-64.

« *Yûkoku* » *no nazo* 「憂国」の謎 [L'énigme de *Patriotisme*, avril 1966]. MYZ, vol. 34, 2003, pp. 65-68.

*Ni-niroku jiken to watakushi* [Le 26 février 1936 et moi, juin 1966]. *Eirei no koe*, Kawade Shobô, coll. Kawade bunko, 2005, pp. 243-261.

*Tanizaki Jun.ichirô ron* [Sur Tanizaki Jun.ichirô, octobre 1966]. *Sakka ron* 作家論 [Essais littéraires, 1974], Tôkyô, Shinchôsha, 2003, pp. 40-67.

*Kokin-shû to Shinkokin-shû* 古今集と新古今集 [Recueil de poèmes de jadis et de maintenant et Nouveau poèmes de jadis et de maintenant, janvier 1967]. *Mishima Yukio bungaku ronshû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, pp. 341-349.

*Taiyô to tetsu* 太陽と鉄 (Le soleil et l'acier, novembre 1966-juin 1968). *Taiyô to tetsu*, Tôkyô, Chûkôron shinsha, coll. Chûkô bunko, 2006.

*Dekandasu no bijutsu* デカダンスの美術 [L'esthétique de la décadence, juin 1968]. Kashima Shigeru, *Mishima Yukio no furansu bungaku kôza*, Tôkyô, Chikuma shobô, 2000, p. 118.

*Kaisetsu* 解説 [Commentaires, septembre 1968], postface au recueil *Hanazakari no mori / Yûkoku*, Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, pp. 281-286.

*All japanese are perverse*, novembre 1968. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 277-287.

*Watashi no kinkyô* — « *Haru no yuki* » to « *Honba* » 私の近況 — 「春の雪」と「奔馬」の出版 [Mes activités récentes — La publication de *Neige de printemps* et de *Chevaux échappés*, novembre 1968]. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 295-296.

« *Hôjô no umi* » ni tsuite 「豊饒の海」について [Sur *La mer de la fertilité*, avril 1969]. MYZ, vol. 35, 2003, p. 447.

*Ozaki Kôyô, Izumi Kyôka* 尾崎紅葉 泉鏡花 [Ozaki Kôyô et Izumi Kyôka, janvier 1969]. *Sakka ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 2003, pp. 24-39.

*Jo ni kaete* (« *Chi no bansan* — *Taiso Yoshitoshi no geijutsu, bessatsu* ») 序にかえて (「血の晩餐 — 大蘇芳年の芸術 別冊」) [En guise d'introduction (« Dernier festin de sang, l'art de Taiso Yoshitoshi, volume séparé »), mars 1971], dans MYZ, vol. 36, Tôkyô, Shinchôsha, 2003, p. 395.

*Shôsetsu to wa nanika* 小説とは何か [Qu'est-ce que le roman ?, série d'essais parus entre mai 1968 et mai 1970]. MYZ, vol. 34, 2003, pp. 683-759.

*Nihon bungaku shôshi* 日本文学小史 [Petite histoire de la littérature japonaise, août 1968-juin 1970]. *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982, pp. 225-303.

*Poppukôn no shinreijutsu* — *Yoko.o Tadanori-ron* ポップコーンの心霊術 — 横尾忠則論 [Le spiritisme du pop-corn, essai sur Yoko.o Tadanori ; date inconnue]. MYZ, *Hokan*, 2005, pp. 169-173.

## 1.2.2. Essais politiques

*Shin fashizumu ron* 新ファシズム論 [Sur le nouveau fascisme, octobre 1954]. *Shôsetsuka no kyûka*, Tôkyô, Shinchôsha, 1982, pp. 167-177.

*Hagakure nyûmon* 葉隠入門 (Le Japon moderne et l'éthique du samouraï, septembre 1967). MYZ, vol. 34, 2003, pp. 474-540.

« *Dôgiteki kakumei* » no ronri 『道義的革命』の論理—磯部一等主計の遺稿について [Logique de « la révolution morale », au sujet du testament inédit du capitaine au commissariat des armées Isobe, mars 1968]. *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, pp. 65-87.

*Bunka bôei ron* 文化防衛論 [Défense de la Culture, juillet 1968]. *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, pp. 27-64.



*Wakaki samurai no tame no seishin kôwa* 若きサムライのための精神講和 [Cours d'éducation spirituelle à l'adresse des jeunes samouraïs, juin 1968-mai 1969]. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 52-109.

*Sabaku no jûmin e no ronriteki chôji — Tôron wo oete* (« *tôron Mishima Yukio vs. Tôdai zenkyôtô* ») 砂漠の住民への論理的弔辞 — 討論を終えて (「討論 三島由紀夫 vs. 東大全共闘」) [Oraison funèbre et logique pour le peuple du désert — Pour conclure le débat « Mishima Yukio vs. le front uni des étudiants de l'Université de Tôkyô, juin 1969]. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 474-489.

*Kita Ikki ron* — « *Nihon kaizô hôan taikô* » wo chûshin to shite 北一輝論 — 「日本改造法案大綱」を中心として [Essai sur Kita Ikki, autour de « Esquisse pour un projet de réorganisation du Japon », juillet 1969]. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 497-504.

*Kôdôgaku nyûmon* 行動学入門 [Introduction à une théorie de l'action, septembre 1969-août 1970]. MYZ, vol. 35, 2003, pp. 606-658.

*Kakumei tetsugaku to shite no Yômeigaku* 革命哲学としての陽明学 [Le yangmingisme comme philosophie révolutionnaire, septembre 1970]. MYZ, vol. 36, pp. 277-310.

*Geki* 檄 [Manifeste, 25 novembre 1970]. MYZ, vol. 36, 2003, pp. 402-406.

### 1.2.3. Correspondance, entretiens et conférences

*Shokan, Kawaba Yasunari ate* 書簡 川端康成 宛 [Correspondance, lettres à l'adresse de Kawabata Yasunari], MYZ, vol. 38, 2004, pp. 236-310.

*Taiwa nihonjin ron* 対話日本人論 [Entretien : Japonologie (avec Hayashi Fusao), octobre 1966]. MYZ, vol. 39, Tôkyô, Shinchôsha, 2004, pp. 554-682.

*Han-hyûmanizumu no shinjô to ronri* 反ヒューマンイズムの心情と論理 [La logique et le sentiment de l'anti-humanisme (avec Itô Katsuhiko), novembre 1967]. Itô Katsuhiko, *Han-shisô no hassei, hyumanizumu wo koete* 思想の発生 ヒューマンイズムを越えて [La naissance de la pensée – Au-delà de l'humanisme], Tôkyô, Banchô shobô, pp. 59-137.

*Kokka kakushin no genri – gakusei to no tîchi in* 国家革新の原理 — 学生とのティーチ・イン [Les principes d'une rénovation de l'État — Conférence-débat avec les étudiants, juin 1968]. *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, pp. 137-264.

*Seiji kôei no shôchôsei ni tsuite* 政治行為の象徴性について [Sur le symbolisme de l'action politique (avec Iida Momo), janvier 1969]. *Bunka bôei ron*, Tôkyô, Shinchôsha, 1969, pp. 108-133.

*Tôron, Mishima Yukio vs. Tôdai zenkyôtô — Bi to kyôdôtai to tôdai tôsô* 討論 三島由紀夫 vs. 東大全共闘 — 美と共同体と東大闘争 [Débat : Mishima vs. le front uni de l'université de Tôkyô — Beauté, communauté et le combat des étudiants de l'Université de Tôkyô, juin 1969], MYZ, vol. 40, pp. 442-506.

## 1.3. Œuvres de Mishima traduites en français et citées dans la thèse

### 1.3.1. Œuvres traduites du japonais

*Le Pavillon d'Or*, traduit du japonais par Marc Mécéant, 1961, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Après le banquet*, traduit du japonais par Gaston Renondeau, 1965, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Le marin rejeté par la mer*, traduit du japonais Gaston Renondeau, 1968, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Le tumulte des flots*, traduit du japonais par Gaston Renondeau, 1969, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Madame de Sade*, traduit et adapté du japonais par Nobutaka Miura et André Pieyre de Mandiargues, 1976, Paris, Gallimard, coll. NRF.

*Sotoba Komachi*, traduit et adapté du japonais par Jun Shiragi et Marguerite Yourcenar, dans *Cinq nô modernes*, 1984, pp. 23-48.

*Le tambourin de soie*, traduit et adapté du japonais par Jun Shiragi et Marguerite Yourcenar, dans *Cinq nô modernes*, 1984, pp. 49-78.

*Aoi*, traduit et adapté du japonais par Jun Shiragi et Marguerite Yourcenar, dans *Cinq nô modernes*, 1984, pp. 117-144.

*Hanjo*, traduit et adapté du japonais par Jun Shiragi et Marguerite Yourcenar, dans *Cinq nô modernes*, 1984, pp. 145-168.

*Les amours interdites*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, 1989, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Les paons*, traduit du japonais par Jacqueline Pigeot, dans *Les paons, la grenouille, le moine-cigale, tome III 1955-1970*, récits traduits du japonais par le groupe Kirin, 1991, Arles, Picquier, pp. 15-32.

*L'école de la chair*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, 1993, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Pain aux raisins*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, dans *Pèlerinage aux trois montagnes*, 1997, Paris, Gallimard, coll. NRF, pp. 23-46.

*Ken*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, dans *Pèlerinage aux trois montagnes*, 1997, Paris, Gallimard, coll. NRF, pp. 47-112.

*La cigarette*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, dans *Pèlerinage aux trois montagnes*, 1997, Paris, Gallimard, coll. NRF, pp. 129-152.

*Pèlerinage aux trois montagnes*, traduit du japonais par Brigitte et Yves-Marie Allieux, dans *Pèlerinage aux trois montagnes* 1997, Paris, Gallimard, coll. NRF, pp. 177-257.

*La musique*, traduit du japonais par Dominique Palmé, 2000, Paris, Gallimard, coll. Folio.

*Yasunari Kawabata / Yukio Mishima, Correspondance*, traduit du japonais par Dominique Palmé, 2000, Paris, Éditions Albin Michel.

*Une histoire sur un promontoire*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, dans *Une matinée d'amour pur*, 2003, Paris, Gallimard, coll. Folio, pp. 9-52.

*Haruko*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, dans *Une matinée d'amour pur*, 2003, Paris, Gallimard, coll. Folio, pp. 53-118

*La lionne*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, dans *Une matinée d'amour pur*, 2003, Paris, Gallimard, coll. Folio, pp. 163-240.

*Un voyage ennuyeux*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, dans *Une matinée d'amour pur*, 2003, Paris, Gallimard, coll. Folio, pp. 241-266.

*Une matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryôji Nakamura et René de Ceccatty, dans *Une matinée d'amour pur*, 2003, Paris, Gallimard, coll. Folio, pp. 267-293.

### 1.3.2. Œuvres traduites de l'anglais

*Confession d'un masque*, traduit de l'anglais par Renée Villoteau, 1971, Paris, Gallimard, coll. Folio. Pour la traduction anglaise : *Confession of a Mask*, traduit du japonais par Meredith Weatherby, 1956, New York, Grove Press.

*Le soleil et l'acier*, traduit de l'anglais par Tanguy Kenc'hdu, 1973, Paris, Gallimard. Pour la traduction anglaise : *Sun and Steel*, traduit du japonais par John Bester, 1970, Tôkyô, Kodansha International.

*Neige de printemps*, traduit de l'anglais par Tanguy Kenc'hdu, 1980, Paris. Pour la traduction anglaise : *Spring Snow*, traduit du japonais par Michael Callagher, 1971, New York, Knopf.

*Chevaux échappés*, traduit de l'anglais par Tanguy Kenc'hdu, 1980. Pour la traduction anglaise : *Runaway Horses*, traduit du japonais par Michael Gallagher, 1973, Tôkyô, Tuttle.

*Le temple de l'aube*, traduit de l'anglais par Tanguy Kenc'hdu, 1980, Paris, Gallimard. Pour la traduction anglaise : *The Temple of Dawn*, traduit du japonais par Dale Saunters et Cecilia Segawa Seigle, 1973, New York, Knopf.

*L'ange en décomposition*, traduit de l'anglais par Tanguy Kenc'hdu, 1980, Paris, Gallimard. Pour la traduction anglaise : *The Decay of the Angel*, traduit du japonais par Edward G. Seidensticker, 1974, Tôkyô, Tuttle.

*Une soif d'amour*, traduit de l'anglais par Léo Lack, 1982, Paris, Gallimard. Pour la traduction anglaise : *A Thirst for love*, traduit du japonais par Alfred H. Marks, 1969, New York, Knopf.

*Trois millions de yens*, traduit de l'anglais par Dominique Aury, dans *La mort en été*, 1983, Paris, Gallimard, pp. 57-78. Pour la traduction anglaise : *Three Million Yen*, traduit du japonais par Edward G. Seidensticker, dans *Death in Midsummer and other stories*, 1966, New York, New Directions Publishing.

*Le prêtre du temple de Shiga et son amour*, traduit de l'anglais par Dominique Aury, dans *La mort en été*, 1983, Paris, Gallimard, pp. 107-133. Pour la traduction anglaise : *The Priest of Shiga Temple and His Love*, traduite du japonais par Ivan Morris, dans *Death in Midsummer and other stories*, 1966, New York, New Directions Publishing.

*Les sept ponts*, traduit de l'anglais par Dominique Aury, dans *La mort en été*, 1983, Paris, Gallimard, pp. 135-162. Pour la traduction anglaise : *The Seven Bridges*, traduit du japonais par Donald Keene, dans *Death in Midsummer and other stories*, 1966, New York, New Directions Publishing.

*Patriotisme*, traduit de l'anglais par Dominique Aury, dans *La mort en été*, 1983, Paris, Gallimard, pp. 273-294. Pour la traduction anglaise : *Patriotism*, traduit du japonais par Geoffrey W. Sargent, dans *Death in Midsummer and other stories*, 1966, New York, New Directions Publishing.

*La perle*, traduit de l'anglais par Dominique Aury, dans *La mort en été*, 1983, Paris, Gallimard, pp. 273-293. Pour la traduction anglaise : *The Pearl*, traduit du japonais par Geoffrey W. Sargent, dans *Death in Midsummer and other stories*, 1966, New York, New Directions Publishing.



## 2. Ouvrages et articles critiques sur Mishima

### 2.1. Ouvrages et articles en japonais.

ABE Kôbô 安倍公房, 1990.

« Yûkoku », dans *Gunzô Nihon no sakka 18, Mishima Yukio* 群像日本の作家〈18〉三島由紀夫, Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

ASARI Makoto, 2000.

« “Hôjô no umi” ron — umi aruiwa sôtai / zettai no eigô no kakuhan » 海あるいは絶対／絶対の永劫の攪拌 [La mer de la fertilité — La mer ou l'éternel brassage entre le relativisme et l'absolu], dans *Kokubungaku, Mishima Yukio tokushû* 国文学 三島特集 [Littérature japonaise, numéro spécial Mishima Yukio], septembre 2000.

CHIKAMI Gô 千頭剛, 1969.

« Mishima Yukio ga “Honba” ni takushita terorizumu raisan » 三島由紀夫が『奔馬』に託したテロリズム礼賛 [L'apologie du terrorisme que Mishima a déposé dans *Chevaux échappés*], dans *Akahata* 赤旗, n° 6659.

CHIKAMI Gô 千頭剛, 1969. « Mishima Yukio no “Hankakumei sengen” » 三島由紀夫の「反革命宣言」 [Au sujet du *Manifeste anti-révolutionnaire* de Mishima Yukio], dans *Akahata* 赤旗, n° 6729.

CHUJO Shôhei 中条省平 (dir.), 2005.

*Mishima Yukio ga shinda hi* 三島由紀夫が死んだ日 [Le jour où mourut Mishima Yukio], Tôkyô, Jitsugyô no Nihon-sha 実業の日本社, 2005.

Nina CORNYETZ ニーナ・コルニエツツ, 2000/2001.

« Kôï suru yokubô, Mishima Yukio » 行為する欲望—三島由紀夫 [Désir en action, Mishima Yukio], traduit de l'anglais par Takeuchi Takahiro 竹内孝宏, paru en deux parties : « Niku wo tekusotoka suru, arui wa (hi)bunsetsuka sareta yokubô » 肉をテクスト化する、あるいは、(非)文節化された欲望 [Textualiser le corps, ou un désir (in)articulé] dans *Eurêka* ユリイカ, novembre 2000, et « Narushishizumu to sadizumu — homofashizumu to shite no Mishima » ナルシシズムとサディズム—ホモファッションとしての三島 [Narcissisme et Sadisme — Mishima en tant qu'homofasciste], dans *Eurêka* ユリイカ, janvier 2001.

DOMOTO Masaki 堂本正樹, 2005.

*Kaisô – kaiten tobira no Mishima Yukio* 回想 回転扉の三島由紀夫 [Souvenirs : les mouvements giratoires de Mishima Yukio], Tôkyô, Bungei shunjû 文芸春秋, 2005.

ENDO Yû 遠藤祐, HASEGAWA Izumi 長谷川泉, MORIYASU Masafumi 森安理文, OGAWA Kazusuke 小川和佑 (dir.), 1970.

*Mishima Yukio Kenkyû* 三島由紀夫研究 [Études sur Mishima Yukio], Tôkyô, Yubun shoin 右文書院.

ETO Jun 江藤淳, 1972 [1992].

« Bungei jihyô (Asahi shinbun) yori » 「文芸時評」 (朝日新聞) より [Chroniques littéraires du journal Asahi], dans *Mishima Yukio* 三島由紀夫 (1972), *Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho* 日本文学研究資料叢書, Tôkyô, Yûseidô 有精堂.

ETO Jun 江藤淳, 1989.

« Mishima Yukio no ie » 三島由紀夫の家 [La maison de Mishima, 1961], dans *Riarizumu no genryû* リアリズムの源流 [La source du réalisme], Tôkyô, Kawade shobô 河出書房.

HANDO Kazutoshi 半藤一利, HARA Takeshi 原武史, HOSAKA Masayasu 保阪正康, MATSUMOTO Ken.ichi 松本健一 et TOMINOMORI Eiji 富森叡児 (dir.), 2008.

*Sensô to tennô to Mishima Yukio* 戦争と天皇と三島由紀夫 [La guerre, l'empereur et Mishima Yukio], Tôkyô, Asahi Bunko 朝日文庫.

HASEGAWA Izumi 長谷川泉, 1971.

« Yûkoku, tôka no kiku, eirei no koe ni furete » 『憂国』、『十日の菊』、『英霊の聲』に触れて [Au sujet de *Patriotisme, Le chrysanthème du dernier jour et La voix des mânes héroïques*], dans *Gendai no esupuri* 現代のエスプリ [L'esprit contemporain], n° 48, Tôkyô, Shibundô 至文堂, février 1971.

HASEGAWA Izumi 長谷川泉 et TAKEDA Takehiko 武田勝彦 (dir.), 1976.

*Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典, Tôkyô, Meiji Shoin 明治書院.

HASHIKAWA Bunsô 橋川文三, 1998.

*Mishima Yukio-ron shûsei* 三島由紀夫論集成 [Recueil des essais sur Mishima Yukio], Tôkyô, Shin.ya sôshosha 深夜叢書社.

HASHIMOTO Osamu 橋本治, 2001.

« *Mishima Yukio* » to wa nanimono datta no ka 「三島由紀夫」とは何ものだったのか [Qui était donc Mishima Yukio ?], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

HAYASHI Fusao 林房雄, 1972.

*Kanashimi no koto, Mishima Yukio e no chinkonka* 悲しみの琴—三島由紀夫への鎮魂歌 [La harpe de la tristesse, requiem pour Mishima Yukio], Tôkyô, Bungei shunka 文芸春夏.

HAYASHI Susumu 林進, 1999.

*Mishima Yukio to Tômasu Man* 三島由紀夫とトーマス・マン [Mishima Yukio et Thomas Mann], Suwa, Chôeisha 鳥影社.

HAYASHI Susumu 林進, 2012.

*Ishi no bigaku, Mishima Yukio to doitsu bungaku* 意志の美学、三島由紀夫とドイツ文学 [Esthétique de la volonté, Mishima Yukio et la littérature allemande], Suwa, Chôeisha 鳥影社.

HIRANO Yukihito 平野幸仁, 1991.

*Mishima Yukio to G. Bataiyu* 三島由紀夫とG・バタイユ [Mishima Yukio et Georges Bataille], Tôkyô, Kaibunsha shuppan 開文社出版.

HOSHO Masao 保昌正夫, 1970.

« *Mishima Yukio no bungaku kairô* » 三島由紀夫の文学回廊 [Galerie littéraire de Mishima Yukio], dans *Mishima Yukio no subete* 三島由紀夫のすべて [Tout sur Mishima Yukio], *Kokubungaku* 国文学, numéro dirigé par MIYOSHI Yukio 三好行雄, Tôkyô, Gakutôsha 学灯社.

IKEDA Jun.ichi 池田純溢, 1970.

« “Yûkoku”, “Eirei no koe” ni okeru shisôsei — tennôsei nashonarizumu no mebae » 『憂国』 『英霊の聲』における思想性 — 天皇制ナショナリズムの芽生え [La pensée dans *Patriotisme et La voix des mânes héroïques* — les premiers signes du nationalisme *tennôiste*], dans HASEGAWA Izumi, MORIYASU Masafumi, OGAWA Kazusuke (dir.), *Mishima Yukio Kenkyû*, Tôkyô, Yubunshoin 右文書院.

INOSE Naoki 猪瀬直樹, 1995 [2001].

*Perusona, Mishima Yukio den* ペルソナ 三島由紀夫伝 [Persona : une biographie de Mishima Yukio] dans *Inose Naoki chosaku-shû 2* 猪瀬直樹著作集2 [Œuvres complètes de Inose Naoki, vol.2], Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), 2000.  
*Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), 2001.  
*Mishima Yukio no hyôgen* 三島由紀夫の表現 [Les différents modes d'expression de Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), 2001.  
*Sekai no naka no Mishima Yukio* 世界の中の三島由紀夫 [Mishima Yukio dans le monde], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), 2005-2014.  
*Mishima Yukio kenkyû* 三島由紀夫研究 [Études sur Mishima], Numéros 1 à 14, Tôkyô, Kanae shobô 鼎書房.

INOUE Takashi 井上隆史, 2006.  
*Mishima Yukio, kyomu no hikari to yami* 三島由紀夫 虚無の光と闇 [Mishima Yukio : lumières et ténèbres du néant], Tôkyô, Shironsha 試論社.

INOUE Takashi 井上隆史, 2010.  
*Mishima Yukio, maboroshi no isaku wo yomu, mô hitotsu no « Hôjô no umi »* 三島由紀夫 幻の遺作を読む、もう一つの『豊饒の海』 [Lire le testament chimérique de Mishima Yukio : une autre *Mer de la fertilité*], Tôkyô, Kôbunsha shinsho 光文社新書.

ISODA Kôichi 磯田光一, 1964.  
*Junkyô no bigaku* 殉教の美学 [Une esthétique du martyr], Tôkyô, Tôjusha 冬樹社.

ISODA Kôichi 磯田光一, 1971.  
« “Hôjô no umi” shibusaku wo yomu — “Horobi” no kôzu no yukue » 『豊饒の海』四部作を読む — 滅びの構図のゆくえ [Lire la tétralogie « La mer de la fertilité » — Vers une composition de l'anéantissement], dans *Shinchô*, vol. 68 n° 2, *Mishima Yukio dokuhon* 三島由紀夫読本 [Vade-mecum Mishima Yukio], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, janvier 1971.

ITASAKA Gô 板坂剛, 1998.  
*Shinsetsu, nazo no genkyô, Mishima Yukio* 真説一謎の原郷 三島由紀夫 [La véritable explication, Mishima Yukio : la source de l'énigme], Natsume shobô 夏目書房.

ITO Katsuhiko 伊藤勝彦, 2006.  
*Saigo no romantikku Mishima Yukio* 最後のロマンティック三島由紀夫 [Mishima Yukio, le dernier des romantiques], Tôkyô, Shin.yôsha 新曜社.

KAMIYA Tadataka 神谷忠孝, 2001.  
« Gyakusetsu to shite no junshi “Yûkoku” » 逆説としての殉死『憂國』, dans INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio no hyôgen* 三島由紀夫の表現 [Les différents modes d'expression de Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版.

KASHIWAKURA Kôzô 柏倉浩造, 2000.  
*Mishima Yukio no fukurakutaru uchû* 三島由紀夫のフラクタル宇宙『豊饒の海』解説 [L'univers fractal de Mishima Yukio, un décodage de *La mer de la fertilité*], Tôkyô, Michitanisha 未知谷社.

MATSUMOTO Ken.ichi 松本健一, 1991.

« Renketsusha no senryaku » 恋闕者の戦略 [Les stratégies d'un dévot de l'empereur], dans SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio, bi to erosu no ronri* 三島由紀夫 美とエロスの論理 [Mishima Yukio, logique de l'éros et du beau], Tôkyô, Yûseidô 有精堂.

MATSUMOTO Ken.ichi 松本健一, 2005.

*Mishima Yukio no ni-niroku jiken* 三島由紀夫の二・二六事件 [Le 26 février 1936 de Mishima Yukio], Tôkyô, Bungei shunjû 文芸春秋.

MITSUHANNA Takao 光榮堯夫, 2000.

*Mishima Yukio-ron* 三島由紀夫論 [Sur Mishima Yukio], Okisekisha 沖積舎.

MIYASHITA Ryûji 宮下隆二, 2008.

« *Kami naki jidai* » wo ika ni ikiru ka, *Mishima Yukio to Andore Maruro* 神なき時代をいかに生きるか、三島由紀夫とアンドレ・マルロ [Comment vivre dans « un monde sans dieux », Mishima Yukio et André Malraux], Kyôto, PHP Kenkyûsho P H P 研究所.

MIYOSHI Yukio 三好行雄 (dir.), 1983.

*Mishima Yukio Hikkei, bessatsu kokubungaku* 三島由紀夫必携 別冊 国文学 [Vade-mecum Mishima Yukio, *Littérature japonaise*, numéro spécial], n° 19, Tôkyô, Gakutôsha 学灯社.

MIYOSHI Yukio 三好行雄, ÔOKA Makoto 大岡信 et KAHASHI Hideo 高橋英郎 (dir.), 1990 [1994].

*Mishima Yukio* 三島由紀夫, *Gunzô nihon no sakka vol. 18, Mishima Yukio* 群像 日本の作家〈18〉三島由紀夫 [Portrait d'ensemble, les écrivains japonais. Vol. 18 : *Mishima Yukio*], Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

NAKANO Miyoko 中野美代子, 1976.

« “Yûkoku” oyobi “Eirei no koe” ron » 『憂国』および『英霊の声』論 [Sur *Patriotisme* et *Les voix des mânes héroïques*], dans *Kokubungaku* 国文学, n° 21, Tôkyô, Gakutôsha 学灯社, décembre 1976.

NIBUYA Takashi 丹生谷貴志, 2000.

« *Mishima to riarizumu* » 三島とリアリズム [Mishima et le réalisme], dans *Yurika, Tokushû Mishima Yukio* ユリイカ 特集 三島由紀夫 [Eurêka, numéro spécial Mishima Yukio], novembre 2000.

NOGUCHI Takehiko 野口武彦, 1968 [1969].

*Mishima Yukio no sekai* 三島由紀夫の世界 [Le monde de Mishima Yukio], Tôkyô, Kôdansha 講談社.

NOGUCHI Takehiko 野口武彦, 1992.

*Mishima Yukio to Kita Ikki* 三島由紀夫と北一輝 [Mishima Yukio et Kita Ikki], Tôkyô, Fukumura shuppan 福村出版.

ÔE Kenzaburô 大江健三郎, 1973 [1981].

« *Shisha tachi, saishû no bijon to warera ikinobitsuzukeru mono* » 死者たち・最終のヴィジョンとわれら生き延びつづける者 [Les morts ; ultime vision et nous autres qui devons vivre], dans *Sengo bungakusha – Ôe Kenzaburô Jidai-ronshû 6* 戦後文学者—大江健三郎同時代論集6 [Écrivain d'après-guerre – Ôé Kenzaburô : recueil d'essais contemporains, vol. 6], Tôkyô, Iwanami, 1981.

OKUNO Takeo 奥野健男, 1993.

*Mishima Yukio no densetsu* 三島由紀夫の伝説 [La légende de Mishima Yukio], Tôkyô, Shin.yôsha 新曜社.



OKUNO Takeo, 奥野健男, 1967.

*Utsukushii hoshi kaisetsu* 美しい星 解説 [Commentaires, postface de *Belle étoile*], dans Mishima Yukio, *Utsukushii hoshi*, Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 2011.

SAEGUSA Yasutaka 三枝康高 (dir.), 1978.

*Mishima Yukio, Sono unmei to geijutsu* 三島由紀夫 その運命と芸術 [Mishima Yukio, son art et son destin], Tôkyô, Yûshindô 有信堂.

SAEGUSA Yasutaka 三枝康高 (dir.), 1978.

« Ni-ni roku jiken to bungaku » 二・二六事件と文学 [Les incidents du 26 février 1936 et la littérature], dans *Mishima Yukio, Sono unmei to geijutsu* 三島由紀夫 その運命と芸術 [Mishima Yukio, son art et son destin], Tôkyô, Yûshindô 有信堂.

SAEKI Shôichi 佐伯彰一, 1978.

*Mishima Yukio Hyôden* 三島由紀夫評伝 [Une biographie critique de Mishima], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

SASAKI Yukitsuna 佐佐木幸綱, 1976.

« Aru hazu no nai “zettai” e » あるはずのない「絶対」へ [Vers un « absolu » qui n'existe probablement pas], dans *Yurika, Tokushû Mishima Yukio* ユリイカ 特集三島由紀夫 [Revue Eurêka, numéro spécial Mishima Yukio], Tôkyô, Seidôsha 青銅社, octobre 1976.

SATO Hideaki 佐藤秀明, 2001.

« “Genjitsu ga kyoyô shinai shi” to Mishima Yukio no shôsetsu » 「現実が許容しない詩」と三島由紀夫の小説 [« La poésie que le réel n'admet pas » et les romans de Mishima Yukio], dans INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATO Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio no hyôgen* 三島由紀夫の表現 [Les différents modes d'expression de Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版.

SATO Hideaki 佐藤秀明, 2009.

*Mishima Yukio no bungaku* 三島由紀夫の文学 [La littérature de Mishima], Tôkyô, Shironsha 試論社.

SEIKAI Ken 青海健, 1992.

*Mishima to niche* 三島とニーチェ [Mishima et Nietzsche], Tôkyô, Seikyûsha 青弓社.

SEIKAI Ken 青海健, 2000.

*Mishima Yukio no kikan* 三島由紀夫の帰還 [Retour à Mishima Yukio], Tôkyô, Kozawa shoten 小沢書店.

SHIBATA Shôji 柴田勝二, 1997.

« Mishima Yukio “Yûkoku” ron – “taiga” toshite no nikutai » 三島由紀夫『憂国』論 — 「大義」としての肉体 [Sur *Patriotisme* de Mishima Yukio, le corps comme « devoir suprême »], Ôsaka, Sôai daigaku kenkyûron-shû 相愛大学研究論集, n° 13 (2).

SHIBATA Shôji 柴田勝二, 2001.

*Mishima Yukio miserareru seishin* 三島由紀夫魅せられる精神 [Mishima Yukio ou l'esprit fasciné], Tôkyô, Ôfû おうふう.

SHIBUSAWA Tatsuhiko 渋澤龍彦, 1986.

*Mishima Yukio oboegaki* 三島由紀夫覚え書き [Souvenirs de Mishima Yukio], Tôkyô, Chûô Kôron 中央公論.

SHIMIZU Tôru 清水徹, 1978.

« Joruju Bataiyu to Mishima Yukio » ジョルジュ・バタイユと三島由紀夫 [Georges Bataille et Mishima Yukio], dans SAEGUSA Yasutaka 三枝康高 (dir.), *Mishima Yukio, Sono unmei to geijutsu* 三島由紀夫 その運命と芸術 [Mishima Yukio, son art et son destin], Tôkyô, Yûshindô 有信堂.

SHIRAKAWA Masayoshi 白川 正芳(dir.), 1974.

*Mishima Yukio – Hihyô to kenkyû* 三島由紀夫 批評と研究 [Mishima Yukio – Critiques et études], Tôkyô, Hagashoten 芳賀書店.

TAKAHASHI Hideo 高橋英郎, 2010.

*Mishima arui wa yûga naru fukushû* 三島あるいは優雅なる復讐 [Mishima ou la vengeance raffinée], Tôkyô, Asuka shinsha 飛鳥新社.

TAKAHASHI Muneo 高橋宗男, 1990 [1994].

« Shi no e » 死の絵 [Le dessin de la mort], dans *Gunzô, nihon no sakka 18* 群像日本の作家〈18〉三島由紀夫, Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

TAKEDA Katsuhiko 武田勝彦, 1983.

« Sakuhin-betsu, Mishima Yukio kenkyû-shi » 作品別三島由紀夫研究史 [Une histoire de la critique, œuvre par œuvre], dans MIYOSHI Yukio 三好行雄 (dir.) *Mishima Yukio Hikkei, Bessatsu kokubungaku* 三島由紀夫必携 別冊 国文学, n° 19, Tôkyô, Gakutôsha 学灯社.

TANAKA Miyoko 田中美代子, 1980.

*Kanshō Nihon gendai bungaku 23 – Mishima Yukio* 「鑑賞日本現代文学」23 三島由紀夫 [Anthologie commentée de la littérature japonaise contemporaine, n° 23 : Mishima Yukio], Tôkyô, Kadokawa shoten 角川書店.

TANAKA Miyoko 田中美代子, 2006.

*Mishima Yukio, kami no kagebôshi* 三島由紀夫、神の影法師 [Mishima Yukio, l'ombre des dieux], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

TASAKA Kô 田坂昴, 1970.

*Mishima Yukio-ron* 三島由紀夫論 [Sur Mishima Yukio], Tôkyô, Futôsha 風濤社.

TSUSHIMA Katsuyoshi 対馬勝淑, 1988.

*Mishima Yukio « Hôjô no umi » ron* 三島由紀夫『豊饒の海』論 [Sur *La mer de la fertilité* de Mishima Yukio], Tôkyô, Kaifûsha 海風社.

UMEMOTO Katsumi 梅本克己, 1972 [1992].

« Mishima keijijôgaku e no gimon — “eirei no koe” ni furete » 三島形而上学への疑問—『英霊の声』にふれて [Quelques doutes vis-à-vis de la métaphysique de Mishima — au sujet de *La voix des mânes héroïques*], dans *Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho* 日本文学研究資料叢書 [Traduction], Tôkyô, Yûseidô 有精堂.

WATANABE Hiroshi 渡辺広士, 1972.

« Hôjô no umi » ron 「豊穰の海」論 [Sur *La mer de la fertilité*], Tôkyô, Shinbisha 審美社.

YOSHIMURA Teiji 吉村貞司, 1971.

« Mishima ni okeru girisha » 三島におけるギリシャ [La Grèce chez Mishima] dans *Gendai no Esupuri* 現代のエスプリ, n° 48, Tôkyô, Shibundô 至文堂.

## 2.2 Ouvrages et articles en français

Alexis BAATSCH, 2006.

*Mishima, modernité, rite et mort*, Paris, Éditions du Rocher.

Annie CECCHI, 2000.

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

Sofia CHRAÏBI, 2004.

*Perversion, création et judéo-christianisme, les cas de Pasolini et de Mishima*, thèse de doctorat soutenue le 7 juin 2004 à l'université de Nice-Sophia Antipolis.

Dominique DE GASQUET, 1991.

*Amour et mort, Duras Mishima, le ravissement ou l'extase*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV Sorbonne.

Nathalie FIEROBE, 1996.

*Mishima et Nietzsche : entre tragique et modernité, le compromis avec l'impossible, essai de transtextualité*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris III, Sorbonne.

Giuseppe FINO, 1983.

*Mishima, écrivain et guerrier*, traduit de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Trédaniel.

Thomas GARCIN, 2014.

« Le thème de la transgression et la place du lecteur dans Honba de Mishima Yukio », dans *Japon pluriel 9*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Jennifer LESIEUR, 2011.

*Mishima*, Paris, Gallimard.

Catherine MILLOT, 1996.

*Gide, Genet, Mishima, Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard.

Hélène PIRALIAN, 1989.

*Un enfant malade de la mort, Lectures de Mishima, relecture de la paranoïa*, Paris, Éditions Universitaires.

Nao SAWADA, 2007;

« Bataille et Mishima, corps à corps », dans Jean-François LOUETTE et Françoise ROUFFIAT (dir.), *Sexe et Texte, autour de Georges Bataille*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

Henry SCOTT-STOKES, 1974 [1996].

*Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Gérard SIARY, 2010.

*Le Pavillon d'Or de Yukio Mishima*, Paris, Gallimard.

James Keith VINCENT, 2003.

« Mishima, notre homofasciste préféré », traduit de l'anglais par Vincent Bonnet, dans *Multitudes* n° 13, Paris, Association Multitudes.

Marguerite YOURCENAR, 1980.

*Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard.

## 2.3. Ouvrages et articles en anglais

Damian FLANAGAN, 2014.

*Yukio Mishima*, Londres, Reaktion Books.

Thomas GARCIN, 2015.

“Representation of Death and Topoï in Mishima Yukio’s *Yûkoku*” [Représentations de la mort et *topoï* dans *Yûkoku* de Mishima Yukio], dans Adriana TEODORESCU (dir.), *Death Representations in Literature Forms and Theories*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Irmela HIJYA-KIRSCHNEREI, 1996.

“Review on *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima* by Roy Starrs” [Recension de *Dialectiques létales : sexualité, nihilisme et violence dans le monde de Mishima Yukio* de Roy Starrs], *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 22, No. 1 (Winter, 1996),

INOSE Naoki et SATO Hiroaki, 2012.

*Persona a Biography of Mishima Yukio*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2012.

Susan J. NAPIER, 1995.

*Escape from the Wasteland: romanticism and realism in the fiction of Ôe Kenzaburô and Mishima Yukio* [S'échapper du champ de ruines : romantisme et réalisme dans l'œuvre fictionnelle d'Ôe Kenzaburô et Mishima Yukio], Boston, Harvard University Press.

John NATHAN, 1974 [2002].

*Mishima, A biography* [Mishima : une biographie], New York, Da Capo Press.

Jerry S. PIVEN, 2004.

*The Madness and Perversion of Mishima Yukio* [La folie et la perversion de Mishima Yukio], Westport, Praeger.

Roy STARRS, 1994.

*Deadly Dialectics, Sex, Nihilism and Violence in the World of Mishima Yukio* [Dialectiques létales : sexualité, nihilisme et violence dans le monde de Mishima Yukio], Honolulu, Hawaii University Press.

Gavin WALKER, 2010.

“The double scission of Mishima Yukio, Limits and anxieties in the autofictionnal machine” [La double scission de Mishima Yukio : Limites et angoisses dans la machine autofictionnelle], dans Nina CORNYETZ and J. Keith VINCENT (dir.), *Perversion and Modern Japan* [La perversion et le Japon moderne], New York, Routledge.

Dennis WASHBURN, 1997.

“Structures of Emptiness: Kitsch, Nihilism, and the Inauthentic in Mishima’s Aesthetics” [Structure du vide : le kitsch, le nihilisme et l’inauthentique dans l’esthétique de Mishima], dans Alan TANSMAN et Dennis WASHBURN (dir.), *Studies in Modern Japanese Literature: Essays and Translations in Honor of Edwin McClellan* [Études en littérature japonaise moderne : essais et traductions en l’honneur d’Edwin Mc Clellan], Ann Arbor, The University of Michigan.

Peter WOLFE, 1989.

*Yukio Mishima, A Frederick Ungar Book*, New York, The Continuum Publishing Company.

## 3. Ouvrages et articles généraux

### 3.1. Ouvrages et articles en japonais

AMANO Fumio 天野文雄, MATSUOKA Shinpei 松岡心平, NAKAZAWA Shin.ichi 中沢新一, TSUCHIYA Keiichirô 土屋恵一郎 (dir.), 2013.

*Nô wo yomu 1, Okina to Kan.ami, nô no tanjô*, 能を読む〈1〉翁と観阿弥 能の誕生 [Lire le nô, vol. 1, Okina et Kan.ami, la naissance du nô], Tôkyô, Kadokawa gakugei 角川学芸.

ARAKI Seishi 荒木精之 (dir.), 1944.

*Shinpûren resshi ibun-shû* 新風連烈士遺文集 [Recueil posthume des œuvres laissées par les guerriers de la Ligue du Vent Divin], Tôkyô, Daiichi shuppan kyôkai 第一出版協会.

HASHIKAWA Bunsô 橋川文三, 1960 [2009].

*Nihon rôman-ha hihan josetsu* 日本浪漫派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais], Tôkyô, Kôdansha 講談社.

HASHIKAWA Bunsô 橋川文三, 1994.

*Shôwa nashonarizumu no shosô* 昭和ナショナリズムの諸相 [Les diverses formes du nationalisme de l'ère Shôwa], Nagoya, Nagoya daigaku shuppankai 名古屋大学出版会.

HONDA Shûgo 本多秋五, 1966 [2005].

*Monogatari, sengo bungaku-shi* 物語—戦後文学史 [Une histoire de la littérature d'après-guerre], Tôkyô, Iwanami gendai bunko 岩波現代文庫.

HORI Yukio 堀幸雄, 1983 [1993].

*Sengo no uyoku seiryoku* 戦後の右翼勢力 [Les forces d'extrême-droite dans l'après-guerre], Tôkyô, Keisô shobô 勁草書房.

INOUE Kiyoshi 井上清, 1988 [1990].

*Tennôsei to burakumin sabetsu* 天皇制と部落民差別 [Le régime de l'empereur et la discrimination à l'égard des parias], Tôkyô, Akashi shoten 明石書店.

ITO Katsuhiko 伊藤勝彦 (dir.), 1973.

*Shisô no hassei, humanizumu wo koete* 思想の発生 ヒューマニズムを越えて [La naissance de la pensée – Au-delà de l'humanisme], Tôkyô, Banchô shobô 番町書房.

KARATANI Kôjin 柄谷行人, 2004.

*Teihon Karatani Kôjin-shû 5, rekishi to hanpuku* 定本 柄谷行人集 5 歴史と反復 [(Œuvres complètes de Karatani Kôjin (édition revue et corrigée), vol. 5, *Histoire et répétition*), Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

KATAYAMA Morihide 片山杜秀, 2007.

*Kindai nihon no uyoku shisô* 近代日本の右翼思想 [La pensée d'extrême-droite dans le Japon contemporain], Tôkyô, Kôdansha 講談社.

MAEDA Ai 前田愛, 1993.

*Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立 [La naissance du lecteur moderne], Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

MACHIZAWA Shizuo 町沢静夫 et YOSHIMOTO Taka.aki 吉本隆明, 1986 [2015].  
*Asobi to seishin igaku* 遊びと精神医学 [Le jeu et la psychologie], Ôsaka, Sôgensha 創元社.

MARUYAMA Masao 丸山真男, 1946 [1995].  
*Chôkokka shugi no ronri to shinri* 超国家主義の論理と心理 [Logique et psychologie de l'ultranationalisme], dans *Maruyama Masao-shû* 丸山真男集 [Œuvres de Maruyama Masao], vol. 3 (1946-1948), Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

MARUYAMA Masao 丸山真男, 1948 [1995].  
*Nihon fashizumu no shisô to undô* 日本ファシズムの思想と運動 [Pensée et dynamique du fascisme japonais], dans *Maruyama Masao-shû* 丸山真男集 [Œuvres de Maruyama Masao], vol. 3 (1946-1948), Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

OGUMA Eiji 小熊英二, 2002.  
*Minshû to aikoku, sengo nashonarizumu to kôkyôsei* 〈民衆〉と〈愛国〉、戦後日本のナショナリズムと公共性 [« Démocratie » et « Patriotisme », Le nationalisme du Japon d'après-guerre et la sphère publique], Tôkyô, Shin.yôsha 新曜社.

ÔTSUKA Eiji 大塚英志, 2007.  
*Sabukaruchâ bungaku-ron* サブカルチャー文学論 [Essais de littérature subculturelle], Tôkyô, Asahi bunko 朝日文庫.

SUGA Hidemi 桂秀実, 2003.  
*Kakumeiteki na, amari ni kakumeiteki na* 革命的な、あまりに革命的な [Révolutionnaire, si révolutionnaire], Tôkyô, Sakuhinsha 作品社.

TAKAHASHI Masae 高橋正衛, 1965 [1994].  
*Ni-niroku jiken, « shôwa ishin » no shisô to kôdô* 二・二六事件、「昭和維新」の思想と行動 [L'Incident du 26 février 1936, Pensée et action de la « restauration Shôwa »], Tôkyô, Chûkô shinsho 中公新書.

TANIGUCHI Toshio 谷口敏夫, 2007.  
« Yasuda Yojûrô “gendai kijin-den” no kôzô kashika, nihongo bunshô no etoki » 保田与重郎「現代畸人傳」の構造可視化 — 日本語文章の絵解き — [Rendre visible la structure de *Biographie de quelques excentriques contemporains* de Yasuda Yojûrô, une explication de la phrase japonaise], *Kenkyû kiyô* 45 研究紀要 45 [Annales de recherche n° 45], Kyôto, Kyôto kôka joshi daigaku 京都光華女子大学.

TSURUMI Shunsuke 鶴見俊輔, 1984 [1992].  
*Sengo Nihon no taishû bunka-shi* 戦後日本の大衆文化史 [Histoire de la culture populaire du Japon d'après-guerre], Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

Romano VULPITTA, 2000.  
*Mussorîni — itarijin no monogatari* ムッソリーニ — イタリア人の物語 [Mussolini, une épopée italienne], Tôkyô, Chûkô Sôsho, 中公叢書.

YAMAGUCHI Masao 山口昌男, 1989.  
*Tennôsei no bunka jinruigaku* 天皇制の文化人類学 [Anthropologie culturelle du régime de l'empereur], Tôkyô, Rippû shobô 立風書房.

## 3.2. Ouvrages et articles en français

Jean-Michel ADAM, 1994.

*Le texte narratif*, Paris, Nathan.

Yves-Marie ALLIOUX (dir.), 1996.

*Cent ans de pensée au Japon*, tome 1, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Ruth AMOSSY et Elisheva ROSEN, 1982.

*Les discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES.

Ruth AMOSSY, 1991.

*Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.

Ruth AMOSSY, 2012.

*L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.

Michèle ANSART-DOURLEN, 2007.

*Le fanatisme, terreur politique et violence psychologique*, Paris, L'Harmattan.

Paul-Laurent ASSOUN, 1989 [1996].

*Le pervers et la femme*, Paris, Anthropos.

Gaston BACHELARD, 1942.

*L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.

Roland BARTHES, 1953.

*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1957.

*Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1966 [1981].

« Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications 8, L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1968 [2002]

« La mort de l'auteur », dans *Œuvres Complètes III*, présentées par Éric MARTY, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1970 [1985].

« L'ancienne rhétorique », dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1970.

*S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1971.

*Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1973.

*Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.

Roland BARTHES, 1977/1978 [2002].

*Le neutre, cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil.

- Roland BARTHES, 1984.  
*Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil.
- Georges BATAILLE, 1949 [1967].  
« La notion de dépense », dans *La part maudite*, Paris, Éditions de Minuit.
- Georges BATAILLE, 1957.  
*L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.
- Jean BAUDRILLARD, 1970 [1972].  
« Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.
- Jean BAUDRILLARD, 1981.  
*Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981
- Jean BAUDRILLARD, 1986.  
*Amérique*, Paris, Grasset.
- Pierre BAYARD, 2000.  
*Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- Pierre BAYARD, 2002.  
*Enquête sur Hamlet, le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit.
- Pierre BAYARD, 2010  
*Et si les œuvres changeaient d'auteur*, Paris, Éditions de Minuit.
- Anne BAYARD-SAKAI, 2007.  
« La littérature japonaise d'après-guerre », dans Jean-Marie Bouissou, *Le Japon contemporain*, Paris, Fayard, 2007.
- Antonin BECHLER, 2011.  
« *Ceci est mon corps* », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, thèse de doctorat soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à l'Université de Strasbourg.
- Jean BELLEMIN-NOËL, 1996.  
*Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jean BELLEMIN-NOËL, 2002.  
*Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Ruth BENEDICT, 1946 [1987].  
*Le chrysanthème et le sabre*, traduit de l'anglais par Lise Mécréant, Arles, Éditions Philippe Picquier.
- Paul BENICHOU, 1948.  
*Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard.
- Walter BENJAMIN, 1936 [2013].  
*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia.
- Jean BERGERET, 1996.  
*La pathologie narcissique*, Paris, Dunod.



- Augustin BERQUE, 1986.  
*Le sauvage et l'artifice, les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard.
- Vladimir BIAGGI, 1998.  
*Le Nihilisme*, Paris, Flammarion.
- Jean-Marie BOUISSOU, 1992 [1997].  
*Le Japon depuis 1945*, Paris, Armand Colin.
- René BOURGEOIS, 1974.  
*Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Julien BOUVARD, 2010.  
*Manga politique, politique du manga : Histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir dans le Japon contemporain des années 1960 à nos jours*, thèse de doctorat soutenue le 7 décembre 2010 à l'Université de Lyon III.
- Philippe BRETON, 1997.  
*La parole manipulée*, Paris, La Découverte.
- Claire-Akiko BRISSET, 2004.  
« *Le Heike monogatari* dans le Japon médiéval : un “chant pour les morts” ? », dans Judith LABARTHE (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang.
- Claire-Akiko BRISSET, Arnaud BROTONS et Daniel STRUVE (dir.), 2011.  
*De l'épopée au Japon, Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve.
- Roger CAILLOIS, 1950.  
*L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- Frédéric CALAS, 1996.  
*Le roman épistolaire*, Paris, Nathan.
- Jean CLAVREUL, 1966.  
« Le couple pervers », dans *Le désir et la perversion*, Paris, Éditions du Seuil;
- Michel COLLOT, 1985;  
« La textanalyse de Jean Bellemin-Noël », dans *Littérature*, n° 58.
- Antoine COMPAGNON, 1998.  
*Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Dragomir CONSTINEANU, 1996.  
*Origines et mythes du kabuki*, Paris, Presses Orientalistes de France.
- Daniel COUEGNAS, 1992.  
*Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil.
- Maurice COUTURIER, 1995.  
*La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lucien DÄLLENBACH, 1977.  
*Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil.

- Gilles DELEUZE, 1964.  
*Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gilles DELEUZE, 1967.  
*Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Éditions de Minuit.
- Gilles DELEUZE, 1967 [1969].  
« Platon et le simulacre », dans *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- Laure DEPRETTO, 2012.  
« Qui m'aime me contredise ! », dans Sophie RABAU (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Vincent DESCOMBES, 1971.  
*Le platonisme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Mary DOUGLAS, 1966 [2005].  
*De la souillure, essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La Découverte.
- Oswald DUCROT, 1969.  
« Présupposés et sous-entendus », dans *Langue française*, n° 4.
- Jean-Louis DUFAYS, 1994.  
*Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga.
- Eddy DUFOURMONT, 2012.  
*Histoire politique du Japon (1853-2011)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Louis DUPRE, 1956.  
« La dialectique de l'acte de foi chez Soeren Kierkegaard », dans *Revue philosophique de Louvain*, troisième série, tome 54, n° 43.
- Bernard DUPRIEZ, 1984.  
*Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Le Livre de Poche.
- Isabelle DURAND-LE GUERN, 2008  
*Le roman historique*, Paris, Armand Colin.
- Umberto ECO, 1965 [1995].  
*L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil.
- Umberto ECO, 1966 [1981].  
« James Bond : une combinatoire narrative », dans *Communications 8, L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- Umberto ECO, 1979.  
*Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset.
- Mircea ÉLIADE, 1965.  
*Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

Jean ESMEIN, 2010.

« De 1868 à nos jours », dans Francine HERAIL (dir.), *L'Histoire du Japon, des origines à nos jours*, Paris, Hermann.

Claude ESTEBE, 2011.

« Les premières photographies japonaises de famille : du groupe au couple », dans Christian GALAN et Emmanuel LOZERAND (dir.), *La famille japonaise moderne (1868-1926), Discours et débats*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Sigmund FREUD, 1905 [1987].

*Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard.

Sigmund FREUD, 1908 [2007].

*Le roman familial des névrosés*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, dans *Œuvres complètes, tome VIII, 1906-1908*, Paris, Presses Universitaires de France.

Sigmund FREUD, 1920 [1996/2002].

*Au-delà du principe de plaisir*, dans *Œuvres complètes, tome XV, 1916-1920*, Paris, Presses Universitaires de France.

Alain GENETIOT, 2005.

*Le classicisme*, Paris, Presses Universitaires de France.

Gérard GENETTE, 1966.

*Figures I*, Paris, Éditions du Seuil.

Gérard GENETTE, 1972.

*Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

Gérard GENETTE, 1982.

*Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil.

Gérard GENETTE, 1987.

*Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

Christophe GENIN, 2010.

*Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin.

Lucien GOLDMANN, 1959.

*Le dieu caché*, Paris, Gallimard.

André GREEN, 1969.

*Un œil en trop, le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Paris, Éditions de Minuit.

André GREEN, 1983.

*Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit.

Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTES (dir.), 1979.

*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Algirdas Julien GREIMAS, 1983.

*Du sens II*, Paris, Éditions du Seuil.

Algirdas Julien GREIMAS, 1986.

*Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France.

Charles GRIVEL, 1973.

*Production de l'intérêt romanesque*, La Hague / Paris, Mouton.

Jean GUITTON, 1991.

*L'impur*, Paris, Desclée de Brouwer.

Philippe HAMON, 1973.

*Un discours contraint*, Poétique n° 16, Paris, Éditions du Seuil.

Louis HEBERT, 2009.

*Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

James W. HEISIG, 2008.

*Les philosophes du néant, un essai sur l'école de Kyoto*, traduit de l'anglais par Sylvain Isaac, Bernard Stevens et Jacynthe Tremblay, Paris, Éditions du Cerf.

Anne HERSCHBERG-PIERROT (dir.), 1998.

*Balzac et le style*, Paris, SEDES.

Eric HOBBSAWM, 1983 [2006].

« production de masse des traditions et traditions productrices de masses : Europe 1870-1914 », dans Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam.

Eric HOBBSAWM et Terence RANGER (dir.), 1983 [2006].

*L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam.

Christophe IMBERT, 2004.

« Le héros pétrifié : pour une approche de l'épopée comme poétique de la fixité », dans Judith LABARTHE (dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang.

Wolfgang ISER, 1976 [1985].

*L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga.

Roman JAKOBSON, 1963.

*Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit.

Roman JAKOBSON, 1977.

« La nouvelle poésie russe » dans *Huit Questions de Poétique*, Paris, Éditions du Seuil.

Vladimir JANKELEVITCH, 1960.

*Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion.

Michel JARRETY (dir.), 2000.

*Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche.

Hans Robert JAUSS, 1978.

*Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard.

Laurent JENNY, 1972.

« Structure et fonctions du cliché », dans *Poétique 12*, Paris, Éditions du Seuil.

André JOLLES, 1930 [1972].

*Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil.

- Robert-Vincent JOULE et Jean-Léon BEAUVOIS, 2002.  
*Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Vincent JOUVE, 1992 [2008].  
*L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Vincent JOUVE, 2001.  
*Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Carl G. JUNG, 1933 [1986].  
*Dialectique du moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard.
- Jean-Marie KLINKENBERG, 1996.  
*Précis de sémiotique générale*, Paris, Éditions du Seuil.
- Liesbeth KORTHALS ALTES, 1992.  
*Le salut par la fiction ? Sens, valeurs et narrativité dans Le roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi.
- Liesbeth KORTHALS ALTES, 1999.  
« Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », dans *Études littéraires*, vol. 31, n° 3.
- Judith LABARTHE (dir.), 2004.  
*Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Bruxelles, Peter Lang.
- Judith LABARTHE, 2006.  
*L'épopée*, Paris, Éditions Armand Colin.
- Jacques LACAN, 1953 [2005].  
*Le symbolique, l'imaginaire et le réel*, séminaire du 8 juillet 1953, dans *Des Noms-Du-Père*, Paris, Éditions du Seuil.
- Jacques LACAN, 1981.  
*Le séminaire, livre III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, 1991 [2005].  
*Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, L'Aube.
- Jean LAPLANCHE, 1961.  
*Hölderlin et la question du père*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, 1967 [2007].  
*Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Pierre LAVELLE, 1990.  
*La pensée politique du Japon contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Pierre LAVELLE, 2005.  
« Bouddhisme et terrorisme dans le Japon ultranationaliste. La Conjuración du Sang », dans *Discours de violence au nom de la foi*, Mots, Les langages du politique, École Nationale Supérieure, n° 79, novembre 2005.

- Louis-Marie LECHARNY, 1998.  
*L'art pompier*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Claude LEVI-STRAUSS, 1962.  
*La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- Jacqueline LICHTENSTEIN, 2006.  
« Tadanori Yokoo et la saturation des images », dans Takayo IIDA, Jacqueline LICHTENSTEIN et Daido MORIYAMA (dir.), *Tadanori Yokoo*, Actes Sud.
- Michael LUCKEN, 2014  
« Les films de guerre de Kurosawa Akira », dans *Revue historique des armées*, n° 275.
- Paul MAGNIN, 2003.  
*Bouddhisme unité et diversité*, Paris, Éditions du Cerf.
- Wolfram MANZENREITER, 2007.  
« Sport et politique du corps dans le Japon totalitaire », dans Jean-Jacques TSCHUDIN et Claude HAMON (dir.), *La société japonaise devant la montée du militarisme*, Arles, Éditions Philippe Picquier.
- Jean-Marie MARTIN, 1988 [2013].  
*Le Shintoïsme ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Sophie DE MIJOLLA-MELLOR, 2003.  
« Idéalisation et sublimation », dans *Topique 1/2003*, n° 82, Paris, Éditions l'Esprit du Temps.
- Sophie DE MIJOLLA-MELLOR, 2007.  
*La paranoïa*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Georges MOLINIE, 1992.  
*Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.
- Christine MONTALBETTI, 2001.  
*La fiction*, Paris, Flammarion.
- Ivan MORRIS, 1975.  
*La noblesse de l'échec*, Paris, Gallimard.
- Friedrich NIETZSCHE, 1888 [1991].  
*La volonté de puissance*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Le Livre de Poche.
- NISHIKAWA Nagao, 1988.  
*Le roman japonais depuis 1945*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jean-Jacques ORIGAS (dir.), 1994.  
*Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gisela PANKOW, 1969 [1993].  
*L'homme et sa psychose*, Paris, Flammarion.
- Philippe PELLETIER, 2012.  
*La fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier Bleu.
- Chaïm PERELMAN et Lucie OBRECHTS-TYCETA, 1976.  
*Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

- Michel PICARD, 1986.  
*La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit.
- Michel PICARD, 1994.  
« Lecture de la perversion et perversion de la lecture », dans Michel PICARD (dir.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck.
- Michel PICARD, 1995.  
*La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jacqueline PIGEOT, 1983.  
*Les Japonais peints par eux-mêmes*, coll. Le Débat, n° 23, Paris, Gallimard.
- Jacqueline PIGEOT, 1997.  
*Questions de poétique japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Maurice PINGUET, 1984.  
*La mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard.
- Roger POL-DROIT, 1997.  
*Le culte du néant*, Paris, Éditions du Seuil.
- Sophie RABAU, 2002.  
*L'intertextualité*, Paris, Flammarion.
- Sophie RABAU, 2012.  
« Lire contre l'auteur (le lecteur) », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Wilhem REICH, 1933 [2001].  
*La psychologie de masse du fascisme*, traduit de l'anglais par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot.
- Alain REY (dir.), 2005.  
*Le dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Robert.
- Josette REY-DEBOVE, 1979.  
*Lexique de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- François RICHARD, 1991 [1997].  
*Les anarchistes de droite*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Paul RICŒUR, 1982.  
*Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, Paris, Sédès.
- Marthes ROBERT, 1963.  
*L'Ancien et le nouveau*, Paris, Grasset.
- Marthes ROBERT, 1972.  
*Roman des origines, origines du roman*, Paris, Gallimard.
- Edward SAÏD, 1978.  
*L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil.

Cécile SAKAI, 1987.

*Histoire de la littérature populaire japonaise, faits et perspectives (1900-1980)*, Paris, L'Harmattan.

Cécile SAKAI, 2009.

« Entre métaphore et stéréotype — Figures dans la littérature contemporaine », dans Cécile SAKAI et Daniel STRUVE (dir.), *Regards sur la métaphore entre Orient et Occident*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Pierre SCHOENTJES, 2001.

*Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil.

André SIGANOS, 1993.

*Le minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France.

Jean STAROBINSKI, 1961.

*L'œil vivant*, Paris, Gallimard.

Jean STAROBINSKI, 1971.

*Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard.

Bernard STEVENS, 2003.

*Le néant évidé, ontologie et politique chez Keiji Nishitani, une tentative d'interprétation*, Louvain, Bibliothèque philosophique de Louvain.

Karlheinz STIERLE, 1979.

*Réception et fiction*, coll. Poétique, n° 39, Éditions du Seuil.

Daniel STRUVE, 2011.

« Récits de fin exemplaire — narration épique et scénicité », dans Claire-Akiko BRISSET, Arnaud BROTONS et Daniel STRUVE (dir.), *De l'épopée au Japon : Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve.

Susan Rubin SULEIMAN, 1983.

*Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France.

Jean-Yves TADIE, 1994.

*Le récit poétique*, Paris, Gallimard.

TERADA Sumie, 1998.

« Un procédé rhétorique traditionnel dans la prose moderne — la figure du *mitate* dans les œuvres d'Izumi Kyôka », dans *Japon Pluriel 2*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Jean-Jacques TSCHUDIN, 2011

*Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse, Anacharsis.

Michel VADEE, 1973.

*L'idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France

Simone VIERNE, 1973 [1987].

*Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

Michel ZERAFFA, 1969.

*Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck.



Laurent ZIMMERMAN, 2012.

« Le Désauteur », dans Sophie RABAU (dir.), *Lire contre l'auteur (le lecteur)*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

Paul ZUMTHOR, 1983.

*Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

### 3.3. Ouvrages et articles en anglais

Harumi BEFU, 2001.

*Hegemony of Homogeneity* [L'hégémonie de l'homogénéité], Melbourne, Trans Pacific Press.

Oleg BENESCH, 2014.

*Inventing the Way of the Samurai, Nationalism, Internationalism and Bushidô in Modern Japan* [L'invention de la voie du Samourai, nationalism, internationalism et Bushidô], Oxford, Oxford University Press.

James R. BRANDON and Samel L. LEITER (dir.), 2002.

*Kabuki Plays on Stage, Darkness and Desire, 1804-1864* [Les pièces de kabuki sur scène : ténèbres et désir, 1804-1864], Honolulu, University of Hawaii Press.

Darell William DAVIS, 1996.

*Picturing Japaneseness, Monumental Style, National Identity, Japanese Film* [Représenter la japonité, style monumental, identité nationale, films japonais], New York, Columbia University Press.

Edward Morgan FORSTER, 1927 [1974]

*Aspects of The Novel* [Aspects du roman], Londres, Edward Arnold.

Carol GLUCK, 1985.

*Japan's Modern Myths* [Les mythes modernes du Japon], Princeton, Princeton University Press.

Jack HUNTER, 2012.

*The Eye of Atrocity, Superviolent Art by Yoshitoshi, Ukiyoe Master Series: volume two* [L'œil de l'atrocité, l'art ultraviolent de Yoshitoshi, série « Les maîtres de l'ukiyo-e », vol. 2], San Francisco, Shinbaku Books.

Donald KEENE, 2002.

“The Love Suicides at Sonezaki (Sonezaki Shinjû, 1703)”, dans Shirane Haruo (dir.), *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*, New York, Columbia University Press.

Masao MIYOSHI, 1996.

“Introduction”, dans ÔE Kenzaburô, *Two Novels, Seventeen, J.*, traduit du japonais par Luk Van Haute, New York, Blue Moon Books.

Eldad NAKAR, 2003.

“Memories of Pilots and Planes: World War II in Japanese Manga, 1957-1967” [Images mémorielles des pilotes et des avions : la Seconde Guerre mondiale dans les mangas japonais, 1957-1967], *Social Science Japan Journal*, vol. 6, n° 1.

Emiko OHNUKI-TIERNEY, 2002.

*Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms, The Militarization of Aesthetics in Japanese History* [Kamikaze, fleurs de cerisier et nationalismes, La militarisation de l'esthétique dans l'Histoire japonaise], Chicago, The University of Chicago Press.

David POLLACK, 1992.

*Reading against Culture, Ideology and Narrative in the Japanese Novel* [Lire les romans japonais au prisme de la culture, de l'idéologie et du récit], Ithaca, Cornell University Press.

Andrew RANKIN, 2011.

*Seppuku, a history of samurai suicide* [Seppuku : une histoire du suicide des samourais], Tôkyô, Kodansha international.

John M. ROGERS, 1997.

“Divine Destruction: The Shinpûren Rebellion of 1876” [Destruction divine : la révolte du Shinpûren, 1876], dans Helen HARDACRE and Adam L. KERN (dir.), *New Directions in the Study of Meiji Japan* [Nouvelles perspectives d'étude du Japon de l'ère Meiji], Boston, Brill.

Naoki SAKAI, 1997 [1999].

*Translation and Subjectivity* [Traduction et subjectivité], Minneapolis, University of Minnesota Press.

Ben-Ami SHILLONY, 1973.

*Revolt in Japan, The Young Officers and the February 26<sup>th</sup>, 1939 Incident* [Révolte au Japon : les jeunes officiers et l'Incident du 26 février 1936], Princeton, Princeton University Press.

Dick STEGEWERN, 2014.

“Establishing the genre of the revisionist war film: The Shin-Toho body of post-Occupation war films in Japan” [La formation du genre cinématographique des films de guerre révisionnistes : le *corpus* des films de guerre des studios Shin-Toho après l'occupation, au Japon], dans KING-FAI Tam (dir.), *Chinese and Japanese Films on the Second World War* [Films chinois et japonais sur la seconde guerre mondiale], New York, Routledge.

Alan TANSMAN, 2009.

*The Aesthetics of Japanese Fascism* [Esthétiques du fascisme japonais], Berkeley, University of California Press.

Christopher W. TINDALE, 2004.

*Rhetorical Argumentation, Principles of Theory and Practice* [L'argumentation rhétorique, principes pour la théorie et la pratique], Thousand Oaks, Sage Publications.

## 4. Autres œuvres littéraires et narratives

### 4.1. Œuvres en japonais

ASO Isoji 麻生磯次, HISAMATSU Sen.ichi 久松潜一, NISHIO Minoru 西尾実, TAKAGI Ichinosuke 高木市之助 et TOKIEDA Motoki 時枝誠記 (dir.), 1960 [1984].

*Heike monogatari* (Le dit des Heike), vol. 2, *Nihon kotenbungaku taikei* 日本古典文学大系 [Chefs d'œuvre de la littérature classique japonaise], vol. 33, Tôkyô, Iwanami shoten, 1984

FUKAZAWA Shichirô 深沢七郎, 1960

*Fûryû mutan* 風流夢譚 [Un élégant conte onirique], dans *Chûô kôron* 中央公論, décembre 1960.

GOTO Tanji 後藤丹治 et KAMADA Kisaburô 釜田喜三郎 (dir.), 1960.

*Taiheiki* 太平記 [Chronique de la Grande Paix], vol. 1, coll. *Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文学大系 [Anthologie des œuvres classiques du Japon], vol. 34, Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

ISHIHARA Shintarô 石原慎太郎, 1957 [1963].

*Taiyô no kisetsu* 太陽の季節 [La saison du soleil], dans *Taiyô no kisetsu, wakai kemono* 太陽の季節若い獣 [La saison du soleil, Le jeune animal, et autres textes], Tôkyô, Kadokawa bunko 角川文庫.

KAJIHARA Masaaki 梶原正昭 (dir.), 1971 [1995].

*Gikeiki* 義経記 [Chronique de Yoshitsune], dans *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集 [Les œuvres de la littérature classique du Japon], vol. 31, Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

KOBAYASHI Takiji 小林多喜二, 1929 [2009].

*Kanikôsen* 蟹工船 (Le Bateau-usine) dans *Kanikôsen / Tôseikatsusha* 蟹工船・党生活者 [Le Bateau-usine, suivi de Le militant], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2009.

KURANO Kenji 倉野憲司 (dir.), 1963.

*Kojiki* 古事記 [Recueil des choses anciennes], édition commentée par Kurano Kenji, Tôkyô, Iwanami, 2010.

MARUO Suehiro 丸尾末広, 1989 [1999].

*Nihonjin no wakusei* 日本人の惑星 (Planet of the Jap), dans *Shin Nashonaru Kiddo* 新ナショナルキッド (New National Kid), Tôkyô, Seirin Kôgeisha 青林工芸舎.

MORI Ôgai 森鷗外, 1913 [1971].

*Abe ichizoku* 安倍一族 (Le clan Abe), dans *Mori Ôgai-shû* 森鷗外集 [Œuvres de Mori Ôgai], coll. *Shinchô nihon bungaku* 新潮日本文学 [Littérature japonaise des éditions *Shinchô*], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

MORI Ôgai 森鷗外, 1913 [1971].

*Yagoemon no isho* 興津弥五右衛門の遺書 (Le testament d'Okitsu Yagoemon), dans *Mori Ôgai-shû* 森鷗外集 [Œuvres de Mori Ôgai], coll. *Shinchô nihon bungaku* 新潮日本文学 [Littérature japonaise des éditions *Shinchô*], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

MORI Ôgai 森鷗外, 1914 [1971].

*Sakai jiken* 堺事件 (L'Incident de Sakai), dans *Mori Ôgai-shû* 森鷗外集 [Œuvres de Mori Ôgai], coll. *Shinchô nihon bungaku* 新潮日本文学 [Littérature japonaise des éditions *Shinchô*], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

NAGAZUMI Yasuaki 永積安明 et SHIMADA Isao 島田勇雄 (dir.), 1961.  
*Hôgen monogatari / Heiji monogatari* [Le Dit du Hôgen et le Dit du Heiji], Nihon koten bungaku taikai 日本古典文学大系 [Les grands classiques de la littérature japonaise], Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

NAOKI Sanjûgo 直木三十五, 1970.  
*Araki Mataemon, Yui kongen daisatsuki* 荒木又右衛門 由比根元大殺記 [L'histoire sanglante de Yui Kongen et Araki Mataemon], Tôkyô, Rippû shobô 立風書房.

ÔE Kenzaburô 大江健三郎, 1961.  
セヴンティーン (Seventeen), dans *Ôe Kenzaburô shôsetsu* 大江健三郎小説 [Ôe Kenzaburô, œuvres romanesques], vol. 1, Tôkyô, Shinchôsha, 1996, pp. 387-425.

OTOBA Hiromu 乙葉弘 (dir.), 1960 [1983].  
*Jôruri-shû (jô)* 浄瑠璃集・上 [Recueil de *Jôruri*, premier tome], coll. *Nihon koten bungaku taikai 51* 日本古典文学大系〈51〉, Tôkyô, Iwanami shoten 岩波書店.

TONEGAWA Yutaka 利根川裕, 1966.  
*Utage* 宴 [Le banquet], Tôkyô, Chikuma shobô 筑摩書房.

TAKAMI Jun 高見順, 1963.  
*Iya na kanji* いやな感じ (Haut-le-cœur), Tôkyô, Bungei shunjû 文藝春秋, coll. Bunshun bunko, 1984.

TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 (dir.), 1972 [1997].  
*Chikamatsu Monzaemon-shû*, vol. 1 近松門左衛門集 (I) [Anthologie des œuvres de Chikamatsu Monzaemon], coll. *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集 [Anthologie de la littérature classique japonaise], Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

TORIGOE Bunzô 鳥越文蔵 (dir.), 1975 [1997].  
*Chikamatsu Monzaemon-shû*, vol. 2 近松門左衛門集 (II) [Anthologie des œuvres de Chikamatsu Monzaemon], coll. *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集 [Anthologie de la littérature classique japonaise], Tôkyô, Shôgakukan 小学館.

## 4.1. Œuvres en français

Charles BAUDELAIRE, 1857 [1996].  
*Les Fleurs du Mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard.

Charles BAUDELAIRE, 1868 [1962].  
*Curiosités esthétiques et l'Art romantique*, édition établie par Henri Lemaître, Paris, Garnier.

Miguel de CERVANTES, 1605-1615.  
*L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, tome 1 et 2, traduit de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

CHIKAMATSU Monzaemon, 1703 [1991].  
*Double suicide à Sonezaki*, traduit du japonais par René Sieffert, dans *Chikamatsu, les tragédies bourgeoises, tome I*, Presses Orientalistes de France, Paris.

CHIKAMATSU Monzaemon, 1711 [1992].  
*Double suicide à Imamiya*, traduit du japonais par René Sieffert, dans *Chikamatsu, les tragédies bourgeoises, tome 3*, Paris, Presses Orientalistes de France.

CHIKAMATSU Monzaemon, 1720 [1992].

*Double suicide à Amijima pris au filet du ciel*, traduit du japonais par René Sieffert, dans *Chikamatsu, les tragédies bourgeoises*, tome 4, Paris, Presses Orientalistes de France.

Bernard FRANK (trad.), 1968.

*Histoires qui sont maintenant du passé*, traduit du japonais, Paris, Gallimard, 1968.

André GIDE, 1958.

*Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

KOBAYASHI Takiji, 1929 [2015].

*Le Bateau-usine* (2009), traduit du japonais par Evelyne Lesigne-Audoly, Paris, Allia, 2015.

Milan KUNDERA, 1984.

*L'insoutenable légèreté de l'être*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard.

André MALRAUX, 1933 [1946].

*La condition humaine*, Paris, Gallimard.

Paul NIZAN, 1935 [2005].

*Le cheval de troie*, Paris, Gallimard.

MORI Ôgai, 1913 [1990].

*Le clan Abe*, dans *L'intendant Sanshō*, traduit du japonais par Corinne Atlan, Arles, Éditions Philippe Picquier.

MORI Ôgai, 1913 [1991].

*Le testament d'Okitsu Yagoemon*, traduit du japonais par Jacqueline Pigeot, dans *Les noix, la mouche, le citron, Anthologie de nouvelles japonaises, tome I, 1910-1926*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

MORI Ôgai, 1914 [1989].

*L'incident Sakai*, traduit du japonais par Jean Cholley, dans *Anthologies de nouvelles japonaises contemporaines*, Paris, Gallimard, 1989.

ÔE Kenzaburô, 1961

*Mort d'un jeune militant*, traduit du japonais par Antonin Bechler, dans « *Ceci est mon corps* », *L'économie de la violence chez Ôe Kenzaburô*, thèse de doctorat soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2011 à l'Université de Strasbourg.

Charles PEGUY, 1993.

*Notre jeunesse précédé par De la raison*, Paris, Gallimard.

Jean-Paul SARTRE, 1938 [1981].

*La Nausée*, dans *Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

Jean-Paul SARTRE, 1943.

*L'être et le néant*, Paris, Gallimard;

René SIEFFERT (trad.), 1979.

*Matsukaze*, traduit du japonais, dans *Nô et Kyôgen, automne hiver*, Presses orientalistes de France, 1979.

René SIEFFERT (trad.), 1981.

*Le trésor des vassaux fidèles*, traduit du japonais, dans *Le mythe des quarante-sept rônin*, Paris, Presses Orientalistes de France.

René SIEFFERT (trad.), 1997 [2012].

*Le Dit des Heiké*, traduit du japonais par René Sieffert, Lagrasse, Verdier.

René SIEFFERT (trad.), 2003 [2007].

*Le Dit de Hôgen / Le Dit de Heiji*, traduit du japonais par René Sieffert, Lagrasse, Verdier.

William SHAKESPEARE, 1599 [1945].

*Julius Cæsar* [Jules César], traduit de l'anglais par Maurice Castelain, Paris, Aubier, Collection bilingue des classiques étrangers.

TAKAMI Jun, 1963 [2008].

*Haut-le-Cœur*, traduit du japonais par Marc Mécréant, Arles, Éditions Philippe Picquier.

TANIZAKI Jun.ichirô, 1933 [1993].

*Éloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, POF.

Paul VALÉRY, 1943 [1960]

*Tel Quel*, dans *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

## 4.1. Œuvres en anglais

Helen Craig MCCULLOUGH (trad.), 1979 [2004].

*The Taiheiki, A Chronicle of Medieval Japan*, traduit du japonais, Rutland, Tuttle.

Helen Craig MCCULLOUGH (trad.), 1966.

*Yoshitsune, A Fifteenth-Century Japanese Chronicle* [La chronique de Yoshitsune], traduit du japonais, Tôkyô, University of Tokyo Press.

Donald L. PHILIPPI (trad.), 1968 [1995].

*Kojiki*, traduit du japonais, Tôkyô, University of Tokyo Press.

William R. WILSON (trad.), 1971 [2001].

*Hôgen monogatari, Tale of the Disorder in Hôgen* (1971), traduit du japonais, Ithaca, Cornell University.

## 5. Autres

### 5.1. Périodiques

*Geijutsu shinchô* 芸術新潮, n° 12, *Mishima Yukio no tanbi sekai* 三島由紀夫の耽美世界 [Le monde esthétique de Mishima Yukio], 1995.

*Gunzô sôzaku gappyô* 群像創作合評 [Discussions critiques sur les œuvres littéraires de la revue *Gunzô*], n° 7, janvier 1960–décembre 1961, Tôkyô, Kôdansha 講談社.

*Kokubungaku, kaishaku to kanshō* 国文学 解釈と鑑賞 [Littérature japonaise, Interprétations et commentaires], *Tokushū Mishima Yukio no sekai* 特集三島由紀夫の世界 [Numéro spécial : Le monde de Mishima Yukio], vol. 65, n° 11, Tôkyô, Shibundo 至文堂, 2000

*Kokubungaku, kaishaku to kanshō kanshō* 国文学 解釈と鑑賞 [Littérature japonaise, Interprétations et commentaires], *Tokushū Mishima Yukio to iu purizumu* 特集三島由紀夫というプリズム [Numéro spécial : Le prisme « Mishima Yukio »], vol. 76, n° 4, Tôkyô, Shibundo 至文堂, 2011.

*Le Magazine Littéraire*, Numéro Mishima, n° 169, février 1981.

*Le Magazine Littéraire Collections*, Hors-série n. 14, août-septembre 2008.

*Shinchô* 新潮, vol. 68, n° 2, *Mishima Yukio dokuhon* 三島由紀夫読本 [Vade-mecum Mishima Yukio], janvier 1971, Tôkyô, Shinchôsha 新潮社.

*Yurieka* ユリイカ [Eurêka], vol. 8, n° 11, *Tokushū Mishima Yukio* 特集三島由紀夫 [Numéro spécial Mishima Yukio], janvier 1976, Tôkyô, Seidosha 青土社.

### 5.2. Dictionnaires

*Asahi Nihon rekishi jinbutsu daijiten* 朝日日本歴史人物大辞典 [Grand dictionnaire Asahi des personnages historiques du Japon], Asahi shinbun shuppan 朝日新聞出版, 1994.

*Buritanika kokusai daihyakka jiten, shōkōmoku denshijisho-ban* ブリタニカ国際大百科事典 [Grande Encyclopédie Britannica, version articles courts pour dictionnaire électronique], Shōgakukan 小学館, 2012.

*Dictionnaire historique du Japon*, Maisonneuve et Larose, 2002.

*Dictionnaire de l'académie française*, 8<sup>ème</sup> édition (1932-1935), version électronique, 1996-1997.

*Dejitaru daijisen* デジタル大辞泉 [Encyclopédie électronique], Shōgakukan 小学館, 2012

*Japan, An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993.

*Kōjien* 広辞苑, version électronique, Iwanami shoten 岩波書店, 2004.

*Meikyō kokugo jiten* 明鏡国語辞典, version électronique, Taishūkan shoten 大修館書店, 2012.

*Nihonjin meidai jiten* 日本人名大辞典 [Grand dictionnaire des personnalités japonaises], Kôdansha 講談社, 2009.

## 5.3. Livrets et manuels

*Kami-shibai no sekai* 紙芝居の世界 [Le monde du « théâtre de papier »], Tôkyô, Mediaparu, 2012.

Livret de présentation du CD *Richard Strauss, cinq poèmes symphoniques*, Phillips, 1994.

Stéphane GIOCANTI, 2008.

« Mishima, Yûkoku, Rites d'amour et de mort », livret d'accompagnement du DVD de Yûkoku, Éditions Montparnasse.

## 5.4. Films

KITANO Takeshi 北野武, 2002.

*Dolls*, 113 mn, Office Kitano, 2005.

MISHIMA Yukio, 1966.

*Yûkoku*, 38 mn, Éditions Montparnasse, 2008.

Paul SCHRADER, 1985.

*Mishima*, 115 mn, Wild Side Video, 2012.

WAKAMATSU Kôji 若松孝二, 2012.

*Jûitten nigo jiketsu no hi, Mishima Yukio to wakamonotachi* 『11・25 自決の日 三島由紀夫と若者たち』 [25 novembre 1970, le jour où Mishima choisit son destin], 119mn, Wakamatsu Production, 2012.

## 5.5. Sources Internet

Alissa LE BLANC, « Du poncif etc... Le cas des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue », *Cahiers de Narratologie* n°17, 2009, article disponible en ligne, consulté le 19 juin 2015.

<http://narratologie.revues.org/1167>

Antonin BECHLER, « Kenzaburô Ôé ou la barbarie du réel », *La Vie des idées*, 9 janvier 2013, consulté le 11 juin 2015.

<http://www.laviedesidees.fr/Kenzaburo-Oe-ou-la-barbarie-du.html>

Thomas GARCIN « Un Mishima emprunté », recension de l'ouvrage de Jennifer Lesieur sur le site « Nonfiction », consulté le 19 juin 2015.

[http://www.nonfiction.fr/article-4940-un\\_mishima\\_emprunte.htm](http://www.nonfiction.fr/article-4940-un_mishima_emprunte.htm)

Conférence “Yukio Mishima, Yojurô Yasuda and fascism” (2012) retranscrite sur le site d'extrême-droite américain “Counter currents publishing”, consultée le 15 juin 2015.

<http://www.counter-currents.com/2013/01/yukio-mishima-yojuro-yasuda-and-fascism-part-1/>

Article sur la tentative d'assassinat perpétrée à l'encontre de Kawakami Jôtârô, *Mainichi shinbun* 毎日新聞, 18 juin 1960, disponible en ligne, consulté le 27 avril 2015.

[http://www.ss-s.co.jp/ebook/\\_SWF\\_Window.html?pagecode=37](http://www.ss-s.co.jp/ebook/_SWF_Window.html?pagecode=37)

Dictionnaire en ligne Kotobank, consulté le 2 juillet 2015.

<https://www.kotobank.jp>

Exemples de motifs *susomoyô*, consultés le 27 mars 2015.

<http://item.rakuten.co.jp/k-bridal/444>



Gazettes du XVIII<sup>e</sup> siècle disponibles en ligne, consultées le 15 novembre 2014.  
<http://www.gazettes18e.fr/>

*Kokutai no hongî* 国体の本義 [L'essence du principe national, 1937], texte en ligne, consulté le 18 juin 2015.  
<http://www.j-texts.com/showa/kokutaiah.html>

Répertoire d'articles sur Mishima rédigés par des penseurs nationalistes, sur le site « Vouloir haut et fort », consulté le 15 juin 2015.  
<http://vouloir.hautetfort.com/archive/2011/01/17/mishima.html>

Site internet du musée Mishima Yukio, consulté le 19 juin 2015.  
<http://www.mishimayukio.jp/index.html>