Aurélien Sabatier

La disparition de Hiraoka Kimitake et la naissance de l'écrivain Mishima Yukio : du lyrisme à l'ironie

---

SABATIER Aurélien. *La disparition de Hiraoka Kimitake et la naissance de l'écrivain Mishima Yukio : du lyrisme à l'ironie,* sous la direction de Claire Dodane. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2019.
Disponible sur : http://www.theses.fr/2019LYSE3017

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France (CC BY-NC-ND 3.0 FR)

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – 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.

N°d'ordre NNT : 2019LYSE3017

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de

L'Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole Doctorale ED 484 3LA
Lettres, Langues, Linguistique, Art

Doctorat en Études de l'Asie et ses Diasporas
(ED LLLA)

Soutenue publiquement le 20/06/2019, par :

Aurélien SABATIER

La disparition de Hiraoka Kimitake et la naissance de l'écrivain Mishima Yukio : du lyrisme à l'ironie

---

Devant le jury composé de :

Mme Bayard-Sakai, Anne, Professeure des universités, Inalco, Rapporteure,
M. Lozerand, Emmanuel, Professeur des universités, Inalco, Rapporteur,
M. Marx, William, Professeur des universités, Université Paris Nanterre, Examinateur,
Mme Dodane, Claire, Professeure des universités, Université Jean Moulin Lyon 3, Directrice de thèse,
M. Garcin, Thomas, Maître de conférence, Université Paris Diderot, Examinateur.

Remerciements

Nous remercions notre directrice de thèse, Madame la Professeure Claire Dodane, notre famille, nos anciens professeurs, en particulier Messieurs les Professeurs Jean-Pierre Giraud et William Marx, et nos amis, en particulier Anthony Do Nascimento.

Notes préliminaires

- Pour la transcription en caractères latins des termes et noms japonais, nous employons le système Hepburn modifié.
- Les transcriptions des noms japonais sont indiquées dans l'ordre nom – prénom (Mishima Yukio).
- Sauf mention contraire, tous les extraits cités en japonais ont été traduits par nous.
- L'abréviation MYZ désigne les quarante-deux volumes de la série *Ketteihan Mishima Yukio Zenshû* 決定版『三島由紀夫全集』[Œuvres complètes de Mishima Yukio, édition définitive] des éditions Shinchôsha 新潮社 (Tôkyô), publiés entre 2000 et 2008.
- Les citations de Mishima apparaissent dans le corps du texte, sous la forme de citation détachée. Celles-ci sont suivies de leur traduction entre crochets. Les autres citations sont renvoyées en note de bas de page.
- La graphie des textes en japonais a été modernisée.

Table des matières

REMERCIEMENTS **3**
NOTES PRELIMINAIRES **4**
TABLE DES MATIERES **5**
INTRODUCTION **7**
PREMIERE APPROCHE 8
LIRE MISHIMA YUKIO 10
CONSIDERATIONS METHODOLOGIQUES 33
PROBLEMATIQUE 42
ANNONCE DU PLAN 43

CHAPITRE I : HIRAOKA KIMITAKE AVANT *LA FORET EN FLEURS* **45**

I. HIRAOKA KIMITAKE, POETE 47
II. LA DECOUVERTE DU CONCEPT D'IRONIE 87
CONCLUSION **123**

CHAPITRE II : DE LA *FORET EN FLEURS* A *MOYEN-AGE* (中世) : LE MODÈLE ROMANTIQUE ET L'IRONIE LYRIQUE **132**

I. LYRISME ET IRONIE DANS *LA FORET EN FLEURS* 140
II. L'APPROCHE THEORIQUE DE LA NOTION DE LYRISME 171
III. *MOYEN-AGE* (中世), « BAROUD D'HONNEUR » CONTRE LE LYRISME ELEGIAQUE 208
CONCLUSION **221**

CHAPITRE III. L'ASSAINISSEMENT DE L'IRONIE **223**

I. LES OCCURRENCES DU TERME « IRONIE » (イロニイ) 225
II. LE REJET DU LYRISME ET LE MEURTRE IRONIQUE DANS *CHÛSEI NI OKERU ISSATSUJIN JÔSHÛSHA NO NOKOSERU TETSUGAKUTEKI NIKKI NO BASSUI* 中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋 [EXTRAITS DES VESTIGES DU JOURNAL PHILOSOPHIQUE D'UN IMPENITENT MEURTRIER DU MOYEN-AGE] 259
III. LA SPECULATION DANS *LE CIRQUE* 274
CONCLUSION **295**

CHAPITRE IV : L'APRES-GUERRE : RESURRECTION, IRONIE, DESIR DE VIVRE **301**

I. LA RÉSURRECTION DANS *CONFESSION D'UN MASQUE* 321
II. L'IRONIE ET LE DESIR DE VIVRE DANS *KANTAN* 329
CONCLUSION **370**

CONCLUSION GENERALE **371**

ANNEXE : BIBLIOGRAPHIE-BIOGRAPHIE (DU 1ER JANVIER 1937 AU 15 AOUT 1945) **379**

SHOWA 12 (1937) **380**
SHOWA 13 (1938) **384**
SHOWA 14 (1939) **388**

SHOWA 15 (1940) **392**
SHOWA 16 (1941) **403**
SHOWA 17 (1942) **408**
SHOWA 18 (1943) **415**
SHOWA 19 (1944) **421**
SHOWA 20 (1945) **429**

BIBLIOGRAPHIE **435**

ŒUVRES COMPLETES DE MISHIMA YUKIO **436**
FICTIONS **436**
ROMANS 436
NOUVELLES ET AUTRES TEXTES NARRATIFS 436
PIECES DE THEATRE 439
ARTICLES, ESSAIS LITTERAIRES ET POSTFACES **441**
CORRESPONDANCE **450**
ŒUVRES DE MISHIMA TRADUITES EN FRANÇAIS ET CITEES DANS LA THESE **451**
ŒUVRES TRADUITES DU JAPONAIS 451
ŒUVRES TRADUITES DE L'ANGLAIS 452
OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR MISHIMA **452**
OUVRAGES EN JAPONAIS 452
ARTICLES EN JAPONAIS 458
OUVRAGES, ARTICLES, MEMOIRES ET THESES EN FRANÇAIS 466
TRAVAUX EN LANGUE FRANÇAISE D'INSPIRATION PSYCHANALYTIQUE 469
OUVRAGES ET ARTICLES GENERAUX **470**
OUVRAGES EN FRANÇAIS 470
OUVRAGES ET ARTICLES EN JAPONAIS 475
OUVRAGE EN ANGLAIS 477
PERIODIQUES **477**
DICTIONNAIRES DE LANGUE **478**
SOURCES INTERNET **479**
SOURCES AUDIO **480**

Introduction

[…] Le poète grimace l'ironie, quand il se voit exclu du lyrisme supérieur[1]. (Charles Maurras)

Le vrai croyant ne s'élance pas seulement, avec toute son intelligence, à la recherche de Dieu ; il doit aussi s'offrir humblement à Dieu, à Dieu qui le cherche ; et, quand il s'est élevé jusqu'à Dieu par la pensée rationnelle, il doit se faire vide et béant, il doit se faire… concave, pour accueillir, pour recevoir ce Dieu qui est sa récompense[2] ! (Roger Martin du Gard)

[1] Charles Maurras, « Ironie et poésie » in *Barbarie et Poésie*, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1925, p. 352.

[2] Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, II, Gallimard, Paris, 1929, p. 176.

Première approche

初心を忘るべからず

Gardez-vous d'oublier vos débuts

Zeami

Ça a commencé comme ça… Nous avions vingt ans et nous idolâtrions Albert Camus. Nous avions lu avec transport les *Noces*, *Le Mythe de Sisyphe* et nous avions admis qu'« il fa [llait] imaginer Sisyphe heureux[3] ». Nous avions lu frénétiquement le théâtre complet d'Eschyle en écoutant du flamenco et nous désespérions de retrouver parmi nos semblables cette pleine conscience du « tragique solaire » qui seule, nous le croyions, pouvait faire apparaître la beauté. Par ailleurs, nous avions mis fin, assez piteusement, à notre carrière de judoka et nous étions en quête d'un moyen de réconcilier ce corps auquel nous avions tout sacrifié et cette tête qui rêvait de voyages, d'aventures et qui étouffait dans la nasse du département des Lettres Modernes de l'Université Lyon 3. Jusqu'au jour où notre frère aîné a déposé dans nos mains un livre très mince, mais qui devait décider de notre destin ou plus sobrement, de notre expatriation provisoire : *Le Soleil et l'acier*[4]. Livre d'abord étrange, déconcertant puis fascinant, qui s'achève sur le récit d'une expérience extatique à bord d'un avion de chasse F104, filant à travers l'azur où « la chair et l'esprit, les sens et l'intellect, l'au-dehors et l'au-dedans, prennent d'un pas leurs distances d'avec la terre, et là-haut, plus haut même qu'où se boucle la ronde des nuages blancs qui serpentent autour de la terre, eux aussi vont se rejoindre [5] ». À mesure que nous progressions dans la lecture, l'obnubilation se dissipait et par-delà les brumes, nous devinions les contours d'un autre monde où le soleil darde ses rayons sur des corps et des âmes réconciliés, où la conscience tragique est partagée, l'orée d'un Japon idéal. Pour assouvir notre curiosité, il nous fallait éprouver ce qu'il y avait *derrière* les mots, l'auteur et son pays, il nous fallait *voir* le Japon réel, *affronter* l'homme Mishima, laisser libre cours enfin à notre fascination et témoigner de la survivance de la beauté tragique en cette contrée lointaine et exotique, ou non. Nous nous sommes rendu au Japon en 2005 et bien sûr, ce jeune homme plein de fougue *romantique* que nous étions s'est vu désabuser et son regard a été frustré. Mishima n'est plus, la conscience tragique s'incline devant la culture « Pokemon go » et le soleil se fait discret dans certains quartiers de Tôkyô,

---

[3] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* in Essais, Éditions de la Pléiade, Paris, 1965, p. 198.

[4] Mishima Yukio, *Le Soleil et l'acier*, trad. De l'anglais par Tanguy Kenec'hdu, Gallimard, Paris, 1973.

[5] *Ibid.*, p. 103.

sous le treillage des autoroutes suspendues. Pour autant, cette désillusion n'a pas épuisé la fascination. En effet, si nous avons pu constater la ruine du Japon mythique, l'auteur, lui, s'était nécessairement soustrait à notre regard puisque, comme nous l'apprenait la quatrième page de couverture, il s'était, selon la formule consacrée, « donné la mort par seppuku au terme d'une tentative désespérée de coup d'État qui a choqué le monde entier[6]» et par son absence, avait su nous maintenir sous son emprise et exacerber notre curiosité. Il nous fallait combler cette béance, fixer cet être qui nous fuyait et répondre à la question qui peut sembler naïve à ceux qui considèrent comme Barthes[7] que l'auteur est mort : qui est Mishima ? À notre retour en France, nous avons lu à peu près tout ce qui était disponible en langue française sur notre auteur, contemplé de nombreuses photographies, même les plus terribles, mais rien ne semblait satisfaire notre *curiositas videndi.* C'est que la fascination, comme l'écrit Starobinski, implique un regard qui[8]

> ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. […] le regard n'est jamais saturé. Il livre passage à une sorte de poussée qui ne se relâche pas. C'est peu de dire intelligence, cruauté, tendresse. Elles restent inapaisées, inassouvies. Si ces passions s'éveillent dans le regard et s'augmentent par l'acte de voir, elles n'y trouvent pas de quoi se satisfaire. Voir ouvre tout l'espace au désir, mais voir ne suffit pas au désir. L'espace visible atteste à la fois ma puissance de découvrir et mon impuissance d'atteindre.

Nos lectures nous laissaient sur notre faim. Nous étions attirés par un au-delà incertain du texte, un « espace magique [9] », et notre désir suivait sa pente « dans une perspective imaginaire et une dimension obscure[10] », où régnait un nom : Mishima Yukio 三島由紀夫. Notre curiosité était d'autant plus insatiable qu'elle se mêlait à l'angoisse de la mort et de notre possible autodestruction. Car ce livre singulier pouvait expliquer en partie le suicide de l'auteur, que l'on peut considérer sans craindre de s'abuser comme la mise en œuvre, entre autres, de la théorie esthétique et

---

[6] Mishima Yukio, Le *Soleil et l'acier*, trad. De l'anglais par Tanguy Kenec'hdu, Gallimard, Paris, 1973, quatrième page de couverture.

[7] Cf. « La Mort de l'auteur » in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tome III 1968-1971, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, Paris, 2002, pp. 40-45.

[8] Jean Starobinski, « Le Voile de Poppée », in *L'Œil vivant : Corneille, Racine, Rousseau, Shakespeare*, Paris, Gallimard, Paris, 1961, pp. 11-13.

[9] *Ibid*., p. 5.

[10] *Ibid*., p. 5.

existentielle que celui-ci expose, et nous craignions que notre engouement nous conduise à en épouser la cohérence jusque dans ses fatals aboutissements. Il nous fallait du nouveau, des textes inédits, non seulement pour assouvir provisoirement notre curiosité fascinée mais encore pour en expurger la nocivité. Il nous fallait poursuivre nos lectures comme autant d'ablutions, nous approcher toujours un peu plus de notre auteur pour pouvoir s'en éloigner comme de l'abject. Ayant parcouru le champ des traductions, il nous fallait accéder aux textes originaux. C'est ainsi qu'à vingt-quatre ans, nous décidâmes de commencer l'étude du japonais.

Lire Mishima Yukio

C'est donc fasciné et tremblant que nous abordâmes l'œuvre de Mishima et l'étude du japonais. Stéphane Mallarmé écrivait dans sa *Lettre autobiographique à Verlaine* : « ayant appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe, je suis parti à vingt ans en Angleterre »[11]. C'est dans le même esprit que deux ans plus tard, en 2008, nous partîmes étudier au Japon. Subjugué par la puissance des traductions disponibles, nous étions résolu d'apprendre le japonais pour « mieux lire » Mishima. Nous l'étions d'autant plus que la lecture de la bibliographie non exhaustive que propose le journaliste anglais Henry Scott-Stokes dans sa biographie[12] nous avait révélé qu'un lecteur non-japonisant ne pouvait accéder qu'à une partie infime de l'œuvre, comme l'on dit, qu'il ne pouvait percevoir que la partie émergée de l'iceberg. Ayant décidé au terme de notre séjour au Japon d'embrasser une carrière de chercheur et d'explorer à fond l'œuvre de notre auteur, nous avons choisi très naturellement de consacrer notre mémoire de Master 2 à Mishima Yukio et plus particulièrement au premier opus présumé inédit en langue française de ses nô modernes *Kantan* 邯鄲[13]. Pourquoi cette pièce inconnue du grand public aussi bien français que japonais ? D'abord, parce que dans le cadre d'un cours de littérature comparée sur le nô et la tragédie grecque[14], notre professeur, Monsieur William Marx, avait su faire naître en nous le goût du théâtre nô et qu'il nous avait proposé, en guise de conclusion, une bibliographie pour prolonger le plaisir de la découverte, dans laquelle figuraient en bonne place les *Cinq*

[11] Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés, Gallimard*, Paris, 2003, p. 392.

[12] Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Picquier, 1974.

[13] Aurélien Sabatier*, Le Renouvellement et l'extase dans la première pièce du recueil de nô modernes de Mishima Yukio : Kantan*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Claire Dodane, Univ. Lyon 3, soutenu en juillet 2011.

[14] On trouvera l'épure de ce cours dans *William Marx, Le Tombeau d'Œdipe, pour une tragédie sans tragique*, Les éditions de Minuit, Paris, 2012.

Nô modernes de Mishima traduits par Marguerite Yourcenar[15]. Puis, de manière paradoxale, parce que la lecture de ce recueil nous avait laissé froid. Nous avions en effet retenu le conseil de notre professeur de stylistique qui nous invitait à choisir pour objet de nos recherches une œuvre ou un auteur que nous puissions considérer comme un *objet* afin que l'émotion, la subjectivité ne prenne pas le dessus sur la froideur relative, seule garante du caractère scientifique de notre analyse. Comme nous l'avons dit plus haut, nous étions fasciné et le choix d'un tel recueil n'était qu'un pis-aller. C'était le frêle esquif qui devait nous permettre de traverser les fleuves en crue de notre relation à Mishima. Ensuite, nous avions constaté que le recueil traduit par Marguerite Yourcenar ne comprenait pas la première pièce du texte original : *Kantan*[16]. Or, dans la perspective d'une analyse globale du recueil, il nous paraissait impensable de ne pas la prendre en compte. Enfin, nous souhaitions nous intéresser à une œuvre relativement éloignée temporellement de l'« affaire Mishima » pour ne pas avoir à gloser après tant d'autres sur la mort de l'auteur et, plus profondément, pour éviter d'aborder notre travail critique par ce qui nous semblait risquer le plus de mettre en péril notre intégrité d'homme puis de chercheur. Au fond, nous nous proposions de résister à cette fascination qui n'eût sans doute jamais été telle si l'auteur ne s'était donné la mort dans les conditions qu'on connaît. Nous nous sommes donc proposé de traduire et de commenter ce premier opus dans le cadre de notre mémoire de Master 2.

Maintenant que nous avons rendu compte brièvement de notre relation à Mishima à l'origine, nous devons nous demander comment inscrire de manière heureuse dans la chaîne discursive de la recherche sur Mishima ce tempérament et cette sensibilité de chercheur. Pour cela, il est nécessaire de dresser l'état des lieux de la recherche.

---

[15] Mishima Yukio, *Cinq nô modernes*, traduit et adapté du japonais par Shiragi Jun et Marguerite Yourcenar, Gallimard, Paris, 1984.

[16] Alors que nous faisions des recherches dans le cadre du doctorat, nous avons découvert que la pièce avait été traduite par Georges Bonmarchand et qu'elle figurait dans Mishima Yukio, *Cinq nôs modernes,* trad. du japonais par Georges Bonmarchand, Gallimard, Paris, 1970. Comme on peut le deviner, cette découverte fut pour nous un choc car elle remettait gravement en question la pertinence scientifique de notre mémoire de Master. Pour notre décharge, nous dirons que la traduction de Georges Bonmarchand est épuisée et quasiment introuvable. Il semble que la traduction de Marguerite Yourcenar, que Gallimard semble considérer comme l'édition définitive, se soit substituée à celle de 1970, laquelle n'est plus accessible au grand public. Nous ajouterons que cette nouvelle traduction était accompagnée d'un commentaire neuf, tout fragmentaire qu'il était.

1. Mishima en France[17]

Mishima Yukio est, avec Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) et Tanizaki Junichirô 谷崎潤一郎 (1886-1965), l'un des trois écrivains japonais les plus connus en France. Pourtant, force est de constater que la recherche concernant cet auteur est loin d'être avancée. Pour expliquer cette carence critique, il faut d'abord dire que la recherche sur Mishima commence relativement tard et assez fébrilement. En effet, il semble que Mishima n'ait guère fait l'objet d'études approfondies de son vivant. Citons quand même l'étude de René Micha[18] parue dans *La Nouvelle Revue Française* en décembre 1967, soit trois ans avant la mort de Mishima qui intervient le 25 novembre 1970. René Micha apparaît comme le pionnier des études littéraires sur Mishima. Son étude nous semble d'autant plus remarquable qu'elle précède même les premières traductions des romans de Mishima et traite d'une question structurelle de l'œuvre. Cependant, il semble qu'aucune étude postérieure n'ait mentionné cet article, ce cri dans le désert critique…À partir de 1970, un certain nombre d'études sur Mishima voient le jour. Pourtant, il faudra attendre la fin des années quatre-vingt-dix pour que son œuvre soit appréciée d'un point de vue proprement littéraire. Que s'est-il passé ? Dans ces pages, nous voudrions rendre compte de l'état de la critique sur Mishima en France et tenter de cerner les orientations de la critique française jusqu'à nos jours. Dans un premier temps, nous montrerons que le traumatisme de l'affaire Mishima a pétrifié la critique. Dans un deuxième temps, nous évoquerons les obstacles qui se dressent devant tout chercheur qui souhaiterait interroger l'œuvre de Mishima. Dans un troisième temps, nous présenterons deux études récentes.

A. Le soleil ni la mort de Mishima ne se peuvent regarder fixement[19]

Incontestablement, c'est Marguerite Yourcenar qui a fait connaître Mishima au grand public français. Certes, quelques études précèdent l'ouvrage de Marguerite

---

[17] Cette partie reprend en grande partie notre article : Aurélien Sabatier, « La Recherche sur Mishima en France », *Yamanashi Daigaku jissen sôgô sentâ kenkyû kiyô*, Numéro 17, mars 2012.

[18] Misha René, « Les Allégories de Mishima Yukio », in *La Nouvelle Revue Française*, Numéro 180, décembre 1967, pp.1066-1080.

[19] Bien sûr, nous pastichons la fameuse maxime de La Rochefoucauld.

Yourcenar mais aucune d'entre elles ne semble avoir su outrepasser les murs des institutions où elles avaient vu le jour. Aucune, en effet, n'a été réactivée par la mention ou la citation. En 1980, soit dix ans après la mort de Mishima, la célèbre auteure française publie un ouvrage que la critique ultérieure citera dévotement : *Mishima Yukio ou la vision du vide*. Marguerite Yourcenar y évoque l'enfance de Mishima, aborde un certain nombre de romans et de pièces de théâtres qui s'intercalent entre *Confession d'un masque* et la tétralogie de *la Mer de la fertilité*. Les deux dernières pages de l'ouvrage sont essentielles[20] :

> Et maintenant, gardée en réserve pour la fin, la dernière image et la plus traumatisante ; si bouleversante qu'elle a rarement été reproduite. Deux têtes sur le tapis sans doute acrylique du bureau du général, placées l'une à côté de l'autre comme des quilles, se touchant presque. Deux têtes, boules inertes, deux cerveaux que n'irrigue plus le sang […]. Deux têtes coupées […] qui produisent quand on les contemple plus de stupeur que d'horreur.

Marguerite Yourcenar met un terme à ces dix années de silence presque total de la critique pour représenter une scène qui laisse sans voix, celle d'une tête sans vie, pour ériger l'*imago* de cire[21] de l'auteur Mishima. Marguerite Yourcenar rend la parole à la critique en désignant ce qui est à l'origine de la stupeur et de l'aphasie. En même temps, elle pose le préambule à toute étude de Mishima. Il s'agira pour la critique d'interpréter à partir de cette image terrible, de se forcer à voir ces « deux boules inertes » et d'en parler. C'est ainsi que Jean d'Ormesson entend le propos de Marguerite Yourcenar. Dans une interview accordée à Bernard Pivot, en présence de Marguerite Yourcenar, il dit[22] :

> Il y a d'abord quelque chose de fantastique dans la vie de Mishima, c'est sa mort. Alors évidemment, surtout pour quelqu'un qui, comme Marguerite Yourcenar et comme moi, je crois, pensons que ce qui compte dans un écrivain, c'est d'abord son œuvre et non pas sa vie, il y a là un exemple de quelqu'un où la mort prend une telle importance qu'on ne peut pas parler de son œuvre sans parler de sa mort,

---

[20] Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Gallimard, Paris, 1980, p. 124.

[21] Nous faisons allusion à la description qu'en fait Pascal Quignard dans *Rhétorique spéculative*, Gallimard, Paris, 1997.

[22] Émission « Apostrophe » du 16 janvier 1981. Émission consultable en ligne, url : http://www.ina.fr/video/CPB81054167/six-jours-avant-l-academie-francaise-video.html Consultée le 27 octobre 2016.

> c'est-à-dire de sa vie […]. On ne pourra évidemment plus jamais évoquer un livre de Mishima sans parler de cette fin terrible.

L'œuvre de Mishima ne semble pouvoir faire l'objet d'une analyse strictement textuelle. C'est une exception. Il faut d'abord évoquer sa biographie, sa mort, cette « fin terrible » avant d'interroger son œuvre. Marguerite Yourcenar complétera le propos de son interlocuteur pour dire que « la mort de Mishima est une de ses œuvres, et la plus soigneusement préparée de ses œuvres ». Au fond le suicide est appréhendé comme le chef-d'œuvre de Mishima. Toute étude critique devra aborder l'œuvre de l'auteur japonais comme un ensemble de travaux préparatoires, un brouillon annonçant le grand œuvre de l'écrivain japonais, de manière rétrospective, de façon à distinguer les grandes lignes de traverse qui conduiraient directement à l'œuvre ultime. Jusqu'à 1999, la critique semble avoir répondu à l'appel de Marguerite Yourcenar. Nous avons recensé dix-huit publications d'importance entre 1980 et 1999. Sept études relèvent de la psychologie, de la psychiatrie ou de la psychanalyse, trois sont des biographies (il s'agit de traductions) dont celle, notoire, du journaliste anglais Scott Stocks Henry *Mort et vie de Mishima* dont le titre suggère la préséance de la mort sur la vie, une étude qui aborde la mort comme un thème littéraire, deux études scolaires sur le thème de la beauté dans le Pavillon d'or, une étude de Jean Pérol, une étude comparatiste, deux études théâtrales dont l'une est dirigée par Annie Cecchi, celle de Nishikawa Takao qui a fourni à la critique française l'analyse d'un japonais sur l'œuvre de Mishima et la *Mort volontaire au Japon* de Maurice Pinguet qui consacre son dernier chapitre au « cas Mishima »[23]. À l'évidence, la grande majeure partie de la critique française accorde toute son attention à la biographie de l'auteur Mishima et plus particulièrement à sa mort. Tout se passe comme s'il fallait expurger le « traumatisme Mishima », le vider de sa substance, dissoudre l'*imago* de cire en le décrivant sous tous ses angles, par les mots. Au fond, la critique des années 80-90 se veut subversive et iconoclaste. Le lecteur découvre les aspects sordides du suicide de Mishima, la puanteur des entrailles, la maladie mentale. Nous mettons à part l'analyse magistrale de Maurice Pinguet qui inscrit le « cas Mishima » dans une tradition de la mort volontaire au Japon et qui, pour nous, nimbe la mort de Mishima dans le voile du sacré.

Il faudra attendre l'ouvrage posthume d'Annie Cecchi pour que la critique se sente autorisée à étudier davantage le texte que la biographie, à interroger l'œuvre de Mishima sans parler nécessairement de sa mort. Comme le rappelle Jacqueline Pigeot dans sa préface, « le travail d'Annie Cecchi ne put être mené à terme, du fait de sa

[23] Pour toutes les études citées dans cette partie, voir notre bibliographie.

disparition prématurée le 25 novembre 1995 (vingt-cinq ans jour pour jour après celle de Mishima…)[24] ». Pour la critique française, c'est une perte inestimable. Japonisante, elle était en effet à même de présenter des textes inédits de Mishima aux lecteurs français et d'en donner un éclairage neuf. Quoi qu'il en soit, son recueil d'études peut être considéré comme l'étude inaugurale de la nouvelle critique *mishimienne*, comme le fondement critique de toute étude ultérieure. Dans un paragraphe préliminaire, Annie Cecchi prend soin d'évacuer les obsessions de la critique antérieure, de faire table rase en relativisant l'importance de la mort de Mishima dans l'économie de son œuvre[25] :

> Donc, sans occulter la mort de Mishima ni le rôle qu'elle a joué dans sa renommée internationale, considérons-la simplement comme la mort d'un grand écrivain, analogue au suicide de Hemingway ou de Montherlant.

Si Marguerite Yourcenar a pétrifié la critique en rappelant la scène traumatisante du 25 novembre 1970 (Shôwa 45), Annie Cecchi, de façon paradoxale, a rendu possible un regard distancié sur l'œuvre en revenant au texte, en l'abordant intimement. La critique proprement littéraire peut commencer.

B. Les obstacles que rencontre le critique moderne

Si Annie Cecchi inaugure une critique délivrée de son effroi, des points aveugles, ou bien des barrières morales, n'en demeurent pas moins dans le champ de perception de tout critique qui aurait entrepris l'étude du texte mishimien.

Ce sont d'abord des préventions, sans doute fondées, à l'égard de Mishima et parfois, à l'égard du critique, une certaine animosité suspicieuse que les travaux d'Annie Cecchi n'ont su apaiser. Dans son ouvrage *Tombeaux*, François Noudelmann en témoigne de manière éclatante[26] :

---

[24] Jacqueline Pigeot, « Avant-propos » in Annie Cecchi, *Mishima Yukio : esthétique classique, univers tragique : d'Apollon et Dionysos à Sade et Bataille,* Paris, Champion, 1999, p. 9.

[25] *Ibid*., p. 12.

[26] François Noudelmann*, Tombeaux, d'après La Mer de la fertilité de Mishima*, Nouvelles Cécile Defaut, 2012, Nantes, pp. 35-36.

25 juin 2011

> « Tu écris toujours sur ton écrivain facho ? » L'affaire est entendue, Mishima est condamné, irrécupérable. Japonais, déjà, et en plus fanatique, traditionaliste, ultranationaliste, impérialiste. Bref, un auteur d'extrême droite. J'ai beau nuancer ce portrait en évoquant son goût pour Radiguet, Proust, Genet, son homosexualité, son excentricité, bref tout ce qui pourrait déroger au profil du fasciste, rien n'y fait. Au point que j'arrête de vouloir le rendre fréquentable. Avec le temps et la solitude, je ne me sens plus coupable d'admirer des écrivains qui ne sont pas de gauche. Sorti du credo, j'ai dit adieu aux vertueux.

C'est ensuite le manque relatif de textes traduits en français. Il faut convenir que les traductions se sont multipliées ces vingt dernières années et que les textes de Mishima accessibles au lecteur français non-japonisant ne sont pas rares. Cependant des zones d'ombre demeurent. Nous ne savons presque rien de l'œuvre théâtrale de Mishima. Dix pièces seulement ont été traduites sur la quarantaine de pièces que Mishima a livrées au public japonais. Nous ignorons presque complètement l'œuvre poétique rassemblée dans le volume 37 des *Œuvres complètes de Mishima*[27], lequel ne contient pas moins de 837 pages et 657 poèmes. Nous ne savons rien de ses débats, lesquels occupent deux volumes des *Œuvres complètes*, de son œuvre critique, compilée dans pas moins de dix volumes, de sa correspondance, enfin de son œuvre de jeunesse, de tout ce qui précède la publication de *Confession d'un masque*.

C'est enfin la qualité des traductions. On connaît l'adage : « traduire, c'est trahir ». En ce qui concerne Mishima, celui-ci est d'autant plus vrai qu'un certain nombre de traductions sont en fait des traductions de traduction qui mériteraient d'être réexaminées à la lumière du texte original. Citons par exemple *Confession d'un masque*, *Le Soleil et l'acier* ou *Une Soif d'amour*. Certains textes traduits directement du japonais posent aussi problème. Nous pensons d'abord au recueil *Cinq nô modernes*[28] qui rassemble les pièces suivantes :

Sotoba komachi 卒塔婆小町 (Sotoba Komachi)

Yoroboshi 弱法師 (Yoroboshi)

Aya no tsuzumi 綾の鼓 (Le tambourin de soie)

Aoi no ue 葵上 (Aoi no ue)

---

[27] *Ketteihan Mishima Yukio Zenshû* 決定版 三島由紀夫全集 [Œuvres complètes de Mishima Yukio, Édition définitive], Shinchôsha, 2000, 2006. Nous désignerons dorénavant les *Œuvres complètes de Mishima* au moyen du sigle MYZ.

[28] Mishima Yukio, *Cinq nô modernes,* op.cit.

Hanjo 班女 (Hanjo)

L'appareil critique pèche en ce qu'il occulte et, évidemment, ne justifie pas les libertés prises à l'égard de l'édition originale de 1956 au sujet de laquelle Takahashi Kazuyuki 高橋和幸 écrit[29] :

> La première pièce *Kantan*, adaptation d'un nô, paraît dans la revue *Ningen* au mois d'octobre 1950 (Shôwa 25). Ensuite, il écrit *le Tambourin de soie* (1951), *Sotoba Komachi* (1952), *Aoi no Ue* (1954) et *Hanjo* (1955). Au mois d'avril 1956 (Shôwa 31), le recueil de nô modernes qui rassemble les cinq pièces ci-dessus est publié par les éditions Shinchôsha.
>
> Ensuite, paraissent les quatre pièces *Dôjôji* (1957), *Yuya* (1959), *Yorôboshi* (1960) et *la Célébration du Genji* (1963). L'auteur écartera de son propre chef *La Célébration du Genji* des neuf pièces et fera rassembler et publier par la maison d'édition Shinchôsha les huit pièces restantes sous l'appellation « éditions Shinchôsha nô modernes » au mois de mars 1968 (Shôwa 43).

Ainsi, la traduction française ne respecte pas l'ordre des pièces initialement fixé par l'auteur. *Kantan* cède la place à *Yoroboshi*—pièce qui ne faisait pourtant pas partie du recueil initial. Or, comme l'a montré René Sieffert, l'ordre des pièces est essentiel dans une représentation classique dite « journée de nô »[30] :

> Une représentation de type classique comporte en principe cinq pièces, entre lesquelles on intercale des farces, ou *kyôgen*. L'ensemble formé par cinq *nô* et quatre *kyôgen* dure de huit à dix heures. Le terme de « Journée de *nô* » me paraît donc assez bien convenir à un tel programme. […]

---

[29] Takahashi Kazuyuki 高橋和幸, *Mishima Yukio no shi to geki* 三島由紀夫の詩と劇 [La poésie et le théâtre de Mishima Yukio], Wasenshoin, 2007, p. 39 : 「邯鄲」は能 (謡曲) の翻案化第一作として、昭和二十五年十月に雑誌「人間」に発表された。爾後、「綾の鼓」(昭和二十六年)、「卒塔婆小町」(昭和二十七年)、「葵上」(昭和二十九年)、「班女」(昭和三十年)と書き継がれ、ここまでの五作品を収めた「近代能楽集」が昭和三十一年四月に新潮社から刊行されている。

その後、さらに「道成寺」(昭和三十二年)、「熊野」(昭和三十四年)、「弱法師」(昭和三十五年)、「源氏供養」(昭和三十七年)、の四作が発表され、以上の九作品から、作者自身によって「源氏供養」が廃曲にされ、残りの八作品が昭和四十三年三月に新潮文庫「近代能楽集」として、編集、刊行されたのである。

[30] Zeami, *La Tradition secrète du Nô, suivie d'« une journée de Nô »*, traduit et commenté par René Sieffert, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », Paris, 1967, p. 24.

> Réduire la durée du spectacle est assez grave, car l'on détruit ainsi la belle harmonie établie par les fondateurs du nô, et dont Zeami analyse dans ses *Traités* la portée esthétique et psychologique […]. La composition d'un programme répond en effet au souci d'accorder à tout moment le jeu au degré de réceptivité du public : attention croissante de la première à la troisième pièce, décroissante au-delà. Le rythme de l'interprétation se ralentit donc progressivement dans la première moitié du spectacle pour s'accélérer de nouveau dans la seconde.
>
> Cette démarche est décrite par le principe *jo*, *ha*, *kyû*, « ouverture, développement, finale », qui régit le nô jusque dans les moindres détails.

En bouleversant l'organisation du recueil, Marguerite Yourcenar « détruit la belle harmonie établie » par Mishima, du moins dénature son projet artistique, sauf si l'on considère que chaque pièce est indépendante, si, comme l'écrit Marguerite Yourcenar[31] :

> […] Les Cinq Nô modernes de Mishima, comme toute œuvre de poète authentique, peuvent et doivent être appréciés pour eux-mêmes, sans référence aux Nô d'un lointain passé. Ce serait pourtant se priver des harmoniques que le poète a su garder ou faire naître.

Mais il semble bien que les principes esthétiques de la « journée de nô » président à l'élaboration du recueil de 1956. En effet, Mishima choisit de rassembler cinq pièces, comme dans la « Journée de nô ». De plus, il suggère à plusieurs reprises que les pièces sont interdépendantes et qu'elles s'inscrivent dans une superstructure. Dans la postface de l'édition de 1968, il écrit[32] :

> しかし私の近代能楽集は、むしろその意図が逆であって、能楽の自由な空間と時間の処理や露わな形而上学的主題などを、そのまま現代に生かすために、シテユエーションのほうを現代化したのである。そのためには、謡曲のうちから「綾の鼓」「邯鄲」などの主題の明確なもの、世阿弥作のポレミックな面白味を持った「卒塔婆小町」のようなものの情念の純粋度「葵上」「班女」のようなものが、えらばれぬばならなかった。[Mais l'intention de mon recueil de nô modernes est contraire. Pour que l'on puisse profiter à notre époque du traitement spatio-temporel du nô, de son sujet métaphysique cru, j'ai préféré moderniser la situation. À cette fin, il

[31] Mishima Yukio, *op. cit.*, « Avant-propos », p. 3.

[32] Mishima Yukio, *Atogaki* あとがき[Postface] in *Kindainôgakushû* 近代能楽集 [Recueil de nô modernes], Shinchôbunko, Tôkyô, 1968, p. 253.

> m'a fallu choisir parmi les pièces de nô le *Tambourin de soie* et *Kantan* dont le sujet principal est évident, la pièce à charge polémique de Zeami que constitue *Sotoba Komachi* et les pièces témoignant d'une grande pureté de sentiment que sont *Hanjo* et *Aoi no ue*]

Dans le même ouvrage, Donald Keen commente[33] :

> En 1956 (Shôwa 31), au moment de la publication du *Recueil de nô modernes*, Mishima a écrit clairement : « seules ces cinq pièces pouvaient être modernisées en douceur et il m'a fallu penser qu'au moyen de ces cinq pièces, la source d'inspiration s'était tarie ». Cependant, à celles-ci, Mishima a rajouté *Dôjoji*, *Yuya, Yoroboshi* , œuvres de belle facture, ainsi que la *Célébration du Genji* qu'il n'appréciait guère.

Nous croyons donc que pour apprécier les nô modernes à leur juste valeur, il faut les lire comme un tout, en respectant l'ordre établi par leur auteur dans le recueil de 1956. Les quatre nô publiés postérieurement peuvent sans doute être considérés comme des pièces autonomes, que l'on peut lire « pour [elles]-mêmes ». Notre traduction du premier nô du recueil de 1956, *Kantan*, devrait permettre de pallier dans une certaine mesure les insuffisances du recueil de Marguerite Yourcenar.

Ainsi, le suicide de Mishima a pétrifié la critique jusqu'en 1999. Sans doute la critique aurait-elle pu recouvrer son sang-froid, se ressaisir bien plus tôt si l'essai de Marguerite Yourcenar n'était venu contrecarrer l'effet lénifiant et balsamique du temps en rappelant la scène du seppuku qui avait plongé toute une génération dans la stupeur, en réactivant la fascination. Les travaux inachevés d'Annie Cecchi ont été salutaires dans la mesure où ils ont su outrepasser l'effroi de la scène originelle, en voiler le plus terrible pour réorienter le regard critique vers l'essentiel : le texte. Remis sur le droit chemin, le critique doit néanmoins se préparer à faire face à bien des difficultés. En effet, il devra non seulement passer outre les préventions qui demeurent à l'égard d'un auteur sulfureux, mais encore pallier l'absence cruelle de documents en langue française tout en vérifiant la fiabilité des textes qui sont en sa possession. Annie Cecchi a ouvert la voie à des recherches littéraires mais il n'est pas exagéré de dire que les études sur Mishima en France n'en sont qu'à leurs balbutiements. Dans un premier temps, il appartiendra aux japonisants de combler les lacunes bibliographiques et de vérifier les textes déjà disponibles.

---

[33] Donald Keen, *Kaisetsu* 解説 [Commentaire] in Mishima Yukio, *Recueil de nô modernes*, *op.cit*., p. 257-258 : 昭和三十一年に『近代能楽集』を発表した時、「この五編がわずかに現代化に適するもので、五編で以て種子は尽きたと考えざるをえなくなった」と明記したが、その後『道成寺』、『熊野』、『弱法師』の佳作も出来、三島自身が嫌う『源氏供養』まで出来上がった。

C. Deux études récentes

Les années 2010 semblent marquer un regain d'intérêt pour l'œuvre de Mishima. Ainsi, deux thèses ont été soutenues en 2015, l'une par Régis Fougère, l'autre par Thomas Garcin. À l'évidence, ces deux études s'inscrivent dans la filiation des travaux d'Annie Cecchi. Nous voudrions faire quelques remarques à leur sujet.

1) LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS LES « CINQ NÔ MODERNES » DE MISHIMA YUKIO PAR RÉGIS FOUGÈRE[34]

Premièrement, l'étude de Régis Fougère prend pour appui les travaux d'Annie Cecchi. Dans son introduction, l'auteur écrit [35] :

> À l'appui de ma thèse, le travail effectué par Annie Cecchi est d'une grande importance. Son ouvrage *Mishima—Esthétique classique, univers tragique* constitue un éclairage capital sur l'œuvre de l'écrivain.

L'auteur est conscient du tropisme de la critique française et se propose de fournir une étude dramaturgique qui considérerait davantage l'œuvre que l'écrivain[36] :

> Ces nô sont essentiels dans le parcours de l'écrivain. La critique a souvent négligé le dramaturge au profit du romancier, et a mis en avant le Mishima guerrier, provocateur, s'affichant nationaliste, et se donnant la mort par *seppuku,* en oubliant le Mishima poète, féru de littérature classique, admirateur de la poésie d'Heian, lecteur assidu également des classiques européens tels qu'Euripide ou Racine. En somme ce Mishima qu'a parfaitement compris Marguerite Yourcenar. C'est sur la traduction de l'académicienne que s'est fondée ma perception de ce théâtre, une traduction qui a su prendre le parti d'un Mishima poète.

---

[34] Régis Fougère, *La Représentation de la mort dans les "Cinq Nô modernes" de Mishima Yukio*, Thèse de doctorat en Littérature française et comparée. Arts du spectacle sous la direction de France Marchal-Ninosque. Soutenue le 16 janvier 2015 à Besançon.

[35] *Ibid*., p. 28.

[36] *Ibid.*, p. 9.

Cependant, l'auteur semble ne pas résister à la tentation d'une lecture rétrospective qui prendrait pour point de départ le suicide. La première page est édifiante[37] :

> L'évènement le plus marquant de la vie de Mishima Yukio fut certainement sa mort annoncée et médiatisée le 25 novembre 1970. L'écrivain japonais, déjà célèbre, acquiert par ce geste une renommée médiatique en pratiquant la mort rituelle (sic) par *seppuku* (fautivement appelé *hara-kiri*). En se focalisant sur cet acte extrême, clôture dramatisée de la vie tumultueuse d'un homme qui n'a cessé de côtoyer la mort, nous pourrions en oublier toutes ses tentatives pour exorciser et glorifier ce qui constitue pour lui la beauté même qu'il faut magnifier par un acte absolu. Cette quête esthétique revêt de multiples aspects auxquels le théâtre ne fut pas étranger, permettant à Mishima de mettre en lumière son obsession, *ce cheminement vers un idéal*[38] *de mort* où la beauté est sublimée par la souffrance, se figeant dans un geste final esthétisé.

À l'évidence, Régis Fougère cherche dans les nô modernes de Mishima, les traces des premiers pas vers le dénouement qu'on connaît, des signes avant-coureurs d'un suicide que les lecteurs et les spectateurs contemporains de la première publication des nô modernes ignoraient nécessairement. Bien sûr, nous ne nions pas la qualité du travail de notre prédécesseur, qui en tant que littéraire et praticien du théâtre a su donner un éclairage sur l'œuvre d'une qualité à laquelle un pur japonisant ne pourrait prétendre. Cependant, nous pensons que cette étude aurait gagné en pertinence si son auteur avait considéré l'œuvre autrement que comme un support divinatoire.

Secondement, il nous semble que la méconnaissance du japonais induit nécessairement l'auteur en erreur. Régis Fougère avait pourtant eu accès à la traduction de Georges Bonmarchand[39] :

> Ne maîtrisant pas les langues orientales et ne proposant pas une étude comparative des traductions de Mishima, j'ai pris le parti d'écarter la traduction des cinq nô modernes par Georges Bonmarchand, non pas qu'elle manque d'intérêt, mais parce qu'elle fait rarement référence dans les ouvrages et les mises en scène que j'ai pu étudier. Cette traduction ne propose pas le même choix

---

[37] Régis Fougère, *La Représentation de la mort dans les "Cinq Nô modernes" de Mishima Yukio, op.cit.*, p. 7.

[38] Passage souligné par nous.

[39] Régis Fougère, *op.cit.*, pp. 9-10.

de nô. Le nô *Kantan* figure en premier et le nô *Yoroboshi* est absent. Cette variante s'explique parce que Georges Bonmarchand s'appuie sur une édition du livre de 1956 alors que Marguerite Yourcenar utilise celle de 1960. Le nô *Kantan* comme un premier essai d'écriture de Mishima d'un nô contemporain. Mais il s'intègre mal dans le recueil. C'est un nô beaucoup plus long que les autres avec de nombreux personnages. Nous y trouvons encore un chœur et une allégorie de la beauté (personnage masqué) qui rappelle assez nettement la source utilisée. Nous pouvons comprendre que Mishima l'ait placé en premier. Les thèmes de prédilection sont bien présents mais ce nô s'accommode mal du terme de « contemporain ». Bien au contraire, le nô de *Yoroboshi,* absent dans la traduction de Georges Bonmarchand, s'intègre parfaitement à la vision dramaturgique contemporaine de Mishima, plaçant les protagonistes dans un contexte urbain et moderne, avec en toile de fond la Seconde Guerre mondiale et ses terribles conséquences.

Outre que la connaissance du japonais aurait permis à l'auteur d'accéder à l'avant-propos de Mishima et de prendre conscience que *Kantan* participe de l'économie de l'œuvre, la prise en compte de la première pièce lui aurait fourni matière suffisante à nuancer son propos quant au thème de la mort, car le point culminant de cette pièce n'est autre que l'expression révoltée d'un refus de mourir[40] :

LE PROFESSEUR : Réfléchis à ces inepties après avoir bu !

JIRO : Non ! Je veux vivre !

2) RÉCIT AUTORITAIRE, THÊME DE LA PURETÉ ET PLACE DU LECTEUR DANS YÛKOKU (PATRIOTISME) ET HONBA (CHEVAUX ÉCHAPPÉS) DE MISHIMA YUKIO PAR THOMAS GARCIN[41]

Voici une thèse soutenue par un japonisant. C'est la première étude d'envergure, depuis celle d'Annie Cecchi, qui propose une analyse à partir des textes originaux en s'appuyant sur la littérature critique de langue japonaise. L'érudition de

[40] Traduction de l'auteur in Aurélien Sabatier*, Le renouvellement et l'extase dans la première pièce du recueil de nô modernes de Mishima Yukio : Kantan*, *op.cit*. p. 28.

[41] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio,* Thèse de doctorat en Études japonaises, sous la direction de Jean-Pierre Giraud, soutenue le 7 décembre 2015, Université Lyon 3.

l'auteur nous impose le respect. Les citations de Mishima et celles des critiques japonais y sont foisonnantes, si bien que cette étude constitue certainement à l'heure actuelle la meilleure source d'information en langue française sur Mishima et son œuvre. Dans ces pages, nous voudrions rendre compte des enjeux de cette étude en nous appuyant essentiellement sur la partie introductrice.

Thomas Garcin commence par faire le bilan des études mishimiennes en France et au Japon, lesquelles se distinguent par leur approche biographique et rétrospective. Grosso modo, la critique s'est évertuée jusque dans les années quatre-vingt-dix à trouver dans la littérature de Mishima les clés d'explication de son suicide en se focalisant sur la biographie de l'homme Hiraoka Kimitake. D'après Thomas Garcin, cette approche semble vouée à l'impasse dans la mesure où elle enferme le critique dans « un raisonnement circulaire [42] » qui partirait « de l'homme pour comprendre l'œuvre [43] » ou « de l'œuvre pour comprendre l'homme[44] ». À partir des années quatre-vingt-dix, apparaît une critique plus textuelle, incarnée en France par Annie Cecchi[45] :

> 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, 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.

Thomas Garcin choisit de s'inscrire dans la lignée des travaux d'Annie Cecchi tout en constatant les limites de l'approche strictement textuelle quand celle-ci est appliquée à une œuvre où la question de l'auteur est si prégnante [46] :

---

[42] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., p. 16.

[43] *Idem*.

[44] *Idem*.

[45] *Ibid*., p. 21.

[46] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., pp. 23-24.

> 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 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 », 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 avions imaginée.

Thomas Garcin affirme en effet que le caractère propre de l'œuvre interdit toute lecture immanente dans la mesure où l'auteur intervient constamment comme une *auctoritas,* qui « contrôler[ait] les entrées et les sorties de ses œuvres et [qui] attribuer[ait], à chacune d'elles, une place définie dans le fleuve structuré de sa carrière littéraire[47] ». Se résoudre à une approche immanente de l'œuvre équivaudrait à se fourvoyer dans le schématisme propre à l'approche « totalisante » qui « rédui[t] l'œuvre à une équation première fonctionnant pour tous les textes[48] » et où « l'interprète suit docilement un chemin préalablement tracé, ramène le texte au squelette que l'auteur avait initialement conçu[49] ». D'autre part Thomas Garcin suggère que si c'est d'abord l'auteur qui conduit l'interprétation par sa « main mise sur les textes[50] » et à travers un « phénomène plus large de séduction[51] », les critiques participent en partie de cette essentialisation de l'œuvre, voire « en sont les complices[52] », notamment à travers leurs diverses approches thématiques[53] :

---

[47] *Ibid*., p. 24.

[48] *Idem*.

[49] *Ibid*., p. 25.

[50] *Ibid*., p. 23.

[51] *Ibid*., p. 26.

[52] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., p. 17.

[53] *Ibid*., p. 25.

> Le défaut (du schématisme[54]) 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.

Il s'agit donc de se défier non seulement de l'auteur, de ne pas subir sa fascination, de ne pas se « laisse[r] complètement happer par l'univers textuel », de « se défend[re], [de] rejete[r] une drague à sens unique où le seul rôle qu'il semble appeler à jouer est celui de spectateur ébahi et conciliant[55] », de ne pas « tomber dans ses rets[56] » ; mais encore de la critique thématique essentialiste qui tend à réifier l'œuvre et à mythifier l'auteur, à donner de l'œuvre un sens univoque et de l'auteur une dimension monolithique.

Pour ce faire, Thomas Garcin adopte le parti pris d'une part d'exclure de son champ d'analyse le paratexte et, le cas échéant, de « garder à l'esprit les motivations dont il procède[57] », d'autre part de limiter son corpus à deux textes [58] :

> 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, dans le recueil de nouvelles *Sutâ* スタア [Star] paru aux éditions Shinchôsha 44 ; et sur *Honba* 奔馬 (Chevaux échappés), second tome de la tétralogie *Hôjô no umi* 豊穣の海 (La mer de la fertilité, 1965-1971) paru d'abord en feuilleton dans la revue de février 1967 à août 1968, puis publié en un seul volume en février 1969, toujours aux éditions Shinchôsha.

---

[54] Note de l'auteur.

[55] *Ibid*., p. 27.

[56] *Idem*.

[57] *Ibid*., p. 17. En cela, Thomas Garcin affirme se distinguer d'Annie Cecchi. En note, il écrit : « 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 ». *Ibid*., p. 24, note 33.

[58] *Ibid*., p. 27.

Pour ne pas être taxé d'essentialisme, et pour contourner l'aporie de l'« herméneutique circulaire », où les interprétations de l'œuvre et de l'auteur procèdent l'une de l'autre, Thomas Garcin se résout à ne pas considérer l'œuvre dans sa totalité mais de manière fragmentaire, à travers le thème du récit autoritaire, en se privant des interférences du discours paratextuel, lequel participerait de la stratégie de séduction de l'auteur. L'intention est louable. Cependant, il nous semble que s'il s'est armé intellectuellement pour s'affranchir de la séduction de l'auteur, Thomas Garcin n'a pas pu pour autant éviter l'écueil de la lecture rétrospective, n'ayant su écarter ses préventions à l'égard de l'auteur taxé d'emblée d' « ultranationalisme »[59] :

> Ils (*Patriotrisme* et *Chevaux échappés*[60]) 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.

Malgré les précautions méthodologiques et la mise en place des garde-fous d'un corpus restreint, Mishima est appréhendé à partir des thèmes que le discours « essentialiste » a distingués et de l'ultranationalisme qui stigmatise l'*imago* de l'auteur. Par ailleurs, Thomas Garcin prend implicitement pour postulat que l'auteur est plus ou moins fou, évoquant tour à tour ses « obsessions[61] », ses « fantasmes [62] » et ses « paralogismes[63] ». Tout se passe comme si l'auteur, après avoir assuré son lecteur de son objectivité et de sa liberté d'esprit quant au mythe Mishima, réactivait les poncifs de la vulgate. Dès l'introduction, Mishima est un fou de droite, « condamné, irrécupérable », pour reprendre le mot de François Noudelmann[64], et manipulateur par-dessus le marché. Soyons clair. Dans l'absolu, que l'on considère Mishima comme un fou ne nous scandalise nullement. Nous-même, nous avons douté parfois de la santé mentale de l'auteur. Mais d'un point de vue méthodologique, cela nous semble contradictoire et infructueux car non seulement on réactive ainsi

---

[59] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., p. 28.

[60] Note de l'auteur.

[61] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., p. 17.

[62] *Ibid*., p. 27.

[63] *Idem.*

[64] Voir *supra* p. 16.

l'approche « totalisante » en réduisant l'œuvre, dans une certaine mesure, *ad insanum*, à l'expression des obsessions et des fantasmes de l'homme Hiraoka Kimitake tout en assurant s'en défendre; mais encore on répète ce qui a été déjà dit et on entérine le credo des « vertueux [65] ». Qui plus est, de manière plus fondamentale, nous pensons qu'il est presque impossible de prouver la folie d'un mort, à plus forte raison, qu'une réflexion qui la présupposerait est fragile car infondée. Citons Henri-Bernard Vergote dont les propos sur Kierkegaard pourraient s'appliquer à Mishima[66] :

> Il n'y a pas d'hypothèque à lever. Il est, en effet, aussi difficile de prouver la santé psychologique d'un mort que sa folie, puisque aussi bien dans ce domaine, la santé et la maladie ne se définissent qu'en fonction des possibilités d'adaptation à de nouvelles situations dont personne ne peut démontrer la présence ou l'absence chez celui qui, après *l'Instant,* a sombré dans la mort et non dans la folie. En revanche, si on définit la folie ainsi que le fait M. Foucault, comme « absence d'œuvre », on se gardera de tenir pour folle une œuvre, quelque bizarre qu'elle puisse paraître, avant d'avoir tenté d'écouter jusqu'au bout ce qu'en elle s'efforce de livrer l'auteur présumé hérétique.

Cependant, il faut nuancer notre critique car Thomas Garcin prend soin de mettre en doute l'authenticité de cette folie ultranationaliste en l'inscrivant dans une entreprise ironique[67] :

> La multiplication des prises de position 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 présente dans l'œuvre fictionnelle et dans certains essais.

En note, l'auteur définit l'ironie romantique comme suit[68]:

---

[65] Voir *supra* p. 16.

[66] Henri-Bernard Vergote, *Sens et répétition* : *essai sur l'ironie Kierkegaardienne*, tome I, Cerf/Orante, 1982, p. 207.

[67] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., p. 19.

[68] Thomas Garcin, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio, op.cit*., p. 19.

> 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 ce 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).

Comme il l'indique dans la note, l'auteur consacre un chapitre à la question de l'ironie. Contentons-nous d'en rappeler les passages qui nous paraissent essentiels et que nous discuterons au cours de notre étude, en attirant l'attention sur la mise en relation de l'ironie romantique et du nihilisme « moral » et « ontologique »[69] :

> 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, 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. 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. Ignorant tout de la misère des campagnes au nom de laquelle ils prétendent agir, abusant de concepts creux et abstraits, Isao et ses acolytes 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. 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.), la mystique tennôiste, bardée de concepts d'autant plus efficaces qu'ils sont flous et grandiloquents, était l'enfant illégitime du relativisme. (436-437)

[69] *Ibid*., pp. 436-440.

[…]

Les deux textes (il s'agit de *Honba* de Mishima et d*'Iya na kanji* de Takami Jun[70]) 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 ». (p. 438)

[…]

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*. 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. 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 réalignement 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. 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 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 ? (p. 439).

[70] Note de l'auteur.

[…]

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 — 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. (p. 440)

2. Mishima au Japon

Pour faire le bilan de la critique mishimienne au Japon, nous nous contenterons de citer à nouveau la synthèse de Thomas Garcin à laquelle nous n'avons rien à redire [71] :

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,

[71] Thomas Garcin, *op.cit.*, pp. 15-22.

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.

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. […]

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. 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. […]

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. […]

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. […]

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, Mishima et André Malraux, etc.), ainsi que les études centrées sur telle œuvre ou tel point de son esthétique (Mishima et le cinéma, Mishima et le kabuki, etc.) demeurent majoritaires. Par nature, ces travaux tendent à échapper (ne fût-ce que partiellement) à une lecture essentialisante et totalisante.

Ajoutons quand même que les années 2010 sont marquées par l'essor des études s'inspirant des *gender studies*. Nous avons recensé neuf études entre 2010 et 2016, dont une de Shôji Shibata, laquelle est mentionnée plus haut par Thomas Garcin[72]. Signalons aussi qu'en raison du tropisme qui caractérise aussi bien la critique française que japonaise, et dont nous avons essayé de rendre compte au cours de cette introduction, l'œuvre de jeunesse de Mishima n'a guère été étudiée. Rares sont les nouvelles antérieures à *Confession d'un masque* qui ont fait l'objet d'un article. Les essais de l'auteur sont parfois cités de manière partielle, mais jamais ont-ils été analysés de manière systématique. Pourtant, nombreux sont ceux qui mériteraient une étude approfondie et des éclaircissements. Nous pensons en particulier à l'essai intitulé *Haikyo no asa* 廃墟の朝[73] [Le Matin des ruines] dont la connaissance nous paraît indispensable à la compréhension de l'œuvre. Quant à l'œuvre poétique, elle a fait l'objet d'un ouvrage[74], certes intéressant, mais très incomplet dans la mesure où l'auteur recourt essentiellement à l'approche biographique sans jamais proposer d'analyse approfondie des nombreux poèmes cités. Nous attendons l'ouvrage ambitieux qui se proposerait d'étudier minutieusement chaque poème pour en dégager une structure et un sens. Notons que la quasi-absence d'études concernant l'œuvre poétique est aussi imputable à leur très mauvaise réputation dont témoignent les critiques sans nuances de certains commentateurs[75]. Rajoutons enfin que cette carence critique est aussi la conséquence de ce que Thomas Garcin a très bien perçu, à savoir la propension de l'auteur à *diriger* son lecteur en vue de l'édification d'un mythe Mishima dont *Kamen no Kokuhaku* 仮面の告白 (Confession d'un masque) et « Watashi no henreki jidai » 私の遍歴時代 [Mes Années d'errance] sont les plus éclatantes manifestations, ceci ayant pour corollaire

---

[72] Shibata Shôji 柴田勝二, « Shohyô Arimoto Nobuko cho : mishima yukio monogataru chikara to gendâ : "hôjô no umi" no sekai » 書評　有元伸子署『三島由紀夫　物語る力とゲンダー『豊饒の海』の世界』[Critique de l'ouvrage d'Aritomo Nobuko, Mishima Yukio, la puissance narrative et le genre, l'univers de La Mer de la fertilité], Shôwa literary studies 61, pp.150-152, Shôwa Bungakukai, septembre 2010.

[73] MYZ, vol. 26, p. 455-500. Voir *infra* p. 246.

[74] Ogawa Kazusuke 小川和佐, *Mishima Yukio shônenshi* 三島由紀夫少年詩 [Les Poèmes de jeunesse de Mishima Yukio], Shinzô, Tôkyô, 1991.

[75] Par exemple, Takahashi Mutsume dit lors d'un débat: 正直に言って詩はつまらないですね [Pour être honnête, les poèmes sont insipides]. Takahashi Mutsume 高橋 睦郎 et Inoue Takashi 井上 隆史, « "Shi" to "shôsetsu" no tensei : shi wo kaku shônen no kôdoku to eikô : tettei tôgi » 〈詩〉と〈小説〉の転生 詩を書く少年の孤独と栄光 徹底討議 [La « Poésie » et la « renaissance » du roman : la solitude et la gloire de l'adolescent qui écrivait des poèmes : débat approfondi], Eureka, n° 32, novembre 2010, Seidosha 青土社, p.60.

l'occultation d'une partie de l'œuvre de jeunesse. Citons Sugiyama Kin'ya 杉山 欣也 qui résume bien la situation[76] :

> Serais-je le seul à penser que cela accuse une critique mishimienne qui, dans son état actuel, accorde toute son attention au "Mishima racontant Mishima" sans pouvoir concevoir le "Mishima que Mishima n'a pas raconté" ?
>
> Plus particulièrement, la recherche sur l'œuvre de jeunesse, parce que les documents contemporains sont rares, fonde son analyse de l'œuvre et de l'auteur sur des citations du Mishima mature qui insistaient sur sa relation avec l'École Romantique Japonaise, si bien qu'on a inventé un « jeune mishima mythique raconté par le Mishima des dernières années ». […] Il est nécessaire d'examiner ce « Mishima que Mishima n'a pas raconté ». […] En clarifiant la question, nous pourrons resituer et relativiser les citations de l'auteur.

Considérations méthodologiques

Maintenant que nous avons donné cet aperçu de la critique mishimienne en France et au Japon, il nous semble que les grands principes qui devront présider à l'élaboration de notre étude sont clairs. Nous pourrions les définir ainsi : rigueur japonologique, présomption d'innocence et consentement à la fascination. Conscient que toute méthode ne peut être saisie qu'a posteriori, de manière rétrospective, car, comme l'écrit Jean Starobinski[77],

---

[76] Sugiyama Kin'ya 杉山欣也, « Mishima Yukio Shoki mihappyô shôsetsu ni okeru kizoku kaikyû : Kokoro no kagayaki, Kôenmae, Chôkanzu no ichisokumen » 三島由紀夫初期未発表小説における<貴族階級> :「心のかゝ゛やき」「公園前」「鳥瞰図」の一側面 [L'Aristocratie dans les premières nouvelles non publiées de Mishima Yukio : un aspect du *Cœur resplendissant,* de *Devant le Jardin* et de *Vue du ciel, Kyotogobun*, numéro 13, novembre 2006, p. 109, accessible en ligne. Url : http://hdl.handle.net/2297/19577 (page consultée le 25 septembre 2016) :これが「三島の語る三島」のみを重視し、「三島のか語らなかった三島」に関する想像力を欠いた三島研究の現状を露呈しているように思うのは筆者だけであろうか。

特に初期三島研究は同時代資料に乏しいため、日本浪曼派との結びつきを強調する後年の三島自身の言及を基に作者と作品が論じられ、まさに「（後年の）の三島の語る（初期の）三島」像が構築されている。[…] 「三島の語らなかった三島」の考察が必要である。[三島　それを明らかにすることは三島の自己言及を相対的に据え直す契機となるだろう。

[77] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *la Relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 12.

> La réflexion méthodologique escorte le travail critique, l'éclaire obliquement, s'instruit par lui et le rectifie à mesure qu'il progresse, sur le vu des textes étudiés et des résultats obtenus. Elle ne s'explique véritablement qu'en postface, même s'il lui arrive, par un artifice d'exposition ou pour des raisons pédagogiques, d'usurper la place du préambule. […] Le critique accède à la pleine conscience de sa méthode en se retournant vers la trace de son cheminement. Et j'entends ici par méthode aussi bien la réflexion sur les fins que la codification des moyens de la critique.

Nous nous proposons de laisser en suspens la question de la méthode, laquelle sera traitée dans la conclusion, et de réfléchir sur les garde-fous *a minima* que nous nous imposerons pour canaliser les élans de nos intuitions. Ne souhaitant laisser l'impression que nous ne faisons preuve d'aucune méthode au seuil de cette aventure intellectuelle, nous voudrions préciser que nous n'abordons pas ce travail sans avoir considéré la question de la relation critique, que nous avons *plus ou moins* conscience des enjeux de notre réflexion mais que, par honnêteté intellectuelle, nous préférons définir notre méthode quand celle-ci nous apparaîtra *nettement*, au terme de notre étude et par un retour « vers la trace de notre cheminement ». Il nous semble de surcroît que procéder ainsi a le double avantage, d'une part, de ne pas trop contraindre notre critique, de laisser s'exprimer notre « part de verve, d'instinct, d'improvisation, de chance et [nos] états de grâce[78] », et d'autre part, de rendre compte par mimétisme ou par mise en abîme de notre cheminement intellectuel dans l'œuvre, qui commence, nous l'avons dit, par la fascination et sa consubstantielle insatisfaction, laquelle porte non seulement sur l'objet du regard mais aussi sur les moyens mis en œuvre pour « livrer passage à la poussée[79] » du désir. Le critique fasciné, aux prises avec « ce qui est en train de lui échapper[80] », ne saurait assouvir sa curiosité au moyen d'une méthode arrêtée. Il lui faut sans cesse changer de position. Certes, il peut paraître contradictoire de prétendre critiquer, distinguer lucidement le vrai du faux tout en étant fasciné, c'est-à-dire au « comble de la distraction », « inattentif au monde tel qu'il est[81] ». Mais l'être fasciné peut devenir critique en prenant conscience de sa fascination et, au terme de son parcours, en revenant sur ses pas pour retrouver l'unité de sa vision dans la diversité de ses regards.

---

[78] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *la Relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 12.

[79] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *la Relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 12.

[80] *Ibid*., p. 2.

[81] Jean Starobinski, « Le Voile de Poppée », in *L'Œil vivant : Corneille, Racine, Rousseau, Shakespeare*, Gallimard, Paris, 1961, p. 11.

1. Rigueur japonologique

Afin de retrouver cette unité, il nous faut faire preuve de modestie et éviter d'empiéter sur des domaines où nous ne sommes pas compétent. Cette étude doit relever strictement de la japonologie et, à ce titre, n'avoir d'autres prétentions que de faire connaître aux lecteurs français, en honnête passeur de savoir, des textes inédits, agencés de telle manière qu'ils soient lisibles, de contribuer très modestement à combler les lacunes bibliographiques concernant notre auteur et de permettre ainsi à tout Français de prendre conscience qu'il n'avait lu jusqu'ici que des fragments épars d'une œuvre immense[82]. En tant que japonologue français, il nous faut d'autre part nous inscrire dans la filiation des travaux d'Annie Cecchi et de notre camarade Thomas Garcin en adoptant une approche textuelle qui se refuserait à considérer l'œuvre à partir du suicide de l'auteur. Au fond, nous nous proposons tout simplement de faire lire Mishima plus quantitativement et, nous osons l'espérer, plus qualitativement.

Faire lire Mishima plus quantitativement ne signifie pas pour autant, tant s'en faut, faire lire *tout* Mishima. L'édition définitive des œuvres complètes, compilée en deux temps (2000, puis 2005) par la maison d'édition Shinchôsha[83], est très vaste. Elle ne compte pas moins de quarante-deux volumes auxquels s'ajoutent deux volumes annexes. Si bien que nous ne sommes pas sûr de pouvoir tout lire quand même nous consacrerions toute notre vie à l'étude de notre auteur. Si bien aussi qu'en l'état actuel du corpus disponible en langue française, il nous paraît impossible de juger Mishima, à moins de prendre les fragments pour le tout, de même qu'on l'a fait pour décrire la tragédie grecque dont la philologie n'a mis à jour qu'une infime partie, la majeure partie des manuscrits étant à jamais perdue, à partir des *ruines* de l'édifice esthétique[84]. En attendant qu'un groupe de chercheurs déterminés se propose de traduire l'ensemble de l'œuvre, de manière fiable, et de rendre ainsi possible une lecture totale, laquelle offrirait sans doute bien des surprises et infirmerait bien des préjugés, le chercheur isolé que nous sommes doit limiter ses ambitions à l'étude d'un moment de l'œuvre de Mishima. Pour autant, quand notre champ d'analyse serait circonscrit à une *tranche* de l'œuvre complète, nous osons prétendre à la totalité. Contrairement à notre prédécesseur Thomas Garcin, nous croyons que l'œuvre véhicule une *essence*, qu'on peut tirer à partir du constat de l'apparition sérielle d'un

[82] Nous nous inspirons dans ces lignes de l'introduction de l'ouvrage d'H - B Vergote, *op.cit*.

[83] MYZ, op.cit.

[84] Nous renvoyons à William Marx, *op.cit*.

phénomène une règle valable pour l'ensemble de l'œuvre ou du moins, pour l'ensemble de la période abordée et nous sommes d'avis que le rôle d'un chercheur est de la mettre à jour, considérant comme Starobinski que la critique doit « s'orienter vers la totalisation du savoir [85] », qu'il faut « élaborer la vision unitaire dans laquelle [la] diversité [des œuvres] s'offre à la compréhension en tant que diversité[86] ». En somme, nous nous proposons d'aborder en totalité une partie de l'œuvre et de dire ce qu'était Mishima *à un certain moment*. À charge pour d'autres chercheurs et pour nous-même, dans nos travaux ultérieurs, de compléter cette étude en prenant pour objet un autre moment de la carrière d'écrivain de Mishima jusqu'à la pleine appréhension de l'œuvre complète. Bien sûr, cela relève de l'idéal. Nous savons que le propre de l'œuvre d'art est d'être inépuisable et que rien ne saurait tarir la « mer du possible[87] » de l'art mais nous croyons que le critique gagne à être animé par l'ambition de prendre l'œuvre sous sa garde, de la connaître.

2. La présomption d'innocence

Afin d'appréhender heureusement ce moment de l'œuvre, de le juger équitablement, il nous faut aussi présumer Mishima innocent. Nous croyons en effet comme Starobinski que : [88]

> La critique gagne à se tenir pour inachevée, à revenir sur ses pas, à recommencer son effort, faisant en sorte que toute lecture reste une lecture *non prévenue*, une rencontre simple, sur laquelle aucune préméditation systématique, aucun préalable doctrinal ne fasse d'abord ombre.

Pour éviter de répéter ce qui a été déjà dit sur la tendance nationaliste et le « fascisme » de l'auteur, pour ne pas appliquer cette grille de lecture qui marque son œuvre au fer rouge, et le présume coupable de tous les chefs d'accusation que notre époque a établis, pour ne pas s'enfermer dans le « cercle herméneutique » qu'évoque Thomas Garcin, il nous semble salutaire de recouvrer un regard naïf sur l'auteur, délivré de ses préventions et de ses préjugés. Prétendre oublier volontairement le suicide de l'auteur pour se mettre dans la situation de ses contemporains, qui

---

[85] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *la Relation critique, op.cit*. p. 15.

[86] *Ibid.*, p. 12.

[87] Nous anticipons. Voir *Infra* p. 234; p. 239; p. 244.

[88] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *la relation critique,* op.cit. p. 13.

découvraient son œuvre sans connaître ses desseins funestes, peut paraître relever de la gageure mais nous assumons ce parti pris comme l'héritage critique de nos récents devanciers français et comme un moyen expérimental permettant *dans une certaine mesure,* car artificiel, d'apprécier l'œuvre dans son déroulement.

Quelque artificiel que soit ce mode opératoire, tentons de le rendre aussi naturel que possible en nous intéressant à un moment de l'œuvre qui soit à l'abri du soupçon, c'est-à-dire suffisamment éloigné temporellement du 25 novembre 1970 (Shôwa 45). L'œuvre de jeunesse nous semble fournir une matière qui puisse répondre à nos préoccupations. En effet, le jeune Hiraoka Kimitake d'avant *Confession d'un masque* et *Kantan* ne s'était pas encore affublé de l'uniforme taillé sur mesure de la Société du Bouclier (Tate no kai 盾の会) et n'avait pas encore mis en scène le suicide par éventration dans son film *Yûkoku* 憂国[Patriotisme[89]]. De même, il ne s'était pas encore fait connaître comme un idéologue du nationalisme japonais et n'avait pas encore ressenti le besoin de se défendre contre cette accusation particulièrement infamante au terme de la Seconde Guerre mondiale[90]. C'était encore un écrivain qui profitait de cette innocence dont est auréolée la jeunesse et dont on avait reconnu le talent sans déceler la moindre nocivité. En France, il était encore tout bonnement inconnu. Ayant étudié *Kantan* dans le cadre de notre mémoire de Master 2, il nous semble aller de soi de prendre cette pièce pour borne temporelle finale, d'autant plus que sa publication intervient un peu plus d'un an après celle de *Confession d'un masque*, notoirement connu comme le roman qui a permis à son auteur d'accéder à la notoriété internationale. Que notre regard critique, malgré la fascination et sauf exceptions, soit circonscrit dans le champ délimité par ces deux textes. Reste à établir une borne temporelle initiale. Nous y reviendrons.

3. Consentement à la fascination

Ayant présumé Mishima innocent, par le biais d'une cécité partielle volontaire qui occulte l'œuvre de la maturité et le suicide de l'auteur pour ne percevoir que l'œuvre de jeunesse, nous pouvons consentir sans crainte à la fascination. Pour nous, il ne sera question de s'imposer une méfiance systématique à l'égard du texte et de son auteur. Nous choisissons d'être bienveillant, de coopérer, d'accepter de « tomber

[89] Cesselin traduit ainsi le terme *Yûkoku* 憂国. Mais ce terme désigne plutôt une inquiétude, une tristesse que l'on peut éprouver devant la situation présente de son pays. Cf. Cesselin, *Dictionnaire japonais-français*, Librairie Meiseisha, Tôkyô, 1957.

[90] Mishima s'en défendra dans son essai « Watashi no shin fashizumu » 私の新ファシズム [Mon néofascisme] in MYZ, vol.28, p. 350-359.

dans les rets[91] » de l'auteur, de nous *prendre les yeux* dans la toile du texte. Contrairement à ce que nous avons tenté de faire dans notre mémoire de Master 2, nous ne chercherons pas à nous délivrer de la fascination, au contraire nous la laisserons agir sur nous, dans l'espoir de tirer profit de son inextinguible curiosité. Certes, à « se laisse [r] complètement happer par l'univers textuel[92]», il y a le risque d'être réduit à l'état de « spectateur ébahi et conciliant[93]», mais il nous semble que la conscience de cette fascination, laquelle distingue le critique du lecteur amoureux, devrait nous en prémunir. Citons à nouveau Starobinski[94]:

> Et si, dans la soumission de l'accueil naïf, dans l'empathie de la première écoute, je coïncide très étroitement avec la loi de l'œuvre, la conscience que je gagne de cette loi, à travers son étude objective, me met en mesure de la contempler du dehors, de la comparer du dehors, de la comparer à d'autres œuvres et à d'autres lois, de former sur l'œuvre en question un discours qui ne sera plus la simple explication de l'œuvre. Est-ce s'éloigner de l'œuvre ? Oui, certes. Puisque je cesse d'être un lecteur docile, puisque mon trajet n'est plus régi par celui même de l'œuvre : je m'en détache et m'en écarte pour suivre mon parcours propre. Toutefois, ce parcours reste toujours relatif à l'œuvre avec laquelle tout à l'heure je coïncidais ; et l'éloignement que j'ai conquis m'apparaît comme la condition nécessaire pour qu'il n'y ait plus seulement acquiescement à l'œuvre littéraire, mais rencontre avec celle-ci : l'œuvre critique complète comporte toujours le souvenir de la docilité primitive […].

En somme, la fascination que subit le critique n'est jamais parfaite. Elle est entrecoupée de périodes de répit lucide pendant lesquelles le critique prend ses distances et s'affranchit de l'illusion de faire corps avec le texte. On a longtemps considéré que la tragédie était un spectacle dangereux car sous l'effet de l'illusion dramatique, le spectateur s'identifiait au personnage tragique aux prises avec ses démons et se mettait parfois dans la peau d'un meurtrier ; jusqu'à ce que Stendhal rappelle le caractère intermittent de cette illusion[95]:

---

[91] Thomas Garcin, *op.cit.*, p. 15.

[92] Thomas Garcin, *op.cit.*, p. 15.

[93] Thomas Garcin, *op.cit.*, p. 15.

[94] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *la Relation critique*, op.cit., p. 15.

[95] Stendhal, « Racine et Shakespeare » in *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, Honoré Champion, Paris, 2006, pp. 277-278.

> Jamais on ne trouvera ces moments *d'illusion parfaite* ni à l'instant où un meurtre est commis sur la scène, ni quand des gardes viennent arrêter un personnage pour le conduire en prison. Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses ; or, je dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine.
>
> Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur.

Nous prétendons que le critique fasciné est semblable au spectateur de la tragédie. Il est tour à tour fasciné et lucide, intime avec l'œuvre et distant, surplombant. L'aphasie de l'intimité laisse place au discours distancié, lequel finit par regagner le silence ébahi. Mais contrairement au spectateur de la tragédie, chaque fois qu'il recouvre sa lucidité, le critique, loin de se complaire dans l'émotion, cherche à élargir son champ de vision en interrogeant le contexte de l'œuvre. Il tente de distinguer les liens qui unissent, d'une part, l'œuvre à son milieu historique et social, d'autre part, les œuvres de fiction et les textes non-fictifs, c'est-à-dire les essais et la correspondance. Ainsi, loin d'exclure de notre examen la correspondance et les essais de Mishima, nous les convoquerons comme autant d'éléments liés organiquement au *texte* Mishima. Cependant, à trop vouloir s'éloigner du texte, le critique risque de le perdre de vue dans l'immensité infinie qui s'offre à son regard. Comme le note si bien Starobinski [96] :

> Le contexte est si vaste, les relations si nombreuses, que le regard est saisi d'un secret désespoir ; jamais il ne rassemblera tous les éléments de cette totalité qui s'annonce à lui. Au surplus, dès l'instant où l'on s'oblige à situer une œuvre dans ses coordonnées historiques, seule une décision arbitraire nous autorise à limiter l'enquête. Celle-ci, par principe, pourrait aller jusqu'au point où l'œuvre littéraire, cessant d'être l'objet privilégié qu'elle était d'abord, n'est plus que l'une des innombrables manifestations d'une époque, d'une culture, d'une « vision du monde ». L'œuvre s'évanouit à mesure que le regard prétend embrasser, dans le monde social ou dans la vie de l'auteur, davantage de faits corrélatifs. Le triomphe du regard surplombant n'est, lui aussi, qu'une forme de l'échec : il nous fait perdre l'œuvre et ses significations, en prétendant nous donner le monde dans lequel baigne l'œuvre.

---

[96] Jean Starobinski, « Le Voile de Poppée », *op.cit*., pp. 26-27.

Comme l'invite à le faire l'illustre Patron des critiques fascinés, Il nous faut donc opérer un choix arbitraire dans le contexte historique afin de « limiter l'enquête ». Pour nous, celui-ci s'impose comme une évidence. Dans l'immensité du spectre qui s'offre à notre regard surplombant, c'est l'École Romantique Japonaise (Nihon Rômanha 日本浪曼派) et son rapport à la « modernité » (Kindaisei 近代性) qui attirera plus particulièrement notre attention au cours de cette étude. En effet, au terme de nos travaux de Master 2, nous avions débuté nos investigations par la lecture de l'essai *Mes Années d'errance*[97], lequel s'ouvre comme suit[98] :

> さて、どこから自分の文学的遍歴を語り出したらよいか。学校内の文学活動はしばらくおくとして、戦時中の日本浪曼派とのつながりから書き出したらよかろうと思う。私は日本浪曼派の周辺にいたことはたしかで、当時二本の糸が、私を浪曼派につないでいた。一本の糸は学習院の恩師、清水文雄先生であり、もう一本の糸、詩人の林富士馬でった。[Eh bien, où dois-je faire débuter l'histoire de mes pérégrinations littéraires ? Si je laisse de côté pour le moment mes activités littéraires scolaires, il me semble qu'il serait convenable de commencer par le récit de mes relations avec l'École Romantique Japonaise pendant la guerre. Il est indéniable que j'étais dans les parages de cette école. À l'époque, deux cordons me liaient au romantisme. Le premier, c'est mon professeur de l'École des Pairs, Monsieur Shimizu Fusao, le second, c'est le poète Hayashi Fujima.]

C'est la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs], publiée en quatre fois entre septembre et décembre 1941 (Shôwa 16) dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化, qui marque le début de la collaboration entre le jeune Hiraoka Kimitake, alors âgé de 16 ans, et l'École Romantique Japonaise. Nous prendrons donc cette nouvelle pour point de départ. Toutefois, nous transgresserons cette borne temporelle dans le cadre de la première partie pour rendre compte de la situation du jeune écrivain au moment de la publication de *La Forêt en fleurs*. Nous ne remonterons pas plus loin que 1937.

Résumons. En tant que japonologue, nous avons manifesté l'ambition d'inscrire nos travaux dans la lignée de ceux d'Annie Cecchi et de notre aîné Thomas Garcin en proposant une lecture textuelle de l'œuvre qui occulterait volontairement le

---

[97] « Watashi no henreki jidai » 私の遍歴時代 [Mes Années d'Errance] in Mishima Yukio, *Taiyô to tetsu* 太陽と鉄 (Le Soleil et l'acier), Chûkô Bunkô, 1987.

[98] *Ibid*., pp. 123-124.

suicide tonitruant de l'auteur. À cette fin, nous avons choisi d'aborder l'œuvre de jeunesse antérieure à *Confession d'un Masque* et *Kantan*. Cependant, contrairement à nos prédécesseurs, et plus particulièrement Thomas Garcin, nous présumons Mishima innocent, ce dont découle notre consentement à une relative fascination dans la mesure où celle-ci est, chez le critique fasciné, entrecoupée de moments de lucidité pendant lesquels celui-ci adopte un regard surplombant, totalisant. Notre approche sera donc doublement totalisante, non seulement parce qu'elle se propose d'embrasser du regard les alentours sociohistoriques du texte Mishima, mais encore parce que, plus fondamentalement, nous croyons que la littérature exprime une *intention*, un *sens* que le critique doit mettre à jour, et qu'un critique qui choisirait d'étudier l'œuvre de Mishima doit dire ce qu'*est* la littérature de Mishima. Nous avons enfin affirmé notre volonté de restreindre la portée de ce regard surplombant, afin de ne jamais perdre de vue l'objet principal, c'est-à-dire le texte lui-même. Certes, nous avons signalé que le lecteur fasciné qui suivrait sa pente ne pouvait guère s'éloigner de l'objet de ses convoitises, celui-ci le maintenant sous son emprise, dans son orbite. Mais, en tant que critique, il est nécessaire de prendre conscience de ce mouvement de va-et-vient, d'éloignement et de rapprochement, de cette alternance entre regard surplombant et regard intime. C'est dans la conscience de ce rapport à l'œuvre que résident l'idéal critique de Starobinski, et le nôtre[99]:

> La critique complète n'est peut-être ni celle qui vise à la totalité (comme fait le regard surplombant), ni celle qui vise à l'intimité (comme fait l'intuition identifiante) ; c'est un regard qui sait exiger tour à tour le surplomb et l'intimité, sachant par avance que la vérité n'est ni dans l'une ni dans l'autre tentative, mais dans le mouvement qui va inlassablement de l'une à l'autre. Il ne faut refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir.

[99] Jean Starobinski, « Le Voile de Poppée », *op.cit*. p. 27.

Problématique

Avant même que nous découvrions l'immensité de l'œuvre complète, le texte mishimien nous paraissait insaisissable. À mesure que nous progressions dans l'exploration des inédits en langue française, il nous semblait que le texte Mishima, par son relatif hermétisme, nous distançait, et plus d'une fois, nous avons ressenti, hagard, notre objet hors de portée. La complexité de la langue, l'usage fréquent de la langue classique, la surabondance de caractères rares, le caractère aberrant de certains textes saturés de propositions contradictoires, semblaient compromettre notre progression au sein de l'œuvre et nous interdire l'accès à l'auteur, qui semblait se dérober dans les zones d'ombre. Sans doute aurions-nous renoncé devant cette « impuissance d'atteindre[100] » sans cette opiniâtreté propre à la fascination et sans le soutien de nos proches. Pour continuer d'avancer sans s'égarer, il nous fallait d'abord devenir plus perspicace en approfondissant notre connaissance de la langue, puis trouver ce fameux fil d'Ariane. Avouons-le. Nos trois premières années de recherche furent nos « années d'errance ». Mais des îlots de certitude émergeaient dans le chaos de notre sidération et les réseaux lexicaux nous aiguillaient. Si bien qu'un jour, nous avons pu saisir « le bon bout », agripper, pour ne plus le lâcher, le fil qui semblait devoir nous mener à bon port, à travers le dédale des rues, jusqu'à *la mer* de Mishima. Ce fil, particulièrement ténu, cassant et enclin à l'enchevêtrement, que Thomas Garcin a su saisir avant nous, c'est l'« ironie ».

C'est le moment de formuler notre problématique. Notre travail vise avant tout à répondre à une question dont la formulation est simple : pourquoi sommes-nous *encore* fasciné par Mishima ? Cette première question en appelle une autre : qui est Mishima, ou plutôt que désigne le signe « Mishima » ? Ne serait-ce rien d'autre que le pseudonyme de Hiraoka Kimitake ? Ou bien serait-ce l'expression d'un rapport au monde ? Ayant choisi de nous intéresser essentiellement à l'œuvre de jeunesse et plus particulièrement à cette période que la critique a distinguée comme celle de la « naissance » ou des « débuts de Mishima » (Mishima Yukio no tanjô 三島由紀夫の誕生 ou bien Mishima Yukio no shuppatsu 三島由紀夫の出発), poser ces questions revient à en formuler une autre : en quoi la période qui sépare la nouvelle *La Forêt en fleurs* et le drame *Kantan* est-elle la période de gestation d'une *entité* à laquelle

[100] *Ibid*., p.2.

renvoie le signe Mishima et qui proclame scandaleusement son désir de vivre ? Autrement dit, en quoi le jeune homme Hiraoka Kimitake, en devenant Mishima Yukio, l'auteur de l'œuvre, s'est-il fait « autre qu'il n'était auparavant » [101] ? Si l'on adopte un point de vue surplombant, la question devient : comment Hiraoka Kimitake devient Mishima Yukio à travers l'expérience de la Modernité et plus particulièrement à travers la maturation et la mise en œuvre du concept d'ironie que lui fournit l'École Romantique Japonaise ?

À présent, formulons notre thèse : Hiraoka Kimitake devient Mishima Yukio à travers la redécouverte de la notion d'ironie dont l'École Romantique Japonaise a véhiculé une conception pervertie, amère, nihiliste et idéaliste, nostalgique, lyrique, tournée vers le passé, relevant de la passivité à l'égard de l'« ironie du réel[102] » et découlant autant d'un pessimisme fondamental que d'un sentiment de finitude. Après avoir fait sien le concept d'ironie développé par l'École Romantique Japonaise, l'écrivain s'en détache et le renouvelle en revenant à l'origine du concept, c'est-à-dire en réactivant l'ironie socratique, fondamentalement optimiste, car tournée vers le futur, mais supposant une ironie en acte. Cette ironie joyeuse, ce « gai savoir », qui s'appuie sur une conception cyclique du temps, sur un certain « éternel retour », selon laquelle la construction et la destruction sont concomitantes, est le fondement existentiel de la littérature de Hiraoka Kimitake dont le pseudonyme traduit la disparition locutoire, l'absence, l'atopie.

Annonce du plan

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'œuvre du poète Hiraoka Kimitake avant la publication de la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs], publiée en quatre fois entre septembre et décembre 1941 (Shôwa 16) .

Dans un deuxième temps, nous verrons la période qui va de *La Forêt en fleurs* à *Chûsei* 中世 [Moyen-âge], nouvelle achevée le 31 décembre 1945 (Shôwa 20) et publiée pour la première fois en décembre 1946 (Shôwa 21), et nous réfléchirons sur la dialectique de l'ironie et du lyrisme qui sous-tend le modèle romantique.

---

[101] Jean Starobinski, *l'Œil vivant II*, *La Relation critique, op.cit*. p. 23.

[102] Selon Philippe Grosos, l'« ironie du réel » désigne « l'imprévisibilité paradoxale d'un renversement permanent par quoi le réel se manifeste » et , du point de vue de l'homme, « l'expérience contrainte qu'[on] peut faire de ce qui advient » . Cf. Philippe Grosos, *L'Ironie du réel*, *à la lumière du romantisme allemand*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2009, p.72 et p.94. C'est en quelque sorte la commune *ironie du sort* érigée en principe philosophique.

Dans un troisième temps, nous poserons la question de l'assainissement de l'ironie.

Dans un quatrième temps, nous nous intéresserons à la période de l'après-guerre, que nous verrons comme le moment d'une résurrection, condition *sine qua non* du déploiement de la saine ironie, et de l'expression du désir de vivre, notamment dans *Kantan* 邯鄲, le premier opus de son futur *Kindai nôgakushû* 近代能楽集 [Recueil de nôs modernes], publié dans la revue *Ningen* 人間[103] en octobre 1950 (Shôwa 25), soit un an et trois mois après *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白 (Confession d'un masque), publié en juillet 1949 (Shôwa 24) .

[103] La revue *Ningen* 人間 est fondée par Kawabata Yasunari et Masao Kume 久米正雄 (1891-1952) en décembre 1945 (Shôwa 20).

Chapitre I : Hiraoka Kimitake avant *La Forêt en fleurs*

Notre étude prend pour point de départ la publication en feuilleton de la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [*La Forêt en fleurs*] dans les quatre numéros de septembre à décembre 1941 (Shôwa 16) de la revue *Bungei Bunka* 文藝文化[Civilisation et Culture]. Dans cette première partie, nous adopterons un regard surplombant pour décrire le contexte de la publication. Nous voudrions en effet, d'une part, rendre compte de ce qui la précède, afin de pouvoir en affirmer le caractère inaugural dans le deuxième chapitre de cette étude, et d'autre part, mettre en lumière les premiers contacts de l'auteur avec la notion d'ironie qu'il puise dans la littérature de l'École Romantique Japonaise. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur les premiers pas dans la littérature du jeune Hiraoka Kimitake 平岡公威. Nous tenterons de brosser le portrait esthétique du poète d'avant *La Forêt en fleurs* et nous ferons le point sur les circonstances qui entourent la création du pseudonyme Mishima Yukio 三島由紀夫. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la revue *Nihon Rômanha* 日本浪曼派 [École Romantique Japonaise], au courant intellectuel qu'elle illustre et plus largement, à la crise de la modernité à laquelle elle semble tenter de répondre. Enfin, dans un troisième temps, nous réfléchirons sur l'*ironie*, concept exogène réactivé par l'École Romantique Japonaise puis repris par Hiraoka Kimitake.

I. Hiraoka Kimitake, poète

Au moment de la publication de *La Forêt en fleurs*, Hiraoka Kimitake a seize ans et son œuvre est essentiellement poétique. Élève de l'École des Pairs (Gakushûin 学習院), il publie la majeure partie de ses textes dans la revue interne de l'école *Hojinkaihô* 輔仁会報. Quatre ans plus tard, en 1945 (Shôwa 20), Hiraoka Kimitake, qui a pris pour pseudonyme Mishima Yukio, abandonne presque complètement la poésie. La crise poétique du jeune adolescent, qui se traduit par une raréfaction, puis par un arrêt presque total de l'écriture poétique, semble précéder de peu la rédaction de *La Forêt en fleurs*, qui constitue à cet égard, un tournant dans sa formation d'écrivain. Nous nous proposons dans cette partie de rendre compte de l'état de l'œuvre poétique de Hiraoka Kimitake au moment de la publication de *La Forêt en fleurs* et de nous interroger sur les causes de cette *démission* poétique qui, si elles ne sont pas clairement énoncées, se laissent deviner dans les poèmes ou bien dans les lettres qu'il adresse à son condisciple Azuma Takashi 東健 et qu'on pourrait traduire en bref comme une intuition de la dualité des choses.

1. Considérations sur la nouvelle *Shi wo kaku shônen* 詩を書く少年 [L'Adolescent qui écrivait des poèmes]

Nous abordons la poésie antérieure à septembre 1941 du jeune Hiraoka Kimitake à partir de l'étude de la nouvelle *Shi wo kaku shônen* 詩を書く少年 [L'Adolescent qui écrivait des poèmes], publiée pour la première fois en août 1954 (Shôwa 29) dans la revue *Bungakukai* 文學界[104], soit treize ans après celle de *La Forêt en fleurs* et neuf ans après l'abandon *de principe* de la poésie. D'emblée, nous contrevenons à la règle que nous prétendions nous imposer dans notre introduction,

[104] Cf. Tanaka Miyoko 田中美代子, art. « Shi wo kaku shônen » 詩を書く少年 [L'adolescent qui écrivait des poèmes] dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典[Dictionnaire Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei, 2000, pp. 185-187.

selon laquelle nous nous refusions à considérer les textes postérieurs à *Kantan*. D'emblée, nous prêtons l'oreille au « Mishima racontant Mishima » et nous accusons les travers de la lecture rétrospective. Toutefois, il ne nous semble pas possible d'évoquer la poésie de Hiraoka Kimitake sans interroger cette nouvelle, car les critiques japonais la citent chaque fois qu'il en est question. Citons deux exemples significatifs : l'entrée « poésie » du *Dictionnaire Mishima Yukio* cite la nouvelle dès la treizième ligne[105]. Le seul ouvrage qui traite l'œuvre poétique de manière globale, *Mishima Yukio shônen shi* 三島由紀夫少年詩[106] [Les Poèmes de jeunesse de Mishima Yukio] que nous devons à Ogawa Kazusuke 小川和祐, la cite à plusieurs reprises et dès la page 27. À propos de la place particulière qu'occupe cette nouvelle dans la littérature critique, Inada Daiki 稲田大貴 écrit[107]:

> Mishima a dit au sujet de cette œuvre : « C'est pour ainsi dire une autobiographie ». Par la suite, Bôjô Toshitami, son aîné de l'École des Pairs a affirmé « l'aîné R de *l'Adolescent qui écrivait des poèmes*, c'est moi ». Fort de ces déclarations, on a lu *l'Adolescent* comme une nouvelle autobiographique qui décrit la préadolescence de l'auteur en s'appuyant sur la réalité. Pour cette raison, quand on passe en revue les précédents travaux relatifs à l'*Adolescent*, on constate que la nouvelle est souvent citée quand il s'agit de faire la théorie de l'écrivain Mishima Yukio. Nombreux sont les travaux qui ont décelé dans ce Mishima de quinze ans, cet *Adolescent qui écrivait des poèmes,* le point de départ de la littérature et sa mise en œuvre, presque aucun n'a considéré cette nouvelle exclusivement.

Nous-même, sans répondre à l'appel d'Inada Daiki, nous nous proposons d'étudier l'*Adolescent* dans son rapport avec l'œuvre poétique de Hiraoka Kimitake

---

[105] Amô Hisayoshi 阿毛久芳, art. « *Shi* » 詩 [Poésie] dans Inoue Takashi, Matsumoto Tôru et Satô Hideaki (dir.), *Mishima Yukio jiten*, op.cit., pp. 494-496.

[106] Ogawa Kazusuke 小川和祐, *Mishima Yukio shônen shi* 三島由紀夫少年詩 [Les poèmes de jeunesse de Mishima Yukio], Shinzô, Tôkyô, 1991.

[107] Inada Daiki 稲田大貴, « "Shishôshetsu" to yuragu katarite : Mishima Yukio "shi o kaku shônen" ron »「私小説」とゆらぐ語り手 —三島由紀夫「詩を書く少年」論 [Un Narrateur qui fait vaciller l'« autobiographie », réflexions sur *L'Adolescent qui écrivait des poèmes* de Mishima], *Mishima Yukio kenkyû* (15), Kanae Shobô, mars 2015, pp. 79-86 : 本作について三島は、「いはば私小説である」であると語っている。そして、学習院の先輩である坊城俊民が作中の「R」 について、「「詩を書く少年」の先輩 R は、私である」と明言していることから、事実に基づいて自身の少年期を描いた自伝的小説として読まれてきた。それゆえに、 「詩を書く少年」に関する先行研究を概観してみると、作家論として三島を論じる際に引かれることが多い。「詩を書く少年」 であった十五歳の三島に、文学的出発とその営為を見出す研究が多くなされ、個別の作品として論じられたことは殆どない。]

et d'y déceler des éléments qui nous permettraient de la situer *a priori* dans le processus qui aboutit à la naissance de l'écrivain Mishima Yukio, avant de passer à l'examen de quelques poèmes qui nous semblent significatifs. Néanmoins, malgré les déclarations de l'auteur et de Bôjô Toshitami 坊城俊民, gardons-nous de considérer cette nouvelle comme une parfaite autobiographie où le personnage se confondrait avec l'auteur. En effet, l'article d'Inada Daiki met à jour des éléments qui relèvent de la fiction. Citons en guise d'exemple l'âge du personnage R. Il a cinq ans de plus que le personnage principal tandis que Bôjô Toshitami a huit ans de plus que Hiraoka Kimitake[108]. Cela reste cependant anecdotique et malgré quelques distorsions temporelles, nous croyons comme Tanaka Miyoko 田中美代子[109] et Morii Akiko 森居 晶子[110], entre autres, que l'*Adolescent* peut fournir des clés de compréhension de l'œuvre poétique de Hiraoka Kimitake. D'autant plus que l'auteur lui-même a signalé cette nouvelle comme une œuvre d'une importance particulière. Dans le commentaire qui accompagne le recueil de nouvelles *La Forêt en fleurs/ Patriotisme*[111], l'auteur présente *l'Adolescent* comme l'une des trois nouvelles où :

> 一見単なる物語の体裁の下に、私にとってもっとも切実な問題を秘めた [Sous les dehors d'une simple histoire, j'ai dissimulé la question que je considère la plus importante].

Commençons par résumer la nouvelle. Un adolescent de quinze ans a la poésie facile et il est heureux[112]. Il est persuadé d'être génial et grâce à la lecture du dictionnaire, il écrit des vers qui sont autant de sublimations du réel par le langage.

---

[108] Cf. Inada Daiki, *op.cit*., p. 81 : 三島は大正十四（一九二五）年一月十四日生まれ。 坊城は大正六（一九一七）年三月二十九日の生まれであり、 その年齢差は八つである。[Mishima est né en l'an 14 de l'ère Taishô (1925). Bôjô est né en l'an 6 de l'ère taishô (1917). Il y a 8 ans d'écart].

[109] Cf. Miyoko Tanaka 田中美代子, *op.cit*., p. 495.

[110] Morii Akiko 森居 晶子, « Sei e no osore to kotoba no mondai : Mishima Yukio "Shi wo kaku shônen" wo chûshin ni » <生>への恐れと<言葉>の問題--三島由紀夫『詩を書く少年』を中心に [La Peur de la vie et la question des « mots » : autour de *L'Adolescent qui écrivait des poèmes* de Mishima Yukio], Nihonbungaku ronsô, numéro 38, Hôsei Daigaku Daigakuin Nihonbungaku senkôiinkai, mars 2009, p. 45 : 『詩を書く少年』は、三島由紀夫の芸術を理解するための秘鑰の一端とも思われる。[Nous pensons que *L'Adolescent qui écrivait des poèmes* donne en partie la clé de la compréhension de l'art de Mishima Yukio.]

[111] « Kaisetsu » 解説 [Commentaire] in *Hanazakari no mori/ Yûkoku : jisentaku tanpenshû* 花ざかりの森・憂国—自選短編集 [La Forêt en fleurs/ Patriotisme, recueil de nouvelles sélectionnées par l'auteur], Shinchôbunko, Tôkyô, 1968, p. 330.

[112] Nous pastichons le vers d'Eluard : « J'ai la beauté facile et c'est heureux » in *Capitale de la douleur*.

Un jour, après les cours, il est convoqué dans le bureau d'un dénommé R. C'est un membre du comité représentatif du département des beaux-arts qui est de cinq ans son aîné. Celui-ci lui confesse ses tourments au sujet de l'amour impossible qui le lie à une dame mariée de la haute société. L'adolescent juge banal le récit de cette passion amoureuse réelle et dédaigne l'amour, mais pour la première fois, il éprouve l'impuissance des mots et prend conscience du réel. C'est la fin de la « béatitude » (shifuku 至福)[113].

A. La fin de la poésie

L'*Adolescent* est le récit d'une prise de conscience. Le personnage croyait au caractère immuable de son univers poétique. Il découvre qu'il est périssable. Citons les dernières lignes de la nouvelle[114] :

> 『僕もいつか詩を書かないようになるかもしれない』と少年は生まれて初めて思った。しかし自分が詩人ではなかったことに彼が気が附くまでにはまだ距離があった。[Le jeune homme pensa que « lui aussi arrêterait peut-être un jour d'écrire des poèmes ». Mais il lui fallut encore du temps pour comprendre qu'il n'était pas poète.]

À l'évidence, ce sont les confessions de son ami R. qui ont suscité cette prise de conscience. L'entretien avec son aîné a sapé les fondements de son univers poétique. Sa ruine, quoique différée, est inévitable. Ainsi, les propos de l'ami R., malgré leur apparente banalité et innocuité, revêtent un caractère destructeur et prophétique, disons-le, apocalyptique. Qu'est-ce qui vaut à cet ami une telle puissance destructrice ? Page 123, le jeune adolescent nous apprend qu'il le considère comme son pair : « Entre génies, il fallait devenir amis[115] » . Page 124, on découvre que R. est poète comme le jeune adolescent :

> R はまた詩と小品を一冊にまとめた自費出版を出したことがあって、それが少年を妬ましくさせた。 [R. avait compilé ses poèmes et ses opuscules,

[113] Cf. Miyoko Tanaka 田中美代子, *op.cit*., p. 185.

[114] Mishima Yukio, *Shi wo kaku shônen* 詩を書く少年 [L'Adolescent qui écrivait des poèmes] in *Hanazakari no mori/ Yûkoku : jisentaku tanpenshû* 花ざかりの森・憂国—自選短編集 [La Forêt en fleurs/ Patriotisme, recueil de nouvelles sélectionnées par l'auteur], Shinchôbunko, Tôkyô, 1968, p. 136.

[115] 天才同士は友達となるべきだった.

> puis les avait publiés à compte d'auteur, ce qui inspirait de l'envie au jeune adolescent.]

Au fond, R.est l'alter ego, le semblable *accompli* du jeune homme. Si le jeune homme est un poète inaccompli, qui n'a pas encore créé d'œuvre, R. s'est déjà affirmé comme auteur. En d'autres termes, R. est un authentique poète tandis que l'adolescent n'est qu'un poète en puissance. L'entrevue, la rencontre avec un authentique poète semble faire apparaître par contraste le caractère contrefait de sa poésie. La prise de conscience du jeune homme semble intervenir au moment où son interlocuteur lui signifie qu'il « ne peut pas comprendre ». C'est en effet le seul moment où le jeune homme est ébranlé[116] :

> 「君にはまだわからないんだよ」
>
> この一言が少年の自尊心を傷つけた。少年は冷たい心になり、復讐を企てた。
>
> [« Tu ne peux pas encore comprendre ! »
>
> Ce propos blessa l'amour-propre du jeune homme. Son cœur devint froid. Il songea à une vengeance.]

L'ami R., tout en étant le double du jeune adolescent, est une énigme, un sphinx. Le jeune adolescent qui lit pourtant le dictionnaire est incapable de le désigner. Son double se cache derrière une lettre initiale qui le dérobe aux assauts du logos. R. se situe dans l'angle mort de son entendement, du côté de la vie, du réel. R. manifeste[117]:

> 現実に恋をしている人間の姿の、凡庸さ [la banalité de l'homme qui aime réellement].

Au fond, le monde poétique du jeune homme commence à s'effondrer au moment où il prend conscience que le réel qu'il est incapable de dire coexiste avec son univers poétique, au moment où son univers perd son caractère absolu, que le réel

---

[116] Mishima Yukio, *L'Adolescent qui écrivait des poèmes, op.cit*., p. 133.

[117] *Ibid*., p. 132.

filtre à travers les failles du rêve poétique, au moment enfin où il découvre qu'il fait peut-être partie de ce monde banal révélé[118]:

> 僕も生きているのかもしれない。この考えにはぞっとするようなものがあった [Moi aussi, peut-être que je suis vivant. Cette idée me fit frémir.]

B. L'autre monde de la poésie contrefaite

En somme, le jeune poète habite un autre monde, peut-être celui de la mort, et il semble que, fort de sa poésie contrefaite, il y connaisse la « béatitude » :

> 実際、世界がこういう具合に変貌するときに、彼は至福を感じた。詩が生まれるとき、必ず自分がこの種の至福の状態に在ることに、少年は愕かなかった。[En fait, quand le monde se métamorphosait ainsi, il éprouvait un bonheur parfait. Qu'il fût dans cet état de béatitude chaque fois qu'un poème naissait, le poète ne s'en étonnait pas.]

À L'évidence, le jeune homme gagne cet autre monde et atteint la « béatitude » au terme d'une expérience extatique[119]:

> 少年が恍惚となると、いつも目の前に比喩的な世界が現出した。[Quand le jeune homme entrait en extase, un monde métaphorique apparaissait toujours devant ses yeux.]
>
> […]
>
> 少年の心はやすやすと肉体を抜け出して詩について考える。恍惚感。充実した孤独。非常な軽やかさ。すみずみまで明晰な酩酊。外界と内面との親和。[L'âme du poète quitta son corps sans difficulté et considéra la question de la poésie. Sentiment d'extase, solitude accomplie, extrême légèreté. Ivresse absolument claire. Harmonie entre intériorité et extériorité.[120]]

---

[118] Mishima Yukio, *L'Adolescent qui écrivait des poèmes, op.cit*., p. 136.

[119] Mishima Yukio, *L'Adolescent qui écrivait des poèmes, op.cit*., p. 136.

[120] *Ibid*., p. 121.

Ainsi la poésie du jeune homme dépend d'une sortie de soi et d'une fuite hors de la réalité. Le jeune poète quitte sa chair et gagne un monde métaphorique, idéal[121]:

> 自分という存在の分析や研究には興味がなかったが、いつも自分で自分を夢みた。
>
> 彼自身が、あの少女の裸が造花に変貌するような変幻きわまりない比喩的な世界に属していた。美しいものを作る人間が醜いなどということはありえない、と少年は頑固に考えたが、その裏のもう一つのもっと重要な命題はついぞ頭に浮かばなかった。すなわち、美しい人間がその上美しいものを作ったりする必要があるか、という命題である。[Il ne s'intéressait pas à l'analyse et à la recherche de son être. Toutefois, il rêvait toujours de lui-même. Il appartenait à un monde métaphorique en perpétuelle mutation où telle jeune fille nue se métamorphose en fleur artificielle. Le jeune homme était fermement convaincu que la laideur est impossible à celui qui crée le beau. Mais un autre problème plus important, qui était l'envers de cette considération, s'imposait à sa conscience : pour un homme beau, est-il nécessaire de créer quelque chose de plus beau que ce monde métaphorique ?]

Le poète lui-même, comme le monde métaphorique auquel il appartient, est beau et idéal. Il n'a pas d'existence matérielle. Par l'extase, il lève l'opposition entre le moi et le non-moi, il réconcilie le je et le monde, ou plutôt, le je extasié et le monde métaphorique. La poésie du jeune homme est un pont qui relie un être décharné, inactuel, un ange à un *monde hors du monde*. Car le monde réconcilié n'est pas le monde que nous qualifierons de « réel » ou d'« empirique ». C'est une construction mentale, strictement langagière, où celui qui connaît les mots du dictionnaire est omnipotent, omniscient et démiurge[122]:

> 自分のまだ経験しない事柄を歌うについて、少年は何のやましさをも感じなかった。彼には芸術とはそういうものだとはじめから確信しているようなところがあった。未経験を少しも嘆かなかった。事実彼のまだ体験しない世界の現実と彼の内的世界との間には、対立も緊張も見られなかった、強いて自分の内的世界の優位を信じる必要もなく、或る不条理な確信によって、彼がこの世にいまだに体験していない感情は一つもないと考えることさえできた。

---

[121] Mishima Yukio, *L'Adolescent qui écrivait des poèmes, op.cit*., p. 125.

[122] *Ibid*., pp. 127-128.

なぜかというと、彼の心のような鋭敏な感受性にとっては、この世のあらゆる感情の原型が、ある場合は単に予感としてであっても、とらえられ復習されていて、爾余の体験はみなこれらの感情の元素の適当な組み合わせによって、成立すると考えられたからであった。感情の元素とは？彼は独断的に定義づけた。「それが言葉なんだ」

言葉の本当に個性的な使い方を、彼はまだものにしていたわけではなかった。しかし彼が辞書の中からみつけ出した多くの言葉は、それが普遍的な言葉であればあるほど、意味も多様なら内容も多岐であって、それだけ個性的な個人の独自な使用法を持っているという風に考えられた。この独自な使用法が、体験によってはじめて作り出され色づけされるとは、必ずしも考えなかったけれども。

われわれの内的世界と言葉との最初の出会いは、まったく個性的なものが普遍的なものに触れることでもあり、また普遍的なものによって練磨されて個性的なものがはじめて所を得ることでもある。この言いがたい内的経験は、十五歳の少年のなかにも、十分に累積されていた。なぜなら彼が一つの新しい言葉にぶつかって感じる違和感は、同時に、彼の裡に未知の一つの感情を体験させることだったから。それはまた彼が、年に似合わぬ平静を表むき保つことにも役立った。[Il avait beau chanter des choses dont il n’avait pas encore fait l’expérience, le jeune homme n’en éprouvait pas la moindre mauvaise conscience. Depuis le début, il y avait en lui cette conviction que l’art, c’était cela. Il ne se lamentait nullement de son inexpérience. En fait, entre la réalité du monde qu’il n’avait pas encore éprouvée et son monde intérieur, il ne pouvait percevoir ni antagonisme, ni tension, si bien qu’il n’avait pas besoin de croire en la supériorité de son monde intérieur et qu’il pouvait même considérer, par une absurde conviction, qu’il n’y avait pas en ce monde un seul sentiment qu’il ignorât.

En effet, pour une sensibilité à fleur de peau telle que la sienne, toutes les formes primitives des sentiments terrestres, sont saisies et répétées dans certains cas, même si ce n’est qu’en tant que pressentiments. Les autres expériences se forgent toutes à partir de la combinaison adéquate de ces éléments basiques des sentiments. Que sont ces éléments basiques du sentiment ? Il les avait définis de manière arbitraire : « ce sont les mots ».

Il n’en possédait pas pour autant une manière personnelle d’employer les mots. Mais les nombreux mots qu’il dénichait dans le dictionnaire, à proportion de leur universalité et pourvu qu’ils soient polysémiques, étaient chargés d’un contenu pluriel et grâce à cela, pensait-il, il jouissait d’une manière individuelle et personnelle d’employer les mots. Cela dit, il n’imaginait pas un seul instant que ce type d’emploi particulier puisse être élaboré grâce à l’expérience.

La première rencontre entre notre monde intérieur et les mots est le contact entre une chose parfaitement individuelle et une autre universelle. C’est aussi le moment où la chose individuelle trouve son assise sous l’effet raffinant de la chose universelle. Les strates de cette expérience intérieure, difficile à exprimer,

> s'étaient accumulées dans le for intérieur de ce jeune adolescent de quinze ans. En effet, la disharmonie qu'il ressentait chaque fois qu'il rencontrait un nouveau mot était en même temps l'expérience d'un sentiment inconnu. Cela lui permettait de conserver en apparence cette placidité qui ne convenait pas à son âge.]

Le jeune homme, en confondant le monde extérieur et son monde intérieur, abîme le moi dans le non-moi[123] et le non-moi dans le moi. Ce chiasme accouche du vide et d'une absence fondamentale. Privé de *je-ici-maintenant*, le jeune poète est proprement *inactuel*, absent au monde.

Au fond, l'*Adolescent* est le récit d'une rencontre entre un authentique poète ancré dans le réel, pour qui les mots sont référentiels, et un faux poète, coupé du réel, en apesanteur, pour qui les mots sont réduits à leur signifiant et à leur signifié et, ne désignant aucune réalité, ne *frottant* sur rien, sont affranchis de toute entrave. En fin de compte, la poésie du faux poète relève de l'utopie, du non-lieu et de l'uchronie, du non-temps. L'*adolescent* est cette rencontre du temps et du lieu qui plonge l'utopie dans l'abîme. C'est le drame du réancrage dans le réel, le retour au « sordidissime »[124], la chute de l'ange dans la fange[125] :

> 彼は自涜過多のために貧血症にかかっている。が、自分の醜さは気にならなかった。[À cause d'un excès de masturbation, il souffrait d'anémie. Mais il ne se préoccupait pas de sa laideur.]

L'Adolescent qui écrivait des poèmes est aussi le récit d'une perdition. Le « Prince béat » (*Kôfuku no ôji* 幸福の王子), tel que le désigne Tanaka Miyoko 田中

---

[123] Nous empruntons la terminologie de Fichte. Cf. Philippe Grosos, *L'Ironie du réel*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2009, p. 34 : « Ainsi, le premier principe fichtéen doit d'emblée s'entendre comme un acte de liberté. Mais à ce premier principe, poursuit Fichte, vient immédiatement, et du fait même de son autoposition, s'opposer ce qui n'est pas lui : le Non-Moi, *Nicht-Ich*. « Originairement, écrit-il, rien n'est posé, sinon le Moi ; et celui-ci est absolument posé. Dès lors l'opposé au Moi est = *Non-Moi* ».

Loin d'en rester là, cette opposition du Non-Moi au Moi, c'est-à-dire pour le Moi cette confrontation au monde et à autrui, va précisément devenir le moteur même d'un incessant effort du Moi pour surmonter cette opposition ».

[124] Nous faisons allusion à l'essai de Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Gallimard, 2007.

[125] Mishima Yukio, *L'Adolescent qui écrivait des poèmes, op.cit*., p. 118.

美代子[126], qui vivait dans un « univers métaphorique » où les mots n'obéissent pas au principe de vérité, découvre le réel par le truchement d'un double sans nom. Mais au moment même où celui-ci apparaît à la conscience du jeune homme, le monde poétique, où il pouvait à loisir exercer sa souveraineté, s'effondre. Le prince perd son royaume. Il est en exil dans le réel abject. Tout se passe comme si la fiction de la poésie contrefaite n'admettait aucune intrusion du réel qui agit comme son antithèse. L'ami R., sans en avoir l'air, annonce au jeune homme l'*ironie du réel*. C'est cette prise de conscience qui semble marquer la fin de la poésie de Hiraoka Kimitake.

2. Retour sur les poèmes de Hiraoka Kimitake à l'époque de l'École des pairs (*Gakushûin* 学習院)

Nous nous sommes intéressé au « Mishima racontant Mishima » ou plutôt au « Mishima racontant Hiraoka Kimitake ». Il est temps d'interroger directement le principal intéressé, ce jeune homme pensionnaire de l'École des Pairs qui n'avait pas encore pris le pseudonyme qu'on connaît. Si Mishima ne fabule pas dans la nouvelle autobiographique l'*Adolescent*, on devrait retrouver dans les textes de l'époque de l'École des Pairs des éléments qui témoigneraient de ce rapport aux mots et au réel que relate la nouvelle et, dans la biographie du jeune poète, une rencontre qui puisse avoir servi de modèle à celle du personnage de la nouvelle R., et qui ait marqué un tournant esthétique dans l'œuvre de jeunesse de Hiraoka Kimitake. Comme nous l'avons signalé, et ainsi que le rappelle la notice du dictionnaire Mishima, c'est Bôjô Toshitami qui se cache derrière l'initiale R.[127]: « dans son ouvrage *l'Illusion de la flamme-souvenirs de Mishima Yukio*, Bôjô Toshitami avoue : « l'aîné R., c'est moi ! ». À l'époque de l'École des Pairs, Hiraoka Kimitake considérait à l'évidence son aîné comme un authentique poète et comme un modèle. Pour s'en convaincre, il suffit de

[126] Tanaka Miyoko 田中美代子, « Shi wo kaku shônen no aribai : jûdai shokan no hakken » 詩を書く少年のアリバイ　十代書簡の発見 [L'Alibi de l'adolescent qui écrivait des poèmes : la découverte de lettres de jeunesse], *Shinchô*, janvier 2007, p. 276.

[127] Tanaka Miyoko 田中美代子, art. « Shi wo kaku shônen » 詩を書く少年 [L'Adolescent qui écrivait des poèmes], in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), Mishima Yukio jiten 三由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 186 : 坊城俊民は『焔の幻影・回想三島由紀夫』（角川書店、昭 46・11）の中で〈　『詩を書く少年』の先輩 R、私である〉と名のり

lire l'essai *Wakare* 別れ [Adieu] qui date du 22 juin 1945 (Shôwa 20), où l'auteur évoque la fin de la publication de la revue *Hojinkaihô*. Il y mentionne son aîné en ces termes[128] :

> ああ木々は生えている
>
> 音を立てて
>
> 魂を天へ押上げる為に
>
> これは畏敬すべき先輩、坊城俊民氏の詩の一節である。私もその驥尾に附して、「音立てて」 生いいずる木々のような、最も歩み難い生き方を選んだ。しかしそのころ世はなお平安であり巷には遊楽の人々が織るように往来していた。幸にしてこれを書きつつある時、私はまだ戦火に会った母校を見ていない。
>
> [Les arbres croissent
>
> Ils font du bruit
>
> Pour pousser leur âme vers le ciel
>
> Voici une strophe d'un poème du vénérable Bôjô Toshitami. Moi aussi, à sa suite, j'ai choisi ce mode d'existence, celui des arbres qui poussent en « faisant du bruit », ce chemin le plus difficile à parcourir. Mais à cette époque, c'était encore la paix, aux croisements des rues, les gens qui s'amusaient allaient et venaient comme si on les tissait. Heureusement, à l'heure où j'écris ceci, je n'ai pas encore vu mon école en proie au feu de la guerre.]

Dans son ouvrage *Les Poèmes de jeunesse de Mishima Yukio*, Ogawa Kazusuke évoque une rencontre entre Bôjô et Kimitake au cours de laquelle l'aîné se serait épanché sur une histoire d'amour impossible avec une femme mariée[129]. S'il est difficile de dater précisément cette rencontre, nous pouvons supposer qu'elle a eu lieu entre juin et décembre 1940 (Shôwa 15). En effet, nous savons d'une part que Hiraoka Kimitake est devenu membre du comité représentatif du département des Beaux-Arts

---

[128] Mishima Yukio, « Wakare » 別れ [Adieu], in MYZ, vol. 26, p. 548.

[129] Ogawa Kazusuke 小川和祐, *Mishima Yukio shônen shi* 三島由紀夫少年詩 [Les Poèmes de jeunesse de Mishima Yukio], Shinzô, Tôkyô, 1991, p. 87 : 坊城はある人妻に恋をしていた。その恋の経緯の聞き手が彼であったわけである。[Bôjô était amoureux d'une femme mariée. C'est lui (Hiraoka Kimitake) qui recueillit le témoignage de cette histoire d'amour].

le 14 juin 1940 et que le chef du comité n'était autre que Bôjô ; d'autre part que Hiraoka Kimitake prend ses distances avec son aîné autour du 30 novembre, au moment où il reçoit la première lettre d'un certain Azuma Takashi (1920-1943)[130], camarade de l'école des Pairs et poète avec lequel il nouera une relation épistolaire très suivie et au jugement duquel il prendra l'habitude de soumettre ses poèmes jusqu'au 18 octobre 1943, date du décès de ce dernier des suites d'une pneumonie. Dans son article, Tanaka Miyoko est plus précise qu'Ogawa quant à la raison de cette prise de distance. Elle évoque en effet une « brouille[131] » qui fut telle que Bôjô aurait brûlé l'ensemble de la correspondance que lui avait adressée son cadet[132]. En relisant l'élogieux *Adieu*, écrit quatre ans après la dispute, on peut être surpris. Quoi qu'il en soit, le jeune Hiraoka Kimitake respectait son ami en tant qu'authentique poète, et ce par-delà la rupture. C'est peut-être même ce sentiment de déférence, excessif et paralysant, qui a poussé le jeune Kimitake à se séparer de son ami avec perte et fracas. Ainsi, si l'*Adolescent* rapporte fidèlement la crise poétique vécue par Hiraoka Kimitake, alors celle-ci a eu lieu dans la seconde moitié de l'année 1940. Si nos conjectures sont fondées, en comparant la production antérieure et postérieure à juin 1940, sans doute constaterons-nous une évolution stylistique ou thématique qui permettrait de mieux cerner la nature de cette crise et de confirmer ou d'infirmer l'explication que propose la nouvelle l'*Adolescent*. C'est ce que nous nous proposons de faire à présent.

A. La poésie avant juin 1940

Les poèmes du jeune adolescent sont si nombreux que nous ne pouvons prétendre en faire un examen exhaustif. D'autant moins que les études sur la poésie de Hiraoka Kimitake sont très rares et que les poèmes qui ont fait l'objet d'un commentaire particulier se comptent sur les doigts d'une main. Très modestement, nous nous contenterons de nous appuyer sur le choix de poèmes et sur les

---

[130] Cf. *Nenpu* 年譜 [Chronologie] in MYZ, vol. 42, p. 62. Notons qu'Azuma a cinq ans de plus que Hiraoka Kimitake et qu'il a peut-être servi partiellement de modèle au personnage R. de la nouvelle l'*Adolescent*. C'est d'ailleurs l'hypothèse de Ogawa Kazusuke. Cf. *Les Poèmes de jeunesse de Mishima Yukio, op.cit*. p. 87.

[131] Tanaka Miyoko 田中美代子, « Shi wo kaku shônen no aribai : jûdai shokan no hakken » 詩を書く少年のアリバイ　十代書簡の発見 [L'Alibi de l'adolescent qui écrivait des poèmes : la découverte de lettres de jeunesse], Shinchô, janvier 2007, p. 275 : 仲たがい [une brouille].

[132] *Idem* : 三島由紀夫の手紙[…]喧嘩の腹いせで、後に焼却されてしまった由 [Les lettres de Mishima Yukio ont ensuite été brûlées pour conjurer le dépit de la dispute].

commentaires d'Ogawa Kazusuke [133] pour rendre compte des caractéristiques essentielles de l'œuvre poétique de l'auteur avant juin 1940.

1) LA PRIMAUTÉ DU RÊVE SUR LE RÉEL

La poésie du jeune adolescent semble affirmer avant tout la primauté du rêve sur le réel et le paradoxe de l'irréalité du réel. Ce n'est pas un poème mais la nouvelle inaugurale *Sukanbô* 酸模[Oseille] et plus particulièrement le petit poème de Kitahara Hakushu 北原白秋 (1885-1942) placé en exergue, qui semble exposer le credo poétique du jeune adolescent de la manière la plus nette[134]:

> うつつを夢とおもわねど
>
> 現はゆめよりなお果敢な
>
> 悲しければぞなお果敢な
>
> 幻よりもなお果敢な
>
> [Sans considérer pour autant le réel comme un songe/ le réel est encore plus évanescent que le songe/ fût-ce triste, il est evanescent/ plus encore que l'illusion.]

Pour Ogawa, cette découverte de l'irréalité du réel à travers la lecture de la poésie de Hakushu est à l'origine de l'expérience poétique du jeune adolescent[135]. Pour l'auteur, tout se passe comme si Hiraoka Kimitake écrivait des poèmes pour rappeler cette découverte. Les poèmes en effet semblent dire constamment, certes de manière diffuse, que la vie réelle est un songe et que le songe du poète est plus réel que la vie. Exceptionnellement, le jeune poète l'écrit sans détours. Citons un extrait du poème sans titre commençant par « la lumière débordant universellement » (光は普く漲る) qui date de 1938 (Shôwa 13)[136] :

---

[133] Ogawa Kazusuke, *op.cit*.

[134] MYZ, vol. 15, p.52.Ogawa Kazusuke, *op.cit*., p. 28 (cité par). *Oseille* est publié dans la revue *Hojinkaihô* le 25 mars 1938 (Shôwa 13).

[135] Cf. Ogawa Kazusuke, *op.cit*., pp. 28-29.

[136] MYZ, vol. 37, pp. 173-174. Le poème appartient à la section « Kodama » 谺 [Écho]. Cité par Ogawa Kazusuke, *op.cit*. pp. 30-31.

後に残れるは、

ただ、緑の海に遊べる風と、

夢に生くる少年のみ。

[Ce qui demeure ensuite,/ seulement le vent folâtrant sur la mer verte/ et le jeune garçon qui vit dans le rêve.]

Le jeune garçon semble avoir substitué le rêve au réel. Il établit sa demeure dans le monde de l'illusion qui seul peut abriter son existence paradoxale. Ce monde onirique n'obéit pas aux lois physiques qui régissent *a priori* le monde réel. Tout se prête à la métamorphose. Lisons le poème que Ogawa Kazusuke considère comme le chef-d'œuvre de Hiraoka Kimitake[137] :

明るい樫

青い杯と物憂いほほえみ

あなたの睫　あなたの瞼

銀粉をふりかけたつれない眠り。

うずもれた宝石のまたたき

そして笑い声を立てながら

走ってゆく帆船

ああ海よ、オレンヂ色の夏雲よ。

[137] MYZ, vol. 37, pp. 416-417. Le poème appartient à la section « Kimitake Shishû » 公威詩集 [Recueil de Kimitake]. Il est daté du 24 juillet 1939 (shôwa 14). Signalons que ce poème est cité par le narrateur de *l'Adolescent qui écrivait des poèmes*. Cf. Ogawa Kazusuke, *op.cit*., p. 188.

時あって毛虫たちは、

桜の葉をレースに変える。

さて、わたしのこの小石は

明るい樫をこえてゆき、

海をみにいく。

[Chêne lumineux/La coupe bleue et le sourire mélancolique/Tes cils tes paupières/Sommeil maculé de poudre argentée./Scintillement d'une pierre précieuse enfouie/Et élevant sa voix riante/Un bateau à voile qui s'en va/Ah, la mer, ah l'orange nuée d'été !/Par chance, les chenilles/Transforment les feuilles de cerisier en guipures./Et bien, mon caillou/Dépasse le chêne lumineux/Et va voir la mer.]

Comme les « chenilles » qui « transforment les feuilles de cerisier en guipure », la poésie du jeune adolescent semble métamorphoser le réel. L'univers poétique du poète est malléable. Il ploie sous la volonté de son créateur qui semble épris de liberté, de voyage, en quête de l'« exotique nature » du *Brise Marine* de Mallarmé. Malgré la présence du « sourire mélancolique », le *Chêne lumineux* est un poème de la joie. La « voix riante », les exclamations et l'« orange nuée d'été » témoignent d'une évidente allégresse. Le poète semble trouver son bonheur dans cet espace de liberté qu'ouvre le poème. Délivré du joug de la matière, le jeune démiurge modèle à sa guise un univers de mots. Il est le bienheureux car il a le verbe et un royaume. Mais ce bonheur semble avoir pour pendant la négation du monde empirique, le déni du réel, voire, comme l'affirme Ogawa Kazusuke, le « dégoût affectif de l'existant »[138]. Selon ce dernier, les poèmes de Hiraoka Kimitake, sauf exception[139], ne relèvent jamais d'une tentative de retranscrire le réel. Nous sommes constamment du côté de la fiction, de la fantasmagorie, d'une imagination débridée qu'il pourrait être tentant de qualifier comme Ogawa d'« autiste »[140] et qui ne semble souffrir aucune intrusion du réel.

---

[138] Ogawa Kazusuke, *op.cit*., p. 36 : 存在そのものを情意的に嫌悪していたのであろう.

[139] Ogawa Kazusuke cite *Getsuya sôren* 月夜操練 [Manœuvre sous la lune] comme l'unique exemple d'un poème qui serait le reflet d'une expérience : この詩はその現実体験をモチーフとした詩である。[…] 習作期の彼の六十編の中では異例に属する作品であった。[Ce poème a pour motif l'expérience réelle. […] Cet opus, parmi les soixante poèmes de cette époque de formation, fait office d'exception.] in Ogawa Kazusuke, *op.cit*. pp. 49-50.

[140] *Ibid*., p. 83.

2) UNE IMAGINATION MORBIDE

D'après Takahashi Kazuyuki 高橋和幸[141], les poèmes du jeune adolescent chantent essentiellement jusqu'à 1937 (Shôwa 12) un « sentiment puéril de la nature ». Le 12 janvier, puis le 10 octobre de cette même année, Hiraoka Kimitake rédige deux poèmes qui semblent inaugurer un nouveau moment dans l'œuvre de Hiraoka Kimitake : *Sekishû* 寂秋[142] [Triste automne] et *Kodama* 谺[143] [Échos]. Ces deux poèmes, contrairement aux poèmes précédents, relèvent en effet d'« une appréhension négative et néantisante du réel [144] » :

寂秋

不思議な淋しさの立こめる

谷間から、

炭焼く煙が昇ってくる。

煙どもは、

広大な孤空の片隅に、

葬り去られるのを知らず、

碧い絵絹を慕って這い昇ってくる。

足に怪我した犬が、

びっこを引き引き径を歩いて行く。

猫の食べ残した鼠は、

湿った枯葉の山にある、

---

[141] Takahashi Kazuyuki 高橋和幸, « Mishima Yukio shihen no igi » 三島由紀夫詩篇の意義 [le Sens de la poésie de Mishima Yukio], *Nihon bungei kenkyû*, vol. 34, numéro 1, Kansai Gakuin daigaku nihonbungakukai, 1982, pp. 72-81 : 子供らしい自然感.

[142] MYZ, vol. 37, p. 169-170. Le poème appartient à la section « Kodama »こだま [échos].

[143] MYZ, vol. 37, p. 141-142. Le poème appartient à la section « Kodama » こだま[échos].

[144] Takahashi Kazuyuki 高橋和幸, *ibid*., p. 74 : 現実的なものに対する、マイナスの、否定的な要素が加えられている.

其の上に、

枯葉の落ち合う音は、

—灰色の挽歌のように。

[Triste automne/Du ravin/ où plane une étrange tristesse/ monte la fumée de la charbonnière.

La fumée/ dans un coin du vaste ciel solitaire/ ignorant l'inhumation/ rampe et s'attache à l'étoffe de soie bleue.

Un chien blessé à la patte/ va son chemin en claudiquant.

La souris que le chat n'a pas mangé/ est dans la montagne aux feuilles mortes trempées.

Au-dessus, le bruit des feuilles mortes qui tombent et s'amassent,

Est comme un chant funèbre gris.]

Comme le signale Ogawa Kazusuke, ce poème étrange n'est pas le reflet d'un paysage automnal que le jeune garçon aurait pu contempler[145]. C'est le fruit de son imagination. De la fumée, un chien blessé, une souris potentiellement dévorée par un chat, des feuilles mortes, puis un chant funèbre…Rien ne semble lier logiquement cette série d'images morbides si ce n'est cette « tristesse » annoncée par le titre. La rêverie du jeune adolescent n'est pas celle du promeneur solitaire. Elle n'est pas suscitée par le spectacle de la nature mais par celui des mots. Affranchie de toute référence au réel, le poème semble se déployer tous azimuts autour de son titre comme la « fumée » s'échappant de la « charbonnière » et ne se clore qu'en s'épuisant, quand les tisons de l'inspiration sont trop maigres pour libérer leurs volutes à travers les « feuilles mortes trempées ». Nous restons donc dans la « réalité » du poète. Mais la cité de joie et de pureté a perdu ses propriétés. Tout se passe comme si la *terra poesis* avait été envahie par un élément exogène qui la macule de sa tristesse et de sa fange. Ce n'est plus le moment de folâtrer. On « claudique ». La source vitale du poème s'est tarie et la « poudre argentée », les « scintillements de [la] pierre précieuse enfouie » du *Chêne lumineux* se sont altérés en « fumée ». Contaminée par la mélancolie, l'imagination du poète prend la mauvaise pente de la morbidité et il commence à considérer avec transport ce qui provoque sa ruine, son « mal » :

[145] Cf. Ogawa Kazusuke, *op.cit*., p. 17.

谺 （「こだま」改題）

此の洞穴は（地獄への道）

だと、人は謂う。

細く暗く穿たれた悪魔のロの様な中へ

入って行つた人は一人もない o

それは、永遠の謎と神秘を守る洞穴だ。

併し私は其のかたくなな洞穴の前に立ち、

優しい愛の言葉を投げ掛けてやった。

ところが、帰つてきた欲は、

私の今の声ではなく、

幾年か前の初々しい声だ。

意外にも其の地獄へ洞穴とは

希望と、更生の洞穴であつた。

[Écho/L'entrée de cette grotte, les gens l'appellent :/"le chemin vers l'enfer"./Dans cette bouche démoniaque, obscure, creusée étroitement /Nul n'a jamais pénétré./C'est l'antre qui abrite en son sein l'éternelle énigme et le mystère./Cependant, moi, je me tenais debout à l'entrée de cette grotte têtue/ Et j'y lançais de doux mots d'amour./Mais l'écho qui m'est revenu,/ce n'était la voix qui fut la mienne à cet instant/mais la voix primitive d'il y a quelques années./À ma grande surprise, cette porte de l'enfer,/C'était celle de l'espoir de la régénération.]

La néantisation du réel et l'imagination morbide s'accompagnent d'une fascination évidente pour le mal. Le poème *Écho*, relativement clair, en témoigne. L'antre de l'enfer, où « nul n'a jamais pénétré », abrite un espace invisible et inconnu. C'est l'« éternel énigme et le mystère ». On reconnaît là le moteur essentiel de la fascination : « le caché fascine », comme l'écrit Starobinski[146]. Le je du poème se

[146] Jean Starobinski, « Le Voile de Poppée », in *L'Œil vivant : Corneille, Racine, Rousseau, Shakespeare*, Gallimard, Paris, 1961, pp. 11-13.

« tient debout à l'entrée de cette grotte têtue » et « y lanc[e] des mots d'amour ». Il est maintenu sous l'emprise de l'objet fascinant qui lui résiste et qui se dérobe à son regard. Le moi du poème aurait-il été cet amoureux transi si l'enfer n'était pas fondamentalement souterrain et celé ? On peut en douter en considérant combien il insiste sur le caractère inconnu de cet « enfer ». En effet, la juxtaposition des termes « énigme » et « mystère », redondants quoiqu'ils ne soient complètement synonymes, met en relief, non sans une certaine lourdeur, le caractère essentiel de cet enfer, qui est d'être invisible et inconnaissable.

3) LA SINISTRE MER OU L'INTERFÉRENCE DU RÉEL

La joie du poète semble se dissiper provisoirement chaque fois qu'il se voit confronter à ce qu'il ignore et ce qui ignore son monde, l'« enfer », le non-moi, disons-le, chaque fois que le réel interfère avec les vibrations de son verbe. Dès 1938, la « mer » semble se substituer à l'enfer dans l'imaginaire du poète pour désigner ce réel envahissant, cette matière incontrôlable qui vient battre contre les murs de son royaume et les tremper de sa tristesse. La « mer » apparaît pour la première fois dans l'œuvre poétique de Hiraoka Kimitake dans un poème intitulé simplement *Umi* 海 [Mer][147] :

海

夕間幕の波止場

私はそこで、海のこころを知った。

長い夏の間というもの、

長さに浮かれて騒ぎまわって居たのに。

今、私は海のこころを知った

船の臭い油に、魚が白い腹を見せて

[147] MYZ, vol. 37, pp. 226-227, section « Konoha Mimizuku no uta » 木葉角鴟のうた [Poèmes du hibou dans les feuilles de l'arbre]. Le poème paraît dans la revue de l'école des Pairs *Hojinkaihô* 輔仁会報, accompagné de cinq autres poèmes et de quatre haikus sous le titre *Kinrei* 金鈴 [Clochette d'or] en mars 1938 (Shôwa 13). Cité par Ogawa Kazusuke, *op.cit*., pp. 36-37.

浮かんでいる。

海を恐れぬ、荒くれどもが、

その従順な海に唾をはきかける。

それでもあの美しい繁吹を、

起そうともせぬ。

海は老いたのである。

憂鬱な雨模様。

夕映の汚い波止場で、

私は海の心を知った。

[Mer/Brise-lames dans la pénombre/Là, j'ai compris l'âme de la mer./Pendant ce long été,/Tandis que je folâtrais dans sa durée./À présent, je sais le cœur de la mer/Dans l'huile puante des bateaux, le poisson nage/exhibant son ventre blanc./Ne craignant pas la mer, des hommes déchaînés,/Crachent sur la mer soumise./Et pourtant, son bel embrun,/Elle ne cherche même pas à l'élever./La mer est décrépie./Lugubre motif de pluie./Sur ce brise-lames fangeux, dans l'embrasement du soleil couchant/J'ai vu le cœur de la mer.]

Dans ce poème écrit un peu plus d'un an avant le *Chêne lumineux*, le poète se tient sur un brise-lames, entre deux mondes, le sien, l'*écoumène* du poète, et la mer. Le contraste est saisissant : d'un côté, un je qui « folâtre » en oubliant le temps, de l'autre, la mer « décrépie » au « lugubre motif de pluie ». La vieillesse de l'élément est associée à la souillure. L'huile des bateaux est « puante » et le brise-lames est « fangeux ». Par ailleurs, le poisson qui « nage en exhibant son ventre blanc » semble teinter cette eau saumâtre d'une certaine obscénité à laquelle le poète, à travers ses semblables, semble répondre par un abject crachat. À l'inverse, le je se voit distribuer de manière tacite les qualités contraires, à savoir la jeunesse, la pureté et la chasteté. En affirmant avoir « compris la mer », laquelle, comme l'enfer, est inconnaissable, le poète semble révéler qu'il a pris conscience de l'existence de l'élément en tant que négation de son univers poétique, qui se veut à son tour négation de la mer, *négation de la négation*, forteresse de la jeunesse, de la pureté et de la chasteté. Si la mer est le symbole du réel, la poésie de Hiraoka Kimitake est un anti-réel qu'il faut défendre contre les assauts du réel. Comme l'écrit Yamada Toshiyuki 山田俊幸[148],

[148] Yamada Toshiyuki 山田俊幸, « Mishima Yukio shoki shihen ni mirareru ninchiki kôzô » 、三島由紀夫初期詩篇にみられる認識構造[Structure de la conscience dans les poèmes de jeunesse de Mishima Yukio] in *Mishima Yukio Nihon Bungaku kenkyû shiryô Hankôkai hen*, Yûseidô shuppan,

> Là, Mishima sépare intentionnellement son univers langagier du réel, tente de préserver sa « réalité » de la « réalité » d'autrui. Là, le monde littéraire de Mishima passe d'un univers magique, incantatoire, à l'ironie qui émerge de sa « réalité » en proie à la « réalité ».

Dans la *Mer*, le je semble encore sûr de sa force. La mer est « soumise » et ne « cherche même pas à élever son bel embrun ». Le poète terrasse la mer. Le brise-lames de la cité de joie et de pureté tient encore debout. Le poète demeure maître en son royaume. Mais la mer, si elle est « décrépie », est invincible et toute victoire contre elle n'est jamais que provisoire. Plus tard, le ressac incessant commencera à pénétrer les anfractuosités de la pierre et le réel transgressera les limites qui lui étaient imparties, profanera, puis ruinera la *terra poesis*. C'est ce que semble annoncer le poème *Fléau*.

4) LE POÈTE DÉFAIT

Le 15 janvier 1940 (Shôwa 15), Hiraoka Kimitake rédige un poème que Ogawa Kazusuke juge décisif[149], *Magagoto* 凶ごと [Fléau][150] :

凶ごと

わたくしは夕な夕な

窓に立ち椿事を待つた、
凶変のだう悪な砂塵が

夜の虹のやうに町並の

むかうからおしよせてくるのを。

1971, p. 208 : 三島はそこにおいて、自己の言語世界を現実から意志的にきりはなし、自己の"真実"を他人の"現実"から防衛しようとする。そこにおいて、三島の文学の世界というものは呪詞=祝詞的世界から"現実"に対する自己の"真実"の発するイロニー（皮相）として変化してゆく。

[149] Ogawa Kazusuke, op.cit., p. 111.

[150] MYZ, vol. 37, pp. 400-401. Le poème figure dans la section « Bad poems » [Mauvais poèmes].

枯木かれ杉の

海綿めいた

乾きの間には

薔薇輝石色に

タ空がうかんできた…

農沃度丁幾を混ぜたる、

夕焼の凶ごとの色みれば

わが胸は支那編子の扉を閉ざし

空には悲惨きはまる

黒奴たちあらはれきて

夜もすがら争い合い

星の血を滴らしつつ

夜の犇きで閨にひびいた。

わたしは凶ごとを待つている

吉報は凶報だつた

けふも轢死人の額は黒く

わが血はどす赤く凍結した …

[Fléau/Le soir,/Je me tiens à la fenêtre et j’attends l’évènement inattendu,/Que le sinistre et atroce nuage de poussière,/Comme un arc-en-ciel nocturne, de l’autre côté du pâté de maisons là-bas,/Déferle sur moi./Dans les interstices/ Secs et spongieux/ Des arbres morts, /Apparaît et flotte le ciel nocturne/Aux couleurs de la rose et de l’augite/Quand je vois la couleur du fléau dans l’embrasement du soleil couchant, /Diluée dans la teinture d’iode/Mon cœur ferme la porte de satin chinois/Dans le ciel, au comble de la misère/Des types noirs sont apparus/Et se sont battus toute la nuit/Faisant perler le sang des étoiles/Et dans la bousculade nocturne, ont résonné dans la chambre. /J’attends le fléau. /La bonne nouvelle

était une mauvaise nouvelle/Aujourd'hui encore, le front de la victime d'un écrasement est noir,/Mon sang rougeâtre gèle.]

Comme dans la *Mer* et *Écho,* le je se situe à la charnière de deux mondes, à la lisière de la *terra poesis* et sur le seuil du réel, de la *terra incognita*. Dans *Fléau* cependant, ce n'est ni l'entrée d'une grotte ni un brise-lames mais une « fenêtre » qui fait office de frontière entre les deux univers. Davantage qu'une frontière, la fenêtre est un passage. C'est que le monde du réel, cette fois-ci, empiète nettement sur la *terra poesis*. Le poète attend « l'évènement inattendu, /Que le sinistre et atroce nuage de poussière, /Comme un arc-en-ciel nocturne, de l'autre côté du pâté de maisons là-bas, /Fonde sur [lui] » mais déjà, l'autre monde semble avoir pénétré les anfractuosités de son royaume. L'« atroce nuage de poussière », sujet du verbe, « déferler » (おしよせてくる) que lree attend « l'évènement inattendu, /Que le sinistre et atroce nuage « ciel nocturne » « flotte » dans les « interstices » « secs et spongieux » des « arbres morts » et le « sang des étoiles » « perle » sur « la chambre », dans l'intimité du poète. Les deux mondes communiquent presque sans entraves. Le poète tente bien de fermer « la porte de satin chinois », mais cela semble dérisoire devant les assauts du réel et sa « bousculade nocturne » dont rien ne semble pouvoir contenir la violence. La *terra poesis* est vouée à être ensevelie sous la poussière, sous la cendre infernale, ou bien submergée, si l'on réactive la métaphore maritime. La « mer » du réel a pénétré l'univers du poète et y déverse sa boue. Le roi a les pieds dans l'eau. Son royaume va être englouti. Il vient de connaître la grande désillusion du prince. Il sait qu'il affronte plus puissant que lui. Le poète est littéralement « victime d'un écrasement » au terme de la révélation, de l'apocalypse du réel. Il doit maintenant en supporter le poids, et les propriétés, la vieillesse et la souillure.

B. La poésie entre juin et décembre 1940 : la souillure du poète

Une question demeure. Pourquoi le poète a-t-il cédé ? Que s'est-il passé entre *Mer* et *Fléau* ? Pourquoi le poète, dont les semblables crachaient impérieusement sur la mer, finit-il écrasé, terrassé ? Pour nous, la réponse est dans la question. Le poète est écrasé car les hommes de la *terra poesis* ont « craché ». Le poète a répondu à la souillure par la souillure, offrant à la mer non un illustre adversaire mais un double. Le poète n'a pu défier la mer au nom de la pureté car il était déjà souillé, car il lui appartenait déjà. Au fond, la submersion de la *terra poesis* résulte d'une seconde

révélation, celle de la souillure du moi. Au « dégoût affectif de l'existant »[151], répond un dégoût de soi qu'Ogawa Kazusuke décèle en particulier dans le recueil *Jûgosai shishû* 十五歳詩集[152][Poèmes de mes 15 ans] dont les 16 pièces sont écrites entre janvier et novembre 1940[153] :

> Les *Poèmes de mes 15 ans* sont bien moins l'œuvre commémorative des jours lumineux d'un adolescent qu'un ouvrage renfermant le plaisir dissimulé de l'autoflagellation de l'écrivain au moyen de l'exhibition d'un moi haïssable.

Concrètement, qu'est-ce qui a pu susciter chez le jeune adolescent un tel dégoût de soi ? Ogawa Kazusuke répond à la question sans ambages en évoquant la honte de la masturbation[154] :

> « À cause d'un excès de masturbation, il souffrait d'anémie[155] ». Voici une phrase de *l'Adolescent qui écrivait des poèmes*. Ayant subi cette humiliation, son esprit, à cause de la haine de cette pratique, a décliné et s'est déposé au fond du chaos.

La haine de soi trouverait donc son origine dans l'onanisme vécu comme une humiliation. Comme le critique étaye son propos en citant *L'Adolescent*, et non les textes produits à l'époque de *Fléau*, nous ne saurions admettre son interprétation et la prendre à notre compte sans l'avoir confirmé par l'examen des textes du jeune poète. Comme on peut s'y attendre, nous n'avons trouvé aucune mention transparente de cette pratique dans les poèmes de Hiraoka Kimitake. Pourtant, un poème a attiré notre attention, d'autant plus que Hiraoka Kimitake le rédige au moment où la fameuse entrevue avec son aîné Bôjô Toshitami aurait pu avoir lieu. Le poème s'intitule *Yubi*

---

[151] Voir *supra* p.61, note n°138.

[152] Ce recueil n'est pas reproduit dans le volume 37 des Œuvres Complètes (MYZ). Les seize poèmes sont compilés dans les quatre recueils suivants : *Bad poems* [Mauvais poèmes] (pp. 353-404), NOTE BOOK (pp. 507-510), *Mudai nôto* 無題ノート [Cahier sans titre] (pp. 541-574), *Kimitake shishû II* 公威詩集Ⅱ[Recueil de poèmes de Kimitake II] (pp. 405-506), *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [recueil de poèmes de Kimitake III (pp. 601-648).

[153] Ogawa Kazusuke, *op.cit.*, p. 135 :「十五歳詩集」は少年の日の輝かしい記念ではなく、嫌悪すべき自己の露呈による作家のひそかな自虐の歓びを内蔵した一冊であったに違いない。

[154] Ogawa Kazusuke, *op.cit.*, p. 135 :「彼は自涜過多のために貧血症にかかっていた」とは「詩を書く少年」のなかの一文である。彼に汚辱が見舞うとき彼の精神は下降し、その嫌悪によって混沌の底に沈澱した。

[155] Voir s*upra* p. 55.

to hokori to 指と誇りと[156][Le Doigt et la fierté]. Il date du 19 octobre 1940 (Shôwa 15) :

> 指と誇りと
>
> 慰まぬ指はゆびさす
> 黄ばんだ森の下道を。
> あやうい小鳥のかつえにそれは似て
>
> ぼくの指はきのうにもあすにも触れない
> ただ蝸牛の潔さだ。
>
> 花の光りのことさらくすむこの季節に
> 自分が小さいこと、のほかに僕には誇りが
> なかった
>
> [Le doigt et la fierté/le doigt agité indique/ le layon dans la forêt jaunâtre./De la même manière qu'un oisillon qui aurait cruellement faim/ Mon doigt n'a touché ni hier et ni demain/C'est la chasteté de l'escargot./En cette saison où la lumière des fleurs se ternit sciemment/Il n'y avait en moi d'autre fierté que/D'être chétif.]

L'expression est voilée mais avec un peu d'imagination, on pourra reconnaître la pratique honnie derrière ce « doigt agité », cet « oisillon qui aurait cruellement faim » et cette paradoxale « chasteté de l'escargot », dont la bave est l'attribut essentiel. Sans pouvoir établir une interprétation sûre du poème, nous considérons ce poème comme l'expression de la fierté d'avoir su résister à la tentation, de l'orgueil d'une éphémère abstinence. Ce poème nous paraît d'autant plus essentiel que Hiraoka Kimitake le compose en même temps qu'un autre poème dont le titre est à lui seul programmatique, *Yume no chôraku* ゆめの凋落[157][La Ruine du rêve]:

---

[156] MYZ, vol. 37, pp. 632-633. Le poème figure dans la section *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [Poèmes de Kimitake III].

[157] MYZ, vol. 37, pp. 631-632. Le poème figure dans la section *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [Poèmes de Kimitake III].

ゆめの凋落

義務のスキを手にして

いとけない日々は過ぎた

夜すがらの夢のうないに

世にもやさしい夢の田作りのため

今日日　時は寂びて

かなしい荒地となった

悔恨の石つむままに…

重たげな歎きの光り彫られむとも！

[La ruine du rêve/La main sur la bêche du devoir,/Les jours puérils sont passés/Chez l'enfant au rêve de toute une nuit/Pour cultiver la rizière du plus doux des rêves/À présent, le temps s'assoupit /C'est maintenant une terre stérile/Où on a laissé s'empiler les pierres du repentir.../Même si la lumière de la lourde plainte s'y imprime !]

À l'évidence, une époque s'achève alors qu'il lutte contre son « doigt ». Le « rêve de toute une nuit » de l'enfant se dissipe et la dure réalité de la « bêche du devoir », du travail champêtre apparaît au grand jour. La *terra poesis* n'est plus que « terre stérile » où s'empile « les pierres du repentir ». Le poète se rend compte qu'il s'est mépris sur son propre compte. Il découvre qu'il n'était pas pur et sa cruelle désillusion abîme tout l'univers poétique que la pureté avait fondé. Le poète n'est plus qu'un roi sans royaume. Lisons le poème écrit la veille, le 18 octobre, *Shônen owaru* 少年期おわる[158] [La Fin de l'adolescence] La少年期おわる

こころの退院にはあまりまぶしい季節だ。

ちひさな情感もサロメチールの匂ひにみち

[158] MYZ, vol. 37. pp. 630-631. Le poème figure dans la section *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [Poèmes de Kimitake III].

まばたきはわすれかけた夢をかすめて…

すべてがやさしくてぼくらの歩みはにぶる。
ぼくらはかつて、きびしい愉楽を愛したが
それらを見失つた目には
もう純潔なかなしみしか映らずに

なじまぬ思ひ出にしたしみ、ぼくらの歌はすがれた。
にせものの悲嘆のかなたに
愛の林はまだうつくしく茂つている。

[La fin de l'adolescence/C'est une saison trop éblouissante pour quitter l'hôpital du cœur./Même les ténues émotions embaument l'analgésique. /Le clignement effleure le rêve presque oublié…/Tout est facile, nos pas s'émoussent. /Nous aimions jadis les rudes joies mais /Dans l'œil qui les a perdues de vue/Seule la chaste tristesse se reflète/Familière des souvenirs inconnus, notre poésie s'est fanée. /Dans l'autre monde de l'affliction factice, /Le bois de l'amour est encore luxuriant.]

La poésie « s'est fanée ». La fin de la poésie marque « la fin de l'adolescence » et de ses « rudes joies ». Elle laisse place à une période de convalescence avant l'entrée dans le réel et l'âge adulte. Le jeune homme, qui n'est plus poète, doit se défaire de ses anciennes émotions qui « embaument l'analgésique » dans « l'hôpital du cœur ». Il lui faut oublier le « rêve », les « souvenirs inconnus », au fond *l'inexpérience* de la poésie, « l'affliction factice » de « l'autre monde » où « le bois de l'amour », que le *soliste* n'a pas encore foulé, est « encore luxuriant » et découvrir l'authentique et « chaste tristesse » du réel. Si la pureté du poète ne fut qu'un leurre, il semble en effet qu'une certaine pureté soit recouvrable à travers l'expérience de la tristesse.

Le 26 octobre, Hiraoka Kimitake compose trois poèmes *Kôfuku to kaikon no tabi* 幸福と悔恨の旅 [Le Voyage du bonheur et du repentir], *Kôfuku no tanjû* 幸福の胆汁 [Le Fiel du bonheur] et *Jinsei* 人生 [Vie]. À l'évidence, le jeune adolescent est entré dans une phase rétrospective. C'est pour lui l'heure de faire la critique de son œuvre de prime adolescence et de tenter de la dépasser. Pour le prince chassé de la *terra poesis* par sa propre souillure, il est temps de prendre la mer et de jeter un

dernier regard sur la cité bientôt engloutie. Lisons *Le Voyage du bonheur et du repentir*[159] :

幸福と悔恨の旅

悔恨の大帆船に帆純吐げて
われ人工の海へと船出しぬ。
あたらしき唇気楼をめぐり
わが夢想は血滴らす珊瑚樹か。
紫の紐の入江は
ボンネットの海へと出で
わが運命の余沢そこここに迸しりたり。
わが大陸よ。少年の時代の岸よ。
《不可思議なる凱歌と挽歌の混合体
倦怠なきおどろくべき因循》
かの岸はやさしくうすれ
勝利と幸福に漬けられしわが肌は

褐いろと青いろにこそ染まりたれ。
（これやこれ幸ひの色彩なるか）
勝ちどきに耳なりひびき
幸運の唾液、口に粘りぬ、
しかも歓喜のさなかにありて
隙間洩る秋風だにも思はずて。
悔恨の大帆船に帆をあげて
われ人工の海へと船出しぬ。

[159] MYZ, vol. 37, pp. 633-636. Le poème figure dans la section *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [Poèmes de Kimitake III].

磯巾着は綺靡なる夢をまどろみ
硫酸の雨のごとく熟帯の陽は注げり。
勝利にただれし口は
ざれ歌のみうたひ、怠惰のつや
手摺りのごとくいや増しぬ。
幸福は幸福のまゝ老いぬれば
悔恨の白髪の匂ひだにせず
なげきの言しらぬ笑ひはひとり熟れたり。
悔恨を索めて発ち、報せひとつ受けたり。

「悔恨は巣立ちの小鳥、悔恨は
養殖真珠、さらぬだにその
悉く今は失せたり」
わが求めしもの失はれたる
この痴愚の悲歎なるかな。
こしかたの旅は悔恨、
求めたることごともそれ
悔恨はたゞもろもろの裏側にして
唾液にまぶれたる幸福者は
聖き懺悔者よりぞまさりたり。
悔恨の大帆船のうち
われとある日悔恨の姿を見たり。
青色のそびえたちたる断崖の
悦楽の雲のほとりにわだかまれる。
わが船はそれへと進み
われはたと面をおほへり
まざまざとわれは見たり
まばゆき蜃気楼のなかにさかしまのわれ

いままさに死なむとするを！

[Le voyage du bonheur et du repentir/Gréant le mât sur le grand voilier du repentir/Je suis parti pour la mer artificielle./Cernant de nouveaux mirages/Mes songes seraient-ils un grand corail qui dégoutte de sang ? /La violette baie sinueuse/S'ouvre sur la mer en bonnet/Et le reste des bienfaits de mon destin a jailli çà et là. /Ô mon continent ! Ô rivage de la prime adolescence ! /« Alliage d'un merveilleux chant de la victoire et d'un chant funèbre/ Surprenant conformisme sans paresse »/Le rivage pâlissait délicatement/ Et ma peau, baignant dans le bonheur et la victoire,/Se teignait d'indigo et de bleu !/(Seraient-ce les couleurs du bonheur ?)/Les oreilles bourdonnaient au cri de la victoire/La salive du bonheur est restée collée à la bouche/Et puis au milieu de la joie/Je n'ai même pas éprouvé le vent coulis d'automne./Gréant le mât sur le grand voilier du repentir/Je suis parti pour la mer artificielle./Les anémones de mer somnolent dans les rêves tapageurs/Telle une pluie d'acide sulfurique, le soleil tropical déverse sa lumière./La bouche enflammée par la victoire/Ne chantait que des chansons badines et le lustre de la paresse/Était de plus en plus éclatant comme celui d'une rampe./Le bonheur a vieilli en demeurant tel,/Sans même l'odeur des cheveux blancs du repentir/Le rire inexplicable de la complainte a mûri sans aide./Je suis parti à la recherche du repentir et j'ai reçu un message./« Le repentir est un petit oiseau quittant son nid, le repentir/Est une perle de culture et quand même il ne serait pas tel,/Tout est maintenant perdu. » /Ce que j'ai recherché est déjà perdu,/Comme ma sottise est lamentable !/Le voyage accompli est repentir,/Ce que j'ai recherché est aussi un repentir,/Le repentir est seulement l'envers des choses/Le bienheureux trempé de salive/Est supérieur au confesseur sacré./Dans le grand voilier du repentir,/J'ai vu un jour le spectre du repentir./Sur la falaise bleue qui se dresse/Il s'est lové au bord des nuages de volupté./Mon voilier s'en est approché/Soudain j'ai couvert mon visage/Car je l'avais vu nettement,/Dans le mirage éblouissant, j'ai vu mon image inversée./Maintenant je suis précisément en train de mourir !]

Autant que nous sachions, ce poème très complexe n'a jamais été commenté de manière minutieuse. Nous le déplorons, et d'autant plus qu'il semble marquer un premier départ dans l'œuvre de Mishima Yukio et mériterait sans doute une étude attentive menée par un éminent spécialiste japonais. Très modestement, tentons d'en dégager les éléments essentiels à notre réflexion. Dans ce poème qui peut rappeler le *Bateau ivre* de Rimbaud, le je poétique s'embarque sur « le grand voilier du repentir » à « la recherche du repentir ». Comme pour le je du *Bateau ivre* qui avoue « mais vrai, j'ai trop pleuré, les aubes sont navrantes », la quête de l'instance poétique du *Voyage du bonheur et du repentir* se solde par un apparent échec : « ce que j'ai recherché est déjà perdu, /Comme ma sottise est lamentable ! ». Signalons d'emblée que la mer investie par le poète est une « mer artificielle ». Le poète quitte ainsi le « continent », le « rivage de la prime adolescence » pour de « nouveaux mirages ». En somme, le je

n'accède pas à la réalité en *démarrant*, dans son acception maritime. Le poème accuse un contraste entre le « continent », évoqué au moyen des désinences de la langue classique exprimant l'accompli, et dont les évocations sont empreintes d'un certain lyrisme : « ô mon continent ! », et la « mer artificielle », qui dans un premier temps est évoquée au présent : « les anémones de mer somnolent dans les rêves tapageurs/Telle une pluie d'acide sulfurique, le soleil tropical déverse sa lumière », puis, dans un second temps, au passé car le voyage est « accompli » : « j'ai vu un jour le spectre du repentir ». Si le voyage est celui du « bonheur et du repentir », il nous faut identifier ce que recouvre ce « bonheur » et ce qui est l'objet du « repentir ». À l'évidence, le « bonheur » renvoie à la « prime adolescence » et à son « continent » : « Et ma peau, baignant dans le bonheur et la victoire, /Se teignait d'indigo et de bleu ! / (Seraient-ce les couleurs du bonheur ?) ». Si le repentir est « un petit oiseau quittant son nid », alors il porte sur le passé du « continent ». Si le « continent » n'est que « victoire » et « bonheur », qu'est-ce qui peut lui valoir de susciter non la simple nostalgie mais le remords ? C'est que le « continent » est en même temps « chant funèbre », comme nous l'apprend ce mystérieux énoncé rapporté : « Alliage d'un merveilleux chant de la victoire et d'un chant funèbre ». Le poète révèle la dualité du monde qu'il a quitté et son remords tient de ce qu'il n'a su en prendre conscience : « Et puis au milieu de la joie/Je n'ai même pas éprouvé le vent coulis d'automne ». Complètement enseveli dans son bonheur, il n'a pu se rendre compte que ses murs laissaient filtrer le vent d'automne. Son « continent » était poreux, livré aux quatre vents du réel mais par son inconscience, parce que ses « oreilles bourdonnaient au cri de la victoire », il s'est laissé prendre au dépourvu et happer par le non-moi. Réapparaît à ce moment du poème, le motif de la « bave ». Cette fois, ce n'est plus celle de l'escargot du *Doigt et de la fierté* mais la « salive du bonheur [qui] est restée collée à la bouche ». Le poète déradant, porte les stigmates de la souillure qui a sapé les fondements du « continent » de son adolescence. Le voyage en mer n'est pas l'occasion d'une transfiguration, ni même d'une rémission. Le poète demeure persona non grata du réel qui l'accueille dans sa lumière crue « telle une pluie d'acide sulfurique » et qui ne semble pas disposé à lui frayer le passage jusqu'à un ailleurs plus hospitalier, jusqu'à la terre du repentir, du remords absous. Le voyage du poète ne mène donc nulle part : « ce que j'ai recherché est déjà perdu ». Le poète qui erre comme Caïn entre deux mondes semble choisir enfin de rebrousser chemin : « le bienheureux trempé de salive/Est supérieur au confesseur sacré », non sans avoir fait une découverte essentielle : « le repentir est seulement l'envers des choses ». La mer n'est donc pas le réel qui s'opposerait à la *terra poesis* pétrie d'illusion, parfaitement fictive, mais la dualité des choses, leur contradiction intrinsèque ; cependant que le « continent » du jeune homme n'est que l'endroit des choses, leur face victorieuse et

heureuse. Si bien que le « continent » n'est pas davantage « artificiel » que la mer, laquelle se révèle en effet au terme d'une prise de conscience, par le biais de la reconstruction mentale, proprement humaine, d'un envers des choses inaccessible mais deviné intuitivement, d'un *possible* auquel elle mène. L'autre monde du repentir, le monde du possible, est au fond le négatif du « continent », dans son acception photographique, de même que l'enfer est celui de l'ici-bas, et la mer, le film qui supporte son image. Dans les dernières lignes du poème, le « spectre du repentir » se manifeste « dans le mirage éblouissant ». Le poète ferme les yeux, terrifié. Il perçoit en effet son propre négatif, sa propre négation, « son image inversée », et cette négation de soi équivaut à la mort : « Maintenant je suis précisément en train de mourir » ! Cette fois, il recule mais viendra un jour où il effectuera le plongeon dans l'envers des choses, acceptera de mourir à soi pour devenir l'envers de soi, un anti-Hiraoka Kimitake, son négatif, Mishima Yukio. Nous y reviendrons.

Le poème *Kôfuku no tanjû* 幸福の胆汁[Le Fiel du bonheur] [160] semble annoncer le retour au « continent » de l'adolescence :

幸福の胆汁

昨日まで僕は幸福を追っていた
あやうくそれにとりすがり
僕は歓喜をにがしていた
今こそは幸福のうちにいるのだと
心は僕にいいきかせる。
追われないもの、追わないもの
幸福と僕とが停止する。
かなしい言葉をささやこうとし
しかも口はにぎやかな笑いとなり
愁嘆も絵空事に過ぎなくなり

[160] MYZ, vol. 37, pp. 636-637. Le poème figure dans la section *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [Poèmes de Kimitake III].

疑うことを知らなくなり

「他」を全て贋と思うように自分をする。

僕はあらゆる不幸を踏み

幸福をさえのりこえる。

僕のうちに

幸福の胆汁が瀰漫して…

ああいつか心の突端に立っていることに涙する。

[Le fiel du bonheur/Jusqu'hier, je pourchassais le bonheur/Je m'y suis accroché périlleusement/Et j'ai laissé échapper la joie./Mon cœur me persuade qu'à présent/Je suis dans le bonheur./L'un n'est pas poursuivi, l'autre ne poursuit pas/Le bonheur et moi-même sommes arrêtés./J'essaye de chuchoter de tristes mots/Mais ma bouche s'anime joyeusement,/Les lamentations n'étant que pures chimères,/désapprends à douter,/Et commence à considérer que l'« autre » est factice./J'ai expérimenté tous les malheurs/Et j'ai même dépassé le bonheur. /En mon sein, /Le fiel du bonheur prolifère…/Ah ! Je pleure d'être un jour à l'extrémité de mon cœur !]

Le poème semble rendre compte d'un statu quo ante. Le poète s'arrête : « Le bonheur et moi-même sommes arrêtés ». Provisoirement, le poète décide de ne pas aller plus avant dans la quête du repentir, d'ignorer la mer et l'envers des choses, ou plutôt son corps le cantonne sur le « continent » tandis que son cœur, qui a connu la mer et qui a deviné l'envers des choses, qui a « expérimenté tous les malheurs », qui a « même dépassé le bonheur », « essaye de chuchoter de tristes mots ». Le corps devient autonome. Il est mû par une volonté qui s'oppose à celle du cœur : sa « bouche s'anime joyeusement, /Les lamentations n'étant que pures chimères, /désapprend à douter, /Et commence à considérer que l'« autre » est factice ». Si nous ne craignions l'abus de langage, nous emprunterions exceptionnellement un mot à la psychanalyse et nous dirions que ce poème rend compte d'une espèce de « refoulement physiologique ». Le corps nie pour le cœur l'insupportable découverte, l'envers des choses. Il lui impose la cécité. Le dernier vers rappelle la nature « limitrophe », si l'on peut dire, du je poétique de la *Mer*. La contamination de la *terra poesis* par le réel est suffisamment avancée pour que le poète ne puisse prétendre s'absorber à nouveau dans son univers intérieur. Au mieux, il peut espérer se tenir à la lisière entre les deux mondes, face à la mer. Au fond, le « refoulement psychologique » semble avoir échoué. Le statu quo ante n'est plus qu'une chimère.

Le dernier poème qui a attiré notre attention s'intitule *Jinsei* 人生 [Vie][161] :

人生
一列の人がつづき
たえまなくながれる
おのおのが目の前の背中を
自分の人生だと信じながら

それは百点の解答ではないが
また冷点のこたえでもない。
ひとの背中を盲信することは
そこへ「自分」を彫ることだから

[Vie/une file d'hommes qui s'étend,/qui se déverse continuellement/chacun croit que le dos qui est devant soi/ c'est sa vie/et si cela n'est pas tout à fait juste/ce n'est pas non plus complètement faux./Car la croyance aveugle au dos des hommes/C'est comme y graver le « moi ».

Ce poème étrange semble *prendre vie* à la lumière des deux poèmes précédents. Nous retrouvons cette cécité que le corps a imposée au cœur. Ici, il s'agit de la « croyance aveugle ». Le poète impose des limites à son regard, des ornières, de façon à ne pas considérer autre chose que l'immédiat, la surface, le « dos des hommes ». On devine que ce « dos » cache une autre face, un verso qu'il s'agit d'occulter. Pour le poète, cette cécité *volontaire*, si du moins on admet que le poète est souverain en son corps, que ce dernier est inféodé à sa volonté, n'est néanmoins qu'un pis-aller. Cette posture n'est pas complètement satisfaisante, elle n'est tout au plus « pas complètement fau [sse] ». Le poète doit s'armer avant d'affronter l'envers des choses. En attendant, il trouve son assise, « grave » le « moi » dans cet aveuglement.

[161] MYZ, vol. 37, p. 637. Le poème figure dans la section *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [Poèmes de Kimitake III].

3. Comparaison entre *L'Adolescent qui écrivait des poèmes* et les poèmes antérieurs à décembre 1940.

Entre juin et décembre 1940, alors qu'il se trouve sous la coupe de son ami Bôjô Toshitami, le jeune Hiraoka Kimitake écrit des poèmes qui rendent compte à l'évidence d'une crise poétique et existentielle. Pourtant, tant s'en faut que ceux-ci soient l'expression d'une rupture nette avec la production antérieure. En effet, dès janvier 1937, l'édifice poétique du jeune adolescent montre des signes de faiblesse. Les murs du « continent », de la *terra poesis* révèlent de sinistres fissures ne laissant présager rien de pérenne. La triste mer souille les côtes et les nuages d'escarbilles pénètrent la cité du poète pour y répandre la mélancolie. À l'évidence, le « bonheur parfait » n'est plus depuis bien longtemps à l'époque où a pu avoir lieu le fameux entretien avec Bôjô décrit dans l'*Adolescent*. Les poèmes postérieurs à juin 1940 témoignent cependant d'une accélération dans le processus de déchéance de l'univers poétique dont il semble que le catalyseur soit la prise de conscience de cette souillure intrinsèque au poète qui avait ébranlé, quoiqu'encore latente, les fondements d'une *terra poesis* heureuse et chaste reposant sur la croyance du poète en sa propre pureté. Bien avant décembre 1940, Kimitake Hiraoke a pu penser comme le personnage de *L'Adolescent* que « lui aussi arrêterait peut-être un jour d'écrire des poèmes »[162]. Alors pourquoi Mishima Yukio a-t-il choisi de situer la crise poétique de Hiraoka Kimitake au moment de son entretien avec Bôjô ? Pour Inada daiki, c'est la recherche de l'« efficacité » qui motive ce choix[163] : « dans cet espace clos et limité de l'École des Pairs, la description exclusive de sa relation avec Bôjô est efficace ». Plus profondément, Mishima a sans doute cherché à mettre à jour de manière épurée la cause essentielle de la crise poétique, à savoir sa rencontre avec la dualité des choses, leur contradiction intrinsèque. Nous l'avons dit, R. est l'alter ego de l'adolescent, son pendant *expérimenté*, un miroir qui lui révèle autant ses propres contradictions que celle des choses. Le jeune poète découvre, dans sa confrontation avec un authentique poète, que sa pureté est aussi souillure, que sa chasteté est en même temps inclination aux baveuses agitations du doigt. Dans son article[164], Daiki Inaka s'intéresse en

---

[162] Voir *supra* p.50.

[163] Inada Daiki, *op.cit.*, p. 81 : 学習院という限られた内部において、坊城との関係のみを描き出すことが効果的である。

[164] Inada Daiki, *op.cit.*

particulier au rapport qu'entretient le narrateur avec son personnage. Il montre que le narrateur n'est autre que le Mishima Yukio de 1954, qui connaît le caractère factice de la poésie de l'adolescent qu'il était, le romancier qui ne connaîtra plus jamais l'état de béatitude dans lequel il affirme avoir baigné. Pour corroborer son propos, il cite l'auteur qui écrit dans une préface[165] :

> 自分が贋物の詩人である、或ひは詩人として贋物であるといふ意識に目ざめるまで、私ほど幸福だつた少年はあるまい。その目ざめから以後、私は小説家たるべき陰惨な行程を辿るのであるが、あのやうな幸福感を定着したいといふ思ひがたまたまこの小品の形をとつた。 これを書き、読み返して、私は文句を言はせぬあの幸福感は何に由来していたのかを考へる。それは一旦私を見捨て、又私から見捨てられたものであるが、三十一歳の今日、少年期の幸福感は再び神秘な意味を帯び始めたやうに思はれる。
>
> [Jusqu'à ce que je prenne conscience que j'étais un poète contrefait, ou bien qu'en tant que poète, j'étais factice, j'étais un adolescent on ne peut plus heureux. Au terme de cette désillusion, j'ai cheminé le lugubre chemin du parfait romancier et mon désir de fixer cette sorte de sentiment de bonheur a pris la forme inattendue de cette petite nouvelle. Ayant écrit cela, l'ayant relu, je me demande d'où pouvait bien venir ce sentiment de bonheur que je ne peux blâmer. Celui-ci s'est détourné de moi un temps, puis c'est moi qui m'en suis détourné. Mais aujourd'hui, à trente et un ans, je crois que le bonheur de mon adolescence se nimbe à nouveau d'une mystérieuse signification.]

Le narrateur connaît l'avenir de son personnage et, de sa position omnisciente, s'adonne à la raillerie. Si l'on accorde crédit au commentaire de l'auteur, nous pouvons même dire comme Daiki Inaka que Mishima raille le jeune Hiraoka Kimitake qu'il était[166] :

> Mais le narrateur qui raconte cela sait « qu'il n'était pas poète ». Au fond, ce n'est pas la description d'un bonheur d'adolescent qui relèverait d'une confiance

---

[165] « Okugaki : "Shi wo kaku shônen" Kadogawa shôsestu shinsho »「おくがき」「詩を書く少年」角川小説新書 [Préface à *L'Adolescent qui écrivait des poèmes,* Kadokawa shôsetsu shinsho], juin 1956 (Shôwa 31) in MYZ, vol. 29, p. 221, cité par Inada Daiki, *op.cit*. p. 82.

[166] Inada Daiki, *op.cit*., p. 84 : しかしそれを語っている語り手は、「詩人ではなかつた」ことを知っている。つまりこれは少年期の過信とともにある「幸福」 の描写ではなく、それを自潮的に語ったものと解釈すべきであろう。

> excessive, mais un récit empli d'autodérision. Ainsi devrait-on interpréter cette nouvelle.

Au fond, Mishima agit comme le devin Tirésias d'*Œdipe Roi*, qui annonce la catastrophe sans être entendu, qui véhicule ce qu'on appelle l'« ironie tragique ». Le texte est ainsi le produit d'une polyphonie. Dans les pensées de l'adolescent, retranscrites systématiquement au discours indirect, il faut entendre *aussi* la voix d'un narrateur distant, critique, qui connaît les tenants et les aboutissants d'une œuvre poétique qui va à sa perte. Les mots se dédoublent et portent en eux la préfiguration de la catastrophe, et ce, à l'insu du personnage. Deux passages doivent attirer notre attention[167] :

> En fait, entre la réalité du monde qu'il n'avait pas encore éprouvée et son monde intérieur, il ne pouvait percevoir ni antagonisme, ni tension, si bien qu'il n'avait pas besoin de croire en la supériorité de son monde intérieur et qu'il pouvait même considérer, par une absurde conviction, qu'il n'y avait pas en ce monde un seul sentiment qu'il ignorât. […]

> La disharmonie qu'il ressentait chaque fois qu'il rencontrait un nouveau mot était en même temps l'expérience d'un sentiment inconnu. Cela lui permettait de conserver en apparence cette placidité qui ne convenait pas à son âge.]

L'« absurde conviction » de l'adolescent le mène à considérer qu'il n'y a « ni antagonisme, ni tension » entre son univers poétique et le monde extérieur. L'adjectif « absurde » accuse la prise de distance du narrateur surplombant et vaticinant vis-à-vis de son ignorant personnage. Nous devinons que celui-ci, contrairement à son personnage, a perçu l'« antagonisme » et la « tension » entre l'univers poétique de l'adolescent et le monde extérieur qu'incarne le personnage R., et qu'il a compris que derrière cette innocente « disharmonie », c'est ce même « antagonisme » funeste, qui habite les mots et les choses qu'elles désignent. En filigrane, Mishima Yukio nous dit que la poésie du jeune Hiraoka Kimitake n'a pas survécu à la prise de conscience de l'antagonisme entre le réel et son univers poétique d'une part, de la diplocité des choses, de la « disharmonie » essentielle du monde d'autre part. Voilà peut-être la « question la plus importante » qu'évoquait le romancier dans son commentaire[168]. Le devin Mishima se joue de son personnage inconscient non seulement en suggérant le

---

[167] Voir *supra* p.54.

[168] Voir *supra* p.49.

contraire de ce que l'adolescent croit mais encore en le confrontant au sphinx R. qui se distingue paradoxalement par la « banalité [169] » de son propos. Le jeune adolescent est cerné de toute part par un discours qui le contredit, par l'ironie tragique du narrateur et l'ironie qu'on dira socratique du personnage R., le maïeuticien qui l'accouche sans en avoir l'air de la vérité essentielle, la contradiction intrinsèque du monde.

L'authentique poésie est ainsi définie en creux. Elle est d'abord mimétique : elle parle du monde. Elle est ensuite le produit d'un être pur qui n'a pas subi la déchéance, pour qui les mots et le monde ne cachent rien, sont fondamentalement banals, transparents. Dans la poésie authentique, point n'est besoin de sonder les choses, de rechercher l'« envers » du monde, puisqu'il n'existe pas. La crise poétique de Hiraoka Kimitake est au fond assez proche de celle que connaît Rousseau au moment où ce dernier découvre le paraître[170] :

> Nous allons rencontrer un souvenir d'enfance qui décrit la rencontre du paraître comme un bouleversement brutal. Non, [Rousseau] n'a pas commencé par observer la discordance de l'être et du paraître : il a commencé par la subir. La mémoire remonte à une expérience originelle de la malfaisance de l'apparence ; Jean-Jacques en retrace la révélation « traumatisante », à laquelle il attribue une importance décisive : « Dès ce moment je cessai de jouir du bonheur pur. » À cet instant se produit la catastrophe (la « chute ») qui détruit la pureté du bonheur enfantin. À dater de ce jour, l'injustice existe, le malheur est présent ou possible. Ce souvenir a la valeur d'un archétype : c'est la rencontre de l'accusation injustifiée. Jean-Jacques paraît coupable sans l'être réellement. Il paraît mentir, alors qu'il est sincère. Ceux qui le châtient agissent injustement, mais parlent le langage de la justice. Et ici la punition physique n'aura pas les conséquences érotiques de la fessée appliquée par Mlle Lambercier : Jean-Jacques n'y découvre pas son corps et son plaisir ; il y découvre la solitude et la séparation. […] Il vient d'apprendre que les consciences sont séparées et qu'il est impossible de communiquer l'évidence immédiate que l'on éprouve en soi-même. Dès lors, le paradis est perdu : c'était la transparence réciproque des consciences, la communication totale et confiante. Le monde lui-même change d'aspect et s'obscurcit.

---

[169] Voir *supra* p.51.

[170] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 18-19.

Certes, le jeune Hiraoka Kimitake ne semble pas éprouver de sentiment de culpabilité comme Jean-Jacques Rousseau. Mais comme lui, il découvre que les choses ont deux faces, l'envers et l'endroit, l'essence et le paraître, et comme pour Rousseau, cette découverte marque la fin de la béatitude, le début de la solitude et de la séparation. Il est significatif, à cet égard, que l'adolescent soit accusé par le personnage R. de ne pas comprendre. Le monde a perdu sa transparence. Pour le jeune Kimitake, c'est le début de l'enfer et de la fascination subie. Dorénavant, le regard se portera sans cesse vers l'envers des choses, que dissimule nécessairement l'endroit. À cet égard, Hiraoka Kimitake s'inscrit dans la Modernité japonaise à propos de laquelle Karatani Kôjin 柄谷行人 écrit en s'appuyant sur l'analyse de Starobinski dans *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*[171] : « Rousseau a exercé sur le Mouvement pour la liberté et les droits du peuple de la deuxième décennie de l'ère Meiji une influence déterminante ». Le regard se portera aussi vers ce paradis perdu qui suscite nostalgie et lyrisme. Comme l'écrit Akimoto Kiyoshi 秋元潔[172]:

> Ce qui traverse l'œuvre poétique du jeune Mishima, c'est cette élégie adressée à quelque chose dont il est aliéné et isolé. Mais la nature véritable de cette chose dont il est banni, si nous devions englober tout ce qui s'y rapporte, c'est la très spirituelle « naïve pureté ».
>
> La « naïve pureté » n'est ni perdue ni pervertie, seulement aliénée. Bien sûr, au début, elle n'est pas nommée ainsi. C'est « ma spacieuse intériorité », c'est le « surplus du cœur », le « fruit unique ». Comme la « naïve pureté » n'a pas conscience d'elle-même, elle est aliénée en tant qu'inadaptation au monde vulgaire ; et c'est au terme d'une nouvelle auto-aliénation que, provisoirement, il la nommera ainsi.

---

[171] « Naimen no hakken » 内面の発見[La Découverte de l'intériorité] in Karatani Kôjin 柄谷行人, *Nihon kindai bungaku no kigen* 日本近代文学の起源 [L'Origine de la littérature moderne japonaise], Iwanami Gendai Bunko, 2008, p. 71 : ルソーは明治十年代の自由民権運動に決定な影響を与えた. Voir aussi les pages 70 à 75. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* : *la transparence et l'obstacle*, *op.cit*.

[172] Akimoto Kiyoshi 秋元潔, *Mishima Yukio : "Shônen" Jusshi kanshôshugi no kakô to shi (shikô)* 三島由紀夫 : 〈少年〉述志,感傷主義の仮構と死(試稿) [*Adolescent*, l'hypothèse de l'écriture authentique et du sentimentalisme, la mort], Shichikatsudo 七月堂, Tôkyô, 1985 : 少年時代の三島の詩に一貫しているのは、疎外され孤立していくものへの哀傷であるが、孤立していくものの正体はなにか、主題らしきものをあえて包括すれば、魂きわまる《純真無垢》ということになる。《純真無垢》は失われたり、変質するのではなく、ただ疎外されていく。もちろん、初めは《純真無垢》とはよばれない（「がらんどうな僕のなか」であり「心の剰余」であり「ただひとつの果実」…などである）。《純真無垢》は《純真無垢》であることを自覚しないから《純真無垢》なので、それは世俗になじまないものとして疎外され、さらに自己疎外されたのちに、仮にそうよばれるにすぎない。

Rappelons que Hiraoka Kimitake n'a que douze ans quand il écrit *Triste automne*, quinze au moment du *Voyage du bonheur et du repentir*. Les franges du paradis perdu ne sont pas encore clairement dessinées mais, déjà, le jeune écrivain se tourne vers lui pour lui adresser ses lyriques complaintes. Pour Hiraoka Kimitake, comme pour Rousseau, s'ouvre une ère nouvelle[173]:

> Alors commence une nouvelle époque, un autre âge de la conscience. Et ce nouvel âge se définit par une découverte essentielle : pour la première fois, la conscience a un passé. Mais en s'enrichissant de cette découverte, elle découvre aussi une pauvreté, un manque essentiel. En effet, la dimension temporelle qui se creuse derrière l'instant présent n'est devenue perceptible que par le fait même qu'elle se dérobe et se refuse. La conscience se tourne vers un monde antérieur, dont elle aperçoit tout ensemble qu'il lui a appartenu et qu'il est à jamais perdu. Au moment où le bonheur enfantin lui échappe, elle reconnaît le prix infini de ce bonheur interdit.

Pour conclure, disons que les poèmes de Kimitake infirment partiellement l'analyse de la crise poétique exposée dans l'*Adolescent* dans la mesure où le Hiraoka Kimitake de l'École des Pairs ne jouissait pas d'un bonheur parfait et que son univers poétique était déjà bien abîmé avant l'entretien avec Bôjô ; mais ils la confirment sur l'essentiel, car les poèmes comme la nouvelle suggèrent que la crise poétique procède de la découverte de la diplocité des choses et de l'opacité du monde. Ce qui distingue le Mishima Yukio de 1954 du Hiraoka Kimitake de l'École des Pairs, c'est d'abord et bien sûr la maturité. L'écrivain a vécu et sait mieux que le jeune adolescent de quoi retourne sa poésie. C'est surtout la prise de distance railleuse à l'égard du « continent » de l'adolescence, qui était pour le jeune Hiraoka Kimitake source de nostalgie et de lyrisme. À l'évidence, il s'est passé quelque chose d'essentiel entre 1941 et 1953, un évènement, davantage qu'une simple maturation, qui a déterminé la posture de l'écrivain Mishima Yukio. Disons-le d'emblée. C'est la découverte du concept d'ironie et surtout, sa mise en pratique.

---

[173] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* : *la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p.22.

II. La découverte du concept d'ironie

Le 30 novembre 1940, Hiraoka Kimitake reçoit une lettre de son camarade grabataire Azuma Takashi. C'est le début d'une longue correspondance littéraire. Dans la première lettre qu'il adresse à ce jeune écrivain qu'il n'a encore jamais rencontré, le poète repenti Hiraoka Kimitake, en guise de *captatio benevolentiae*, propose le commentaire de ses dernières nouvelles et, évoquant *Kokoro no kagayaki* こころのかがやき[Les Scintillements du cœur], il tente ainsi de définir sa posture d'écrivain[174] :

> 私の「人間の表面をみない卑けな態度」は一種の浪漫主義と自分に言いきかせております。さまざまなものを映している鏡のなかを空想することが過去の架空な浪漫であったなら、真実をうつそうとしてその実は汚い鏡の表面をのみ細述するそのセマイやり方は現実主義、自然主義でありましょうし、一方私は鏡ではなく実態を残酷に標本的に、解剖的にほり下げてみようと大それた試みをいたしたのでございました。現実は二つの世界を区切りる鏡の線で、実態に進むことも一方現実に徹する主張ながら、最早浪漫主義ではありますまいか。
>
> [Je me persuade que ma « vile posture qui ignore la surface de l'homme » est une sorte de romantisme. Si l'ancienne fiction romantique consistait à imaginer l'intérieur d'un miroir qui refléterait diverses choses, le réalisme et le naturalisme désignant peut-être cette méthode étroite qui tente de refléter la réalité, mais qui en fait ne permet de décrire en détail que la surface d'un miroir sale, moi, j'ai essayé au contraire, de manière téméraire, d'approfondir, de disséquer, d'empailler cruellement le réel, non le miroir. Affirmer que la réalité est la ligne du miroir séparant deux mondes, qu'on progresse dans le réel en même tant qu'on le transgresse, ne serait-ce pas déjà un romantisme ?]

Hiraoka Kimitake s'inscrit manifestement dans la veine romantique. Pour lui, le romantisme suppose la coexistence de deux mondes séparés par le miroir du réel. Extrapolons et reformulons d'après ce que nous avons induit de notre lecture des poèmes. Le romantisme, tel que l'entend Hiraoka Kimitake, repose sur la dualité des choses, admet que le réel présente un endroit et dissimule un envers. L'écrivain romantique se distingue des naturalistes par sa volonté téméraire de voir l'envers des

[174] MYZ, vol. 38, p. 43. La lettre date du 2 décembre 1940 (Shôwa 15).

choses et par son refus de limiter son champ d'investigation à leur surface. Cette pénétration du réel, cette transgression ne va pas sans violence. Pour approfondir les choses, il faut se montrer cruel. Pour autant, le romantique ne peut nier l'endroit des choses qui participe du réel aussi bien que l'envers. Ainsi, le romantique « progresse dans le réel en même tant qu'[il] le transgresse », opère un constant va-et-vient entre l'endroit et l'envers des choses, entre le visible et l'invisible. Au fond, l'écrivain romantique est fasciné par le monde. Cette profession de romantisme va de pair avec une *apostasie* poétique et une conversion romanesque. Le 6 janvier 1941 (Shôwa 16), Hiraoka Kimitake écrit à Azuma Takashi[175] :

> 私はちょこちょこいろんなものを書きはじめました。もちろん父へ内緒で、です。貴下と御交友をしていただくようになってから、小説を本腰かけて書きはじめました。もちろん母にはかくしませんが大阪にいる父には内緒です。
>
> こんなことを申し上げるのは、このごろの私が、復活だの、飛躍だの、進歩だの、そんなものであるという大それたこと申し上げるつもりでは決して決してありません。そればかりかそれ以後の私が以前の私より、あるいは退歩しているかもしれないのです。
>
> [J'ai commencé, tout trépidant, à écrire diverses choses. Bien sûr, c'est à l'insu de mon père. Depuis que vous m'avez accordé votre amitié, je me suis mis pour de bon à écrire du roman. Je ne le cache pas à ma mère, bien entendu, mais pour mon père qui vit à Ôsaka c'est secret.]
>
> Cela dit, je ne prétends pas le moins du monde « renaître de mes cendres », « faire un bond », « progresser » ou que sais-je encore. Au contraire, peut-être le moi d'après a-t-il régressé par rapport au moi d'avant.

Le 14 janvier, il ajoute[176] :

> 全く私の詩はへんに、言葉の問題に苦しんだり、叙情ということを強く考えたりしてから駄目になったと自分でも思っております。もう少し子供っぽい素直な目で物を眺めていとうございました。[…] 本当のところ、そろそろ詩が書けなくるのでしょう。
>
> [Étrangement, depuis que mes poèmes butent tout à fait sur la question du langage et que je réfléchis sérieusement au lyrisme, il me semble qu'ils sont

[175] MYZ, vol. 38, p. 46.

[176] MYZ, vol. 38, p. 49. Lettre adressée à Azuma Takashi.

perdus. J'aimerais contempler encore un peu les choses naïvement, comme un enfant […] Pour être sincère, je ne pourrai peut-être plus écrire de poème.]

Ainsi, Kimitake Hiraoka abandonne la poésie, il le dit du moins, pour se consacrer au roman, seul mode d'expression viable qui puisse répondre à la fascination de celui qui a pris conscience de l'envers des choses et qui tente de traverser le miroir du réel en quête de l'invisible. Pour autant, il ne juge pas le roman supérieur à la poésie. Au contraire, c'est pour lui une régression. Mais la poésie est perdue. Quoi qu'il fasse, Hiraoka Kimitake ne peut plus regagner le « continent » de l'adolescence, la *terra poesis* univoque et transparente. Hiraoka Kimitake se sait banni. Sa lucidité l'a plongé dans l'enfer du roman où les choses sont opaques et frustrent le regard. Le romancier romantique qu'il se propose de devenir est un être déchu, nostalgique du monde de l'enfance, lyrique.

1. Le lyrisme

Le lyrisme est, comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix[177], une « notion qui demeure foncièrement confuse, depuis toujours partagée entre des valeurs contradictoires. Peut-être même est-ce une tâche vaine que de s'appliquer à mieux le cerner ». Pourtant, Hiraoka Kimitake ayant affirmé qu'une réflexion approfondie sur le lyrisme avait rendu sa poésie obsolète, nous ne saurions éluder la question. Malheureusement, l'auteur n'en propose aucune définition nette. C'est donc à nous de doter ce concept d'une valeur opératoire, fût-ce au détriment de la nuance.

Nous savons qu'à l'époque de la rédaction de la *Forêt*, Hiraoka Kimitake s'enthousiasme pour l'œuvre de Rilke et en particulier pour ses *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Dans la lettre qu'il adresse à son camarade le 23 juin 1941 (Shôwa 16), il écrit[178]:

マルテの手記およみとのこと。あれは兼ね兼ね貴下にお読み願いたいと思っていたものでございます。私は殊に第一部の結尾のゴブランの織の瞑想が好きです、それからマルテの父の詩の前後も。リルケの詩

[177] MYZ, vol. 38, p. 49.

[178] MYZ, vol. 38, pp. 957-958.

はあれにも増して凛冽ですが、矢張散文の方がとっつき易い気がします。[…]　マルテの生き方には確か退廃をこえた激しさがありましょう。

[À propos de la lecture des *Cahiers de Malte*. J'attendais depuis longtemps que vous les lisiez. J'aime particulièrement la méditation à la manufacture des Gobelins dans la première partie, et le passage sur la mort du père de Malte. Les poèmes de Rilke sont autrement plus froids mais quand même, il me semble que sa prose est plus abordable. […] Dans *le modus vivendi* de Malte, il y a sûrement cette violence qui surmonte la décadence.]

Dans la lettre du 24 juillet, alors qu'il présente à son ami *La Forêt* dont il vient d'achever la première épreuve, il ajoute[179] :

「ドウイノの悲歌」は、絢爛で哀韻高い叙情的な哲学大系と思います。

[Les *Élégies de Duino* sont un système philosophique lyrique, splendide et pitoyable].

Le lyrisme, tel que l'entend Hiraoka Kimitake, semble donc celui du Rilke des *Cahiers de Malte* et des *Élégies de Duino.* Pour notre auteur, il semble que le terme soit sans ambiguïté. Le lyrisme s'élève même au rang d'un « système philosophique ». Si l'auteur ne propose pas de définition, nous pouvons néanmoins déduire des citations ci-dessus le but, les moyens et le caractère du lyrisme. Pour Hiraoka Kimitake, le but du lyrisme est de « surmonter la décadence ». Ses moyens sont la « violence » et la « splendeur ». Son caractère est « pitoyable ». Tentons d'y voir plus clair en faisant un détour par les *Cahiers de Malte* et les *Élégies de Duino* de Rilke.

A. La chute des Cahiers de Malte

Dans *L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot écrit à propos des *Cahiers de Malte*[180]:

L'angoisse de Malte, d'ailleurs est plutôt en rapport avec l'existence des grandes villes, cette détresse qui fait de quelques-uns des errants, tombés hors d'eux-

[179] MYZ, vol. 38, p. 84.
[180] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 154-155.

> mêmes et hors du monde, déjà morts d'une mort ignorante qui ne s'accomplit pas. C'est là l'horizon propre de ce livre : l'apprentissage de l'exil, le frôlement de l'erreur qui prend la forme concrète de l'existence vagabonde à laquelle glisse le jeune étranger, exilé de ses conditions de vie, jeté dans l'insécurité d'un espace où il ne saurait vivre ni mourir « lui-même ».
>
> Cette peur qui se lève dans Malte, qui l'amène à découvrir « l'existence du terrible » dans chaque particule d'air, angoisse de l'étrangeté oppressante, quand se perdent toutes les sûretés protectrices et que soudain s'effondre l'idée d'une nature humaine, d'un monde humain dans lequel on pourrait trouver abri, Rilke l'a affrontée lucidement et soutenue virilement […]

Sans doute, le jeune Hiraoka Kimitake a-t-il trouvé dans l'expérience de Malte, son exil et sa découverte de l'« existence du terrible », un écho à sa propre expérience. Ayant découvert l'existence de l'envers des choses, il a pu, comme le personnage de Rilke, se sentir exilé après avoir été dépossédé de son œuvre poétique. Plus loin, Blanchot ajoute[181] :

> L'expérience de *Malte* a été, pour Rilke, décisive. Ce livre est mystérieux parce qu'il tourne autour d'un centre caché dont l'auteur n'a pu s'approcher. Ce centre est la mort de Malte ou l'instant de son effondrement. […] « Le livre de *Malte Laurids Brigge,* s'il est jamais écrit, ne sera rien que le livre de cette découverte, présentée en quelqu'un pour qui elle était trop forte. » (Citation de Rilke) […] La découverte de Malte est celle de cette force trop grande pour nous qu'est la mort *impersonnelle*, qui est l'excès de notre force, ce qui l'excède et la rendrait prodigieuse, si nous réussissions à la faire nôtre à nouveau.

Ainsi la découverte de « l'existence du terrible » est celle de sa propre mort, de laquelle Malte ne peut s'approcher. À la suite de cette découverte survient la chute[182] :

> Malgré ma peur, je suis pourtant pareil à quelqu'un qui se tient devant de grandes choses, et je me souviens que, autrefois, je sentais en moi des lueurs semblables lorsque j'allais écrire. Mais cette fois-ci, je serai écrit. Je suis l'impression qui va se métamorphoser. Il ne s'en faudrait plus que de si peu, et je pourrais, ah ! tout comprendre, acquiescer à tout. Un pas seulement et ma profonde misère

[181] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 166.

[182] *Ibid*., p. 167. Blanchot cite les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

> serait félicité. Mais ce pas, je ne puis le faire ; je suis tombé et ne puis me relever, parce que je suis brisé.

Cette même découverte et la subséquente chute réduisent l'auteur Rilke à une sorte d'aphasie littéraire[183] :

> « Je suis toujours le reconvalescent de ce livre » (1912). « Peux-tu comprendre que je sois resté derrière ce livre tout à fait comme un survivant, au plus profond de moi-même, désemparé, inoccupé, inoccupable ? » (1911). « Malte est parvenu derrière tout, dans une certaine mesure derrière la mort, si bien que rien ne m'est plus possible, pas même de mourir » (1910).

Le désarroi de Rilke au moment de l'achèvement de *Malte* était sans doute partagé par Hiraoka Kimitake qui, ayant découvert l'envers des choses, pressentait qu'il « ne pourrai[t] peut-être plus écrire de poème[184] ». Pour Rilke, comme pour Hiraoka Kimitake, il s'agit de trouver un moyen de se relever, de « surmonter la décadence [185] ». Rilke trouve son salut dans les *Élégies de Duino* [186] :

> Plus tard, lorsque sa patience et son consentement l'auront fait sortir de cette « région perdue et désolée » en lui permettant de rencontrer sa vraie parole de poète, celle des « Élégies », il dira nettement que, dans cette nouvelle œuvre, à partir des mêmes données qui avaient rendu *impossible* l'existence de Malte, la vie redevient *possible* […]

La conversion romanesque de Hiraoka Kimitake aurait-elle un rapport avec l'élégie rilkéenne ?

---

[183] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 168. Blanchot cite la correspondance de Rilke.

[184] Voir *supra* p. 89.

[185] Voir *supra* p. 90.

[186] Maurice Blanchot, *op.cit.*, p. 169.

B. L'« autre côté » des *Élégies de Duino*

Avant de nous pencher sur les *Élégies de Duino,* arrêtons-nous devant le concept d'élégie. Tout comme le lyrisme, ce terme se refuse à une définition simple. Jean-Michel Maulpoix décrit le phénomène ainsi[187]:

> Elle déplore et se lamente. Elle exprime la perte et la dépossession. […]
>
> Thrène à l'origine, chant funèbre accompagné de la flûte, l'élégie fait partie des œuvres d'esprit funéraire, telles que l'Oraison funèbre, l'Épitaphe, le Tombeau ou le Tumulus. Elle trouve sa place parmi diverses espèces de déplorations. Mais elle tend à se poser elle-même comme la forme la plus pure de la déploration, puisque sa propriété est de bercer la tristesse par le chant. […]
>
> Plutôt qu'à simplement déplorer la défaite ou la disparition, l'élégie invite à *relever* son courage. […]
>
> D'une part elle procède d'une idéalité épique qu'elle présente comme perdue, et d'autre part elle tend vers une espèce de morale épique qu'elle invite à retrouver : il s'agit, en vérité, de renouer à l'intérieur de soi les fils qui se sont rompus dans l'histoire. C'est très largement une poésie du ressaisissement. Une totalité intérieure vient s'y substituer à une totalité extérieure perdue. […]
>
> Déchirée entre le passé et le futur, elle instaure une temporalité particulière du temps *suspendu,* (« Ô temps, suspends ton vol ! »), tel que l'accomplit la méditation. Elle répète l'implacable fuite des jours, l'éloignement de l'amour, de la jeunesse et du bonheur ; mais elle s'interroge surtout à la fois sur un lieu et sur un temps perdu. […]
>
> Autre topos élégiaque : la figure du poète en exilé, ou en corps penché. […] Cette figure penchée trouve sa place dans l'allégorie mélancolique du sujet alourdi par la tristesse, fixant obstinément un silencieux miroir liquide sur lequel vient se réfracter le sentiment. […]
>
> Travail de deuil et de mémoire, toute élégie formule un deuil qui doit être dépassé. Elle ne saurait s'en tenir à la pure et simple expression d'une tristesse, car ce deuil est de nature morale, et il faut que l'élégie procède, jusque dans le chagrin, d'un « enthousiasme suscité par l'idéal ». (Schiller) […]
>
> L'élégie est dite « pitoyable » : elle doit exprimer et susciter la pitié. […]
>
> L'élégie développe un discours plus abstrait, sentimental et nostalgique, où « la nature est représentée comme perdue et l'idéal comme n'étant pas atteint. »

[187] Jean-Michel Maulpoix, *op.cit*., pp. 189-190 ; pp. 191-192 ; p. 196 ; p. 203.

Le « système philosophique lyrique, splendide et pitoyable [188] » qu'évoque Hiraoka Kimitake semble désigner, à travers les *Élégies de Duino,* l'élégie elle-même. Elle est en effet « lyrique », convenons-en, « pitoyable » (« L'élégie est dite « pitoyable » : elle doit exprimer et susciter la pitié ») et « splendide » parce qu'elle « procède d'une idéalité épique », et qu'elle se propose de « surmonter la décadence » à travers une poétique du « ressaisissement » qui « renoue à l'intérieur de soi les fils qui se sont rompus dans l'histoire ». Ainsi, paradoxalement, chez Hiraoka Kimitake, la réflexion sur la « plaintive élégie » qui, d'après Boileau, « en longs habits de deuil, /Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil [189] », poésie s'il en est, rend impossible l'écriture de poèmes. C'est que la poésie est pour lui œuvre naïve supposant un regard d'enfant sur un monde transparent, donné. Or le rapport au monde que suppose l'élégie et que semble assumer Hiraoka Kimitake, est contraire à cette naïveté. Dans l'élégie, le monde est en effet fondamentalement perdu. Ayant découvert l'envers des choses, Il ne lui reste plus que le ton élégiaque, l'évocation nostalgique du « continent » perdu, si ce n'est l'élégie en tant que forme poétique, pour surmonter sa décadence. C'est dans le roman que Hiraoka Kimitake se propose de faire vibrer la lyre élégiaque, dans un genre où « la réalité est la ligne du miroir séparant deux mondes », où le « sujet alourdi par la tristesse, fix [e] obstinément un silencieux miroir liquide sur lequel vient se réfracter le sentiment ».

Les *Élégies de Duino* supposent elles aussi l'existence d'un autre monde, d'un autre côté inaccessible et invisible. Citons la lettre très connue que Rilke adresse à Witold von Hulewitz le 13 novembre 1925[190] :

> Dans les Élégies, l'affirmation de la vie et celle de la mort se révèlent ne faire qu'un. […]
>
> La mort est la face de la vie détournée de nous, non éclairée par nous : nous devons essayer de réaliser la plus grande conscience de notre existence, qui est chez elle dans les deux domaines illimités, par l'un et l'autre inépuisablement nourrie…

[188] Voir *supra* p. 90.

[189] Cité par Jean-Pierre Maulpoix, *op.cit*., p. 198.

[190] Lettre citée par J.-P. Maulpoix, op.cit., pp. 215-216 et par Maurice Blanchot, *op.cit*., p. 169.

> La vraie figure de la vie s'étend sur les deux domaines, le sang de la circulation suprême passe dans les deux : il n'y a ni En deçà, ni Au-delà, rien que la grande Unité où ces êtres qui nous surpassent, les « anges », sont chez eux.

Maurice Blanchot la commente ainsi [191] :

> Pourquoi, alors, n'avons-nous pas accès immédiatement à ce côté autre, à ce qui est la vie même, mais rapportée autrement, devenue autre, l'autre rapport ? On pourrait se contenter de reconnaître, dans l'impossibilité d'accéder, la définition de cette région : elle est « le côté qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous ». Elle serait donc ce qui nous échappe essentiellement, une sorte de transcendance, mais dont ne pouvons pas dire qu'elle ait valeur et réalité, dont nous savons seulement que nous en sommes « détournés ».
>
> Qu'est-ce qui nous met dans cette nécessité de ne pouvoir, à notre guise, nous retourner ? Apparemment nos limites : nous sommes des êtres limités. Quand nous regardons devant nous, nous ne voyons pas ce qui est derrière. Quand nous sommes ici, c'est à condition de renoncer à là-bas : la limite nous tient, nous retient, nous repousse vers ce que nous sommes, nous retourne vers nous, nous détourne de l'autre, fait de nous des êtres détournés. Accéder à l'autre côté, ce serait donc entrer dans la liberté de ce qui est libre de limites.

Il s'agit donc pour Rilke de « circuler » entre l'envers et l'endroit car « la vraie figure de la vie s'étend sur les deux domaines ». Mais il y a deux obstacles[192] : d'une part, « la réalité et la force du dehors », la « *mauvaise étendue* », d'autre part « la profondeur de l'intimité », la « *mauvaise intériorité*, celle de la conscience, là où sans doute nous sommes déliés des limites de l'ici et du maintenant, où nous disposons de tout au sein de notre intimité, mais où aussi, par cette intimité fermée, nous sommes exclus de l'accès véritable à tout […] ». Rilke recherche donc le point de jonction entre l'intimité et le monde, le moi et le non-moi, un point où « l'espace fût à la fois intimité et dehors[193] ». Cet « espace intérieur du monde[194] », Rilke le nomme « *Weltinnenraum*[195] ». Il le *touche* au terme d'une « conversion », « ce mouvement pour aller vers le plus intérieur, œuvre où nous nous transformons en transformant

---

[191] Maurice Blanchot, *op.cit*., pp. 170-171.

[192] Cf. Blanchot. *op.cit*., p. 173.

[193] *Idem*.

[194] *Ibid*., p. 174.

[195] *Idem*.

tout[196] ». Or, « cette transformation, cet accomplissement du visible en l'invisible […] est la tâche même de mourir […][197] ». Au fond, le but du lyrisme rilkien, c'est la disparition du moi dans sa réconciliation toujours provisoire avec le non-moi, c'est la mort répétitive, celle des « infiniment morts[198] », car [199] :

> Vivre, c'est toujours déjà prendre congé, être congédié et congédier ce qui est. Mais nous pouvons devancer cette séparation et, la regardant comme si elle était derrière nous, faire d'elle le moment où, dès à présent, nous touchons l'abîme, nous avons accès à l'être profond.

Pour conclure, reprenons la lettre du 14 janvier 1941 de Hiraoka Kimitake :

> Depuis qu'étrangement mes poèmes butent complètement sur la question des mots et que je réfléchis sérieusement au lyrisme, il me semble qu'ils sont perdus. J'aimerais contempler encore un peu les choses naïvement, comme un enfant […] Pour être sincère, je ne pourrai peut-être plus écrire de poème.

Interprétons à nouveau, à la lumière de notre commentaire sur le lyrisme rilkien. Comme Rilke, Hiraoka Kimitake a découvert l'envers des choses. En conséquence, la transparence du monde est perdue. En affirmant que la réflexion sur le lyrisme a éteint le feu de son inspiration poétique, Kimitake Hiraoke suggère que le lyrisme est objectivant et que dans sa posture élégiaque, *face* au monde, il ne peut plus écrire de poésie, puisque celle-ci est l'expression de la transparence. La posture élégiaque découvre dans le roman un nouveau et salutaire moyen d'expression. Grâce à l'élégie splendide et pitoyable, Hiraoka Kimitake entend surmonter l'aphasie poétique qui le frappe et dans laquelle il est enseveli. Par le roman[200] *élégiaque*, si l'on peut dire, Hiraoka Kimitake entend non seulement chanter le passé, le « continent de l'adolescence » irrémédiablement perdu, la *terra poesis* engloutie, s'en rapprocher autant que possible par la plainte, mais encore réconcilier l'envers et l'endroit des choses, surmonter leur contradiction et disparaître avant l'heure dans cette union des

---

[196] Maurice Blanchot, *op.cit*., p. 181.

[197] *Idem*.

[198] *Idem*. Rilke cité par Blanchot.

[199] *Idem*.

[200] Pourquoi choisit-il le roman ? Peut-être par ce que le roman, contrairement à l'épopée, suppose la jonction du passé et du présent. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

deux pôles du réel, dans le miroir du monde. En somme, Hiraoka Kimitake entend « surmonter la décadence » par la mort itérative et infinie du lyrisme élégiaque : c'est dans ce paradoxe que semble résider son romantisme.

2. La rencontre avec l'École Romantique Japonaise

Hiraoka Kimitake évoque dans la lettre du 23 juin 1941 (Shôwa 16) cette « *violence* qui surmonte la décadence ». On peut être surpris de voir la « violence » associée au lyrisme de Rilke, lui dont l'expérience est d'après Blanchot « étrangère à la violence impérieuse et magique par laquelle, chez Novalis, l'intérieur affirme et suscite l'extérieur[201] », lui dont « la patience est l'épreuve de l'impatience, son acceptation et son accueil[202] […] ». Cette « violence » ne témoignerait-elle pas d'une confusion entre le lyrisme Rilkien et le romantisme qu'il est en train de découvrir ? Nous l'avons vu, Hiraoka Kimitake se réclame d'un certain romantisme en exposant son projet littéraire à son confident littéraire Azuma Takashi. Mais quel est ce *romantisme* dont il se réclame soudainement, et quels en sont les options esthétiques et spirituelles ? Bien sûr, ce « romantisme » peut désigner le mouvement européen. Mais, pour le jeune Hiraoka Kimitake, il semble renvoyer surtout à ce qui lui est le plus proche physiquement, à savoir l'École Romantique Japonaise (Nihon Rômanha 日本浪曼派). Pour s'en convaincre, rappelons le passage des *Années d'errance* cité dans l'introduction :

> [Eh bien, où dois-je faire débuter l'histoire de mes pérégrinations littéraires ? Si je laisse de côté pour le moment mes activités littéraires scolaires, il me semble qu'il serait convenable de commencer par le récit de mes relations avec l'École Romantique Japonaise pendant la guerre. Il est indéniable que j'étais dans les parages de cette école. À l'époque, deux cordons me liaient au romantisme. Le premier, c'est mon professeur de l'école des Pairs, Monsieur Shimizu Fusao, le second, c'est le poète Hayashi Fujima.]

[201] Maurice Blanchot, *op.cit*., p. 177.

[202] *Ibid*., pp. 161-162.

Tentons donc de comprendre le phénomène de l'École Romantique Japonaise.

A. La revue *L'École Romantique Japonaise*

D'après les historiens de la littérature, le romantisme (rômanshugi 浪漫主義[203]) apparaît au Japon au début de l'époque Meiji. Bien que le terme « romantisme » se refuse, comme le lyrisme, à la définition, on distingue traditionnellement trois périodes dans son évolution.

La première période est celle du *zenki rômanshugi* 前期浪漫主義 [premier romantisme]. Suite à la restauration de Meiji, les intellectuels japonais sont confrontés à la question de la « modernité » que l'on peut assimiler au modèle occidental. Certains, tels que Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1835-1901), Iwakura Tomomi 岩倉具視(1825-1883) et Natsume Sôseki 夏目漱石(1867-1916) s'interrogent sur la « possibilité de préserver une différence culturelle distinctive au sein du monde moderne[204] ». Cette volonté de différenciation culturelle se traduit par une réaction contre le modèle de société occidental. Dans les années 1870-1880, le *Jiyû minken undô* 自由民権運動 [Mouvement pour la liberté et les droits du peuple[205]] milite ainsi pour les « principes qui président à la communauté nationale [206] ». Parallèlement, apparaissent des groupes nationalistes tels que la *Minyûsha* 民友社 [Société des amis de la nation] dirigée par Tokutomi Sohô 徳富蘇峰 (1863-1957), la *Kokka gakkai* 国家学会 [Association pour la recherche sur l'État], ou la *Seikyôsha* 政教社 [Société pour l'éducation politique], lesquels, d'après Ishida Takeshi 石田雄, « tentent de restaurer le sens de l'identité traditionnelle pour la communauté nationale à travers le

---

[203] Cf. art. « Rômanshugi 浪漫主義» in Nihon kindai bungakukan 日本近代文学館[Musée de la littérature japonaise moderne] (dir.), *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大辞典 [Grand dictionnaire de la littérature japonaise moderne], vol. 4, Tôkyô, Kôdansha 講談社, 1977-1978, pp. 533-536; Jean Guillamaud, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Ellipses, 2008, pp. 99-104.

[204] Kevin Michael Doak, *Dreams of Difference, the Japan Romantic School and the Crisis of Modernity* [Les rêves de différence, l'École Romantique Japonaise et la crise de la modernité], Californie, University of California, 1994, p.xiii : « the possibility of preserving a distinctive cultural difference within the modern world ».

[205] « Mouvement pour la liberté et les droits du peuple. Mouvement politique du début de l'ère Meiji qui revendiquait l'établissement d'une représentation élue du peuple, la réduction des impôts fonciers et l'établissement des droits nationaux » in Dictionnaire historique du Japon, volume 10, 1984. Lettre J. pp. 40-41.

Url : https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1984_dic_10_1_904_t1_0040_0000_3

[206] *Idem* : « inclusive notions of the national community ».

concept de *kokusui* 国粋 [essence de l'État][207] » et témoignent « d'une crise culturelle accompagnant l'usage spécifique à l'État de Meiji de la modernisation occidentale en vue de l'industrialisation[208] ». C'est dans ce contexte de crise identitaire que la revue *Bungaku-kai* [Le monde littéraire] voit le jour en janvier 1893 (Meiji 26). Figurent au nombre de ces rédacteurs ceux que la tradition littéraire considère comme les premiers romantiques japonais, à savoir Kitamura Tôkoku 北村透谷 (1868-1894), Shimazaki Tôson 島崎藤村(1872-1943), Hirata Tokuboku 平田禿木(1873-1943), Togawa Shûkotsu 戸川秋骨(1870-1939), Baba Kochô 馬場孤蝶 (1869-1940) et Ueda Bin 上田敏(1874-1916). Tous ces écrivains ont subi l'influence du Mouvement pour la liberté et les droits du peuple, ont épousé l'idéal de l' « ouverture à la civilisation (bunmei kaika 文明開化) et sont plus ou moins de culture protestante. Très schématiquement, disons que par le biais de l'écriture, ils tentent de s'affranchir de leur prison charnelle pour gagner un monde métaphysique. Signalons que Shimazaki Tôson a vu dans *Les Confessions* de Rousseau l'archétype de l'homme moderne.

La deuxième période est dite « kôki rômanshugi » 後期浪漫主義 [le second romantisme]. Elle est marquée par la publication de la revue *Myôjô* 明星 [L'étoile du berger] entre avril 1900 et novembre 1908. Celle-ci est fondée par le poète Yosano Tekkan 与謝野鉄幹(1873-1935). *Grosso modo*, le « romantisme » de la deuxième période se traduit par l'expression de la passion, une esthétique de l'exubérance, témoigne d'une volonté d'affranchir les sentiments du joug de la morale sociale en même temps que, ce qui peut paraître paradoxal, d'une inclination à l'esthétisme. Yosano Akiko 与謝野明子(1878-1942), l'épouse de Yosano Tekkan, est considérée comme la figure la plus éclatante de cette deuxième période.

La troisième période est celle du « shin rômanshugi » 新浪漫主義 [néoromantisme] dominée par les figures de Nagai Kafû 永井荷風 (1879-1959) et Tanizaki Jun'ichirô 谷崎潤一郎(1886-1965). Cette période commence vers 1907 (Meiji 40) et se caractérise par une réaction au naturalisme et au matérialisme. Très sommairement, disons que chez les écrivains de cette troisième période, l'esthétisme se marie au sensualisme.

En somme, la génération romantique qui apparaît dans les années 1880 ne rejette pas complètement la culture occidentale et le concept de progrès. De même, le

---

[207] Ishida Takeshi 石田雄, *Nihon no seiji to kotoba (ge) : "heiwa" to "kokka"*日本の政治と言葉（下）「平和」と「国家」[La Politique japonaise et les mots (seconde partie) : La *paix* et la *nation*], Tôkyô, Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, 1989, pp. 160-161, Kevin Michael Doak (cité par), *op.cit*, p. xiv : « to restore a sense of traditional identity to the national community through the concept of « essence of the state » (*kokusui*) ».

[208] *Idem* : « cultural crisis that accompanied the Meiji state's specific use of Western modernization for the purpose of industrialization ».

nationalisme de Meiji, tiraillée entre la culture indigène japonaise et la culture occidentale, est animé par le désir de fonder un « nouveau Japon [209] » qui serait autant le fruit d'une réappropriation culturelle que du progrès en tant qu'assimilation de la modernité.

Contrairement à leurs prédécesseurs, les « romantiques » qui se font connaître dans les années 1930 ne croient plus que la modernisation du Japon soit possible. Si bien que l'Histoire de la littérature les exclut généralement de ce qu'elle nomme « romantisme ». L'optimisme qui gagne complètement l'intelligentsia japonaise à la suite de la guerre russo-japonaise (1904-1905) quant à la possibilité d'une modernisation du Japon cède le pas chez les intellectuels des années 1930, pour lesquels la modernisation est déjà achevée, à une critique de la notion de « modernité » [210]. L'euphorie de Meiji est passée. Pour les membres de l'École Romantique Japonaise, la notion de « modernité » n'est pas univoque. Pour certains, celle-ci représente l'influence étrangère, pour d'autres, c'est l'idéologie des Lumières et de la civilisation véhiculée par l'État de Meiji, pour d'autres encore, elle réfère à la réalité de la culture japonaise dans sa forme existante et décadente[211]. Cependant elle signifie toujours, d'après Kevin Michael Doak, « une conscience historique nouvelle au Japon [212] », une conscience très proche de celle que convoque Jürgen Habermas dans sa définition de la modernité : « la conscience d'une époque qui se met en relation avec le passé de l'antiquité pour se considérer comme le résultat de la transition de l'ancien au nouveau [213] ».

Au terme de la Première Guerre mondiale et de la révolution bolchevique, la crise identitaire s'intensifie. En effet, en Europe, l'expérience du cataclysme de la guerre plonge la génération d'après-guerre dans l'anxiété et on commence à reconsidérer « les valeurs universelles qui avaient été si facilement admises avant la guerre [214] ». Au Japon, la *Shinjinkai* 新人会 [Société de l'homme nouveau], fondée en décembre 1918 par des étudiants de l'Université impériale de Tôkyô[215], accueille avec enthousiasme la révolution bolchevique de 1917 mais le rêve de communauté

---

[209] Cf. Kevin Michael Doak, *op.cit.*, pp.xiv-xv.

[210] Cf. Kevin Michael Doak, *op.cit.*, P. xv.

[211] Cf. Kevin Michael Doak, *op.cit.*, p. xvi.

[212] Kevin Michael Doak, *op.cit.*, p. xvi : « a new historical consciousness in Japan ».

[213] Jürgen Habermas cité par Kevin Michael Doak, *op.cit.*, p. xvi : « the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of a transition from the old to the new ».

[214] Kevin Michael Doak, *op.cit.*, p. xx : « the universal values so readily accepted before the war ».

[215] Cf. Kevin Michael Doak, *op.cit.*, p. xxi.

s'effondre et les intellectuels désabusés sombrent dans le désarroi. Les années trente sont marquées par une politique expansionniste de plus en plus débridée tournée vers le continent et, pour ce qui est de la situation intérieure, par une crise financière à partir de 1931, par l'activisme de plus en plus téméraire des différents groupuscules nationalistes et par la répression sanglante de la dissidence politique incarnée entre autres par la *Nihon puroretaria sakka dômei* 日本プロレタリア作家同盟 [Ligue des écrivains prolétaires japonais]. Depuis la mise en vigueur de la *Chian ijihô* 治安維持法 [Loi sur le maintien de l'ordre] décrétée le 12 mai 1925, les pressions exercées contre les tenants du marxisme vont s'intensifiant. Jacques Gravereau écrit à ce sujet[216] :

> Bien avant 1936, la police classique s'est doublée d'une police secrète, la Kempeitai, et d'une « police de contrôle de la pensée » (Tokkô). La Kempeitai utilise des moyens « spéciaux » et donne libre cours dans ses interrogatoires à une extrême sauvagerie. […] Ceux que l'on soupçonne de subversion ou même de mauvaises pensées peuvent être soumis à la menace, à l'arrestation, au lavage de cerveau, torturés, exécutés ou indéfiniment enfermés sans procès. Parmi les 60 000 personnes arrêtées pour « pensées dangereuses » entre 1928 et 1936, moins de 10 % ont été traduites en justice. Les suspects de la Kempeitai sont en priorité les sympathisants communistes, les anarchistes, les pacifistes, les militants syndicaux, ou supposés tels, ce qui ouvre un large champ d'investigations.

Ainsi, Kurahara Korehito 蔵原 惟人(1902-1991) est incarcéré en 1932, Nakano Shigeharu 中野 重治 (1902-1979) est arrêté en 1934 et Kobayashi Takiji 小林 多喜二(1903-1933), l'auteur du *Bateau-usine*[217], meurt sous la torture le 20 février 1933. Sano Manabu 佐野学 (1892-1953), en prison depuis le mois d'avril 1929, publie en juin 1933 une *Déclaration d'apostasie*[218] qui provoque une vague de conversions politiques chez les activistes marxistes dont Kamei Katsuichirô 亀井 勝一郎 (1907-1966)[219], si bien que la *Ligue* est dissoute en 1934. Apostasiés de gré ou

---

[216] Jacques Gravereau, *Le Japon au XXe siècle*, *Édition augmentée*, Seuil, Paris, 1993, pp. 72-73.

[217] *Kanikôsen* 蟹工船 est publié en 1929.

[218] *Tenkô seimei* 転向声明.

[219] L'un des six signataires de l'annonce de la revue *École Romantique Japonaise*.

de force, les écrivains prolétaires commencent à se détourner du matérialisme dialectique et du réalisme socialiste soviétique, au fond, de la théorie[220] :

> À la mort de Kobayashi, [Katsuichirô Kamei] écrit dans *Sur la littérature* : « En fin de compte, ce qui dit les choses, c'est le corps, ce n'est pas la méthodologie ». Cela fait un écho subtil avec le mot de Hayashi Fusao : « Politique ? Littérature ? Non ! Littérature ! ». Voilà un propos qui, face à la théorie de Kurahara Korehito où objectivité et science sont synonymes de vérité, non seulement fournit une critique de la foi envers la théorie mais encore lui signifie son congé.

Tout se passe comme si l'échec du mouvement communiste avait remis en cause la possibilité pour l'esprit humain d'atteindre la vérité par la raison. Un voile de scepticisme semble planer sur la prétention au système. Comme chez les romantiques allemands, on assiste à la prise de conscience douloureuse d'une « séparation du sens que l'on pense et du monde qui se moque de ce qu'on pense [221]», d'une « *ironie du monde*, ignorée des Grecs, qui ne montre essentiellement qu'une déchirure du sens [222] » et à « un combat contre toute prétention visant à enfermer le réel dans un système préconstruit de déterminations[223] ». Il s'agit donc d'élaguer la littérature, de la débarrasser de ses scories théoriques, de proclamer la prééminence de l'art pur, c'est-à-dire celui du corps, de la sensibilité, et d'adopter une attitude ironique qui serait le pendant de l'ironie du monde car, comme le rappelle l'aphorisme de Schlegel, « l'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos[224] ».

---

[220] Kurihara　Yukio 栗原幸夫, « "Nihon rômanha" izen »『日本浪曼派』以前[Avant *l'École romantique japonaise*] in *Nihon rômanha to ha nani ka* 日本浪曼派とはなにか [Qu'est-ce que l'école romantique japonaise ?], Tôkyô, Yûshôdô shoten, 1972, p. 23 : 最後にものをいうものは肉体で、方法論ではない。(「文学について」)と、彼は小林の死の後に書いている。これは「政治か文学かではない、文学だ」という林房雄の言葉と微妙に響き合っている。客観的・科学的という形容詞が真理の同義語であった蔵原惟人理論にたいする、これは一つの批判であると同時に、理論信仰への決別の言葉でもあった。

[221] Henri-Bernard Vergote, *Sens et répétition* : essai sur l'ironie kierkegaardienne, tome I, Cerf/Orante, 1982, T.2, p. 366. Philippe Grosos, *L'Ironie du réel : à la lumière du romantisme allemand*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2009, p. 97 (cité par).

[222] Philippe Grosos, idem.

[223] *Idem*.

[224] Schlegel, *Idées* § 69 in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, p. 213.

C'est dans cet état d'esprit que Yasuda Yojûrô[225] 保田与重郎 (1910-1981) et d'autres étudiants en langue allemande fondent la revue *Cogito* en mars 1932. Citons longuement Kevin Michael Doak[226] :

---

[225] On lira avec profit l'article de Ninomiya Masayuki, « L'Après-guerre d'un "ultranationaliste", Yasuda Yojûrô (1910-1981) », Estelle Leggeri-Bauer, Sakaé Murakami-Giroux et Élisabeth Weinberg de Touchet (dir.), *Japon Pluriel*, *Actes du sixième colloque de la Société française des études japonaises*, *Palais universitaire, université Marc Bloch, Strasbourg et Centre européen d'études japonaises d'Alsace, Colmar, 17-21 décembre 2004*, Arles, Philippe Picquier, 2006, pp. 463-484.

[226] Kevin Michael Doak, *op.cit*., pp. Xxxii-xxxiv : Yasuda and his colleagues sought to return to the source of this identity crisis. As the name of the journal suggests, *Cogito* traced the origins of modern identity to Descartes's famous maxim, "Cogito, ergo sum." The *Cogito* group saw Descartes's formula of the knowing subject as the epistemological and existential origin of all forms of modern identity and criticized it for excluding a Japanese identity grounded in native sensibilities. These writers saw the Cartesian Ego as an historically and culturally specific construct and sought to go beyond it to something akin to what Rabinow and Sullivan have more recently called "a reality before and behind the cultural world to which that world can be reduced." […]

In order to produce a new reality from within the conventions of modern culture, the *Cogito* group undertook the historicist project of redefining the relationship between ancient and modern. […] Specifically singling out the ancient classics of Western culture as excess after the modern transformation and as equally distant from all modern cultures, Western and non-Western, the *Cogito* group attempted to reincorporate this cultural loss into a new, broader definition of culture. As the group stated in the editorial postscript of the first issue of *Cogito,* "We have the deepest love for the classics. We love those classics that this country is unable to look back upon. We love the classics as an empty shell. And we love the desire to break that empty shell." Nowhere were "the classics" identified with Japanese tradition. Rather, the members of the *Cogito* group seemed to write as if the cultural distance necessary for understanding the historical use of the Greek and Roman classics in the construction of a modern age. From this distance, they were able to define the essence of modernity as a relentless suppression of the classics of antiquity […] Since the classics were at least as distant from modern Japan in time as the West was in space, they […] could serve easily as objects of exoticism and emotional longing. Aware of the artificial nature of any temporal sequence that would establish "true" cultural identity, the *Cogito* group disclosed how the ancient Japanese classics, such as *Man'yôshû* and the *Tale of Genji*, no longer held uncontested, natural claims of immediate cultural identity for modern Japanese. To repossess their own cultural legacy, they agreed it was first necessary to begin with the classics of Western culture (and modernity) and thereby free themselves from the chains of modernity and similitude. As a way out of the "iron cage" of modernity, they turned to the German Romantic School which, early in the nineteenth century, had already tried "to construct, to produce, to effectuate what even at the origin of history was already thought of as a lost and forever inaccessible "Golden Age". For the members of the *Cogito* group, the writings of Schlegel, Holderlin, Novalis, and Schelling served as a bridge between the reality of modernity and the lure of antiquity as they sought to uncover specificity within modern culture.

As interest in German romanticism increased, it soon became evident to the members of the *Cogito* group that a more sustained engagement with the romantic project was unavoidable.

Yasuda et ses acolytes tentent de retourner à l'origine de cette crise identitaire. Comme le suggère le titre de la revue, ils trouvent cette origine dans la fameuse maxime de Descartes : « je pense donc je suis ». Ils voient dans la formule cartésienne du sujet connaissant l'origine existentielle et épistémologique de toutes les formes de l'identité moderne et la critique parce qu'elle exclue l'identité japonaise issue de sensibilités autochtones. Considérant que le moi de Descartes était une construction particulière déterminée par l'histoire et la culture, ils ont tenté de le dépasser et d'atteindre quelque chose qui ressemble à ce que naguère Rabinow et Sullivan ont appelé « une réalité précédant et se tenant derrière le monde culturel auquel on peut assimiler ce monde ». […]

Le groupe du *Cogito* a entrepris dans un projet historiciste de redéfinir le lien entre antiquité et modernité pour construire une réalité nouvelle à partir des conventions de la modernité. […]. Prenant pour objet les classiques antiques de la culture occidentale, considérés comme des vestiges ayant survécu aux changements de la modernité et se situant à égale distance des différentes cultures modernes, occidentales ou non, le groupe du *Cogito* a tenté de réincorporer cette culture perdue dans une nouvelle définition élargie de la culture.

Comme ils l'écrivent dans le post-scriptum éditorial du premier numéro de la revue, « nous aimons profondément les classiques. Nous aimons ces classiques que notre pays est incapable de revisiter. Nous considérons les classiques comme des coquilles vides. Et nous aimons le désir de casser ces coquilles vides ».

Nulle part, les classiques sont identifiés à ceux du Japon. Les membres du *Cogito* semblent plutôt considérer que la distance culturelle qui sépare le Japon de l'Occident fournit la distance critique nécessaire à la compréhension de l'usage historique des classiques gréco-romains dans la construction de l'âge moderne. À cette distance, ils étaient capables de définir l'essence de la modernité comme la suppression inexorable des classiques de l'antiquité […].

Comme les classiques étaient au moins aussi distants temporellement du Japon moderne que l'était l'Occident spatialement, […] ils servirent aisément d'objets exotiques pour le transport émotionnel. […] Conscients de la nature artificielle de toute séquence temporelle qui établirait la « véritable » identité culturelle, les membres du *Cogito* ont révélé en quoi les classiques anciens du Japon tels que le *Man'yôshû*[227] ou le *Dit du Genji* n'étaient plus considérés comme les affirmations naturelles et incontestées d'une identité culturelle immédiate par les

[227] *Man'yôshû* 万葉集 : « Le plus ancien recueil conservé de poèmes en japonais. En 20 volumes. Le titre (littéralement : "Recueil des dix mille feuilles [d'arbre]") a été interprété de diverses façons, les deux interprétations les plus courantes étant : "Recueil des dix mille poèmes", les œuvres littéraires étant assimilées à des feuillages ; et "Recueil (destiné à passer à) dix mille générations", les feuilles symbolisant les âges successifs. On estime qu'il fut compilé à la fin au (sic) 8e siècle (fin de l'époque de Nara) ou peut-être au début du 9e siècle (début de l'époque de Heian) »in *Dictionnaire historique du Japon*, volume XIV, 1988. Lettres L et M. (1) pp. 27-29 ; http://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1988_dic_14_1_922_t1_0027_0000_3 (consulté le 10 avril 2018).

> Japonais modernes. Pour recouvrer leur propre héritage culturel, ils étaient d'accord pour considérer qu'il était d'abord nécessaire de commencer par les classiques de la culture occidentale (et la modernité) et ainsi de se libérer des chaînes de la modernité et de la comparaison. Ils firent un détour par l'école romantique allemande, pour sortir de la « cage de fer » de la modernité, qui au début du XIXe siècle avait déjà essayé de « reconstruire, produire, rendre effectif ce qui à l'origine de l'Histoire était déjà considéré comme « l'âge d'or », perdu et éternellement inaccessible ». Pour les membres du *Cogito*, les écrits de Schlegel, Hölderlin, Novalis et Schelling servaient de pont entre la réalité de la modernité et le leurre de l'antiquité.
>
> Comme l'intérêt pour le romantisme allemand allait grandissant, il devint clair qu'un engagement plus soutenu dans le projet romantique était inévitable.

Yasuda Yojûrô, Kamei Katsuichirô et Nakatani Takao 中谷 孝雄 (1901-1995) se rencontrent au début de l'été 1934. Se liant d'amitié, ils décident de fonder une revue et convient chacun un collaborateur. Yasuda sollicite son ami Nakajima Eijirô 中島栄次郎 (1910-1945) de la revue *Cogito,* Nakatani débauche Okada Takashi 緒方隆士(1905-1938) de la revue *Seiki* et Katsuichirô Kamei propose Jinbo Kôtarô 神保光太郎(1905-1990) de la revue *Menpô.* Ces six auteurs sont les signataires de l'*Annonce de la revue École Romantique* Japonaise (« "Nihon rômanha" kôkoku » 『日本浪曼派』広告). Ce texte collectif apparaît dans le numéro 13 de la revue *Cogito*, publié en novembre 1934 (Shôwa 9). Il occupe les deux dernières pages de la revue, succédant à la postface du comité de rédaction. Le premier numéro de la revue annoncée paraîtra en mars 1935 (Shōwa 10). Les noms des rédacteurs apparaissent dans l'ordre suivant : Jinbo Kôtarô[228], Kamei Katsuichirô[229], Nakajima Eijirô[230], Nakatani Takao[231], Okada Takashi et Yasuda Yojûrô. Le texte, qu'Okubo Tsuneo 大久保典夫 qualifie d' « aérien » (kôtôteki 高踏的[232]), de « sublime » au sens

---

[228] Jinbo Kôtarô 神保光太郎 (1905-1990) : poète né dans la préfecture de Yamagata, il s'établit en 1934 dans la ville de Saitama. Il publie ses poèmes dans la revue *Shiki*. Son premier recueil *Tori* 鳥 [Oiseaux] paraît en 1939.

[229] Kamei Katsuichirô 亀井勝一郎 (1907-1966) : critique né à Hokkaidō, il se fait connaître en tant que théoricien de la littérature prolétaire jusqu'à son apostasie politique. Devenu membre de l'*École romantique japonaise*, il s'oriente vers l'étude du bouddhisme ainsi que des classiques japonais et se consacre à la critique des civilisations.

[230] Nakajima Eijirô 中島栄次郎 (1910-1945) : critique, poète et philosophe membre de la revue *Cogito*. Il meurt au combat aux Philippines.

[231] Nakatani Takao 中谷 孝雄 (1901-1995).

[232] Okubo Tsuneo 大久保典夫, « Nihon rômanha no shoshin »日本浪曼派の初心[Le But initial de l'École Romantique Japonaise] in *Nihon rômanha to ha nani ka* 日本浪曼派とはなにか [Qu'est-ce que l'École Romantique Japonaise ?], Yûshôdôshoten, Tôkyô, 1972, p. 10.

étymologique, exige du lecteur du vingt et unième siècle, a fortiori du lecteur dont la langue natale n'est pas le japonais, une tension d'esprit particulière et une hauteur suffisante pour surplomber les dédales de la syntaxe et passer outre l'écran des néologismes et des caractères rares. Pour nous, l'expression « kôgifu no kōdanka » 巧偽膚の講談家 demeure récalcitrante. Nous la traduisons par « les diseurs experts en camouflage ».

B. L'Annonce de la revue *École Romantique Japonaise*

> La littérature banale, vulgaire et piétinante est à la mode. Le bavardage de la tiède quotidienneté a tenté de troubler l'immuable credo. En fondant ici l'École Romantique Japonaise, nous nous dressons d'abord contre la mode.
>
> Nous révérons les sentiments des grands esprits purs et désintéressés, nous aimons l'esprit libre et détaché de l'artiste. En ce jour, nous en libérons la beauté et nous ne pouvons pas nous empêcher de ressentir le poids du destin des littérateurs de la prochaine génération en débutant cette entreprise.
>
> Jadis, nos illustres prédécesseurs ne se départaient jamais de leur lucidité face à l'adversité car ils possédaient avec insolence l'esprit de l'art. Malgré cela, le développement de la conscience artistique a rapidement marqué le pas et le trop rare raffinement, qui n'apparaît plus que de manière sporadique, a souvent sombré dans la vulgarité populaire, dans la technicité de l'art ou bien dans le fétichisme de l'esprit. Cette conscience a ou bien flatté servilement la vogue populaire en renonçant à la posture de l'écrivain, ou bien dilué l'esprit artistique en s'en remettant au progrès. Sans vergogne, on a réduit la littérature à la faculté de se jouer des mots et d'en tirer un divertissement, et dès lors, ceux qui ne songeaient qu'à préserver leur œuvre en la livrant au marché ont, sans jamais douter, au nom du progrès, rejeté leur mission progressiste qui consiste à préserver l'esprit de l'artiste. Certes, on a amplement introduit et intellectualisé la civilisation occidentale mais finalement, à considérer les rares exemples d'esthétisation, on ne peut que se lamenter.
>
> Il semble que nous n'ayons jamais goûté davantage qu'aujourd'hui le ton trivial à la mode dans le monde littéraire de naguère, la lie de nos prédécesseurs. Certes, la conscience artistique tendait à s'affermir mais jamais dans une tension d'esprit égale à celle qui anime les jeunes littérateurs d'aujourd'hui. Tout bien considéré, jamais un mouvement romantique au sens strict n'est apparu au Japon. À présent, celui-ci est en germe mais dans son état actuel, dans son extrême confusion, rien ne permet de le distinguer.
>
> Finalement, pour nier le mouvement de la littérature, volontairement, nous inaugurons le mouvement de la littérature. Voici précisément la revendication du noble contre la banalité, de l'immuable contre la mode, du droit chemin contre

l'autre chemin de la vulgarité. À présent, il faut enfin employer l'ironie, cette demoiselle d'honneur qui seconde la vérité et la loyauté.

L'École Romantique Japonaise est l'outil des plus sincères littérateurs d'aujourd'hui. C'est le signal de l'insatisfaction et de la contradiction. Elle accorde la priorité à l'attitude, même dans la revendication. Là, bannissant aussi bien les vieux conformistes que les diseurs experts en camouflage, elle s'appuie sur l'inébranlable nouvelle génération d'artistes.

La littérature post-Edo était celle des chanteurs de la bonne conscience d'une génération. Pourtant la littérature n'a aucun rapport avec ces chantres grandiloquents qui n'ont que « le progrès » et « les Lumières » à la bouche, avec ceux qui considèrent que l'art n'est autre chose que la soumission à la vulgarité ! Constamment, nous ferons œuvre commune au sein de cette école pour la défense des artistes et le renouveau de l'art. En ce jour, nous formons un groupe résolument pur dans le tapage du monde littéraire.

Aujourd'hui, l'École Romantique Japonaise, c'est le chant de « l'adolescence de notre époque ». Nous refusons surtout tout ce qui ne relève pas de la mélodie altière de l'air de l'adolescence et, faisant fi des mœurs d'hier, nous dirigeons nos pas assurés vers l'essence de demain. L'adolescence de notre époque, c'est cette communion de ceux qui peuvent ressentir en leur sein combien ils sont emplis de romantisme. Nous sommes une société de personnes qui croient profondément à l'inspiration de l'artiste et qui n'ont eu d'autre choix que de se rebeller contre le monde actuel. Pour cette raison, l'École Romantique Japonaise est en soi une ironie.

Historiquement, les écoles romantiques ne sont pas peu nombreuses. Mais l'École Romantique Japonaise excelle en tout et témoigne d'une beauté supérieure et pure. Le Japon d'aujourd'hui réclame les artistes de notre école et les masses appellent de leurs vœux ceux d'entre eux qui sont les plus revendicatifs. Nous rêvons, nous aspirons à ce qu'il y a de plus noblement violent. C'est l'objectif de l'École Romantique Japonaise et c'est notre époque. Pour la protection de ce qu'il y a de plus beau, pour la manifestation de ce qu'il y a de plus sublime, voilà enfin un moyen d'exprimer, dans l'urgence et de manière particulièrement noble, ce devoir de régénérer l'artiste et la tradition à laquelle nous ne pouvons pas nous soustraire.

L'amitié qui déjà nous lie est des plus profondes, des plus « serrées ». Nous sommes déjà prêts. Si bien que nous pourrons adresser à nos contemporains, dès ce printemps, la revue *l'École Romantique Japonaise*. Nous réitérons notre appel, par la présente annonce, aux intellectuels les plus perspicaces de notre époque, plaçant tous nos espoirs dans le soutien et le concours ardent des hommes de lettres compétents et avisés.

Novembre 1934[233]

L'École Romantique Japonaise se présente comme une réaction violente contre la vulgarité de la modernité, le dogme du « progrès » et des Lumières, la banalité et refuse « la soumission au marché ». Elle constate en somme l'influence

[233] Yasuda Yojûrô hoka 保田與重郎他 [Yasuda Yojûrô et al.], « *Nihon rômanha* kôkoku »『日本浪曼派』広告 [Annonce de la revue *École romantique japonaise*]] in *Kogito* コギト, Tôkyô, novembre 1934. Pages non numérotées : 平俗低俗の文学が流行している。日常微温の饒舌は不易の信条を昏迷せんとした。僕ら茲に日本浪曼派を創めるもの、一つに流行への挑戦である。 僕らは専ら作家の清虚俊邁の心情を尊び、芸術人の不羈高踏の精神を愛する。此の日その美を展き、その果を始めることに、僕ら次代の文学人の賦命を感じて禁まぬ。かつて傍らの卓越せる先人たちは、芸術する精神を不遜に持するゆえに、万難に遭って一悟擢じなかった。しかも早き芸術する自覚は、中途にして伸びず、僅少の気品は微かに残り、多く衆声の俗悪化、芸術の技術化、精神の拝物化に自ら堕した。或いは流行通俗に俟つては作家態度を棄て、或いは進歩向上に藉りて芸術精神を薄めた。文学は文字を弄する能力の慰戯と自ら観じて尚も恥ぢ凌かつた。その日作品を市場に守るに汲々とたりし人々は、芸術人の根性を擁護する進歩的営為を進歩の名によって放棄して一度も驚かなかつた。漫々と西洋の文物は移入せられ、忽ち知識化されつつも,ついにそれが芸術化されし事例は、数えて遂に嘆じるのみである。 過去日本の文学界に於て、俗調の流行極り、先代の糟粕を食ひて嫌はざること、今日の事情に過ぎるものを知らない。しかも省みて芸術する自覚の切迫の極点に形成されしこと、今日の青年文学人に勝るものあるを見ぬ。観じくれば日本.に於て未だ厳密なる浪曼運動の発生を見ないのである。今にして次代は一つの萌芽に己を蔵めつゝ、現状は混沌として分明でない。僕らわが世代の歌を唱へねばならぬ。茲に僕ら、文学の運動を否定するために、進んで文学の運動を開始する。卑近に対する高邁の主張に他ならぬ。流行に対する不易である。従俗に対する本道である。真理と誠実の侍女として存在するイロニーを、今遂いに用いねばならぬ。日本浪曼派は今日の最も真摯な文学人の手段である。不満と矛盾の標識である。主張に於けるも態度を先とする。ここに順応習俗の老成者も、巧偽膚学の講談家も抱合せず、ひたすら今日強固なる次代の芸術人によつて成立する。近世以降文学人とは時代の良心の歌手であつた。口に進歩啓蒙を任務と喋る事大家と未だ共に処らず、事を卑俗追従に営業と見る技術人と嘗て行を執らなかつた。僕らつねに芸術人と芸術の擁護復興のために、ここに協同の行動を営む。今日騒々雄々たる文学界に敢然清浄たる集団を形づくる。日本浪曼派は、今日僕らの「時代の青春」の歌である。僕ら専ら青春の歌の高き調べ以外を拒み。昨日の習俗を案ぜず、明日の真諦をめざして滞らぬ。わが時代の青春！この浪曼的なものの今日の充満を心情に於て捉へ得るものの友情である。芸術人の天賦を真に意識し、現状反抗を強ひられし者の集ひである。日本浪曼派はこゝに自体が一つのイロニーである。 浪曼派は史上少しとせぬ。しかも日本浪曼派は悉く総てに秀でて、至上に清らかに美しい存在である。今日の日本はかかる芸術人を要求し、大衆は彼らの要求の最も鋭い感受者を要請する。僕ら亦希求し憧憬する。最も高貴に激烈なものを。それは日本浪曼派の目標であり現代である。憧憬の形式は奪取の表現である。最も美しいものゝ擁護のため、最も崇高なものの顕彰のため、この必至の伝統芸術人復興の使命を、茲に特に高邁急迫に表現する一方法である。 既に結ばれた僕らの友情は最も深く尤も濃かである。雑誌「日本浪曼派」は 来春早々世に送らるべく、将に準備は進捗しつつある。予めここに広告し以て世の宏覧の知識人に呼びかけ、心ある識者文人のあつき支持と援助を翼ふ次第である。 一九三四年十月

néfaste de la « civilisation occidentale ». Il s'agit donc de renouveler l'art, de « régénérer l'artiste », de chanter son « adolescence », de recouvrer aussi la liberté et le détachement en rejetant la culture de « naguère » et en ressaisissant le fil de la « tradition », celle des « illustres prédécesseurs » de « jadis ». Pourtant, Yasuda sait que le Japon de jadis est définitivement perdu. Comme l'écrit Kevin Michael Doak[234]:

> Il avait compris que l'introduction de la culture étrangère était irréversible et, ce qui est plus important, qu'elle entraînerait la disparition de la tradition japonaise. Il considérait comme Hagiwara Sakutarô que le Japon moderne avait tout perdu, mais contrairement à ce dernier, il a cherché à aller au-delà d'une simple lamentation sur le passé vers une théorie de l'action, peut-être même une nouvelle culture basée sur la lamentation.

Au fond, le projet de l'École romantique Japonaise est un vain combat, une lutte perdue d'avance contre la modernité. C'est dans cette perspective que Yasuda choisit comme héros tutélaire, le Napoléon exilé de l'île de Sainte Hélène. Kevin Michael Doak écrit à ce propos[235] :

---

[234] « Toward an Ironic praxis » [Vers une *praxis* de l'ironie] in Kevin Michael Doak, *op.cit*., p. 3 : He understood that the introduction that the introduction of foreign culture into Japan was irreversible and, more important, had brought with it the lost of Japanese traditions. He agreed with Hagiwara Sakutarô that modern Japan had lost everything but, unlike Hagiwara, he sought to go beyond a mere lamenting of the past to a theory of action, perhaps even a new culture, based on lamentation.

[235] Kevin Michael Doak, *op.cit*., p. 4-5 : Within this historicist vision, the French Revolution is seen as promising a radical difference from all previous history and standing in contrast to Napoleon's "purity." This, according to Yasuda, is the fundamental nature of modernity : to suggest the possibility of difference through a recognition of the radical purity of an earlier age. But inherent in this nature is a realization that this difference belonged to a lost age and, consequently, is ultimatelely unattainable. Thus, Napoleon represents the tragic fate of all attempts to assert difference in the modern world. Napoleon's reckless manner of warfare, Yasuda suggests, stemmed from a belief that his battles were not modern calculations of power and wealth but part of a larger war of independence for all "Greeks" who desired freedom and equality. […] As the last pure, creative man in an impure, modem world, Napoleon failed to understand the finality of the loss of the classical world even after his defeat at Waterloo. […] Napoleon's confinement to St. Helena symbolized the alienation of modem societies from the classic ideal of universals. Europe had achieved unity, to be sure, but only at the price of discontinuity with the traditions that had made it great. These traditions had lost their universality through a process of identification with a particular political body, the "New Europe." Napoleon's fate should remind us, Yasuda warns, that a "great defeat" (idai na haiboku) always awaits those who attempt to resurrect ancient Greece through Napoleonic means : "What Hölderlin has taught us is the victory of what is called tragedy.In common parlance, this is their glorious day, St. Helena. It is a great defeat. Now we must begin to speak of a tragedy that has greatness."

> De ce point de vue historiciste, la Révolution française est vue comme la promesse d'une différence radicale avec toute l'histoire qui l'a précédée et la « pureté » de Napoléon comme ce qui se tient à l'opposé de cette révolution. C'est, selon Yasuda, la nature fondamentale de la modernité : suggérer la possibilité d'une différence à travers la reconnaissance de la pureté radicale des premiers âges. Mais ce qui est inhérent à cette nature, c'est la prise de conscience que cette différence appartient à un âge perdu et qu'il est inatteignable. Ainsi, Napoléon représente le destin tragique de ces tentatives d'affirmer la différence dans le monde moderne. Yasuda suggère que l'art intrépide de la guerre de Napoléon provient de la croyance que ces batailles ne sont pas motivées par la recherche moderne du pouvoir et du gain mais par la recherche d'une indépendance pour tous les « Grecs » en quête de liberté et d'égalité. […] En tant que dernier homme pur et créatif dans un monde moderne et impur, Napoléon n'a pas su comprendre l'irrévocabilité de la chute du monde classique même après sa défaite à Waterloo. […]
>
> La réclusion de Napoléon sur Sainte Hélène symbolisait que les sociétés modernes s'étaient rendues étrangères à l'idéal classique des universaux. L'Europe s'est unifiée, certes, mais seulement au prix de la discontinuité d'avec les traditions qui l'avaient rendue illustre. Les traditions ont perdu leur universalité à travers un processus d'identification à un corps politique particulier, la « nouvelle Europe ». Yasuda nous prévient que le destin de Napoléon devrait nous rappeler qu'une « illustre défaite » (idai na haiboku) attend toujours ceux qui tentent de faire renaître la Grèce antique à travers des moyens napoléoniens : « Ce que nous a enseigné Hölderlin, c'est cette victoire qu'on appelle la tragédie. Pour parler communément, c'est leur Sainte Hélène, leur jour de gloire. C'est une illustre défaite. Maintenant nous devons commencer à évoquer la tragédie qui contient cette grandeur [236] ».

Dans cette quête tragique d'un passé irrémédiablement perdu, dans cette recherche d'« une nouvelle culture basée sur la lamentation[237] », on peut sans doute voir cette « philosophie lyrique » que Hiraoka Kimitake décelait dans l'œuvre de Rilke. Manifestement, l'École Romantique Japonaise adopte face au réel la posture élégiaque qui fut aussi celle de ses prédécesseurs européens. Ainsi, dans son ouvrage polémique dirigé contre le Romantisme politique, Carl Schmitt (1888-1985) affirme

---

[236] Le lecteur trouvera la version originale de cet extrait de l'essai « Sento herena »セント・ヘレナ [Sainte Hélène] de Yasuda dans la traduction en japonais de l'ouvrage de Kevin Michael Doak : *Nihon rômanha to nashonarizumu* 日本浪曼派とナショナリズム [L'École Romantique Japonaise et le nationalisme], traduit par Kobayashi Yoshiko 小林宜子, Tôkyô, Kashiwashobô, 1999, p. 51 : ヘルデルリーンの教えたものはまさに悲劇という勝利であった。世俗にいえば彼らの光栄の日のセント・ヘレナである。偉大な敗北である。偉大さのもつ悲劇より、今にして語り始めねばならぬ。

[237] Voir *supra* p. 109.

que le romantisme, qui est l'une des quatre formes d'opposition dirigée contre le rationalisme cartésien, relève d'une[238]

> forme sentimentale esthétisante (lyrique) […]. Celle-ci ne vise à aucun système philosophique. Elle se contente de transposer les contradictions de la réalité, dans une harmonie esthétisante balancée. En d'autres termes, elle ne cherche pas à réduire le dualisme, mais seulement à dissoudre les contraires en contrastes esthétiques et sentimentaux, pour ensuite les fondre ensemble. Elle n'est pas en situation de dépasser le rationalisme par ses propres forces. Elle utilise les concepts précis de la philosophie du temps qu'elle transpose sur le mode sentimental où l'idée innée devient un sentiment inné. Elle ne cherche plus à sortir du monde ou à le dépasser par le mysticisme car, dans ce monde même, par le désir d'un monde « autre » et « plus élevé », elle retrouve le goût de l'humanité. C'est dans cette suspension perpétuelle de la décision, dans un restant de rationalisme conservé à travers toutes les aventures irrationnelles, qu'il faut chercher l'origine de l'ironie romantique, signe très lisible qui différencie la mystique du romantisme. […] Le genre lyrique est celui qui est le plus propre à cette forme d'opposition. C'est sur le mode lyrique et sentimental qu'elle sent comme un ennemi déclaré, le rationalisme conséquent de la philosophie politique d'un Hobbes.

En note, Carl Schmitt cite F. Brunetière, tout en déplorant le caractère trop descriptif de la définition[239]:

> Liberté dans l'art ; substitution du sens propre au sens commun dans toutes les acceptions du mot, exaltation du sentiment du moi, passage, pour parler comme les philosophes, de l'objectif au subjectif, ou littérairement, du dramatique au lyrique et à l'élégiaque, cosmopolitisme, exotisme, sentiment nouveau de la nature ; curiosité du passé, des vieilles pierres et des vieilles traditions ; introduction dans la littérature des procédés ou des intentions de la peinture, voilà le Romantisme.

Comme nous pouvons le constater, le lyrisme de l'Élégie est intimement lié à l'ironie romantique. Tout se passe comme si l'ironie des Européens découlait de leur

---

[238] Carl Schmitt, *Romantisme politique,* traduit de l'allemand par Pierre Linn, Bibliothèque française de philosophie, Librairie Valois, Paris, 1928, pp. 59-60. Ouvrage épuisé.

[239] F. Brunetière, « Le Mouvement littéraire au XIXe siècle » in *Revue des Deux Mondes,* 15 octobre 1889.

posture élégiaque vis-à-vis du réel. Si bien que l'ironiste romantique partage avec l'élégiaque le sentiment de la nostalgie [240] :

> L'artiste se comprend comme sujet fini qui tente d'atteindre l'infini. Il doit dépasser les limites habituelles, il doit synthétiser ce qui est séparé. Dans l'accord affectif (le sentiment), s'accomplit un dépassement de ce qui est limité et séparé. Le sujet dépasse les bornes de son être et devient en même temps identique avec ce qu'il sent ; c'est pourquoi les poètes romantiques ont accordé au sentiment un rôle prépondérant. On peut aussi comprendre pourquoi ils ont privilégié un sentiment spécifique, la nostalgie (*Sehnsucht*). C'est parce que la nostalgie, par nature, nie la limitation. Elle ne possède pas d'objet qui serait précis et donc limité, elle ne se laisse pas fixer. La nostalgie est une des formes par lesquelles les Romantiques tentent de vivre l'infini ; une autre est le sentiment religieux, chez Novalis par exemple (en cela, Novalis n'est pas purement romantique. Note de l'auteur). La préférence accordée à la nuit chez ce dernier poète a la même origine. La nuit englobe tout, ne permet plus d'apercevoir les limites des objets. La démarche circulaire accomplie par la conscience chez Fichte, le cercle inhérent à la pensée, se retrouve chez Novalis dans son roman : *Heinrich von Ofterdingen*. Le héros y est en route (*auf dem Wege*), mais non vers un but précis. Il s'éloigne de la demeure et en même temps se rend vers elle. Où allons-nous donc ? Toujours vers notre maison (*Wo gehen wir denn hin ? Immer nach Hause*). Le chemin qui nous mène à l'étranger est en même temps celui qui nous ramène à notre patrie, il est une étape du retour chez soi.

Nous ne serons pas surpris de retrouver chez Yasuda cette inclination pour la nostalgie. À propos de Itô Shizuo 伊藤静雄 (1906-1953), il écrit[241]:

> Ici, dans les poèmes d'Itô Shizuo, il y a quelque chose d'acculé. Chez lui, le concept est frappé de stupeur, et s'émousse dans le néant. Il ne peint qu'une

---

[240] Walter Biemel, « L'Ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand » in *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, Numéro 72, 1963, p. 639.

[241] Yasuda Yojûrô, « Futari no shijin » 二人の詩人 [Deux poètes], *Kogito*, numéro 31, décembre 1934, in YANASE Yoshiharu 柳瀬善治, « Yasuda Yojûrô no ironîteki hensen : pêsu mêkâ to shite no zasshi *Kogito* » 保田与重郎のイロニー的変遷 : ペースメーカーとしての雑誌『コギト』 [L'Évolution ironique de Yojûrô Yasuda : la revue *Cogito* en tant que pacemaker*]*, Nihonkenkyû 日本研究, Tôkyô, Nihonkenkyûkenkyûkai 日本研究会, mars 1995, pp. 44-45 :ここに伊藤静雄の詩には、これらのせっぱつまった何かしかない。彼の場合、観念は茫然として空虚に鈍化され、ただ雰囲気だけが描かれる。この不抜の虚無はいつも僕の心をこそぐってくれるのだ。僕の「知らない故郷」へのノスタルジーかもしれぬ。何かはしらない、伊藤本来の生有の憂鬱か、ないしはイロニーか、あるいは伊藤の不可侵の弱点か。

> ambiance. Ce néant inamovible, toujours, me chatouille l'âme. C'est peut-être ma nostalgie pour le « pays natal inconnu », ou bien la mélancolie essentielle d'Itô, voire son ironie, ou bien sa faiblesse impénétrable.

Contrairement au mystique, l'élégiaque et l'ironiste se refusent à *plonger* de l'autre côté du réel. Ils restent en deçà du réel tout en appelant l'au-delà. Pour Schmitt, c'est dans ce flottement entre les deux mondes, entre l'irréel et le réel, le passé et le présent, l'étranger et la patrie, que réside l'ironie romantique. Comme chez les romantiques européens, la posture élégiaque des animateurs de la revue *École Romantique Japonaise* aboutit à une profession d'ironie : « il faut enfin employer l'ironie, cette demoiselle d'honneur qui seconde la vérité et la loyauté[242] ». Pour Yasuda et ses acolytes, l'ironie est d'abord l'expression de leur *extravagance*, dans son acception étymologique, vis-à-vis de la réalité de la modernité, de ses mensonges et de son infidélité à la tradition, et de leur caractère intempestif. Ils sont bannis du monde moderne aussi bien spatialement que temporellement mais leur aliénation est assumée. Ils se rebellent « contre le monde actuel » au nom de la « vérité » et de la « loyauté » envers le « jadis ». À travers l'ironie, ils choisissent de se placer dans un autre temps qui est celui de la jonction entre un passé perdu et irréel, et un présent honni mais réel, tout en refusant de s'y fixer, de s'immobiliser aussi bien dans le jadis que dans le présent, au profit d'une perpétuelle instabilité, d'une fondamentale inquiétude. Cette jonction temporelle est leur terre d'exil, leur nouveau pays natal[243] :

> Notre époque est celle de l'ironie. Voici venu le jour où tout ce qui est grand et glorieux doit considérer l'ironie comme son propre pays natal. C'est un jour qui nous contraint de nous en souvenir. Ainsi tout en ayant très envie d'une expression qui soit naturelle, nous ne pouvons prendre vraiment que ce qui est artificiel pour composer notre attitude. Pourtant, Il faut dire que notre nouvelle ère nous a rendus conscients de cette attitude artificielle mais aussi que celle-ci s'est imposée à nous.

---

[242] Voir *supra* p. 107.

[243] Yasuda Yojûrô, « Bungaku no aimaisa » 文学の曖昧さ [L'Ambiguïté de la littérature], Kevin Michael Doak (cité par) in *l'École Romantique Japonaise et le nationalisme*, *op.cit*., p. 56 : 僕らの時代はイロニ―の時代であり、あらゆる偉大なもの光栄のものが己の故郷としてのイロニ―を考えざるを得ない日である。その想起を強いられている日である。そうして僕らはここでも発露として自然的なものを憧憬しつつ、じつに態度としての人工的なものしかとり得ない。ただ僕らの新時代はこの人工的態度の自覚と、ひいてその強行を意識させられるというべきであろう。

Le concept d'ironie romantique, à cause de cette instabilité, de cette « inquiétude » que nous avons évoquée, se refuse à la définition. Comme le note Walter Biemel [244] :

> Si l'ironie romantique pouvait être définie sans difficulté, elle perdrait des caractères qui lui sont essentiels, comme par exemple sa tendance à ne pas être immédiatement saisissable, déterminable. Elle doit être si variable, si vivante, si changeable, qu'une définition au sens courant reste impossible.

D'après *l'Annonce de l'École Romantique Japonaise*, l'ironie, comme nous l'avons déjà dit, c'est « cette demoiselle d'honneur qui seconde la vérité et la loyauté ». On peut être déconcerté par cette subordination paradoxale à la vérité, par cette loyauté et cette noblesse de l'ironie, qu'on associe communément à la dissimulation et qui devait être l'expression de la prise de conscience de la « déchirure du sens[245]». On le sera moins sans doute si l'on connaît le fragment 48 de Schlegel selon lequel « l'ironie est la forme du paradoxe. Paradoxal est tout ce qui est en même temps bon et grand[246] ». Sans doute faut-il entendre le paradoxe dans sa double acception, à savoir « ce qui est contraire à la doxa, à la pensée commune » et « ce qui est bizarre parce que contradictoire [247] ». Au fond, l'écrivain romantique japonais, comme ses prédécesseurs allemands, se distingue par son refus de se soumettre aux idéologies à la mode et par sa tentative de dire le monde chaotique en recourant à la bizarrerie, à l'oxymoron. D'après la reformulation de Walter Biemel, « l'ironie romantique tâche de réunir des moments contradictoires, opposés [248] ». Il s'agit donc d'une mise à distance des lieux communs et des habitudes cognitives ayant pour visée l'accès à la vérité, d'une tentative de se détacher, de surplomber les choses pour voir au-delà de l'aporie et ainsi connaître l'infini. Lisons un extrait du fragment 42 de Schlegel[249] :

---

[244] Walter Biemel, « L'Ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand » in *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, Numéro 72, 1963, p. 630.

[245] Voir *supra* p. 102.

[246] Schlegel, *Fragments critiques* § 42 in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit*., p. 85-86.

[247] Définition du Robert 2008.

[248] Walter Biemel, *op.cit*., p. 630.

[249] Schlegel, *Fragments critiques* § 42 in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 85-86.

> Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendantale vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres : à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel.

Cette saine *extravagance* hors de la doxa, du côté de l'infini, a pour corollaire la liberté. L'artiste trouve dans l'ironie le moyen de s'affranchir des choses et de lui-même. Schlegel évoquant l'ironie socratique l'exprime ainsi[250] :

> Elle est la plus libre de toutes les licences, car elle fait passer par-delà soi-même ; et pourtant aussi la plus réglée car elle est absolument nécessaire. C'est un très bon signe, quand les plats partisans de l'harmonie ne savent plus du tout comment il leur faut prendre cette continuelle auto-parodie, tout à tour (sic) s'y fient et s'en défient sans répit, jusqu'à ce que, saisis de vertige, ils prennent justement la plaisanterie au sérieux et le sérieux pour une plaisanterie.

Cette liberté touche aussi à l'œuvre elle-même. L'artiste refuse d'être subjugué par son œuvre, à plus forte raison, de subjuguer son lecteur[251] :

> Cette négation des objets est le but de l'ironie romantique. C'est pourquoi l'ironie romantique comporte à sa base un sentiment de libération, de dégagement. Même les qualités les plus hautes, tels le génie et la vertu, restent limitées ; la meilleure œuvre est une œuvre limitée, aussi doit-elle être dépassée. Le lecteur ne doit pas être subjugué par l'œuvre, sinon sa liberté serait limitée. Aussi le poète dégage-t-il le lecteur de l'œuvre en lui montrant le caractère d'illusion de celle-ci.

Par le paradoxe et l'oxymoron, l'ironiste prétend détruire le réel et le dépasser provisoirement ; et en détruisant le réel, il réalise l'infini. Mais cette création est à son tour détruite par la mise à distance. Le poète est ainsi saisi par un « vertige » qui est

---

[250] Schlegel, *Fragments critiques* § 42 in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 94.

[251] Walter Biemel, « L'Ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand » in *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, Numéro 72, 1963, pp. 639-640.

le prix de sa liberté. Il oscille entre cet autre monde qui s'ouvre à lui quand les murs du réel se sont effondrés, sa création, et le monde d'ici-bas[252] :

> Dans l'ironie romantique le poète veut se forcer à abandonner ce qu'il y a de plus vénérable, de plus respectable, pour arriver ainsi à réaliser sa liberté. Ainsi pouvons-nous comprendre que l'acte douloureux par lequel il nie sa propre création soit en même temps un acte joyeux, car le poète éprouve ainsi sa liberté. C'est en établissant une distance entre nous et celles de nos créations que nous estimons le plus, auxquelles nous sommes voués corps et âme, que nous réalisons notre liberté. […] Si j'arrive à détruire ce que j'ai créé, je détruis une partie de moi-même, mais en même temps, je me réalise en tant qu'être libre ; en cela réside le caractère paradoxal dont il a été question plus haut. Dans la conception romantique de la poésie, se manifeste ce caractère dynamique, une préférence pour ce qui est en devenir, par opposition à ce qui est une fois pour toutes fini, parfait — et ceci sépare les Romantiques des classiques, ainsi que le notait Schiller en opposant la poétique sentimentale à la poésie naïve. Le fragment (Athenäum) 116 formule clairement cette situation : « D'autres formes de la poésie sont finies et peuvent maintenant être analysées. La poésie romantique est en devenir. Il est de sa nature même qu'elle doive perpétuellement devenir et qu'elle ne puisse jamais être achevée ».

Yasuda rend compte assez nettement de cette synthèse paradoxale de la création et de la destruction[253]:

> Mais pour comprendre le mieux possible le romantisme, il faut faire sienne la synthèse de ce qui nous est imposé et de l'arbitraire. Il y a là l'ironie romantique qui tente de garantir en même temps et la création et la liberté de détruire. Autrefois, j'ai évoqué le type de résistance de *Lucinde* et l'aspect de la misérable foule qui s'y rattache, et à la suite de cet exposé, j'ai évoqué l'ironie romantique.

---

[252] Walter Biemel, « L'Ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand » in *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, Numéro 72, 1963, pp. 633-634.

[253] Yanase Yoshiharu 柳瀬善治, « Yasuda Yojûrô no ironîteki hensen : pêsu mêkâ to shite no zasshi *Kogito* » 保田与重郎のイロニー的変遷 : ペースメーカーとしての雑誌『コギト』 [L'Évolution ironique de Yojûrô Yasuda : la revue *Cogito* en tant que pacemaker*]*, Nihonkenkyû 日本研究, Tôkyô, Nihonkenkyûkenkyûkai 日本研究会, mars 1995, p. 46 : だが、最も浪曼的なものを理解するためには、強いられたものと恣意との混合を我物としなければならない。そこに、創造と破壊の自由を同時に双つ保證せんとする浪曼的イロニーがある。かつて僕がルツインデの反抗の様式と、それにつきまとったなさけない群衆の姿をのべたが、さらに浪曼的イロニーについて後にのべたところ、世の若干の批評家と稱する人たちのうち、イロニーとは機知的な反語か風刺のようにとり、それを以て進歩よりの逃避といい、現實に目をそむけたものと稱して、得得たるものがあった。

> Au sein de ces rares personnes qu'on appelle les critiques de notre monde, l'ironie était considérée comme une antiphrase spirituelle ou bien du sarcasme, et à partir de là, comme une fuite du progrès, quelque chose d'ostentatoire qui détournerait les yeux du réel.

Sans doute faut-il entendre par « ce qui nous est imposé », le réel lui-même et par « arbitraire », la liberté de le dépasser. Pour Yasuda, cette transgression du réel, qui est le propre de l'ironie, est une affaire sérieuse. L'ironie n'est pas une simple « antiphrase spirituelle », ni un simple « sarcasme ». Elle engage une vision du monde, une philosophie qui refuse de « se détourner du réel ». Yasuda insiste par ailleurs sur la nécessité d'« aimer le réel »[254]:

> La beauté est fugace, c'est ainsi, mais pourquoi est-elle puissante ? Ce n'est pas le monde de la démonstration, c'est le monde douloureux que seule ta voix peut protéger. C'est le monde que seul le mètre de l'esprit génial, capable de confondre les crimes du snobisme, peut protéger. Moi, je ne respecte que l'ironie. Je me contente de chercher en elle le pays natal de mon âme d'aujourd'hui. […] Je ne crois qu'à la pratique de l'art. Je ne crois qu'au réel. Le romantisme aime le réel. Il n'est couronné que par l'ironie des choses qui ne sont pas dignes de la violence de l'amour effréné qu'il voue aux choses les plus futiles.

« Je ne crois qu'à la pratique de l'art. Je ne crois qu'au réel. Le romantisme aime le réel ». La répétition de la structure syntaxique pourrait laisser croire que Yasuda considère l'art et le réel comme synonymes mais nous pensons plutôt que Yasuda cherche à mettre en évidence la synthèse des termes contradictoires au sein de l'ironie. Au moyen de l'oxymoron, l'ironiste annule le réel qui s'impose à lui et accède à une *surréalité*, à l'envers des choses, où sa liberté se déploie. Cependant, sa liberté n'est totale qu'à condition qu'il détruise le résultat de cette destruction du réel. Nous pouvons donc distinguer trois temps dans le processus créatif propre à l'école romantique japonaise. Dans un premier temps, l'ironiste romantique japonais détruit le réel en recourant à l'oxymoron ; dans un second temps, il crée une sorte de *surréalité*, un au-delà du réel qui résulte de la destruction du réel ; dans un troisième temps, il détruit cette *surréalité* en se détachant de son œuvre. Ce cycle ternaire se répète à la discrétion de l'auteur, dans l'absolu, à l'infini si celui-ci pouvait être

---

[254] *Idem* : 美は果無ない、さよう、だが何故強いか。論證の世界でない、切ない、君の聲だけが守る世界である。あらゆる俗物的犯罪を檢察し得る天才の精神の韻律だけが守る世界である。僕はイロニーだけを尊び、イロニーに今の心のふるさとを求むれば足りる。[…]藝術することだけを信じるのだ。現實を信じるのだ。ロマンティッシュとは現實を愛し一番下らぬものに烈々とした愛の激しさに耐えぬもののイロニーにのみ冠される。

immortel, et c'est dans cette répétition que l'ironiste trouve cette indétermination nécessaire à la liberté. Dans son ouvrage très connu *Nihon rômanha hihan josetsu* 日本浪曼派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais], Hashikawa Bunzô 橋川文三 (1922-1983) résume la situation en citant Carl Schmitt, citation que nous nous permettons de compléter[255] : « [Le romantique] se dégage ironiquement des contraintes de l'objectivité ; il évite de se fixer. Son ironie contient en réserve les possibilités infinies ».

Intéressons-nous maintenant à la réception de l'œuvre. À l'évidence, l'ironie romantique d'un Yasuda est fascinante. Hashikawa Bunzô écrit à cet égard[256] :

> Si Yasuda a exercé un charme presque magique à une certaine époque, et qu'il ait dominé son temps, c'est en grande partie à cause du caractère de son style. C'était, à n'en point douter, un texte bizarre. Takami Jun, ayant découvert les textes de Yasuda, en a éprouvé un vertige et d'après Hirano Ken, il a soupiré que notre époque fût peut-être déjà révolue. Pour sûr, c'était pour nous un style que nous n'avions jamais vu et que nous ne verrions plus.

L'auteur ajoute[257]:

> Le style de Yasuda nous a séduits de manière autrement plus puissante encore qu'actuellement Mishima Yukio, par exemple, qui charme les adolescents. Au cœur de cette puissance tractive, on peut sans doute dire qu'il y avait l'ironie. En ce qui concerne l'effet de cette ironie, sans doute peut-on admettre que celle-ci

---

[255] Hashikawa Bunsô 橋川文三, *Nihon rôman-ha hihan josetsu* 日本浪曼派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais], Tôkyô, Kôdansha, coll. Bungei bunko, 1998, p. 47 : イロニイの中には、あらゆる無限定の可能性を留保しようとする衝動がある. On trouvera la traduction française dans Carl Schmitt, *Romantisme Politique, op.cit*., p.82.

[256] Hashikawa Bunsô 橋川文三, *op.cit*., p. 45 : 保田がある時期に殆んど呪術的な魅力をもって一世を風靡したこと には、その文体のもつ性格が与って大きかったからである。それはたしかに異様な文章であった。高見順が初期の保田の文章を見てめくるめくような印象を受け、自分たちの時代は去ったのかと嘆息したことを平野謙がつたえているが、それはまさに私たちが見たこともなく、これから見ることもないような文章であった。

[257] *Ibid*., pp. 46-47 : 保田の文体が私たちを魅惑したことは、現在、たとえば三島のスタイルが十代の少年を魅惑するよりも甚しいものがあったと思われるが、その牽弘力の中心がイロニイであったといえよう。それは、効果としては、たとえば当時同じく私たちをとらえたヴァレリイ風の明噺さが、ついに私たちの周辺にその対応者を見出すことができなかったのに対し、明かに私たちの内と外の混沌に対応する様式であったといえよう。イロニイの概念を説明することは困難ではない。しかしその多様な発現様式を綜合的に批判することは容易ではない。[…]現実的には道徳的無責任と政治的逃避の心情を匂わせるものであった。

> répondait au chaos qui régnait en nous comme dehors, alors même que nous n'avions pu trouver, finalement, dans notre entourage quelqu'un qui puisse donner le change à la clarté d'un Valéry. Il n'est pas difficile d'expliquer le concept de l'ironie. Cependant, il n'est pas aisé de faire la critique systématique de ses diverses formes d'expression.[…] L'ironie se manifestait dans la réalité comme un sentiment de fuite politique et d'irresponsabilité morale.

Ainsi, l'ironie de l'École Romantique Japonaise « séduit » le lecteur. Elle met en œuvre une « puissance tractive ». Elle *tire* le lecteur. Elle le distrait. Si la fascination est le « comble de la distraction[258] », si c'est être « inattentif au monde tel qu'il est[259] », alors cette ironie au pouvoir quasi magique peut-être dite fascinante. Elle détourne le lecteur de la vie quotidienne, par son étrangeté et son obscurité, et par l'usage systématique de la contradiction, de l'oxymoron dont l'exemple le plus connu est celui de l'« illustre défaite »[260]. Mais ce caractère fascinant serait-il l'apanage de l'ironie des romantiques japonais et de Yasuda ? Il semble que non. En effet, Socrate lui-même, le père de l'ironie, était doté d'un pouvoir fascinant. Dans sa thèse de doctorat intitulée *le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate,* Sören Kierkegaard écrit à ce propos[261]:

> Sa personnalité (celle de Socrate, note de l'auteur) était trop négativement infléchie par rapport aux autres pour avoir avec eux de telles relations (il s'agit de la relation protectrice, paternelle du maître au disciple, note de l'auteur). Il était certes éroticien au plus haut degré, il avait une exceptionnelle ferveur de la connaissance, bref, il possédait toutes les séductions de l'esprit ; mais communiquer, satisfaire, enrichir : il ne le savait. En ce sens il mérite peut-être le nom de *séducteur,* il fascinait la jeunesse, éveillait en elle de *nostalgiques désirs,* sans savoir les apaiser ; il les laissait prendre feu à son contact exaltant, mais sans leur donner des nourritures fortes et substantielles. Il abusa tous ses disciples comme il abusa Alcibiade, lequel précise lui-même, nous l'avons noté plus haut, que Socrate fut l'aimé au lieu d'être l'amant. Qu'est-ce à dire sinon qu'il attirait la jeunesse à lui. Mais aussitôt que celle-ci se mettait à l'admirer, cherchant auprès de lui le repos et, dans un oubli total, le rassurant apaisement de son amour, Socrate disparaissait et le charme était rompu : elle ressentait alors

---

[258] Voir *supra* p. 35.

[259] *Idem*.

[260] Voir *supra* p. 110.

[261] Sören Kierkegaard, *Œuvres complètes*, tome II, Éditions de l'Orante, Paris, 1975, pp. 171-173. S.Kierkegaard défend sa thèse le 29 septembre 1841 en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts de l'université de Copenhague.

> la profonde douleur de l'amour déçu, elle se voyait trompée et comprenait que ce n'était pas Socrate qui l'aimait, mais elle qui aimait Socrate sans pouvoir s'arracher à lui. […] Son rapport avec les disciples était donc de nature à les éveiller sans doute, mais il n'était *nullement personnel* au sens positif ; et ce qui mettait obstacle à un tel rapport, c'était encore l'*ironie* de Socrate. […] C'est donc en un sens spirituel que l'on peut dire de Socrate à propos de ses relations avec la jeunesse, qu'il jetait ses regards sur elle pour la convoiter. Mais comme cette convoitise ne s'attachait pas à la possession, sa méthode n'était pas conçue en fonction de ce but. Il ne cherchait pas à atteindre les jeunes en employant de grands mots, de longues périodes oratoires, il ne vantait pas sa propre sagesse avec force boniments ; bien au contraire, il allait, tranquillement, en *apparence indifférent* à l'égard des jeunes gens ; ses questions ne concernaient pas ses relations avec les jeunes ; il traitait de tel ou tel sujet qui leur tenait personnellement à cœur tout en restant parfaitement objectif ; et pourtant derrière cette indifférence, ils sentaient plus encore qu'ils ne voyaient le regard oblique et pénétrant qui, semblable à un stylet, leur transperçait l'âme l'espace d'un instant. Socrate semblait avoir surpris au fond d'eux-mêmes leurs plus intimes entretiens ; on eût dit qu'il les forçait à les commenter tout haut, devant lui. Il devenait leur confident sans qu'ils sachent comment et tandis que, durant tout ce temps, ils devenaient autres, Socrate, immuable, demeurait le même. Quand il avait rompu les chaînes de tous les préjugés, assoupi tous les endurcissements de l'esprit, quand par ses questions, il avait tout bien ordonné et rendu le changement possible, c'est alors que le rapport *atteignait son point culminant* en cet instant décisif, en cet éclair fulgurant qui illuminait soudain l'univers de leur conscience, quand il faisait tout chavirer devant eux, le temps très bref et tout le temps d'un clin d'œil, quand tout était changé à leurs yeux […].

L'ironiste est un séducteur. Il fascine son interlocuteur, ou son lecteur, quand son ironie se déploie dans le texte. Cette fascination n'est pas accidentelle. C'est que, comme nous l'avons déjà dit, le « caché fascine[262] ». Chez Socrate, c'est la bonhomie, la tranquillité, l'apparente indifférence qui déconcerte, c'est le « regard oblique » qui pénètre l'interlocuteur sans lui laisser la possibilité de pénétrer à son tour l'ironiste, qui dissimule. Chez Yasuda, c'est le texte lui-même, son étrangeté et son obscurité qui captivent le lecteur. L'ironiste fascinant laisse l'interlocuteur ou le lecteur dans un profond désarroi, hagard, frustré. Il ne lui donne rien, ne lui enseigne rien de positif mais détruit en lui les préjugés sur lesquelles il fondait ses choix. L'ironiste se dérobe. Il est insaisissable. Il laisse un désert dans le cœur de son partenaire et la place vacante. Il n'y a pas de sagesse positive à tirer de Socrate comme il n'y a peut-être pas de signification positive à tirer d'un texte romantique. Les romantiques japonais, en usant systématiquement de la contradiction, en annihilant le réel puis en se désolidarisant

[262] Voir *supra* p. 64.

de leur œuvre, par leur instabilité, leur vacillement, détruisent constamment le sérieux de leur œuvre et sa signification. Le lecteur voudrait voir au-delà du texte mais cet au-delà se dérobe à son regard. Contrairement au lyrisme de l'Élégie rilkéenne, tournée vers le passé, qui cherche, à travers la réconciliation de l'envers et de l'endroit, à produire une sagesse positive, l'ironie détruit pour ne laisser qu'une place vide qui sera le champ des possibles, le théâtre de l'avenir. Le « stylet » du regard socratique nous enseigne que l'ironie est brutale. Elle transgresse le réel et force l'interlocuteur à abdiquer, à se démettre de ses croyances qui fondaient son emprise sur le réel. L'ironiste, quant à lui, échappe à toute emprise. Il est nulle part. Il n'appartient à aucun lieu. Il disparaît dans l'absence de lieu, l'*atopie*. Nous empruntons le terme à Henri-Bernard Vergote. Dans la section *Atopie et réforme* du chapitre II de son ouvrage, il écrit[263] :

> Car Kierkegaard lui-même (qui adopte la méthode socratique, note de l'auteur), nul ne sait vraiment où il est. […] En étant nulle part, Kierkegaard disqualifie, en fait, tous ces lieux et tourne en ridicule les chercheurs de tels lieux. Pareils à ces imbéciles dont parle le proverbe, ceux-ci voudraient regarder le doigt plutôt que la direction qu'il indique. L'absence d'un lieu précis où situer le doigt les fait tout d'abord loucher. Et c'est bien ce que veut Kierkegaard. Car ils finiront par remarquer, pense-t-il, que cette absence même était destinée à tourner ailleurs leur regard. Du côté du sens à réaliser, non du côté des lieux présumés de sa réalisation. […] Se taire sur les lieux, c'est ramener la question à l'essentiel. Mais il faut, pour entendre ce silence socratique, se laisser assourdir par le vacarme sophistique.

Ainsi, en se dissimulant, l'ironiste de l'École Romantique Japonaise tourne l'attention du lecteur vers le texte lui-même et sur son rapport à lui, son propre désarroi et la fascination subie. En dernière analyse, le texte ironique joue le rôle d'un miroir dans lequel celui qui accepterait de s'y mirer se verrait nu. À charge pour lui de se rhabiller, de trouver un nouveau *modus vivendi* que l'ironiste se garde bien de lui indiquer.

Pour conclure cette partie, insistons sur la double dimension synchronique et diachronique de l'ironie mise en œuvre par l'École Romantique Japonaise. D'un point de vue synchronique, l'ironie entend affranchir celui qui l'exerce de la gangue du réel. Par l'usage du paradoxe et de la contradiction, l'ironiste accède à un au-delà du réel

[263] Henri-Bernard Vergote, *op.cit*., pp. 123-124.

dans lequel cependant il refuse de se fixer. Son regard se porte vers l'envers du réel, lequel est conçu comme un obstacle, vers ce qui lui est caché. À cet égard, l'ironiste japonais est aussi fasciné. Il ne jouit pas de l'indifférence, de la quiétude socratique. Il aspire à un autre monde qu'il détruit après l'avoir suggéré. Cette tension permanente du moi vers le non-moi, cette *é-motion*, nous l'appellerons *sentimentalisme.* D'un point de vue diachronique, l'ironiste se propose de créer un pont entre le présent et le jadis, qu'il sait irrévocablement perdu, et prétend osciller entre les deux bornes temporelles sans jamais se fixer. À cet égard, le romantisme japonais est lyrique, élégiaque. On ne s'étonnera donc guère que Hiraoka Kimitake évoque successivement le lyrisme de Rilke puis son projet romantique dans les lettres qu'il adresse à son camarade Azuma ; et pas davantage qu'au sujet de la relation entre Yasuda et Mishima Yukio, Lee Ji-Hyun 李智賢 écrive[264] :

> Sakita Susumu traite la question de la ressemblance conceptuelle des deux auteurs. Dans l'œuvre de Mishima, il met en évidence la conscience du divorce entre l'homme et le divin, dont il trouve la forme primitive, empreinte de *lyrisme pitoyable*[265], dans *un Poète roi* de Yasuda Yojûrô.

[264] Lee Ji-Hyun 李智賢, « Mishima Yukio to shoki no Yasuda Yojûrô : "horobi" no ironî » 三島由紀夫と初期の保田与重郎 「滅び」のイロニー [Mishima Yukio et le premier Yasuda : l'ironie de l'« anéantissement »] Kokubun 国文, n° 111, Ocha no mizu joshi daigaku kokugo kokubungaku gakkai, juillet 2009, pp. 52-62 : 先田進が三島に神人共栄の崩壊の意識[…]を見出し、この神人分離の悲哀の叙情の原型を保田与重郎の『戴冠詩人の御一人者』[…] から見ることができる、と二人の思想の相似性を語っている[…]。

[265] La mise en italique est de nous.

Conclusion

Dans cette première partie, nous avons vu qu'en 1941, le jeune Hiraoka Kimitake avait découvert l'envers des choses, la diplopie du monde, l'ironie ontologique. Il découvre que la mer est toujours là, derrière les choses, comme l'Euripide de Nietzsche qui, assistant au spectacle de la tragédie eschyléenne, découvre que « la figure la plus nette traînait toujours derrière elle comme une chevelure de comète qui paraissait faire signe vers l'incertain, l'indiscernable [266] ». Cette découverte marque pour lui la fin de l'adolescence et de la poésie. Le monde perdu, univoque et transparent devient source de nostalgie.

La poésie étant l'expression de la transparence, Hiraoka Kimitake trouve dans le roman un autre mode d'expression, seul capable de rendre compte de l'opacité du monde que la souillure a révélée. Dans la correspondance qu'il noue avec son camarade grabataire Azuma Takashi, Hiraoka Kimitake annonce que son œuvre s'inscrira dorénavant dans une double filiation, d'abord celle de Rilke et sa « philosophie lyrique » de l'élégie, puis celle du romantisme qui semble désigner avant tout le romantisme japonais et son ironie fondamentale. L'œuvre de Hiraoka Kimitake, qui va signer pour la première fois de son nom de plume Mishima Yukio, s'inscrit donc dans une dialectique du lyrisme et de l'ironie. Les deux concepts sont des plus flous et font dire au poète Morinaka Takaaki 守中高明 que[267]:

> Il faut briser le cercle que forment l'« ironie » et « le lyrisme » ; sectionner un tel cercle et relier à nouveau ces deux concepts extrêmement vagues, les faire passer du « vide » conceptuel au débordement matériel pour initier un mouvement émancipateur non-imaginaire.

---

[266] Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 77.

[267] Morinaka Takaaki 守中高明, « Jojô, ironî, shizen : Itô Shizuo to Yasuda Yojûrô no aida » 叙情・イロニー・自然　伊藤静雄と保田与重郎のあいだ [Lyrisme, ironie, nature : entre Itô Shizuo et Yasuda Yojûrô], *Gendaishi techô* 現代詩手帖, Tôkyô, Shichôsha 思潮社, septembre 1994, p. 58 : 「叙情」と「イロニー」の形づくる円環を切断すること。そのような円環を断ち切り、この二つの極めて曖昧な概念を観念論的な「空虚」から物質的横溢へと接合し直し、非想像的（non-imaginaire）な解放の運動を導き出すこと.

Mais une chose est sûre : ces deux concepts sont complémentaires. Ironie romantique comme lyrisme supposent une conscience aiguë de la dualité des choses et une tentative de saisir ce que celles-ci nous cachent. En oscillant entre l'envers et l'endroit, le *lyriste* comme l'ironiste semblent se dédoubler pour faire face au dédoublement des choses. Raymond Gay-Crosier écrit ainsi dans son article sur le lyrisme camusien, à l'occasion d'une tentative de définition conceptuelle [268] :

> Les deux (il s'agit de l'ironie et du lyrisme, note de l'auteur) se basent sur leur vertu corrective innée, et loin d'être le produit d'une démangeaison ou d'un frisson romantique, ils représentent le fruit de la capacité de dédoublement qui est le propre de l'intellectuel et de l'esprit créateur. […] [C] e dédoublement […] permet à la fois la proximité et la distance, l'identification et la séparation. C'est le fait de pouvoir juguler son étonnement admiratif et sa distance critique, de pouvoir se voir et se concevoir dans son altérité, qui lui permet (il s'agit d'Albert Camus, note de l'auteur) d'être à la fois lyriste (sic) et ironiste.

Comme nous le constatons, la dialectique de l'ironie et du lyrisme reproduit le mouvement d'identification et de séparation propre à la fascination. Au fond, le lyrisme serait ce mouvement qui tend à l'identification au monde, ce regard qui cherche constamment à reprendre l'objet sous sa garde, qui « comport[e] un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper[269] » ; tandis que l'ironie serait ce regard frustré mais choisissant de se libérer de l'emprise sous laquelle il est maintenu, qui se *rétracte*, qui prend ses distances, ou plutôt, ce regard critique, froid, distancié, qui choisit volontairement de s'éloigner de l'objet, comme nous avons essayé de le faire dans cette première partie, avant de revenir à lui dans la deuxième. Si le lyrisme et l'ironie sont inextricablement liés, c'est qu'ils sont les deux versants de la fascination. L'œuvre romantique, car elle est aussi bien lyrique, sentimentaliste qu'ironique, fascine son lecteur en mettant en scène la fascination. Autrement dit, le lecteur est fasciné par la fascination. À titre d'exemple, citons un extrait de l'essai de Yasuda intitulé « Miyarabi aware » みやらびあわれ [Émouvante est la jeune fille d'Okinawa], publié en 1947. Nous sommes le 15 août 1945. L'auteur

---

[268] Raymond Gay-Crosier, « Lyrisme et ironie, le cas du *Premier homme* » in *Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, Actes du colloque de Beauvais organisé par la Société des études camusiennes et le Centre d'étude du roman et du romanesque, 31 mars-1er juin 1996, SEDES, p. 67.

[269] Voir *supra* p. 9; p. 34.

est alité dans une chambre d'hôpital. Il perçoit dans l'ombre noire d'une fleur de tournesol, « la défaite de son pays » [270] :

> J'ai soulevé légèrement la tête par réflexe. De façon inattendue, une grande fleur de tournesol a crûment frappé ma vue. Quelqu'un l'avait mise le matin même dans un vase qui se trouvait au milieu de la chambre. J'ai détourné instinctivement les yeux et aperçu sur le sol l'ombre profondément noire de la fleur. Tandis que je la contemplais, une frayeur indescriptible a saisi progressivement tout mon corps. L'ombre formée par une fleur présentait de façon parfaitement tangible les ténèbres insondables que je n'avais jamais imaginées. Comment puis-je nommer une chose pareille ? Un cœur simple qui conserverait les bonnes manières du temps jadis y aurait clairement vu les enfers ou les abîmes. Il n'y a pourtant rien dans cette ombre, et pourtant tout ce qui est fabuleux pourrait y entrer naturellement, sans provoquer aucun étonnement. Tenaillé par la frayeur, je tremblais pendant un moment. Le bruit de la grosse pluie, les gémissements de l'adolescent, les pleurs des jeunes filles résonnaient toujours au fond de mes oreilles. J'avais atteint l'âge de raison il y a trente ans et déjà dépassé le point culminant de ma vie. Pour la première fois dans ma longue vie, j'ai compris viscéralement ce que veut dire l'expression « déchirer ses propres entrailles »[271]

La tonalité du texte est nettement élégiaque. Dans son article, Ninomiya commente[272]:

> Il s'agit ici d'un essai autobiographique ou l'auteur relate pour la première fois son expérience cruciale, la défaite de l'Empire devant ces ennemis qu'on considérait jusqu'à hier comme des diables et des bêtes sauvages. Ce texte obscur comme son titre montrent comment Yasuda Yojûrô, poète engagé, a vécu la fin de la guerre. Il fallait bien trouver le moyen pour s'en sortir moralement. Yasuda

---

[270] Nous devons la traduction à Ninomiya Masayuki, *op.cit*., p.478.

[271] Yasuda Yojûrô 保田与重郎, « Miyarabi aware » みやらびあわれ[Émouvante est la jeune fille d'Okinawa, publié pour la première fois en 1947 dans le recueil d'essais *Prière au Japon*], in *yasuda yojûrô bunko* : nihon ni inoru 保田与重郎文庫 15 日本に祈る[Collection Yasuda Yojûrô n°15: Prière au Japon], Kyôto, Shingakusha 新学社, avril 2001, pp. 40-41: 私は反射的に、頭を少しばかりあげた。するとはっとするように部屋の中央にある花瓶の、今朝ほど誰かが挿していった向日葵の大きい花が、生々しく眼に入ったのである。私はとっさに眼をそらしていた。しかし眼をうつした床の上に、その花の影が、その花の影が黒々とうつっているのである。その影を見つめているうちに、形容しがたい怖ろしさが、全身をとらえ始めた。一輪の花の描いた影に、私はかつて思いもよらなかった無限に深い闇を、あし風の人なら、かかる時に地獄や奈落を明らかに見たかもしれない。そこには何も存在せぬだろうが、どういう荒唐無稽のものでも、何の不思議もなく存在し得るのである。私は全身のわななくような怖れをしばらく味わっていた。大雨の音、少年のうめき聲、おとめらの泣く聲、その間も止む時がない。物思うすべを知って三十年、盛りを過ぐる年となって初めて、私は腸を断つということをまざまざと實感したのであった。

[272] Ninomiya Masayuki, *op.cit*., p.476.

> tente cette opération délicate en s'employant à la défense et l'illustration de la poésie ou, plus largement, de la littérature. Depuis l'Antiquité, dit-il, les écrivains avaient pour mission de fixer par l'écriture tout ce qui allait disparaître, être vaincu et périr. Il devait célébrer dans la tristesse les funérailles de ces disparus.

Or le moi lyrique et, en principe, ironique, qui s'offre au regard du lecteur est à l'évidence fasciné. Son regard insatisfait se déplace très rapidement de la fleur de tournesol à son ombre, comme s'il cherchait à « accroître sa découverte ». Il se détourne immédiatement du visible pour se plonger dans l'invisible. Il s'engouffre dans la béance de l'objet fascinant, dans « des ténèbres insondables ».

Distinguer l'ironie de son pendant lyrique relèverait certainement du tour de force. Il faudrait sans doute un excès de cruauté pour supprimer tout lyrisme. Mais n'est-ce pas en cette cruauté que réside l'ironie socratique ? Son regard meurtrier, ce « stylet » qui atteint ce que cache l'objet, n'est jamais frustré ni fasciné. Socrate n'aime pas et pourtant il est aimé. Il est indifférent et ce détachement lui permet de regarder sans être pénétré par le regard d'autrui. Il exerce la fascination sans la subir. L'ironie expurgée de son lyrisme est froide voire violente. Elle n'est pas sentimentaliste.

L'ironie et le lyrisme semblent se distinguer encore dans leur approche de la temporalité. Nous craignons d'être simpliste en énonçant la thèse qui va suivre mais il nous semble que, si nous voulons rendre ces deux concepts opératoires, nous ne pouvons nous dispenser d'une schématisation radicale, d'un « débordement matériel [273] » de ces deux concepts. Nous dirons donc que le lyrisme se tourne vers le passé tandis que l'ironie se tourne vers l'avenir. Le lyrisme, qui chante un passé englouti, conçoit le présent comme une fin tandis que l'ironie l'appréhende comme un commencement. Pour ce qui est du lyrisme, notre commentaire sur l'Élégie nous dispense, nous semble-t-il, de donner davantage de précisions. Quant au tropisme de l'ironie, il nous faut revenir à son origine, c'est-à-dire à Socrate. Citons Kierkegaard :

> [Socrate] est ce néant malgré tout indispensable à tout commencement[274]. […]
>
> En Socrate un cycle s'achève, avec lui commence un cycle nouveau[275].
>
> Or, l'ironie est le commencement, et pas davantage ; elle est et n'est pas, sa polémique est un commencement et tout autant, une fin, car la suppression du

[273] Voir *supra* p. 123.

[274] Sören Kierkegaard, *op.cit*, p. 180.

[275] *Ibid*., p. 192.

> développement précédent en constitue le terme, mais aussi le début du développement suivant, et cette suppression n'est possible qu'en vertu de la présence virtuelle du principe nouveau[276]. […]
>
> Socrate, dans la vie courante, abordait les sujets en n'importe quel point : de même il représente, dans l'évolution de l'histoire universelle, ce commencement infini qui implique une multitude de commencements : telle est sa signification. S'il est un début, il est donc positif, mais n'étant que cela, il est négatif[277]. […]
>
> L'ironie est caractérisée par la liberté subjective que n'entrave aucun rapport antérieur et qui, à tout moment, inclut *la possibilité d'un commencement*. Tout commencement possède un charme particulier parce que le sujet est encore libre et c'est ce *plaisir* que recherche l'ironiste. En de tels moments, la réalité perd sa valeur à ses yeux : il s'en est libéré[278].

> Sans doute, l'ironiste est bien prophète en un certain sens, car il ne cesse de signaler une chose à venir, mais il ignore laquelle. Il possède un caractère prophétique ; mais il s'oriente, se situe *à l'inverse du prophète,* lequel va de pair avec la contemporanéité et entrevoit, sur ce plan, les choses à venir. […] L'ironiste, au contraire, a quitté les rangs de ses contemporains : il leur fait front. Ce qui doit venir reste caché, en arrière de lui, mais face à la réalité, il adopte une attitude hostile ; c'est elle qu'il doit anéantir, c'est vers elle qu'il tourne ses regards foudroyants. Le mot de l'Écriture : « les pieds de ceux qui doivent t'emporter sont à la porte » s'applique aux rapports de l'ironiste avec la contemporanéité. L'ironiste est, lui aussi, une victime qu'exige l'évolution du monde […][279].

Ainsi, l'ironie est un commencement, mais un commencement perpétuel. L'ironie implique une conception cyclique du temps. L'ironie ne s'intéresse pas au progrès. Elle détruit constamment pour suggérer un avenir possible, ou « un principe nouveau » dont la présence n'est que « virtuelle ». L'ironie « est le commencement, et pas davantage ». L'ironiste est un prophète myope. Ce qu'il distingue dans le futur lui demeure inconnu. Fondamentalement, ce qui l'empêche de répondre aux exigences de la mantique, c'est son inactualité. Il n'appartient ni à l'espace des autres, ni à la « contemporanéité ». Il est distrait du monde. Nous avons évoqué l'« indétermination », l'« inquiétude » propre à l'ironie. Kierkegaard dit que l'ironiste est « en suspens », qu'il « plane » : « Il est libre négativement et reste, comme tel, en suspens, n'étant retenu par rien. Mais cette liberté, cette faculté de planer, donne

---

[276] Sören Kierkegaard, *op.cit*, pp. 194-195.

[277] *Ibid*., pp. 196-197.

[278] *Ibid*., p. 228.

[279] *Ibid*., p. 236.

précisément à l'ironiste un certain enthousiasme [280] ». Pour reformuler ce propos dans les termes en vogue aujourd'hui, disons que l'ironiste est *hors-sol*, sans racine. Or, que se passe-t-il quand l'ironie et le lyrisme participent de concert à la création, si le regard se porte en même temps vers le passé et le futur, si le présent est en même temps une fin et un commencement, si l'élan vers un avenir virtuel se voit freiné par une aspiration tournée vers un passé perdu ? Philippe Grosos nous donne la réponse : l'ironie, quand elle ne parvient pas à se dissocier de son pendant lyrique, devient verbeuse, impudique et donc inefficace [281] :

> Telle est la leçon fondamentale que Jean Paul[282] tire de cette méditation sur l'ironie : le fait que la condition même de son efficacité, dans son énonciation, soit sa sobriété, sa *pudeur*. Ainsi, à l'inverse une mauvaise ironie est-elle une ironie facilement prolixe, verbeuse. Sans pudeur ni modération, elle devient alors excessive et outrancière. […] Plus celle-ci est capable de retenue, plus l'âpreté et l'acidité de l'ironie sont intenses et décisives dans ce qu'elle peut faire entendre. Ainsi c'est la *pudeur* que son énoncé requiert et c'est elle qui la distingue de la verve. Là où la verve est lyrique et subjective – l'effusion devenant quasi sentimentale –, l'ironie est quant à elle sinon objective du moins objectivante : elle met à distance, faisant entendre et voir.

Si le lyrisme *amuït* l'ironie par sa verve, il semble que l'œuvre « bizarre » de Yasuda n'ait pas perdu pour autant de son efficacité puisqu'elle fut capable de fasciner ses jeunes contemporains. Cependant, ce qui est plus grave, le lyrisme, par son tropisme passéiste, semble aussi étouffer l'ironie dans une espèce d'amertume qui est, pour Philippe Grossos, son véritable fossoyeur [283] :

> Et en effet, de même que, contrairement à une idée reçue, ce qui nuit le plus à la patience, ce qui constitue son véritable contraire, n'est pas l'impatience mais la résignation, il se pourrait bien que ce qui nuise le plus à l'ironie, et qui constitue là encore sa contrariété, voire son véritable principe de contradiction, ce soit non pas le sérieux, mais l'amertume. Amertume de la pensée, aigreur du penseur qui, dénigrant tout et toute chose, préfère annihiler le monde plutôt que le voir continuer sans lui […].

---

[280] Sören Kierkegaard, *op.cit*, p. 237.

[281] Philippe Grosos, *L'Ironie du réel : à la lumière du romantisme allemand*, *op.cit*., p. 53.

[282] Johann Paul Friedrich Richter dit Jean Paul (1763-1825).

[283] Philippe Grosos, *L'Ironie du réel : à la lumière du romantisme allemand*, *op.cit*., p. 24.

C'est cette amertume qu'Hegel reproche à Friedrich von Schlegel. Selon lui, l'« ironie schlégélienne est en effet synonyme de dérision à l'égard du processus de connaissance et de nihilisme moral[284] » ; c'est aussi ce dont on peut faire grief à Yasuda dont la pensée aboutit à une célébration de la mort volontaire. Au terme de son voyage en Mandchourie, en mai et juin 1938, la pensée de Yasuda connaît en effet une évolution nihiliste. En 1941, soit l'année où Hiraoka Kimitake écrit la fameuse lettre à son ami Azuma, Yasuda, désabusé quant à la possibilité de restaurer les valeurs universelles, exprime pour la première fois son idéal de la belle mort. Cessant de se référer aux romantiques allemands, il cite le poème d'Otomo Yakamochi 大伴家持 (718 ?-785), compilé dans le *Man'yôshû* 万葉集, qui pour lui exprime au mieux cet idéal[285]:

> Du côté de la mer, des cadavres baignent dans l'eau
>
> Du côté de la montagne, des cadavres poussent comme les herbes
>
> Je veux mourir à vos côtés, ô seigneur
>
> Sans jamais me retourner.

Il s'agit désormais pour Yasuda de se donner la mort pour réactualiser celle des nobles défaits à travers les siècles passés, de prendre pour modèle Tomobayashi Mitsuhira 伴林光平[286] (1813-1864) et de se faire martyr de la modernité. Pour le Yasuda d'après 1941, l'individu japonais justifie son existence par la mort qu'il considère comme la négation radicale de la modernité. L'appel de Yasuda semble avoir été entendu par ses jeunes lecteurs. Ainsi Hashikawa Bunsô d'écrire dans son essai[287] :

---

[284] Philippe Grosos, *L'Ironie du réel : à la lumière du romantisme allemand*, *op.cit*., p. 19.

[285] 海行かば水漬く屍/ 山行かば草生す屍/大君のへにこそ死なめ/かえりみはせじ Yasuda cite ce poème dans son essai « Tenpyô no kôbun ni tsuite » 天平の香芬について[Des Fragrances de la période Tenpyô*]*. Cf.Kevin Michael Doak, *op.cit*, p. 24 et la note correspondante p. 164.

[286] Tomobayashi Mitsuhira 伴林光平(1813-1864), lettré fidèle à l'empereur, il fut arrêté et condamné à mort par décapitation en raison de ses liens avec le *Tenchû-gumi* 天誅組[Groupe du Châtiment céleste]. Cf. Dictionnaire historique du Japon, volume XIX, 1993, Lettre T. p. 74. Url : https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1993_dic_19_1_947_t1_0074_0000_1.

[287] Hashikawa Bunsô, *op.cit*., pp. 49-50 : 事実、私たちと同年のある若者は、保田の説くことがらの究極的様相を感じとり、古事記をいだいていた南海のジャングルに腐らんした屍となることを熱望していた！少なくとも「純心な」青年の場合、保田のイロニイの帰結はそのような形をとったと思われる。これは甚だしくナチズムの心理構造とことなる形で

> En réalité, nous autres et certains jeunes du même âge que nous, avions ressenti la dimension eschatologique du message de Yasuda. Nous désirions ardemment devenir ces cadavres qui pourrissent dans la jungle de la mer du sud que couve le Kojiki. Je pense que, pour « la jeunesse au cœur pur », l'ironie de Yasuda a trouvé là son ultime manifestation. Celle-ci diffère cependant radicalement de la structure psychologique du nazisme. Le nihilisme du nazisme s'exprime dans un *mouvement perpétuel* (expression appartenant au lexique de la musicologie, note de l'auteur) maudit qui dit : « nous devons lutter ! ». Tandis que ce que nous avons tiré du romantisme japonais, c'est exactement et rien d'autre qu'un « nous devons mourir ». C'était pour cela que nous percevions dans le romantisme japonais une « structure anticipatrice de la nécessité de la défaite ».

L'ironie de Yasuda aboutit ainsi à la négation du moi et à l'exaltation de la mort volontaire. Elle n'a su éviter les écueils de l'amertume et du nihilisme. L'ironie, parce qu'elle n'a su s'affranchir de son pendant lyrique, devient malsaine, destructrice et autodestructrice. Elle est semblable à celle de Méphistophélès dans le *Faust* de Goethe, lequel, dans la traduction de Gérard de Nerval, s'exprime comme suit [288] :

> Je suis l'esprit qui toujours nie ; et c'est avec justice : car tout ce qui existe est digne d'être détruit, il serait donc mieux que rien n'existât. Ainsi, tout ce que vous nommez, destruction, bref, ce qu'on entend par mal, voilà mon élément.

Pour assainir l'ironie, pour la réorienter vers un avenir possible, sans doute faut-il faire taire le lyrisme, abolir le fétichisme du passé, et prendre pour modèle non les romantiques allemands ni même Yasuda mais la froideur de Socrate ; sans doute faut-il refuser d'être fasciné pour mieux fasciner. Si la fascination est cette alternance entre l'éloignement amer d'une *ironie impure* et l'élan enthousiaste et sentimental vers l'objet du lyrisme, il nous faut admettre que l'ironie pure, *alyrique*, relève d'un éloignement infini, sans amertume, objectif, critique, distant mais gai, au fond, d'un *gai savoir*[289] ! Bien sûr, cette entreprise d'assainissement de l'ironie ne va pas sans violence à l'égard de soi-même comme à l'égard des choses et d'autrui. Mais nous

---

ある。ナチズムののニヒリズムは「我々は闘わねばならぬ！」という呪われた無窮動にあらわれるが、しかし、私たちの感じとった日本ロマン派は、まさに「私たちは死なねばならぬ！」という以外のものではなかった。私がさきに 「敗北の必然に対する予感的構想」を日本ロマン派に認めたく思ったのはそのためであった。

[288] Goethe, *Faust*, trad. G.de Nerval, Paris, GF, 1964, pp. 69-70, cité par Philippe Grosos, *op.cit*., p. 19.

[289] Nous faisons bien sûr référence à l'essai de Nietzsche, *Le Gai Savoir*.

affirmons que c'est à travers ce processus d'endurcissement du moi, cette entreprise de purification de l'ironie, de discrimination du lyrisme, en d'autres termes, à travers la critique de son art, que Hiraoka Kimitake devient Mishima Yukio.

Chapitre II : De la *Forêt en fleurs* à *Moyen-âge* (中世) : Le modèle romantique et l'ironie lyrique

Au début de l'été 1941, Hiraoka Kimitake remet le manuscrit de *La Forêt en fleurs* à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄 (1903-1998). Le soir même, le professeur lit d'une traite le manuscrit comptant soixante-dix feuillets et décide de le présenter à Hasuda Zenmei 蓮田善明 (1904-1945), Ikeda Tsutomu 池田勉 (1908-2002) et Kuriyama Riichi 栗山理一(1909-1989), qui animent avec lui la revue *Bungei Bunka* 文藝文化, à l'occasion d'une réunion organisée dans une chambre de l'hôtel Arai (Arai ryôkan 新井旅館) situé au sein de la station thermale Shuzenji 修善時 sur la péninsule d'Izu. Le jugement est unanime : ils ont affaire à un « génie » (tensai 天才)[290]. Immédiatement, Les quatre intéressés décident de publier la nouvelle du jeune adolescent dans le neuvième numéro de leur revue. À l'occasion de sa publication en septembre 1941, Hiraoka Kimitake, qui use pour la première fois de son nom d'auteur, devient de fait Mishima Yukio. Les circonstances de la création du pseudonyme sont bien connues. Mishima écrit dans son essai *Mes Années d'errance*[291] :

> 私の小説をはじめて学校外の社会へ紹介してくれたのは、清水先生であり、私の現在の筆名を作ってくれたのも先生である。
>
> [C'est le professeur Shimizu qui pour la première fois a diffusé mes romans hors de l'enceinte de mon école et qui a créé mon pseudonyme actuel.]

À l'époque de la publication de *La Forêt en fleurs,* Shimizu Fumio enseigne au sein de l'École des Pairs tout en dirigeant la revue *Bungei Bunka.* Dans son ouvrage, Andô Takeshi 安藤武 est plus précis[292] :

---

[290] Cf. Andô Takeshi 安藤武, *Mishima Yukio "nichiroku"*三島由紀夫「日録」[Mishima Yukio au jour le jour], Hôeisha, Tôkyô, 1996, p. 47.

[291] *Watashi no henreki jidai* 私の遍歴時代 [Mes Années d'Errance] in Mishima Yukio, *Taiyô to tetsu* 太陽と鉄 (Le Soleil et l'acier), Chûkô Bunkô, 1987, p. 124.

[292] Andô Takeshi 安藤武, *Mishima Yukio "nichiroku"*三島由紀夫「日録」[Mishima Yukio au jour le jour], Hôeisha, Tôkyô, 1996, pp. 47-48 : 清水文雄先生と三島の書いたものを組み合わせると、中学生の身であること。「輔仁会雑誌」に発表された多くの作品で平岡公威の名が、中、高等科の学生、教官の意識の中に定着していること。両親に対しての思惑も考慮して、今しばらくその成長を静かに見守ることでペンネームを用いることに一致、そして本人の承諾を得るためのペンネームの思案を修善寺の新井旅館の一室で検討したところ、東海道から修善寺へ通ずる電車に乗り換える駅が「三島」であり、そこから仰ぎ見たのが富士の秀峰であったことが、ごく自然にこの二語を選ばせたのであろう。「三島」であり「ゆき」であった。この席で、「三島ゆきお」まで固まったと思うが。帰京すると、さっそく目白の学習院官舎へ平岡君に来てもらった。筆名の一件を切り出すと、果たして「平岡公威ではいけませんか」と反問してきた。学生である環境事情を説明すると、案外素直に、どういう名前がよいかと意見を求めてきた。その時、私は、こちらで考え

Si on recoupe les écrits du professeur Shimizu et ceux de Mishima, [la création du pseudonyme] remonte à l'époque du collège. Hiraoka Kimitake ayant publié un bon nombre de ses œuvres dans la revue *Hojinkaihô*, son nom est bien connu chez les collégiens, les lycéens et chez les professeurs. [Fumio Shimizu] prend en compte les inquiétudes [de Hiraoka Kimitake] quant à ses parents. Il s'agit par ailleurs de le protéger discrètement pendant sa formation. Ces considérations convergent vers l'emploi d'un pseudonyme. Ainsi, alors qu'il réfléchit dans une chambre de l'hôtel Arai de Shuzenji à un pseudonyme que l'intéressé pourrait admettre, intervient (dans sa conscience, note de l'auteur) la gare Mishima où il a changé de train entre le Tôkaidô et Shuzenji et d'où, en levant les yeux, il a vu la vénérable cime du mont Fuji. De là, très naturellement, il choisit deux mots : « Mishima » et « neige » (yuki). Il semble que c'est en ce lieu que le pseudonyme évolue pour s'arrêter sur « Mishima Yukio ». À peine rentré à Tôkyô, il fait venir le jeune Hiraoka à son logement officiel de l'École des Pairs à Mejiro. Là, il aborde la question du pseudonyme. Comme il s'y attend, Kimitake lui rétorque : « Hiraoka Kimitake ne convient-il pas » ? Le professeur évoque la situation particulière des étudiants et Hiraoka Kimitake, à son grand étonnement, s'enquiert du nom qui pourrait convenir. Il s'efforce de ne pas paraître contraignant en relatant sa pensée. Hiraoka lui demande quel est ce nom. Après avoir exposé d'une traite le cheminement de sa réflexion (qu'il considère plutôt comme une suggestion), il lui propose timidement « Mishima Yukio ». Le professeur Shimizu, sans faire preuve d'ingérence particulière, contemple en silence Kimitake qui réfléchit longuement. Hiraoka Kimitake désire un nom archaïsant à la façon du *Man'yôshû* tel que « Itô Sachio[293] ». Hiraoka Kimitake griffonne sur un papier « Mishima Yukio » (dans le prénom Yukio, le caractère placé en dernière position signifie « mâle », note de l'auteur). Le professeur, qui berce un bébé sur ses genoux, regarde fixement le papier et dans la maladresse qui lui est propre, il dit : « ne vaudrait-il pas mieux le caractère signifiant « mari » plutôt que celui du « mâle » ? Kimitake répond : « alors, je choisis celui-ci » ! C'est en ces termes que le pseudonyme « Mishima Yukio » est né.

た思案を彼に押し付けるような印象を与える言い方は極力控えようと思った。どう言う名前をと聞かれて、さきの試案（参考案といった方が私の気持ちにふさわしい）の経緯を一通り説明したうえで、「三島ゆきお」はどうかとおそるおそる言ってみた。清水先生は、別に干渉もしないで黙って、公威の永い思案を眺めていた。公威は伊藤左千夫という、万葉風の蒼古な名前がほしかった。「三島由紀雄」と書いて渡すと、先生は膝に赤ん坊を抱いてゆすりながら、その紙をしばらくじっと見て、先生独特な不器用な手つきで、「「雄」は「夫」のほうがよくないかな」公威は「それでは、これに決めます」という公威の一言で「三島由紀夫」のペンネームが生まれた。

Dans ce passage, Andô cite le professeur Shimizu sans employer les marques typographiques de la citation. Nous avons choisi de passer l'ensemble du texte à la troisième personne et de nous éloigner de la traduction littérale quand celle-ci risquait de semer la confusion ou quand il ne nous paraissait pas possible de rendre de manière recevable le caractère fragmentaire de la syntaxe.

[293] Le prénom Sachio est composé de trois caractères. Le caractère placé en dernière position signifie « époux » et se prononce « o » dans sa lecture chinoise. C'est finalement ce caractère qui entrera dans la composition du prénom Yukio.

En recourant au pseudonyme, Hiraoka Kimitake adopte potentiellement une posture ironique. Rappelons en effet que le terme « ironie » vient du grec « eirôn » dont « l'étymologie précise demeure [certes] obscure » selon Pierre Schoentjes[294] mais qui désigne dans la comédie antique « *un personnage dissimulé*[295], qui à travers l'intrigue s'oppose souvent à l'*alazôn,* le vantard, sur lequel il finit habituellement par remporter la victoire [296] », lequel déploie son ironie à travers ce jeu sur l'être et le paraître, car « quand l'identité d'un personnage est masquée, sa personnalité réelle n'est plus perceptible derrière l'apparence de son discours, et l'ironie peut naître de cette dissociation[297] ». Ainsi, Hiraoka Kimitake sort de la sphère scolaire en avançant masqué[298], par l'ironie.

Les circonstances de la *naissance* de Mishima Yukio peuvent paraître anecdotiques mais nous voudrions attirer l'attention sur deux points.

Premièrement, ce n'est pas Hiraoka Kimitake lui-même mais son professeur Shimizu Fumio qui prend l'initiative de créer un pseudonyme pour son jeune élève dont il craint la réaction des parents et qu'il s'agit de dissimuler pour l'en protéger. Le commentaire d'Ikeda Tsutomu va dans le même sens[299]:

> Comme l'auteur avait encore l'âge d'un collégien, nous avons tous ressenti la nécessité de nous montrer attentionnés en le protégeant discrètement. Nous nourrissions l'espoir d'une croissance saine et d'une maturation de cette belle nature à l'abri du vent violent du journalisme de notre époque. Nous avions aussi des égards pour la famille Hiraoka dont nous allions engager l'enfant de manière définitive dans la voie de la littérature.

---

[294] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001, p. 31.

[295] La mise en italique est de nous.

[296] Pierre Schoentjes, *op.cit*., pp. 31-32.

[297] Pierre Schoentjes, *op.cit*., p. 32.

[298] Nous faisons bien sûr allusion au fameux « larvatus prodeo » de Descartes.

[299] Ikeda Tsutomu 池田勉, « "Mishima Yukio" no tanjô »「三島由紀夫」の誕生[La Naissance de « Mishima Yukio »] in Fukuda Hideichi 福田　秀一, « Mishima Yukio hitsumei tanjô no keii : Ikeda tsutomu shi kaisô no shôkai »三島由紀夫筆名誕生の経緯 池田勉氏回想の紹介 [Historique de la naissance du nom d'auteur de Mishima Yukio : présentation des Mémoires de Tsutomu Ikeda],], *Kokubungaku Kaishaku to kanshô*, Tokushû sengoha no saikentô 特集　戦後派の再検討 [numéro spécial : réexamen de l'École d'après-guerre], nov. 2005, p. 186 : 作者はまだ若い中学生の年齢なので、その美しい素質が、世の荒々しいジャーナリスムの風に傷つけられないように、その健やかな成長と成熟とを願って、今しばらくは、そっと護っておきたい配慮の必要を誰しも感じた。また彼を幼くして文学の方向に引き入れる結果になることにも、平岡家への配慮があった。

Le pseudonyme « Mishima Yukio » est essentiellement le fruit du hasard. Les compilateurs de la revue *Bungei Bunka* sont restés un instant sur le quai de la gare de Mishima et ils ont aperçu le sommet enneigé du mont Fuji. C'est à peu près tout. Reste le choix des caractères qui devaient composer le prénom. Plutôt que le caractère de la neige, on préfère deux caractères (由紀) qui renvoient à la fête traditionnelle consacrée aux récoltes du *Niinamesai* 新嘗祭, au cours de laquelle l'empereur fait une offrande de riz aux dieux avant de goûter le nouveau riz, le terme « yuki suki » (由紀・主基) désignant le « saiden » (祭田), le champ sacré où l'on cultive les grains de riz qui serviront d'offrandes [300]. On rajoute le phonème « o » car « c'est juvénile[301] » et on choisit le caractère du « mari » (夫) plutôt que celui du « mâle » (雄) sur lequel Hiraoka Kimitake avait jeté son dévolu. Le jeune homme cède sans sourciller aux demandes de ses maîtres. Mais pour nous, cette apparente démission de la volonté est l'expression paradoxale d'une volonté ironique. En effet, en acceptant un pseudonyme qu'il n'a pas choisi, en devenant la créature d'un autre et en portant son masque, Hiraoka Kimitake s'affranchit de lui-même. À une époque où l'on rejette le nom de plume[302], Hiraoka Kimitake choisit, au fond, de *désautoriser* son œuvre, laquelle sera désormais le produit d'un être fictif dont le nom relève du hasard, de la contrainte extérieure, de l'hétéronomie, et suggère l'idée de renaissance.

Secondement, nous voudrions insister sur le caractère initialement provisoire du pseudonyme. Fumio Shimizu, cité par Andô, considérait que le pseudonyme devait protéger l'adolescent « pendant sa formation ». Ikeda écrit pour sa part [303]:

---

[300] Cf. Ikeda Tsutomu, *ibid*., p. 187 : 好字をえらんで、古代の大嘗祭の祭田に名づけた「由紀・主基」の語彙から拾った。Nous avons puisé des caractères de bon augure du terme *yuki suki* qui désignait le champ sacré lors de l'ancienne fête du *Niinamesai*].

[301] *Idem* : 「オ」は少年らしく.

[302] Emmanuel Lozerand écrit ainsi dans *Les Tourments du nom : essai sur les signatures d'Ogai Mori Rintarô (1862-1922*), Publications de la Maison Franco-Japonaise, Tôkyô, 1994, p. 58-59 : « Jusque dans les années 1900-1910, dans le droit fil d'une tradition qui remonte à l'époque d'Edo, les écrivains qui n'utilisent pas de nom lettré semblent être l'exception. […] Pourtant la « polémique sur l'anonymat (匿名論争 tokumei ronsô) », à laquelle participa Mori Rintarô en 1892, montre bien qu'une crise de la conscience se produit. Le nom lettré y est montré du doigt, interprété comme un pseudonyme ou un masque, autrement dit un mensonge. […] Alors apparaît, après la guerre russo-japonaise, une deuxième génération, celles d'auteurs qui rejettent le nom de plume sous lequel ils avaient fait leurs débuts ».

[303] Ikeda Tsutomu, *ibid*., p. 187 : しかし「三島由紀夫」という筆名は、「文藝文化」誌上に「花ざかりの森」を掲載するための一時的なもので、筆名よりも、むしろ、実の名をふせるための仮の名にほかならなかった。

> Mais le nom de plume « Mishima Yukio » était temporaire et devait servir à la publication de *La Forêt en fleurs* dans la revue *Bungei Bunka*. Davantage qu'un nom de plume, c'était précisément un nom provisoire qui devait celer le véritable patronyme.

Or, Hiraoka Kimitake continuera d'écrire jusqu'à sa mort sous ce pseudonyme, si bien qu'il n'est connu du grand public qu'en tant que Mishima Yukio. Ikeda écrit à cet égard[304]:

> Personne n'avait prévu qu'il continuerait d'employer ce pseudonyme durablement. Si à l'avenir, il continuait d'écrire, à un moment, il créerait un pseudonyme qui soit le reflet de sa propre pensée et de sa volonté. C'est ce que nous croyions.
>
> Mais jusqu'au jour où il a mis un terme à sa vie, de sa propre main, en novembre 1970, pendant trente ans, il a continué d'employer invariablement « Mishima Yukio » comme pseudonyme pour ses nombreuses œuvres comme pour sa vie. Il a fait d'un nom provisoire qui n'était rien de plus que ce qu'autrui lui avait octroyé dans sa jeunesse le nom de plume de toute sa vie. C'était sa volonté. […]
>
> S'il arrive que l'écrivain vive véritablement au-delà de l'existence réelle une seconde existence provisoire, alors, que son pseudonyme soit un nom provisoire. Un nom provisoire convient peut-être mieux à l'existence de l'écrivain. Mais quand cette existence provisoire qui dépend d'un nom provisoire touche à la vie réelle qui coule, quelles étincelles cette ligne de contact peut-elle bien faire jaillir ? Mais ont-elles jailli !

Les étincelles qui peuvent jaillir de ce *frottement* entre l'être réel et l'être fictif sont peut-être celles de l'ironie. Rappelons que Kierkegaard avait perçu au « *point culminant* » du rapport entre Socrate et son interlocuteur un « éclair fulgurant qui

---

[304] *Idem*：この筆名を彼が後々まで長く用い続けれるものとは誰も予想しなかった。もし彼が将来も創作を続けることがあるとすればその時には、彼の作家としてふさわしい筆名が彼自らの思考と意志で作り出されることであろう、そんな気持ちであった。ところが彼はこの「三島由紀夫」を筆名として、昭和 45 年 11 月、その生涯を自らの手で断つ日まで、三十年間にわたって、彼の創作した数多い作品とその行動に一貫して用い続けたのであった。少年期に他者から与えられたに過ぎぬ仮の名を、作家としての生涯の筆名とした。これは彼の意志によるものであった。[…] 作家には、実人生のほかに、もう一つの仮の人生を真実に生きることがあるとすれば、その筆名は仮の名であってよい。仮の名の方が、作家の生としてはふさわしいであろう。しかし、その仮の名による仮の人生が流動する実の人生と接触したとき、その地平に、どんな火花が飛び散るのであろうか。飛び散ったのであった。

illuminait soudain l'univers de leur conscience[305] ». Mais contrairement à Socrate, qui *brille* dans sa relation à l'autre, Hiraoka Kimitake se confronte à son double fictif. L'ironie naît *a priori* du rapport, du frottement entre Hiraoka Kimitake et Mishima Yukio, entre le poète et le prosateur, entre le moi antérieur et le moi possible du hasard. On peut le deviner, les premières manifestations de l'ironie mishimienne seront empreintes de lyrisme élégiaque. Le romancier désignera sans cesse ce moi poète disparu et notamment à travers l'évocation d'un passé mythique qu'illustre *La Forêt en fleurs*.

Quand il publie *La Forêt en fleurs*, Hiraoka Kimitake est d'emblée considéré comme un membre à part entière du mouvement romantique. Dans la note des rédacteurs (kôki 後記) de la revue *Bungei Bunka* de novembre 1941, Hasuda Zenmei présente ainsi le nouveau venu, dissimulé sous le pseudonyme Mishima Yukio : « C'est un jeune qui est l'un des nôtres […]. C'est un enfant surnaturel de l'histoire du Japon éternel […]. Il est bien plus jeune que nous mais c'est un être déjà mature qui est né[306] ». Mishima Yukio est pétri de contradiction. Il appartient à l'histoire comme à l'éternité. Il vient de naître et pourtant il « est déjà mature ». Quoi de plus paradoxal ? Au fond, Mishima Yukio est une ironie romantique en soi[307].

Dans cette deuxième partie, nous voudrions nous interroger sur l'ironie romantique empreinte de lyrisme du jeune Hiraoka Kimitake à l'époque de *La Forêt*, au moment où il adopte le pseudonyme Mishima Yukio. Celle-ci se déploie jusqu'à ce qu'il *devienne complètement* Mishima Yukio, peu après la rédaction de son « testament littéraire » *Chûsei* 中世 [Moyen-âge]. Reformulons sous forme de question : dans quelle mesure la période qui va de *La Forêt en fleurs* à *Moyen-âge* est-elle marquée par l'expression d'une ironie inspirée par le romantisme japonais, *impure* car pervertie par le lyrisme, et potentiellement nihiliste dans un contexte guerrier faisant office de catalyseur ? Pour répondre, nous organiserons notre réflexion en trois temps qui sont autant d'étapes chronologiques. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à *La Forêt en fleurs,* et sans en fournir un examen exhaustif, nous insisterons sur la nocivité du lyrisme à travers l'examen de la notion

---

[305] Voir *supra* p. 120.

[306] Ono Yûji 小埜裕二, art. « hanazakari no mori » 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, pp. 287-288 : 〈われわれ自身の年少者〉〈悠久の日本の歴史の請し子〉〈我々より歳は遥かに少ないがすでに成熟したものの誕生〉

[307] Rappelons le commentaire de Walter Biemel : « l'ironie romantique tâche de réunir des moments contradictoires, opposés ». Voir *supra* p. 114.

d'*akogare* 憧れ et sur la question de la concavité. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la philosophie de *l'éternel retour* que Hiraoka Kimitake puise dans la philosophie de Nietzsche, qu'il applique aux classiques et sur laquelle il s'appuie pour surmonter le lyrisme et se convertir à l'ironie. Nous prolongerons la réflexion en nous interrogeant sur le nihilisme moral dont nous montrerons qu'il découle de la coexistence malheureuse du lyrisme et de l'ironie au sein du romantisme japonais et qui, pour nombre de commentateurs, saisirait l'auteur au moment où il doit faire face à *l'ironie du réel*, à la guerre et au décès de son ami Azuma. Dans la troisième partie, nous nous intéresserons à la nouvelle qui devait faire office de testament littéraire, *Moyen-âge* et nous montrerons comment elle illustre de manière éclatante la tension entre un lyrisme dangereux, malsain et une ironie qui s'apparente de plus en plus à un trou noir.

I. Lyrisme et ironie dans *La Forêt en fleurs*

Si l'œuvre de jeunesse de Hiraoka Kimitake a souffert du relatif désintérêt de la critique, Hanazakari no mori 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs][308], sans doute parce que cette nouvelle marque l'entrée de Mishima Yukio sur la scène littéraire, a fait couler beaucoup d'encre. Pourtant, si l'on s'est évertué à en révéler la structure, il semble que le texte demeure impénétrable à bien des égards, même pour un lecteur attentif qui se serait armé de toute la littérature critique. Dans cette étude, nous ne prétendrons pas élucider toutes les zones d'ombre de *La Forêt*, tant s'en faut. Très modestement, nous voudrions réfléchir sur la notion d'*akogare* 憧れ dans *La Forêt* et sur ses rapports avec le lyrisme et l'ironie. Commençons par faire le résumé de la nouvelle.

La nouvelle se divise en cinq chapitres : un prologue (jo no maki 序の巻), le chapitre I (sono ichi その一), le chapitre II (sono ni その二), la première partie du chapitre III (sono san (jô)その三（上）) et la seconde partie du chapitre III (sono san (ge)その三（下）).

Dans le prologue (序の巻), la première personne (watashi わたし) évoque sa situation présente. Il se rend sur un belvédère d'où il aperçoit les navires en partance. Là, il songe aux « réminiscences » (tsuioku 追憶), au rapport entre le présent et le passé, puis aux ancêtres. Plongé dans ses pensées, il aperçoit un être surnaturel dont la silhouette finit par se dissiper dans la lumière qui filtre à travers les arbres. Il évoque à nouveau les ancêtres et plus particulièrement le moment où ces derniers peuvent vivre en symbiose avec les vivants. Dans le chapitre I, le narrateur est un « enfant » (kodomo 子ども) qui, la nuit, cherche le sommeil. Les sifflements des bateaux l'empêchent d'entrer dans la « faille du rêve » (ne no yume no sukima 寝の夢の隙間に[309]). Le « je » évoque sa famille : son père qui vit séparé de sa mère, dans une cabane, et avec lequel, à l'occasion d'une sortie en ville, il s'est tenu au bord d'une voie ferrée, sa mère, une femme du monde, dure, sans souvenir, décadente, incapable d'introspection, américanisée, qui, la nuit, va se réfugier dans la cabane du père qu'elle a « vaincu », enfin sa grand-mère, qui vit sous le même toit que sa mère, qui souffre d'épilepsie, dont la maladie envahit la maison, et auprès de laquelle l'enfant

[308] Rappel : première publication en septembre 1941 dans la revue *Bungei Bunka.*

[309] Mishima Yukio, *Hanazakari no mori*/ *Yûkoku* 花さかりの森・憂国 [La Forêt en fleurs-Patriotisme], Tôkyô, Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, réédition, 2006, p. 14.

fait office de garde-malade. À travers sa grand-mère, l'enfant fait l'expérience de la maladie et de la mort.

Dans le chapitre II (その二), « je » évoque la notion d'*akogare* 憧れ que le dictionnaire Royal traduit par « rêve », « aspiration ». L*'akogare* est comparé à une rivière. Puis survient le décès de sa grand-mère. On trouve parmi les objets qui lui ont appartenu le journal intime de Dame Hiroaki, un ancêtre du « je » qui vivait en Espagne. C'est le début de l'évocation des ancêtres de la famille. Le narrateur commente exclusivement le passage du journal intime qui relate l'apparition surnaturelle de la Vierge Marie. Un jour d'été, alors que Dame Hiroaki veille son mari gravement malade, elle aperçoit dans le couloir une vive lumière qui l'attire. Elle finit par quitter son château, d'où on peut voir la mer, pour se rendre dans la montagne. Là, son regard se porte vers une cavité où apparaît une lumière blanche. En scrutant la lumière, Dame Hiroaki finit par distinguer une forme humaine. Elle croit apercevoir une femme qu'elle identifie à la Vierge Marie. Elle est vêtue de blanc et elle porte une croix sur la poitrine. Au moment où elle touche la croix qu'elle porte sur la poitrine, Dame Hiroaki est inondée de lumière. Elle imagine que sa silhouette se reflète dans la rétine de quelqu'un qui la contemple de loin et que celle de la Vierge s'y superpose. Elle frissonne. Fujita Naoko 藤田尚子 commente la scène ainsi[310] :

> Elle fait corps avec la Vierge Marie, elle a cette conscience éphémère d'être devenue la Vierge Marie.
>
> Voici une réflexion que le « je » tire du journal intime de la Dame : tandis que, par ailleurs, le journal « accumule des textes plutôt froids », « en ce jour uniquement, dans cette page seulement, une « petite fleur » semble s'épanouir ». Au fond « les fleurs toutes écloses » de *La Forêt* semblent désigner le spectacle de la fusion de l'âme et de la divinité, cet instant où le moi devient la divinité elle-même.

Dame Hiroaki meurt six mois plus tard.

---

[310] Fujita Naoko 藤田尚子, « Mishima Yukio no tanpen shôsetsu "Hanazakari no mori" » 三島由紀夫の短編小説「花ざかりの森」[La nouvelle *La Forêt en fleurs* de Mishima Yukio], Seikei Jinbun Kenkyû, Seikei Daigaku Daigakuin Bungaku kenkyû ka, numéro 6, mars 1998, p. 65 : 自分が聖母マリアと一体化し、聖母マリアになったという意識の瞬間をもったのである。これは〈わたし〉が、夫人の日記から読み取った夫人の思いだが、夫人の日記は、他の日のは〈むしろつめたいくらいな文章がつらねられているのに〉、〈この日だけ…その頁にはあの「小さい花」が咲きみだれたようである。〉つまり「花ざかりの森」の「花ざかり」とは、精神が神と一体化し、自分自身が、神そのものと化したような瞬間の景をいう言葉なのであろう。

Dans la première partie du chapitre III (その三（上）), le narrateur rend compte d'un récit datant de la fin de l'ère Heian, qu'une certaine « femme de rang modeste » (yangotonai nyonin やんごとない女人) a dédié à son amant, un noble que le narrateur tient pour l'un de ses ancêtres. Comme le noble la délaisse, la femme décide de fuir de la capitale en compagnie d'un bonze qui depuis toujours lui témoigne son amour. Arrivée à Wakayama, elle se rend seule au bord de la mer « terrible » (osoroshii 恐ろしい*)* qu'elle n'avait jamais vue mais qu'elle voulait voir à tout prix malgré l'effroi qu'elle lui inspirait. Au moment où elle l'aperçoit, elle se sent habitée par le dieu de la mer (ôwatatsumi おおわたつみ). Elle entre en extase « tout en ayant conscience d'être assassiné, d'être sur le point d'être assassinée » (korosareru ippo temae, korosareru to ishiki shinagara 殺される一歩手前、殺されると意識しながら[311]). Elle rentre à la capitale dans de nouvelles dispositions à l'égard du noble qu'elle a aimé. Elle n'éprouve plus ni confiance ni crainte à son égard. D'autre part, elle ne ressent plus le besoin de s'en remettre au bonze. Elle décide enfin de se faire bonzesse.

Dans la seconde partie du chapitre III (その三（下）), le narrateur s'intéresse à une photographie de la tante de sa grand-mère. Depuis qu'elle a aperçu la mer à la dérobée pendant son enfance, elle éprouve une « aspiration vers la mer » (umi e no akogare 海へのあこがれ *312*). Son frère, amoindri par la mélancolie, la met en garde : « quand même elle irait à la mer, celle-ci n'existe peut-être pas » (tatoi umi e itta tokorode nai kamoshirenai たとい海へ行ったところでないかもしれない[313]). Elle n'en demeure pas moins captivée par la mer. Après le décès de son mari, elle se remarie avec un riche marchand. Le couple s'installe sur une île dans la « mer du sud ». Insatisfaite, la tante quitte son mari et retourne au Japon. Elle fait construire une maison où elle vit en ermite jusqu'à sa mort. Vers la fin de sa vie, un homme lui rend visite. Elle le conduit dans un jardin d'où on peut voir la mer. Le visiteur ne peut distinguer si elle pleure ou si elle prie. L'homme perçoit à travers le feuillage un ciel éblouissant. Il en ressent une vive inquiétude, comme s'il faisait face à la « mort ». Règne le silence de la toupie au comble de la vie, le silence de la mort.

---

[311] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 39.

[312] *Ibid*., p. 45.

[313] *Ibid*., p. 46.

1. Le clivage entre la vitalité et la maladie

La Forêt en fleurs confronte des êtres débordants de vitalité et d'autres qui sont déjà saisis par la mort. Dans le chapitre II, c'est le mari de dame Hiroaki qui est gravement malade : かの女の夫は病弱で、その介抱に寧日ないありさまだったから[314]。[le mari de la dame était valétudinaire et le soin qu'elle lui prodiguait ne lui laissait aucun répit.] Dans la seconde partie du chapitre III, c'est non seulement le frère qui : そのころ失意のため、若さがこうむりやすい絶望のなかで、暗いきもちをいだきそうして憔れきっていた[à cette époque, aux prises avec le découragement, nourrissait de sombres sentiments, dans un désespoir auquel la jeunesse incline, et s'affaiblissait], mais encore le mari de la tante qui : 一から十まで洋風な客間のなかほどに腰をおろして夫人を待っていた[315][au milieu d'un salon occidentalisé de fond en comble, attendait assis son épouse] et qui semble s'affaiblir à mesure qu'il s'éloigne de l'autel bouddhique[316] :

> あの部屋。婢がいそがしくたちはたらきはじめる。仏壇のかたわらに写真器がすえられる。あかるい燈がともされる。……
>
> 夫は小きざみに身をふるわせている。かつてあの部屋は、かれの「場所」であったへやだ。かれはあそこから出て次第に衰えた。
>
> [Cette pièce. La servante se lève affairée et commence à travailler. À côté de l'autel bouddhique, on pose l'appareil photo. On allume un feu vif…
>
> Le mari frissonne. C'est la pièce qui fut son « lieu ». Il s'est affaibli à mesure qu'il s'en est éloigné.]

Dans le premier chapitre, c'est la grand-mère du narrateur qui souffre d'épilepsie et de maladie nerveuse et dont la « maladie souveraine envahit toute la maison » (それは「病気」がわがものがおに家じゅうにはびこることである[317]). La mère, qui cohabite avec la grand-mère, semble contaminée par cette énergie mortifère. Si elle est bien portante, elle est en effet décrite en des termes très durs [318] :

---

[314] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 25.

[315] *Ibid*., p. 49.

[316] *Ibid*., p. 50

[317] *Ibid*., p. 18.

[318] *Ibid*., p. 21-22.

母は固い人となりの女だった。かの女はじぶんの言動に反省を求めたことがなかった。あたかも蜜蜂がじぶんのとんできたみちを反りみないように。だが蜜蜂は決して巣へもどるみちをあやまたない。母はしばしば、傍目にはおろかしくさえおもわれるほど、それをまちがえた。だからかの女には真の意味での追憶がなかった。かの女の想いがむかしにさかのぼるためにはあまりにおおくの言いわけが入用だった。—かの女は母の性には欠くるところなかったであろう。だがかの女「当世」の女である。かの女も亦、あの、美と厳しさとのかなしい別離、みおや達のむねせまる挽歌をきかなかった。

母にわたしは、たっといものの末の、うらがれではない、人造の葉を鮮やかにとりつけた—衰頽でありながらまだせん方ない意欲にあふれている、そんないくらかアメリカナイズされた典型をよんだのである。[…]もはや貴族の瞳を母はすてたのである。それをば借りもののブウルジョアの眼鏡でわずかにまさぐった。が、この眼鏡はあくまでも借りものだ。母はその発露に、「虚栄心」という三字をしかよまなかった。虚栄心—ひと昔まえまで日本にこのようないやしい文字はなかった。わたしはそれをアメリカ語だとかんがえている……。

[Maman était de tempérament rigide. Elle n'avait jamais regretté ses actes ou ses dires. Comme une abeille qui ne repasserait pas par le chemin qu'elle a emprunté pour venir. Mais l'abeille ne se trompe jamais de chemin pour regagner sa ruche. Elle, elle s'était égarée si souvent qu'elle passait pour une sotte. Ainsi, cette femme était littéralement sans mémoire. Pour que sa pensée remonte vers le passé lointain, il lui fallait invoquer bien trop de raisons. Cette femme était sans doute irréprochable en tant que mère. Mais cette femme était « actuelle ». De surcroît, cette femme n'avait pas su entendre la triste séparation de la beauté et de la dureté, l'émouvante élégie des ancêtres.

J'avais orné ma mère des dernières feuilles artificielles qui ne fanent pas, brillantes et illustres — elle était le type même de la femme américanisée, décadente en même temps qu'emplie d'un désir inextinguible. […] Elle s'était déjà défaite du regard de la noblesse. Elle ne faisait que tâtonner avec les lunettes qu'elle avait empruntées à la bourgeoisie. Mais au fond, ce n'était qu'un emprunt. Dans cette manifestation, ma mère n'a pu lire que le mot « vanité ». Vanité… Jusqu'à naguère, Il n'y avait pas de mot si vulgaire au Japon. Pour moi, c'est une traduction de l'américain…]

Le portrait de la mère semble donner la clé d'interprétation de cette maladie qui envahit le texte. La maladie ronge ceux qui refusent de se tourner vers le passé, qui se proposent de vivre dans l'amnésie de la modernité. Le mari de la tante qui apparaît dans la seconde partie du chapitre III a lui aussi nié le passé pour s'absorber dans le présent, en s'éloignant de l'autel bouddhique et en choisissant un mode de vie tout à fait occidental. De manière plus fondamentale, il semble que la maladie, ou bien

la mélancolie, qui en est peut-être une manifestation dégradée, vienne de ce refus de considérer l'envers des choses, l'au-delà du visible. Ainsi dans la seconde partie du chapitre III, le frère, enseveli dans la mélancolie, tente de décourager sa sœur d'aller voir au-delà de ce qui s'offre d'emblée à son regard. Il n'y a rien à voir, selon lui, derrière les phénomènes de la vie quotidienne. Quand même elle se proposerait d'aller voir la mer, elle ne verrait rien. La mère du narrateur, américanisée, moderne, se prive, elle aussi, du spectacle de l'envers des choses. C'est une femme « actuelle », prisonnière du je-ici-maintenant. Elle n'est pas sensible à « l'émouvante élégie des ancêtres [319] ». Elle ne perçoit pas le lyrisme. Pour elle, il n'y a pas de « recherche du temps perdu[320] ». Tout est strictement présent. À l'inverse, les personnages qui semblent mus par « une sorte d'énergie vitale » (seimeiryoku no tagui 生命力のたぐい[321]) refusent de se borner à l'immédiateté du présent. Ils sont en quête de l'invisible, de l'envers des choses et du passé des ancêtres. Leur être semble tendre constamment vers l'inactuel. C'est d'abord le narrateur, qui recherche un moyen de communier avec les mânes, de relier le passé au présent[322] :

> いくたびもわたしは、追憶などはつまらぬものだとおもいかえしていた。それはほんの一、二年まへまでのことである。わたしはある偏見からこんなふうに考へていた。追憶はありし日の生活のぬけがらにすぎぬではないか、よしそれが未来への果責のやくめをする場合があつたにせよ、 それはもう現在をうしなつたおとろえた人のためのものたけではないか、なぞと。熱病のやうな若さは、ああした考へに、むやみと肯定をみいだしたりしがちのものである。けれどもしばらくたつうちに，わたしはそれとは別なかんがえのほうへ楽に移つていつた。追憶は「現在」のもっとも清純な証なのだ。愛だとかそれから献身だとか、そんな現実におくためにはあまりに清純すぎるような感情は、追憶なしにはそれを占つたり、それに正しい意味を索めたりすることはできはしないのだ。それは落葉をかきわけてさがした泉が、はじめて青空をうつすようなものである。 泉のうえにおちちらばっていたところで、落葉たちは決して空を映すことはできないのだから。
>
> わたしたちには実におおぜいの祖先がいる。 かれらはちょうど美しい憬れのようにわたしたちのなかに住まうこともあれば、歯がゆく、きびしい距離のむこうに立つていることもすくなくない。

[319] Voir *supra* p. 144.

[320] Bien sûr, nous faisons référence à l'œuvre de Marcel Proust.

[321] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 31.

[322] *Ibid*., p. 10-11.

祖先はしばしぱ、ふしぎな方法でわれわれと邂逅する。ひとはそれを疑うかもしれない。だがそれは事実なのた。

[Jusqu'à il y a à peine un ou deux ans, je pensais souvent que les réminiscences étaient choses négligeables. C'est ce que je déduisais de quelques préjugés. Les réminiscences ne seraient-elles rien davantage que les coquilles vides de la vie passée ? Ou bien, s'il y avait des cas où celles-ci font office de graine du futur, alors ne seraient-elles pas destinées aux gens déclinants qui ont déjà perdu le présent ? Voilà une énigme. La fiévreuse jeunesse incline à tort à découvrir dans de telles réflexions une affirmation. Alors que je me tenais immobile depuis un certain temps, mon esprit se déplaça sans peine vers d'autres réflexions. Le souvenir est la preuve la plus pure du « présent ». Que ce soit l'amour, que ce soit le dévouement, les sentiments qui sont trop purs pour qu'on puisse les asseoir dans une telle réalité, ne peuvent être devinés, ne peuvent être appréhendés à leur juste valeur sans la mémoire. Ces sentiments-là sont comme une fontaine que l'on aurait recherchée en se frayant un chemin à travers les feuilles mortes et qui pour la première fois réfléchirait le ciel bleu. Car les feuilles mortes jamais ne pourraient refléter les cieux quand même elles seraient répandues sur la fontaine.

En nous, il y a en fait une myriade d'ancêtres. S'il arrive qu'ils habitent en nous, exactement comme une belle aspiration (akogare), il n'est pas rare aussi qu'ils s'irritent contre nous et qu'ils se tiennent à froide distance.

Nos ancêtres viennent fréquemment nous rendre visite d'une manière étrange. Les gens en douteront peut-être. Mais c'est la vérité.]

Le père du narrateur, dont on apprend qu'il a « perdu [323] » (maketa 敗けた) face à la mère, semble jouer un rôle d'initiateur en suggérant à son fils l'existence de l'envers des choses et en l'introduisant dans le monde du rêve[324] :

父は町へつれて行ってくれるごとに子供ののぞみどおりにしばらく線路のそばの柵に立つてくれた。線路のむこうでは赤いタ日の残りのようなあまたのネォンが、黒い背景のなかでわがままな星のようにまわっていた。

象がとおるたびに歓呼する南国の人のように、無愛想に電車がゆきちがうたびに、子どもは父の腕のなかで跳ねてわらいながらめちやくちやに手を叩いた。……

そのころ子どもはよく電車のゆめをみた。

[323] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 23.

[324] *Ibid*., p. 15.

> [Chaque fois que le père emmenait l'enfant en ville, docilement, il se tenait un moment à la barrière qui bordait la voie ferrée ainsi que le souhaitait l'enfant. De l'autre côté de la voie ferrée, la myriade de néons, semblables aux derniers rayons du soleil couchant, tournoyait comme de capricieuses étoiles sur fond noir.
>
> Comme les habitants des pays du sud, qui acclament l'éléphant chaque fois qu'il passe, l'enfant bondissait et applaudissait à tous crins…
>
> À cette époque, l'enfant rêva souvent de train.]

La scène est bien sûr symbolique. Contrairement à la mère, le père ne cherche pas à se cantonner du côté de l'endroit, du visible. S'il est plutôt passif, si son rôle consiste seulement à ne pas empêcher la réalisation du procès dont l'agent est le fils, il semble néanmoins animé par ce même penchant pour l'ailleurs qui incite le fils à se tenir à la « barrière » du visible, qui laisse entrevoir aux curieux cet espace infini de liberté où « la myriade de néons […] tournoyait comme de capricieuses étoiles ». C'est aussi Dame Hiroaki dont le narrateur nous dit que :

> 凝視は、いつしか無意識のうちにせつない糞いを含んでくるものである。[…]願いはうつくしい羽搏きと一しょに、その目的へと翔んでゆく、それによっておこり得るある奇蹟を用意するために。
>
> [Inconsciemment, le regard fixe s'imprégnait d'une douloureuse prière. […] La supplique, dans un battement d'ailes, s'envolait vers ce but, pour préparer un certain miracle qui pouvait avoir lieu sous l'effet de l'ébrouement.]

Le « regard fixe » témoigne de sa propension à la fascination. Son regard ne peut se satisfaire de ce qui s'offre à lui. Il tend vers le caché, vers l'envers des choses. C'est enfin la tante qui apparaît dans la seconde partie du chapitre III dont nous avons vu qu'elle était attirée par l'invisible mer.

Ainsi, la vitalité va de pair avec la fascination, le désir de voir ce qui est caché, de transgresser les limites imparties par le réel, tandis que la maladie accompagne toujours la complaisance dans le présent immédiat, cette sorte de pourrissement dans l'actualité.

2. La solitude de l'inactualité.

Mais la solitude est le prix de la vitalité. Tous les personnages fascinés sont seuls. Dès la première page de la nouvelle, le narrateur est posé comme un être séparé[325] :

> この土地へきてからというもの、わたしの気持には隠遁ともなづけたいような、そんな、ふしぎに老いづいた心がほのみえてきた。もともとこの土地はわたし自身とも、またわたしの血すぢのうえにも、なんのゆかりもない土地にすぎないのに、いつかはわたし自身、そうしてわたし以後の血すぢに、なにか深い聯関をもたぬものでもあるまい。そうした気持をいだいたまま、家の裏手の、せまい苔むした石段をあがり、物見のほかにはこれといって使ひ途のない五坪ほどの草がいちめんに生ひしげつている高台に立つと、わたしはいつも静かなうつけた心地といっしょに、 来し方へのもえるような郷愁をおぼえた。 この真下の町をふところに抱いている山脈にむかって、 おしせまっている湾が、ここからは一目にみえた。朝と夕刻に、町のはずれにあたっている船着場から、ある大都会とを連絡する汽船がでてゆくのだが、その汽笛の音は、ここからも苛たたしいくらいはつきりきこえた。夜など、灯をいっぱいつけた指貫ほどな船が、けんめいに沖をめざしていた。 それだのにそんな線香ほどに小さな灯のずれようは、みていて遅さにもどかしくならずにはいられなかつた。
>
> [Depuis que je suis arrivé dans ce domaine, point étrangement en mon âme un sentiment de vieillesse que je voudrais nommer solitude. Bien qu'originellement cette terre n'ait pas le moindre lien aussi bien avec moi-même qu'avec ma race, elle pourrait avoir un jour quelque profonde accointance avec moi-même, puis avec ma postérité. C'est dans cet état d'esprit que j'ai gravi l'escalier de pierre couvert de mousse du côté de l'arrière-cour et que je me suis rendu sur un belvédère d'environ quinze mètres carrés, complètement envahi par les herbes, où il n'était loisible que de regarder les choses et où chaque fois, calme et distrait, j'éprouvais une vive nostalgie pour les choses qui sont passées. De là, tourné vers la chaîne de montagnes qui abritait en son sein la ville située juste en dessous, j'embrassai du regard la baie qui la flanquait. Matin et soir, un bateau qui assurait la liaison avec quelque grande métropole quittait l'embarcadère situé à l'extrémité de la ville. Du promontoire, on pouvait entendre de manière distincte le bruit presque exaspérant de son sifflet. La nuit, les bateaux, gros comme des dés à coudre et couverts de feux, bravaient vaillamment le large. Pourtant, quand

[325] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 9-10.

on regardait ces torches se croiser, aussi minces que des bâtonnets d'encens, on ne pouvait s'empêcher de s'impatienter devant leur lenteur.]

La solitude est associée à un « sentiment de vieillesse ». Le temps de l'esprit ne coïncide plus avec celui du corps. L'esprit se meut dans une autre temporalité, à contretemps. Il est *intempestif* au sens premier du terme. Il l'est d'autant plus que dans sa vieillesse, l'esprit se tourne vers le passé : « distrait (utsuketa shinchi to issho ni うつけた心地といっしょに), j'éprouvais une vive nostalgie pour les choses qui sont passées ». À l'évidence, le narrateur se refuse à vivre le présent, préfèrant osciller par l'esprit entre l'avenir de la vieillesse et le passé de la nostalgie. Insistons sur l'expression que nous avons traduite par « distrait ». L'étymologie nous enseigne que le narrateur est *séparé* (dis-) et *tiré hors de* (trait) comme le poète idéal de Mallarmé, qui emploie l'adjectif dans toute la plénitude de sa signification[326] :

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin

De qui l'extase pure est de peindre la fin

Sur des tasses de neige à la lune ravie

D'une bizarre fleur qui parfume sa vie […]

Serein, je vais choisir un jeune paysage

Que je peindrais encor sur les tasses,

Distrait.

Le narrateur n'appartient pas au présent. Il est *hors – temps*, *uchronique*. Il est non seulement séparé temporellement mais encore, de manière plus évidente, spatialement. En bref, il est intempestif et extravagant. Le narrateur qui d'emblée affirme que « cette terre n'[a] pas le moindre lien aussi bien avec [lui]-même qu'avec [s] a race » se rend « sur un belvédère » « du côté de l'arrière-cour ». Il est en hauteur et *derrière,* du côté de l'envers des choses. Il aperçoit un bateau qui « assur [e] la liaison avec quelque grande métropole » et « quitt [e] l'embarcadère situé à l'extrémité de la ville ». Au fond, le narrateur, qui n'est pas monté sur le bateau, n'est pas lié à « la grande métropole » et la société qui s'y concentre. Il est non loin d'un « embarcadère », presque comme le je du poème *Mer*, qui se tient sur un « brise-

[326] Extrait du poème *Las de l'amer repos*.

lames »[327], aux confins de la civilisation. Pourtant, si le narrateur est en hauteur, il n'est pas pour autant aérien puisqu'il regarde le spectacle « en dessous », et s'il est du côté de l'« arrière-cour », il ne quitte pas pour autant le monde de l'endroit, gardant un pied à terre, ne prenant pas la mer, préférant demeurer près de l'embarcadère, entre le continent de l'endroit et la mer de l'envers, à la lisière. Il demeure instable dans le temps et dans l'espace. Il est extravagant, inactuel, relativement détaché, et en dernière analyse, ironique.

Le père du narrateur apparaît lui aussi comme un être séparé [328] :

> 父は母屋にはふだんはいなかつた。ひろい三棟の温室のわきへ、いおりのようなものをたててそこにいた。母屋とそのいおりとの間には、海原のようにお花ばたけだの菜園だの、葡萄や梨をうえた果樹園だのがひろがつていた。
>
> [En général, mon père ne restait pas dans le bâtiment principal. On avait fabriqué une sorte de cabane qui jouxtait une vaste serre composée de trois salles. Il était là. Entre le bâtiment principal et la cabane, s'étendait un champ de fleurs, tel la vaste mer, un potager et un verger où l'on cultivait du raisin et des poires.]

De manière certes assez invraisemblable, le père ne vit pas dans le même bâtiment que la mère et la grand-mère et des champs le séparent du foyer familial. La comparaison à la « vaste mer » n'est pas anodine. Nous savons que la mer de Mishima est la contradiction elle-même, l'expression de la dualité des choses, que sa traversée n'est pas chose aisée et qu'elle n'exige du poète pas moins que de mourir à soi[329]. Le père est ainsi irrémédiablement séparé de sa femme et de sa belle-mère, banni pour toujours sur l'île-cabane.

Rappelons enfin que la tante de la seconde partie du chapitre III finit ses jours recluse après avoir quitté son mari [330] :

> 夫人はまもなくこの夫ともわかれて帰国し、いなかのひろい地所に純和風な家をたてて死ぬまでそこにすまった。そのひとり身の尼のようなくらしは、つごう四十年ちかくつづいたわけである。こし方の数奇

[327] Voir *supra* pp. 66-69.

[328] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 16.

[329] Voir *supra* p. 78.

[330] Voir *supra* p. 142.

なとし月とうってわかって、夫人の純粋さは、世の未亡人たちのかがみともたたえられた。

[La dame se sépara bientôt de son mari et rentra au pays, fit construire une maison typiquement japonaise sur un vaste terrain à la campagne et vécut là jusqu'à sa mort. Cette existence de bonzesse solitaire dura en tout quarante ans. Ayant mis un terme à tant d'années de tourments, la pureté de la dame fut louée comme le miroir de toutes les veuves de ce monde.]

Ainsi les personnages animés par l'énergie vitale, attirés par l'invisible, sont toujours en exil. Ils ne partagent pas avec leur semblable le même cadre spatio-temporel. En d'autres termes, ils sont extravagants et intempestifs et vivent hors dès limites qu'une société sans transcendance, qui nie l'invisible, impose à l'individu. En somme, ils sont ironiques et en même temps fascinés, lyriques.

3. La question de l'*aspiration* (akogare 憧れ)

Le narrateur emploie à plusieurs reprises le terme *akogare* (憧れ). De quoi s'agit-il exactement ? Rappelons-en d'abord l'étymologie. Dans son article, Shibata Shôji 柴田勝二 écrit[331] :

もともと憧れという語の語源が、魂が対象に向かって身体を「離る[332]」ことにあることはいうまでもない。「あくがるる心はさても山桜ちりなん後や身にかへるべき」という西行の歌が示しているように、このあくがれた心は桜花のような美的な対象に向かって放たれると、それが無事に身体に帰還するか否かを危惧しなければならない運動性をはらんでいた。

[Il va sans dire que l'étymologie du vocable *akogare* désigne cet état où l'esprit, tourné vers l'objet, « se sépare » du corps. Comme le dit le poème de Saigyô[333],

[331] « Dôkei no kôzô : "genkei" to shite no "Hanazakari no mori" » 憧憬の構造　〈原形〉としての『花ざかりの森』[Structure de l'aspiration : le prototype de *la Forêt en fleurs*] in Shibata Shôji 柴田勝二, *Mishima Yukio : miserareru seishin* 三島由紀夫魅せられる精神 [Mishima Yukio : l'esprit charmé], Ôfû, Tôkyô, 2001, p. 21.

[332] Lire : *karu*.

[333] Saigyô 西行 (1118-1190).

> à savoir « le cœur, tout distrait[334]qu'il est, s'en retournera-t-il quand les fleurs des cerisiers des montagnes se seront étiolées ? », ce cœur distrait couve une motion qu'il faut craindre. Regagnera-t-il le corps indemne une fois qu'il en aura été séparé et qu'il se sera tourné vers un bel objet tel que les cerisiers des montagnes ?]

Comme nous le voyons, *akogare* désigne à l'origine un état extatique bénin quand il est éphémère, malin quand il devient permanent. Le sujet qui l'éprouve prend le risque de s'aliéner s'il n'est pas capable d'imposer à son esprit de réhabiter son corps. Dans son dictionnaire, Cesselin traduit le terme par « ravissement », « transport », « extase », « désir », « absence d'esprit », « distraction[335] ». Selon le dictionnaire *Daijisen* 大辞泉, *akogare* est synonyme de *dôkei* (憧憬) que le dictionnaire Royal traduit par « aspiration » et « rêve ». *Dôkei* est aussi la traduction japonaise du concept *sehnsucht* qui appartient à la philosophie romantique allemande. S*ehnsucht* peut se traduire en français par « nostalgie » et désigne aussi bien un désir d'infini qu'un regret de ce qui est perdu. Ainsi André Stanguennec d'écrire[336] :

> À la définition par Hegel du « besoin de philosophie » comme naissant de la « scission » fracturant la culture du temps (1801) et l'aspiration à reconstruire la réalité, correspondait exactement celle, par Novalis, de « nostalgie de la totalité » et du « sentiment d'être étranger » : « la philosophie est à proprement parler nostalgie [*Heimweh*] – aspiration à être partout chez soi »[337]. Cette motivation philosophique de la « nostalgie » a été précisée ultérieurement par Fr. Schlegel dans son *Cours sur la philosophie transcendantale* (Iéna, 1801-1802) : « c'est un désir, le désir de l'infini. Il n'y a rien de plus élevé en l'homme […]. Le désir de l'infini doit toujours être désir. Il ne peut passer dans la forme de l'intuition ». Il reprendra son analyse dans un essai de 1823 (*De l'âme*) où la nostalgie philosophique « désigne un désir indéfini, doublé d'une profonde aspiration intérieure [Sehnen] » Or le *Sehnen* est lui-même composé, d'une manière très tendue, de la « mélancolie », c'est-à-dire du regret et de la douleur de « ce que l'on a perdu » et du « joyeux pressentiment et espérance de la béatitude que l'on va retrouver ». La nostalgie est donc tout à la fois mélancolie de la perte et élan

---

[334] Nous traduisons provisoirement *akugaruru* par « distrait » qui nous semble rendre compte assez bien de cet état du sujet qui, hors de soi tend vers l'objet. Nous aurions pu choisir le terme « fasciné » car la fascination est « le comble de la distraction » (Voir *supra* p. 35), si nous n'avions souhaité suggérer que la fascination et *akogare* devaient être distingués.

[335] Cesselin G., *Dictionnaire japonais-français*, 1939, Meiseisha, Tôkyô, 1957, p. 18.

[336] Stanguennec André, *La philosophie romantique allemande*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 2011, pp. 18-19.

[337] En note, l'auteur ajoute que « le *Heimweh* est très proche de la *Sehnsucht* en marquant davantage la nostalgie de l'habitat familier ».

> vers l'ancienne joie d'un Tout perdu, au sein duquel l'on se savait et l'on se sentait « chez soi ». De sorte que le plus puissant mobile de la culture allemande de cette époque, tant chez les idéalistes que chez les romantiques, réside dans le « désir de restaurer, dans toute la mesure du possible, l'unité de la vie dans sa pureté ».

La description de cet état de conscience que propose le narrateur semble correspondre à ces différentes définitions.

En effet, *akogare* est d'emblée présenté comme un mouvement permanent, une instabilité essentielle, une *motion* voire une *commotion*. Dans le deuxième chapitre, le narrateur note[338] :

> わたしはわたしの憧れの在処を知っている。憧れはちょうど川のようなものだ。川のどの部分が川なのではない。なぜなら川はながれるから。きのう川であったものはきょう川ではない、だが川は永遠に在る。ひとはそれを指呼することができる。 それについて語ることはできない。 わたしの憧れもちょうどこのようなものだ、そして祖先たちのそれも。珍らしいことにわたしは武家と公家の租先をもっている。そのどちらのふるさとへ赴くときも、わたしたちの列車にそうて、美くしい河がみえかくれする、わたしたちの旅をこの上もなく雅びに、守りつづけてくれるように。ああ、あの川。わたしにはそれが解る。祖先たちからわたしにつづいたこのひとつの黙契。その憧れはあるところでひそみ或るところで隠れている、だが死んでいるのではない、古い籬の薔薇が、きょう尚生きているように。 租母と母において、川は地下をながれた。 父において、それはせせらぎになつた。わたしにおいて、ーああそれが滔々とした大川にならないでなににならう、綾織るもののように、神の祝唄のように。
>
> [Je sais où se cache mon ravissement. Mon ravissement est tout à fait comme une rivière. Une partie de la rivière ne contient pas le tout parce que la rivière coule. Ce qui fut la rivière hier ne l'est plus aujourd'hui. Pourtant la rivière est là pour l'éternité. Les hommes peuvent la désigner. Ils ne peuvent en parler. Mon ravissement est exactement ainsi, de même celui de mes aïeux. Par extraordinaire, je compte parmi mes ancêtres des guerriers et des nobles de cour. Quand je me rends sur leur terre natale, une belle rivière, qui coule le long de la voie ferrée, apparaît par intermittence comme si elle protégeait notre voyage dans un comble de raffinement. Ah ! Quelle rivière ! Je le comprends. Je comprends cet accord tacite qui me lie comme il a lié mes ancêtres. Ce ravissement, tantôt se cache, tantôt se dissimule, sans jamais périr, comme les roses d'un vieux muret qui aujourd'hui reviendraient à la vie. Chez ma mère et ma grand-mère, cette rivière

[338] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 23-24.

était souterraine. Chez mon père, c'était devenu un bruissement, chez moi, Ah ! Cela devait devenir un fleuve impétueux, comme un tissu, comme une célébration.]

Akogare est indéfinissable car il est en perpétuel mouvement. La réflexion du narrateur s'inspire évidemment de la fameuse maxime d'Héraclite : « on ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière ». La comparaison peut sembler rebattue. Quoi qu'il en soit, *akogare* est comme l'ironie, « si variable, si vivant […], si changeable, qu'une définition au sens courant reste impossible[339] », comme le lyrisme, une « notion qui demeure foncièrement confuse[340] » et comme la fascination, une « distraction ».

Dans le texte, *Akogare* est aussi à l'origine de l'extase. Nous l'avons vu, Dame Hiroaki a l'impression de « fai[re] corps avec la Vierge Marie[341] ». Mais cette fusion des êtres n'est pas immédiate. La première rencontre se solde en effet par un échec. Ono Yûji 小埜 裕二 écrit [342] :

La dame, sous les yeux de laquelle l'*akogare,* qu'il faut nommer aussi « expérience théophanique », s'est réalisé, était « émue », sans avoir pour autant atteint l'état de symbiose avec les ancêtres.

Pourtant, il semble que grâce à la prière, Dame Hiroaki ait su convoquer à nouveau l'objet de l'*akogare* et susciter de manière active la symbiose[343] :

禱りは生命力の流露でなくてはならぬ。かの女はもはや人体ではなかった。かの女の生命力はいまかの女自身である。永いいのりのあとで身がかるくなるとめざめぎわの子供のように、夫人は恐れおおくあたりをみまわした。すると、あの雨雲が、急な速さでもうやぐらの上までおおいかけていた。みるみる薄墨がそめてゆく風景を、かの女は茫

[339] Voir *supra* p. 114.

[340] Voir *supra* p. 89.

[341] Voir *supra* p. 141.

[342] Ono Yûji 小埜 裕二, « "Hanazakari no mori" no kôzô : hôhô to shite no anarojî »「花ざかりの森」の構造--方法としてのアナロジー [Structure de *La Forêt en fleurs* : l'analogie comme méthode], *Nihon kindai bungaku*, mai 1995, p. 137 : 見神体験体験とも称すべき〈憧れ〉の実現を目の当たりにした夫人は「感動」の中にあったが、〈祖先との共生〉にはいたらなかった。

[343] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 31-32.

然となかめた。耳のあたりでちいさな歌をきいたように思ったので夫人がふりむくと、そこには一匹の蜂がけだるそうにとんでいた。むこうの庇に大きな蜂の巣がかかっていて、けぶった海を背景に蜂がいく匹もその巣のまわりにむらがっているのを、かの女ははじめて知った。

[La prière doit être effusion de force vitale. La dame n'était déjà plus un corps humain. À présent, elle était soi-même la force vitale. Au terme d'une longue prière, elle se sentit leste et comme un enfant sur le point de s'éveiller. Humblement, elle regarda autour d'elle. Là, soudainement et en un instant, des nuages de pluie vinrent couvrir la tour. Elle contempla interdite le paysage qui visiblement se teintait d'une encre claire. Comme il lui semblait entendre une petite mélodie tout près de son oreille, elle se retourna. Il y avait là une abeille qui voletait languissamment. Elle prit conscience que de l'autre côté, sous l'auvent, était suspendue une énorme ruche autour de laquelle une myriade d'abeilles s'étaient groupées et qu'au fond, il y avait la mer d'où émanaient des vapeurs.]

Même si le texte n'est pas explicite, il faut convenir du caractère surnaturel de la scène. Nous suivons Ono qui interprète la scène comme la symbiose de la dame et de la Vierge[344].

Dans la première partie du chapitre III, la description de l'état d'esprit de la Dame au moment où elle se trouve pour la première fois face au spectacle de la terrible mer est saisissante [345] :

女ははじめて、いさなとりと海のすがたを胸にうつした。はげしいいた手は、すぐさま痛みをともなうことがまれであるように、女はそのたまゆら、予期したおそれとにてもにつかぬものをみいだした。はっしと胸にうけたそのきわに、おおわだつみはもはや女のなかに住んでしまった。殺される一歩手前、殺されると意識しながらおちいるあのふしぎな恍惚、ああした恍惚のなかに女はいた。そこにはさだかな予感があるけれども予感が現在におよぼす意味はない。それはうつくしく孤立した現在である。絶縁された世にもきよらかなひとときである。そこではあのたぐいない受動の姿勢がとられる。いままでは能動であり、これからも能動であろうとするものの、陥没的な受動でなくなんであろう。陥没にともなう清純な放心、それはあらゆるものをうけいれ、あらゆるものに染まらない。いわば『母』の胸ににたすがたであ

[344] Cf. Ono Yûji 小埜 裕二, « "Hanazakari no mori" no kôzô : hôhô to shite no anarojî »「花ざかりの森」の構造--方法としてのアナロジー [Structure de la *Forêt en fleurs* : l'analogie comme méthode], *Nihon kindai bungaku*, mai 1995, p. 137.

[345] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., pp. 39-40.

ろうか。ゆえしれぬゆたかな懐い、包まれることの恍惚、そうしたありようから、しかし女はすぐときはなたれた。

[Pour la première fois, l'image de la mer où l'on pêche la baleine se refléta dans le cœur de la dame. Comme il est rare que la douleur accompagne tout de suite une vilaine blessure, elle découvrit quelque chose qui ne ressemblait absolument pas à la crainte qu'elle avait envisagée. Au moment même où elle accueillit la mer en son sein, elle fut habitée par le dieu de la mer. La Dame connaissait une étrange extase, cette extase où l'on tombe quand on prend conscience qu'on est sur le point d'être assassiné. Il y avait là précisément un pressentiment mais celui-ci n'avait pas de signification qui puisse concerner le présent. C'était un présent isolé, beau. Un instant pur en ce monde avec lequel elle avait rompu. Là, elle put adopter une posture passive inimitable. Jusque-là, elle avait été active, et elle essaierait de l'être à nouveau mais là, sa posture n'était autre chose que passivité en creux. Pure distraction accompagnant la dépression[346], distraction qui accueille toutes choses et qui ne s'imprègne de rien. Cette silhouette ressemblerait-elle au sein de la « mère » ? De cette riche et incompréhensible nostalgie, de cette extase qui l'enveloppait, de cet état elle s'affranchit bientôt.]

Pour la tante de la seconde partie du chapitre III, *akogare* se traduit aussi de manière évidente par une extase[347] :

なぜといった海や熱帯へのあこがれは、主に夏の朝、または夕映えの前の果実のように芳醇な時刻にあらわれたからである。かの女はあこがれに没入した。まことにそれは没我の毅さであったかもしれぬ。そして没我はどのようなばあいでも、恒に他をしりぞけ、言いかえればあらゆる「他」のなかに存在する「我」を抹消して、おしすすまずにはいないものだ。我を没し去るとき、そこには又、あの妖しくもたけだけしいいのちが、却ってはげしくわきでてくるのである。

[Car son désir de mer et de tropique se manifestait principalement les matins d'été ou bien dans l'embrasement du soleil couchant, pendant les heures savoureuses comme les fruits. La dame s'absorbait dans sa distraction. C'était peut-être un oubli de soi tout à fait résolu. Quoiqu'il arrive, l'oubli de soi rejetait l'altérité, abolissait le « moi » qui réside dans « l'altérité » non sans la repousser. C'était une vie mystérieuse et farouche qui jaillissait violemment alors même qu'elle ensevelissait son moi.]

[346] La *dépression* dans son acception physique plutôt que psychologique.

[347] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 48.

L'extase est sortie de soi et fusion du sujet et de l'objet. La dame du chapitre III « accueill[e] la mer en son sein », intègre l'objet de l'*akogare* et la tante de la seconde partie « aboli[t] le « moi » qui réside dans « l'altérité » comme s'il s'agissait de ne pas disséminer le moi et de le concentrer dans l'objet de l'*akogare*, la mer et les tropiques. Dans son ouvrage, Shibata Shôji, après Ono Yûji[348], compare l'expérience de l'*akogare* à celle de « l'expérience pure » que Nishida Kitarô 西田幾多郎 (1870-1945) décrit dans son essai *Zen no kenkyû* 善の研究[Essais sur le Bien] : « cet état actif de la plus haute liberté dans lequel il n'y a pas le moindre interstice entre les exigences de la volonté et la réalité[349] » ; puis à celle que Georges Bataille analyse dans son essai *L'Expérience intérieure*[350], lequel, après avoir averti que ses énoncés n'étaient « pas démontrables logiquement[351]», décrit son expérience comme « un lieu de communication, de fusion du sujet et de l'objet[352] ».

Akogare est-il aussi, dans *La Forêt en fleurs*, nostalgie, « regret de ce qui est perdu » de même que le concept allemand de S*ehnsucht* ? Il nous semble que les ancêtres évoqués dans le chapitre III ne sont pas enclins à la nostalgie. Comme nous l'avons vu, la dame de la première partie se place du côté de l'anticipation de l'avenir et du présent :

> Il y avait là précisément un pressentiment mais celui-ci n'avait pas de signification qui puisse concerner le présent. C'était un présent isolé, beau. Un instant pur en ce monde avec lequel elle avait rompu.

Comme nous le constatons, ce présent, paradoxalement, n'est pas inscrit dans la chaîne du temps. En tout cas, la dame ne se tourne pas vers le passé ou du moins pas de manière durable. Le narrateur précise en effet que : « de cette riche et incompréhensible nostalgie, de cette extase qui l'enveloppait, de cet état elle

---

[348] Cf. Ono Yûji 小埜 裕二, « "Hanazakari no mori" no kôzô : hôhô to shite no anarojî »「花ざかりの森」の構造--方法としてのアナロジー [Structure de la *Forêt en fleurs* : l'analogie comme méthode], *Nihon kindai bungaku*, mai 1995, p. 137, p. 135, p. 145.

[349] Nishida Kitarô cité par Shibata Shôji 柴田勝二 in « Dôkei no kôzô : "genkei" to shite no "Hanazakari no mori" » 憧憬の構造　〈原形〉としての『花ざかりの森』[Structure de l'aspiration : le prototype de *la Forêt en fleurs*] in Shibata Shôji 柴田勝二, *Mishima Yukio : miserareru seishin* 三島由紀夫魅せられる精神 [Mishima Yukio, l'Esprit charmé], Ôfû, Tôkyô, 2001, p. 19 : 「意志の要求と現実との間に少しの間隙もなく、その最も自由にして、活発なる状態」.

[350] Cf. Shibata Shôji, *ibid*., pp. 23-24.

[351] Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1943, p. 20.

[352] *Ibid*., p. 21.

s'affranchit bientôt ». La tante de la seconde partie du troisième chapitre, pour laquelle « une vie mystérieuse et farouche […] jailli [t] » ne semble pas davantage encline à la nostalgie. Il est remarquable à cet égard que l'objet de l'*akogare* des deux personnages du chapitre III soit la mer, élément éternel s'il en est, et sans passé, tandis que celui de Dame Hiroaki est la « Mère des mères » (おおん母[353]), la grande génitrice. Cette dernière, après l'intervention du « miracle » (kiseki 奇跡[354]), après avoir fait la « pure expérience » commence à éprouver du « regret » [355] :

> めまいのようなものを夫人は感じた。次の瞬間、もう夫人はあの凹みのうえに、なにものも見なかった。うずくような悔いが、しずかにかの女の心に散っていた。[…] 次第にかの女は見ることにひたすらであったあの一瞬を悔い始めた。ああ、はじめからわたしは瞑ってひざまずいて祈っていればよかった。
>
> [La dame ressentit quelque chose comme un vertige. À l'instant d'après, la Dame ne vit plus rien au-dessus de la cavité. Elle en ressentit un vif regret qui lentement s'égrena dans son cœur. […] Petit à petit la Dame commença à regretter cet instant où elle n'était que regard. Ah ! J'aurais dû fermer les yeux et m'agenouiller pour prier !]

Dame Hiroaki aimerait reproduire ce qui est passé, ce qui est perdu. À peine le miracle s'est-il dissipé que déjà elle voudrait le représenter. Dame Hiroaki voudrait rejouer son propre rôle, mieux l'exécuter en fermant les yeux, en se refusant à la fascination. Au fond, Dame Hiroaki a une posture lyrique vis-à-vis du monde dont témoigne peut-être l'interjection « Ah ! ». Elle se tourne vers un passé irrémédiablement perdu, car le propre du miracle, c'est de n'avoir lieu qu'une fois, et tente par la prière de le ressusciter [356] :

> とうとう夫人はひざまずいた。祈りが、やがて鳩のように四方へとんでいった
>
> [Finalement, elle se mit à genoux. La prière bientôt s'envola dans toutes les directions comme les pigeons]

---

[353] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit., p.* 33.

[354] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit., p.* 32.

[355] *Ibid*., p. 30-31.

[356] *Ibid*., p. 31.

On le voit, la prise mit à genoux. La prière bient, vaine, de ressaisir quelque chose qui s'échappe irrémédiablement, de « reprendre sous garde » l'objet qui s'est soustrait au regard, de s'en rapprocher, de *progresser* vers lui. Le vol des pigeons semble traduire cette dilapidation d'énergie qu'accuse tout être fasciné dont le penchant lyrique ne serait pas pondéré par la froide ironie : « la prière doit être effusion de force vitale » (禱りは生命力の流露でなくてはならぬ[357]). Mais, de manière surprenante, l'être qui s'était soustrait au regard de la Dame finit par réapparaître. À l'inverse, les deux personnages du chapitre III semblent se distinguer de Dame Hiroaki par leur posture de retrait, par leur désir de *régression*, au fond, par leur ironie. Ainsi la dame de Heian qui apparaît dans la première partie du chapitre III se réfugie dans un couvent car la confrontation avec la mer lui inspire la peur. Le narrateur de commenter[358] :

> つらつら考えてみるのに、海への怖れは憧れの変形ではあるまいか。ながの歳月無意識の土ふかく埋もれ木になってかくされ抑えられてきたあこがれというものは、いつともしれずおそれのかたちを摂ってくる。ちょうどとじこめられた活潑な子どもがそのうちにはまるで内気な子にかわってしまうように。けれどもそうしたおそれは並一般の粗雑なあらけない『おそれ』とはなじまぬものと思われる。人のうつそ身をばはげしくゆりうごかしはするが、けっして痛手をあたえることがない。むしろきびしい叱咤のあいだに、人の心のなにものかを育くみ成長させてゆくたぐいの怖れではあるまいか。おそれによって人の心に受動のかたちを与え、美しくたちあがる余地をあたえ、ある量りしれぬ不可視の−『神』−『より高貴なもの』の意図するばしょへ人間をひっぱってゆこうとする不思議な『力』のはたらきではあるまいか。もとよりそれは、憧れがするはたらきと全く同じものであろう。…
>
> この物語をひもとく方は、そうしたもののきざしをさぐってごらんになると興ふかいと思う。まことのおそれと憧れの仮りのすがたのそれとのちがいは、そこにさやかに現れている筈だから。
>
> [Mais si l'on réfléchit bien, la peur de la femme ne serait-elle pas une métamorphose de l'*akogare* ? L'*akogare* caché et réprimé était devenu après de longues années un bois fossilisé dans les profondeurs de la terre de son inconscient, et peu à peu s'était transformé en peur. Comme un enfant plein d'énergie qui, longtemps enfermé dans une pièce, perd toute sa vitalité et devient craintif. Mais ce n'est pas cette habituelle *crainte* grossière. Elle secoue terriblement mais ne provoque jamais de profondes blessures. Ne serait-ce pas

[357] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit., p*. 31.

[358] *Ibid*., p. 42-43.

> une sorte de peur qui réprimanderait vertement notre âme, mais qui en même temps la nourrirait et la fortifierait ? Ne serait-ce pas l'action d'une *force* mystérieuse qui essaierait de placer le cœur humain dans un état de passivité, qui lui donnerait le moyen de s'élever dans la beauté et qui l'attirerait en un lieu insondable et invisible désigné par les *dieux*, les *êtres supérieurs* ? À l'origine, cette peur avait peut-être exactement la même fonction que l'*akogare*. Pour celui qui lit cette histoire, il serait intéressant de chercher le signe de cette peur. Apparaît là nettement la différence entre la peur véritable et celle, provisoire, qui naît de l'*akogare*. (Dans le cœur de la femme, le désir longuement réprimé avait subi ce processus inévitable de la métamorphose, et maintenant elle se prosternait, terrifiée et enchantée par la mer, symbole bivalent de sa passion et de sa peur.)]

La peur qui saisit la dame de Heian est paradoxale. Elle est féconde. Elle « nourri[t] » et « fortifi[e] ». Le narrateur semble nous inviter à réfléchir plus particulièrement sur cette peur paradoxale qui semble ouvrir l'humain à la transcendance, qui, le plaçant « dans un état de passivité », lui ouvre la voie à l'élévation : « pour celui qui lit cette histoire, il serait intéressant de chercher le signe de cette peur ». De quoi s'agit-il ? Nous apprenons que cette peur est une « métamorphose de l'*akogare »*, sa déformation. A contrario, *akogare* ne contient pas cet élément de passivité féconde, cette posture de retrait vis-à-vis de l'objet. L'akogare est progression permanente, insatiable et dangereuse. Le narrateur nous dit d'autre part qu'« à l'origine, cette peur avait peut-être exactement la même fonction que l'*akogare ».* Au fond, l'*akogare* et la peur qui l'accompagne provisoirement participent d'un même phénomène. Disons-le. Ils participent de la fascination. L'*Akogare* semble être cet élan lyrique et nostalgique vers l'objet, cet élan débridé que l'ironie ne vient pas pondérer. L'*akogare* est la fascination sans la prise de distance provisoire mais salutaire de l'ironie, une fascination exclusivement lyrique, monstrueuse et mortifère. Dame Hiroaki meurt peu de temps après avoir connu la « pure expérience ». Elle meurt de la monstruosité de sa fascination, de son lyrisme débridé, faute de n'avoir su fasciner à son tour, de n'avoir su devenir, en dernière analyse, cette concavité où les regards se perdent.

4. La concavité de l'ironie

L'ironie, en effet, fascine. Rappelons la figure de Socrate que nous avons évoquée plus haut[359]. Mais au fond, qu'est-ce qui fascine dans l'ironie ? Il faut d'abord répondre avec Starobinski et au moyen d'un syllogisme : « le caché fascine[360] », or l'ironie est communément admise comme un art de la dissimulation, donc l'ironie fascine. Il faut ensuite évoquer la négativité essentielle de l'ironie, sa *concavité*. Dans le *Concept de l'ironie*, Kierkeggard évoque ainsi l'ironie en tant que « négativité infinie, absolue », « trappe secrète où l'on se trouve précipité […] », « néant infini [361] ». L'ironiste semble proposer à l'entendement de son interlocuteur un abîme de la pensée, un trou noir cognitif qui happe tous ceux qui se trouvent dans son champ gravitationnel. Dans *La Forêt en fleurs*, tous les objets de l'*akogare* sont concaves, s'apparentent à des trous. Dans le deuxième chapitre, c'est une « cavité » (kubomi 凹み) qui attire le regard de Dame Hiroaki[362] :

> そうした思い出がいっそうかの女に凹みを見つめさせた。凹みはちょうど龕のようなぐあいになっていた。[…]そんな時だった。夫人はそのくぼみの百合の草叢の間に、きらきらとおなじく光ったなにかまっ白なものを見た。[…]じっと見ると（あの糞いの作用で）それはずっと近づいてみえるようにおもわれた。[…]蟬がなきしきりむんむんして居そうに思われる青い谿間から陵のいただきの木深い森まで、すべてがきらきらとあたたかくかがやいていた。[…]　ぼやけてはいるが、どうもそれは丈なすつややかな髪を持った女人であるらしく思われる。
>
> [Ce souvenir l'amena à fixer la cavité de manière plus soutenue encore. L'excavation ressemblait maintenant à ces miniatures de temple bouddhique qu'on conserve chez soi. […] Ce fut à ce moment. Dans la cavité, à travers les touffes de lis, elle vit quelque chose de blanc qui scintillait comme tout à l'heure. […] Alors qu'elle regardait fixement (c'était l'effet de son désir), cette chose sembla s'approcher. […] De la vallée verte, où les cigales craquetaient et semblaient complètement excitées, jusqu'à la dense forêt au sommet de la colline, tout était en effervescence et resplendissait. Il lui sembla alors que c'était une femme aux longs cheveux lisses atteignant le sol.]

---

[359] Voir *supra* p. 119 et suivantes.

[360] Voir *supra* p. 64.

[361] Kierkegaard, *op.cit*., p. 25.

[362] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit.,* pp. 28-29

À l'évidence, l'*akogare* se traduit physiquement par le regard fixe de la fascination. Le regard cherche à investir le trou qui s'offre à lui, comme s'il était aspiré par lui. Kierkegaard évoque ainsi la fascination que suscite le « vide », le trou, ou bien le « tombeau » de l'ironie[363] :

> Or chacun des propos de Socrate devait graviter autour de l'ironie sous son aspect total, en tant qu'état spirituel infiniment insondable, invisible, indivisible, et tendre vers elle d'autant plus profondément, nécessairement que Socrate avait davantage miné l'existence. […] Permettez-moi de prendre une image pour illustrer ce que j'entends par là. Il existe un tableau représentant le tombeau de Napoléon. On ne voit rien de plus sur ce tableau et l'observateur superficiel ne voit rien d'autre. Entre les deux arbres, un vide ; tandis que le regard suit les contours délimitant ce vide, Napoléon lui-même surgit brusquement de ce néant ; et il est maintenant impossible de le faire disparaître. L'œil qui l'a vu une fois le voit toujours avec une nécessité presque angoissante. Ainsi pour les répliques de Socrate. L'on entend ses discours comme on voit les arbres ; ses mots ont le sens qu'ils impliquent, comme les arbres sont des arbres ; pas une syllabe ne nous fait soupçonner une interprétation différente, de même que Napoléon ne se trouve pas esquissé par le moindre trait ; et pourtant cet espace vide, ce néant, recèle l'essentiel.

L'image du « tombeau de Napoléon » rappelle étrangement la scène de l'apparition de la Vierge du chapitre II de *La Forêt en fleurs.* De même le regard de Dame Hiroaki braqué sur la caverne suscite la théophanie, de même le regard « sui[vant] les contours » du tombeau de Napoléon provoque l'apparition du spectre de l'intéressé. Tout se passe comme s'il s'agissait de l'allégorie de la rencontre avec le néant de l'ironie.

Pour les deux personnages du chapitre III, c'est vers la mer et ses abîmes que le regard se porte. Or celle-ci est pour Kierkegaard la métaphore de la négativité de l'ironie[364] :

> Mais leurs raisons (celles des sophistes, note de l'auteur), s'éparpillèrent au vent impétueux de sa négativité infinie qui, en un clin d'œil, balayait toutes les ramifications polypeuses auxquelles s'agrippait le sujet particulier et empirique,

[363] Kierkegaard, *op.cit*., pp. 17-18.

[364] Kierkegaard, *op.cit*., p. 198.

> et les emportait dans l'Océan infini où le bon, le vrai, le beau, etc., se confinaient eux-mêmes en une infinie négativité.

Les deux personnages du troisième chapitre, dont nous avons signalé l'aptitude à l'ironie, semblent eux aussi porter dans leur chair une certaine concavité. Rappelons deux passages déjà cités. L'un figure dans la première partie[365] :

> Jusque-là, elle avait été active, et elle essaierait de l'être à nouveau mais là sa posture n'était autre chose que passivité en creux (kanbotsuteki na judô 陥没[366]的な受動). Pure distraction accompagnant la dépression (kanbotsu 陥没), distraction qui accueille toutes choses et qui ne s'imprègne de rien. Cette silhouette ressemblerait-elle au sein de la « mère » ? De cette riche et incompréhensible nostalgie, de cette extase qui l'enveloppait, de cet état elle s'affranchit bientôt.

L'autre est extrait de la seconde[367] :

> La dame s'absorbait dans sa distraction. C'était peut-être un oubli de soi (*botsuga* 没我) tout à fait résolu. Quoiqu'il arrive, l'oubli de soi rejetait l'altérité, abolissait le « moi » (ware wo bosshisaru 我を没し去る) qui réside dans « l'altérité » non sans la repousser. C'était une vie mystérieuse et farouche qui jaillissait violemment alors même qu'elle ensevelissait son moi.]

Notre traduction n'en rend peut-être pas compte de manière évidente mais les deux personnages du troisième chapitre sont caractérisés par l'idée de profondeur qu'exprime l'idéogramme *botsu* (没). La première acception de ce caractère est en effet « qui s'enfonce, qui s'immerge, qui sombre profondément [368] ». Au fond, en régressant, en accédant à l'ironie, le corps des personnages se creuse, devient négativité et potentiellement fascinant.

---

[365] Voir *supra* p. 156.

[366] Nous soulignons.

[367] Voir *supra* p. 156.

[368] *Fukaku shizumikomu* 深く沈み込む(définition du dictionnaire *Daijisen* 大辞泉).

5. La position du narrateur

Quant au narrateur, il n'est besoin d'insister, nous semble-t-il, sur sa nostalgie. Rappelons quand même un passage de la première page de la nouvelle : « j'éprouvais une vive nostalgie pour les choses qui sont passées[369] ». Que peut-on tirer de ce constat ?

D'abord, nous en déduisons que le narrateur est enclin à la fascination lyrique comme Dame Hiroaki. Les objets de son *akogare,* même s'ils ne sont jamais clairement désignés en tant que tels, ce sont les ancêtres qu'il évoque dans son récit. Au fond, il est fasciné par des êtres fascinés, mais qui, dans leur *akogare*, sont capables de prendre du recul par rapport à ce qui les fascine, à recouvrer la froideur de l'ironie. Notons, en effet, que Dame Hiroaki est le seul personnage parmi les ancêtres qui fasse l'objet d'une critique de la part du narrateur. Même si pour nous, celle-ci n'est pas évidente, nous accordons crédit à Ono qui écrit dans son article qu'« au fond, le *je* ajoute une critique à la réflexion de Dame Hiroaki[370] ». Si le narrateur partage avec Dame Hiraoki un même tropisme passéiste et lyrique, il devrait logiquement courir un risque, être menacé par la mort imminente. Reconsidérons un passage de la première page que nous avons déjà citée[371] :

> Depuis que je suis arrivé dans ce domaine, point étrangement en mon âme un sentiment de vieillesse que je voudrais nommer solitude.

Nous avons déjà commenté cette « vieillesse » que nous analysions comme l'expression de l'inactualité fondamentale du narrateur. Sugiyama Kin'ya 杉山欣也 l'analyse comme une manifestation de la harassante « guerre silencieuse contre le présent américanisé[372] », mais ne doit-on pas y voir plutôt le stigmate de cette menace

---

[369] Voir *supra* pp. 148-149.

[370] Ono, *op.cit*., p. 138 : つまり「わたし」によって夫人の考えに批評が加えられたわけである。

[371] Voir *supra* p. 148.

[372] Sugiyama Kin'ya 杉山, 欣也, « "Hanazakari no mori" ron : tekusuto wo katarinaosu "watashi" » 「花ざかりの森」論　テクストを語り直す「わたし」[Réflexion sur la *Forêt en fleurs* : la réécriture du texte par le je]　in 三島由紀夫の「誕生」, Kanrin Shobô, Tôkyô, 2008, p. 202 : 「老いづいた心」がほのみえているとされるが、それはまだ「わたし」の胸中に存在する「アメリカナイズされた」「現在」の影響との暗闘のもたらした疲労に基づく姿なの

qui pèse sur tout être animé par la fascination lyrique ? Pour le narrateur, comme pour Dame Hiroaki, le tropisme passéiste et l'obstination compromettent l'espoir de faire longue vie.

Ensuite, comme le narrateur est aussi lecteur et commentateur des journaux de ses ancêtres, il incarne peut-être, par le biais de la mise en abyme, la réception au sein même de l'œuvre, autrement dit le lecteur de *La Forêt en fleurs*. Ce dernier serait ainsi aux prises avec une œuvre fascinante car ironique et serait en danger de mort car excessivement fasciné ou lyrique. Précisons que l'auteur n'est pas identifiable au narrateur de la nouvelle. Hiraoka Kimitake l'affirme d'ailleurs expressément dans une lettre qu'il adresse à son camarade Azuma le 24 juillet 1941 : « Bien sûr, le « je », ce n'est pas moi » (勿論「わたし」は僕ではありません)[373]. Enfin, en tant qu'être mû par la fascination lyrique, le narrateur devrait logiquement connaître la miraculeuse « pure expérience ». Certes, comme pour Dame Hiroaki, la première rencontre avec un ancêtre se solde par un échec [374] :

> 遠くの池のほとりのベンチで、（それは池の反射や木洩れ日のために、たぶんまばゆく光つているのたが）だれかが行儀よく身じろぎもせずに憩んでいる。 ふとその人がこちらをむく。するとなぜか非常に快活な様子で立ち上つて、ほとんど走り出さんばかりに、木洩れ日をぬつてこちらへ近づいてくるｏわれわれは子供つぽいまでの熱心さで、あたかも予期していた絵のやうにその人をみつめているにもかかわらず、ある距離までくると魚が水の青みに溶け入って了ふやうに、急激にその親しい人は木洩れ日に融けてしまふ。
>
> [Au loin, sur un banc au bord de l'étang, un homme distingué et complètement immobile se repose, (serait-ce à cause de la réverbération de l'étang, ou bien de la lumière qui filtre à travers les feuilles, il baigne dans une lumière éblouissante). Soudain, il regarde dans ma direction. Puis, sans que je sache pourquoi, il se lève avec une extraordinaire vivacité et, s'insinuant dans la lumière, se lance dans ma direction. Il semble hésiter entre la course et la marche. Bien que je le scrute comme un tableau attendu, dans un enthousiasme qui frise l'enfantillage, alors qu'il vient de se rapprocher jusqu'à une certaine distance, il se dissipe soudainement dans la lumière qui filtre à travers les arbres, comme un poisson qui se fondrait dans le bleu de l'eau.]

である [le « sentiment de vieillesse » se laisse entrevoir. Il est lié à la fatigue occasionnée par la guerre silencieuse contre l'influence du « présent » « américanisé »].

[373] MYZ, vol. 38, p. 84.

[374] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 11.

Mais comme pour dame Hiroaki, il semble que le narrateur ait bénéficié d'une seconde chance. En effet, le narrateur et la dame de la seconde partie du chapitre III semblent fusionner *in extremis*. La symbiose est suggérée par la surimpression de la scène initiale et de la scène finale dont les similitudes ont été signalées par certains commentateurs[375]. Les deux personnages, le narrateur et la dame de la seconde partie du chapitre III, sont tous les deux sur un « belvédère » (kôdai 高台 [376]). L'un est « calme et distrait[377] » (静かなうつけた心地) tandis que l'autre est « le calme qui ressemble à la mort » (死に似た静謐[378]). La fin du texte rappelle ainsi son début. Tout se passe comme si c'était le texte lui-même qui servait de ligature entre le narrateur et l'objet de sa fascination lyrique. La surimpression des deux scènes occasionne de fait la rencontre des deux personnages et de leur temporalité propre. La rencontre a *finalement* lieu mais on pourrait aussi dire *initialement* lieu si l'on considère que la scène initiale est au fond le prolongement de la scène finale, sa suite. La construction circulaire du texte semble imposer au lecteur un retour permanent à la première page, un « éternel retour » pour reprendre l'expression bien connue de Nietzsche. En dernière analyse, la littérature du jeune Mishima, en substituant le temps cyclique au temps linéaire, appelle une lecture infinie, fascinée.

Conclusion partielle

La Forêt en fleurs se veut ainsi une œuvre fascinante et il semble que c'est ainsi qu'elle fut reçue par les membres du groupe *Bungei Bunka*. La fascination qui s'exerce dans la nouvelle repose essentiellement sur ce que nous avons appelé la « concavité ». Concrètement, il s'agit de présenter à l'œil de celui qu'on veut subjuguer un trou qui puisse happer son regard avide d'invisible. Au niveau métatextuel, il semble que ce soit la même concavité qui s'exerce pour subjuguer le lecteur. On comprend mieux maintenant pourquoi Hiraoka Kimitake s'est montré si prompt à accepter le pseudonyme qu'on lui proposait. Il fallait présenter un nom qui ne soit pas le moi, qui soit sa négation, un moi en creux pour ainsi dire. On comprend mieux aussi pourquoi l'auteur a choisi d'intituler sa nouvelle *La Forêt en fleurs* et

[375] Cf. Kin'ya Sugiyama, *op.cit*., note n° 12, p. 216.

[376] Cf. *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 9, p. 56.

[377] Voir *supra* p. 148.

[378] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 57.

pourquoi il a mis en épigraphe les vers 3 et 4[379] du poème *Refrains* de Guy Charles Cros que nous reproduisons intégralement ci-dessous[380] :

Les médecins avaient bien cru pouvoir la sauver,
Mais la jeune fille est morte cette année ;

Elle est morte au moment où tous les bois sont en fleurs,
Qui sait s'il n'est pas des branches plus vertes, ailleurs ?

Pourtant ceux qu'elle a laissés ont pleuré l'absente ;
Quant à moi j'aime mieux pleurer les vivantes,

Celles qui seront des femmes et qui enfanteront
Et qui oublieront si vite oiseaux, fleurs, chansons…

Les médecins avaient bien cru pouvoir la sauver ;
Sans doute elle a mieux compris sa vraie destinée.

Elle est morte au moment où tous les bois sont en fleurs ;
Elle savait d'autres forêts plus vertes, ailleurs.

La « forêt en fleurs » du poème suggère un ailleurs invisible, un au-delà potentiel. Le comparatif de supériorité « plus vertes » rend compte du gain qualitatif que promet cet ailleurs. Autrement dit, la « forêt en fleurs » désigne tout en la dissimulant une autre forêt qui lui est supérieure, s'organise autour d'un point de fuite

[379] La traduction en japonais est la suivante :
かの女は森の花ざかりに死んでいった
かの女は余所にもっと青い森のあることを知っていた
シャルル・クロス散人

[380] Poème 28 des *Fêtes Quotidiennes* de Guy Charles Cros, pp. 71-72. Accessible en ligne à l'adresse url suivante : https://archive.org/details/lesftesquotidi00cros, (page consultée le 4 juillet 2017).

vers lequel convergent tous les regards curieux et qui tend vers un autre monde dont personne n'a jamais été témoin, comme le suggère la tournure interrogative « qui sait ». La « forêt en fleurs » illustre ainsi la fascination lyrique (akogare 憧れ) que suscite le trou. Les deux vers du poème mis en exergue dans la nouvelle nous apprennent qu'« elle est morte au moment où tous les bois sont en fleurs ». Le décès serait-il la conséquence de cette possible existence des « branches plus vertes, ailleurs » ? Pour le lecteur qui n'aurait pas lu le poème complet, rien ne permet de le supposer. Mais pour celui prendrait connaissance du poème, les deux derniers vers lui fournirait une réponse :

> Elle est morte au moment où tous les bois sont en fleurs ;
>
> Elle savait d'autres forêts plus vertes, ailleurs.

La mort succède à la connaissance de l'existence « d'autres forêts plus vertes, ailleurs ». C'est la conséquence de la fascination lyrique. Dans l'économie d'un poème, chaque vers est essentiel, si bien qu'on en altère nécessairement le sens quand on désolidarise une partie du tout. Hiraoka Kimitake avait sans doute conscience de cette dénaturation par extraction. Nous irons jusqu'à supposer que le choix d'altérer le sens du poème par omission obéit à des considérations esthétiques fondamentales. Hiraoka Kimitake voulait que les vers cités gagnent à être complétés, soient essentiellement lacunaires. D'ailleurs, il semble que Yasuda Yojûrô ait souvent procédé de la même manière. Dans son article, Ninomiya, évoquant une esthétique de la « litote », prend l'exemple du titre de l'essai « Miyarabi aware » みやらびあわれ [Émouvante est la jeune fille d'Okinawa], que nous avons déjà cité plus haut[381]. Il parle alors d'un « poème troué » ![382] :

> Le titre intriguant de l'essai est expliqué dans le texte mais sans jamais combler totalement ce qui manque. Yasuda Yojûrô évoque ici des bribes d'un *tanka* sans reconstituer l'ensemble. Seuls le premier et le dernier vers reviennent à sa mémoire. *Miyarabi aware* est le dernier vers qui exprime l'émotion ressentie par le poète en quittant la fille avec qui il a dû passer une nuit. Une scène somme toute assez banale de la vie libertine d'un jeune homme. Les trois vers intermédiaires restent enfouis dans le souvenir lointain de l'adolescence de Yasuda. Or ce poème troué résonne comme une élégie funèbre de son adolescence, des mœurs d'Okinawa superposées silencieusement sur le sort tragique de bien des jeunes filles d'Okinawa sacrifiées vers la fin de la Seconde

[381] Voir supra p. 124.

[382] Ninomiya Masayuki, *op.cit.*, p. 477.

> Guerre mondiale. La banalité même de ce poème badin fait jaillir par contraste la situation dramatique du dernier déroulement de l'histoire, car cette expression peu courante est placée comme titre du premier texte très intense que notre auteur a rédigé après la fin de la guerre.

L'épigraphe de *La Forêt en fleurs* appelle un invisible du texte que le lecteur captivé, fasciné ira déceler (pour une fois, le sens caché est saisissable). Les deux vers placés en exergue fonctionnent comme le tombeau[383] de Napoléon. Si l'on plonge notre regard dans la perspective qu'ils accueillent, le sens apparaît comme la silhouette de Napoléon. À la lecture du poème, tout devient clair. C'est sans doute les deux vers suivant ceux de l'épigraphe qui sont essentiels :

> Pourtant ceux qu'elle a laissés ont pleuré l'absente ;
>
> Quant à moi j'aime mieux pleurer les vivantes,

Comme le je poétique, Hiraoka Kimitake, devenu Mishima Yukio, se propose de « pleurer les vivantes », de se tourner vers le présent, et de s'opposer à ceux, nostalgiques, qui se tournent vers l'absence, vers le passé, l'utopie, le trou. Au fond, Mishima Yukio se propose de faire preuve d'ironie et refuse de se laisser vaincre par le lyrisme ni peut-être par l'ironie du réel, laquelle apparaît nettement dans le premier vers de la citation. L'œuvre de Hiraoka Kimitake relève bien du romantisme de ses maîtres de la revue *Bungei Bunka.* Comme les romantiques japonais, et comme Rilke, en effet, le moi de *La Forêt en fleurs* est lyrique et élégiaque. Comme eux, celui-ci se propose de créer un pont miraculeux et provisoire entre le présent souillé car « américanisé » et le passé mythique que l'œil fasciné du lecteur refonde, entre le moi et les ancêtres. De plus, comme eux, il apparaît comme un être extravagant et intempestif qui, dans un mouvement de distanciation ironique, cherche à s'affranchir du réel mais qui, dans un mouvement contraire, celui de la nostalgique « fascination lyrique » (*akogare*), cherche aussi à le pénétrer de son regard constamment porté vers ce qui se dérobe nécessairement à lui, l'invisible du trou. En somme, comme les romantiques allemands et japonais, Hiraoka Kimitake propose une littérature fondée sur la fascination, qui est tension entre ironie ou « ravisement », pour reprendre le mot de V. Jankélévitch[384], et lyrisme ou « ravissement ». L'auteur montre que le penchant lyrique est dangereux, mortifère et qu'il empêche par ailleurs la fascination de

[383] Voir supra p. 162.
[384] Vladimir Jankélévitch, L'Ironie, Champs essais, Paris, 1964, p. 20.

l'interlocuteur et du lecteur quand il n'est pas tempéré par l'ironie. Il s'agirait donc d'équilibrer les deux tendances, de les neutraliser, si cela était possible. On sait que *La Forêt en fleurs* n'était pas destinée à la revue *Bungei Bunka*. D'après Sugiyama Kin'ya, la nouvelle devait paraître dans la revue de son école. Par un concours de circonstances, ce fut la revue *Bungei Bunka* qui fit office de réceptacle à L'Épiphanie de l'entité fascinante Mishima Yukio. Certes, ses maîtres l'ont reconnu immédiatement comme l'un des leurs mais au terme de notre examen de *La Forêt en fleurs*, il semble que nous puissions dire que son texte véhiculait la critique de l'un des fondements idéologiques de la revue, à savoir le culte du passé, qu'il l'a portée en son sein, comme le cheval de Troie, et que par lui arrivait le scandale de l'ironie.

II. L'approche théorique de la notion de lyrisme

Dans cette partie, nous voudrions nous intéresser à la notion de lyrisme en excluant pour l'instant la question de l'ironie. Certes, les deux notions apparaissent à peu près en même temps dans l'œuvre théorique de Hiraoka Kimitake. Cependant, il nous semble que le cycle qui prend fin avec la nouvelle *Moyen-âge*[385] relève essentiellement d'une tentative de dépasser le lyrisme. Nous reviendrons sur la question de l'ironie dans le chapitre suivant, quitte à devoir citer des textes antérieurs à *Moyen-âge.*

Dans une lettre datée du 15 juin 1941, Hiraoka Kimitake écrit à son ami Azuma [386] :

> この間いよいよ哲学を、と臍を固め、三宅剛一という人の、「学の形成と自然的世界」という巨きな書物を買い込んできました。どうやら解らぬこともありませんが、脳の浪費がしみじみ感じられます。知人で哲学に凝って少々ヘンになった人がおりますから、この一冊を征服したら、しばらく哲学なぞ読みますまい。
>
> [Récemment, enfin, j'ai pris mon courage à deux mains, et j'ai acheté l'énorme livre de Miyake Gôichi *La Formation du savoir et le monde naturel*. Il n'y a rien qu'à la longue je ne puisse comprendre mais j'ai vraiment ressenti un gaspillage de cerveau. Parmi les intellectuels, il y en a certains qui, s'étant épris de philosophie, sont devenus un peu bizarres. Pour cette raison, je ne lirai sans doute plus de philosophie une fois que je serai venu à bout de ce livre.]

Le jeune écrivain semble ne pas goûter tout ce qui a trait à la réflexion théorique et pourtant, à l'époque de la publication de *La Forêt en fleurs*, il profite de chaque occasion pour exposer sa pensée. Pour expliquer cette contradiction, il faut rappeler que la rédaction de *La Forêt en fleurs* est pour son auteur le moment d'une rupture. Dans sa lettre du 25 septembre, il écrit à Azuma[387]:

---

[385] La nouvelle *Moyen-âge* est achevée le 3 février 1945 (Shôwa 20).

[386] MYZ, vol. 38, p. 78

[387] MYZ, vol. 38, p. 100.

学校の人たちより少しは眼が肥えてきた、ということになります。「花ざかりの森」はそうした誕生が、将来した、私の一つの転機だった、とも申せます。

[J'ai l'œil un peu plus délicat que celui de nos camarades d'école. Je peux dire que *La Forêt en fleurs*, cette naissance, fut pour moi un tournant, un avenir.]

Face à cette révolution esthétique et menacé par l'aphasie rilkienne, sans doute a-t-il ressenti le besoin de faire un détour indispensable par la théorie pour mieux en cerner la nature, comme s'il y avait un passage nécessaire par le sas de la théorie, un inévitable « gaspillage de cerveau », un sacrifice d'énergie avant l'entrée dans la maîtrise et la littérature. Comme l'ironiste pratiquant la litote, Hiraoka Kimitake veut « reculer pour mieux sauter et descendre pour mieux monter [388] ». Naturellement, la réflexion porte le jeune auteur sur les rives de la nostalgie et du lyrisme d'une part, et, certes de manière moins nette, sur celles de l'ironie d'autre part. Essayons de mettre à jour, pour le moment, la trame de la réflexion sur le lyrisme.

1. La nostalgie et le lyrisme.

À l'époque de *La Forêt*, Hiraoka Kimitake se passionne pour les classiques japonais. Dans une lettre datée du 5 août 1941, Hiraoka Kimitake écrit à son ami Azuma : « j'ai lu le journal d'Izumi Shikibu et à nouveau j'ai été ravi par la beauté des classiques » (和泉式部日記をよみ古典の美しさに再びこころをうばわれました[389]). Comme le je de *La Forêt en fleurs*, Hiraoka Kimitake se tourne vers les ancêtres. Sa réflexion sur les classiques se déploie pour la première fois de manière systématique dans une dissertation longue de soixante-dix pages, destinée à concourir pour le Prix de la Bibliothèque de l'école des Pairs[390] et intitulée *Ôchô shinri bungaku shôshi* 王朝心理文学小史 [Petite Histoire de la littérature psychologique des ères

[388] Vladimir Jankélévitch, L'*Ironie*, Champs essais, Paris, 1964,p. 84.

[389] MYZ. vol. 38, p. 86.

[390] Cf. Takahashi Shintarô 高橋新太郎, art. « Ôchô shinri bungaku shôshi » 王朝心理文学小史 [Petite Histoire de la littérature psychologique des ères Nara et Heian] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 44. Le texte est achevé le 30 janvier 1942 (Shôwa 17).

Nara et Heian]. Ce qui est frappant à la lecture de cet essai, c'est que l'évolution de la littérature psychologique semble épouser celle de l'auteur dont nous avons dit plus haut qu'il était passé d'un état de symbiose avec la nature à un état lyrique où le sujet chante l'objectivation du monde et sa nostalgie du paradis perdu. Dans les premières pages, Hiraoka Kimitake décrit ainsi la littérature des « hommes d'autrefois »[391] :

> まず心理文学とは人間の内省が生んだ文学であると言える。往昔人間の感情が単純素朴であり、大変露骨な方法に依らない限り心理的心理的な衝突なぞ起き得なかった時代においては、人々の感情にうったえるにはずいぶんと直截なはっきりした「事実」をえがく外に手段がなかった。歌は踊りを喚起するものでなければ幼児のようなおどろきの表現であり或は曇りのない笑いを呼ぶものに限られた。このような神話の時代にあっては、バベルの塔が建てられる以前の人類にとって他人と自分との間に柵がなく他人の心の隅々まで自分の心さながらに知り尽くすことが出来たように、各々の間の感情には曲折らしい曲折がなかった。「爾高天原動みて、八百万の神共に笑ひき」の時代である。感情はつねにひとつの対象に没却されその時他の対象は悉く忘れられていた。かような時代に内省というようなことが生まれ得ないのはこれは理の当然である。なぜなら内省とは単に自己を凝視することではなくて自己からもう一段飛躍した角度に於いて自己をみつめることである。
>
> [On peut d'abord dire que la littérature psychologique naît de l'introspection humaine. Les hommes d'autrefois avaient des sentiments simples et rustres. À l'époque, sans le recours à une expression sans détours, les hommes ne pouvaient connaître de choc psychologique. Pour en appeler aux sentiments des hommes, il n'y avait pas d'autres moyens que de décrire la « réalité » tout à fait nettement et directement. La poésie, quand elle n'évoquait pas la danse, était toujours l'expression d'une surprise puérile, ou bien suscitait un rire sans ombres. À cette époque mythique, pour les hommes qui avaient précédé l'édification de la tour de Babel, il n'y avait pas de barrières entre les hommes, entre soi et autrui. On pouvait connaître à fond l'âme de l'autre aussi bien que la sienne et entre les sentiments de chacun, il n'y avait pas d'« ambages » à proprement parler. C'était l'époque où « les myriades de dieux terrestres ou célestes riaient de concert[392] ». À cette époque, le sentiment s'épuisait toujours dans un objet et ignorait superbement tous les autres. C'est tout à fait normal que quelque chose comme l'introspection ne puisse apparaître à une telle époque. En effet, l'introspection, ce n'est pas seulement regarder son moi fixement. C'est le contempler à partir

[391] MYZ, vol. 26, p. 267.

[392] Il s'agit d'une citation tirée du *Kojiki* 古事記.

d'un point de vue que l'on atteint en sautant sur la marche juste au-dessus de nous-même.]

Le lecteur pourra reconnaître dans cette description de la poésie des « hommes d'autrefois », le « continent » transparent, uniface du poète Hiraoka Kimitake que nous avons évoqué dans les pages 73 à 75. La référence au temps mythique où « les myriades de dieux terrestres ou célestes riaient de concert » témoigne certainement de l'influence de l'École Romantique Japonaise sur l'auteur de la dissertation. En effet, Yasuda avait déjà théorisé ce divorce entre les hommes et les dieux qui marque la fin de l'universalité de la culture japonaise et le début du « Japon en tant qu'ironie ». Dans son ouvrage Kevin Michael Doak écrit[393] :

> En fin de compte, la quête de la valeur universelle au sein de la tradition japonaise mène Yasuda à la période Hakuhô-Tenpyô[394] (645-794) de l'histoire du Japon. Durant cette période, le Japon était au comble de la « japonité » car le peuple était profondément imprégné de l'esprit cosmopolite ; durant cette époque, le Japon avait mis en œuvre de la manière la plus vive sa logique endémique de la séquence et de l'indifférence. « La période Hakuhô-Tenpyô est l'unique période dont nous pouvons être fiers » écrit Yasuda. Dans les premières années de cette période, l'empereur Tenji a déclaré son intention de transformer le Japon en nation culturelle et, ajoute-t-il, les gens du monde entier pouvaient marcher en paix dans les rues de Nara, ensemble. En effet, ce qui nous reste de la période révèle un grand intérêt pour les cultures étrangères et leur grande

[393] Kevin Michael Doak, *op.cit*., p. 12 : Ultimately, Yasuda's search for a universal value in Japanese traditions brought him to the Hakuhô-Tenpyô period (645-794) of Japanese History. During this time Japan was most "Japanese" because the Japanese people were thoroughly imbued with a cosmopolitan spirit ; during this time Japan most acutely realized its endemic logic of sequence and difference. "The Hakuhô-Tenpyô period is the single cultural period in our country of which we can feel proud",Yasuda writes. In the early years of this period the emperor Tenji announced his intention to turn Japan into a cultural nation and, Yasuda adds, people from all over the world walked the streets of Nara together in peace. Indeed, remnants of the period reveals a great interest in, and influence from, foreign cultures, as Buddhist monks from all over Asia spread their teachings and helped shape some of Japan's finest statues. Toward the end of the period, however, an event dramatically changed the character of Japanese culture. The turning point was the year 784, which marked what Vico might call a transition from the age of the gods to the age of man (and also the year the capital was moved from Nara). According to the ninth-century history, the *Kogo Shûi*, the communal life of the Japanese people and their gods (dôden kyôshô) ceased to exist at precisely this point. In 784 precedent was broken when offerings made in the eleventh month were presented not to the god of the high fields (*amatsugami* ; *takamagahara*) but to the god of the sky (*soragami*). Yasuda takes this event as evidence of the alienation of men from the gods and, consequently, the loss of the universal potential of Japanese culture. The fall of man was, he claims, but an ironic victory for man.

[394] 白鳳天平.

influence, à l'instar des moines venus de toute l'Asie qui ont diffusé leurs enseignements et qui ont contribué à la réalisation de certaines des plus belles statues du Japon. Vers la fin de la période, cependant, un événement a changé dramatiquement le caractère de la culture japonaise. Le tournant fut l'année 784, qui marque ce que Vico pourrait appeler la transition de l'âge des dieux à l'âge des hommes (c'est aussi l'année où la capitale s'est déplacée de Nara). Selon une Histoire du neuvième siècle, le *Kogo Shûi*[395], la vie commune du peuple japonais et de ses dieux (dôden kyôshô[396]) a pris fin à ce moment précis. L'état des choses qui avait perduré jusque-là a disparu au moment où les offrandes du onzième mois ont été adressées non aux grandes divinités agraires (*amatsugami* ; *takamagahara*[397]) mais aux dieux du ciel (*soragami*[398]). Yasuda considère cet évènement comme la manifestation de l'aliénation des hommes aux dieux, et, consécutivement, de la perte du potentiel d'universalité de la culture japonaise. Yasuda déclara que la chute de l'homme fut pour ce dernier une victoire ironique.

Hiraoka Kimitake distingue ensuite trois périodes comme suit[399]:

単純な感情なるがゆえに純理論的に表現し得る時期。[Une époque où l'on peut s'exprimer de manière purement logique car les sentiments sont simples].

徐々に感情の非論理的な複雑さや矛盾が見出だされながらそれに適当な表現方法がみつからぬ結果、以前の論理的方法を執って論理の無理な飛躍を伴う時期。[Une époque où l'on découvre progressivement la complexité et les contradictions de sentiments illogiques, où ne disposant pas d'un mode d'expression qui puisse en rendre compte, on continue à employer de manière artificielle le mode d'expression logique de l'époque précédente en accomplissant un saut impossible.]

感情の複雑面をそのまま表現し得る新しい方法が発見された時期。[Une époque où ayant découvert un nouveau mode d'expression on peut exprimer telle quelle la complexité des sentiments.]

On peut reconnaître aisément dans la première partie l'époque mythique des « hommes d'autrefois ». Concrètement, il s'agit de tout ce qui précède le *Man'yôshû*

[395] 古語拾遺. Livre d'Histoire achevé en 807.

[396] 同殿共床.

[397] 天つ神; 高天原.

[398] La traduction japonaise propose les caractères 昊天 qui ne correspondent pas à la transcription en caractères romains *soragami*. Cf. *l'École Romantique Japonaise et le nationalisme*, *op.cit*., p. 62.

[399] MYZ, vol. 26, p. 269.

et dont le *Kojiki* est l'incarnation. Dans le cadre de sa dissertation, l'auteur s'intéresse plus particulièrement à la deuxième et à la troisième période. La deuxième période s'ouvre avec le *Man'yôshû*[400] : « Maintenant, pour m'interroger sur la deuxième période, je prendrai pour exemple le poème de l'impératrice Yamaguchi du quatrième rouleau du *Man'yôshû* » (今、この内の第二の時期に就いて考えてみるのに、例えば「万葉集」第四の山口女王の歌). Pour l'auteur, le *Man'yôshû* marque le début de la littérature psychologique fondée sur l'introspection et caractérisée par la complexité, la *médiateté* de son expression. Il intitule ainsi son premier chapitre *Shinri bungaku no reimei* (*Narachô makki*) 心理文学の黎明（奈良朝末期[401]）[L'Aube de la littérature psychologique (la fin de l'ère Nara)]. Le second chapitre est consacré à la littérature de l'ère Heain. Son titre *Shinri bungaku no hôjô* (*ôchôjidai*) 心理文学の豊饒　（王朝時代）[402] [La Maturité de la littérature psychologique (l'ère Heian)] nous indique que nous avons affaire à la troisième période. Dans ce chapitre, l'auteur s'intéresse aux rapports qu'entretient le genre du *nikki* 日記 [le journal intime] avec le *Kokinwakashû* 古今和歌集[403]. Le passage de la deuxième à la troisième période est décrit dès le prologue à l'aide d'une métaphore qui nous paraît très intéressante[404] :

> 古今和歌集と万葉集を比較するとき、その感情表現の結果に於いて、万葉集の方が、より真実な率直な人間の感情をうたい、古今集は感情燃焼がへんに常套的であって、小手先の技巧に終わっている、と云った考え方が正岡子親以来の一般の考え方であった。ところが発想と問題を考え、表現に到達する迄に執られた発想の比重を考えるとき、古今集は万葉集と比べ物にならぬ程その比重が大きいのである。謂ってみれば、万葉集は地上に噴出した大きな火山であるのに較べて、古今集の歌は海底に噴出した、前者より数倍大きい海底火山であり乍ら、わずかにつつましい小豆粒ほどのしまになって海面に突出している—ということが出来る。
>
> [En ce qui concerne le résultat de l'expression des sentiments, si l'on compare le *Kokinwakashû* et le *Man'yôshû*, davantage que le *Kokinwakashû*, le *Man'yôshû* chante les sentiments d'hommes sincères et francs. À l'inverse, dans le *Kokinwakashû*, la combustion des sentiments est étrangement stéréotypée et la technique est à peine approximative. Ainsi le veut la doxa depuis Masaoka

[400] MYZ, vol. 26, p. 272.

[401] *Idem.*

[402] MYZ, vol. 26, p. 276.

[403] Le *Recueil de poèmes anciens et modernes* constitue la première anthologie de poèmes en japonais. Elle est compilée sur ordre impérial en 905.

[404] MYZ, vol. 26, p. 269.

> Shiki[405]. Mais quand on réfléchit au problème de l'inspiration, à sa relative importance dans le processus qui aboutit à l'expression, [on constate que] celle-ci est autrement plus essentielle dans le cas du *Kokinwakashû*. Pour ainsi dire, si le *Man'yôshû* est un grand volcan en éruption à la surface de la terre, la poésie du *Kokinwakashû* émet ses matières volcaniques sous la mer ; mais bien qu'il soit incomparablement plus grand que celui du *Man'yôshû*, ce volcan sous marin pointe discrètement à la surface de la mer, sous la forme d'une île minuscule.]

Ainsi, l'émergence d'une littérature psychologique se traduit par ce que Léo Spitzer nomme dans son article sur Racine l'« effet de sourdine[406] ». L'expression se voit *assourdie* par un cadre formel strict que la mer incarne au sein de la métaphore. La forme jugule le fond, mais par son effet coercitif, elle confère au fond une puissance expressive que celui-ci n'aurait jamais pu déployer s'il avait été affranchi de toute entrave. À notre tour, proposons une sinistre image qui devrait rendre le propos plus clair. La déflagration d'un explosif n'est jamais aussi criminelle que lorsque l'engin est soigneusement confiné par le malfaiteur… De la même façon, l'éruption sous-marine reste silencieuse mais elle n'en est pas moins l'*expression* d'un volcan « incomparablement plus grand » que le volcan terrestre. Or, cet « effet de sourdine » est l'apanage du lyrisme. Dans son essai, Jean-Michel Maulpoix montre en quoi « le lyrisme est le développement d'une exclamation[407] ». À l'origine, il y aurait un « cri » que le « développement » module pour le faire vibrer sur la corde du lyrisme[408] :

> C'est pourquoi [l'exclamation] ne saurait exister seule, sinon sous la forme du cri. Il lui faut le secours du développement qui lui prête corps, l'amplifie, la répercute ou la prépare, imposant syntaxe et substance à ce trait elliptique qui s'épuiserait en lui-même si rien n'en venait diffuser les échos. L'œuvre lyrique se constitue ainsi à travers une sorte de processus dialectique mettant aux prises le développement et l'exclamation qui échangent leurs caractères, se sollicitent et se font valoir mutuellement. Un tel dialogue reproduit celui que la créature a engagé avec elle-même, le monde, et son désir. […] [Le développement] idéal révélerait sans expliquer, tournerait autour de l'exclamation, et l'envelopperait de sa mélodie pour en aviver l'inquiétude.

---

[405] Masaoka Shiki 正岡子親 (1867-1902).

[406] Cf. Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, 1970. Maulpoix propose l'expression de Valéry le « bouchoreille ». Cf. Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op.cit*., p. 229.

[407] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op.cit*., p. 221. Il s'agit d'une citation de Paul Valéry tirée de l'essai *Tel Quel*.

[408] *Ibid*., pp. 221-222, p. 229.

Permettons-nous de gloser le terme « désir » en l'identifiant à la notion d'*akogare*. Plus loin, Maulpoix cite Merleau Ponty dont le propos va dans le même sens[409] :

> [la poésie] se distingue du cri parce que le cri emploi notre corps tel que la nature nous l'a donné, c'est-à-dire pauvre en moyens d'expression, tandis que le poème emploi le langage, et même un langage particulier (et particulièrement coercitif[410]), de sorte que la modulation existentielle, au lieu de se dissiper dans l'instant même où elle s'exprime, trouve dans l'appareil poétique le moyen de s'éterniser.

Ainsi, l'émergence de la littérature psychologique au Japon semble correspondre à la naissance du lyrisme tel que nous l'entendons en Europe, au sein de la culture japonaise. C'est donc pour nous très naturellement que Hiraoka Kimitake aborde le second chapitre en posant la question du « lyrisme » en tant que concept étranger[411] :

> 序説に述べたような観点に立って、心理文学の発生を仮名文学の発祥時代と見るならば其処には当然心理文学の方法として、仮名と漢字との相対的な関係が先づ取り上げられるべきであろう。勿論茲に云う心理文学とは論理と対照的な意味での心理であるから、今日外国に於ける Lyric 訳語としての概念をマィナスした場合の「抒情」という言葉が有つ意味合に近いものである。抒情は人間の感情を能う限り変型ぜずして表出しようとする文学表現である故、従つて自我を表出しようとする意力は徒となり、まず自己の内部を凝視しようとする意欲が主とならなければならぬ。谷崎潤一郎氏の「文章読本」は日本語のために有益な啓蒙を齎したた書物であるが、氏はこの中で古今の文章を大別して朦朧派と平明派、又は、源氏物語派と非源氏物語派とに分けている。 乃ち自我表出の意欲は平明派漢文脈を、自己凝視の意欲は朦朧派和文脈を生むのである。今まで前者の型式しか有たなかった日本人が次第に文化が発達し、感情生活が複雑になるにつれてその表現型式に窮屈さを感じながらしかも支那文明の華をくみ取る事に寄ってそれを豊かにすべく努力しつつあった半面に女性の用字としての仮名文が、

---

[409] Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 176 in Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op.cit*., p. 231.

[410] La parenthèse est de nous.

[411] MYZ, vol. 26, p. 276.

時代の要求に応じて、その本来の使命を以て文学を発生するに至ったのである。

[Si, en adoptant le même point de vue que dans l'introduction, l'on considère que la naissance de la littérature psychologique correspond à celle de la littérature en *kana*[412], naturellement, il devient nécessaire de traiter d'abord dans ce chapitre la question de la relativité des *kana* par rapport aux *kanjis* au sein de la poétique de la littérature psychologique. Bien sûr, comme ce que j'appelle ici « littérature psychologique » relève d'une psychologie qui est à l'opposé de la logique, celle-ci est comparable à ce que signifie le mot « jojô » (抒情) quand celui-ci renvoie au côté négatif du concept étranger de « lyrisme » dont il est la traduction aujourd'hui. Comme « jojô » est un mode d'expression littéraire qui cherche à rendre les sentiments humains en les déformant le moins possible, le désir de regarder fixement sa propre intériorité doit dominer. De manière subséquente, la volonté d'exprimer le moi devient secondaire. Le *Manuel de lecture* de Tanizaki Jun'ichirô fut un ouvrage édifiant et profitable à l'endroit de la langue japonaise. Dans cet ouvrage, l'auteur distingue de manière approximative deux tendances dans le *Kokinwakashû* : d'un côté la tendance brumeuse, de l'autre la tendance claire. Par ailleurs, il distingue deux écoles, celle du *Dit du Genji* et celle de *l'anti-dit du Genji*. Autrement dit, le désir d'expression du moi correspondrait à l'école de la clarté qui emploie les kanjis tandis que la volonté de dévisager son moi renverrait à l'école de la brume qui s'exprime en lettres japonaises. Les Japonais, qui ne disposaient jusqu'alors que du style de la première tendance, ont commencé à se sentir à l'étroit dans ce mode d'expression à mesure que leur culture se développait et que leur vie émotionnelle se complexifiait. Cependant, ils se sont efforcés de l'enrichir en puisant dans la quintessence de la civilisation chinoise. Mais d'un autre côté, la littérature écrite en *kana* qui était alors l'affaire des femmes, a répondu aux aspirations de l'époque et les femmes, qui avaient été investies de cette mission, ont donné naissance à la littérature.]

Essayons de condenser le propos de l'auteur. La littérature psychologique correspond à la littérature féminine, écrite en *kana*. Cette littérature est irrationnelle. Elle est l'expression d'un lyrisme négatif, brumeux car introspectif. Ce lyrisme négatif s'oppose à un lyrisme positif, clair, qui « rend les sentiments humains », qui les *exprime*. Ce lyrisme de *l'anti-dit du Genji* peut être dit masculin, par symétrie, même si le qualificatif reste tacite. À cet égard, Hiraoka Kimitake rejoint le poète Sasazawa Yoshiaki 笹澤美明 (1898-1984) qui écrit dans un article[413] :

---

[412] Le syllabaire japonais.

[413] Sasazawa Yoshiaki 笹澤美明, « Jojôsei to chisei » 抒情性と知性 [le Lyrisme et l'intelligence], Gakuen, Shôwa joshi daigaku, mai 1956, p. 14 :日本のリリシズムは日本特有のものであって、その過程を見ると古代の詩は天皇の作品などから察知すれば、大陸的大洋的．男性

> Le lyrisme japonais est particulier. En examinant son développement, à travers les poèmes des empereurs, entre autres, on perçoit un caractère continental, océanique, masculin, en un mot, un tempérament *généreux*. Progressivement, sous l'effet du particularisme ethnique et du climat, ce caractère a changé. Ensuite, la littérature s'est modernisée. On est passé d'un lyrisme fluide dans la littérature noble de l'époque du *Man'yôshû* à une émotion délicate d'abord dans la littérature de la caste guerrière de l'époque du *Shinkokinshû*, puis dans la littérature roturière de l'ère Edo.

Cependant, contrairement à Sasazawa, Hiraoka Kimitake ne semble pas percevoir de lyrisme dans la littérature « masculine » qui a précédé le *Man'yôshû*. Pour notre auteur, l'évolution vers le lyrisme de la littérature correspond au fond à ce que Schiller a identifié comme le passage de la « naïveté » à la « sentimentalité ». Ainsi Maulpoix d'écrire[414] :

> Chez les romantiques allemands, et notamment chez Schiller, le poète est défini comme le « gardien de la nature », soit qu'il se rapporte directement à elle — étant lui-même nature, comme aux temps juvéniles de la Grèce — et dans ce cas il est dit « naïf », soit qu'il en éprouve la perte avec nostalgie — comme l'homme des temps modernes — et dans ce cas il est dit « sentimental », voué à venger la nature autant qu'à la célébrer…

Il faut noter que pour Hiraoka Kimitake, le lyrisme sentimental est négatif. L'écriture brumeuse de l'introspection semble témoigner d'une perversion de l'esprit créateur. Dans *La Forêt en fleurs*, il avait suggéré le caractère mortifère du lyrisme en tant que désir immodéré et inextinguible de l'objet ; il évoque à présent la négativité du lyrisme émanant d'un moi qui se dévisagerait, qui, littéralement, retournerait sur son intériorité un « regard figé » (自己の内部を凝視しよう). Comment expliquer cette apparente contradiction ? Comment le lyrisme peut-il être en même temps tourné vers l'objet et soi-même ? Rappelons en guise de préliminaire que dans les derniers vers du poème *Le voyage du bonheur et du repentir*, le jeune poète avait déjà abordé le thème de l'introspection[415] :

的太陽性と言った、一言で言えば「大らかな」性格を持っていたものと思われるものが、次第にその民族性格が気候風土や東洋的思想や仏教の環境に支配されて変化している。この変化は万葉時代の貴族文学のリリシズムの流麗から、新古今集時代の武士階級の文学に移るに従ってデリケートな情緒に変り、江戸時代の平民文学に到って一層近代性を持つに到っている。

[414] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op.cit*., p. 69.

[415] Voir *supra* p. 76.

> Mon voilier s'en est approché/Soudain j'ai couvert mon visage/Car je l'avais vu nettement, /Dans le mirage éblouissant, j'ai vu mon image inversée. /Maintenant je suis précisément en train de mourir !

Rappelons aussi que dans *La Forêt en fleurs*, le narrateur avait dépeint sa mère, comme un être « sans mémoire », qui « n'avait jamais regretté ses actes ou ses dires » (じぶんの言動に反省[416]を求めたことがなかった[417]). A contrario, nous devinons que chez le narrateur, la mémoire, la fascination lyrique tournée vers les ancêtres se conjugue avec l'introspection. Pour l'auteur du *Voyage du bonheur et du repentir*, c'est la mémoire du « continent », du monde d'avant la chute ou *supralapsaire*[418] , qui occasionne l'introspection, à moins qu'elle en soit la conséquence. Ainsi, derrière cette *Petite Histoire de la littérature de Heain*, il y a un autoportrait de l'écrivain, lequel décrit son passage de la naïveté à la sentimentalité et le double mouvement qui l'anime, l'un qui le porte vers l'objet, l'autre vers son intériorité. Pour comprendre comment ces deux mouvements contradictoires peuvent coexister au sein d'un même homme, il faut revenir à Starobinski et son étude sur Rousseau, lequel, décidément, nous offre un bon support de comparaison. L'auteur explique en effet que la chute s'accompagne d'un sentiment d'aliénation non seulement par rapport au monde mais aussi par rapport à soi-même[419]:

> Avec la réflexion finit l'homme de la nature et commence « l'homme de l'homme ». La chute n'est autre que l'intrusion de l'orgueil ; l'équilibre de l'être sensitif est rompu ; l'homme perd le bienfait de la coïncidence innocente et spontanée avec lui-même. Si la nature « nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer que l'état de réflexion est un état contre nature, et que l'homme qui médite est un animal dépravé ». Alors va commencer la division active entre le *moi* et l'*autre* ; l'amour-propre vient pervertir l'innocent amour de soi, les vices naissent, la société se constitue. Et tandis que la raison se perfectionne, la propriété et l'inégalité s'introduisent parmi les hommes, le mien et le tien se

---

[416] Nous soulignons. Les termes « *hansei* »反省 [réflexion, regret, retour sur soi] et « *naisei* »内省 [introspection] ne sont pas exactement synonymes. « *hansei* »反省 renvoit à une attention portée sur son propre comportement, sur le moi social, visible, tandis que « *naisei* »内省 [introspection] s'intéresse au moi intime, invisible. Cela dit, les deux termes relèvent de la réflexion, d'un « retour de la pensée sur elle-même » (définition du *Petit Robert*).

[417] Voir *supra* p. 144.

[418] Cf. Vladimir Jankélévitch, L'*Ironie*, Champs essais, Paris, 1964, p. 56.

[419] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* : *la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 42.

> séparent toujours davantage. La rupture entre être et paraître marque désormais le triomphe du « factice », l'écart toujours plus grand qui nous éloigne non pas seulement de la nature extérieure, mais de notre nature intérieure.

La réflexion est ainsi le signe de la déchéance et de la perversion. Elle « nous détourne, en effet, de notre première nature [420] ». L'homme devient son propre objet, et de même qu'il est fasciné par le paradis perdu, qu'il cherche vainement à le ressaisir, il est fasciné par sa nature première, par son moi antérieur qui s'est évanoui en même temps que le vieux monde, « le paradis de la pure sensibilité[421] » s'effondrait de manière irréversible. Voilà donc la réponse à notre question. La fascination lyrique tournée vers les ancêtres coexiste avec l'introspection car le moi est lui-même un ancêtre. Pour notre auteur, disons que Hiraoka Kimitake est l'ancêtre de Mishima Yukio. Ce double mouvement est par ailleurs décrit par Maulpoix[422] :

> Le lyrisme traduit notre incessant besoin de langage : signe du mouvement éperdu que nous faisons vers nous-mêmes à travers la parole qui est notre bien le plus propre. […] Le lyrisme est ce mouvement, ce renchérissement de la parole sur elle-même, qui est aussi bien le redoublement des choses dans leurs reflets, leurs métaphores, ou la répétition de l'être en soi-même.

Plus particulièrement, il note sur l'élégie[423] :

> Dès lors, l'élégie ne constitue plus guère qu'une espèce de confidence mélancolique dans laquelle le poète épanche et théâtralise les divers sentiments qui affectent son âme. […] Chez Lamartine, elle se nomme *Harmonie* ou *Méditation,* mais elle ne porte que très rarement son nom propre et se confond souvent avec l'ode, l'hymne ou le psaume. Le poète y offre la « révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour. Il y feuillette les « pages de sa vie intérieure ».

Pour sa part, Blanchot écrit au sujet de Rilke[424] :

---

[420] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* : *la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 245.

[421] *Ibid*., p. 41.

[422] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, *op.cit*., pp. 16-17.

[423] *Ibid*., pp. 202-203.

[424] Blanchot, *op.cit*., p. 171.

> Telle est la condition humaine : […] n'avoir chaque chose que devant soi, séparé d'elle par ce vis-à-vis et séparé de soi par cette interposition de soi-même.

Le moi lyrique est à la recherche du temps et du moi perdu. Il s'agit de recréer une harmonie entre le présent et le passé, d'amuïr le hiatus temporel. Comme l'écrit si bien Starobinski[425] :

> La transparence ancienne résultait de la présence naïve des hommes sous le regard des dieux ; la nouvelle transparence est un rapport intérieur au moi, une relation de soi à soi ; elle se réalise dans la limpidité du regard sur soi-même, qui permet à Jean-Jacques de se peindre tel qu'il est. Une *image* peut alors surgir, qui équivaut (Rousseau nous l'assure) à l'histoire authentique de l'espèce entière et qui ressuscite le passé perdu pour le révéler comme le présent éternel de la nature.

Ce passé perdu, c'est le « continent » du poète Hiraoka Kimitake. C'est le fameux « pays natal » (kokyô 故郷) qui fait languir le nostalgique, qui le fascine. Comme l'a montré Jankélévitch, ce concept désigne en effet, au-delà d'une zone géographique clairement délimitée, la « passéité », l'antériorité du moi et du monde[426] :

> Et de même la fascination du lieu natal ne tient pas à la nature intrinsèque de ce lieu, mais au fait d'y être né ; plus généralement encore : il n'est pas nécessaire que notre passé ait été spécialement glorieux pour éveiller le regret et la nostalgie […]. D'un mot : il n'est pas nécessaire que le nostalgique ait été ceci ou cela, il suffit qu'il *ait été* en général, et qu'ayant été il ait bien entendu, selon l'occasion, vécu, aimé et souffert, comme tout ce qui existe. L'objet de la nostalgie ce n'est pas tel ou tel passé, mais c'est bien plutôt le fait du passé, autrement dit la *passéité*, laquelle est avec le passé dans le même rapport que la *temporalité* avec le temps. C'est par rapport au seul fait de la passéité du passé, et en relation avec la conscience d'aujourd'hui, que le charme inexprimable des choses révolues a un sens.

---

[425] Starobinski, *op.cit*., p. 32.

[426] Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, Champs essais, pp. 356-357.

Dans un texte inachevé, probablement écrit en mai 1942[427], intitulé *Koten sono hoka* 古典その他[428] [Classiques et autres], Hiraoka Kimitake s'intéresse plus particulièrement à la question de la nostalgie. À l'occasion d'un commentaire des *Jagatara bun* じゃがたら文[429][Lettres de Djakarta], il fournit une analyse du concept qui semble très proche de celle de Jankélévitch [430] :

> 読者の方の緊張はいつのまにかずるずるべったりに解けてしまって、読みおわると茫然としてしまうように思われる。いってみれば「感動」がこちらに溶け入らないで、未知のものゝように聳え立っているのである。[...]
>
> それにしてもこうした「感動」だけでは探りきれない得体のしれぬものをもっていることは、「じゃがたら文」の本質によこたわるなにか大きなものを暗示せずには措かぬだろう。作者「はる」がこの手紙のなかに表わしている姿勢は、せんじつめれば「故郷恋ひし」以外のなにものでもない。ところが「故郷」は、はるの心の映像となるまでに微妙な屈折を経た……ちょうど油のおもてが沈痛な虹色をうかべるような、ああした特異な色彩をかたちづくつている。「かゝるうき世にながらへて、かへらぬむかしをこひしやとのみおもはんより、たゞこの世になき身ともがなとこそ」祈るところの、かくまで徹底した現在の否定である。[...]
>
> つまり「はる」は現実を生きなかったのではない。徹頭徹尾否定の上に立つていきたのである。ところが「じゃがたら文」のなかでは、それとはいわぬながら、明らかにもう一つの生き方が語られている。その生き方乃ち故郷への思慕はつねに成就をねがいつゝ為されているものである故、もとより否定ではなく、しかしまたあるがまゝの形における固定した肯定でもなく、恒に成就へむかって飛翔しつゝあるものとしての「とびゆく肯定」である。「飛びゆく」といふ姿においてのみ、全面的な肯定が与えられる。……かくの如き肯定が、ほんとうに「発展しゆく」生き方に対してされているのだったら、もちろんその一瞬々々に実在があり、「肯定」と「生き方」のあいだにずれの出来ようはずはないのだけれども、肝腎の「生き方」はいつこう成就され

---

[427] Le texte est évoqué dans une lettre adressée à Shimizu Fumio datée du 5 mai 1942 (Shôwa 17) : cf. MYZ, vol. 38, p. 552.

[428] MYZ, vol. 26, pp. 303-309.

[429] D'après le dictionnaire *Daijisen*, nous devons les *Lettres de Jakarta* à l'épouse japonaise et à l'enfant métis d'un résident occidental ayant été exilés à Jakarta en Indonésie au début de l'époque d'Edo, sous le régime isolationniste du shogounat. Les lettres furent adressées à des amis ou à des parents résidant au Japon.

[430] MYZ, vol.26, pp.304-306.

もせず発展もせずしかも鬼気をおびたはげしさで空まわりをしているのである。[...]

実在する生活を否定しその代りに蜃気楼のような夢の生活を肯定してその線にそってのみ生きようとする、……というならば「理想と現実」とか「幻滅の悲哀」というような杜撰なことばで片づけることができるかもしれない。しかしはるの悲劇はもっと錯綜したもっと深い根をもっている。かの女は否定しつゝも、「否定されたもの」といふ形で実在の生き方を生きることを捨てなかった。一方かの女は肯定されながら、全き肯定の形において生きる生き方を得ることができなかつた。にもかゝわらずその中途半端な生き方を死身で生きた。…… だから彼女がほとんど狂的なまでに故国を思慕する姿は、叶えられぬことを承知の上での思慕であって、又それ故に、満たされぬなりにその思慕に耽溺して、安易な蜃気楼式な生き方を生きることを、極力斥けようとする姿であった。その思慕の目的は安易な生き方の完成ではなくて、まるで方解石かなにかのように不様に二重に見える生き方―否定の生き方と叶えられぬ肯定の生き方との二つを、至高の調和にみちびくことに置かれていた。

[La tension qui tient le lecteur sous son emprise se relâche à son insu, lentement. La lecture achevée, je crois que celui-ci demeure interdit. En somme, « l'émotion » ne se dissout pas dans ce texte, elle se dresse comme une chose inconnue.[…]

Cela dit, qu'il y ait une énigme que l'« émotion » seule ne peut résoudre suggère inévitablement qu'au fond des *Lettres de Djakarta* sommeille quelque chose de grand. La posture que l'auteure Haru adopte dans ses lettres, pour le dire en un mot, n'est rien d'autre que celle du « regret du pays natal » (kokyô kohishi 故郷恋ひし). Mais le « pays natal », avant de devenir l'image de l'âme de Haru, a subi de délicates inflexions… Exactement comme les couleurs lugubres de l'arc-en-ciel se révélant à la surface de l'huile pour s'y teindre de manière si particulière. Quand elle dit dans sa prière : « j'ai vécu longtemps en ce monde flottant et si je songe avec nostalgie à cet autrefois que je ne puis regagner, je rêve surtout de le quitter », Haru manifeste une négation radicale du présent. […]

Au fond, on ne peut pas dire que Haru n'a pas vécu la réalité. Du début jusqu'à la fin, elle a vécu en s'appuyant sur la négation. Cependant, dans les *Lettres de Djakarta*, un mode d'existence alternatif apparaît clairement malgré son caractère implicite. Ce mode d'existence, autrement dit, cet attachement au pays natal, parce qu'il se réalise toujours dans l'espoir de la réalisation du pays natal, ne relève pas de la négation depuis le début. Toutefois, ce n'est guère plus l'affirmation définitive du pays natal tel quel. C'est une « affirmation qui bondit vers » dans la mesure où elle *saute constamment vers* la réalisation du pays natal.

C'est seulement en tant que « saut vers » que cet amour est pourvu du plein acquiescement… Ainsi, si l'affirmation se réalise à l'endroit d'un mode

> d'existence qui « se développe » vraiment, l'existence réside bien sûr dans chaque instant de cette façon de vivre. Il ne peut y avoir le moindre écart entre l'« affirmation » et la « façon de vivre ». Mais la susdite « façon de vivre », sans jamais se réaliser, sans jamais se développer, tourne à vide dans une effroyable violence. [...]
>
> Nier l'existence réelle et, à la place, affirmer une existence onirique qui s'apparente au mirage et vivre conformément à cette dernière… Devant ces mots, on peut peut-être se dérober au moyen d'expressions approximatives telles que « l'idéal et la réalité », « l'illusion et l'amertume ». Mais la tragédie de Haru est plus complexe et ses racines sont plus profondes. Cette femme, même si elle nie [le présent], n'a pas renoncé à vivre la réalité en tant que « chose niée »... D'un autre côté, cette femme n'a pu jouir d'un mode d'existence complètement affirmatif bien que celui-ci ait été affirmé. Malgré tout, elle a vécu ce mode d'existence intermédiaire dans une parfaite passivité (*shinimi* 死身)… Donc, cette femme qui chérit son pays natal jusqu'au seuil de la folie montre le spectacle d'un amour qui a conscience de son impossible consommation. Et par ce qu'elle ne peut être comblée, elle s'absorbe dans son amour et tente de rejeter violemment l'existence prise dans les paresseux mirages. Le but d'un tel amour n'était pas l'accomplissement d'une existence confortable, mais plutôt celui d'une existence informe, qui semble double, ressemblant à quelque chose comme la calcite. Son but avait été placé dans le fait de mener ces deux modes d'existence, celui qui nie et celui de l'irréalisable affirmation, jusqu'à la suprême harmonie.]

Le moins qu'on puisse dire, c'est que le commentaire de Hiraoka Kimitake manque de clarté. La lourdeur dont souffre notre traduction, qui se veut la plus littérale possible, est imputable aussi bien au talent limité du traducteur qu'au texte lui-même, qui ne laissera pas d'irriter le lecteur japonisant qui prendrait la peine de le déchiffrer. Gardons à l'esprit cependant qu'il s'agit d'une ébauche qui n'avait pas vocation à s'exposer à la critique. Quoi qu'il en soit, essayons de le débrouiller. Notre auteur distingue deux modes d'existence : l'un est consentement au présent, l'autre, paradoxal, négation du présent et acceptation de la réalité. C'est du second mode d'existence que relève l'épistolière Haru. Ce mode d'existence, qui repose sur l'attachement au pays natal, sur la nostalgie, apparaît nimbé de mystère, et à ce titre, est jugé « grand » par notre auteur. Le lien de causalité entre l'*obnubilation* passagère du lecteur, ce désarroi qui nous frappe quand l'objet fascinant s'est soustrait à notre regard[431], et le caractère énigmatique du texte n'est pas clairement établi, mais fort de

[431] Ainsi Néron, privé de la vue de Junie, « marche sans dessein, ses yeux mal assurés/ n'osent lever au ciel leurs regards égarés » dans Racine, Britannicus, acte V, scène VII.

nos analyses précédentes, nous croyons pouvoir dire que c'est bien ce « quelque chose de grand » que recèle le texte et qui se dérobe à la pleine appréhension qui fascine le lecteur, et en particulier Hiraoka Kimitake. D'autant plus que Haru est qualifiée au moyen d'un terme très étrange : « shinimi » (死身). Ce terme désigne d'après le *Daijisen* non seulement celui qui est prêt à mourir mais aussi et surtout, au sens littéral, un « corps-mort ». Haru est une sorte de point noir, un *angle mort* dans la conscience critique du lecteur, un tombeau. Pour reprendre le terme employé dans le cadre de notre commentaire de *La Forêt en fleurs*, Haru est une *cavité* dans laquelle le regard vient s'engouffrer à la recherche d'un insaisissable objet. C'est pour rendre autant que possible la complexité du terme que nous avons choisi dans notre traduction celui de « passivité ». Le mode d'existence nostalgique est mortifère et stérile. Il « tourne à vide » et mène Haru au « seuil de la folie ». Elle en vient à désirer la mort. Hiraoka Kimitake nous rappelle à nouveau que le tropisme passéiste du lyrisme est dangereux. Pourtant, il semble que Haru parviennent à surmonter la nocivité du lyrisme élégiaque en acceptant de vivre paradoxalement, en niant le présent tout en acceptant la réalité. Ce consentement au réel se traduit chez elle par un désir de « réalisation » future du « pays natal », un « espoir futuriste », pour reprendre l'expression de Jankélévitch : « Mais comme l'espérance est celle d'un Paradis perdu, et irrémédiablement perdu, il faut bien admettre que l'espoir futuriste constitue l'essence même de la nostalgie passéiste[432] ». Haru dépasse le stade mortifère du lyrisme pur, qui est tropisme vers le passé par « un espoir de retour [433] ». Néanmoins, elle sait que cet espoir est vain. Ainsi, son mode d'existence n'est « pas complètement affirmatif ». Elle sait qu'on ne rentre pas car « le voyageur revient à son point de départ, mais il a vieilli entre-temps[434] » ! Au fond, la nostalgie de Haru est ce que Jankélévitch appelle une « nostalgie ouverte [435] ». Prenant l'exemple d'Ulysse retrouvant son foyer, le philosophe nous explique en effet que le retour au pays natal est toujours l'occasion d'un « désappointement », d'une « déception », d'une « bougeotte [436] », autrement dit, d'une inquiétude. À peine arrivé que déjà le nostalgique veut repartir car son retour est infini [437] :

---

[432] Jankélévitch, *l'Irréversible et la nostalgie*, *op.cit*., p. 384.

[433] *Idem*.

[434] Jankélévitch, *op.cit*., p. 369.

[435] *Ibid*., p. 360.

[436] *Idem*.

[437] Jankélévitch, *op.cit*., pp. 361-362.

> Les rochers d'Ithaque n'étaient donc qu'une provisoire escale sur le chemin d'un retour infini. À patrie métaphysique, retour métaphysique. Une patrie infiniment lointaine ne peut être rejointe qu'à l'horizon d'un voyage interminable.

Le pays natal de Haru est un non-lieu spirituel, inaccessible. Il glisse « comme les couleurs lugubres de l'arc-en-ciel se révélant à la surface de l'huile pour s'y teindre de manière si particulière ». Haru accomplit un « saut » éternel sans l'espoir que son corps soit jamais reçu au sol. Haru ne mettra plus jamais pied à terre car sa patrie est « une patrie eschatologique, une sorte de Jérusalem céleste, située à l'horizon de tout espoir [438] ». Ce mode de vie « informe […] comme la calcite » est tension aussi bien vers le passé que le futur, négation du présent, présence et absence [439] :

> Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent ; on peut dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il est nulle part : ici même, il est physiquement présent mais il se sent absent en esprit de ce lieu où il est présent par le corps ; là-bas, à l'inverse, il se sent moralement présent, mais il est en fait et actuellement absent de ces lieux chers qu'il a autrefois quittés. L'exilé a ainsi une double vie, et sa double vie, qui fut un jour la première, et peut-être le redeviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne.

Il nous semble que c'est dans cette inquiétude, cette inactualité, ce que nous avons nommé quelque part « extravagance » et « intempestivité » que Hiraoka Kimitake situe la « tragédie de Haru » ; et que cette tragique nostalgie permet, par sa dimension futuriste, le passage du lyrisme à l'ironie. Mais avant de basculer complètement de l'autre côté, il s'agira pour Mishima Yukio d'employer toutes les ressources des classiques à la quête du moi, à l'exhumation du poète Hiraoka Kimitake. Pour Rousseau, cette entreprise de recouvrement du moi passe par la solitude, l'exil. Pour Rilke, il s'agit d'entretenir ce qu'il nomme le « pur rapport » en atteignant dans les instants de grâce « le point de rencontre de l'intimité et du dehors : Weltinnenraum, l'espace intérieur du monde [440] ». Pour Mishima Yukio, il semble que la redécouverte de la « présence perdue[441] », du poète Hiraoka Kimitake, nécessite une paradoxale

---

[438] Jankélévitch, *op.cit*., p. 362.

[439] *Ibid*., p. 346.

[440] Maurice Blanchot, *op.cit*., p. 173.

[441] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau* : *la transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971, p. 34.

remise au futur du passé, une *refuturation* perpétuelle du « continent », un éternel retour.

2. L'éternel retour

Dans *La Forêt en fleurs*, Hiraoka Kimitake avait déjà suggéré la possibilité d'une lecture circulaire de son texte. La scène finale se superposant dans une certaine mesure à la scène initiale, l'incipit, si l'on peut dire, peut-être considéré en effet comme le prolongement de l'excipit. Au-delà du mode de lecture, c'est le temps lui-même qui devient circulaire. Les évènements ne sont plus soumis à ce que Jankekevitch appelle la « futurition[442] ». La rencontre de l'ancêtre suppose l'abolition du caractère vectoriel du temps. À l'époque de *La Forêt en fleurs*, Hiraoka Kimitake découvre la philosophie de Nietzsche. Il évoque pour la première fois le philosophe allemand dans une lettre datée du 8 septembre 1941. Raillant sa « mégalomanie » (kodaimôsôkyô 誇大妄想狂[443]), il ne semble pas porter, à l'époque, un intérêt particulier à sa philosophie. Pourtant, on peut supposer que cette rencontre avec le philosophe allemand fut pour lui l'occasion d'une prise de conscience de la possibilité d'un éternel retour des choses. Bien sûr, le néophyte qu'il était n'avait sans doute pas une idée précise de ce que pouvait recouvrir le fameux concept nietzschéen. D'ailleurs, qui pourrait s'en targuer ? Dans *La Philosophie de l'esprit libre, introduction à Nietzsche,* Wotling écrit à cet égard [444] :

> La difficulté tient à la multiplicité des modes de présentation de la doctrine, de nature si différente à chaque fois que l'on peut désespérer d'y trouver une unité réelle, et peut-être même une forme de cohérence.

Décidément, notre réflexion repose sur des concepts tous aussi instables les uns que les autres ! Mais tentons d'en donner quelques éléments qui puissent être

---

[442] Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, Champs essais, pp. 13-14 : « Le sens de la futurition est la servitude fondamentale imposée à toutes nos manipulations. Le commencement et la fin, l'antérieur et l'ultérieur, l'avant et l'après, n'étant pas interchangeables, ne peuvent être *intervertis*, et par conséquent l'ordre temporel qu'ils imposent ne peut être *inversé* : autrement dit le temps ne peut être *renversé* ».

[443] MYZ, vol. 38, p. 96.

[444] Patrick Wotling, *La Philosophie de l'esprit libre* : introduction à Nietzsche, Flammarion, champs essais, Paris, 2008, p. 400.

opératoires. Page 408, Wotling cite le fameux fragment n° 11 du *Gai savoir*[445] : « Nous désirons sans cesse revivre une œuvre d'art ! L'on doit façonner de telle sorte sa vie que l'on éprouve le même désir devant chacune de ses parties ! Voilà la pensée capitale ! ». Il ajoute le commentaire suivant[446] :

> L'ivresse artistique, le sentiment de force intensifiée que procure selon Nietzsche l'activité artistique porte à la répétition de l'expérience. Il serait donc plus juste de parler ici d'une incitation à vivre selon la logique de l'art, ou d'une esthétisation de l'existence, que d'une prédication religieuse au sens strict.

Ainsi, l'« éternel retour » nietzschéen semble autre chose qu'un simple constat du retour des phénomènes cosmiques. C'est surtout une invitation à vivre en réitérant l'expérience artistique. Nous pouvons supposer que Hiraoka Kimitake a été sensible à cet appel, d'autant plus que, nous l'avons vu, l'ironie romantique suppose elle aussi que le créateur s'affranchisse à chaque fois de l'œuvre qui l'a occupé pour s'absorber provisoirement dans la suivante[447]. Notons aussi que l'« éternel retour » nietzschéen relève d'une tentative de surmonter le nihilisme ambiant : « la visée de Nietzsche est bien celle d'une lutte effective contre l'expansion du nihilisme [448] » et qu'elle suppose une métamorphose du sujet à travers celle des valeurs[449] :

> C'est dans cette perspective de métamorphose entraînée par la variation des croyances intériorisées que la pensée de l'éternel retour devient pensable […]. Pour enrayer la progression du nihilisme et instaurer une culture de l'affirmation, un renversement des valeurs est nécessaire ; mais pour renverser les valeurs dans le sens de la suprême affirmation, il faut transformer la pensée de l'éternel retour en valeur.

L'auteur répondra à cette exhortation à la métamorphose et à la « suprême affirmation » dans *Kantan,* en faisant dire à son personnage Jirô : « je veux vivre ». Entre-temps, il aura évacué le nihilisme. Nous y reviendrons. Pour l'instant, Hiraoka Kimitake élabore une pensée personnelle de l'éternel retour qui s'énonce de la

---

[445] Patrick Wotling, *La Philosophie de l'esprit libre* : introduction à Nietzsche, Flammarion, champs essais, Paris, 2008, p. 408.

[446] *Idem*.

[447] Voir *supra* p. 115 et suivantes.

[448] Wotling, *op.cit*., p. 411.

[449] *Ibid*., pp. 419-420.

manière la plus nette dans un essai intitulé *Kokin no kisetsu* 古今の季節 [Les Saisons du *Kokinshû*].

Les Saisons du Kokinshû sont publiées dans la revue *Bungei Bunka* en juillet 1942 (Shôwa 17). Le manuscrit est daté du 22 mai de la même année. Selon la critique, cet essai constitue un document incontournable pour qui voudrait comprendre la pensée de Mishima Yukio. Dans la notice du *Dictionnaire Mishima Yukio*, Matsumoto Tôru 松本徹 écrit[450] :

> Le *Kokinwakashû* occupe une place importante dans la vie de Mishima. Pour cette raison, bien qu'elles soient fortement teintées d'émotion juvénile, [Les saisons du Kokinshû] ne sauraient être négligées. Et comme on peut s'y attendre, Shimizu Fumio écrit dans l'article précédemment cité (il s'agit d'un article intitulé « Kokin no kisetsu : gakushûin jidai no mishima yukio » 古今の季節－学習院時代の三島由紀夫 [les Saisons du Kokinshû, Mishima Yukio à l'époque de l'École des Pairs], note de l'auteur) : « j'ai l'impression qu'il y a là la forme primitive de la théorie littéraire de Mishima ».

Outre son caractère juvénile, Takahashi souligne la relative obscurité du texte : « certains passages sont difficiles à comprendre et peuvent être considérés comme vagues en apparence mais […] on ne saurait le traiter avec légèreté comme s'il s'agissait d'un simple écrit de jeunesse[451] ». Essayons d'en distinguer les points essentiels. Dans les premières pages, l'auteur affirme que le sentiment des saisons des anciens est difficilement compréhensible[452] :

> まして昨日今日のご時世には、季節の移り変わりなぞを、ぼんやりと眺め暮らす人も少なかろうから、幾百年隔たった古今歌人の季感を探ることは、我々にとって不可能ごとであると言っても良いかも知れぬ。

---

[450] Matsumoto Tôru, art. « Kokin no kisetsu » 古今の季節 [les Saisons du Kokinshû] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 137 : 三島の生涯において、『古今和歌集』が占める位置が大きい。そのため、若書きの情緒的な色彩の濃い文書だが、見逃せない。清水文雄はやはり、前提文で、〈三島君の文学論の原型をここに見る思いがする〉と言っているし […].

[451] Takahashi Bunji 高橋文二, *Mishima Yukio no sekai : Yôsei no yume to fuzai no bigaku* 三島由紀夫の世界　夭逝の夢と不在の美学[L'Univers de Yukio Mishima : le rêve du génie précoce et l'esthétique de l'absence], Shintensha, 1989, p. 4 :一見、曖昧とも思え、判りにくくもあるものであるが、単なる若書きとして軽く見るわけにはいかない.

[452] MYZ, vol. 26, p. 315.

> [À plus forte raison, à notre époque, pour nous, qui ne vivons guère en contemplant rêveusement le changement des saisons, on peut sans doute dire qu'il est impossible de deviner le sentiment des poètes du *Kokinshû* dont les siècles nous séparent.]

Pourtant l'auteur poursuit en affirmant qu'en tant que légataires de la tradition, ses contemporains peuvent quand même y accéder[453] :

> それにしても私共とて風流の思いを顛沛(tsuka)の間にさえ忘れなかった人々の子孫である。そうした戦陣の中、生死の境に風流を思った人々の志を、つい先の時代の人達はジェスチャーだの自己満足だのと言って片づけてしまったけれども、今日のような輝かしい時代の私共は、もう一度そんな気短な批評を考え直し、訂正してゆかねばならぬだろう。またこのような時代でこそ、風流の思いの底に、厳しく清らかに流れるものを、探り当てることができるのではないだろうか。我々が古き世の歌人たちの心を、埋もれた書物の中にまさぐろうとするのは、そんな心構えからに他ならない。
>
> [Malgré tout, nous sommes les descendants des hommes qui n'ont jamais oublié le sentiment raffiné, ne serait-ce qu'un instant. Finalement, la génération suivante n'a vu dans le dessein de ces hommes qui, dans les camps militaires, pensaient avec finesse à la frontière entre la vie et la mort, que gestuelle ou bien autosatisfaction, mais, pour nous qui, aujourd'hui, vivons dans une époque aussi resplendissante, il faut reconsidérer cette critique facile. Que nous cherchions à tâtons l'âme des poètes de jadis dans les écrits méconnus ne peut découler d'autre chose que de cette résolution.]

Hiraoka Kimitake ne s'adresse pas à la foule mais au cercle très restreint des lecteurs de la revue *Bungei Bunka*, à la communauté élue capable de comprendre le raffinement des hommes de jadis, à ceux que, dans *La Forêt en fleurs*, les ancêtres viennent parfois habiter, à ceux qui se sentent exilés dans la modernité américanisée, qui se sentent les vainqueurs ironiques du déclassement de leur pays. Un élément doit attirer notre attention. Si la connexion entre le présent de cette élite et le jadis est possible, c'est que les premiers vivaient à « la frontière entre la vie et la mort » et les seconds « dans une époque aussi resplendissante (kagayakashii 輝かしい) ». Derrière cette apparente opposition, il y a bien sûr une similitude de situation qui rend possible la communion des cœurs. Au cours de son exposé, l'auteur insiste sur la mélancolie de ses ancêtres[454] :

---

[453] MYZ, vol. 26, p. 315.

[454] *Ibid*., p. 316.

> 彼らは今までとんでもない錯覚に陥っていたことに心付くに違いない。極言すればそれは人々がかつて到達し得た、最も荒涼たる世界である。[...]更級日記なぞは、社交界の中心に出た人の記録ではないから不問に付するとしても、今日なお奔放な華やかさを謳われる和泉式部の、かの女の日記の中に映し出された日々の姿は、私共のうつけた空想とはまるで反対な恐ろしいほど冷え冷えとした寂しい姿である。あのように文化なり文明なりの咲き誇った世の中でこそ、初めて触れ得る哀しみに触れた人の姿である。
>
> [Ils (les lecteurs des nikki de l'ère Heian ; note de l'auteur) se rendent sûrement compte qu'ils ont été victimes d'une illusion insensée. Pour aller au fond des choses, je dirais que c'est un monde au comble de la désolation que jadis les hommes ont atteint.[...] Certes, on peut fermer les yeux sur le *Journal de Sarashina* qui n'est pas la chronique de quelqu'un qui a vécu au cœur de la société mondaine. Mais même dans le journal d'Izumi Shikibu, dont on chante encore aujourd'hui l'éclat débridé, la vie quotidienne telle qu'elle est décrite ne correspond pas à nos représentations. Au contraire elle se montre sous un jour effroyablement triste. Les journaux intimes peignent ceux qui pour la première fois ont goûté une mélancolie inconnue jusqu'alors, à une époque où la culture et la civilisation atteignaient leur faîte.]

Ayant atteint l'apogée, les hommes de l'ère Heain connaissaient la mélancolie. Cette mélancolie ressemble peut-être au *taedium vitae* (le dégoût de la vie) que décrit Pascal Quignard dans le *Sexe et l'effroi*, à ce sentiment de lassitude et ce dégoût du corps que les Romains ont éprouvés, par excès de raffinement, et qui les a menés dans la pente raide de la décadence où ils purent accueillir l'*acedia* chrétienne sans que celle-ci leur semblât monstrueuse. L'époque de Hiraoka Kimitake est peut-être aussi celle de la mélancolie précédant le déclin. Ses contemporains, ayant atteint leur faîte, se laisseraient ainsi emporter par la vague criminelle de la Modernité. L'« illustre défaite », ironiquement « resplendissante », est consommée. Il n'y a plus qu'a attendre patiemment la mort, qui, en 1940, même si l'attaque de Pearl Harbor n'a pas encore frappé les esprits, peut déjà paraître imminente ; sauf pour ceux qui croient en l'éternel retour des saisons. C'est ainsi en plein déclin que les hommes de Heain goûtent le sentiment des saisons, cette sorte d'« éternel retour » qui attire l'attention de notre auteur : « chaque fois que je lis le Kokinshû, ce que je ressens le plus vivement, c'est l'attitude des poètes face aux saisons » (古今集を紐解くごとに、ひとしお強く感じられるのは、古今の歌人たちが季節に向かうその姿勢である[455]). Pour Hiraoka Kimitake, ce sentiment des saisons est complexe, si bien qu'on ne peut s'en

[455] MYZ, vol. 26, p. 315.

acquitter en le considérant comme une simple attente de la prochaine saison, laquelle effacera la saison précédente, qui, à son tour, sera annihilée par la suivante [456] :

> 古今の巻々、季節の歌の数々に照らし合わせてみても、大層いみじいものを感じさせる。古今歌人たちが季節を待つ姿勢は、「春待つ心」なぞという生易しいものではない。
>
> [Quand on met en relation les nombreux poèmes de saisons dans les différents rouleaux du *Kokinshû*, quelque chose de formidable (imijii いみじい) se fait ressentir. La posture des poètes du *Kokinshû* n'est pas ce qu'on nomme hâtivement « le sentiment qui attend le printemps ».]

La posture d'attente met en œuvre aussi bien l'*akogare* que la réminiscence [457] : « Dans la posture d'attente, l'*akogare* et la réminiscence *vont et viennent* » (待つ姿勢のうちに、憧れや追憶が去来するのである). En distinguant l'*akogare* de la « réminiscence », Hiraoka Kimitake suggère que dans l'attente des saisons, l'*akogare* n'est plus une simple fascination lyrique. En fait, l'intention de l'*attentiste* se porte et vers le passé de la « réminiscence » et vers le futur, puisque l'« attente » suppose un « espoir futuriste ». Mais l'« attente », dans le temps cyclique que décrit Hiraoka Kimitake est surtout le moyen d'un retour au présent. Il en explique ainsi la subtilité[458] :

> ほんの一寸季節の兆しが見え始めると、切ない程それに向かって呼びかける。そうして今日我々が次の季節を待ちかねる気持ちが、多くは今の季節に倦み始めているからであって、その後に来るものがたとえ過酷な季節であるにもせよ、半ば変化を求めるせわしない気分から一途に求めるのとは違い、古今歌人は花の盛りをはじめ、もの皆栄える季節に次々と飽きることなく憧れる。春ならば春を、ひたすらに待ち、それを精一杯に謳い上げ、また愛惜し尽くしてから、すぐさま夏の美しさに目を向けるありさまは、いささか曲が無い様にさえ思われる。けれどもこの曲の無さに、私たちは、何か果てしのないようなものを耐えている彼らの真の姿を見るような気がするのだ。待つというよりも祈ると言った方が良い位の、彼らの堪え方には、来る日に備える無為な今日は無くて、全身全霊に謳い上げられた至高の今日がありはせぬだ。

---

[456] MYZ, vol. 26, p. 317.

[457] *Ibid*., p. 320. Les italiques sont de nous.

[458] *Ibid*., p. 317.

> [À peine avons-nous entrevu, ne serait-ce qu'un instant, les signes de la [prochaine] saison, que nous nous tournons douloureusement vers celle-ci pour l'invoquer. Aujourd'hui, nous attendons ainsi la prochaine saison avec impatience parce que souvent, nous nous sommes lassés de la précédente. Et même si la saison qui vient est cruelle, nous l'attendons de tout notre être à cause en partie d'un sentiment d'impatience qui réclame le changement. Au contraire, les poètes du *Kokinshû* ne se lassent jamais des saisons qui défilent l'une après l'autre. Ne serait-ce qu'à cause de la pleine floraison, ils en sont fascinés (*akogareru* 憧れる). Si le printemps est là, c'est le printemps qu'ils attendent et qu'ils chantent ; et dans le fait qu'il n'y ait pas la moindre pièce où ils apparaissent tournés vers la beauté de l'été après avoir épuisé leur tendresse, nous croyons voir leur véritable posture qui consiste à supporter quelque chose d'infini. Pour qualifier cette patience, plutôt que d'attente, peut-être vaut-il mieux parler de prière. Il n'y a pas de vain présent préparant l'avenir mais il y a un sublime présent chanté corps et âme.]

Contrairement à ses contemporains, les poètes du *Kokinshû* ne se lassent jamais du présent. Ils attendent tout en s'absorbant complètement dans le chant d'un « présent sublime » ; et contrairement au nostalgique pour lequel le retour est impossible, ils peuvent espérer que ce qu'ils attendent finisse par arriver car l'objet de leur patience relève de la répétition mécanique des phénomènes naturels. Quoi qu'il arrive, sauf évènements extraordinaires, l'été suivra le printemps. Pourtant, et contrairement à la nostalgique Haru, ils se refusent à nier le présent. Dans son essai, Takahashi Bunji 高橋文二 nous aide à comprendre le propos de Hiraoka Kimitake [459] :

---

[459] Takahashi Bunji 高橋文二, *Mishima Yukio no sekai : Yôsei no yume to fuzai no bigaku* 三島由紀夫の世界 夭逝の夢と不在の美学[L'Univers de Yukio Mishima : le rêve du génie précoce et l'esthétique de l'absence], Shintensha, 1989, pp. 43-44 :三島は古今の歌人たちの「季節に向かうその姿勢」に関連して待つことを述べているが、私などは、例えば「恋」の部位のなかにこのことの姿勢のあらわな形をしばしば見る。そもそも恋とは何か−言うまでもなく『古今集』の歌人たちにとってはそれは恋する相手の不在を前提とするものであった。[…] 恋人とは恋するとは眼前にいない人であることによって初めて意味をものなのであって、まさに待つという姿勢の中に恋人を恋人たらしめる豊かなイマージュが広がってゆくのであった。[…] その恋の歌は[…]　すべて相手の不在を前提に、相手との逢瀬を願い、待つ姿勢に貫かれている。つまり恋の現実は待つことのなかにしかなく、逢瀬が成就し、待つことが終われば恋はなくなり、恋を歌う言葉の世界はたちまち崩壊してゆかざるを得ないのである。思い人とともにいることの喜びは現実にまかせておけばよい。そのとき、そこには言葉は不要であり、肉体だけが確かに息づいていればよい。[...]この不在の時空、待つことでいっぱいになった時空を「至高の今日」として三島は捉えようとしている。

> Mishima décrit l'attente des poètes du *Kokinshû* comme une « attitude vis-à-vis des saisons ». Pourtant nous avons pu constater que cette attitude apparaît fréquemment, dans toute sa nudité, dans les pièces de la section « poèmes d'amour ». Fondamentalement, qu'est-ce que l'amour ? Il va sans dire que pour les poètes du *Kokinshû,* l'amour présupposait l'absence de l'être aimé. […] L'amant devient tel à partir du moment où il ne s'offre plus à notre regard. L'amant ne devenait aimable et son image ne se déployait que dans l'attente. […] Ces poèmes d'amour sont tous imprégnés de cette attente de la consommation et présupposent l'absence du partenaire. Au fond, la réalité de l'amour n'existe que dans l'attente et une fois consommé, l'attente ayant pris fin, l'amour disparaît. Et à peine l'amour a-t-il disparu que nécessairement, l'univers langagier chantant l'amour s'effondre. La joie d'être ensemble doit s'en remettre au réel. Là, les mots sont inutiles et seule la chair doit respirer. […] Cet espace-temps de l'absence, qui est tout attente, Mishima le saisit comme le « sublime présent ».

Ainsi, la poésie ne se déploie que dans l'attente et le créateur ne vit que dans le délai dont la « réalisation » marque le terme. La réalisation signifie la « mort » du poète. Pour ce dernier, chanter le « sublime présent corps et âme », ce n'est pas simplement « cueillir le jour [460] », c'est se donner entièrement à la création car il n'existe qu'à travers elle. Toutefois, c'est par abus de langage que nous parlons de « mort ». En effet, celle-ci n'est pas irréversible. Peut-être vaudrait-il mieux parler de la sensuelle « petite mort » de l'artiste. L'existence du poète, contrairement à celle de l'homme, s'inscrit en effet dans le cycle de la palingénésie, la renaissance à répétition. Jankélévitch, opposant ce « phénomène » à la miraculeuse « résurrection », écrit[461] :

> La réapparition saisonnière du renouveau n'est donc un miracle que par manière de dire ! La renaissance à répétition est ce que les Grecs appelaient Palingénésie […]. Ici *Palin* n'indique pas tant la réversion (« rursus ») que la répétition du même. Les renaissances, comme tous les phénomènes de récurrence, comme les révolutions périodiques des astres et le retour régulier des saisons, comme le cycle de la vie végétale, obéissent à une loi du rythme. Telle est la grande vicissitude cosmologique dont parle Héraclite et qu'on nous décrit comme l'alternance d'une route descendante […] et d'une route ascendante […], d'une condensation et d'une raréfaction.

[460] Nous faisons évidemment référence au « *carpe diem* » d'Horace.

[461] Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op.cit*., p. 103.

La création, obéissant au rythme cosmologique, alterne entre montée en puissance et dépérissement, déclin. La consommation de l'amour et la pleine floraison sont toujours immédiatement suivies d'un épuisement, d'une détente. Mais au terme de cette période de latence, la nature reprend toujours ses droits, et le poète sa plume, car règne Sol Invictus. Comme nous le voyons, la pensée de l' « éternel retour » de Hiraoka Kimitake relève comme chez Nietzsche d'une « incitation à vivre selon la logique de l'art ». Le « sentiment des saisons » doit être considéré comme le principe qui doit présider à la pratique d'un art répétitif, tourné vers l'avenir et chantant, en même temps, le présent. Au fond, Hiraoka Kimitake tente de surmonter son penchant lyrique, passéiste, en passant par le sas de l'attente, de la philosophie de l' « éternel retour », qui est aussi bien futurisme que présentisme, avant de pénétrer dans l'univers de l'ironie, qui est perpétuelle négation du présent et suggestion d'un avenir possible.

Reste la question du nihilisme. Hiraoka Kimitake se propose-t-il comme Nietzsche de lutter contre le nihilisme ? Tout dépend de ce que l'on entend par ce terme. Pris dans son sens courant, le nihilisme désigne une « disposition d'esprit caractérisée par le pessimisme et le désenchantement moral [462] ». Comme l'indique Jean Granier, « il évoque spontanément les idées de négation, de destruction, de violence, de suicide et de désespoir [463] ». C'est ce phénomène moderne que Paul Bourget, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, décrivait déjà, en 1885, comme « une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort[464] ». Pris dans son acception philosophique[465],

> Le nihilisme coïncide très exactement, selon Nietzsche, avec la découverte que cette contradiction (entre le réel et Dieu, « cet être en-soi paré de toutes les perfections », note de l'auteur) trahit une fatale erreur d'interprétation ; l'être-idéal n'est, en vérité, qu'un pseudo-fondement, un *nihil* qui frappe de nullité toutes les valeurs qu'on lui accroche. Le sentiment de l'absurde exprime alors notre désenchantement en présence d'un monde dont l'inhumanité est scandaleuse pour une conscience éduquée selon des canons moraux anthropomorphiques. « Le *nihilisme radical*, c'est la conviction que l'existence est absolument intenable, si on la compare aux valeurs les plus hautes que nous connaissions ; il s'y ajoute cette *constatation* que nous n'avons pas le moindre droit de supposer un au-delà ou un en-soi des choses qui serait « divin », qui serait la morale incarnée » (XV, 145). Le nihilisme est l'aveu lucide que l'ancien fondement métaphysique des valeurs, l'être identifié à Dieu, n'est qu'une

[462] Le nouveau Petit Robert, édition 2008.

[463] Jean Granier, article « Nihilisme » in Universalis éducation [en ligne], Encyclopædia Universalis, consulté le 23 août 2017.

[464] *Idem*.

[465] *Idem*.

> fabulation autour du néant : « Si un philosophe pouvait être nihiliste, conclut Nietzsche, il le serait parce qu'il trouve le néant derrière tous les idéaux ».

Il semble que ces deux acceptions recoupent la distinction faite par Thomas Garcin entre un « nihilisme moral » et un « nihilisme ontologique[466] ». D'après Inoue Takashi 井上隆史[467], notre auteur évoque pour la première fois la question du nihilisme de manière synthétique dans un article datant d'octobre 1954 (Shôwa 29) intitulé « Shin fashizumu ron » 新ファシズム論 [essai sur le néofascisme], soit plus de dix ans après la publication de *La Forêt en fleurs*. À l'époque qui nous intéresse, Hiraoka Kimitake n'a pas encore conceptualisé le nihilisme. S'il y a lutte contre le nihilisme, il ne peut s'agir tout au plus que d'un refus du « nihilisme moral », de l'amertume et du pessimisme qui prévalent au sein de la mouvance romantique et qui, nous l'avons vu[468], conduisent ses jeunes contemporains à affirmer : « nous devons mourir » ; amertume et pessimisme qui résultent, du moins en partie, de la tension entre lyrisme et ironie sur laquelle se fonde l'esthétique romantique japonaise. Dans son texte autobiographique *Mes années d'errance*[469], le « Mishima racontant Mishima[470] » écrit ces lignes bien connues des commentateurs japonais, qui érige la figure d'un Hiraoka Kimitake profondément pessimiste à l'époque de *La Forêt en fleurs*[471] :

> そのころ私は大学に進学しており、いつ赤紙が来るかわからない状態にあった。
>
> 私一人の生死が占いがたいばかりか、日本の明日の運命が占いがたいその一時期は自分一個の終末感と、時代と社会全部の終末感とが、完全に適合一致した、まれに見る時代であったといえる。私はスキーをやったことがないが、急滑降のふしぎな快感は、おそらくああいう感情に一等似ているのではあるまいか。
>
> 少年期と青年期の境のナルシシズムは、自分のために何をでも利用する。世界の滅亡をでも利用する。鏡は大きければ大きいほどいい。二十歳の私は、自分を何とでも夢想することができた。薄命の天才とも。

---

[466] Voir *supra* p. 29 et suivantes.

[467] Cf. Takashi Inoue 井上隆史, art. « Nihirizumu » ニヒリズム [Nihilisme] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 552.

[468] Voir *supra* p. 130.

[469] *Watashi no henreki jidai* 私の遍歴時代 [Mes Années d'Errance] in Mishima Yukio, *Taiyô to tetsu* 太陽と鉄 (Le Soleil et l'acier), Chûkô Bunkô, 1987.

[470] Voir *supra* p. 33.

[471] *Watashi no henreki jidai* 私の遍歴時代 [Mes Années d'Errance], *op.cit*., pp. 133-134.

日本の美的伝統の最後の若者とも。デカダンス中のデカダン、頽唐期の最後の皇帝とも。それから、美の特攻隊とも。…こんなきちがいじみた考えが昂じて、ついに私は、自分を室町足利義尚将軍と同一化し、いつ赤紙で中断されるかもしれぬ「最後の」小説、「中世」を書き始めた。

[À cette époque, j'entrais à l'université et j'ignorais quand arriverait le papier rouge (la notification individuelle de mobilisation, note de l'auteur).

En ce temps où je pouvais difficilement présager ce qu'il adviendrait de moi, que dis-je, où tout le Japon ne pouvait prédire ce qui arriverait le lendemain, mon propre sentiment de finitude et celui de l'époque, de la société, coïncidaient parfaitement. On peut dire que ce fut une époque inouïe. Je n'ai jamais fait de ski mais ce bien-être étrange que l'on éprouve sur la piste noire ressemble peut-être au sentiment que j'éprouvais à l'époque.

Le narcissisme qui fut mien quand je passais de la prime adolescence à l'adolescence tirait profit de tout, même de la dissolution du monde. Plus le miroir est grand, mieux c'est. Quand j'avais vingt ans, je pouvais rêver d'être n'importe quoi, que ce soit un génie mort précocement, le décadent parmi les décadents, le dernier empereur de la Rome vieillissante, ou bien un kamikaze de la beauté… Ma petite folie s'étant aggravée, je me suis identifiée au shogun Ashikaga Yoshihisa et, tout en ignorant si mon travail n'avorterait pas un jour, j'ai commencé à écrire ma *dernière* nouvelle : *Moyen-âge*.]

D'après Mishima, Hiraoka Kimitake était donc pessimiste. Il se savait foncer vers la mort et tirait de l'imminence de celle-ci une jouissance morbide faisant écho à cette euphorie collective qui, selon Hashikawa Bunsô, s'était emparée de la jeunesse romantique pendant la guerre, à l'approche de l'inévitable mort[472] :

Mishima, moi-même, ou ceux qui étaient à l'âge de la puberté ou bien de grands adolescents ne peuvent rappeler leur état d'esprit pendant la guerre sans cette sorte de bonheur pur de la mauvaise conscience. Nous nous en souvenons comme d'une orgie païenne. Nous revenons sur cette ivresse du crime consacré.

Pourtant, en lisant la correspondance de Hiraoka Kimitake, on pourra constater que le ton est plutôt optimiste. Dans une lettre qu'il adresse à son ami Azuma le 25 septembre 1941, soit un peu plus de deux mois avant l'attaque de Pearl Harbor

[472] Hashikawa Bunsô 橋川文三, Zôho Nihon rôman-ha hihan josetsu 増補　日本浪曼派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais, édition augmentée], Tôkyô, Miraisha 未來社,1995, p. 211: 戦争のことは、三島や私などのように、その時期に少年ないし青年であったものたちにとっては、あるやましい浄福の感情なしには思いおこせないものである。それは異教的な秘宴の記憶、聖別された犯罪の陶酔感をともなう回想である。

(7 décembre 1941), ce n'est pas la mort imminente qu'il évoque mais au contraire une « naissance » [473] : « Je peux dire que *La Forêt en fleurs*, cette naissance, fut pour moi un tournant, un avenir. » (「花ざかりの森」はそうした誕生が、将来した、私の一つの転機だった、とも申せます). Dans une lettre datée du 10 novembre, il témoigne d'un relatif optimisme[474] :

> アメリカと戦争するらしいですが、もう時期は遅いでしょう。[…] まさか私は兵隊にとられないと思いますが、とられたらどうしましょう。いつウーッと戦争があって、一年ぐらいで終わってくれるといいのですが。
>
> [Il semble que nous soyons en guerre contre l'Amérique mais n'avons-nous pas tardé ? Je n'imagine pas que je puisse être enrôlé par l'armée mais qu'adviendrait-il si jamais je l'étais ? J'aimerais qu'il y ait la guerre le temps d'un « bouh » et qu'en un an, celle-ci soit achevée !]

Le 27 décembre, il écrit[475] : « Pour l'heure, le tumulte de la guerre s'est apaisé. Enfin, depuis ces deux, trois derniers jours, j'ai l'impression de m'être retrouvé ». (戦争の昂奮も一先ず落ち着いて見ると、この二、三日、やっとたしかに自分を取り戻した気持ちがします). Le 5 juin 1942 (Shôwa 17), il fait part scandaleusement de sa « bonne humeur » à son professeur Shimizu Fumio[476] :

> ただいま午後七時半、マダガスカルとシドニーへの特殊潜航艇の攻撃のニュースをききおわりこのお葉書を書いております。なんだか胸に何か閊えたようで迚も並大抵のことばでお話しできそうにもございません。御稜威のありがたさに涙があふれおちるばかりでございます。同時に晴朗な気分は抑えがたく、南方の真っ青な空いっぱいに百万神の咲い声をきくおもいがいたします。
>
> [Ayant pris connaissance à l'instant de l'offensive des sous-marins de poche à Madagascar et dans la baie de Sydney, je vous écris cette carte. C'est comme si j'avais une boule dans la poitrine. Je risque de ne pouvoir m'exprimer en termes banals. Dans ma pure gratitude, mes yeux débordent de larmes. En même temps, je ne peux réprimer ma bonne humeur. J'ai l'impression d'entendre les rires de la myriade de dieux dans le ciel azur méridional.]

---

[473] Voir *supra* p. 172.

[474] MYZ, vol. 38, p. 103.

[475] *Ibid*., p. 107.

[476] *Ibid*., pp. 554-555.

Dans une lettre datée du 17 mars 1943 (Shôwa 18) qu'il adresse à Azuma, on le voit condamner indirectement le suicide[477] :

> 萩原氏をより尊敬したい気持がしました。芥川はいわば詩人でなかったから自殺できたのでしょう。萩原氏は詩人でいられたから自殺はなさらなかった。就中日本の詩人でいられたから。… [J'ai pensé que je voulais respecter Monsieur Hagihara plutôt qu'Akutagawa[478], lequel a pu sans doute se suicider parce qu'il n'était pas poète. Monsieur Hagihara[479] ne s'est pas suicidé par ce qu'il est poète, et en particulier, parce qu'il est poète japonais.]

Le 5 avril de la même année, il écrit à Azuma que tous les Japonais devraient devenir nietzschéens, en d'autres termes, qu'ils devraient mettre en pratique la philosophie du surhomme et de l'éternel retour[480] :

> ニイチェが反理想主義である、流石に確かな御眼と感服いたします。ニイチェの強さが私には永遠の憧れであっても遂には耐え得ない重荷の気がします。おそらくきょうは一人一人の日本人が皆ニイチェにならねばならぬ時かもしれません。[J'admire l'exactitude de ton jugement sur l'anti-idéalisme de Nietzsche. La force de Nietzsche a beau être pour moi l'objet d'une fascination éternelle (*eien no akogare* 永遠の憧れ), j'ai le sentiment qu'en fin de compte, celle-ci me sera un fardeau trop lourd. Il est probable que nous vivions une époque où chacun des Japonais doit devenir Nietzsche.]

Comme on peut le constater, le jugement de Hiraoka Kimitake a bien changé depuis la lettre du 8 septembre 1941. On passe d'une certaine défiance quant à la « mégalomanie » du philosophe allemand à la « fascination éternelle ». Sans doute cette révision est-elle l'un des symptômes de l'évolution que connaît notre auteur, qui, pour être concis, se propose de congédier le lyrisme et la nostalgie pour s'orienter vers l'ironie. Le passage que nous venons de citer pourrait laisser croire que Hiraoka Kimitake ne se sent pas à la hauteur de la philosophie de l'éternel retour mais en lisant attentivement, on pourra deviner que son propos est tout autre. Au fond, la masse doit

---

[477] MYZ, vol. 38, p. 153.

[478] Il s'agit bien sûr d'Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927) qui se suicide à l'âge de 35 ans.

[479] Il s'agit de Hagiwara Sakutarô 萩原朔太郎 (1886-1942). Poète.ll meurt de maladie.

[480] MYZ, vol. 38, p. 157.

devenir Nietzsche mais pour lui, sa philosophie n'est qu'un moyen dont il faudra « en fin de compte » se libérer, en parfait ironiste. Mais revenons à notre propos sur le pessimisme et le nihilisme moral. La lettre du 25 avril de la même année, qu'il adresse à Azuma est particulièrement édifiante[481] :

> ゆっくりした読書の時間は夏休みの夏期攻勢に俟つことになるのでしょうか。
>
> [Pour pouvoir lire tranquillement, devrai-je attendre l'offensive estivale pendant les vacances d'été ?]

Par ailleurs, il fait preuve d'une pugnacité à l'égard de l'ennemi qui, pour nous, réfute l'idée d'un Hiraoka Kimitake nihiliste : « Il faut, je crois, lutter éternellement contre les idiots, les vulgaires d'Amérique et d'Angleterre. Quand l'esprit vulgaire aura couvert le monde, celui-ci disparaîtra » (米と英のあの愚人ども、俗人ども、と我々は永遠に戦うべきでありましょう。俗な精神が世界を蔽った時、それは世界の滅亡です[482]). Sur le même ton, il écrit à Tokugawa Yoshiyasu 徳川義慕, un camarade plus âgé de l'École des Pairs avec lequel il a fondé la revue *Akae* 赤絵 [483] en juillet 1942 [484] :

> さ来年、私も兵隊になるでしょうが、それまで、日本の文学のために戦いぬかねばならぬことが沢山あります。去年の戦果に、国外国内、もうこれで大丈夫と皆が思っていた時、学校へ講演に来られた保田与重郎氏は、これからが大事、これからが一番危険な時期だと言われましたが今にしてじみじみそれがわかります。[Dans deux ans, moi aussi, je serai peut-être soldat. Mais en attendant, pour la littérature japonaise, nombreuses sont les choses contre lesquelles il nous faut lutter jusqu'au bout. L'année dernière, alors que l'évolution du conflit, à l'étranger comme sur notre sol, nous portait à l'optimisme, Monsieur Yasuda Yojûrô est venu donner une conférence à l'école et nous a dit que ce qui importait, c'était ce qui venait, que

[481] MYZ, vol. 38, p. 162.

[482] Lettre à Azuma du 20 août 1943 (shôwa 18), MYZ, vol. 38, p. 175.

[483] Cf. Takahashi Shintarô 高橋新太郎, art. « Akae » 赤絵 [Papier rouge] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 441. la revue disparaît dès le second numéro.

[483] MYZ, vol. 38, p. 705.

[484] MYZ, vol. 38, p. 705.

le plus grand danger était devant nous, mais c'est maintenant que j'en saisis pleinement la signification.]

Ici, Hiraoka Kimitake avoue en creux que, jusqu'au 25 septembre 1943, date de la rédaction de cette missive, il était plutôt optimiste quant à l'issue du conflit. Pour autant, la prise de conscience tardive ne semble pas l'affecter outre mesure. Certes, il connaît parfois des passages à vide[485] : « Ces derniers temps, je suis d'humeur maussade et je languis. Malheureusement, cela se répercute aussi sur mon œuvre » (どうも近頃気分が暗くて低調で、それが作品にも影響しそうで私、困っております) ; et il perd son ami Azuma. Mais dans l'ensemble, il paraît plutôt dynamique et combatif. Ainsi, dans la dernière lettre qu'il adresse à son ami, il écrit[486] : « Dorénavant, et pendant plusieurs mois, j'ai l'intention d'écrire avec l'énergie d'un lion » (これから数ヶ月、獅子奮迅で書きますつもり). Dans une lettre datée du 8 janvier 1945 (Shôwa 20) qu'il adresse à son ancien professeur[487], il affirme qu'il est nécessaire de vivre longtemps pour devenir un écrivain japonais[488] :

林氏との満一年のお附合で、大きな収穫が二つあります。一つは、「小説を書くのは汚いことだ」という林氏の詩論が僕流にはつきりわかったことです。一つは、芸術家は長生きをしなければダメである、という定理です。この二つは身にしみてよくわかりました。林氏から得た大きな教訓だと思っています。日本の芸道は凡て青年時代を犠牲にして、老来の花ざかりを招いてきました。若者の詩は凡てはかないもの、凡てほのかな花の余薫でありました。廿代で賀歌は歌えませんね。このごろ僕はそれを切に感じました。

---

[485] Lettre à Azuma daté du 13 juin 1943 (Shôwa 18) in MYZ, vol. 38, p. 166.

[486] Lettre à Azuma daté du 3 octobre 1943 (Shôwa 18) in MYZ, vol. 38, p. 180. Azuma meurt le 8 octobre 1943 à 18 heures. Apprenant son décès, Hiraoka Kimitake accourt à son domicile. Le 9 octobre, il rédige l'oraison funèbre intitulée « Azuma Takashi ani wo kokusu » 東健兄を哭す [Lamentations pour mon frère Takashi Azuma] qu'il prononce probablement à l'enterrement qui a lieu le 10. L'oraison funèbre est compilée dans le volume XXVI des *Œuvres Complètes* (MYZ) p. 406-410. Notons la dernière phrase : J'ai eu le sentiment d'avoir atrocement vieilli (私はなにかひどく自分が老いづいた心地がしてならなかった) (p. 409). Étrangement, Hiraoka Kimitake n'évoquera plus jamais le décès de son ami, du moins pendant la période qui nous intéresse, ou d'une manière on ne peut plus sobre. Voir la lettre datée du 16 octobre qu'il adresse à Fuji Masaharu 富士正晴, MYZ, vol. 38, p. 850.

[487] Il est entré à l'université.

[488] MYZ, vol. 38, p. 596.

> [Grâce à la fréquentation de Monsieur Hayashi[489] pendant une année complète, la moisson a été bonne : d'une part, sa poétique, que j'ai bien comprise, à ma façon, selon laquelle « Il est sale d'écrire un roman », d'autre part, sa définition de l'artiste, lequel doit vivre longtemps. Je me suis imprégné de ces deux idées et je les ai entendues. C'est une leçon importante que j'ai reçue de Monsieur Hayashi. Les Lettres japonaises ont sacrifié complètement la jeunesse pour accueillir la floraison de la maturité. Tous les poèmes de jeunesse étaient évanescence, restes discrets des exhalaisons des fleurs. À vingt ans, on ne peut écrire d'hymnes à la longévité ! Ces derniers temps, je l'éprouve de tout mon être.]

Dans une lettre qu'il adresse à Nakagawa Yoichi 中川与一[490] le 12 janvier de la même année, Hiraoka Kimitake réitère, alors même qu'il est en train d'écrire la nouvelle que, plus tard, Mishima présentera comme son testament littéraire[491] : *Moyen-âge*[492] :

> 世にいう生産文学なんどとは甚だ縁遠い文学ゆえ、却って書き甲斐を感じます。私は、名作が生まれるには、体験の累積が、一つの燦たる象徴に化する迄、またねばならぬものと信じておりますが、生産文学というものも、ナマな体験をどう働かしてみせた処で、左翼流のリアリズム文学に墜するのがオチでございます。
>
> [Comme c'est une littérature sans rapport avec la littérature commerciale de notre temps, je ressens paradoxalement qu'elle vaut la peine d'être écrite. Pour que naisse un chef-d'œuvre, je crois qu'il faut attendre que les expériences que l'on a accumulées se cristallisent en un symbole brillant. Pour la littérature commerciale, quelle que soit la manière dont elle a exploité l'expérience à chaud, c'est un échec d'être tombé dans le réalisme de gauche.]

À son père, il écrit[493] :

> 病気になると困ります。神経過敏になるのは僕一人で沢山ですし、又僕は蒲柳の質でかよわく、神経質のようにみえていながら、案外お腹

[489] Il s'agit de Hayashi Fujima 林富士馬 (1914-2001).

[490] Nakagawa Yoichi 中川与一(1897-1994), poète et romancier.

[491] Voir *supra* pp. 197-198.

[492] MYZ, vol. 38, p. 710.

[493] *Ibid.,* p. 825. La lettre date du 27 janvier 1945 (Shôwa 20).

の中は図太くて負けずぎらいのところが十分のですから。兵隊に行ったって何とかうまくやってゆくこと必定。

[Je serais ennuyé que tu tombes malade. Il n'est besoin d'un autre hypersensible que moi. Je semble frêle comme la branche du saule et nerveux mais contrairement à ce que l'on croit, en mon for intérieur, je suis hardi et je n'aime pas perdre. Quand même je serais enrôlé, il est certain que je m'en sortirais tant bien que mal.]

Dans une lettre datée du 28 janvier, il se dit même protégé par un ange gardien : « Mon ange gardien me guide vers l'accomplissement de mon sacerdoce littéraire » (わが守護神はわれに文学の天職を遂行するようお導きあるが如し[494]). On pourrait croire que ces propos ne sont pas sincères et qu'ils sont ceux d'un fils qui souhaite rassurer son père alors même que la situation est désespérée, mais on retrouve le même optimisme dans une lettre qu'il adresse la veille à son interlocuteur privilégié du moment, Mitani Makoto[495] 三谷信[496] :

憩んでいるけしきなどを思い出すことがあります。たとい今ここに、それと同じけしきが同じ環境にながめられると仮定しても、僕たちの心はどうして昔へかえれましょう。人を麻痺させることによって危険でさえあるあの閑暇の楽しさが、冬から奪い去られた今では、冬もただ一つの階梯、絶対的に孤立した一つの季節にすぎません。僕たちは季節に対して別種の決意をもたねばならぬでしょう。嘗て季節とよんだものとの馴れ合いはもはや許されぬでしょう。たとえば運命をたづねて立つ旅に、輪廻のよろこびがめざめるように、季節をたずねて立つ旅には、無常の美しさが訪れるでしょう。なにかある抽象的な透明なもの、脆いもの、なにかあるイデアとしての季節、そういうものの中で僕らの営みを永遠化する自由が与えられるでしょう。それこそは詩人の抱くべき哲学です。併しながら、詩人の抱く哲学は、その詩人を王者とする宮廷の官報のようなものであります。[…]さはさり乍らその官報の文面は荘厳で、堂々としていなければなりません。のみならず、いくばくかは、晦渋でなければなりません。詩人の哲学の檻の中では、いつも一羽の恋の鳥がうたっている所以です。

[Je me souviens parfois des paysages paisibles. À supposer qu'on puisse contempler le même paysage dans le même environnement, on ne retournera

[494] MYZ, vol. 38, p. 829. La lettre est datée du 30 janvier 1945 (Shôwa 20).

[495] *Ibid*., p. 907.

[496] Mitani Makoto 三谷信 (1925-2000) est un ancien camarade de l'école des Pairs avec lequel il entretient une correspondance hebdomadaire depuis l'automne 1944 (Shôwa 19). Voir notice in *Dictionnaire Mishima Yukio*, *op.cit*, p. 608-609.

> jamais au temps jadis. À présent que, depuis cet hiver, nous sommes privés du plaisir d'une telle vacance, laquelle est même dangereuse car elle engourdit les hommes, même l'hiver n'est rien de plus qu'une étape dans notre apprentissage, qu'une saison absolument isolée. Ne devrions-nous pas nous déterminer autrement vis-à-vis des saisons ? Il n'est plus permis d'être d'intelligence avec ce qu'autrefois on appelait les saisons. Par exemple, de même que le voyageur parti pour interroger le destin s'éveille à la joie de la métempsychose, la beauté de l'éphémère ne rend-elle pas visite à celui qui est parti pour interroger les saisons ? C'est dans ces saisons-là, ces choses abstraites et transparentes, fragiles, ces sortes d'idées, que nous sera donné la liberté qui rendra notre labeur éternel. Voilà la philosophie que doit nourrir le poète. Mais cette philosophie est comme le journal officiel de la cour qui ferait du poète un roi. Cela dit, le contenu de ce journal devrait être non seulement solennel et imposant mais encore relativement hermétique. C'est pourquoi, dans la cage de la philosophie du poète, ne chante jamais qu'un seul oiseau d'amour.]

Certes, le passage est empreint de mélancolie. Hiraoka Kimitake est conscient que la nostalgie est incurable, que le temps est irréversible. Quand même on lui restituerait les paysages qu'il a aimés, il ne pourrait renverser le temps, redevenir ce qu'il a été. Néanmoins le passage témoigne aussi d'un certain optimisme. Hiraoka Kimitake propose en effet à son ami une philosophie de l'espoir fondée sur une nouvelle conception des saisons, qui n'est autre que celle des poètes du *Kokinshû*. Cette philosophie procure à celui qui se proposerait de la mettre en acte la « liberté » et confère à son œuvre une « étern[ité] qui repose paradoxalement sur la sensibilité à la « beauté de l'éphémère ». Au stade de notre réflexion, nous sommes en mesure de surmonter ce paradoxe. La philosophie que promeut Hiraoka Kimitake relève de cet « éternel retour » qu'il a décrit dans *Les Saisons du Kokinshû.* Ce n'est pas l'immortalité qu'il promet à son ami mais la renaissance à répétition de la palingénésie[497]. Pour nous, la comparaison « de même que le voyageur parti pour interroger le destin s'éveille à la joie de la métempsychose » permet de rapprocher le comparé et le comparant sans les identifier. Cette éternité qu'il évoque est *comme* la métempsychose mais elle n'est pas métempsychose. Elle ne relève pas du miracle comme la résurrection de Lazare. C'est un phénomène naturel auquel il suffit d'être sensible. Notons au passage que ces saisons sont dites « transparentes ». Tout se passe comme si le jadis, le « continent », pouvait réapparaître de manière fugace à la faveur du cycle des saisons malgré l'irréversibilité du temps amèrement constatée. En dernière analyse, il semble que cette lettre nous donne la clé pour interpréter la scandaleuse « bonne humeur » de notre auteur au moment où les bombardements se

[497] Voir *supra* p. 196.

font de plus en plus intenses. Hiraoka Kimitake a tout simplement mis en œuvre cette philosophie des saisons. Il croit profondément à la renaissance à répétition de la palingénésie, et cette croyance lui permet d'être optimisme, de ne pas sombrer dans le nihilisme moral, et de jouir du présent.

Conclusion partielle

Pour conclure cette sous-partie, disons que Hiraoka Kimitake a voulu surmonter le lyrisme passéiste et mortifère grâce à une philosophie personnelle de l'« éternel retour ». L'artiste, Mishima Yukio, se propose de se laisser porter par le phénomène de la palingénésie pour se libérer ainsi de la nostalgie du « continent », pour se soustraire à la fascination lyrique qu'exerce sur lui l'impérieux poète, Hiraoka Kimitake. Au terme de notre réflexion, la proximité chronologique des essais *Classiques et autres* et *Les Saisons du kokinshû* nous apparaît significative. Au fond, il s'agit d'un diptyque cohérent. Dans un premier temps, Kimitake fait le constat de la nocivité du lyrisme nostalgique qui le torture derrière Haru, l'auteure des *Lettres de Djakarta*. Dans un second temps, il tente de résoudre le problème en invoquant les mânes du *Kokinshû*. C'est fort de cette foi en la renaissance à répétition, en somme, de cette croyance au présent et à l'avenir qu'il prend la plume pour écrire la « dernière » nouvelle : *Moyen-âge*.

III. *Moyen-âge* (中世), « baroud d'honneur » contre le lyrisme élégiaque

Hiraoka Kimitake commence à écrire *Moyen-âge* à la fin de l'année 1944 (Shôwa 19). Dans une lettre qu'il adresse à Mitani le 20 janvier 1945 (Shôwa 20), il écrit[498]:

> 書きかけの創作「中世」も事の外はかどりて、旧臘もやや押し詰まりて取り掛かりてより、今は六十枚を重ね候。
>
> 又「世阿弥の生涯」「能楽全集」などを手許におきて、感興をそそり居り候。
>
> [À ma grande surprise, la rédaction de *Moyen-âge* avance bien. Je m'y suis attelé l'année dernière, alors qu'on approchait du mois de décembre, et maintenant, j'en suis à la soixantième page.
>
> D'autre part, *la Vie de Zeami* et *le Recueil des nôs* sont mes livres de chevet. Ces deux ouvrages me passionnent.]

Comme on peut le constater, c'est au moment où il rédige sa « dernière » nouvelle qu'il commence à se passionner pour le théâtre nô. On pourrait s'attendre, de la part d'un jeune homme qui se sent voué à une mort certaine, à ce qu'il cesse séance tenante toute étude supposant un travail de longue haleine pour se consacrer au plus urgent, en l'occurrence, la rédaction de son testament littéraire. Et pourtant, il commence quelque chose, il s'*initie* au théâtre nô. Cela achève de nous persuader que Hiraoka Kimitake était confiant en l'avenir, et que, pour lui, contrairement à Mishima Yukio, *Moyen-âge* ne marquait qu'une étape dans son itinéraire d'écrivain ou plutôt, n'était qu'une *réalisation* parmi d'autres de la palingénésie de l'artiste. Le 31 janvier 1945, il écrit le mot de la fin dans la chambre qu'il occupe depuis le 10 janvier sur le site de production de la compagnie aéronautique Nakajima à Koizumi[499]. Le premier février, il écrit à son père[500]:

---

[498] MYZ, vol. 38, p. 905.

[499] Le site était situé dans l'actuelle ville d'Ôizumi (大泉町) de la préfecture de Gunma (群馬県).

[500] MYZ, vol. 38, p. 832.

> 昨日午前十時半、二か月かかりきりの小説「中世」、は八十数枚にしてやっと完成しました。[…]これは相当に自信のある作品です。
>
> [Hier à dix heures et demie du matin, j'ai enfin achevé *Moyen-âge*, une nouvelle de quatre-vingt et quelques pages qui m'a occupé pendant deux mois. […] Voici une œuvre pour laquelle je suis assez confiant.]

Le 3 février, il rentre chez ses parents. Le 4, il reçoit le funeste papier rouge. Il ajoute une couverture à la copie du manuscrit de *Moyen-âge*, se coupe une mèche de cheveux et un ongle en guise de relique et rédige son testament. Le 6 février, il écrit trois lettres qu'il adresse à son ancien professeur Shimizu Fumio[501], à Nakagawa Yoichi[502] et à son ami Mitani Makoto[503]. Il leur annonce qu'il doit se rendre dans la préfecture de Hyôgo (hyôgoken 兵庫県) pour y subir la visite médicale à l'issue de laquelle il sera en principe mobilisé et envoyé au front. Inutile de dire que l'optimisme cède la place à une anxiété bien légitime. Pour autant, nous croyons que sa « dernière » nouvelle n'en était pas affectée car elle fut achevée avant la réception de la notification. Il s'agissait pour Hiraoka Kimitake de dénoncer une nouvelle fois la nocivité du lyrisme élégiaque. Si on se place du point de vue de Mishima Yukio, et à supposer que *Moyen-âge* constituât un testament littéraire, alors c'était essentiellement un baroud d'honneur.

1. Résumé de la nouvelle

Avant d'en proposer une interprétation, résumons la nouvelle. La nouvelle est composée de six parties auxquelles vient s'ajouter un dénouement (daidan'en 大団円).

Dans la première partie (dai ikkai 第一回), le shôgun retiré Ashikaga Yoshimasa 足利義政 apparaît en deuil. Il pleure la disparition de son fils le shôgun Ashikaga Yoshihisa 足利義尚[504]survenue sur le champ d'honneur vingt jours plus tôt sur fond de guerre intestine. Le moine zen Ryôkai 霊海 se rend auprès de Yoshimasa

[501] Cf. MYZ, vol. 38, p. 598.

[502] Cf. MYZ, vol. 38, p. 710.

[503] Cf. MYZ, vol. 38, p. 909.

[504] Ashikaga Yoshihisa meurt de maladie à 23 ans, le 26 avril 1489, alors qu'il mène campagne contre Rokkaku Takayori 六角高頼 (1462-1520) pendant la guerre d'Ônin (ônin no ran 応仁の乱). Nous sommes donc le 16 mai 1489.

puis rentre dans son temple où il trouve l'acteur de sarugaku[505] Kikuwaka 菊若 qui vient de se faire moine. Il s'ensuit un dialogue entre les deux hommes. L'acteur, qui était l'amant de Yoshihisa, avoue qu'il aurait voulu mourir à la suite du shôgun. Il relate leur rencontre, une promenade au cours de laquelle ils ont contemplé l'Étoile du Berger (宵の明星 yoi no myôjô), cette « messagère d'un autre monde qui annonce la fin de l'après-midi » (昼の終わりを告げる別世界からの使者[506]) la veille de la mort de Yoshihisa, puis un banquet qui s'est tenu avant le départ au front du shôgun et qu'un évènement de mauvais augure a terni.

Dans le chapitre II (dai nikkai 第二回), Yoshimasa apparaît inconsolable. Il commence à s'affaiblir et des acouphènes qu'il croit sinistres viennent le tourmenter. Alors qu'il se morfond, une tortue géante prend place à ses pieds. Ses vassaux en rient, considérant qu'il s'agit d'un évènement de bon augure. Yoshimasa fait enfin nettoyer le jardin dont il a jusqu'alors interdit l'entrée. Plus tard, alors qu'il se trouve dans le jardin, il ressent qu'en son for intérieur, « quelque chose de vaste et sombre » (何か大きな暗いもの[507]) lui a été dérobé.

Dans le chapitre III (dai san kai 第三回), la mélancolie de Yoshimasa tourne à la folie. Il s'éprend de la tortue dont les yeux reflètent les étoiles, et cesse progressivement de manger et de dormir. Il ne s'intéresse plus ni au Sarugaku, ni à la voie du thé, ni aux femmes. Teia 鄭阿, un médecin lié à Yoshimasa, commence à se préoccuper de ce désespoir pathogène. Considérant que seul l'élixir d'immortalité peut l'affranchir de sa fascination pour la mort, il part à sa recherche. De son côté, Yoshimasa fait venir un prêtre et des *miko*[508] à son palais et tente une séance de spiritisme pour évoquer l'âme de Yoshihisa, laquelle échoue. Mis à part Ayaori 綾織 qui doit rester auprès de Yoshimasa, les Miko sont renvoyées.

Dans le chapitre IV (dai yon kai 第四回), nous retrouvons le médecin Teia. Au terme de son voyage, il se rend à la frontière, dans le village portuaire de Kita Kyûshû. La nuit tombe sur le port quand Teia arrive. Il va loger dans une auberge. De la fenêtre, on peut voir la mer qui resplendit. Il pleure, envahi par la tristesse. La mission fatidique et douloureuse de chercher l'élixir a toujours été le lot des vassaux. Or, plus personne ne s'y attelle. Il découvre finalement le grimoire contenant la formule de l'élixir d'immortalité.

---

[505] Au Moyen-âge et jusqu'au début de l'époque Meiji, le « sarugaku » désigne le théâtre nô.

[506] MYZ, vol. 16, p. 171.

[507] *Idem*.

[508] Jeunes filles qui, dans les grands temples shintoïstes, exécutent des danses sacrées (Cesselin).

Dans le chapitre V (dai go kai 第五回), nous retournons auprès de Ryôkai qui brûle pour Kikuwaka. Finalement, un soir, Ryôkai, qui ne peut plus contenir son amour, se rend en cachette dans la chambre à coucher de Kikuwaka pour lui révéler ses sentiments. Un jour, alors qu'ils contemplent le jardin, une colonne de feu se dresse devant eux. Ryôkai y voit un mauvais présage. De son côté, Yoshimasa est séduit par la miko Ayaori. Par ailleurs, il envisage de faire venir l'esprit de Yoshihisa dans le corps de Kikuwaka.

Dans le chapitre VI (dai rokkai 第六回), Ayaori invoque l'esprit de Yoshihisa. Finalement, celui-ci vient habiter le corps de Kikuwaka. La possession est effroyable. L'acteur fait une épilepsie. Au même moment, Teia tue la tortue après avoir songé que celle-ci est peut-être Yoshimasa lui-même. Il en extrait la cervelle qui doit entrer dans la composition de l'élixir d'immortalité. À l'instant où il prend la dépouille dans ses bras avant de la jeter dans un étang, il comprend le sentiment de Yoshimasa.

Dans le chapitre VII (dai nana kai 第七回), Kikuwaka rentre au temple de Ryôkai. Pendant la nuit, Kikuwaka se rend auprès d'Ayaori. Ryôkai les aperçoit ensemble. Il prie. À l'aube, Kikuwaka et Ayaori s'enfuient du temple. Ils se suicident par noyade. L'ayant appris, Ryôkai fait seppuku.

Dans le dénouement (Daidan'en 大団円), un banquet est organisé au palais de Yoshimasa. Pendant le banquet, Yoshimasa boit l'élixir d'immortalité que Teia lui a remis. Yoshimasa s'embarque sur un bateau et vogue sur l'étang. À cette occasion, Gyôji, un vassal de Yoshihisa, aperçoit la carcasse de la tortue qui pointe à la surface de l'eau. Il fait en sorte que Yoshimasa ne la découvre pas. Teia repart en voyage à Fuzhou 福州.

2. Le lyrisme dangereux

Contrairement à *La Forêt en fleur* et d'autres textes de la maturité, *Moyen-âge* n'a pas suscité la curiosité de la critique. Dans le *Dictionnaire Mishima Yukio*, Hirayama Jôji 平山城児 justifie ainsi cette carence critique[509] :

[509] Hirayama Jôji 平山城, art. « Chûsei » 中世[Moyen-âge] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 231 : 『私の遍歴時代』によれば、戦後筑摩書房に『花ざかりの森』や『岬にての物語』などとともに「中世」の原稿も持ち込んだところ、

> D'après *Mes années d'errance*, [Hiraoka Kimitake]avait remis le manuscrit de *Moyen-âge* à la maison d'édition *Chikuma* en complèment de ceux de *La Forêt en Fleurs*, d'une *Histoire sur un promontoire* mais Nakamura Mitsuo, « qui était alors le conseiller de la maison d'édition *Chikuma* », « a lu ces manuscrits et leur a attribué la note cent vingt négatif ». Pour cette raison, [Moyen-âge] n'a guère fait l'objet de commentaire ni à cette époque ni après.

Vu la complexité de la nouvelle et sa position charnière, nous aurions aimé qu'elle soit davantage commentée. D'autant plus qu'on la considère comme une « synthèse » : « *Moyen-âge* a été conçu comme la synthèse de l'œuvre de jeunesse[510] ». Néanmoins, nous avons pu consulter avec profit les études de Tasaka Subaru 田坂昴[511] et celle de Shibata Shôji[512]. Sans prétendre donner un aperçu global de la nouvelle, loin s'en faut, nous aimerions nous intéresser à la question qui nous importe pour l'heure, à savoir celle de la nocivité du lyrisme élégiaque.

Ashikaga Yoshimasa nous apparaît en proie à la tristesse : « Ashikaga Yoshimasa donnait le spectacle de la tristesse » (父足利義政の悲しみは傍目も苦しき有様であった[513]). Or, d'emblée, celle-ci nous est présentée comme risible : « certains même riaient sous cape de ce despote, naguère sans pareil, qu'une vulgaire tristesse consumait » (嘗ての並びなき先制君主がこのような凡俗の悲しみに身悶えする為体を私かに嗤うものさえあった[514]). Dès la première page, l'auteur nous prévient : le personnage principal *peut* être considéré comme ridicule. Pourtant, il semble que ce potentiel critique voire satirique n'ait pas été perçu par nos prédécesseurs. On ne s'est pas demandé qui pouvait se cacher ainsi pour rire de Yoshimasa. Pour notre part, nous croyons que l'on peut compter parmi ces persifleurs le narrateur lui-même, d'autant plus que, de manière inhabituelle, l'adverbe « hisoka

---

〈当時筑摩書房の顧問〉であった中村光夫が〈これらの原稿を読み、マイナス百二十点をつけた〉ということで、当初も以後もほとんど問題にされなかった。

[510] Etsugu Tomoko 越次倶子 citée par Hirayama Jôji 平山城, art. « Chûsei » 中世[Moyen-âge] in *Dictionnaire Mishima Yukio*, *op.cit*., p. 231 : 初期の作品の総括として『中世』ができた.

[511] « "Chûsei "to shûmatsukan »「中世」と週末感 [*Moyen-âge* et le sentiment de finitude] in Tasaka Subaru 田坂昴, Mishima Yukio ron 三島由紀夫論 [Études sur Mishima Yukio*]*, Futôsha, 1970, Tôkyô, p. 110-127.

[512] « "Shûmatsu" e no teikô : "Chûsei" no hyôshô » 〈終末〉への抵抗—〈中世〉の表象 [La Révolte contre la *finitude* : la représentation du *Moyen-âge*] in Shibata Shôji 柴田勝二, 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, 2001, pp. 34-52.

[513] MYZ, Vol. 16, p. 169.

[514] MYZ, Vol. 16, p. 169.

ni » que nous avons traduit par « sous cape » contient dans sa graphie le caractère chinois signifiant « je » (*watashi* 私). Nous ferons donc l'hypothèse que *Moyen-âge* est avant tout une mise à l'index du personnage principal Ashikaga Yoshimasa et de son lyrisme débridé.

Qu'incarne Yoshimasa ? C'est d'abord une sorte d'exhibitionnisme de la souffrance, ou pour le moins, un manque de réserve. En digne suzerain, il ne sait dissimuler sa peine qui s'impose comme un spectacle. C'est aussi et plus fondamentalement, la nocivité du lyrisme élégiaque. Dans le premier chapitre, nous l'avons vu, Yoshimasa pleure son fils Yoshihisa, décédé vingt jours plus tôt. Au début, le lyrisme élégiaque de Yoshimasa s'exprime sous la forme bénigne du *waka*[515]:

> 埋木の/朽ちはつべきは/残りいて/若枝の花/のちるぞ悲しき
>
> [Tandis que l'arbre fossilisé qui devrait s'altérer demeure, les fleurs des jeunes branches s'étiolent. Quelle tristesse !]

Mais très rapidement, le lyrisme élégiaque devient malsain car excessif[516]:

> 尽日の籠り居と、昼の間はたえぬ流涕、夜の間はそういうわけで、老公の御体にはさまざまな変化が来た。まず咳がはげしくなり、御耳鳴りを信ぜず、それを何かの立てる不吉な響きだと思われ、遂には冥界からの音響だと考えられた。冥界への入り口は東山殿の奥庭の大松にかかる藤波が弱日さす日はおぼろな影を投げている築山の底だと疑わなかった。なぜなら、公はある夕方、西日のために豊かに展げられた藤庭の翳を更に黒い忌まわしい巨大な翳がたちまちかすめてゆくのを見たのであり、それが折しも藤波をわたって行った無数の蜘蛛の影であったと知られてからも、胸騒ぎのと止まぬ明る朝、義尚公の訃が報ぜられたのであるから。公の耳なりは昂ずる一方であった故に、命によって築山が崩され冥府の門がたずねられた。
>
> [Comme il vivait en reclus toute la journée et que ses larmes étaient intarissables aussi bien le jour que la nuit, le corps du vieux seigneur avait connu diverses transformations. Ses quintes de toux étaient violentes. Ses acouphènes devinrent quotidiens. Sans pour autant croire en eux, il avait fini par considérer ces bourdonnements comme une sinistre vibration venue de l'au-delà. Il ne douta point que la porte de l'au-delà fût dans le jardin intérieur du palais de Higashi Yama, à la base du monticule artificiel sur lequel la glycine, dont les lianes

[515] MYZ, vol. 16, p. 174.

[516] MYZ, vol. 16, p. 174-175.

> s'étaient nouées à un grand pin, projetait une ombre fine les jours de pâle lumière ; parce qu'un soir, au coucher du soleil, il avait vu une ombre affreuse, immense, autrement plus sombre, pénétrer furtivement celle du jardin aux glycines qui s'étendait dans sa magnificence ; et que le lendemain matin, alors qu'il en était encore ébranlé, ayant pourtant appris que c'était seulement l'ombre qu'une myriade d'araignées avaient formée en traversant la glycine à ce moment-là, il avait appris le décès de Yoshihisa. Comme les acouphènes allaient s'intensifiant, la montagne artificielle fût détruite sous ses ordres et il visita la porte de l'au-delà].

Comme Orphée, Yoshimasa, dans sa folie naissante, est attiré par cette « ombre affreuse, immense », qu'il associe à la porte de l'au-delà mais, contrairement au personnage mythique, il ne fera jamais l'expérience de la descente aux enfers. Il doit se contenter d'en visiter l'entre.

La scène n'est pas sans rappeler celle de l'apparition de la Madone dans *La Forêt en fleurs*[517]où un trou se laisse deviner à travers les feuillages. Pour cause, comme Dame Hiroaki, Yoshimasa est excessivement lyrique. Sa fascination n'est pas tempérée par l'ironie. Cette hubris lyrique était déjà suggérée par son manque de réserve. Il apparaît là de manière tout à fait nette. Yoshimasa n'est-il pas prêt à soulever les montagnes pour pouvoir contempler le trou fascinant, en l'occurrence, la porte de l'au-delà ? Le *waka* que le narrateur lui prête laissait pourtant présumer qu'il fut capable d'apprécier l'ironie du réel. De même, comme Dame Hiroaki, il tente de renouveler l'expérience de ce qu'il croit être L'Épiphanie de l'autre monde en faisant appel à deux reprises à la médiation des prêtresses *miko*. Dans le chapitre III, le narrateur relate la scène de la première séance de spiritisme qui se solde par un échec. Au terme de son récit, le narrateur intervient directement [518]:

> 併し作者は言う。老公は果たしてお諦めになったのか。否々、思ってもみよ、もしや老公は別のもっと傷ましい手段さえ考えておいでだ。…
>
> [Mais l'auteur le dit. Le vieux seigneur a-t-il vraiment renoncé ? Non, non, pensez-y ! Il pense déjà à un autre moyen encore plus navrant…]

Cette intervention exceptionnelle du narrateur permet bien sûr de maintenir le lecteur en haleine. Mais elle témoigne surtout d'une prise de distance ironique vis-à-

---

[517] Voir *supra* p. 161.

[518] MYZ, vol. 16, p. 185.

vis de ce personnage que l'excès de lyrisme pousse dans la pente funeste de la surenchère. La deuxième tentative se voit couronnée de succès[519]:

> 瞬きもせず、綾織の目は火のように菊若を見詰めていた。夢みがちなる巫女たりし日にもまして、綾織の目は神意に度幾かった。それはその目の見詰める所に、花を咲かせずには措かぬ目であり、それはその目の見た穹に、星を生ませずには措かぬ目であったのだ。果たして何ものも語らなかった菊若の目の底からは旭のようなものが輝きでた。老公はあっと叫んで綾織に縋った。菊若の秀雅な紅顔が、目も眉も口も頬、よろめく焔におぼめき乍ら、みるみる亡き義尚公の御顔に変わって行った。口は何事かを語ろうとして、人界の語を思い出せぬように、悶えつつ痙攣した。綾織の顔には歓喜が走った。
>
> それは恐ろしい一刹那であった。老公はこのような不吉な歩みをはじめてみた。綾織は菊若に手をのべた。老公はもはや疑わなかった。老公は目のあたり雷が落ちて天地の輝く刹那を見たのだ。
>
> [Sans ciller, les yeux d'Ayaori fixaient Kikuwaka, comme le feu. Ils étaient plus proches de la volonté divine que le sont ceux des miko quand elles s'extasient. C'étaient des yeux qui ne pouvaient manquer de faire éclore les fleurs. C'était des yeux qui devaient faire naître les étoiles dans le ciel qu'ils regardaient. Au fond de ceux de Kikuwaka, qui ne disait rien comme on pouvait s'y attendre, quelque chose comme le soleil du matin resplendit. Le vieux seigneur cria, puis se cramponna à Ayaori. Les yeux de Kikuwaka, ses sourcils, sa bouche, ses joues, tout le visage enfin, auguste et vermeil, perdait de sa netteté devant la flamme qui vacillait. Ils le virent enfin prendre les traits du feu seigneur Yoshihisa. La bouche qui tentait de dire quelque chose était à la torture, se tordait dans des convulsions comme si elle ne pouvait rappeler les mots des hommes. La joie courut sur le visage d'Ayaori.
>
> Ce fut un instant effroyable. Le vieux seigneur commença sa funeste évolution. Ayaori tendit la main à Kikuwaka. Yoshimasa ne doutait plus. Il vit devant lui la fulguration qui illumine l'univers.]

Le commentaire du narrateur contrarie la joie de la miko : « ce fut un instant effroyable. Le vieux seigneur commença sa funeste évolution ». Le narrateur, du haut de son omniscience, sait en effet que L'Épiphanie de l'ancêtre ou de l'autre monde n'arrive qu'une fois et que le désir de réitération est mortifère. Le châtiment ne se fait pas attendre. La nouvelle s'achève dans une véritable hécatombe. C'est d'abord la

[519] MYZ, vol. 16, p. 201.

tortue géante, qui meurt sous les coups de Teia au moment même de la possession de Kikuwaka[520] :

> 鄭阿は深更に及ぶ頃、亀をついに殺害めたのであり、不死の薬に欠くべからざるその脳髄が取り出されると、骸は深く星空燦たる池に沈めた。恰もこの時、菊若は綾織の腕に抱かれて、亡き義尚公の霊の言葉を確かに語り出した。
>
> [En pleine nuit, Teai finit par assassiner la tortue et après avoir extrait le cerveau, qui entrait de manière indispensable dans la composition de l'élixir, il plongea la carcasse dans l'étang qui resplendissait sous le ciel étoilé. C'est précisément à ce moment que Kikuwaka fut embrassé par Ayaori et que celle-ci commença à prononcer fidèlement les paroles de l'esprit de feu Yoshihisa.]

C'est aussi Yoshimasa qui meurt symboliquement car la tortue est peut-être, d'après le médecin Teia, un avatar du vieux seigneur : « La tortue ne serait-elle pas le vieux seigneur lui-même »(亀はあれは老公おん自らではあるまいか[521])?, songe le médecin dans le chapitre VI. C'est enfin le couple nouvellement formé Ayaori-Kikuwaka et à sa suite, le moine Zen Ryôkai[522] :

> 上加茂の清き流れにその二人が手をとりあつて入水した噂をきき、霊海が刃に伏したのは後の話である。
>
> [Ensuite, le couple se jeta dans l'onde pure de Kamigamo[523] et, ayant appris leur suicide, Ryôkai se pencha sur un sabre.]

Ainsi, dans *Moyen-âge*, Hiraoka Kimitake, ou du moins le narrateur, prend ses distances avec le lyrisme qu'il juge mortifère. Quand le lyrisme n'est pas pondéré par l'ironie, il sème la mort. Regardons à présent du côté de l'objet de la fascination lyrique.

---

[520] MYZ, vol. 16, p. 201.

[521] MYZ, vol. 16, p. 196.

[522] *Ibid*., p. 204.

[523] « Kamigamo » 上賀茂 désignait autrefois un quartier situé au nord du Jardin botanique de Kyôtô (kyôto furitsu shokubutsuen 京都府立植物園) et sur la rive est de la rivière Kamogawa 賀茂川.

3. La concavité du Moyen-âge

Nous avons dit dans notre commentaire sur *La Forêt en fleurs* que l'objet de la fascination lyrique s'apparentait à une sorte de trou que nous avons conceptualisé au moyen du terme « concavité », et que cette « concavité » était la composante essentielle de l'ironie. Qu'en est-il dans *Moyen-âge* ? Peut-on y confirmer notre hypothèse ? Il semble que oui.

En effet, l'objet *apparent* de la fascination lyrique de Yoshimasa, feu Yoshihisa est essentiellement absent. Par la mort, Yoshihisa s'absente, de fait. Il n'appartient plus au monde des vivants. Il est invisible. Néanmoins, ce n'est pas simplement par la mort que celui-ci se soustrait au regard. De son vivant, il était déjà habité par cette absence, cette concavité essentielle qui fascine. Dans le chapitre I, l'acteur de sarugaku Kikuwaka rapporte au discours direct les propos tenus par Yoshihisa alors qu'ils regardaient ensemble les étoiles[524]:

> 『予はかの宵明星でもあろうか。ものの終りであることが予に与えた力は測りがたかった。なべて失はれたものは滝のように予にふりかかり、予はそれに清められ勇気を得た。泉は穿たれたる処にのみ湧く。予を慰めるものは離別であつた。予を喜ばすものは失寵であった。然るに足利家の旧臣等は予を目して中興の祖と夢想した。永い間彼等はもののはじめというものに憧れていた。彼等は知らなかつた。宵明星がまた、昼の終りを告げる別世界からの使者だとは。全体、王者にのみゆるされる格別な終焉の儀式が下品にわかる道理もなかつた。その場所に立つて予は、あらゆる海あらゆる大陸あらゆる都邑を、嘗て在ったもの凡てをわが支配の下においた。失ふとは極まりなき支配である−光彩ただならぬ今の世を支へる者は予だ。そうしてまた今のうつし世によつて支えられる者は予だ』
>
> [Serais-je cette étoile du Berger ? La puissance que m'a donnée la finitude était difficilement mesurable. Tout ce qui est perdu jaillit en moi comme une cascade. J'en tire le courage qu'elle a purifié. Les sources ne jaillissent que d'un sol qui a été creusé. Ce qui m'a consolé, c'est la séparation. Ce qui m'a rendu gai, c'est la disgrâce. Cependant, les vassaux fidèles du clan Ashikaga m'ont prêté attention et ils ont rêvé de moi comme d'un ancêtre préposé à la reconstruction. Pendant longtemps, ils ont été fascinés par le commencement. Que l'étoile du berger soit aussi le messager de l'autre monde venu annoncer la fin du jour, ils l'ignoraient.

[524] MYZ, vol. 16, p. 171.

> Ils n'avaient pas ce bon sens qui est l'apanage des hommes de la tierce classe[525]. Moi qui me tiens en ce lieu, que ce soient les mers, les continents ou bien les villes et les villages, tout est sous mon autorité. Perdre, c'est le comble de la domination. Celui qui domine ce monde illustre, c'est moi. De même, celui qui est soutenu par le monde d'aujourd'hui, c'est moi.]

Ashihisa affirme sa toute-puissance. Il règne sur toutes les mers et tous les continents. Or, paradoxalement, son pouvoir repose sur la perte : « perdre, c'est le comble de la domination ». Nous retrouvons évidemment l'« illustre défaite[526]» chère à Yasuda, la défaite victorieuse. Au fond, Ashihisa est un ironiste qui exerce son pouvoir fascinant sur tout ce qui entre dans son champ de vision, sur tous ceux qui peuvent lui « prêter attention » (目して). De son vivant, il était déjà un « ancêtre » suscitant la rêverie, le fantasme, fascinant. Son pouvoir de fascination est tel que, comme nous l'avons vu, il s'exerce même outre-tombe. C'est une étoile, un principe fondamentalement séparé, absent, qui surplombe les hommes, qui les domine. Pour Ashihisa, la perte est gain, la négativité devient positivité. Là réside l'origine de son pouvoir. La métaphore de la « source » est édifiante. « Les sources ne jaillissent que d'un sol qui a été creusé », dit-il. Son pouvoir s'exerce en creux, provient de sa « concavité » essentielle. Rappelons à présent que Mishima Yukio écrivait dans ses *Années d'errance* qu'il s'était identifié à Yoshihisa[527]. Bien sûr, il faut se montrer circonspect devant les propos du « Mishima racontant Mishima » mais n'y a-t-il pas dans ces lignes tout le projet de l'écrivain ? Tout en dénonçant le lyrisme excessif de la réception, ne se pose-t-il pas en ironiste, exerçant son pouvoir par son absence et sa concavité et annonçant, prophétisant comme l'étoile du Berger ?

Pour finir, interrogeons-nous sur le titre de la nouvelle. Il semble que le « Moyen-âge » soit une métaphore de cette concavité jaillissante, cette dépression oppressive. Dans le chapitre II, il y a ce passage très étrange. On vient de déblayer le jardin. Yoshimasa s'y promène, seul. Soudain, « il ressent que « quelque chose de vaste et sombre » lui est arraché de son sein » (「何か大きな暗いもの」が自分の中から奪われて行ったのを感じる[528]). La mise entre crochets de l'expression énigmatique « quelque chose de vaste et gros » doit attirer l'attention du lecteur. Que

---

[525] Nous traduisons par « tierce classe » le terme bouddhique *gebon* 下品. Les hommes natifs de la Terre pure seraient répartis en trois classes en fonction de leur compétence. La classe inférieure est dite *gebon*.

[526] Voir *supra* p. 110; p. 119; p. 193.

[527] Voir *supra* p. 199.

[528] MYZ, vol. 16, p. 176.

peut bien désigner le pronom indéfini « quelque chose » (*nani ka* 何か) ? On devinera sous cette expression le fantôme obsédant de Yoshihisa parce que Yoshimasa pleure son fils qui lui a été enlevé par la mort et qu'il a vu à l'occasion de la première épiphanie de l'autre monde : « une ombre affreuse, immense, autrement plus sombre, pénétrer furtivement celle du jardin aux glycines qui s'étendait dans sa magnificence [529]». Cette expression révèle peut-être la vraie nature de Yoshihisa. Ce que Yoshimasa a perdu, ce n'est pas simplement un fils, c'est « quelque chose de vaste et sombre », quelque chose d'omniprésent par son absence, quelque chose qui se manifeste dans son invisibilité, en un mot, la concavité fascinante, ou bien l'ironie. Or, l'adjectif « vaste » caractérise aussi le Moyen-âge. Dans le chapitre VI, le médecin Teai songe à la tortue[530]:

> 亀はあれは老公おん自らではあるまいか。沈澱し、堆積し、悼み、顫え、しらじらと白昼の焔のごとくもえ、愛し、夢想し、歎きに爛れ、打ちひしがれ、物言わぬその魂。中世の体現者。中世という巨きな重たい磊落たる果実の、蝕まれた核。
>
> [La tortue ne serait-elle pas le vieux seigneur lui-même ? Cet esprit qui se dépose au fond, qui s'amoncelle, qui pleure la mort de Yoshihisa, qui tremble, qui brûle incandescent comme une flamme à midi, qui aime, qui rêve, que les lamentations démangent, prostré, muet. L'incarnation du Moyen-âge. Le Moyen-âge, ce noyau rongé par les insectes, dans un gros (vaste) fruit libre.]

La métaphore *in presentia* associe la tortue, donc Yoshimasa, au concept du Moyen-âge. Si le Moyen-âge est « ce noyau rongé par les insectes, dans un gros fruit libre », alors, logiquement, l'enveloppe charnelle de Yoshimasa est le « gros fruit libre » et son intériorité est le « noyau rongé par les insectes ». Or, nous l'avons montré, Yoshihimasa est habité, obsédé par le fantôme de Yoshihisa que nous avons identifié à la « concavité fascinante », autrement dit à l'ironie. Au terme de ce syllogisme, nous aboutissons à l'affirmation suivante : l'ironie est « un noyau rongé par les insectes » qui habite l'intériorité. Mais puisque *Moyen-âge* est aussi le titre de la nouvelle, nous pouvons dire qu'au fond du texte (fruitier !), il y a le noyau de l'ironie. Pourquoi donc associer l'ironie à un « noyau rongé par les insectes » ? Nous sommes à présent en mesure de répondre : parce que le « noyau rongé par les insectes » présente des excavations. Il est couvert de trous ! Il est imparfait. Une partie

[529] Voir *supra* p. 214.

[530] MYZ, vol. 16, p. 196.

n'existe plus. Le noyau parfait est invisible, absent. Mais paradoxalement, cette imperfection rend le noyau parfait en tant qu'objet de fascination, en tant qu'ironie, car elle oblige l'œil fasciné à le réinvestir, à le compléter par le rêve.

Conclusion partielle

Ainsi, *Moyen-âge* dénonce une nouvelle fois la nocivité de la fascination lyrique et expose le ressort essentiel de l'ironie, la concavité. La mise en abyme du texte est aussi une mise en *abîme* de l'ironie. Tout le texte semble se construire autour du trou noir de l'ironie, dont la puissance d'attraction est telle que rien ne peut lui résister, ni même les mers, ni même les continents. Tout finira sous son contrôle, tout se videra en lui. Cependant, si l'ironie anéantit le réel, elle est aussi suggestion d'un avenir possible. C'est l' « étoile du Berger » qui « annonce la fin du jour », et suggère l'avènement, après la nuit du désarroi, d'un jour nouveau. Elle n'est pas nihilisme ni sentiment de finitude. Quelque chose doit avoir lieu. La nouvelle doit s'effondrer sur elle-même pour laisser place au matin, à la prochaine œuvre.

Conclusion

En 1941, Hiraoka Kimitake a découvert l'envers des choses. Sa poésie ne tient plus. Il n'est plus poète. C'est le début de la nostalgie du « continent », de la poésie dénaturée témoignant d'un monde transparent à jamais perdu. Le regard commence à se porter vers le passé, vers le moi passé. Mishima Yukio, c'est d'abord cette instance nostalgique fascinée par le poète Hiraoka Kimitake. Notre auteur aborde son œuvre sous pseudonyme tiraillé entre deux mouvements contradictoires qui sous-tendent la fascination, d'un côté la prise de distance critique de l'ironie passée au filtre du romantisme japonais, de l'autre le désir d'intimité du lyrisme élégiaque rilkéen. Les textes qu'il façonne jusqu'à 1945 témoignent tous de cette déchirure insoutenable et d'une lutte contre la fascination. Ainsi, dans la première partie, nous nous sommes intéressé à la question de la « fascination lyrique » (*akogare* 憧れ) dans *La Forêt en fleurs* et nous avons montré que l'auteur tentait d'y dénoncer la nocivité d'un lyrisme immodéré par l'ironie salvatrice. Dans la deuxième partie, nous avons interrogé des textes théoriques. Nous avons montré que l'auteur, après avoir décrit les affres de la nostalgie et de son expression lyrique, proposait un moyen de s'en affranchir, à savoir une philosophie personnelle de l'« éternel retour ». Nous avons suggéré que cette philosophie lui avait permis de surmonter l'écueil du nihilisme moral, qu'il avait tenté de vaincre grâce à elle l'amertume qui aurait pu découler d'une soumission aveugle aux principes du romantisme japonais. Dans la troisième partie, nous nous sommes penché sur la nouvelle *Moyen-âge* que nous avons interprétée comme une charge contre le passéisme nostalgique et comme l'affirmation d'une ironie de la concavité, que nous avons comparée, en dernière analyse, au trou noir. Pour faire le point sur ce moment littéraire, disons que Hiraoka Kimitake prend pour pseudonyme Mishima Yukio au moment d'une crise existentielle. Il s'agit pour lui de faire le deuil du poète qui fut en lui, de s'affranchir de sa fascination, de surmonter la contradiction, mais aussi la complémentarité, du lyrisme et de l'ironie. Mais pour Hiraoka Kimitake, il n'est pas possible, semble-t-il, de faire coexister ces deux mouvements de l'esprit. Contrairement à Albert Camus, il ne parvient pas à trouver l'harmonie, à « juguler son étonnement admiratif et sa distance critique[531] ». Il lui faut prendre parti et il semble que son dévolu aille plutôt du côté de l'ironie. Or, l'ironie appelle une certaine

[531] Voir *supra* p. 124.

violence. Rappelons-nous le « stylet » de Socrate. Le soi-disant « chétif » Hiraoka Kimitake pourra-t-il s'en passer ? C'est ce que nous verrons dans la troisième partie.

Chapitre III. L’assainissement de l’ironie

Hiraoka Kimitake sait que le lyrisme immodéré est mortifère. Plutôt que de tenter de le pondérer, il choisit, semble-t-il, de le sacrifier tout à fait à l'ironie. Or, comme nous l'avons dit, ironie et lyrisme sont inextricablement liés, participent du même être au monde, à savoir celui de la fascination. Alors comment expurger l'ironie, l'extraire de sa gangue lyrique ? Pour que l'ironie futuriste puisse se déployer sans frein, pour que l'ironiste puisse profiter pleinement de la renaissance itérative de la palingénésie, comment épuiser l'énergie contradictoire du passéisme lyrique ? Il semble que notre auteur ait choisi la méthode de la table rase, la révolution. Dans ce troisième chapitre, nous voudrions montrer comment Hiraoka Kimitake met en œuvre cette révolution. Dans la première partie, qui fera office de prolégomènes, nous nous intéresserons aux différentes occurrences du terme « ironie » (*ironî* イロニー) dans les textes antérieurs à *Kantan.* Dans la deuxième partie, nous lirons la nouvelle *Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui* 中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋 (Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge) et nous nous demanderons en quoi la révolution intellectuelle de l'auteur relève d'une violence tous azimuts. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la nouvelle *Sâkasu* サーカス (Le Cirque) que nous considérerons comme l'acte de naissance d'un second Mishima Yukio.

I. Les occurrences du terme « ironie » (イロニイ)

Nous n'avons répertorié que huit occurrences du terme « ironie » dans l'ensemble de notre corpus. Le terme apparaît pour la première fois sous la plume de notre auteur dans un texte sans titre datant probablement de décembre 1942 (Shôwa 17). La deuxième occurrence se trouve dans une lettre qu'il adresse à son ami Azuma le 11 janvier 1943 (Shôwa 18), la troisième dans un essai intitulé « Imeno no shika » 夢野乃鹿 [Le Cerf d'Imeno] daté du 4 septembre 1943 (Shôwa 18), la quatrième et la cinquième dans un essai non daté, probablement écrit à la même époque que l'essai précédent, intitulé « Nichiren no koto risshô ankoku ron no koto nado » 日蓮のこと立正安国論のことなど [Nichiren et le Traité de la stabilisation de l'État par l'établissement de l'orthodoxie], la sixième dans une lettre datée du 14 septembre 1943 (Shôwa 18) adressée au même Azuma, la septième dans un essai non daté, inédit du vivant de l'auteur mais évoqué dans une lettre[532]datée du 16 juillet 1944 (Shôwa 19) adressée à Shimizu Fumio, intitulé « Haikyo no asa »廃墟の朝 [Le Matin des ruines], la huitième et dernière dans un poème daté du 20 avril 1945 (Shôwa 20) au titre surprenant : *Mohaya ironî wa yameyo* もはやイロニイはやめよ [Arrêtons l'ironie !]. Malheureusement pour nous, Hiraoka Kimitake ne propose pas de définition du concept qui nous intéresse. À l'évidence, le terme est jugé suffisamment clair pour ne pas avoir à être élucidé. On peut néanmoins dire avec assurance que le vocable « ironie » (*ironî* イロニー), transcrit en *katakana*, désigne le concept que les romantiques japonais ont réactivé, sinon, Hiraoka Kimitake aurait opté pour un terme plus neutre tel que *hiniku* (皮肉), terme qu'il emploie ailleurs. Pour mieux comprendre le sens de l'« ironie » telle qu'elle est employée par Hiraoka Kimitake, nous n'avons donc d'autre choix que d'interroger le cotexte, de mettre à jour les corrélations lexicales dans lesquelles elle s'inscrit. Après avoir tenté de faire le point sur le contexte dans les parties précédentes, rapprochons-nous et plaçons-nous à la périphérie de l'« ironie ».

[532] Cf. MYZ, vol. 38, p. 592.

1. Le texte sans titre de décembre 1942

La première occurrence du terme « ironie » apparaît dans un texte sans titre édité de manière posthume qui occupe les pages 357 à 361 du volume XXVI des *Œuvres complètes*. D'après la note, on pense que ce texte était destiné à être publié dans le numéro 168 de la revue *Hojinkaihô*[533]paru le 20 décembre 1942 (Shôwa 17). Dans ce petit essai, Hiraoka Kimitake se propose de « réfléchir sur l'essence de son époque à partir des numéros des cinq dernières années de la revue *Hojinkaihô* » (過去五年間の雑誌の内容に、時代のありかたを考へようとすることで ある[534]). Il intègre dans son corpus d'étude les numéros publiés alors qu'il était encore collégien, dont le plus ancien, le numéro 159, « remonte au 12 juillet 1937 (Shôwa 12) » (百五十九号は昭和十二年七月十二日の発行であり[535]). Le choix de cette borne chronologique n'est pas le fruit du hasard. En effet, pour Hiraoka Kimitake, la publication du numéro 159 coïncide avec le début d'une nouvelle ère[536] :

> 扨てこの号の発刊日は恰も昭和十ニ年七月十二日であり蘆溝橋事件の五日後である。勿論執筆期日はこれより可成遡るが前年二月二十六日の事件はまだ脳裡に新らしい時代である。
>
> [Eh bien, la date de publication de ce numéro remonte au 12 juillet 1937 (Shôwa 12), soit cinq jours après l'incident de *Lugouqiao*[537]. Bien sûr, je m'éloigne encore davantage du moment où j'écris mais l'affaire du 26 février 1936 (Shôwa 11) appartient encore, dans nos têtes, à la nouvelle époque.]

---

[533] Cf. MYZ, vol. 26, note p. 644.

[534] MYZ, vol. 26, p. 357.

[535] MYZ, vol. 26, p. 357.

[536] MYZ, vol. 26, p. 358.

[537] Entrée n° 77 « Rokôkyô jiken »盧溝橋事件, *Dictionnaire Historique du Japon*, fascicule XVI, librairie KINOKUNIYA, Tôkyô, Publications de la Maison Franco Japonaise, 1990, p. 25 : « Incident de Lugouqiao. Heurt des armées japonaise et chinoise qui a été à l'origine de la guerre du Japon et de la Chine, en 1937. […] Le 7 juillet 1937 une compagnie de l'armée japonaise en cantonnement près de Fengtai 豊台, dans la banlieue sud-ouest de Pékin (Beijing, 北京), faisait un exercice de nuit au voisinage immédiat du pont de *Lugou* (appelé pont de Marco Polo par les Occidentaux). Juste avant la fin de l'exercice, on entendit un tir réel d'armes à feu d'origine inconnue (à ce sujet tous les rapports divergèrent, aussi bien ceux des Chinois communistes, des militaires japonais, que ceux des témoins occasionnels, à tel point que même aujourd'hui la vérité n'a pas été faite). Les chefs de détachements japonais rassemblèrent leurs hommes, et avec les forces d'un bataillon, ils passèrent à l'attaque des Chinois qui gardaient le pont. L'armée japonaise s'empara d'un certain nombre de points d'appui tactiques. »

Comme on peut le constater, pour Hiraoka Kimitake, davantage que l'Incident de Lugouqiao, c'est l'affaire du 26 février 1936 qui ouvre cette ère nouvelle où la revue *Hojinkaihô* et surtout lui-même trouvent leur raison d'être. Pour le récit de cette tentative de coup d'État, nous renvoyons à la thèse de Thomas Garcin[538]. Afin de comprendre ce que pouvait représenter pour Hiraoka Kimitake l'affaire du 26 février 1936, il nous faut déroger à notre règle en citant un texte postérieur à *Confession d'un Masque* : « Ni ni roku jiken to watashi » 二・二・六事件と私 [Le 26 février 1936 et moi][539], dont Thomas Garcin propose la traduction suivante[540] :

> .....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か゛、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、と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か゛、「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、定かならぬ形のままに消えて行った。それを二・二六事件の陰画とすれば、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.]

---

[538] Thomas Garcin, *op.cit.*, p. 60-66.

[539] MYZ, vol. 36, p. 112.

[540] Thomas Garcin, *op.cit.*, p. 64-65.

Ainsi, cette ère nouvelle est celle de la mort de Dieu. Autrement dit, le 26 février 1936 est la répétition de cette fameuse année 784 où fut consommé le « divorce entre les hommes et les dieux qui marqu [a] la fin de l'universalité de la culture japonaise et le début du « Japon en tant qu'ironie[541] ». Tout se passe comme si Hiraoka Kimitake avait éprouvé, expérimenté ce désamour entre les hommes et les dieux, qui jusque-là se réduisait pour lui à un élément culturel, de l'érudition. Rappelons que c'est en janvier 1937, soit moins d'un an après l'affaire du 26 février 1936, que Hiraoka Kimitake commence à écrire des poèmes relevant d'« une appréhension négative et néantisante du réel[542] » et qu'il commence à prendre conscience de la dualité des choses. Au fond, la crise poétique de Hiraoka Kimitake correspond à son entrée dans le temps ironique. Face à cette ironie du réel, il y a deux attitudes possibles : le lyrisme qui peut déboucher sur le nihilisme, ou bien l'ironie. Dans ce texte sans titre, Hiraoka Kimitake semble opter pour la seconde. En effet, sans pour autant évacuer complètement la nostalgie propre au lyrisme, il semble inviter à la dépasser par la « résolution »[543].

> 私はただこれらを回顧し懐旧の念を味はふために一文を綴る のではない。血脈のなかの時代のありかたを決意として体験すると云つた。
> [Toutefois, je ne rédige pas ce texte seulement pour en [des numéros de la revue *Hojinkaihô, note de l'auteur*] faire la rétrospective et pour en éprouver de la nostalgie. J'ai dit que l'idéal de notre race serait expérimenté en tant que résolution.]

Cette « résolution » est assez énigmatique mais quoi qu'il en soit, on peut supposer qu'elle engage l'être dans la futurition car, par définition, la résolution relève d'une « intention », d'un « dessein [544] ». Cette « résolution » doit être arrêtée face à l'ironie du réel qui est essentiellement « contradiction » [545] :

---

[541] Voir *supra* p. 174.

[542] Voir *supra* p. 62.

[543] MYZ, vol.26, p. 358.

[544] Définition du petit Robert : « Décision volontaire arrêtée après délibération et avec intention de s'y tenir ».

[545] MYZ, vol. 26, p. 358.

159号は次のやうな巻頭言を以てはじまつてゐる。「『死せるものの国に於ては矛盾であるものが 生の国に於いては矛盾でない』宥和せられたる矛盾としての此の生が若きヘーゲルの目標であつた が、それは何時の世の若者にも課せられる課題である」この「肴和せられたる矛盾としての生」 を学生たちがいかに思考したかは興味のある問題である。かつて文学者のある人々は「反抗の精神」といふものを説いてゐたが、「宥和せられたる矛盾」と「宥和せられざる矛盾」との対決の 形に於て、かうした「生」の苦悶―あるひはその課題の悲劇が存在するのである。しかし果し て当時の学生はこの「生」を苦悶したか、あるひは苦悶しなかつたか。

[Le numéro 159 commence par la préface suivante : « "*Ce qui est contradictoire dans le pays des morts ne l'est pas dans celui de la vie*". L'existence en tant que contradiction dépassée fut le but du jeune Hegel mais cette question se pose à la jeunesse de tout temps ». Dans quelle mesure les étudiants ont-ils réfléchi à cette « existence en tant que contradiction dépassée » ? Voilà un sujet qui m'intéresse. Naguère, des littérateurs ont évoqué un « esprit de révolte » mais il y a dans cette confrontation entre la « contradiction dépassée » et la « contradiction non dépassée » l'angoisse de cette « vie », autrement dit la tragédie de ce genre d'existence. Mais les étudiants de cette époque ont-ils souffert de la « vie » ou non ?]

Qu'est-ce que cette « contradiction dépassée » selon Hegel. Dans son article, Franz Grégoire dégage les trois sens de la « contradiction des choses ». Nous n'évoquerons que le premier, le plus fondamental[546] : « Premier sens. L'axiome énonçant que la contradiction est la loi des choses veut d'abord dire […] qu'une essence ne peut être réalisée si son contraire logique ne l'est pas pour son compte ». Cette contradiction trouve son dépassement dans un troisième terme[547] :

On voit ce que veut dire, dans le cas présent, la « solution (*Auflösung*) d'une contradiction », sa « suppression », son « dépassement », (*Aufhebung*). Une contradiction sera dite surmontée, résolue, etc., par l'apparition ou l'existence du troisième terme de la triade, où les deux premiers se retrouvent à l'état de transposition supérieure et d'union, et, comme dit Hegel, à l'état d'« identité spéculative ».

---

[546] Grégoire Franz, « Hegel et l'universelle contradiction », Revue Philosophique de Louvain, troisième série, tome 44, n° 1, 1946, p. 47.

[547] Grégoire Franz, « Hegel et l'universelle contradiction », Revue Philosophique de Louvain, troisième série, tome 44, n° 1, 1946, p. 47.

Pour simplifier le propos de Franz Grégoire, on pourrait dire que les choses répondent au questionnement de la dissertation, de la dialectique. Le philosophe les élucide en confrontant la thèse et l'antithèse qu'elles véhiculent, et en tirant de cette confrontation une synthèse, une « identité spéculative ». Ainsi, les jeunes animateurs de la revue, dont Hiraoka Kimitake, sont confrontés, depuis la mort de Dieu, à la dualité des choses et leur angoisse, leur « souffrance », leur « tragédie » réside dans l'état d'indétermination qui précède la résolution de la contradiction. C'est là qu'intervient dans le texte, la notion d'« ironie ». Évoquant la contribution d'un de ses camarades, il écrit[548] :

> 多木祐造氏(159 号で「別天地」といふ小説を書い てゐる)が「現代に於ては国家について何も云はないものが忠実な臣民である」といひ、このこと葉を以て「別天地」の主人公である一人の狂人を形容していることは、「何も云はない臣民」 というところに直ちに狂人を発想してゐるのであるが、「何か云ふ」臣民としての知識人を一つ のィロ ニィの形でえがかうとしながら、結局これに触れ得ないでゐる。
>
> [Taki Yûzô (l'auteur de la nouvelle *Un Autre univers* parue dans le numéro 159) écrit : « À présent, ceux qui restent muets quant à la nation sont de loyaux sujets », et si c'est par cette sentence qu'il caractérise le personnage principal qui est fou, c'est que ces « sujets muets » lui suggèrent directement la folie. Cependant, bien qu'il pose les intellectuels, les sujets qui « disent quelque chose » comme une ironie, en fin de compte, il demeure sans aborder la question.]

Comme on peut le constater, l'« ironie » correspond précisément au deuxième terme de la triade, à l'« antithèse » ou bien à la « négation [549] ». Ce sont les « sujets qui "disent quelque chose" » face aux « sujets muets ». Néanmoins, ce deuxième terme n'est ironique qu'à condition qu'il ne soit que le *second*, c'est-à-dire qu'il ne soit pas mis en corrélation avec un troisième terme qui viendrait dépasser la contradiction. L'ironie est résolution dialectique du réel inachevée, fragmentaire, sans synthèse, et donc tragique : C'est exactement ce que les romantiques allemands appelaient le « Witz ». Serge Meitinger écrit[550] :

---

[548] MYZ, vol. 26, pp. 358-359.

[549] Grégoire Franz, *op.cit*., p. 47 : « Et le second terme s'appelle précisément chez Hegel « négation ».

[550] Serge Meitinger, « Idéalisme et poétique », *Romantisme*, Revue de la Société des études romantiques, n° 45, 1984, p. 9.

> Le Witz est ainsi le produit éminent d'une scission, d'une dissémination du moi, du sujet conscient qui, se détachant par la pensée critique de sa situation propre et de son sentiment intérieur, revient sur eux pour les mettre en pièces (Auflösung : dissolution propre à l'acide), afin de mieux les surmonter et tenter ainsi de les dépasser en une nouvelle cohérence, hélas toujours fragmentaire. Ce dépassement critique sans synthèse véritable peut-être conçu comme une infirmité de l'esprit ou comme une source fondamentale de tragique : car le Witz ne permet jamais la coïncidence intime, il engage dans une régression critique infinie et éloigne toujours plus de l'unité originelle rêvée désormais comme un âge d'or placé au début ou à la fin du temps.

Pour résumer, l'ironie de Hiraoka Kimitake fait face à l'ironie du réel, laquelle procéde de la scission entre les hommes et les dieux. C'est une ironie active qui s'oppose à l'ironie du monde. Elle relève d'une « mise en pièces » des choses, de leur négation, mais se distingue du nihilisme en tendant vers une « nouvelle cohérence », certes fragmentaire, et en supposant un nouvel âge d'or. Pour notre auteur, il y eut un premier âge d'or. C'était celui du « continent » de l'enfance et de la prime adolescence. Nous le disions « transparent », nous pourrions le qualifier comme Meitinger d'« unité originelle ». Par l'ironie, on peut supposer que Hiraoka Kimitake entrevoit la possibilité d'un second âge d'or. En attendant, il doit se libérer en réduisant le réel à un état fragmentaire, en devenant lui-même fragmentaire et, disons-le, concavité. Voilà, nous le croyons, sa « résolution ».

2. Lettre du 11 janvier 1943 (Shôwa 18)

On trouvera la deuxième occurrence du terme « ironie » dans une lettre datée du 11 janvier 1943[551]et adressée à son ami Azuma. À cette époque, il lit, entre autres essais, *Ainsi parlait Zarathoustra* dans la traduction de Tobari Chikufû 登張竹風. À titre indicatif, notons aussi qu'il lit pour la deuxième fois *Sexe et caractère* d'Otto Weininger[552]. Le vocable « ironie » apparaît dans le passage suivant : « Dans la

[551] MYZ, vol. 38, p. 138-140.

[552] Hiraoka Kimitake lisait déjà cet ouvrage, que l'on juge sulfureux aujourd'hui, en décembre 1941. Il le relira une troisième fois en mai 1947. Il nous semble que cette information doit être prise en compte par tous ceux qui se proposeraient d'aborder l'œuvre de Mishima à travers le prisme des études de genre.

nouvelle *Tamakiharu*, j'ai recherché la beauté de « l'ironie fantaisiste, sans fondement, opposée à notre époque » (「玉刻春」は「現代に対する無稽のイロニイ」としての美を求めてみたのですが[553]). L'ironie permet ainsi à l'auteur de se dresser contre son époque, de la nier par ce qui est « fantaisiste, sans fondement » (*mukei* 無稽). Il y a dans l'ironie de Hiraoka Kimitake une dimension ludique. C'est par le jeu de la fiction qu'il se propose de combattre le sérieux de la vie quotidienne. La nouvelle qui met cette « ironie sans fondement » en pratique, *Tamakiharu*[554], est publiée en décembre 1942 dans la revue *Hojinkaihô*[555]. En voici le résumé : Katsura aime Yoshiko, la sœur d'un ami. Il lui écrit une lettre d'amour. Yoshiko lui répond qu'elle ne peut répondre à ses sentiments. Un jour, l'ami de Katsura meurt. Katsura devient chercheur en littérature. Il retrouve Yoshiko chez le comte Hanajiro où ils s'assurent mutuellement de leurs sentiments. Il est difficile de dire en quoi cette nouvelle est ironique. Certes, un examen superficiel laisse apparaître ce que nous avons appelé l'« ironie du réel » : l'amour de Katsura se voit en effet contrarié par le réel, en l'occurrence Yoshiko. Mais en quoi la petite contrariété que subit le personnage permettrait-elle à l'auteur de nier son époque ? Il nous est difficile de répondre, d'autant plus que la critique japonaise a presque complètement ignoré cette nouvelle. Mentionnons quand même un article de Sugiyama Kin'ya[556]et surtout la notice du *Dictionnaire Mishima Yukio* qui nous apporte un élément qui nous paraît très important[557] :

> [Kazusuke Ogawa, dans son ouvrage *Études sur Mishima Yukio et l'anti- École Romantique Japonaise* (avril 1985), note que *Tamakiharu* est une parodie de la

---

[553] MYZ, vol. 38, p. 139.

[554] Nous renonçons à traduire le titre de la nouvelle.

[555] Cf. Shibata Shôji 柴田勝二, art. « Tamakiharu » 玉刻春[Tamakiharu] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 226.

[556] Sugiyama Kin'ya 杉山 欣也, « Henyô suru Hojinkai bunka taikai : "Funsôkyô", "Tamakiharu", "Yagate mitate to" » 変容する輔仁会文化大会—「扮装狂」「玉刻春」「やがてみ盾と」 [L'évolution des réunions culturelles de la société Hojinkai : *La folie du travestissement*, *Tamakiharu*, *Bientôt le bouclier*] in *Mishima Yukio no Tanjô*「三島由紀夫」の誕生 [La naissance de « Mishima Yukio »], Kanrin Shobô, 2008, pp. 85-110.

[557] Shibata Shôji 柴田勝二, art. « Tamakiharu » 玉刻春[Tamakiharu] in Inoue Takashi 井上隆史, Matsumoto Tôru 松本徹 et Satô Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Bensei, Tôkyô, 2000, p. 226 : 小川和佐　『三島由紀夫−反「日本浪曼派」論』（林道舎、昭 60・４）で、この作品が立原道造の「鮎の歌」のパロディーであり、立原の抒情性や新古今的な美意識が取り込まれていることを指摘している。

Chanson du saumon ayu de Tachihara Michizô[558] et contient le lyrisme et la conscience esthétique propres à ce dernier.]

Nous pouvons en déduire que l'ironie de Hiraoka Kimitake cherche aussi à subvertir le lyrisme.

3. « Imeno no shika » 夢野乃鹿 [Le Cerf d'Imeno] daté du 4 septembre 1943

Le terme « ironie » apparaît pour la troisième fois dans un essai intitulé « Imeno no shika » 夢野乃鹿 [Le Cerf d'Imeno] [559]daté du 4 septembre 1943. Il est publié dans la revue *Hojinkaihô* le 25 décembre de la même année. Le titre fait référence à la légende du couple de cerfs d'Imeno, relatée dans le *Nihonshoki* 日本書紀 [560]et dans un *Fudoki* 風土記 [561]de l'ancienne région de Setchi (nord-ouest d'Ôsaka). Racontons la légende dans ses grandes lignes : un cerf a une amante qui vit sur l'île de Nojima. Un soir, il rêve que la neige s'accumule sur son dos et que des herbes de la pampa (susuki) y poussent. La biche qui partage sa vie interprète le songe comme un rêve prémonitoire lui annonçant qu'il serait tué d'un coup de fusil. Le cerf décide donc de ne pas se rendre à Nojima. Mais se languissant de revoir son amante, il finit par entreprendre la traversée. Or, il est aperçu par des marins qui l'abattent. En lisant le texte, particulièrement abscons, on est étonné de constater que la légende éponyme n'est jamais mentionnée. Il faut croire qu'il s'agît d'une illustration du thème central de cet essai : le rêve comme essence de la littérature japonaise. Le texte s'ouvre ainsi sur des considérations des plus abstraites, sibyllines, concernant le mécanisme onirique[562] :

---

[558] Tachihara Michizô 立原道造 (1914-1939) : poète, il contribue à la revue Shiki d'inspiration rilkéenne.

[559] MYZ. vol. 26. p. 402-405.

[560] *Nihon shoki* 日本書紀[Les Chroniques du Japon] sont achevées en 720.

[561] Le terme *fudoki* 風土記« désigne les monographies régionales compilées pour chaque province à l'époque de Nara. Signifiant littéralement "Notes sur le climat et le sol", il en vint à désigner toute description de géographie et de coutumes locales ». (Entrée n° 19 « Fudoki » 風土記, Dictionnaire Historique du Japon, *op.cit*, volume V, 1980, Lettre F, pp. 18-19).

[562] MYZ, vol. 26, p. 402.

止ることから流れることへの転身は、夢みることにとつて誕生と復活の朝であろう。すべて夢みることに先行して、礫のように人をうつあの幻は、まさに転身の成就を俟って現われるであろう。そのとき止る存在は流れる存在となりきるゆえに、止る姿に無限に近づくに従つて即ち無限に遠ざかる流れの天性から、それが、一歩一歩が可能のおそろしい断崖である「止る」存在とは似て非なる、「永久に止る」ともいうべき存在の型式をとるときこそ、不朽の語は、はじめて使用に価する。立ちあらわれる幻は、無辺際の可能の海の極まりつくした充実と空虚の末に、すなわち無への無限の接近の大きな消極の頂点に、すがすがしく、暁天の星をさながらの、最高の有が輝きだす瞬間、つと人の目や心をよぎる。そうして人は陥ちるのだ。およそ陥没のなかでもつとも聖らかな陥没，上昇のうちでもつとも美しい陥没を。あの止ることの「可能の海」が、完全の喪失へと身をむけるときに、おそらくそこには完全さがはじめて存在する。はじめて。

[Le passage de l'arrêt au mouvement est peut-être, en ce qui concerne le rêve, la naissance et le matin de la renaissance. Cette illusion, qui précède complètement le rêve et qui frappe l'homme comme le gravier, attend précisément la réalisation du passage pour apparaître. À cet instant, comme ce qui est arrêté achève de devenir ce qui est en mouvement, à mesure qu'elle s'approche à l'infini de ce qui est arrêté, autrement dit, s'éloigne, à mesure qu'elle s'éloigne à l'infini du mouvement naturel, petit à petit, l'illusion commence à ressembler de manière fallacieuse à l'existence « arrêtée » qui est l'effroyable gouffre du possible. C'est justement au moment où elle prend la forme d'une existence qu'il faut appeler « arrêt éternel », que les mots impérissables ont de la valeur à être employés. L'illusion qui se lève, à l'horizon du néant et de la plénitude absolue de la mer des infinies possibilités, c'est-à-dire au comble de la grande négation qui s'approche de l'infini du néant, traverse subrepticement le cœur et les yeux de l'homme, à l'instant où resplendit la grandiose existence semblable à l'étoile de l'aurore. Ensuite, l'homme tombe. C'est approximativement la plus pure des chutes. C'est la plus belle des chutes parmi celle qui touchent à l'élévation. Cette « mer du possible » de l'arrêt, quand elle se tourne complètement vers la déchéance, apparaît probablement pour la première fois dans sa perfection. Pour la première fois.

Ces premières lignes ne laisseront pas de déconcerter le lecteur. Mais en poursuivant la lecture, on comprend que le rêve est lié à l'ironie, ce qui éclaire dans une certaine mesure le propos de l'auteur[563] :

しかしなお明けやらぬ東雲におぼめきわたるであろう。永くこの陥没を、人々は愛して来たのだ。とりわけ心やさしく美しい女人たちはそ

[563] MYZ, vol. 26, pp. 402-403.

れを愛した。その女人の幻ゆえに古き世のすぐれた人々がことごとくそれを愛した。[…] その女身はこよなく毅くたをやかに生きている。それはみられる。呼ばれもせず、もはや希まれもせぬ。かくて夢みることは、地を腕にのせ、百千の星をわが頭に戴くより、もつともつと毅い営為である。まずそれを知りたまえ。

夢みるという言葉には、この陥没のなんというすがすがしさが、夏の暁闇をさながらに漂つていることであろう。夢みることによって有のしずかな存在をはじめて知るとは、なんという謙虚な敬虔さであろう。まことに現実に立つときに夢と現実が別物であり、夢みるときに夢即現実であることは、夢応の鯉魚や荘周が胡蝶の夢にあるいはイロニイの絢爛さをもってあるいはさりげない不真面目なうわべを以て、のどかに唱われているようにみえるが、夢みることにえ耐えぬ人からは、それは無残に貶されがちである。夢みるとき、完全は陥没によつて真の完全として歌われるのを、夢みることの不朽の裏側に立つてみてみたまえ。 このゴブラン織の根抵には、たしかに悲劇の本質がよこたわっている。

[Mais elle se dissipera encore dans le ciel de l'aube. Longtemps, les hommes ont aimé cette concavité (ou effondrement) (kanbotsu 陥没). Les belles dames, en particulier, la chérissaient. Les gens les plus illustres du vieux monde, à cause de la vision de ces femmes, l'ont adoré.[…] Ces femmes étaient incomparablement fortes et vivaient de façon délicate. Cela est vu. On ne les appelle pas. On ne les convoite plus. Ainsi, rêver, c'est une entreprise bien plus virile que de porter le continent dans les bras et de faire descendre les myriades d'étoiles dans sa tête. Veuillez d'abord comprendre cela. Dans le mot « rêver », l'espèce de fraîcheur de l'affaissement (kanbotsu 陥没) plane dans le crépuscule estival. Prendre conscience pour la première fois de l'existence sereine de l'être en rêvant, ne serait-ce pas un respect plein d'humilité ? L'idée que, vraiment, quand on se tient dans le réel, le rêve et la réalité soient choses différentes, qu'ils ne fassent plus qu'un quand on rêve, semble chantée avec sérénité dans les *Carpes telles qu'en songe* ou *Le Rêve du papillon*, tantôt avec la splendeur de l'ironie, tantôt avec une apparence de frivolité déliée. Mais cela a tendance à être dénigré par les gens qui considèrent qu'il est inutile de rêver. Tenez-vous derrière l'éternité du songe et essayez de considérer le fait que, quand on rêve, la perfection soit chantée par l'affaissement (kanbotsu 陥没), en tant qu'authentique perfection. Au fondement de ces tapisseries des Gobelins, sommeille sûrement l'essence de la tragédie.

Prétendre commenter ce passage de manière exhaustive relèverait pour nous, de la gageure. Nous nous contenterons donc de quelques remarques que nous essaierons de mettre en relation avec la philosophie de Karl Solger. D'abord, notons que le rêve met en œuvre l'ironie : « dans les « carpes telles qu'en songe » ou le « rêve du papillon », il y a ou bien « la splendeur de l'ironie » ou bien « une

apparence de frivolité déliée ». Comme on le constate, cette ironie se marie harmonieusement avec une certaine légèreté, ce qui la distingue du nihilisme. Le rêve, et donc l'ironie, trouvent leur ressort dans la « concavité », l'« affaissement » (kanbotsu 陥没) : « Tenez-vous derrière l'éternité du songe et essayez de considérer le fait que, quand on rêve, la perfection soit chantée par l'affaissement (kanbotsu 陥没), en tant qu'authentique perfection ». Cette « concavité » du rêve a pour corollaire un principe dynamique, la « chute » : « ensuite, l'homme tombe. C'est approximativement la plus pure des chutes. C'est la plus belle des chutes parmi celles qui touchent à l'élévation ». Soulignons ensuite que l'ironie, à travers le rêve, est « passage », « métamorphose ». L'« illusion » (maboroshi 幻) passe par l'ironie du rêve pour « apparaître ». Enfin, insistons sur le caractère tragique de ce passage ironique : « au fondement de ces tapisseries des Gobelins, sommeille sûrement l'essence de la tragédie ». Tout cela demeure bien mystérieux, à moins de faire appel à la philosophie de Karl Solger.

Karl Solger (1780-1819) est en effet un philosophe dont la pensée de l'ironie, « à l'époque romantique, rencontre explicitement une pensée du tragique[564] », et s'articule autour d'un certain « passage ». Solger, qui use volontiers d'un vocabulaire platonicien, échafaude son système en partant de l'« Idée ». En la substituant au concept d'« illusion », tout s'éclaire. En nous appuyant sur l'ouvrage de Philippe Grosos, tentons d'exposer les grandes lignes de sa philosophie. Karl Solger introduit le concept d'ironie dans un ouvrage intitulé *Erwin*. Il écrit[565] :

> Si donc, l'Idée passe dans la particularité grâce à l'entendement artistique, elle ne se contente pas d'y imprimer son empreinte de cette manière, n'y apparaît pas non plus comme temporaire et éphémère : non, elle devient présence du réel, et, comme il n'y a rien hors d'elle, elle devient aussi ce qui est l'inanité et l'évanouissement mêmes [die Nichtigkeit und das Vergehen selbst]. Il faut donc qu'une désolation incommensurable […] s'empare de nous lorsque nous voyons ce qu'il y a de plus majestueux réduit à néant par sa nécessaire existence terrestre […]. Or, ce moment du passage dans lequel l'Idée elle-même est nécessairement réduite à néant, ce doit être le siège vrai de l'art, et c'est là que le trait d'esprit et la contemplation qui, tous deux créent et détruisent en même temps dans un mouvement opposé, doivent ne faire qu'un. C'est donc ici que l'esprit de l'artiste doit embrasser toutes les directions dans un regard qui domine tout, et ce regard qui flotte au-dessus de tout, qui anéantit tout […], nous l'appelons ironie.

[564] Philippe Grosos, *op.cit*., p. 115.

[565] Ibid., p. 119.

Philippe Grosos commente ainsi le propos de Solger[566] :

> [Le propos de Solger] renvoie à la thèse d'une transcendance constitutive de l'Idée, en l'occurrence de la beauté, laquelle est ainsi irréductible au phénomène qui y participe, ou dit à l'inverse, à chacune de ses manifestations. Bref, une œuvre d'art, n'est pas la beauté en elle-même que pourtant elle fait voir. Là est son paradoxe, puisque si nous ne pouvons voir le beau sans l'œuvre, aucune œuvre, pas même une *Montagne Sainte Victoire* de Cézanne, n'épuise la manifestation de la beauté. Et pourtant le jeu même de la création artistique fait que "l'Idée passe dans la particularité grâce à l'entendement artistique" au point d'être vraiment présente dans sa manifestation. Une *Montagne Sainte Victoire* n'est pas l'illusion de la beauté ; elle est véritablement, pour reprendre le langage de Solger, l'expression de l'Idée qui en elle est présente. Mais dès lors remarquer cette *présence,* c'est également remarquer qu'elle ne peut qu'être l'autre nom, ou versant, d'une absence tout aussi originaire et tout aussi radicale. […] Si l'Idée est la plénitude divine de la présence et qu'elle ne peut se révéler que dans la particularité nécessairement contingente de l'œuvre d'art, alors la finitude de cette dernière ne peut plus en rendre pleinement compte. Et lors même qu'elle croit pouvoir le faire, […], elle l'annihile précisément parce qu'en la révélant elle la limite à cela même qu'elle révèle. C'est pourquoi Solger peut dire que, dans son devenir œuvre, ce qu'on ne peut pas ne pas souhaiter, l'Idée s'anéantit et s'évanouit, ce qu'on ne peut que regretter. […]
>
> La « tragédie du beau » désigne en effet le passage de l'Idée dans sa manifestation par laquelle elle s'anéantit. Et cet anéantissement est tragique. Mais en cela, il n'est pas encore lui-même ironique. L'ironie ne vient pas en effet de ce que l'Idée s'anéantit, mais du fait que de cet anéantissement (tragique) naît la création (jubilatoire) de l'artiste. L'ironie vient de ce que le plus grand plaisir provient du plus grand malheur, et que le plus grand malheur débouche sur le plus grand plaisir. Et plus encore, elle vient de ce que, de tout cela, ne naît aucune réconciliation, aucune synthèse : cela reste et un grand malheur et une grande joie. En cela, cette ironie est tragicomique. […]
>
> [L'activité artistique] est duale : d'une part, « l'Idée s'empare de l'âme artistique, et se révèle au moyen de la réalité : c'est l'*enthousiasme* [*Begeisterung*] », d'autre part, « l'activité de l'esprit de l'artiste parvient à son point d'achèvement si la réalité se dissout en elle. L'artiste doit annihiler le monde réel, non pas simplement dans la mesure où il est apparence, mais dans la mesure où il est lui-même expression de l'Idée. Cet état d'âme de l'artiste (dans lequel celui-ci pose que le monde réel relève du néant), nous l'appelons l'*ironie artistique*. »

[566] Philippe Grosos, *op.cit*., p. 121 ; p.123 ; pp. 128-129.

> Enthousiasme et ironie sont alors deux pendants indissociables l'un de l'autre. Or c'est précisément ce lien nécessaire les unissant qui va permettre à Solger de ne pas réduire l'ironie à un nihilisme et de ne pas faire de cette "tragédie du beau" le symbole d'un monde qui ne pourrait être que tragiquement vécu.

Essayons d'interpréter le propos de Hiraoka Kimitake à la lumière des remarques de Grosos sur la philosophie de l'ironie de Solger. L'« illusion » ou l'« Idée » apparaît, devient « présente » au terme d'un passage. L'Idée, arrêtée, immobile, passe dans le mouvement onirique, autrement dit dans l'art japonais. L'« Idée » frappe l'artiste « comme le gravier ». C'est l'« enthousiasme ». Au moment où l'Idée se manifeste dans l'art, « l'illusion commence à ressembler de manière fallacieuse à l'existence « arrêtée » qui est l'effroyable gouffre du possible ». L'Idée et la réalité, la manifestation de l'art s'interpénètrent. L'Idée accède à la réalité tandis que la réalité acquiert la qualité « arrêtée » de l'idée. Mais s'il y a interpénétration, il n'y a pas pour autant symbiose car l'Idée est irréductible à sa manifestation. En effet, « l' [œuvre d'art] annihile précisément [l'Idée] parce qu'en la révélant elle la limite à cela même qu'elle révèle. C'est pourquoi Solger peut dire que, dans son devenir œuvre, ce qu'on ne peut pas ne pas souhaiter, l'Idée s'anéantit et s'évanouit, ce qu'on ne peut que regretter ». Voilà pourquoi cette interpénétration ne débouche que sur une « ressemblance […] fallacieuse ». Ce passage de l'« Idée » dans sa manifestation est pour Solger, le « siège vrai de l'art ». Pour Hiraoka Kimitake, c'est le moment où « les mots impérissables ont de la valeur à être employés ». C'est aussi là que réside la « tragédie du beau » : L'idée s'anéantit dans le « gouffre » de l'art. Elle est « nécessairement réduite à néant ». L'artiste, de son côté, « tombe. C'est approximativement la plus pure des chutes. C'est la plus belle des chutes parmi celles qui touchent à l'élévation ». Pour Solger, c'est le moment où une « désolation incommensurable […] s'empare de nous lorsque nous voyons ce qu'il y a de plus majestueux réduit à néant par sa nécessaire existence terrestre ». Mais la jubilation succède immédiatement à la désolation. Pour Hiraoka Kimitake, cette chute est aussi une « élévation ». Pour Solger, « de cet anéantissement (tragique) naît la création (jubilatoire) de l'artiste. L'ironie vient de ce que le plus grand plaisir provient du plus grand malheur, et que le plus grand malheur débouche sur le plus grand plaisir ». Au fond, l'artiste répond à l'ironie ontologique, au fait que la rencontre de l'Idée et de l'art aboutisse nécessairement à la ruine et de l'Idée et de l'art, qui est son symbole, par une ironie active ou « virile » selon Hiraoka Kimitake, une ironie qui n'a rien à voir avec l'attitude lyrique qui « porte […] le continent dans les bras et [qui fait] descendre les myriades d'étoiles dans sa tête », une ironie qui s'éprouve dans l'anéantissement du monde réel. Pour autant, cette destruction ne relève pas du

nihilisme. L'artiste ne détruit pas pour détruire, mais pour créer, pour laisser l'Idée apparaître dans le réel, qu'elle consume en se consumant, pour laisser apparaître la « perfection » de l'œuvre qui crée et détruit en même temps, la « tragédie du beau », l'absence présence, la « mer du possible de l'arrêt ». Pour reprendre une terminologie plus familière, disons que l'envers des choses apparaît tragiquement dans l'« endroit », que l'interpénétration de l'envers et de l'endroit constitue la « mer du possible », la perfection de l'art ironique, et que l'artiste a pour mission de ruiner l'endroit, virilement, afin qu'envers et endroit puissent se rencontrer dans l'œuvre d'art. Il s'agit donc pour lui d'appréhender avec enthousiasme, dans tous les sens du terme, sa propre chute, de se résoudre au plongeon en jubilant. Pour finir, ajoutons que Hiraoka Kimitake est l'Idée de Mishima Yukio, son idéal, son « illusion », son envers, et qu'en tant qu'artiste ironiste, Mishima Yukio doit acquérir « ce regard qui flotte au-dessus de tout, qui anéantit tout » pour annihiler le réel et laisser apparaître, le temps de la fulguration de l'art, Hiraoka Kimitake, le grand absent… dans son absence.

4. « Nichiren no koto risshô ankoku ron no koto nado » 日蓮のこと立正安国論のことなど [Nichiren et le Traité de la stabilisation de l'État par l'établissement de l'orthodoxie].

Le terme « ironie » apparaît deux fois dans un essai intitulé « Nichiren no koto risshô ankoku ron no koto nado » 日蓮のこと立正安国論のことなど [Nichiren et le Traité de la stabilisation de l'État par l'établissement de l'orthodoxie][567]. Le texte de Nichiren (1222-1282) est décrit en ces termes dans le *Dictionnaire Historique du Japon*[568] :

> L'une des plus célèbres œuvres de Nichiren 日蓮, rédigée en un livre (kan 巻) en 1 260 […]. L'argument de l'ouvrage, présenté sous forme de dialogue entre

[567] MYZ, vol. 26.pp. 369-373.

[568] Iwao Iwao Seiichi, Iyanaga Teizô, Ishii Susumu, Yoshida Shōichirō, Fujimura Jun'ichirō, Fujimura Michio, Yoshikawa Itsuji, Akiyama Terukazu, Iyanaga Shôkichi, Matsubara Hideichi. 65. Risshô ankoku-ron in *Dictionnaire historique du Japon*, volume XVII, 1991. Lettres R (2) et S (1) p. 19.

un voyageur et son hôte, est fourni par les différentes calamités, naturelles et sociales, qui se sont abattues successivement sur le Japon depuis 1 256 (Kôgen, 1), provoquant misère et désolation parmi le peuple. Les diverses écoles et sectes du bouddhisme rivalisaient de rites de prières et d'exorcisme, mais les choses n'allaient qu'en s'aggravant. Nichiren, qui faisait alors retraite au Jissô-ji 実相寺 à Iwamoto 岩本 dans la province de Suruga, se plongea dans l'étude du canon bouddhique et en vint à la conclusion que ces catastrophes étaient celles annoncées dans des textes tels que le Sutra de Bhaisajyaguru (Yakushi-kyô 薬師経 [T. XIV, n° 450]) qui énuméraient les "sept calamités" (shichinan 七難) menaçant un pays qui abandonnait la Loi correcte (shôbô 正法) pour suivre des "doctrines perverses" (jahô 邪法). Il ajoutait que la série des catastrophes ne s'arrêterait pas là, car après les désordres intérieurs (jikai-hongyaku-nan 自界叛逆難) déjà réalisés, les sutras prévoyaient aussi des invasions provenant de l'étranger (他国侵逼難) et qu'il fallait donc s'attendre à voir le Japon envahi. Pour Nichiren, l'identité de ces "enseignements pervers" est claire : il s'agit des doctrines de la Terre Pure (*Jôdo-kyô* 浄土教) et du *Zen* 禅 qui sont alors en plein essor au Japon ; elles ont fait fuir du pays les divinités propices et les sages, le laissant en proie aux démons qui le bouleversent. Le seul recours est le rétablissement de l'orthodoxie, c'est-à-dire du pur enseignement du Bouddha tel qu'il est transmis par le Sûtra du Lotus (*Hoke-kyô* 法華経) et de s'en remettre alors à la protection des bouddhas et des dieux. Le 16 du 7e mois de 1260, Nichiren remettait le livre au shôgunat de Kamakura (Kamakura bakufu 鎌倉幕府) en réclamant l'interdiction du Jôdo-shû 浄土宗. Mais les réactions que provoqua la publication entraînèrent l'année suivante l'exil du religieux à Izu. Cependant, les attaques mongoles (Genkô 元寇) de 1 274 conférèrent à l'ouvrage une dimension prophétique.

Dans son essai, Hiraoka Kimitake évoque d'abord la « décadence » (taitô 頽唐) et le « dégoût des choses de ce monde » (enri 厭離) [569] :

仏典のいしずえを なしている頽唐の思想は、いふまでもなく厭離の心の母胎となるものであるが。[…]厭離も亦単なる嫌悪の離間ではなく、来世に対する狂気の憧憬となるのである。だから日蓮の場合にはこの憧憬が内向して猛りいきど ほる瞋恚の姿を現じてもすこしの不思議もない。

[L'idée de la décadence, sous-jacente aux classiques bouddhiques, est bien sûr la matrice du dégoût des choses de ce monde. […] Néanmoins, ce dégoût n'est pas qu'un simple éloignement dû à son aversion, c'est une fascination folle (kyôki no dôkei 狂気の憧憬) pour la vie après la mort. Donc, il n'est pas

[569] MYZ, vol. 26, p. 369.

étonnant que, chez Nichiren, cette fascination se soit introvertie et exacerbée et qu'il apparaisse empli d'une ire indignée.]

La « décadence » suppose bien sûr un passé idéalisé et sa nostalgie. Chez Nichiren, cette nostalgie se tourne en « fascination folle pour la vie après la mort » et en introversion narcissique. Nichiren semble subir de plein fouet les affres du lyrisme mais au moment où il rédige son traité, Nichiren se « redresse »[570] :

立正こととこそニイチエのいわゆる超人の営為のはじめである。「正を立てる」ことは恒に自ら「正に立つ」ことであった。

[Le redressement est le début de l'œuvre de ceux que Nietzsche appelle les surhommes. « Rétablir la vérité », c'est toujours « se rétablir dans la vérité ».]

À l'origine de ce « redressement », il y a une « résolution » [571] :

「立正」ことは古来ふしぎにも悲しくして壮んな決意を以て綴 られてきた。

[Les « redressements » sont depuis toujours le fruit d'une extraordinaire tristesse et d'une énergique résolution.]

Cette résolution est, nous le devinons, celle de l'ironie, laquelle met en œuvre, comme chez Solger, « l'extraordinaire tristesse » de « l'anéantissement » et la « jubilation » de l'« énergique résolution ». C'est par elle que l'ironiste se distingue du lyriste, lequel se complaît dans la tristesse de la fascination subie, dans son élan effréné vers l'inaccessible Idée ou « illusion ». Pour le lyriste, la tragédie du réel est malheureuse ; pour l'ironiste, au contraire, le spectacle de la ruine de l'Idée et de sa représentation est source d'une euphorie créatrice qui se traduit par la réitération de l'expérience ironique. Au fond, le lyriste voudrait voir réapparaître l'Idée tandis que l'ironiste se plaît à renouveler le spectacle de son retour à l'absence, par l'art. Après ces considérations sur la « résolution » de Nichiren, Hiraoka Kimitake en vient à désigner clairement l'ironie[572]:

---

[570] MYZ, vol. 26, p. 371.

[571] MYZ, vol. 26, p. 370.

[572] MYZ, vol. 26, p. 371.

正に立ち正を立てることが「預言」の形をとらねばならぬそれは凶い時代で あつた。彼の長い研鑽と修行はつひに、「今を証し」、「今を明す」ためには何の役にも立ちはし なかつた。正に立つことはかくて「今」から否定された。ここに日蓮の、仏神に似た瞋恚の彷惶 が始められねばならぬ。[…] 同時に日蓮のあらゆる憤怒の叫びは玆に始まる。彼の預言の的確さは、「今」に対す るイロニイの最も的確な効果であつた。その預言の排他はおそらく危機のもっとも緊張した表情 であろう。彼があまねくえがいた頽唐の相もあるいはこのイロニイであつたかもしれぬのである。 なぜなら「今」から否定された「立正」も畢竟「今」に立つ預言に尽きたから。そうして「今」 のあの執拗な描写は頽唐と排他とそれ以外のなにものでもない。日蓮は「今」をかように虐たげ ることにより結局、自らを虐たげている。「今」に於ける日蓮の自虐は、「但偏に国の為、法の為、 人の為」にこそそのありかたを定めるものであつた。日蓮は「現代」を超克しようとはしなかった。むしろ「現代」の身の定め方を必死に追求したのだ。そしてこのような姿勢のみから真の預言は生れ出づるであろう。

[C'était une sombre époque où le fait de s'élever dans la vérité et de rétablir la vérité devait prendre la forme d'une prophétie. Ses études très longues, sa formation n'ont finalement pas eu la moindre utilité en matière de « justification » et d'« élucidation » du présent. Le redressement dans la vérité était ainsi nié par le « présent ». C'est là que devaient commencer la colère errante de Nichiren, qui ressemble à celle du Bouddha, et les cris d'indignation. L'exactitude de ses prophéties est l'effet le plus exact de son ironie à l'égard du « présent ». Le sectarisme de ses prophéties est probablement l'expression la plus crispée de la crise. Le visage du déclin qu'il a toujours peint, c'était peut-être cette ironie. En effet, le « redressement » qui est nié par le « maintenant », s'est épuisé dans une prophétie qui s'élève dans un « présent » moribond. Son insistante description du « présent » n'est rien autre que déclin et sectarisme. En tyrannisant ainsi le « présent », c'est lui-même qu'il tyrannise en fin de compte. Son autopersécution se règle en fonction d'un sectarisme servant l'intérêt du « pays, de la Loi bouddhique et des hommes ». Nichiren n'a pas tenté de dépasser le « présent ». Au contraire, il a recherché désespérément le moyen de fixer le présent. C'est ensuite à partir de cette posture intellectuelle que naît peut-être l'authentique prophétie.]

Insistons sur deux points : premièrement, l'ironie s'exprime sous la forme d'une prophétie, laquelle semble découler du futurisme propre à l'ironie et de la ruine du « présent moribond ». Sur cette question, nous nous contenterons de montrer que

Hiraoka Kimitake rejoint partiellement Kierkegaard, lequel écrit dans *le Concept de l'ironie*[573] :

> Tout évènement semblable qui fait date dans l'histoire comporte deux évènements remarquables : d'une part, nous avons le principe nouveau qui doit se faire jour, de l'autre, le principe ancien qu'il faut rejeter. Le premier cas nous met en présence de *l'individu prophétique* qui devine au loin l'obscur et vague contour de l'idée nouvelle. L'individu prophétique ne possède pas le principe à venir, il le pressent seulement. Il ne saurait l'imposer ; mais il est aussi perdu pour la réalité à laquelle il appartient. Cependant, il entretient avec elle des rapports pacifiques ; en effet, pour la réalité donnée, il n'y a pas de contradiction. Ensuite vient *le héros tragique* proprement dit. Il lutte pour l'idée nouvelle ; tous ses efforts tendent à détruire ce qui, pour lui, est en voie de disparition ; toutefois, sa tâche consiste moins à détruire qu'à imposer le principe nouveau et à abolir ainsi, indirectement, le passé. Dans le second cas, où il s'agît d'éliminer le principe ancien, il faut en montrer toute l'imperfection. C'est là qu'intervient *le sujet ironique*. Pour lui, la réalité donnée n'a aucun effet ; elle revêt, à ses yeux une forme imparfaite et partout importune. Mais d'autre part, il ne possède pas le principe nouveau. Il ne sait qu'une chose : le présent ne répond pas à l'idée. Il a pour mission de juger. Sans doute, l'ironiste est bien prophète en un certain sens, car il ne cesse de signaler une chose à venir, mais il ignore laquelle. Il possède un caractère prophétique mais, il s'oriente, se situe *à l'inverse du prophète,* lequel va de pair avec la contemporanéité et entrevoit, sur ce plan, les choses à venir. Le prophète, avons-nous noté, est perdu pour la contemporanéité, mais seulement parce qu'en fait il s'abandonne à ses visions. L'ironiste, au contraire, a quitté les rangs de ses contemporains : il leur fait front. Ce qui doit venir reste caché, en arrière de lui ; mais face à la réalité, il adopte une attitude hostile ; c'est elle qu'il doit anéantir, c'est vers elle qu'il tourne ses regards foudroyants.

Comme on peut le constater, la prophétie de Nichiren se distingue de celle que décrit Kierkegaard, selon lequel « l'ironiste est bien prophète en un certain sens, car il ne cesse de signaler une chose à venir, mais il ignore laquelle », en cela qu'elle annonce quelque chose de clairement défini, à savoir « des invasions provenant de l'étranger », dans la mesure en somme où elle est marquée par « l'exactitude ». Pour nous, il s'agit là d'une incohérence de la part de Hiraoka Kimitake, car si l'ironie est concavité fascinante, trou noir, elle ne peut que suggérer un ailleurs ou un avenir

[573] Sören Kierkegaard, *Le Concept d'ironie*, *op.cit*., p. 236.

invisible, potentiel, désigner un point de fuite, « faire signe vers l'incertain, l'indiscernable [574] », vers « la mer du possible ».

Secondement, l'ironie est aussi martyre. Pour Hiraoka Kimitake, « en tyrannisant ainsi le « présent », c'est lui-même que [Nichiren] tyrannise en fin de compte ». Pour Kierkegaard[575],

> Un individu peut avoir une place justifiée dans cette histoire universelle et peut en même temps, venir mal à propos. Dans ce dernier cas, il sera la victime ; si sa place dans l'histoire se justifie, il vaincra, c'est-à-dire qu'il vaincra en devenant *la victime* ; nous constatons ici combien le monde en évolution a de logique en soi, car même au moment où la réalité doit percer à jour sous une forme plus vraie, il tient encore compte de l'ancienne ; il n'y a pas révolution, mais évolution ; la réalité passée se justifie du fait qu'elle exige une victime, et la réalité nouvelle du fait qu'elle en fait l'offrande. Cependant, il faut une victime parce que le moment nouveau doit réellement apparaître, parce que la réalité nouvelle n'est pas une simple conclusion de l'ancienne, mais implique un plus ; elle ne se contente pas de la corriger ; elle est, en même temps, un commencement nouveau.

L'ironiste se sacrifie pour laisser apparaître le « moment nouveau ». En devenant trou noir, concavité, il annihile le réel, mais en même temps, il s'annihile lui-même. L'ironiste, c'est au fond celui qui accepte de n'être rien. Hiraoka Kimitake s'est-il proposé de se faire martyr en devenant Mishima ? Il n'est nul besoin d'évoquer son suicide pour s'en convaincre. Il suffit d'évoquer la très célèbre photographie de Mishima en Saint Sébastien.

5. La lettre datée du 14 septembre 1943 (Shôwa 18)

Le terme « ironie » apparaît pour la sixième fois dans une lettre datée du 14 septembre 1943 (Shôwa 18) et adressée à son ami Azuma[576]. Voici le passage en question[577] :

---

[574] Voir supra p. 123.

[575] Sören Kierkegaard, le Concept d'ironie, *op.cit.*, p. 235.

[576] MYZ, vol. 38, p. 176-179.

[577] MYZ, vol. 38, p. 178.

林氏は伊東静雄氏や蓮田善明氏に、大へん好かれている若い詩人ですが、伊東氏からいただいたおたよりにも、「林君はこのごろ跡を絶ったほんとうの文学青年で、私の大へんすきな人です」と書いてあるとおりみたところは文学青年ということばを絵にかいたような人です。

おとなしい、なつかしいようないい詩人ですが、この文学青年ということば、これを私は大きらいなはずでした。しかし、今日このごろのように石をひっくりかえしても、「文学青年」という実践の生活を送っている人が寥々たる時代では、イロニイともいうべきでしょうか、明治情趣的な情緒さえあるのです。

[Monsieur Hayashi est un jeune poète adoré d'Itô Shizuo et de Hasuda Zenmei. Dans la lettre que j'ai reçue de Monsieur Itô, il y a même cette remarque : « le petit Hayashi est un authentique adolescent littéraire tel qu'il n'y en a plus aujourd'hui ». Quand je l'ai rencontré, effectivement, j'ai pu constater que c'était un homme qui illustrait magnifiquement l'expression « adolescent littéraire ».

C'est un poète discret, qui inspire la nostalgie (natsukashii yô na なつかしいような). Cela dit, cette expression « adolescent littéraire », moi, j'aurais dû l'exécrer mais, à notre époque sens dessus dessous[578], cet homme qui vit de manière pratique et qu'on appelle « adolescent littéraire », dans une époque sombre et vaine, doit-on le considérer comme « ironique » ? Il y a même en lui une émotion qui a le charme de Meiji.

Le caractère ironique du poète Hayashi semble résider dans le fait que son mode d'existence ne corresponde pas à celui que son époque appelle. Il est « pratique » quand la société invite à la vanité. Au fond, l'ironie est solitude, extravagance, anormalité. Notons que ce poète ironique est capable d'inspirer la nostalgie. Il suscite une « émotion » passéiste qui transporte son interlocuteur dans le temps révolu de Meiji. L'ironie fascine et pousse celui qui en est le témoin dans la pente du lyrisme élégiaque.

[578] Nous ne sommes pas sûr de notre traduction. L'expression « ishi wo hikkurikaeshitemo » 石をひっくりかえしても signifie littéralement « même si on retourne la pierre ». L'expression n'est pas recensée dans les dictionnaires que nous avons consultés. Elle n'apparaît pas non plus sur Internet.

6. « Haikyo no asa »廃墟の朝 [Le Matin des ruines]

Le terme « ironie » apparaît pour la septième fois dans un long essai intitulé « Haikyo no asa » 廃墟の朝 [Le Matin des ruines][579]. Malheureusement, et étrangement, ce texte n'a fait l'objet d'aucune étude récente, si ce n'est un bref compte rendu d'Ikeno Miho 池野美穂[580] et un commentaire de Satô Hideaki 佐藤秀明[581]. Plus surprenant encore, il n'est même pas mentionné dans le *Dictionnaire Mishima Yukio*[582]. Concernant le caractère hybride du texte et son obscurité, Miho Ikeno écrit [583] :

> On peut dire que *Le Matin des ruines* est une œuvre particulièrement hermétique. Satô Hideaki a déjà signalé dans *La Signification des textes récemment mis à jour* (revue *Koku bungaku*, édition Gakutôsha, 2 000) qu' « il était difficile de savoir si ce texte était achevé, étant donné qu'il était dépourvu d'intrigue », que « c'était un récit ne présentant rien de concret, poétique, abstrait, tâtonnant et par conséquent, difficile à résumer ». Ailleurs, il le présente comme un roman, mais d'après les caractéristiques du texte, il est difficile de l'inscrire dans un genre.

Hiraoka Kimitake lui-même admet clairement l'opacité de son *Matin des ruines*. Dans un texte rétrospectif intitulé « Hakarazumo Shôwa nijûnen ni happyô no

---

[579] MYZ, vol. 26, pp. 455-500.

[580] Ikeno Ikeno Miho 池野美穂, « Shûsakuki no mihappyô shôsetsu "Haikyo no asa" »習作期の未発表小説「廃墟の朝」[Un Roman inédit du Mishima en formation : *le Matin des ruines*] in Matsumoto Tôru *松本徹(dir.), Mishima Yukio　三島由紀夫, Taiyô, numéro spécial : l'esprit du Japon* 太陽 別冊　日本のこころ, Heibonsha 平凡社, *20 octobre 2010*, p. 21.

[581] Satô Hideaki 佐藤 秀明, « Mishima Yukio no mihappyô sakuhin : shinshutsu shiryô no imi suru mono » 三島由紀夫の未発表作品 −新出資料の意味するもの [La Signification des textes récemment mis à jour], Kokubungaku : kaishaku to kyôzai no kenkyû, Botsugo san jû nen Mishima Yukio tokushû 没後 30 年三島由紀夫特集[Numéro spécial : Mishima Yukio, trente ans après sa mort], Gakutôsha, septembre 2000, pp. 99-108.

[582] Dictionnaire Mishima Yukio, *op.cit*.

[583] Ikeno Miho, *op.cit*., p. 21 : 「廃壇の朝」は、とりわけ難解な作品であるといえる。[…] 佐藤秀明が「三島由紀夫の未発表作品 −新出資料の意味するもの」（「国文学」学燈社 平成十二年）において本稿を「話の筋のない作品なので、完結したものかどうかの想像もつきにくい」 ことや、「具象性がほとんどない詩的、抽象、思索的な語りで、それを要約して示すことは難しい」ことをすでに指摘している。同誌上では、本稿は小説として紹介されているが、その性質からジャンルを限定するのも難しい。

ki wo eta kono kô no maegaki » 図らずも昭和廿一年に発表の機を得たこの稿の前書[Prologue pour ce manuscrit que j'ai l'occasion de publier, contre toutes attentes, en 1946], datant de la fin du mois de février 1946 (Shôwa 21), il écrit[584] :

> ここには戦争下のわが世代の錯雑混迷した挙句に一種危険な均衡を得た心理と黙示的な故意の隠喩や迷語とが混合して描かれているので、今から見て極めて理解しがたい退屈な代物であることは疑いない。昭和十九年夏に書かれたこの草稿には、しかしあの時期の死を控えた青年の心理を部分的にも吐露し得たところがあるであろう。国家の運命の不吉さと、滅亡への親近の裏側に、我々が諦観をこえた行動的な輪廻愛を見出して、それを霊感の泉としてきたことは認められてよいことである。この稿なって間もなく学徒出陣の命令が下され、一年余の後には「廃墟の朝」という題名が不思議な現実の上に実現されたのであった。
>
> [Dans ce texte, les propos abscons et les métaphores apocalyptiques intentionnelles se mêlent à la psychologie de ma génération qui, pendant la guerre, dans sa grande confusion, a trouvé un genre d'équilibre périlleux. Si on le lit aujourd'hui, il sera perçu indubitablement comme un ersatz ennuyeux et hermétique. J'ai pu quand même, dans cette épreuve, m'épancher de façon fragmentaire sur la psychologie des adolescents qui, à cette époque, attendaient la mort. Nous avons décelé derrière (uragawa ni 裏側に) le sinistre destin de la nation et notre intimité avec l'anéantissement, un amour actif de la métempsychose et l'illumination (taikan wo koeta 諦観をこえた). Il faut admettre que cela fut la source de notre enthousiasme. Il y eut ce manuscrit puis, tout de suite, l'appel sous les drapeaux des étudiants. Un an plus tard, le titre *Le Matin des ruines* s'est actualisé dans une étrange réalité.]

Le Matin des ruines mériterait d'être traduit intégralement mais dans le cadre de notre étude, nous nous contenterons d'en citer les deux premiers paragraphes, dans lesquels notre auteur introduit le thème du meurtre, et le passage où apparaît le mot « ironie ». Voici donc les premières lignes du *Matin des ruines*[585]:

> それは現代瞬時の記録になるであろう。それは純粋に抽象的な、しかも分明この上ない覚書となるであろう。現代が謎語をして謎語のまま発想せしめない時代であること、預言の意識を拒まれる時代であるこ

[584] MYZ, Vol. 26, p. 567. Ce prologue demeure inédit du vivant de l'auteur (cf. MYZ, vol. 26, Note p. 653).

[585] MYZ, vol. 26, pp. 454-459.

と、真に常識的言辞か真にノンセンスな断定をしか要求せぬ時代であることが示されるでろう。かかる場合、詩と文芸の所在がいかなる異香を発するかがみられるてあろう。 所在という型式―存在という型式からの逸脱、詩が無心であるか有心であるかという質問への誘惑、詩そのものの宇宙原理が新たに提示せられるであろう。

[…]

ノオトⅠ

総ての処女作は廃墟の朝の如きものであらねばならぬ。

[…]

ノオトⅤ

眩暈や定着され得ぬ云いがたい形象を僕は定着しようと力めるのではない。僕はそれらをそのままにウユウせしめる。標本をつくるのでなく飼養するのだ。アルチュウル・ランボーとちがう点はここにある。従って僕の世界観は多種多様な秩序の相撞着した織物にすぎぬ。併し雑踏も亦秩序の形式ではあるまいか。

ノオトⅥ

[…]

発生と意図と結果とが渾然と一つになるときその作品は死せる作品である。作品には妨害物―あの犯すもの―が必要である。その度にその作者は「領域」の為の戦士になり得る。掠奪が美しい行為となるのである。

[…]

あなたを垣間見たばかりでその日は僕にとっての祝日となり、あなたの声音を耳にすればその朝は誕生日の朝のようであります。つねに鮮たなるものよ。生まれてこのかたあなたほど美しい人を僕はみません。悪徳はあなたに属するとき、きらびやかな装身具に身をかえて、一そう神聖な円光を戴きます。

ですがLさん、僕はいま奇妙な魂の病気に罹っています。僕はそれをあなたに告げることにより、その病気と、同時に告げることとから、のがれ出たいと思うのです。それは真昼の告白でありましょう。既に目覚め果てたる意識の上に、歌枕をたずねることです。緑の芽生えに逢う由のない樫杖を、僕は自分の巡礼の唯一の伴侶としました。

花が咲いていること。まず、僕たちはそれから語らねばなりません。むかし詩人が結語としたものを、わびしく序詞に使うのです。―とまれ咲くという存在の型式、なにかに叶っているという存在の型式。出発はもうはじめられてしまった。そこでは一刻一刻が出発ですからもう新たなものは一つもないのです。そういう場所で歌はどんな風に歌われねばならないか。出発がもう永遠に預言でありえないこと、出発がいつも存在の有様であること、それは幾分哀しいことであります。熱する姿を僕たちはかくて、いつも出発とみます。すべての移り行くものは終焉への卑怯を犯し、そこで、小鳥は瞬間に息たえて、木の実ゆたかな高空を落ちてきます。熟するとは昔はもっと倨傲なもっと孤独なことでした。今それは合有への意志であり、屈従の誇りになったのでした。存在という型式からの逸脱を不断に教えてくれるべきそれが、今や存在の奴隷にすぎなくなったのでした。失いと忘却をかくて僕らは「花が咲く」とよびました。花が咲くのは昔からいつもそれでした。失われる時間を知ることにより失おうとする一つの知恵、忘れることの徹底した自由と無辜、そこに訪ねる大きな海のような知恵。花が咲くとは何という知恵のかがやきでしょう。咲くとは何という寂しく放胆な投身の意味。外へ擲つことが却って中へ失はしめる勇気のあらわれです。内外の間に存するものをそれは捨てもせず生かしもせずきわめて爽やかに殺そうと試みるのでした。この生命への不遜がいつかあるより大きな意味に叶っていることを信じさせずにおきませんでした。殺すとは信ずることなのでした。そういう型式の一つの修辞であるのでした。さて「花が咲く」についてはもっともっと多くのことが問われねばなりません。花が咲くとは運命でありましょうか。花が咲くとは決心でしょうか。僕にはそれがよくわかりません。まことに荒々しい力が優に美しいものを押し揺るがしそこに震盪と困難にみちたあまりに、憧れに近いような心地を生み出すのを、人は創造とのどかによびます。運命や決心をそういう創造の一党だと私は信じ難かった。花が咲くとは風が吹き鳥がうたうように、ある大きな無為から生まれたもう動かしがたい痺れたような創造だと僕は思いました。決心も運命もそこでは投身そのものではなく、投身直前の、あのゆらゆらしたなつかしい虹の時間でありました。決心という瞬間にもう決心を乗り越えるような、たとしへなくきよらかな、ある危惧のすがたでありました。平衡は創造ではありますまい。しかし創造の故郷です。失われた故郷。瞬間に匂い出で、そのまま,縺れながらきえてゆくあの放埒な結語の一種でした。―　失われる。そこから花咲く意味は萌え出でます。それは同時に憧れの縁こい故郷であります。かくて健康な精神を人は花咲くと呼ばねばなりません。なぜなら快癒への意志が癒されるのではなしに失われるのでありますから、病気よりももう一段高い意味の健康な精神と呼ばねばなりません。決心というのもこういう意味から云われました。曙の空をながめて人々は決心と呼ぶでありましょう。しかし真昼の無偏のなかにあっても人々は決心と呼ばねばなりません。決心は歌のようなものであり雲のようなものであります。自分の身内にあふれそめて美しく星のように放埒にまたたくものです。

投身の前にあっては澄みわたった宝石のようです。しかもつねにそれは超えることを拒みつつ失われる一つの約束。一つの契り。僕たちはおしなべて、その意味を「待つ」と呼びます。それについてはまた委しくお話する折があるでしょう。今こそそれはとりわけ大切なことなのです。

[Cela deviendra peut-être un témoignage de l'instant présent, un mémorandum purement abstrait, mais on ne peut plus clair. Cela montrera sans doute qu'à notre époque, le « présent » est un terme énigmatique et qu'en tant que tel, il ne se laisse pas concevoir, que la conscience prophétique se refuse à nous, qu'on ne réclame aujourd'hui que les mots du bon sens ou bien des affirmations relevant d'un non-sens absolu. Cela révélera à nouveau combien, de nos jours, le lieu de la poésie et des belles-lettres exhale de nobles fragrances. Cela témoignera sans doute d'un écart avec la forme du lieu — avec la forme de l'existence, d'un attrait (*yûwaku* 誘惑) pour ce qui concerne le sublime et le trivial dans la poésie et révélera le principe cosmique de la poésie elle-même.

[…]

Note n° 1

[Toutes les œuvres de début doivent être comme le matin des ruines.

[…]

Note n° 5

Je ne cherche pas à fixer les vertiges, les insaisissables et indicibles phénomènes. Je me fais fort de les laisser flotter tels quels. Je ne les recueille pas, je les alimente. Là réside ma différence avec Arthur Rimbaud. Si bien que mon univers n'est autre chose qu'un tissu de contradictions aux multiples agencements. Mais cette cohue ne serait-elle pas aussi un cadre formel ?

Note n° 6

Quand la naissance, le dessein et le résultat de l'œuvre coïncident exactement, l'œuvre est morte. Il faut qu'il y ait dans l'œuvre un obstacle, quelque chose à transgresser. À chaque fois, l'auteur devient un guerrier luttant pour son « domaine ». Son pillage est un acte beau.

[…]

Je viens de te regarder à la dérobée. Pour moi, c'est un jour sacré. Si un matin, j'entends le son de ta voix, alors ce matin est comme le matin d'une naissance. C'est toujours nouveau ! Je n'ai jamais vu un être si beau, depuis ma naissance.

Quand le vice s'empare de toi, celui-ci se transfigure en parure étincelante et se pourvoit du nimbe sacré. Mais Mademoiselle L., je suis à présent en proie à une curieuse maladie de l'âme. En te l'annonçant, je voudrais me soustraire à cette maladie et en même temps, au fait de te l'annoncer. C'est peut-être une confession de midi. Ayant déjà atteint la conscience lucide, je cherche un motif poétique. J'ai fait de cette canne en chêne, dont il est impensable qu'elle puisse reverdir, mon unique compagnon de pèlerinage.

L'épanouissement des fleurs. Nous devons d'abord en faire le récit. Ce que les poètes d'autrefois considéraient comme un connecteur, tristement j'en fais mon préambule. Quoi qu'il en soit, le motif de l'épanouissement, ce phénomène, c'est celui de quelque exaucement. L'essor est déjà initié. Là, chaque instant étant un départ, il n'y a rien qui soit nouveau. En ce lieu, de quelle manière devons-nous dire le poème ? Il est un peu triste que le départ ne puisse être éternellement annoncé, que celui-ci donne le spectacle de l'existence. Ainsi, pour nous, le spectacle de la maturation est toujours un départ. Comme toutes les choses qui changent commettent une lâcheté envers la fin, l'oisillon, suffocant un instant, tombe du ciel qui domine les arbres regorgeant de fruits. Jadis, la maturation était quelque chose de plus orgueilleux, de plus solitaire. À présent, c'est une aspiration au partage, la fierté de la soumission. La maturation qui devait nous enseigner inlassablement la fuite du paradigme de l'existence n'en est plus que l'esclave. Ainsi, « l'éclosion des fleurs » désignait pour nous la perte et l'oubli. L'éclosion des fleurs a toujours signifié cela, depuis les origines. C'est une sorte de sagesse qui cherche à se défaire du temps parce qu'elle le sait perdu, c'est la liberté et l'innocence absolues de l'oubli, une sagesse comme la mer immense qui s'y invite. Quel scintillement de sagesse que l'éclosion des fleurs ! C'est un solitaire et hardi plongeon qu'elle désigne ! Se lancer vers l'extérieur, c'est l'expression paradoxale du courage de se perdre résolument dans l'intériorité. Plonger, c'est concevoir le meurtre rafraîchissant de ce qui réside entre l'extériorité et l'intériorité, sans le nier et sans en tirer profit. Cet orgueil envers la vie, parce qu'il se manifeste un jour, il faut croire qu'il se réalise dans sa pleine signification. Tuer, c'était croire […] L'épanouissement des fleurs appartient-il au destin ? Relève-t-il de la résolution ? Je ne sais. Cette énergie tout à fait brutale qui met en branle cette chose très belle et qui, gagnée complètement par le tremblement et la peine, accouche d'un état d'esprit proche du ravissement, les hommes l'appellent sereinement la création. Que le destin et la résolution soient liés intimement à la création, j'ai peine à le concevoir. Je pensais que l'épanouissement des fleurs était une création engourdie, qui se meut difficilement, comme le vent qui souffle et comme l'oiseau qui chante, émanant de la grande nature dénuée de volonté. Pour cette raison, la résolution et le destin n'étaient pas le plongeon lui-même mais le temps de l'arc-en-ciel nostalgique qui vacille juste avant le plongeon. À l'instant de la résolution, il y avait la forme incomparablement pure d'un certain danger, danger qui avait déjà dépassé la résolution. L'équilibre ne peut être création. Mais c'est le pays natal de la création. C'était son pays natal perdu. C'est un genre de mot ornemental et

> libertin, dont les odeurs s'exhalent un instant, s'entremêlent et disparaissent : perdu. À partir de là, germe la signification de la floraison des fleurs. Celle-ci est en même temps le pays natal vert sombre de la fascination lyrique (憧れ). Ainsi, les hommes doivent nommer l'esprit sain épanouissement des fleurs. En effet, comme le pays natal est perdu sans l'apaisement de la volonté de guérison, il ne faut pas l'appeler maladie mais esprit sain supérieur. La résolution, c'est aussi en ce sens qu'on l'entendait. Peut-être que les hommes évoquent la résolution en contemplant le ciel de l'aurore mais même dans l'impartialité de midi, les hommes doivent la nommer. La résolution est comme un poème, comme la nue. Elle nous imprègne, déborde en notre for intérieur, scintille de débauche, bellement, comme une étoile, comme la gemme limpide, si l'on est au bord du plongeoir. C'est toujours, de surcroît, une promesse qui se perd tout en refusant qu'on la dépasse. Un serment. Dans son sens plein, nous appelons cela « attendre ». J'aurai peut-être l'occasion d'en parler de manière plus approfondie mais pour l'heure, c'est ce qui est le plus important.]

À la lecture de ce passage, on ne peut que souscrire au jugement d'Ikeno Miho. *Le Matin des ruines* est obscur, déroutant. Si bien que, avouons-le, nous avons été tenté de l'ignorer, de le considérer comme le produit d'un accès de folie, d'« une curieuse maladie de l'âme » comme le dit l'auteur, et de nous en tenir là. Mais à la relecture, force fut de constater que tous les mots-clés qui nous intéressaient y étaient rassemblés et que ce texte répondait, semble-t-il, à un désir de faire système. Nous ne sommes pas en mesure de faire un commentaire approfondi du *Matin des ruines*. Il faudrait pour cela, évidemment, traduire le texte intégralement. Persuadé que le *Matin des ruines* exprime la pensée profonde de notre auteur, dans sa forme la plus synthétique, c'est avec frustration que nous nous proposons de formuler dans le cadre de cet exposé sur les occurrences du terme « ironie » quelques modestes remarques.

Notons d'abord que pour Hiraoka Kimitake, le commencement coïncide avec la destruction de ce qui existait jusqu'à présent : « Toutes les œuvres de début doivent être comme le matin des ruines ». La ruine du réel n'est pas un fait indépendant de la volonté du « je ». C'est son œuvre. Le « je » est un destructeur : « l'auteur devient un guerrier luttant pour son « domaine ». Son pillage est un acte beau ». Si bien que sa création déploie une « énergie tout à fait brutale ». Nous reconnaissons là les « regards foudroyants » et l'« attitude hostile[586] » de l'ironiste selon Kierkegaard, le regard « qui anéantit tout [587] » de Solger. Chez Hiraoka Kimitake, la violence de l'ironiste se traduit par le « meurtre » : « Plonger, c'est concevoir le meurtre rafraîchissant de ce qui réside entre l'extériorité et l'intériorité, sans le nier et sans en tirer profit. Cet

[586] Voir *supra* p. 127 et p. 243.

[587] Voir *supra* p. 239.

orgueil envers la vie, parce qu'il se manifeste un jour, il faut croire qu'il se réalise dans sa pleine signification. Tuer, c'était croire ». Ce meurtre, comme on peut le constater, est aussi « plongeon », ce « plongeon » que nous avons évoqué plus haut[588] en tant qu'appréhension enthousiaste de sa propre chute et, dans le premier chapitre, en tant que « plongeon dans l'envers des choses[589] ». Le plongeon, en détruisant « ce qui réside entre l'extériorité et l'intériorité », semble restaurer la transparence du « continent » perdu et permettre la floraison : « Quel scintillement de sagesse que l'éclosion des fleurs ! C'est un solitaire et hardi plongeon qu'elle désigne » ! Le meurtre plongeon est ainsi créateur. Il donne paradoxalement la vie et suscite le beau. Il participe de la palingénésie. Voilà pourquoi, « tuer, c'est croire », et pourquoi la résolution, qui précède le plongeon, est « promesse », « serment » et « atten[te] ».

Signalons ensuite que l'épanouissement des fleurs, qui succède au meurtre plongeon, est amnésie volontaire : « "l'éclosion des fleurs" désignait pour nous la perte et l'oubli. L'éclosion des fleurs a toujours signifié cela, depuis les origines. C'est une sorte de sagesse qui cherche à se défaire du temps parce qu'elle le sait perdu, c'est la liberté et l'innocence absolues de l'oubli, une sagesse comme la mer immense qui s'y invite ». La résolution se refuse au passéisme. Elle se tourne vers l'avenir, à la recherche d'une « conscience prophétique ». Il s'agit au fond, par le meurtre plongeon, de restaurer une transparence provisoire, qui n'existe que dans les limites de la « création », tout en niant le passé du « continent », d'oublier, de tuer le poète Hiraoka Kimitake pour laisser apparaître la transparence provisoire de l'œuvre, autrement dit, pour donner naissance à Mishima Yukio. Se détourner du passé, refuser la nostalgie, c'est aussi se soustraire à la fascination lyrique. Il est temps de citer le passage où surgit le terme « ironie » [590] :

> 問ふ人は希臘に憧れてはなりません。また豪華な森林に包まれた印度の夜に憧れてはなりません。問ふとは、もしかしたら憧れの拒否かもしれません。そう云うことは苦しいことですが、同時に神話にも似た懐しさがありはしますまいか。憧れとの訣別が出帆の時刻に外ならぬとは、なんといふ闊達なイロニイでせう。憧れはどこに残されるのでしょう。憧れは死には致しますまいか。花の咲くのが憧れへの拒否とすれば憧れも亦あの天人のようなものでしょうか。僕らは玆に憧れの悼歌をうたはねばなりません。それはつい先程まで思いもかけぬことでした。葬りのうたの却々に歓喜のいろを帯びそうでした。憧れの苦

[588] Voir *supra* p. 239.

[589] Voir *supra* p. 78.

[590] MYZ, vol. 26, p. 463.

悩のただなかでは放埒な清らかさだけが唯一の頼み艸でありました。憧れは僕たちを貫くのではなしに僕たちを磨滅するのです。磨滅させながら僕らの髄をあらわにしました。僕らの宝石の夥しい不実な消費でした。あばく所業を何とも思わぬので、憧れは僕らの正真の裸をさへも信じません。裸であることが、はや裸からの逸脱だと責めるのです。そして僕らをたえず透明にしてゆきながら、透明の不正をのみおしえるのでした。

[L'homme qui interroge ne doit pas être fasciné (憧れてはなりません) par la Grèce. Il ne doit pas être fasciné (憧れてはなりません) non plus par la nuit indienne que recouvre la forêt luxuriante. Interroger, c'est peut-être le refus de la fascination lyrique (憧れ). De dire cela m'est souffrance mais en même temps, n'y aurait-il pas de cette nostalgie (懐かしさ) qui ressemble aussi au mythe ? Dire que les adieux à la fascination lyrique (憧れとの訣別) ne sont rien d'autre que le moment de l'appareillage, quelle magnanime ironie ! La fascination lyrique (憧れ), où va-t-elle demeurer ? Ne va-t-elle pas aboutir à la mort ? Si l'efflorescence est refus de la fascination lyrique (憧れ), alors la fascination lyrique serait-elle comme les anges ? Nous devons chanter ici l'élégie (悼歌) de la fascination lyrique. C'était jusqu'à tout à l'heure, quelque chose d'imprévu. Le chant de l'inhumation risquait de se colorer de joie. Au cœur de la souffrance de la fascination lyrique (憧れの苦悩), la pureté désinvolte était l'unique exigence. La fascination lyrique (憧れ) ne nous traverse pas, elle nous use. Tout en nous usant, elle a mis notre moelle à nu. Elle a dilapidé formidablement nos joyaux. Comme elle se désintéresse de l'entreprise de dévoilement, elle ne croit pas même en notre authentique corps nu. Eh quoi ! Elle nous rétorque que le fait d'être nu, c'est un écart par rapport à la nudité ! Puis, alors même qu'elle ne cesse de nous rendre transparents, elle ne nous a enseigné que l'illégitimité de la transparence.]

Ce passage particulièrement abscons laisse apparaître cependant deux choses essentielles. D'une part, l'ironie est bien refus de la fascination lyrique (akogare 憧れ). Par l'ironie, Hiraoka Kimitake se propose de prendre un nouveau départ en enterrant le lyrisme mortifère. D'autre part, l'ironie se superpose à l'épanouissement des fleurs et par conséquent, coïncide avec le plongeon meurtre. Attendons-nous donc à la voir se manifester sous cette forme.

7. Le poème *Mohaya ironî ha yameyo* もはやイロニイはやめよ [Arrêtons l'ironie !]

Le terme ironie apparaît pour la dernière fois dans un poème intitulé *Mohaya ironî ha yameyo* もはやイロニイはやめよ [Arrêtons l'ironie !] daté du 20 avril 1945 (Shôwa 20)[591] :

もはやイロニイはやめよ

巷には罹災者のむれ

大学は休講つづき

大学生はやたらに煙草をふかす

湊の霧のなかで数しれぬ帆柱にまたたく

檣灯のように

来ぬ教授を待ちながら

大学生を煙草をふかす

もはやイロニイはやめよ

もはやイロニイは要らぬ

急げ今こそ汝の形成を

汝の深部に於いてより

汝の浅部に於いて

ああ汝の末端に

急げ今こそ汝の形成を

[Cesse immédiatement l'ironie !/Au croisement, le troupeau des sinistrés/L'université toujours fermée/Les étudiants fument comme des pompiers/Dans la brume du port, les innombrables mâts scintillent/Comme des lanternes indiquant la proue du bateau/En attendant le professeur qui ne vient pas/Les étudiants fument/Cesse immédiatement l'ironie !/Tu n'as plus besoin de

[591] MYZ, vol. 37, p. 750.

> l'ironie./Tout de suite, hâte ta formation/Plus qu'en ton for intérieur,/À ta surface/À ton extrémité/Tout de suite, hâte ta formation !]

Ce poème peut surprendre. En effet, le je poétique exhorte son interlocuteur, qui est peut-être lui-même, à cesser l'ironie alors même que celle-ci est associée ailleurs au « moment de l'appareillage[592] », à un nouveau départ. Avant de tenter d'expliquer cette apparente volte-face, nous devons dire que nous postulons que le je poétique exprime la pensée de l'auteur, ce qui réduit d'autant la pertinence de notre interprétation. Cette réserve ayant été faite, nous pouvons nous intéresser au contenu du poème. Après avoir appelé à cesser l'ironie, le je poétique évoque ces « étudiants » qui « fument comme des pompiers », lesquels sont comparés à des « mâts » qui « scintillent » dans « la brume du port », puis à « des lanternes indiquant la proue du bateau ». Ces comparaisons peuvent faire sourire. Elles révèlent pour le moins une certaine légèreté de ton si ce n'est de l'humour. Nous ne sommes plus dans le sérieux et apocalyptique *Matin des ruines*. Cela dit, *Arrêtons l'ironie !* n'en demeure pas moins instructif quant à la notion d'ironie. A contrario, ce poème nous dit en effet que l'auteur pratiquait *une certaine* ironie jusqu'au moment de sa rédaction. Il nous dit de plus que pour l'auteur, même si la nature du rapport entre l'injonction à cesser l'ironie et l'évocation des étudiants n'est pas explicitée, fumer du tabac relève de l'ironie. Mais de quelle ironie s'agit-il ? Pour le comprendre, il faut connaître la fonction du tabac chez le jeune Hiraoka Kimitake. Dans une lettre datée du 20 février 1941 (Shôwa 16), Hiraoka Kimitake écrit à son ami Azuma[593] :

> 人とお話しするとすぐ思うのですが、煙草をこんなときのめたらいいと。人間は人工を重視するようになってから直接に肉体を使うのを好まないようです。と開きなおったところで仕方がありませんが、実際人前で、肱をついて、掌を額や頬で支えたりするより、煙草一本もってそれを縦横に活用さすのはどんなにテレかくしをさせどんなに便利でしょう。自分の体からほんの一寸でも自分以外のものが出っ張っていると妙な優越感にとらわれます。それとは別ですが、タバコならタバコを防禦物、…それもごく軽い意味で相手の言葉なり何なりに、抑揚をつけて応酬してゆくところに快いデリカシイがあるように思います。[…]男のタバコはややクラシックな意味で、女の扇子の役目をしているのでしょう。

[592] Voir *supra* p. 254.

[593] MYZ, vol. 38, pp. 955-956.

> [Chaque fois que je converse avec quelqu'un, je me dis tout de suite que si seulement je pouvais fumer en de tels moments ! Depuis que l'homme accorde de l'importance à l'artifice, il semble qu'il n'apprécie guère d'user de son corps immédiatement. Ce disant, je me montre malheureusement bien effronté mais en vérité, devant autrui, plutôt que de donner des coups de coude, d'apposer la paume de notre main sur notre joue ou notre front, il est bien plus commode pour dissimuler sa confusion de tenir une cigarette et de la faire osciller de long en large. Quand, ne serait-ce qu'un instant, un corps étranger fait sailli hors de nous, on se sent saisi d'un singulier sentiment de supériorité. Outre son caractère protecteur… de manière moins profonde, le tabac inscrit une inflexion dans les choses, que ce soit les mots de notre interlocuteur ou n'importe quoi d'autre, et leur donne la réplique. Il y a là comme une agréable délicatesse. […] Le tabac est peut-être pour l'homme, et je dis cela dans un sens plus classique, ce que l'éventail est pour la femme.]

Le tabac est ainsi, chez Hiraoka Kimitake, paravent, couverture. C'est un écran de fumée qui le sépare du monde, lui conférant ainsi un certain prestige. Autrement dit, le tabac lui permet de se présenter caché, absent et de fasciner, tel un prestidigitateur devant son public. Nous pouvons en déduire que dans le cas particulier du poème, l'ironie est dissimulation et que c'est en tant que telle que notre auteur appelle à la cesser. Rappelons que pour Yasuda et consorts, l'ironie est « cette demoiselle d'honneur qui seconde la vérité et la loyauté[594] ». L'ironie que veut congédier Hiraoka Kimitake n'est donc pas l'ironie romantique ou socratique, mais cette ironie perverse, fourbe qui induit en erreur, celle que La Bruyère dénonçait en ces termes[595] :

> La dissimulation *(L'auteur parle de celle qui ne vient pas par la prudence, et que les Grecs appelaient ironie* [note de La Bruyère]) n'est pas aisée à définir : si l'on se contente d'en faire une simple description, l'on peut dire que c'est un certain art de composer ses paroles et ses actions pour une mauvaise fin.

Pour les étudiants du poème, à l'évidence, cette ironie fallacieuse est contre-productive. Cherchant à se dissimuler, ils n'en sont que plus visibles. Ils sont même réduits à des signaux optiques accusant leur présence dans la « brume ». Les « étudiants » sont au fond les jouets de l'ironie du réel qui se plaît à contredire leurs ambitions. Maintenant que nous avons dit que Hiraoka Kimitake appelait à se détourner d'une certaine ironie, l'ironie en tant que dissimulation, au profit d'une

---

[594] Voir *supra* p. 107; pp. 113-114.

[595] La Bruyère, cité par Pierre Schoentjes, *op.cit.*, p. 37.

ironie gouvernée par le principe de vérité, il nous faut expliquer comment cette dernière peut s'articuler à la notion contradictoire de concavité que nous avons précédemment mise à jour. La concavité n'est-elle pas, en effet, le lieu de la dissimulation ? Souvenons-nous que Hiraoka Kimitake, en prenant pour pseudonyme Mishima Yukio à l'occasion de la publication de *La Forêt en fleurs*, s'est proposé d'« avancer masqué », de dissimuler son être biographique sous le couvert d'un être fictif. En 1945, Hiraoka Kimitake met un terme à cette hypocrisie en *devenant* le masque, Mishima Yukio. Le jeune poète disparaît, s'absente, si bien que le trou noir de l'ironie ne dissimule plus rien d'autre que lui-même. Le masque devient autotélique. Les deux orifices ne laissent plus percer son regard.

8. Synthèse

Pour résumer, les textes où apparaît le terme « ironie » révèlent l'existence d'une double ironie. Il y a d'une part l'ironie du réel, qui résulte du divorce entre les hommes et les dieux, entre le moi et le monde, et qui a pour corollaire l'ironie ontologique, la diplocité des choses, leur opacité, laquelle se manifeste tragiquement quand l'envers et l'endroit s'interpénètrent en se détruisant mutuellement dans l'œuvre d'art ; d'autre part, l'ironie active de l'artiste, qui est réaction contre l'*ironie du monde* (ironie du réel et ironie ontologique), et refus de la fascination qu'exerce le monde supralapsaire sur le lyriste nostalgique. Cette ironie active procède d'une « résolution », laquelle est consentement enthousiaste à la tragédie, à la chute, ou « plongeon ». En plongeant, l'ironiste endosse le caractère opaque du monde et devient lui-même concavité fascinante. En même temps, et nécessairement, il perd ce qu'il a été. Il sacrifie son moi biographique pour devenir trou noir. C'est en tant que tel que l'artiste ironiste convoque l'envers, l'« Idée », l'« illusion » dans son œuvre, détruisant ainsi et l'envers et l'avers mais permettant en même l'émergence de la beauté, la « floraison ». L'ironiste est un destructeur, un meurtrier qui renouvelle, à mesure qu'il crée, la ruine du réel bipolaire. Mishima Yukio est cet ironiste qui se propose d'ouvrir sur un avenir incertain par la violence, en détruisant le monde et en tuant Hiraoka Kimitake chaque fois qu'il crée, qu'il plonge au nom de l'épanouissement des fleurs. Mishima est cet invétéré meurtrier du monde et de sa propre Idée, Hiraoka Kimitake.

II. Le rejet du lyrisme et le meurtre ironique dans *Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui* 中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋 [Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge]

Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons à la nouvelle *Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui* 中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋 [Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge] publiée une première fois dans le dernier numéro de la revue *Bungei Bunka* en août 1944 (Shôwa 19) sous le titre *Yoru no Kuruma* 夜の車 [Le chariot nocturne]. La première version est agrémentée d'un prologue et d'un épilogue qui mettent en évidence la filiation entre le nô *Matsukaze* 松風 [Vent dans les pins][596], dont le « chariot du soir » est un motif, et la nouvelle de Hiraoka Kimitake. La nouvelle est publiée une deuxième fois en décembre 1948 (Shôwa 23), dans sa version définitive, expurgée du prologue et de l'épilogue, au sein du recueil de nouvelles intitulé *Yoru no shitaku* 夜の支度 [Les Préparatifs du soir] sous son titre actuel, une troisième fois, sous une forme identique, dans le recueil rétrospectif intitulé *Hanazakari no mori*/ *Yûkoku* 花ざかりの森・憂国 [La Forêt en fleurs- Patriotisme][597], paru le 15 septembre 1968 (Shôwa 43). Nous

[596] Le prologue et l'épilogue ont été commentés par Ono Yûji 小埜裕二 dans « "Yoru no kuruma" ron »「夜の車」論 [étude sur Le *Charriot du soir*], *Kanazawa daigaku bungakubu ronshû*, Bungakukahen, n° 11, 16 février 1991, pp.1-28 et par Tamura Keiko 田村景子 dans « Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui » shiron : kyôran suru joseitachi kara Zaratôsutora e (hito/hana/tsuki wo tsumu)「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋」試論 狂乱する女性たちからツァラトウストラへ（人・花・月を摘む） [Essai sur les *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge, des femmes délirantes à Zarathoustra* (cueillir l'homme, la fleur, la lune)] *Shû*, *Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku kenkyûka*, n° 16, mars 2004, pp. 16-33. On pourra lire le prologue et l'épilogue de la version d'août 1944 dans « Kôtei » 校訂[Note] in MYZ, vol. 16, p. 776.

[597] *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., pp. 59-72.

nous appuierons dans cette étude sur la traduction d'Alice Hureau[598], faite à partir de la seconde version, que nous modifierons si nécessaire, et sur le texte original de la seconde version, paru dans le recueil de 1968. Contrairement aux autres textes de la même époque, *Le Journal philosophique* a fait l'objet d'un certain nombre d'articles, lesquels insistent en général sur l'intertextualité de la nouvelle, en l'occurrence sur ses rapports avec la philosophie du Nietzsche d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et le nô. Dans cette étude, sans aborder la question de l'intertextualité, ce qui nous mènerait trop loin, nous nous demanderons en quoi *Le Journal philosophique* témoigne de la mise en pratique d'une ironie assainie, en tant que rejet du lyrisme romantique, d'une part, en tant que commission du meurtre plongeon, d'autre part.

1. La rupture avec le groupe Bungei Bunka : le rejet du lyrisme romantique

En écrivant *Le Journal philosophique*, Hiraoka Kimitake semble vouloir faire table rase, prendre un nouveau départ. Pour s'affranchir du passé, il lui faut d'abord dire adieu au lyrisme romantique dans sa manifestation la plus immédiate, à savoir la revue *Bungei Bunka*. C'est ainsi que dans un carnet préparatoire, il note : « *Le Chariot nocturne** * déclaration de rupture avec le [groupe] Bungei Bunka » (夜の車* *文芸文化への決別宣言[599]). Dans une lettre qu'il adresse à son nouveau mentor Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) le 3 mars 1946 (Shôwa 21), il explique comme suit la séparation[600] :

> 戦争中、私の洗礼名(バプテイスマ)であつた文芸文化一派の所謂(いはゆる)「国学」から、どんなにじたばたして逃 出したか、今も私はありありと思ひ返すことができます。文芸文化終刊号にのせた奇矯(きけう)な小説「夜の車」は国学への訣別の書でしたが、それを書いたときは胸のつかへが下りたやうでございました。私は国学をロマンティシズムの運動として了解してゐまし

[598] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge, traduit et présenté par Alice Hureau,* in *La NRF* : *Du Japon*, n° 599, Édition publiée sous la direction de Philippe Forest, Paris, Gallimard, mars 2012, pp. 256-266.

[599] « Ayame no mae Sôsaku nôto »「菖蒲前」創作ノート[*Devant Ayame, carnet préparatoire]* in MYZ, vol. 16, p. 626.

[600] MYZ, vol. 38, p. 245-246.

たし、それにある種の薄命さがつきまとふのを好いてもをりました。しかし次第に彼らがリアリズムを排斥しつゝ、ますます自ら貧しくなつてゆくのを悲しく思ひました。かうした国学の危機に当つて、私はメカニズムの問題を提示しようとしてゐました。それは一種の人工主義の頽唐派芸術と密接に関聯するものなのですが、彼らはそれを敢て理解しようとしませんでした。ロマンティシズムとメカニズムとの結婚によつて、はじめて万般の時代にレアリズムに対抗しうるといふことが理解されませんでした。ロマンティシズムは一種の滅亡的衝動の定型化です。もともと作品としての完璧さが期待できないものです。リアリズムの文学は書くことによつて事実が文学になるのだが、ロマンティシズムの文学は書かれる前に既に文学が存在するものゝやうです。これがためにロマン派の文学は「表現の絶望」を第一歩としてゐます。しかし内面的な衝動が、自己目的的に収斂されてまゐり、芸術至上をモットオとして来ますと、今度は別箇の造形的意欲に圧倒されて、型式主義に陥り、いつか本来の内面的衝動は霧散して人工的な無内容の文学となります。私は矢張「表現の絶望」から出発したいと思ふのです。しかし浪漫派的饒舌と浪漫派的恣意からそれを救ふために、極端なメカニズムを導入しようと考へました。浪漫主義は表現の枯渇から必然的に耽溺的な古典主義に赴く危険があります。これを防ぐためには酷薄なメカニズムによる暴力的な刺戟が必要です。即ち内面的衝動をリアルに客観的に作品の上に具体化するのではなく、一旦無機質なものに還元してメカニックに構成し排列しようとします。内面的衝動を一瞬一瞬の形態に凝結せしめて、時間と空間の制約の外で、人工的に再構成しようとするのです。この再構成の方法論に於てリアリズムに対して比類ない強みをもつことができます。それはむしろ表現とはよべないものだからです。人工とは人間の一番純粋な偽りのない意欲ではないでせうか。ロマンチック・メカニズムは、リアリズムよりもつとリアルではないでせうか。それはメカニックな方法論の上で、人工的に、ロマンチックな内面的衝動を何度となく再生産し回収し再燃せしめてゆくのです。それは恒に創造の最初の段階へ、最初の深淵へ、と作者をつきおとしてゆくのです。――しかし右のやうな文学論はまだ私に熟してをりません。

[Je me suis démené pendant la guerre pour échapper à l'emprise des « Études nationales », telles qu'elles étaient défendues par le groupe Bungei Bunka, auquel je dois mon baptême littéraire. La nouvelle *Voiture de nuit,* texte curieux qui figure dans le dernier numéro de la revue *Bungei Bunka,* constitue mes adieux à ce mouvement, et au moment où je l'écrivais, je me sentis enfin débarrassé d'un poids. Jusque-là, les « Études nationales » m'étaient apparues comme un mouvement romantique, et j'aimais bien aussi le climat d'infortune qui y était attaché. Mais j'ai vu avec tristesse les écrivains de ce groupe s'enferrer dans leur refus du réalisme, et, de ce fait, s'appauvrir de plus en plus. Lors de la crise qui a secoué le mouvement, j'ai essayé de plaider en faveur du mécanisme : celui-ci est étroitement lié à l'art décadent qui prône une forme d'artifice, mais

> aucun des membres du groupe n'a fait l'effort de comprendre de quoi il s'agissait. À partir du moment où on marie romantisme et mécanisme, il est enfin possible, à n'importe quelle époque, de rivaliser avec le réalisme, mais cette idée est restée incomprise. Le romantisme coule dans une forme donnée un type d'impulsion qui pousse à l'anéantissement. Par nature, on ne peut en attendre de perfection pour ce qui est de l'œuvre en tant que telle. Alors que, dans le réalisme, l'acte même d'écrire transforme les faits en littérature, on dirait bien que celle-ci préexiste déjà, dans le romantisme, à tout ce qui pourra être écrit. Par conséquent, cette littérature romantique prend comme point de départ ce qu'on pourrait appeler le « désespoir de l'expression ». Mais à mesure que les impulsions intérieures convergent sur un objectif qui n'est autre que soi-même, l'on voit apparaître le principe de « l'art pour l'art » : alors, l'ambition de créer des formes, en l'emportant sur tout le reste, bascule dans un formalisme qui dissipe les impulsions initiales et aboutit à une littérature artificielle et sans contenu. […] J'aimerais évidemment, moi aussi, me fixer comme point de départ le « désespoir de l'expression ». Mais afin de le sauver à la fois du verbiage et du caprice du romantisme, j'ai envisagé […] d'y adjoindre un « mécanisme » radical. Le romantisme, lorsque l'expression se tarit, court fatalement le risque de s'orienter vers un classicisme qui se grise de lui-même. Pour éviter ce risque, il est nécessaire, grâce à un « mécanisme » impitoyable, de le stimuler de façon brutale. Bref, l'objectif n'est pas de concrétiser avec réalisme et objectivité, dans une œuvre, les impulsions intérieures, mais de les réduire à l'état d'éléments inorganiques pour ensuite les disposer, les ordonner de façon mécanique. Il s'agit de cristalliser ces impulsions intérieures en une succession de formes momentanées, pour les recomposer artificiellement, en dehors des contraintes temporelles et spatiales. On peut trouver, dans cette méthodologie de la recomposition, une forme incomparable, capable de tenir tête au réalisme. Car il y a quelque chose qui dépasse le domaine de l'expression. Tendre vers l'artifice, n'est-ce pas chez l'homme l'ambition la plus pure, la moins mensongère ? […]
>
> Bref, le « romantisme mécaniste » ne serait-il pas plus réel que le réalisme ? Comme je l'ai dit, il consiste, selon une méthodologie mécanique, à reproduire, récupérer, attiser, inlassablement, *de façon artificielle*, des impulsions intérieures de type romantique. Et il pousse constamment l'auteur vers le premier stade de la création, vers le premier gouffre. Cependant, la théorie littéraire que je viens d'évoquer n'est pas encore mûre dans mon esprit.[601]]

Hiraoka Kimitake se sépare ainsi du groupe *Bungei Bunka* car celui-ci se serait « enferré dans [son] refus du réalisme », autrement dit dans l'idéalisme et, pour sauver le « désespoir de l'expression » « à la fois du verbiage et du caprice du romantisme ». Ce que désigne ici Hiraoka Kimitake, c'est pour nous le lyrisme romantique. Kimitaka Hiraoka affirme qu'il a tenté en vain de convertir les membres du groupe

[601] *Kawabata-Mishima Correspondance*, traduit du japonais et annoté par Dominique Palmé, Albin Michel, 2000, Paris, p. 44.

Bungei Bunka au « romantisme mécaniste »[602] pour sauver l'art de cet excès de lyrisme. Est-ce la vérité ? Nous pouvons en douter. En effet, que ce soit dans sa correspondance, ses essais ou ses nouvelles, jamais il n'a été question auparavant de « mécanisme ». Jusqu'à preuve du contraire, c'est un concept qui apparaît pour la première fois dans son œuvre. Mais de quoi s'agit-il ? D'après l'*Encyclopédie Universalis*[603],

> Le mécanisme est une philosophie de la nature selon laquelle l'Univers et tout phénomène qui s'y produit peuvent et doivent s'expliquer d'après les lois des mouvements matériels. « Ma philosophie, écrivait Descartes à Plempius, ne considère que des grandeurs, des figures et des mouvements comme fait la mécanique. » La formule sera constamment reprise en son siècle : tout dans la nature se fait par « figures et mouvements ».

Kimitake s'inspirerait-il des préceptes cartésiens ? Cela semble assez improbable. Nous croyons plutôt qu'il emploie le terme dans un sens qui lui est propre. Pour lui, le mécanisme est « artifice » et surtout brutalité, violence : « pour éviter ce risque, il est nécessaire, grâce à un « mécanisme » impitoyable, de le stimuler de façon brutale. ». Cette cruauté qui doit assainir le romantisme, l'expurger de son excès de sentimentalisme, c'est pour nous l'ironie. En somme, Hiraoka Kimitake s'affranchit de son passé lyrique au nom de la cruelle ironie.

2. La mise en œuvre de la cruauté : l'ironie en tant que meurtre plongeon

C'est au nom de cette cruelle ironie que le meurtrier du *Journal philosophique* semble commettre ses crimes. Résumons d'abord la nouvelle.

---

[602] MYZ, vol. 38, p. 246 : *romanchikku mekanizumu* ロマンチック・メカニズム.

[603] Joseph Beaude, « MÉCANISME, *philosophie* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 octobre 2017. URL : http://www.universalis-edu.com.ezscd.univ-lyon3.fr/encyclopedie/mecanisme-philosophie/.

A. Résumé de la nouvelle

Comme le titre l'indique, *Le Journal philosophique* se présente sous la forme d'un journal intime (nikki 日記) à la première et à la troisième personne. Le texte s'organise en dix parties qui correspondent chacune à une journée non datée du journal intime du meurtrier. Dans la première partie, le meurtrier relate l'assassinat du shôgun fictif Ashikaga Yoshitori 足利義鳥. Il parle de lui à la troisième personne. Une phrase nous paraît importante : « Le meurtrier le sait. Il sait qu'il ne peut atteindre la perfection qu'en étant assassiné[604]» (殺人者は知るのである。殺されることによってしか殺人者は完成されぬ、と。[605]). Dans la deuxième partie, il évoque à la première personne le meurtre de « la Première épouse Reiko[606] » (Kita no kata reiko 北の方璀子[607]). Au moment où elle meurt, la beauté surgit[608] :

> そしてその失われゆく魂を、ふしぎにも殺人者の刃はけんめいに支えているようである。この上もない無情な美しさがこうした支え方にはある。……今や、陶器をさながらの白い小な顎が、闇の底から夕顔のように浮び出ている。
>
> [Puis, chose étrange, la lame du meurtrier semble soutenir de toutes ses forces cette âme qui se perd. L'impitoyable beauté, indépassable, réside dans ce soutien. Là, un petit menton blanc émerge du fin fond des ténèbres, telle une belle-de-nuit[609].]

Citons aussi les premières lignes[610] :

---

[604] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* in *La NRF* : *Du Japon*, n° 599, Édition publiée sous la direction de Philippe Forest, Paris, p. 257.

[605] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 60.

[606] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 257.

[607] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 60.

[608] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 61.

[609] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 257. Nous modifions légèrement la traduction d'Alice Hureau.

[610] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 60.

> 殺人ということが私の成長なのである。殺すことが私の発見なのである。忘れられていた生に近づく手だて。私は夢みる、大きな混沌のなかで殺人はどんなに美しいか。殺人者は造物主の裏。その偉大は共通、その歓喜と憂鬱は共通である。
>
> [Le meurtre est mon épanouissement. Tuer est ma découverte. Le moyen d'approcher la vie oubliée. Je rêve, comme le meurtre est beau dans l'immense chaos ! Le meurtrier est l'envers du Créateur. Ils sont pareillement grandioses. Leur joie et leur mélancolie sont semblables[611].]

La troisième partie est précédée de la mention « de la volonté[612] » (〔ishi ni tsuite 意志について[613]〕) entre crochets. Le meurtrier y relate à la troisième personne les « meurtres de cent vingt-six mendiants[614] » (乞食百二十六人を殺害[615]). Ces meurtres, malgré la laideur des victimes, font apparaître encore une fois la beauté[616] :

> この下賤な芥どもはぱくぱくとうまそうに死を食って了う。殺人者の意志はこの上もなく健康である。
>
> 汚醜のこぞり集まった場所での壊相は、そして、新しい美への意志–といわんよりそれがそのまま徹底した美の証しとみえる。もはや健康という修辞がなんであろうか。
>
> [Ces viles ordures goûtèrent à la mort avec délectation. La volonté du criminel, c'est cette suprême santé. Le spectacle de la putréfaction en ce lieu où la laideur s'était amassée semble en soi, plutôt que… la recherche d'une nouvelle forme de beauté, la preuve de la beauté absolue. Dorénavant, que peut bien signifier la rhétorique de la santé ?[617]]

---

[611] Nous traduisons.

[612] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 258.

[613] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 61.

[614] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 258.

[615] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 61.

[616] *Ibid*., pp. 61-62.

[617] Nous traduisons.

Dans la quatrième partie, le meurtrier raconte à la première personne le meurtre du jeune acteur de nô Hanawaka 花若. Le meurtre est pour le criminel plongeon et renaissance palingénésique[618] :

> 失われてゆくものを失わしめつつ殺人者も亦享けねばならない。殺人者はその危ない場所へ身を挺する。かくて彼こそは投身者−不断に流れてゆくもの。彼こそはそれへの意志に炎えるものだ。恒に彼は殺しつつ生き又不断に死にゆくのである。
>
> [Le meurtrier, lui aussi doit subir, tout en faisant disparaître ce qui disparaît. Il se donne à ce lieu périlleux. Ainsi, lui-même est plongeur : il coule sans fin. Toute sa volonté tend incandescente vers cela. En tuant, il vit éternellement et il meurt sans fin.[619]]

La cinquième partie est précédée de la mention « *La promenade du meurtrier*[620] » (〔Satsujinsha no sanpo 殺人者の散歩[621]〕). Ici, le meurtrier ne tue pas. C'est « maintenant la saison du rétablissement[622] » (ima, kaiyu no kisetsu 今、快癒の季節[623]) et il en souffre[624] :

> 待つことから癒え、背くことから癒え、すべての約束からの快癒のそれほど、彼—殺人者の胸を痛ましむる季節はない。
>
> [Il n'y a de saison qui le fasse davantage souffrir, lui, le meurtrier, que celle du rétablissement, quand on se délivre de l'attente, de la désobéissance, des promesses[625]].

En effet, si le meurtrier n'attend pas, ne désobéit pas, ne promet pas, il ne peut plus tuer ni plonger : そこへ身を投げることが彼はできない。その場所では彼は投身者になれないのだ[626][Là, il ne peut se jeter. En ce lieu, il ne peut devenir le

---

[618] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 62.

[619] Nous traduisons.

[620] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 259.

[621] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 62.

[622] Nous traduisons.

[623] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 63.

[624] *Idem.*

[625] Nous traduisons.

[626] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 63.

plongeur[627]]. De même, il ne peut plus permettre aux fleurs de s'épanouir car c'est le meurtre plongeon qui est à l'origine de la floraison[628] :

> 花が再び花としてあるための、彼は殺人者ではないのだった。ただ花が久遠に花であるための、彼は殺人者になったのだった。
>
> [Il n'est pas meurtrier pour que les fleurs réapparaissent en tant que telles, il *est devenu* meurtrier pour que les fleurs soient fleurs pour l'éternité.[629]]

Paradoxalement, le meurtrier n'est heureux que dans la maladie. La santé lui est odieuse et il la combat, en vain[630] :

> 彼に痛みを促すものは、それは悔いではないだろう。生を追いつめゆく彼の目に涙を点ずるものは悔いではない。それはおそらく彼自身の健康であろうもしれない。[…] 凶器は万能ではないのだった、その健康をも戮し得ぬ彼自身の凶器は。
>
> [Ce qui aiguillonne sa souffrance, ce ne sont peut-être pas les regrets. Ce qui fait perler les larmes dans ses yeux, ce ne sont pas les regrets, c'est probablement sa propre santé.[…] La portée de son arme n'est pas infinie, cette arme qui est la sienne et qui ne peut massacrer la santé.[631]]

La sixième partie consiste en un poème qui chante le caractère éternel du meurtre et la solitude absolue de son auteur[632]:

> 諸人にとりて他者
>
> 神々にとりて他者
>
> […]
>
> その嘆きをもちて久遠に殺せ！

---

[627] Nous traduisons.

[628] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 63.

[629] Nous traduisons.

[630] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., pp. 63-64.

[631] Nous traduisons.

[632] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 65.

> [Pour la foule, c'est l'autre/ Pour les dieux, c'est l'autre […] Fort de tes lamentations, tue éternellement ![633]]

Dans la septième partie, le meurtrier évoque le meurtre de la courtisane Murasakino (yûjo murasaki wo satsugai 遊女紫野を殺害[634]). Ce qui caractérise la victime, c'est la « liberté », l'« affranchissement » (muge 無礙*)* et la « concavité » (kanbotsu 陥没)[635] :

> 朱肉のような死の匂いのなかで彼女は無礙であったのだ。彼女が無礙であればあるほど、私の刃はますます深く彼女の死へわけ入った。そのとき刃は新しい意味をもった。内部へ入らずに、内部へ出たのだ。
>
> 紫野の無礙が私を傷つける。否、無礙が私へ陥没ちてくる—。
>
> 陥没から私の投身が始まるのだ、すべての朝が薔薇の花弁の縁から始まるように。殺人はかくてさまざまなことを知るのであろう。（げに殺すとは知ると似ている）陥没への祈りがあること、投身者こそ世界のうちで無二のたおやかなものであらねばならぬこと。それらのことを薔薇が曙を知るように極めて聡く私たちは知るであろう。
>
> [Dans l'odeur de la mort, telle celle du tampon encreur, elle était libre. Plus elle l'était et plus ma lame s'enfonçait profondément dans sa mort. À cet instant, ma lame prit une nouvelle signification. Elle ne pénétrait pas dans son intériorité, elle sortait vers elle.
>
> La liberté de Musashino me blesse, ou plutôt, elle me tombe dessus…
>
> Mon plongeon commence par la concavité (陥没), comme chaque matin commence à l'extrémité des pétales de rose. Ainsi, le meurtrier comprendra diverses choses. (en fait, le meurtre est semblable à la compréhension) Le fait qu'il y ait des prières adressées à la concavité (陥没) et le plongeur lui-même doivent être en ce monde d'une incomparable délicatesse. Nous comprendrons ces choses de manière extrêmement pénétrante, comme la rose comprend l'aurore.[636]]

La huitième partie est la plus longue. Le meurtrier y relate la rencontre d'un ami pirate qui est sur le point d'appareiller pour la Chine et retranscrit leur dialogue.

---

[633] Nous traduisons.

[634] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 65.

[635] *Ibid*., p. 66.

[636] Nous traduisons.

Le meurtrier lui ayant demandé s'il « part pour l'inconnu[637] » (君は未知へ行くのだね[638]), il répond : « dans notre langage, nous l'appelons le royaume perdu[639] » (俺たちの言葉ではそれはそれはこういう意味なのだ—失われた王国へ[640]). Ce « royaume perdu », il l'évoque en ces termes[641] :

> 俺たちには限界がない。俺たちには過程がないのだ。俺たちが不可能をもたぬということは可能をもたぬということである。
>
> 君たちは発見したという。
>
> 俺たちはただ見るという。
>
> […] 生まれながらに普遍が俺たちに属している。[…]　創造も発見も、「恒にあった」に過ぎないのだ。恒にあった。—そうして無偏在にそれはあるのであろう。
>
> 未知とは失われたということだ。僕たちは無他だから。
>
> [Nous n'avons pas de limite. Nous sommes sans devenir (過程). Dire que nous ne disposons pas de l'impossibilité, c'est dire que nous ne disposons pas de la possibilité.
>
> Vous dites que vous avez découvert.
>
> Nous disons simplement que nous avons vu.
>
> […] Depuis la naissance, l'universel nous appartient.[…] La création, comme la découverte, ont « toujours existé », rien de plus. Elles ont toujours existé… Et ainsi, elles appartiendront à la présence unique[642]. L'inconnu est ce qui a été perdu. Car nous sommes uniques.[643]]

Le « royaume perdu » se caractérise par son universalité, son absence de limites spatiales, son atemporalité et sa transparence. Au fond, c'est une utopie.

---

[637] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 262.

[638] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 67.

[639] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 262.

[640] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 67.

[641] *Ibid*., pp. 67-68.

[642] « *Muhenzai* » (無偏在) signifie littéralement « non omniprésence ». Faute de mieux, nous choisissons de traduire ce terme par « présence unique ».

[643] Nous traduisons.

Ensuite, le pirate invite le meurtrier à se joindre à lui : « Sois la mer, Meurtrier ! La mer est une limite sans borne [644] » (海であれ、殺人者よ。海は限界なき有限だ[645]). Puis il ajoute[646] :

> 君は海賊にならなくてはならぬ。否、君は海賊であったのだ。今こそ君はそこへ帰る。それとも帰れぬと君はいうのか。
>
> [Tu dois devenir pirate. Non, en fait, tu le fus. C'est maintenant que tu retournes là-bas. À moins que tu me dises que tu ne peux rentrer.]

Le meurtrier se tait. Il pleure. Le discours indirect libre à la troisième personne prend le relais pour exprimer ses pensées[647] :

> 他者との距離。それから彼は遁れえない。距離がまずそこにある。そこから彼は始るから。
>
> [Distance à autrui. Il ne peut se soustraire à cette distance. La distance, c'est d'abord là qu'elle réside. Car c'est là qu'il commence.[648]]

Dans la neuvième partie, le meurtrier raconte à la première personne le « meurtre d'un tuberculeux [649] » (肺癆人を殺害[650]). Le meurtrier semble avoir recouvré sa sérénité : « mais cela me faisait maintenant sourire. Quel humour [651] ! » (それらは私を微笑ませる。何というユウモアである[652]). Citons le passage qui nous paraît essentiel[653] :

---

[644] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 263.

[645] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 68.

[646] *Ibid*., p. 69.

[647] *Ibid*., p. 69.

[648] Nous traduisons.

[649] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 264.

[650] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 70.

[651] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 264.

[652] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 71.

[653] *Idem*.

流れるものが小止みなく緊張する。それこそは無為である。熟るる歩みを知るのは無為あるばかりだ。天然のつねにはかくされた濃淡を、悟り得るのは。……

そこでは投身の意志さえも候鳥のように闊達だから、意志は憧れとしかみえないと、言った人はなかったのか。[…] 殺人者はうたうであろう。君たちは怯惰である。君たちは怯惰である。君たちは怯惰である。君たちを勇者という。

[Le courant coule à flux tendu, sans le moindre répit. C'est cela l'absolu. Comprendre le cheminement de la maturation n'est qu'absolu[654]. Pouvoir connaître l'illumination à l'endroit des teintes qui sont toujours cachées dans la nature…

D'aucuns n'ont-ils pas dit que puisque la volonté du plongeur était généreuse comme celle des oiseaux migrateurs, celle-ci ne pouvait s'apparenter qu'à la fascination lyrique (akogare 憧れ) ? […]

Le meurtrier chantera sans doute. Vous êtes faibles et poltrons. Vous êtes faibles et poltrons. Vous êtes faibles et poltrons. On vous dit braves.[655]]

La dixième partie est très brève. Il s'agit d'une simple méditation. Citons le passage qui nous paraît essentiel : « On dit qu'un meurtrier meurt lorsqu'il n'est pas compris[656] » (殺人者は理解されぬときは死ぬものだと伝えられる[657]).

B. Commentaire

Le Journal du meurtrier est abscons. On pourrait peut-être même, sans se montrer trop injuste, le qualifier de délirant. Quoi qu'il en soit, il n'est pas aisé de saisir le sens du propos du meurtrier, lequel semble exprimer pourtant, dans la dernière partie, le désir d'être compris. Cela l'est d'autant moins que l'infamie de ses pratiques

---

[654] Pour cette phrase, nous reprenons telle quelle la traduction d'Alice Hureau. Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 265.

[655] Nous traduisons.

[656] Mishima Yukio, *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge,* traduit et présenté par Alice Hureau*,* op.cit. p. 266.

[657] Mishima Yukio, *La Forêt en fleurs-Patriotisme, op.cit*., p. 72.

interdit toute empathie, laquelle aurait pu peut-être pallier notre défaut de perspicacité. Mais sans doute ne faut-il pas juger ce criminel en termes moraux. Le « Mishima qui raconte Mishima » nous invite en effet à le considérer comme un artiste. Dans le *Commentaire* (kaisetsu 解説) qu'il joint au recueil de 1968 (Shôwa 23), il écrit[658] :

> この短い散文詩風の作品にあらはれた殺人哲学、殺人者（芸術家）と航海者（行動家）との対比、などの主題には、後年の私の幾多の長編小説の主題の萌芽がことごとく含まれてるると言つても過言ではない。
>
> [La philosophie du meurtre, l'opposition entre le meurtrier (l'artiste) et le marin (l'homme d'action) qui apparaît dans cette brève nouvelle, laquelle s'apparente à un poème en prose, contient en germe les thèmes que développent la plupart des romans que j'ai écrits ultérieurement.]

Accordons crédit, une nouvelle fois, au « Mishima racontant Mishima ». Considérons ce meurtrier comme un artiste et ses exactions comme un mode d'expression ironique et, à partir de ce postulat, faisons plusieurs remarques.

Premièrement, le « je » n'a pas toujours été meurtrier-artiste. Avant d'embrasser la carrière du crime de l'art, il fut pirate, comme le suggère son ami. Il vivait dans l'utopie du « royaume perdu ». Pour nous, ce « royaume perdu » coïncide avec le « continent » du poète Hiraoka Kimitake et le pirate est une sorte de revenant, comme dans le théâtre nô, qui viendrait rappeler à la mémoire du poète déchu le paradis perdu de la poésie. Il n'est pas un « homme d'action » contrairement à ce qu'affirme Mishima. L'art commence par la chute du paradis de la poésie. L'art, paradoxalement, est post-poétique. L'artiste Mishima naît où meurt le poète Hiraoka.

Deuxièmement, le je est devenu un artiste meurtrier, et ironique, par désobéissance, pour se révolter contre la nostalgie du paradis perdu, la passivité du passéisme, pour permettre à la beauté de continuer d'exister malgré la submersion du « continent », et rendre possible l'attente. Cette révolte est d'une part, destruction créatrice car le meurtre ironique permet toujours la floraison, futurisme d'autre part, car en tuant, le meurtrier attend cette même floraison, professe sa foi en l'éternel retour de la palingénésie.

Troisièmement, le meurtre ironique est plongeon dans la concavité fascinante. À cet égard, la scène du meurtre de la courtisane Murasakino est saisissante. C'est en effet un crime sans plongeon. En fait, c'est plutôt la victime qui dans sa liberté,

---

[658] Mishima Yukio, « *Kaisetsu* » 解説 [Commentaires] in *La Forêt en fleurs-Patriotisme*, *op.cit*., p. 327.

l'exécute : « La liberté de Musashino me blesse, ou plutôt, elle me tombe dessus… ». C'est elle qui porte en elle le principe de concavité. La courtisane est elle-même ce trou noir de l'ironie. Elle est insaisissable et absorbe l'énergie du meurtrier : « À cet instant, ma lame prit une nouvelle signification. Elle ne pénétrait pas dans son intériorité, elle sortait vers elle ». Devant la courtisane, la volonté du criminel est coup d'épée dans l'eau. Ce dernier est complètement désarmé. Il ne peut plus exercer sa fascination mais doit subir celle de cet être *iki*[659].

Quatrièmement, le meurtre ironique procède de la « maladie » de l'artiste. Cette maladie est cette « curieuse maladie » évoquée dans *Le Matin des ruines* qui est paradoxalement « esprit sain supérieur[660] ». C'est cet état d'inquiétude tragique qui se refuse à la résolution des contradictions par la dialectique.

---

[659] Cf. Kuki Shûzô, *La Structure de l'iki*, traduit du japonais, annoté et présenté par Camille Loivier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2017. Cette notion, « liée à la vie urbaine et aux quartiers de plaisirs » (quatrième page de couverture) a pour élément constitutif le *bitai* (媚態) ou « attirance », lequel repose sur la « liberté » des protagonistes. Kuki écrit à cet égard (p. 38): « De ce fait, *iki* est la quintessence de l'attirance. […] Tout en respirant l'air libre de la transcendance, *iki* s'engage dans un jeu ayant ses lois propres, de manière désintéressée et sans but.

En un mot, c'est l'attirance pour l'attirance. La passion, avec tout son sérieux et son aveuglement, sa réalisation comme son impossibilité (au sens où elle ne propose pas de possibilité, note de l'auteur), est en tout point contraire à l'existant de l'*iki*. L'*iki* doit en effet s'élever au-dessus des contraintes de l'amour afin de réaliser sa nature insouciante et libre ». On pourrait presque croire qu'il est question de l'ironie !

[660] Voir *supra* p. 252.

III. La spéculation dans *Le Cirque*

Le thème du meurtre réapparaît dans la nouvelle *Sâkasu* サーカス (Le Cirque) publiée dans la revue *Shinro* 進路 en janvier 1948. Le texte occupe douze pages dans le volume XVI de l'édition définitive des œuvres complètes[661]. Figure aussi dans ce même volume la reproduction d'un carnet de notes préliminaires à la rédaction du *Cirque*[662]. La première épreuve du *Cirque*, dans laquelle le narrateur évoque alternativement la fugue des jeunes amants et la détresse du directeur, figure dans un volume annexe non numéroté[663]. Grâce aux travaux de Tanaka Yûya 田中 裕也[664], nous connaissons assez précisément les dates de sa rédaction. Les notes préliminaires dateraient de février 1945 (Shôwa 20). La première épreuve aurait été rédigée entre le 15 et le 21 février 1945[665], soit, comme l'ont signalé Ono Yûji 小埜裕二[666] et Muramatsu Takashi 村松剛[667], quelques jours après que le médecin militaire a déclaré le jeune Hiraoka Kimitake inapte au service militaire[668] et un peu plus de deux semaines après la remise du manuscrit de *Moyen-âge*. Dans une lettre adressée à son ami Mitani datée du 19 février 1945, il écrit[669] :

> 生活がにぎやかで負け惜しみでなく嬉しくあります。只今、「文芸」四月号に出す小説「サーカス」執筆中。エロティクな個所が多いがそういうところをなるたけ濃厚に、しかもペダンティックに、荘重に、勿体振って、お上品に図々しく書かんとする努力に精神を集中させています。

---

[661] MYZ, vol. 16, pp. 472-484.

[662] « Sâkasu sôsaku nôto » 「サーカス」創作ノート [Cahier pour la création du *Cirque*] in MYZ, vol. 16, pp. 659-680.

[663] MYZ, Hokan 補巻 [Volume annexe], pp. 721-726.

[664] Tanaka Yûya 田中裕也, « Mishima Yukio "Sâkasu" seiritsukô »三島由紀夫「サーカス」成立考[Réflexions génétiques sur *Le Cirque* de Yukio Mishima], *Shôwa bungaku kenkyû* 昭和文学研究, n° 57, Shôwa bungaku kai 昭和文学会, septembre 2008, pp. 113-122.

[665] Cf. Tanaka Yûya, *ibid*. p. 27.

[666] Cf. Ono Yuji 小埜 裕二, « Mishima Yukio no yokujitsukikyô sâkasu ron » 三島由紀夫の即日帰郷 「サ-カス」論 (Le lendemain, retour au pays natal pour Mishima Yukio : étude du *Cirque*), *Nihon bungaku kenkyû ronbunshûsei* n° 42, Wakakusashobô, 2004, pp. 81-94.

[667] Muramatsu Takeshi 村松剛, *Mishima Yukio no sekai* 三島由紀夫の世界, Shinchôsha, 1990, p. 598.

[668] Mishima est réformé le samedi 10 février 1945 suite à une erreur de diagnostic.

[669] MYZ, vol. 38, p. 910.

> [La vie est gaie et, sans user de faux-semblant, je suis content. Je suis en train d'écrire une nouvelle, *Le Cirque*, qui paraîtra dans le quatrième numéro de la revue *Bungei*. Les passages érotiques sont légion mais je m'applique autant que possible à les rendre légers, à éviter la pédanterie, l'affectation et l'élégante effronterie.]

La version définitive aurait vu le jour entre le 12 et le 14 octobre 1947[670]. *Le Cirque,* que le compilateur Oda Utarô a qualifié de « poème en prose inspiré des contes de fées »[671], occupe une place particulière dans l'œuvre de Mishima. En témoignent, d'une part, la luxueuse édition illustrée, signée par l'auteur, qu'Otsuya Kiyoshi a décrite dans un article récent[672] et mieux encore, la lecture à haute voix à laquelle s'est livré Mishima en mai 1966 alors même qu'il rédigeait son œuvre ultime, *La Mer de la fertilité*[673] ; d'autre part, la réception de la critique qui a vu en elle une œuvre inaugurale, un texte charnière ouvrant sur une ère nouvelle dans la littérature de Mishima, l'après-guerre[674] :

> Le lendemain, de retour au foyer, avant même la fin des hostilités, Mishima, en déclarant dans *Le Cirque* la ruine du royaume de la rêverie, annonce l'avènement de l'après-guerre.

Résumons. La nouvelle s'ouvre sur une prolepse qui introduit le personnage principal, le directeur du cirque[675] :

> 椅子にもたれて片手に煙草をくゆらし、団長は、片手の鞭のさきで空に丸や三角や四角をえがきながら黙っていた。

---

[670] Cf. Tanaka Yûya, *op.cit*., p. 27.

[671] Cf. Ono Yuji, *op.cit*., Note (4) p. 93.

[672] Ôtsuka Kiyoshi 大塚 潔, « Kanzen sashiebon 'Sâkasu'no himitsu » 完全挿絵本「サーカス」の秘密[Le secret de la version intégralement illustrée du *Cirque*], in *Mishima yukio kenkyû* n° 8, Matsumoto Tôru, Satô Hideaki, Inoue Takashi (sous la dir.), Kanae shobô, 2009, pp. 113-122.

[673] L'enregistrement est recueilli dans *Shinchô kasetto bukku Mishima Yukio Sākasu Tabi no ehon* 新潮カセットブック三島由紀夫サーカス・旅の絵 [Livre-cassette Shinchô : *Le cirque* et *Livre de voyage illustré* de Mishima Yukio], Shinchôsha, janvier 1966.

[674] Ono Yuji, *op.cit*., p. 92 : 翌日帰郷の後、夢想の王国の破壊を「サーカス」で宣伝した三島は終戦以前から、[…]、戦後のスタートをきっていたことになる。

[675] MYZ, vol. 16, p. 475.

こんな時は彼の怒っている時である。彼は酷薄な人と、また、残忍な人といわれた。

[Affalé sur une chaise, tirant des bouffées de son cigare, le directeur dessinait en silence dans le vide des ronds, des triangles et des carrés avec la pointe de son fouet.

C'était un de ces moments où il était gagné par la colère. On le disait cruel ou féroce.[676]]

Plus loin, on découvre qu'au moment où il est « affalé sur [la] chaise », le directeur du cirque vient d'apprendre la fuite du couple dont il sera question ensuite[677] :

二人の出奔を聞いたとき、団長の心は悲しみの矢に箆深く射られた。心ひそかに彼が願った光景、—いつかあの綱渡りの綱が切れ、少女は床に顛落し、とらえそこねた少年は落馬してクレイタ号の蹄にかけられる有様—、団長の至大な愛がえがいていた幻影は叶えられなかった。団長は椅子にもたれて不幸や運命や愛について考えた。彼の唇は怒りにふるえて来た。

彼は葉巻を捨てた。鞭も捨てた。

[Lorsqu'il apprit la fugue du couple, il eut le cœur transpercé, comme par une flèche de tristesse. La scène dont il avait secrètement rêvé, qu'un jour la corde se casse, que la fille fasse une chute, que le garçon échoue à la rattraper, et reçoive un coup de sabot de Creta, ce fantasme nourrit par son suprême amour ne fut pas réalisé. Affalé sur son fauteuil, il réfléchissait au malheur, au destin et à l'amour. Ses lèvres se mirent à trembler de colère.

Il jeta son cigare. Il jeta aussi son fouet.[678]]

---

[676] *Le Cirque* in Mishima Yukio, *Une matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Gallimard, Paris, 2003, p. 121. Nous nous sommes permis de retraduire les deux dernières phrases.

[677] MYZ, vol. 16, p. 479.

[678] *Le Cirque* in Mishima Yukio, *Une matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Gallimard, Paris, 2003, p. 126. Nous modifions légèrement (« passion » devient « suprême amour »).

S'ensuit une analepse au moyen de laquelle le narrateur évoque l'affaire de Da xing an ling, survenue « jadis » (mukashi むかし) et dans laquelle fut impliqué le directeur alors âgé de dix-huit ans[679] :

> 彼はむかし大興安嶺に派遣された探偵の手下であった。R 人の女間諜の家へ三人の若い探偵が踏み入った。地雷が爆発してその三人の若者と女間諜は爆死した。が、女間諜のスカートの切れ端と、一人の帽子とが、一丁ほどはなれた罌粟の花畑に見出された。死んだ若者を、当時十八歳の団長は「先生」と呼んでいたものだ。形見の帽子をかぶって泣く泣く日本へかえってきた。
>
> [Jadis il avait été au service d'un espion dépêché au mont Da xing an ling. Trois jeunes agents secrets s'étaient introduits chez une espionne russe. Une mine avait explosé, tuant les trois jeunes gens et l'espionne. Mais un lambeau de la jupe de l'espionne et le chapeau d'un jeune homme furent découverts dans un champ de pavots à une centaine de mètres de là. Le directeur, qui, alors âgé de dix-huit ans, appelait le jeune espion mort « maître » (sensei 先生), avait regagné le Japon en larmes, coiffé du chapeau de la victime.[680]]

Le récit remonte ensuite à un évènement qui précède de deux mois la prolepse initiale : le directeur surprend son jeune décorateur (daidôgugakari 大道具係) en compagnie d'une fille. Ils les enrôlent dans un spectacle périlleux. Le jeune homme qu'il nomme "le Prince", debout sur le cheval fougueux Creta, doit réceptionner la jeune fille assignée au rôle de funambule, laquelle doit « faire un faux pas » et tomber de la corde raide. Le couple connaît rapidement le succès. La temporalité du récit renoue enfin avec la prolepse initiale. Nous retrouvons pour la seconde fois le directeur affalé sur sa chaise. Il sort du cirque. Au même moment, son acolyte, P., ramène les deux fuyards[681] :

> 団長はいおうようない憎しみの眼差しで、この少年の裏切者を、卑怯者を、日向のの犬のような怠惰の幸福にあこがれた脱走者の顔をのぞみ込んだ。しかし彼は上目づかいの卑屈な表情をそこに見出さなかった。その代りに彼は見出した。まぎれもない流竄の王子の面影を。

---

[679] MYZ, vol. 16, p. 475.

[680] *Le Cirque* in Mishima Yukio, *Une Matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Gallimard, Paris, 2003, pp. 121-122.

[681] MYZ, vol. 16, p. 480.

[Le directeur, avec une expression de haine farouche, fixa le visage du jeune traître, du lâche, du fugitif qui avait aspiré au bonheur paresseux d'un chien au soleil. Mais ses yeux ne rencontrèrent pas un regard pitoyable. Ce qu'il vit lui évoqua, bien au contraire, sans doute possible, l'apparence d'un prince en disgrâce.[682]]

Le directeur de cirque fait montre de clémence mais en coulisse, il demande à son acolyte de saboter le spectacle. Deux jours plus tard, le Prince et la fille retrouvent la scène. Le cheval se cabre. Le Prince tombe et se brise la nuque. Pour la première fois, la funambule atteint l'extrémité de la corde mais elle finit par se jeter dans le vide[683] :

少女は足場からちいさな銀の靴の片足を、丁度プールへ入るときそうするように、この暗いどよめいている空間へさし出した。それからその足にそろえようとするかのように、もう片足も。

—何も知らない群衆の頭上に、一つの大きな花束が落ちてきた。

[La jeune fille, sur l'échafaudage, tendit son petit pied chaussé d'argent dans le vide sombre et retentissant, exactement comme l'on fait quand on pénètre dans une piscine. Puis, comme si elle essayait de le joindre à l'autre, le second pied.

— Au-dessus des têtes de la foule, et à son insu, un grand bouquet de fleurs tomba.[684]]

Nous retrouvons le directeur dans sa loge, accompagné de son acolyte, qui se vante d'avoir exécuté sans encombres le plan meurtrier dont le premier est l'instigateur. Les dernières paroles du directeur sont les suivantes[685] :

「ともあれサーカスは終わったんだ」と団長は言ったのである。「俺もサーカスから逃げ出すことができるんだ。『王子』が死んでしまった今では。」

---

[682] *Le Cirque* in Mishima Yukio, *Une Matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2003, p. 127.

[683] MYZ, vol. 16, pp. 482-483.

[684] Nous traduisons.

[685] MYZ, vol. 16, p. 483.

> [De toute façon, le cirque, c'est fini, dit le directeur. Moi aussi, je peux m'enfuir du cirque. Maintenant que le Prince est mort.[686]]

L'acolyte ouvre la fenêtre. À l'extérieur, passe un chariot chargé des cercueils du Prince et de la jeune fille. Le directeur lance sur les cercueils un bouquet de violettes.

Que se passe-t-il entre *Moyen-âge* et *Le Cirque* ? Comme nous avons essayé de le démontrer, Hiraoka Kimitake espérait survivre à la guerre quand il a remis à son éditeur le manuscrit de *Moyen-âge*, qu'il présenterait plus tard comme son testament littéraire. Ayant été réformé, son vœu se voyait exaucé. Il allait vivre. Il pouvait être content. Pourtant, à la lecture du *Cirque*, on est bien loin de ce que l'on pourrait attendre d'un jeune écrivain « content ». On retrouve au contraire la même cruauté que dans *Le Journal philosophique* car il s'agit au fond du récit d'un meurtre, du meurtre d'un artiste de cirque par le directeur qui l'emploie. Il faut croire que Hiraoka Kimitake éprouvait encore le besoin de prendre ses distances par rapport à ce qu'il fut, de s'absenter à nouveau. Néanmoins, cette fois, ce n'est plus le poète qu'il s'agit d'enterrer, mais le premier Mishima, celui qui avait tenté de faire disparaître le poète Hiraoka Kimitake en plongeant dans le trou noir de l'ironie et qui est mort au moment même où il recevait du médecin son exonération du service militaire. Dans cette étude, sans prétendre élucider tous les points obscurs du texte, nous voudrions nous interroger sur « la ruine du royaume de la rêverie » que couvre le chapiteau du *Cirque* à la lumière des travaux de Ono Yûji et d'Okikawa Mayuko 沖川 麻由子[687]. Mais il faut préciser. Il ne s'agit plus de la rêverie du poète de 1940, mais de celle de l'auteur de *Moyen-âge*, déjà empreinte d'ironie. Nous aimerions montrer en quoi *Le Cirque* procède d'une réorientation du lyrisme, dont l'objet passe du poète du « continent » au premier Mishima, qui meurt en rentrant à Tôkyô sain et sauf, et comment ce lyrisme se convertit en ironie. Nous reviendrons dans un premier temps sur l'affaire de Da xing an Ling que nous interpréterons comme la métaphore du retour de Hiraoka Kimitake au pays natal, lequel se traduit par le divorce entre l'œuvre et l'instance créatrice. Dans un second temps, nous tenterons de mettre en lumière le problème de la *spéculation* (tôki 投機). Enfin, dans un troisième temps, nous interpréterons *le Cirque* comme le lieu du passage d'un lyrisme sentimentaliste à une ironie imparfaite.

---

[686] *Le Cirque* in Mishima Yukio, *Une Matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Gallimard, Paris, 2003, p. 132. Nous modifions légèrement la traduction.

[687] Okikawa Mayuko 沖川 麻由子, « Mishima Yukio "Sâkasu" ron : danchô no "shidai na ai" ni tsuite » 三島由紀夫「サーカス」論 団長の「至大な愛」について (Étude du *Cirque* de Mishima Yukio : sur l'« amour suprême » du directeur), in *Ronkyûbungaku*, n° 98, mai 2013, Université Ritsumeikan, pp. 85-97.

1. L'affaire de Da xing and ling : la scène originelle du retour esseulé au pays natal

La première page du *Cirque* est assez déroutante. La chronologie y est en effet particulièrement mise à mal. Le directeur du cirque apparaît dans une prolepse « affalé sur une chaise »[688], en proie à la colère. Suit une analepse qui rappelle l'affaire de « Da xing an ling » (大興安嶺). Cet épisode s'apparente à une scène originelle, un mythe fondateur qui expliquerait l'apparition du cirque et qui se réactualiserait sous le chapiteau.

A. Le retour à Tôkyô de Hiraoka Kimitake

Ono Yûji a montré dans son article[689] que le spectacle du cirque était une représentation du drame de *Da xing an ling*. Nous admettons comme postulat ses conclusions et son interprétation autobiographique selon laquelle l'affaire de Da xing an ling désignerait métaphoriquement le retour à Tôkyô de Hiraoka Kimitake le lendemain de l'examen médical au terme duquel il fut exempté du service militaire. Au cours de cette affaire, les compagnons du jeune homme, le futur directeur de cirque, trouvent la mort dans une explosion. Le jeune homme « alors âgé de dix-huit ans, appell[e] le jeune espion « aîné » (sensei 先生) [et] regagn[e] le Japon en larmes, coiffé du chapeau de la victime[690] ». D'après l'analyse d'Ono, ce jeune homme en larmes représenterait l'écrivain qui, ayant été réformé, rentre à Tôkyô en larmes et, certain de ne pouvoir partager le destin de ses camarades, de ne pouvoir mourir avec les autres, désespère de se savoir condamné à vivre. Cependant, nous devons constater les limites de l'interprétation biographique. D'une part, contrairement au personnage de la fiction, l'écrivain a 20 ans au moment de son exemption militaire. D'autre part, le personnage mondain qui, dans une lettre citée ci-dessus, assure à son ami Mitani que « la vie est gaie et, sans user de faux-semblant, je suis content » ne semble pas partager la tristesse du personnage fictif. Pour maintenir la cohérence de l'analyse, il

---

[688] *Le Cirque* in Mishima Yukio, *Une matinée d'amour pur*, *op.cit*., p. 121.

[689] Ono Yûji, *op.cit*.

[690] *Le Cirque, ibid*., p. 122. Nakamura et de Ceccaty traduisent *sensei* par « maître ». Nous lui substituons le terme « aîné » qui rend mieux compte des deux caractères qui composent le mot *sensei,* lesquels signifie « précéder » et « vivre ».

faut admettre, comme Proust, une distinction entre le jeune homme mondain et l'écrivain, lequel écrit au même moment dans son carnet préparatoire[691] :

十二、夜の考え、さまざまなパンセ・ノワール　/十三、狂気の兆候

[12. Pensées nocturnes, diverses pensées noires/ 13. Symptômes de folie]

À l'évidence, le moi social et le moi écrivant sont contradictoires, si bien que l'affaire de *Da xing an Ling* semble désigner davantage l'écrivain en formation, de retour à Tôkyô, condamné à survivre à son testament littéraire et menacé par la folie, que son pendant mondain, le jeune homme dénommé Hiraoka Kimitake.

1) LA RUPTURE ENTRE LE CREATEUR ET L'ŒUVRE

Si Hiraoka Kimitake est condamné à vivre, le créateur se voit survivre à son œuvre. Comme nous l'avons vu, le 6 février 1945, le premier Mishima annonce son appel sous les drapeaux, ce qui correspond à l'époque à un arrêt de mort. *Moyen-âge* devient, de fait, son testament littéraire, son œuvre ultime. Pourtant, il rentre à Tôkyô. Nous pensons pouvoir dire que, d'ordinaire, le destin de l'instance créatrice et celui de l'œuvre *en formation* coïncident. L'instance créatrice et l'œuvre se font face comme le modèle devant son miroir. L'œuvre se clôt quand l'instance créative se tait, quand elle sort du champ spéculaire. Tantôt, c'est la mort qui impose le silence, tantôt c'est la gêne, tantôt, comme pour Arthur Rimbaud, c'est un choix délibéré. Quoi qu'il en soit, l'instance créatrice n'est plus quand l'œuvre est achevée, quand même son support charnel demeurerait. L'écriture d'un testament littéraire suppose la disparition concomitante de l'œuvre et de l'instance créatrice, unis jusque dans la ruine. Or, en rentrant à Tôkyô, le second Mishima se désolidarise de son œuvre qui doit se consumer dans l'abîme. Après avoir achevé son œuvre, après l'avoir tué, le second Mishima s'en distrait. Là réside le drame de l'écrivain. À vingt ans, il prétend encore se mirer, se réfléchir dans l'œuvre qui n'est plus, qu'il a plongé dans l'abîme. L'objet fascinant se dissipe. L'écrivain reste seul, égaré, obnubilé, déambulant et ignorant où porter son regard, en exil. Le second Mishima, de retour au foyer, sain et sauf, doit faire face à une aporie : comment écrire alors qu'il vient de remettre son testament littéraire et comment renouer avec une œuvre qui s'est dérobée dans la mort ?

[691] MYZ, vol. 16, p. 661.

Comment se réfléchir à nouveau dans ce miroir abîmé et, si nous osions la comparaison du suicide amoureux (shinjû 心中), comment rentrer une seconde fois dans les grâces d'une amante que l'on a refusé de suivre in extremis dans la mort ?

2) LE SUICIDE PAR L'ART COMME REMEDE A L'INCONGRUITE DE L'INSTANCE CREATRICE

La « folie », les « idées noires » ne semblent délivrer qu'une seule issue à cette impasse intellectuelle, qu'un moyen d'être présent, de réhabiter l'œuvre, de s'y refléter à nouveau, c'est paradoxalement le suicide. Le créateur doit faire preuve de fidélité et suivre son œuvre dans la mort *a posteriori*, se « coiffer du chapeau de la victime », de celle qui l'a précédé, son « aîné[e] ». Un passage figurant dans les notes préparatoires semble corroborer notre interprétation[692] :

> 彼が曲馬団長となった時の逸話を語ろう。彼は死のうと思って一人夜の街を歩いていた。すると破れたスーツケースと一本の鞭をもった年取った男が、みえつかくれつ後をつけてきた。その男は彼を殺そうと思っているのかと彼は思った。彼は喜んでその男の方へさしむけた。「妙な真似をする」と年取った男は笑って行った。「俺はお前が生きようとして苦しんでいるものとみえるのに死にたそうにしているもののようにみえる」彼はそれを聞いてふしぎな気がした。彼の生きる意志が彼には彼の哀れなわすれがたみのようにみえたのだった。[…] そうして彼の肩に手をかけると、「どうだ、サーカスの団長にならぬか」と云った。彼はびっくりして男の顔を見た。そうして追いかけるように返事をした。「そんな素晴らしいものに俺がなれるか」「なれないでか」と年老いた男は空中で鞭をヒョウとならしてカカ大笑いした。それはどこか粗野であり高貴であった。「君には二代目団長になって貰うつもりだった。前からそのつもりだった」と年老いた人は云った。「なんだ。お前さんは俺を知っているのか」「いるともサ―君は先達て、―の大橋の上から、スキーに乗って川の上へ飛び降りようとした男だ、それは失敗して君はこうして生きているサ、そればかりではない、君は、―ビルの天辺から花で埋めて両手両足の出る棺に入って飛

[692] MYZ, vol. 16, p. 661, pp. 668-670.

び下りて、丁度下に野菜を積んで通りかかったトラックにおっこちて助かった男さ」これをきくと彼は耳まで赤くなった。

[Racontons une anecdote survenue à l'époque où il est devenu directeur de cirque équestre. Il voulait mourir et une nuit, alors qu'il déambulait en ville, un vieil homme munit d'un fouet et portant une valise décousue le suivit, apparaissant et disparaissant par intermittence. Il songea que, peut-être, cet homme serait son assassin. Plein de joie, il se dirigea vers lui. « Quelle curieuse façon ! » dit le vieil homme en riant. « Mon brave, tu as l'air de te démener pour vivre et en même temps, tu sembles aussi vouloir mourir. » Ces paroles lui laissèrent une impression étrange. Son désir de vivre s'était montré sous le jour d'une misérable relique. […] Sur ces mots, le vieil homme posa la main sur son épaule et dit : « Qu'en penses-tu ? Si tu devenais directeur de cirque ? » Le jeune homme répondit en ayant l'air de le poursuivre : « Serais-je digne d'une chose si illustre ? » Le vieil homme, faisant claquer son fouet dans l'espace, répondit, hilare : « Tu n'en serais pas digne ? ». Ces mots avaient quelque chose de vil et d'élevé. Le vieil homme continua : « J'avais l'intention de te demander de prendre ma succession. Cela depuis un moment. Allons ! Sais-tu qui je suis ? Oui, admettons. Tu es un garçon qui, naguère, a essayé de se jeter d'un grand pont dans une rivière, chaussé de ski. Ayant échoué, tu vivais comme ça ! Et ce n'est pas tout ! Tu t'es enfoui sous des fleurs, dans un cercueil, laissant apparaître tes quatre membres, tu t'es jeté du sommet d'un immeuble et tu es tombé sur un amas de fleurs que transportait un camion qui passait justement en dessous, ce qui t'a sauvé ! » Ces propos firent rougir le jeune homme jusqu'aux oreilles.]

Le futur directeur de cirque équestre est un suicidaire incapable de se donner la mort, inapte au suicide. Les choses (le camion) mais aussi son incongruité (les skis) s'opposent à son désir de mourir. Le créateur, qui a précipité son œuvre dans l'abîme, se voit condamner à l'errance entre deux mondes, là-bas et ici-bas, privé de son double, comme Orphée revenant des enfers où il a laissé Eurydice. Il n'appartient ni à la vie ni à la mort[693]. C'est un être incongru, intempestif, inactuel. Le suicide supposant que l'on soit *dans la vie*, actuel, le créateur ne peut se donner la mort. Il recourt donc au suicide par personne interposé. Le vieil homme répond à ses aspirations en lui offrant sa succession à la tête d'un cirque équestre. Au fond, l'art du cirque est non seulement un pis-aller, un ersatz du suicide véritable mais encore le seul moyen de renouer avec son œuvre, de l'entrevoir dans sa fuite irrémédiable, le seul remède à son incongruité fondamentale. Le créateur suit fidèlement son devancier et se propose de faire l'expérience de la mort par l'art, de connaître l'oxymore de la *mort vivante*. Nous

[693] Ono écrit : « いわば生きながら死んだ存在であ[る] » [Pour ainsi dire, c'est un être qui est mort tout en demeurant vivant.], *op.cit*., p. 86.

comprenons à présent pourquoi « au sommet du chapiteau flottait une bannière représentant une tête de mort rouge[694] ».

Comme dans le théâtre nô où, souvent, le personnage monte sur scène pour dire un temps révolu et représenter une action traumatisante qui, *in illo tempore*, a figé son visage dans un masque de douleur, où le chant ne semble tirer sa pleine signification que dans sa relation avec la geste enfouie dans les mémoires que le personnage vient exhumer, la scène du *Cirque*, bâtie *en sous-œuvre* pourrait-on dire, semble désigner une autre scène, antérieure au drame qui se joue sous le chapiteau mais qui pourtant l'éclaire, séparée dans l'espace et dans le temps, celle de « Da xing an ling ». Le drame primordial est celui de la mort du premier Mishima. Le second Mishima, qui n'a pas pu accompagner ses amis envoyés au front, est condamné à l'errance, privé du miroir de l'œuvre. Pour lui, il s'agit maintenant de renouer avec le premier Mishima, de *tenter* de se mirer à nouveau dans son œuvre en la représentant sur la scène du cirque, et de s'y consumer.

B. Mourir sous le chapiteau : la spéculation mortifère

Il faut dire maintenant comment le cirque peut tuer, comment l'instance créatrice qu'incarne le directeur, peut *mourir de voir* et rejoindre son œuvre en contemplant le spectacle mortifère que proposent le cirque et ses artistes « constamment en proie au danger, à la précarité et à une détresse sans issue[695] », comment le spectateur privilégié qu'il incarne, cette sorte de *waki*, participe activement à la représentation du drame de Da xing an Ling sans en être le simple témoin oculaire.

1) LA SPÉCULATION (*TÔKI* 投機)

Nous pensons que c'est la « spéculation » (tôki 投機) qui permet le *passage* du principe mortel du spectacle au spectateur, le transfert des propriétés de l'objet au sujet. Le terme apparaît une fois dans le passage suivant[696] :

---

[694] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 121.

[695] *Le Cirque*, *ibid*., p. 124. Rappelons aussi que la veille de l'apparition du couple, « une cavalière s'était tordu le cou. Comme une poupée tombée d'une étagère » (p. 123).

[696] MYZ, vol. 16, p. 476.

> やさしい心根をもつゆえに、人の冷たい仕打ちにも誠実であろうとする。誠実は洗練された。ほとんど虚偽とみ見まがうばかりに。人間の心に投機することによって彼は富み偉大になった。心の相場師だ。[Il était d'un naturel doux et cherchait à se montrer honnête devant les rudesses des autres. À force de perfection, cette attitude confinait à la fausseté. Il avait tant et si bien investi (ou spéculé) (投機) dans le cœur humain qu'il en avait acquis richesse et puissance. C'était un spéculateur du cœur (心の相場師).[697]]

Dans la langue courante, « tôki » (投機) et « sôba » (相場) sont synonymes et désignent l'« activité financière ou commerciale qui consiste à profiter des fluctuations du marché en anticipant l'évolution du prix pour réaliser une plus-value »[698]. Il faut convenir que cette collusion entre le « cœur humain » et une activité financière est surprenante. Comment pourrait-on, en effet, tirer profit des fluctuations du cœur humain ? Ono résout l'énigme ainsi[699] :

> [Le directeur est devenu riche et puissant en investissant (spéculant) dans le cœur des hommes. Le mot « tôki » signifie originellement une transaction en vue d'un profit différentiel. Au cirque, on exécute des acrobaties qui confinent avec la mort. Le directeur trouve des gens qui mourraient immédiatement s'il leur demandait et leur donne des directives cruelles. Prévoir que de telles personnes devraient pouvoir exécuter de périlleuses acrobaties, c'est en cela que réside la spéculation mais, dans la mesure où il spécule dans *le cœur humain*, cette spéculation a sans doute rapport avec sa propre blessure (qui serait celle d'avoir survécu à ses camarades[700]). Le directeur lui-même, en investissant son cœur honnête dans les cœurs cruels, demanderait aux « gens qui vivent dans la force au sein de la cruauté » de panser sa blessure.]

---

[697] *Le Cirque*, op.cit., p. 122.

[698] Le petit Robert 2008, entrée « spéculation ».

[699] Ono, *op.cit.*, p. 85 : 団長は「人間の心」に投機すること」で「富み偉大になった」。市価の変動を予想して、その差益を得るために行う売買取引が投機の本来の意味である。サーカスでは死と隣接する芸が行われる。「死ねと言えば」「たちどころに死ぬ」ようなものを見つけ、団長はかかる団員に「残忍」な指令を出す。この人間なら、この危険な曲芸ができるはずだというのが投機の意味であるが、団長が「人間の心」投機した点で、その投機は団長の心の傷ともかかっていたはずである。団長自身も自らの誠実な心を残忍な心に投機することで、「残忍の中を強く生きぬいてゆく人々」に自己の心の傷の治癒を求めていたのであろう。

[700] Note de l'auteur.

Ainsi, le directeur spéculerait en investissant dans le cœur des autres. Mais la contiguïté des termes synonymes *tôki* et *sôba* semble suggérer que la *spéculation* (tôki) ne peut se réduire à son aspect mercantile. En consultant un dictionnaire du bouddhisme, on découvre que la première acception du terme *tôki* n'intéresse pas la finance mais les rapports entre le maître et son disciple dans la philosophie zen. Le *Bukkyō dai jiten* donne la définition suivante[701] :

> Dans la philosophie zen, signifie la coïncidence, (l'harmonie, la fusion). Le cœur illuminé du disciple, libéré de ses attaches se fond dans le cœur de Bouddha. Ou bien, désigne la coïncidence parfaite du cœur du disciple et de celui du maître.

Le sens bouddhique du terme « tôki » semble nous autoriser à penser que le *Cirque* de Mishima est le théâtre d'une projection[702] du moi en l'autre, de la symbiose du sujet et de l'objet par le regard. Le directeur, par la spéculation, coïncide avec l'acrobate, accomplit, de façon itérative, ses acrobaties et risque sa vie à chaque instant. Il suit par le regard le « prince »[703] qui semble être la réincarnation de l'« aîné », sur la corde qui doit les précipiter quand elle « se casse[ra], quand la fille [fera] une chute, que le garçon, le « prince » échoue[ra] à la rattraper et re[evra] un coup de sabot de Creta[704] ».

2) LA TRANSFIGURATION

Cette expérience extatique, cette sortie de soi, s'accompagne de la transfiguration et de l'apothéose du plus assidu des spectateurs, le directeur[705] :

---

[701] Kota et Kaneoka (sous la dir. de), *Bukkyô dai jiten* 仏教大辞典, première édition, Sôga, 1988, p. 707 : 禅宗では、投機投合の意味で修行者の大吾徹底してとらわれのない心機 (心の働き)と仏祖の心機とが投合すること。また、修行者の心機と師家(禅の指導者)の心機とがぴたりと一致すること

[702] Le caractère « tô » 投 qui signifie « jeter » est l'un des deux composants du terme « tôki ».

[703] Ono écrit dans son article entre parenthèses : (作中、「先生」「王子」がともにカギ括弧でくくられているのは二人の共通性を示すものとして示唆的である。) [Dans le texte, le fait que les termes « aîné » et « prince » soient mis entre crochets suggèrent leur coréférencialité]. *Op.cit*., p. 87.

[704] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 126.

[705] MYZ*,* vol. 16, p. 478.

深海魚のように、銀紙と色ブリキで装った男女が時々この空間高く訪れた。そのとき深海のおぼろげな群集からは、人の耳にいたましい歓喜のどよめきがのぼって来た。

この高い場所では奇跡はふしぎな節度と礼譲を以て行われた。装った半裸の男や女は、一瞬神のようにうつくしくもつれ合った。そうして後には、暗い長大なブランコが、その高みの澱んだ時間を怠惰に運びながらゆれていた。—いつまでも。

[Comme des poissons des mers profondes, un homme et une femme, vêtus de papier d'argent et de fer-blanc coloré, s'élevaient par moments dans les hauteurs. Alors, de cette foule opaque des abîmes, montait un brouhaha joyeux qui déchirait les tympans.

Tout là-haut, le miracle s'accomplissait avec une modestie et une retenue étranges. L'homme et la femme à demi nus esquissaient une étreinte[706] furtive et merveilleuse, comme deux dieux. Après quoi, le trapèze sombre aux cordes interminables oscillait en entraînant paresseusement le temps trouble de ces hauteurs. Pour toujours.[707]]

Le regard du spectateur s'élève vers les hauteurs du chapiteau et quitte, le temps du spectacle, les abîmes qu'il habite. Sous l'effet de la *spéculation*, qui, en français, signifie étymologiquement l'*espionnage*, la *contemplation,* le directeur créateur, qui a « l'habitude de voir la piste de derrière le rideau, quand il se reti[re] après avoir salué le public[708] », se dérobe au temps et *s'enthousiasme.* Il transcende les limites que lui imposent la matière et sa condition d'homme errant entre la vie et la mort et, le temps d'un « miracle », étend son existence *hors de lui*, plonge son regard dans le regard des dieux, se *mêle*[709] à l'au-delà, à la mort et renoue avec son œuvre. Sous le chapiteau, se joue l'extension lyrique de l'être. Comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix[710],

Assoiffé d'absolu, la subjectivité tente de se promouvoir au rang de la divinité en se laissant habiter par ses œuvres. Le lyrisme est dès lors cet élan escaladant de l'âme et du langage qui vise à abolir la distance maintenue par l'idée d'imitation entre le sujet et le monde, et qui œuvre à rejoindre, par la sublimité de son chant, la totalité essentielle de la nature.

---

[706] Le texte original dit littéralement « s'enchevêtraient » (motsureatta もつれ合った).

[707] *Le Cirque*, pp. 124-125.

[708] *Le Cirque*, *op.cit*., pp. 124-125.

[709] Plus qu'une « étreinte », le miracle est « enchevêtrement » des êtres.

[710] Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée,* Corti, Paris, 1989, p. 56.

3) L'ESPACE LYRIQUE

Au fond, le cirque de Mishima est un espace lyrique. Dans les limites du cirque, le créateur se libère comme le poète des *Illuminations* de Rimbaud[711] :

> Avec minutie, pareil au funambule qui va risquer sa vie, le poète prépare ses mots. Il arpente, cerne et installe son univers. Il vérifie de ses instruments la souplesse et l'éclat. Il y met tout son art. Un pas après l'autre, sur la corde déjà, alors que le spectacle ne semblait pas avoir commencé—il perfectionne son imagination. […] Il établit une tension, une contrainte provisoire, nécessaire et recherchée, qui se porte garante de l'apothéose à venir. En s'enfermant dans un cercle imaginaire, le poète se libère. Il s'approprie un monde enchanté. Pour s'évader de la réalité, il la célèbre et la transforme, par un double travail, sur soi et sur la langue.

Le cœur du directeur créateur sature l'espace. Comme le rappelle le vieil homme qui a cédé le cirque au jeune homme, tout est objectivation du moi[712] :

> 俺のサーカスは俺のものだ。だから君のものだ。[…]　俺のサーカスは一つの宇宙なのだ。
>
> [Mon cirque, c'est ma chose. Donc, c'est ta chose. […] Mon cirque, c'est un univers.]

Le créateur, en *s'enthousiasmant,* se mire, l'instant d'une fulguration, dans le miroir de son œuvre que soutient l'« apparition du Prince exilé » (流竄の王子の面影[713]), l'« aîné », le premier Mishima enfin confondu[714]. Mais le cheval furieux, se cabre[715] :

---

[711] Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée, op.cit*., pp. 74-75. Jean-Michel Maulpoix commente dans cette citation le poème « Phrases » extrait des *Illuminations* de Rimbaud.

[712] MYZ*,* vol. 16, p. 671.

[713] MYZ*,* vol. 16, p. 480. Nakamura et de Ceccatty traduisent par : « l'apparence d'un prince en disgrâce ». Voir supra p.278.

[714] Comme le créateur sans son œuvre, le miroir privé de son modèle est en exil.

[715] MYZ*,* vol. 16, p. 480.

その一瞬の、後足でたった奔馬の姿勢に、人々は運命のまわりに必ずあるあの装飾的な華麗な静けさを見出した。それはどんな酸鼻な事件をも見戍っている鏡の周辺に、巧みな工人の手で飾られた古いヴェニスの浮彫のような静けさだ。

[Les gens découvrirent dans la posture du cheval furieux qui s'était dressé sur ses jambes arrière ce calme splendide et ornemental qu'il y a nécessairement autour du destin. C'était un calme tel que celui d'un ancien relief vénitien, que les mains habiles d'un artiste auraient formé et qui serait environné d'un miroir observant attentivement les évènements, aussi horribles soient-ils.[716]]

Il brise la psyché du Prince[717] : « la nuque [est] brisée » (頸骨を折って[718]). L'écrivain lyrique rappelle à la vie l'œuvre damnée, puis la laisse se dérober une nouvelle fois à son regard. Car L'Épiphanie du moi réconcilié avec son œuvre est éphémère. L'apparition, en effet, s'évanouit au moment même où les contraintes, les limites que le poète s'est fixées sont transgressées. Le prince, trop curieux, est allé contempler la débauche de la nature et le directeur, captivé, n'a pu s'empêcher d'essayer de le suivre[719] :

彼が天幕を出ると近東風の月が、荒涼たる空地と散在する芥の山と暗い天幕の聚落の間からのぼってきた。獅子の昂った咆哮が、夜空に揚がる松明のように森々とひびき、東には港の海が、月を浴びた濃密な照り返しを星空へと投げかけていた。

[Quand il sortit du cirque, un croissant de lune, qui semblait venu d'un conte arabe, s'éleva au-dessus d'un paysage composé d'un terrain vague, de tas d'ordure et de la masse sombre du chapiteau. Les rugissements excités des lions retentirent majestueusement comme un flambeau brandi vers le ciel nocturne, tandis que vers l'orient, l'eau du port offrait aux constellations ses intenses reflets nimbés de clair de lune.][720]

---

[716] Nous traduisons.

[717] MYZ, Nakamura et de Ceccatty commettent ici un contresens dû à la proximité graphique des homonymes *keikotsu* 頸骨 et *keikotsu* 脛骨 et traduisent par « le tibia brisé », ce qui pourrait laisser croire que c'est la jeune fille qui achève le Prince en tombant sur lui.

[718] MYZ, vol. 16, p. 481.

[719] MYZ, vol. 16, p. 479.

[720] *Le Cirque*, *op.cit*., pp. 126-127.

La mise en scène de l'écriture lyrique contient sa propre destruction. Le jeune homme meurt et le cirque s'effondre. La toile du chapiteau se dégonfle, « plo[ie] sous le poids des hurlements de la nuit[721] » (轟く夜にみちあふれて傾斜しているようにみえた[722]). Le souffle créateur, l'*anima*, se perd dans la nuit, s'échappe par l'échancrure qui ouvre sur la perdition, sur ce qui doit rester invisible, l'obscène[723] :

> 天幕の最も高いところにある破れから海が見えるはずだが、見た者はなかった。見た者はなかったが、月の夜は海のおもてが鯖のように青く光るといわれた。その破れから月影は時折さし入った。
>
> [Par une fissure au faîte du chapiteau, on devait apercevoir la mer, mais personne ne l'a jamais vue. Personne ne l'a vue, mais on dit que, la nuit au clair de lune, la surface de la mer scintillait comme un maquereau. À travers cette fente, le clair de lune filtrait de temps à autre.[724]]

Le créateur sait que son élan vers l'œuvre est sans cesse menacé par l'extérieur, la réalité. Il sait que[725] :

> Pour que l'intime soit reconquis sur le mode de l'utopie, il faut que le réel soit tenu à l'écart, que la temporalité mesurable soit résorbée, que l'immédiateté et la liberté redeviennent possibles à partir d'une « légère contrainte » recherchée et choisie.

Le lyrisme est consubstantiel à l'espace où il se déploie. Pourtant, bien qu'il soit conscient qu'« un directeur de cirque ne peut s'enfuir[726] » (団長は逃亡することなど出来はしない[727]), l'insatiable spectateur, subjugué par la fascination lyrique, transgresse les limites imparties à son *espace littéraire*. Au terme de l'expérience lyrique, il y a un excès du regard. Le lyrisme meurt de la tension qui le fonde.

---

[721] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 127.

[722] MYZ, vol. 16, p. 479.

[723] MYZ, vol. 16, p. 478.

[724] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 125.

[725] Jean-Michel Maulpoix, *op.cit*., p. 164.

[726] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 128.

[727] MYZ, vol. 16, p. 480.

Ainsi, le second Mishima, qu'incarne le directeur de cirque, se coiffe du chapeau de son « aîné », le premier Mishima, et se réconcilie avec le double de ce dernier, l'œuvre spéculaire, dont *Moyen-âge* devait constituer l'ultime pièce, grâce à la spéculation (tôki), autrement dit, grâce à la projection du moi créateur dans la représentation de l'œuvre et du premier Mishima disparus le 10 février 1945, laquelle est rendue possible par l'art du cirque. Les ancêtres réapparaissent le temps d'un miracle. La réconciliation est provisoire. Elle a lieu au comble de la tension de la lyre qui, dans sa *débandade*, rend l'instance créatrice à sa solitude.

2. Du lyrisme au meurtre ironique

Mais le lyrisme est rapidement supplanté par l'ironie. C'est au moment où le directeur est « affalé dans [sa] chaise » que tout bascule. *Le Cirque* est en fait le récit du passage du lyrisme à l'ironie.

La prolepse initiale est programmatique. Elle annonce d'emblée, certes de manière voilée, le dénouement, la conversion ironique du directeur et subséquemment la précipitation du Prince. Ce n'est pas un hasard si le directeur fume un cigare au moment de la scène charnière. Il se dissimule encore et doit se révéler en tant que meurtrier. Plongé dans le silence et dans les volutes de fumée, le criminel est en gestation. On le voit dessiner dans l'espace, de la pointe de son fouet, des formes géométriques. Il est en train d'échafauder son plan à la faveur d'un écran de fumée. Il « réfléchi[t] au malheur, au destin et à l'amour ». Il se remémore l'affaire de Da xing an ling, ce jeune homme qu'il était quand il avait dix-huit ans, « regagn[ant] le Japon en larmes ». Il prend conscience de son sentimentalisme. Jusqu'alors sa cruauté était le fruit paradoxal de sa douceur naturelle[728] :

> 団長は二人をこよなく心に愛していた。しかし新参者としてあたえらるべき折檻をゆるめさせることはなかった。その折檻がはげしいほど彼らの生き方には、サーカスの人らしい危険と其日暮しと自暴自棄の見事な陰翳がそなわるであろうと思われた。
>
> [Le directeur aimait ces deux-là d'un amour absolu. Mais il ne fit jamais adoucir les châtiments dont, en tant que novices, ils étaient passibles. Il lui semblait que

[728] MYZ, vol. 16, p. 477. Nous retraduisons.

> plus ses corrections étaient rigoureuses, plus elles conféraient de belles nuances de danger, de précarité et de désespoir à leur vie d'artiste de cirque.]

Elle devient l'expression d'une « haine farouche ». Après avoir adoré le Prince et la jeune fille, lyriquement, il lui faut les expulser, les mettre à distance, ironiquement. Il ne peut plus se contenter d'assister passivement à l'effondrement du chapiteau. Il lui faut en précipiter la ruine, activement. Le cigare et le fouet, qui semblent fonctionner comme des fétiches, sont alors éjectés : « Il jeta son cigare. Il jeta aussi son fouet ». Puis, le directeur met son plan funeste à exécution. Le Prince meurt, la nuque brisée, et la jeune fille le rejoint dans un fatal plongeon. Derrière le meurtre du Prince, il y a la mise à mort du premier Mishima par le second. En rejetant son passé, en le liquidant par le meurtre ironique, le second Mishima s'affranchit de lui-même et de son œuvre. Il peut à présent quitter le cirque. Le spectacle est clos :

> 「ともあれサーカスは終わったんだ」と団長は言ったのである。「僕もサーカスから逃げ出すことができるんだ。『王子』が死んでしまった今では」[729]
>
> [De toute façon, le cirque, c'est fini, dit le directeur. Moi aussi, je peux m'enfuir du cirque. Maintenant que le Prince est mort.[730]]

Reste la jeune fille qui semble inatteignable comme la courtisane Murasakino du *Journal philosophique*. C'est à la faveur d'un écran de fumée et d'un contre-feu éblouissant, celui de la mort du « Prince », qu'elle se jette dans le vide, à l'abri de tous les regards sauf un, celui du directeur[731] :

> 彼女は知っていた。彼女はこの暗い、星一つないぼろぼろの天空から、煙草と人いきれの靄を透かして凡ての生起を克明に眺めていた。眺めていたというより知っていたと謂う方が正確だ。[…]彼女はとうとう渡りおわった。しかもそれははじめて渡り了られた綱渡りであった。叫びあい押しあっている群衆は、彼女のこの最初の、見事な完成された曲技を見ていはしなかった。ただ団長一人が幕のかげから、彼を団長と気づかない人の奔流に小突かれながら、少女の完全無欠な綱渡りをまじまじと見上げていたのだが。

---

[729] MYZ, vol. 16, p. 483.

[730] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 132.

[731] MYZ, vol. 16, p. 482.

> [Elle le comprenait, elle. Du haut de cette voûte céleste de haillons (ぼろぼろの天空) et privée d'étoiles, elle voyait, à travers une brume de fumée de cigarettes et de buée, tout ce qui se passait, dans les moindres détails. Plutôt que « voyait », il serait plus exact de dire « comprenait ». […] Enfin, elle traversa la corde *complètement* (watariowatta 渡りおわった). C'était le premier numéro de funambule qu'elle exécutait *parfaitement* (watariowarareta tsunawatari 渡り了られた綱渡り). La foule qui se bousculait en hurlant ne jetait aucun regard à ce premier exploit si magnifiquement *achevé* (kansei sareta kyokugi 完成された曲技). Seul, à l'ombre de la tenture, le directeur observait fixement la *parfaite* prouesse de la fille (kanzenmuketsu na tsunawatari 完全無欠な綱渡り), tout en étant malmené par l'agitation du public qui ne l'avait pas identifié.[732]]

La jeune fille, « du haut de cette voûte céleste de haillons et privée d'étoiles », qui jusqu'au bout est privée de nom, voit sans être vue et comprend sans être comprise. C'est un astre panoptique, énigmatique, dans un ciel sans étoile, et couvert de trous. Disons-le, c'est un trou noir.

Mais cet être imparfait, cette concavité ironique, finit par atteindre la perfection, et c'est au moment où son art est enfin achevé qu'elle exécute le plongeon. Pour décrire la jeune fille à l'instant qui précède le fatal plongeon, le narrateur insiste lourdement, en effet, sur l'idée de perfection. C'est d'abord la répétition de la désinence terminative « owaru »; c'est ensuite l'emploi du verbe « kansei sareta » (être achevé) et de l'adjectif « kanzenmuketsu », (absolument parfait). Le plongeon se situe à la fin de l'expérience ironique. C'est son prolongement voire son dépassement. L'ironie s'achève dans le plongeon et s'ouvre sur L'Épiphanie de la beauté des fleurs : « au-dessus des têtes de la foule, et à son insu, un grand bouquet de fleurs tomba[733] » (何も知らない群集の頭上に、一つの大きな花束が落ちてきた[734]).

Le directeur, cet avatar du meurtrier du *Journal philosophique*, apparaît en contraste, imparfait et passif. Une nouvelle fois, le meurtrier doit subir le plongeon de l'autre, son ironie, sans pouvoir l'accomplir à son tour. Il doit faire face à une aporie : la création ironique ne peut atteindre la perfection que par la mort du plongeon, que par la destruction de l'instance créatrice, que par sa propre négation. S'il veut continuer de créer, l'artiste ironique doit accepter d'être imparfait car, ainsi que

---

[732] *Le Cirque*, *op.cit*., p. 130. Nous modifions légèrement la traduction. Les italiques sont de nous.

[733] Nous traduisons.

[734] MYZ, vol. 16, p. 483.

l'écrivait le criminel impénitent du *Journal philosophique*, « le meurtrier le sait. Il sait qu'il ne peut atteindre la perfection qu'en étant assassiné[735] ».

Conclusion partielle

Le Cirque est sans doute un tournant dans l'œuvre de Mishima Yukio. C'est peut-être en effet le moment où Hiraoka Kimitake devient pleinement Mishima Yukio. Tout se passe en effet comme si le premier Mishima, disparu au terme de la fameuse visite médicale du 10 février 1945, cédait la place à une nouvelle instance créatrice, le second Mishima, lequel déciderait de se convertir à l'ironie meurtrière après avoir rappelé lyriquement le souvenir du premier Mishima, après avoir tenté de se reconstruire, de se ressaisir par le transport lyrique, par le retour à l'origine à l'occasion de la *fête* de l'art ; après avoir orienté toute son énergie dans le sens de l'élégie pour laquelle

> Il s'agit, en vérité, de renouer à l'intérieur de soi les fils qui se sont rompus dans l'histoire. C'est, très largement, une poésie du *ressaisissement*. Une totalité intérieure vient s'y substituer à une totalité extérieure perdue.[736]

Mais l'ironie de ce second Mishima est imparfaite. En effet, elle n'est pas parachevée par le fatal plongeon qui doit anéantir l'ironiste.

---

[735] Voir supra p. 264.

[736] Maulpoix Jean-Michel, *Du lyrisme,* 3e édition, José Corti, Paris, 2000, p. 190.

Conclusion

Dans ce troisième chapitre, nous nous sommes demandé comment Hiraoka Kimitake devenait Mishima au terme d'une révolution ironique, comment il parvenait à s'affranchir du lyrisme nostalgique par la violence meurtrière de l'ironie. Dans la première partie, nous nous sommes intéressé aux différentes occurrences du terme « ironie » dans les textes antérieurs à *Kantan* et nous avons mis à jour l'existence d'une double ironie. Il y a d'une part l'ironie du monde, que subit le sujet, d'autre part, l'ironie active, qui est réaction contre la première. Cette seconde ironie est « résolution » et s'achève par un « plongeon » au terme duquel celui qui l'exécute atteint l'état de « trou noir ». Dans la deuxième partie, nous nous sommes intéressé à la première mise en œuvre de cette ironie active, que nous avons distinguée dans *Le Journal philosophique*. L'idée d'ironie s'y manifeste à travers le meurtre qui est non seulement destruction créatrice mais encore inscription dans la futurition. Dans la troisième partie, nous nous sommes intéressé à la nouvelle *Le Cirque* que nous avons appréhendée comme le récit de l'avènement d'un second Mishima, lequel, après avoir congédié le lyrisme, use de l'ironie meurtrière pour enterrer le premier Mishima.

Pour finir, nous aimerions citer deux poèmes parus dans la revue *Tôun* 東雲 en juillet 1945 (Shôwa 20), *Orufeusu* オルフェウス[737] [Orphée] et *Yoru tsugedori: dôkei to no ketsubetsu to rinne e no ai ni tsuite* 夜告げ鳥 憧憬との決別と輪廻への愛について[738][L'Oiseau annonciateur de la nuit : de l'adieu au rêve et de l'amour de la métempsychose] :

オルフェウス

あて人よ

忌まわしい蛇がしかし優雅な美しい歯で

[737] MYZ, vol. 37, pp. 751-752. Le poème appartient à la section intitulée *Shûi shihen* 拾遺詩篇 [Recueil de poèmes supplémentaire].

[738] MYZ, vol. 37, pp. 753-755. Le poème appartient à la section intitulée *Shûi shihen* 拾遺詩篇 [Recueil de poèmes supplémentaire].

死自らも気づかなかったほど謐かな死を

君に贈った約婚の百合の野よりも

死ゆえにもっと浄福の翳濃い野の明るみへ

オルフェウスを誘ったのは神であろうか。

もし神意ならば

ねがわくはそのみ力にて更に深くかの人を得んことを。

うつろいゆく季節に薔薇が死によってのみ与るように

オルフェウスは琴を翳した

野の雉が羽音をひそめて低く飛び

矢車菊はうなだれる夕日のなかへ

オルフェウスの奏づる琴の音は遠ざかる。

その歌はいや遠ざかる。

彼が撒く花々や蝶と共に

委ねられたものの豊けさで漲る歌は。

[Orphée

Ô homme superbe,

Davantage que les champs de lis de la noce,

Où l’obscène serpent, avec ses dents belles et raffinées,

T’a offert une mort tranquille qui avait échappé à la mort elle-même,

Ce qui a invité Orphée

Dans la clarté du champ ténébreux,

Qui de la mort tire une félicité plus pure,

Serait-ce la divinité?

Si c’est la volonté divine

Puisse-t-elle, par sa Force, se saisir plus profondément de cet homme.

Telle la rose qui ne participe aux alternantes saisons que par la mort,
Orphée a brandi sa lyre
Dans le champ, le faisan feutre le bruit de ses ailes et vole bas
En direction du soleil couchant, où les bleuets baissent la tête
S'éloigne le son de la lyre d'Orphée.
Son chant, hélas, s'éloigne.
De concert avec les papillons et les fleurs qu'il sème,
Son chant exultant de la générosité de cette chose qui lui fut confiée.]

夜告げ鳥
憧憬との決別と輪廻への愛について

鶏鳴は硫黄いろの朝焼けを告げるけれど
いかにもわたくしは森の突端に棲み
沖のやさしき帆のはらむ繚乱の風、黄金の重き匂にみちた
潮風と
端正な距離を支え、—支えかねつつ
いかにもわたくしは夜を告げる。怒したまえ古代の女神、
と
夜告げ鳥はさように歌った

憧憬と決別したまえ、美しき族を従えた王者よ、妃よ
拒まず謐かに、その巻きかえす波のまま沖を忘れ
よし浅き漣の饒舌はひまなくわが運命を語るも
幸多かれ幸多かれと沖津波の逆巻くところ
深き藍は漲りあふるる
かかる海にわたくしは対面した、と
夜告げ鳥はさように歌った

憧憬と決別したまえ、愚昧の民よ、病者よ、貧人よ
荒野を汝の中核へ。存在を汝の外へ。
ああ森の奥、滝は明るむ。眩くも遠いそれが
かの海をたちまちに苦しき盈溢へと運ぶや
決別せよかかる時決別せよ、と
夜告げ鳥はさように歌った

今何かある、輪廻への愛を避けて。
それは海底の草叢が酷烈な夏を希うに似たが
知りたまえ　わたくしを襲った偶然ゆえ
不当なばかりそれは正当な不倫なほど操高いのぞみだ、と
さように歌ひ、夜告げ鳥は命じた
蝶の死を死ぬことに飽け、やさしきものよ
輪廻の、身にあまる誉れのなかに
現象のように死ね　蝶よ

その時沖なる帆は打傾き
奔情の潮は青く　気高い繁吹が
かがやきながら帆檣をしたたりおつる
知られざる航海へと立去った。
その時赫奕ともえた森から、
わたくしは告げる、昼の全き刹那のために、と
夜告げ鳥はさように、歌って死んだ。
歌った　薔薇は無上の五月に
菊はああ　豊饒の秋に、と！
[L’oiseau annonciateur de la nuit
De l’adieu à l’aspiration et de l’amour de la métempsychose

Le chant du coq annonce l'embrasement sulfureux du soleil levant mais

Moi, vraiment, je réside à la lisière de la forêt.

Du large, le vent confus, remplissant facilement les voiles

Et, plein des senteurs lourdes de l'or,

Le vent marin.

Maintenant une distance régulière… ne pouvant la maintenir

Moi, vraiment, j'annonce la nuit.

Déesse antique, pardonne-moi,

Ainsi chantait l'oiseau annonciateur de la nuit,

Dis adieu à l'aspiration, ô Roi accompagné de son beau lignage, ô Reine !

Sans résister, en silence, j'oublie le large, dans le reflux des vagues

Oui! Le bavardage des vagues superficielles raconte mon destin

Bonheur ou malheur, là où la vague gmalte se retire

Le bleu marine déborde de pugnacité

J'ai fait face à cette mer-là

Ainsi chantait l'oiseau annonciateur de la nuit.

Dis adieu à l'aspiration, ô peuple sot ! ô malade ! ô indigent !

Les landes ! En ton sein ! L'être ! Hors de toi !

Ah ! Au fond de la forêt, une cascade s'illumine ! Celle-ci, lointaine et éblouissante,

Transporte aussitôt cette mer vers une plénitude de souffrance.

Dis adieu ! Dis adieu maintenant !

Ainsi chantait l'oiseau annonciateur de la nuit.

Maintenant, évite un quelconque amour de la métempsychose.

Celle-ci ressemble à une touffe d'herbe qui, au fond de la mer, espèrerait un été impitoyable mais

Sache-le ! À cause du hasard qui m'a assailli,

À cause de l'injustice, celle-ci est un souhait aussi chaste que la juste immoralité

Ainsi chantait l'oiseau annonciateur de la nuit. Puis il ordonna :

Ô être de douceur, lasse-toi de mourir comme un papillon, chose facile !

Dans la gloire de la réincarnation qui te dépasse

Ô papillon, meurs comme un phénomène !

Là, les voiles du grand large s'affaissèrent

La fougueuse marée se retira vers la navigation inconnue

Le sublime embrun bleu dégoulinant du mât en scintillant.

Là, de la forêt en proie aux flammes puissantes,

Moi, j'annonce , pour tous les instants de midi,

Après avoir chanté ainsi, l'oiseau annonciateur de la nuit périt.

Il chantait. La rose, pendant le suprême mois de mai,

Le chrysanthème, ah! pendant l'automne fertile!]

Chapitre IV : L'après-guerre : résurrection, ironie, désir de vivre

Le 29 octobre 1945 (Shôwa 25), soit un peu plus de huit mois après avoir achevé la première épreuve du *Cirque*, Hiraoka Kimitake signe pour la première fois sa correspondance de son nom d'auteur : Mishima Yukio[739]. Le pseudonyme investit la sphère privée. Hiraoka Kimitake devient Mishima Yukio pour les siens. Mishima Yukio n'est plus un simple nom d'auteur. C'est une nouvelle identité. Hiraoka Kimitake a disparu. Alors que le Japon est entré dans la phase critique de la guerre, Mishima se montre particulièrement enthousiaste. Plus que jamais, il se sent porté par l'énergie de la palingénésie. Plus que jamais, il est confiant et prêt à « soutenir [activement] la tragédie »[740] :

> 僕はこれから「悲劇に耐える」というより、「悲劇を支える」精神を練磨してゆかなければ、と思います。古代のギリシャ人にその範を仰がずとも、身近な単林子の元禄時代は、我々に文芸復興が何であるかを、赤裸々に教えてくれます。保田与十郎式楽観主義国学論は今の僕からもっとも遠いものです。
>
> [Désormais, je pense qu'il faut « soutenir la tragédie » plutôt que de la « supporter ». Sans prendre pour modèle les anciens Grecs, l'ère Genroku de Chikamatsu nous enseigne sans fard ce qu'est le renouveau dans les Belles-Lettres. L'optimisme et les études nationales à la façon de Yasuda Yojûrô sont ce qui m'est le plus étranger.]

Certes, quelque chose a disparu. Le Japon d'antan s'est consumé[741] :

> 東京を焼きつつあるものは春の野火であります。花の都はその野火のあとから、爛漫と咲きかおるであろうが、それにしても、去年の花、去年の薔薇やすみれはなかなか忘れがたいものではあります。下町一帯の焼失によって震災以来一脈保たれていた江戸文化の残り香は二度と再び帰らないことでしょう。明治文化の名残も、近くは大正時代、明治初年の浅草の雰囲気も再現するに由ないものとなりました。[…]
>
> 今までの銀座が象徴していた都会の幻影とそれへの憧憬はいつの世にも人の心を去らぬことと思います。「都会」とは真夏の寝苦しい夢のように、文化人をとらえてはなさぬ表象であって、田園の景慕は永久

[739] Il s'agit d'une lettre adressée au compilateur de revue Takahashi Kiyoji 高橋清次. MYZ, vol. 38, pp. 655-656.

[740] MYZ, vol. 38, pp. 912-913. Lettre à son ami Mitani.

[741] Lettre à Mitani du 24 mars 1945 (Shôwa 20), MYZ, vol. 38, p. 914.

にその福次作用たるにすぎません。(戦後の東京の花のごとくあらんことを祈ります。)

[Tôkyô dans les flammes, c'est le feu dans les champs au printemps. Quand même les fleurs de la cité s'épanouiraient et embaumeraient après ce feu des champs, je ne peux guère oublier les fleurs de l'année dernière, les roses et les violettes ! Les rares vestiges de la culture d'Edo qui avaient survécu au grand tremblement de terre de Tôkyô ont été consumés dans les incendies de la basse ville et ne réapparaîtront plus. De même, rien ne laisse présager que la culture de Meiji et celle plus récente de Taishô, que l'atmosphère d'Asakusa pendant les premières années de Meiji puissent renaître. […]

Ce que symbolisait le quartier de Ginza jusqu'à présent, le mirage de la ville et son charme (dôkei 憧憬) ne déserteront pas le cœur des gens. « La ville », comme le rêve d'une nuit agitée, est le symbole qui doit habiter les gens de lettres. Leur vénération pour la campagne n'en est qu'un effet secondaire. (Je prie pour que le Japon d'après-guerre soit comme les fleurs.)]

Mais l'écriture va bon train. Mishima renoue avec l'inspiration[742] :

「菖蒲の前」は二徹夜で三日朝四時半に完成しましたが、久しぶりにデーモンの禊をうけた気持ちがし、あとの疲労が快く感ぜられました。

[J'ai achevé *Ayame no mae* à 4 heures et demie du matin en deux nuits complètes et trois jours. Cela faisait longtemps que je n'avais pas eu le sentiment de recevoir l'ablution du démon. J'ai ressenti ensuite une douce fatigue.]

Pour Mishima, tout semble commencer[743] :

この頃は肥って来、血色もよくなり、どうも僕はこういう世の中に適した性格の人間であるようです。君と供に将来は、日本の文化を背負って立つ意気込ですが、君が御奉公をすましてかえってこられるまでに、僕が地固めをしておく心算です。僕は僕だけの解釈で、特攻隊を、古代の再生でなしに、近代の殲滅すなわち日本の文化層が、永く克服しようとしてなしえなかった「近代」、あのぼう大な、モニュメンタールな、カントの、エヂソンの、アメリカの、あの端倪すべからざる「近代」の超克でなくてその殺傷(これは超克よりは一段と高い激しい美しい意味で)　だと思っています。「近代人」は特攻隊によってはじめて「現代」というか、本当の「われわれの時代」の曙光をつかみえた、今まで近代の私生児であった知識層がはじめて歴史的な嫡子にな

[742] Lettre à Mitani du 7 mai 1945 (Shôwa 20), MYZ, vol. 38, pp. 919-920.

[743] Lettre à Mitani du 21 avril 1945 (Shôwa 20), MYZ, vol. 38, 21 avril 1945, p. 917.

った。それは皆特攻隊のおかげであると思います。日本の全文化層、世界の全文化人が特攻隊の前に拝跪し感謝の祈りをささげるべき理由はそこにあるので、今更、神話の再現だなどと生ぬるいたたえ様をしている時ではない、全く身近の問題だと思います。

[J'ai grossi récemment et j'ai bon teint. Il semble que je sois un être humain d'un caractère propre à ce monde. En attendant que tu puisses rentrer de ton service, je me propose, mû par la volonté de porter avec toi plus tard la culture du Japon, d'en préparer les soubassements. C'est une analyse qui m'est personnelle mais l'unité kamikaze, ce n'est pas la renaissance des temps anciens, ce n'est pas la ruine de la « modernité » ou bien le dépassement de celle-ci par les lettrés japonais qui ont longtemps tenté, en vain, de la dominer, ce n'est pas le dépassement de l'immense, monumentale et insondable « modernité », celle de Kant, d'Edison et de l'Amérique, c'en est la blessure mortelle, qui, en un sens, est plus élevée, plus brutale, plus belle que le dépassement. L'« homme moderne » a perçu pour la première fois, grâce aux kamikazes, les premiers rayons de l'aube de l'époque contemporaine ou plutôt de « notre époque » et pour cette raison, les intellectuels qui étaient les bâtards de la modernité en sont devenus les héritiers. Je crois que c'est entièrement grâce aux kamikazes. À présent, étant donné que , pour cette raison, toute l'intelligentsia japonaise, tous les gens de lettres du monde doivent se prosterner et adresser aux kamikazes une prière de gratitude, ce n'est pas le moment d'une tiède louange qui dirait « voici la résurgence des mythes ! ». Je crois que cela nous concerne de manière très intime.]

Les Kamikazes sont ces hérauts, ces prophètes ironiques qui ignorent ce qu'ils viennent annoncer tout en « bless[ant] mortelle[ment] » l'ancien monde, et c'est en tant que tels qu'ils doivent être honorés et imités. Mishima s'inscrit dans leur sillage, résolument ancré dans le futurisme. Il se propose d'œuvrer à la reconstruction de la culture nationale en congédiant le lyrisme romantique, en tant qu'écrivain kamikaze, dans le chaos permanent de l'art. Évoquant l'œuvre du poète lyrique Tachihara Michizô 立原道造 (1914-1939), il écrit dans une lettre adressée à Mitani datée du 19 mai 1945 (Shôwa 20)[744] :

今の僕はああいうものには見向きもしません。僕は今もっと烈しいものを、僕のなかの乱世を欲求します。

[Maintenant, je n'accorde plus d'attention à cela. Je désire quelque chose de plus brutal. Qu'on me montre le chaos qui règne en moi.]

[744] MYZ, vol. 38, p. 920-921.

C’est l’heure du réveil. Le rêve du premier Mishima se dissipe. Ayant visité les ruines de l’École des Pairs, qui vient de subir un terrible bombardement, il écrit à son professeur Shimizu Fumio[745] :

> こうした終末観を私は徒らな感傷や、信念の不足からして感ずるのではございません。ある漠たる直感、夢想そのもののなかに胚胎する覚醒の危険、凡て夢みるが故に覚めねばならない運命を感ずるのでございます。現実に立脚した精神がわれわれの夢想の精神より更に弱体なものとみえる今日、われわれの夢想も亦凋落の決心を必要とします。昼を咲きつづける昼顔の仄かな花弁は、昼の烈しい光のために日々に荒され傷つけられます。何ものも神の夢想に耐えるほど強靭であることはできません。しかし人の夢想の極限に耐えた人は、その烈しさ極まる目覚めの失墜にも耐えうるであろうと思います。ただ朝をのみ時めいた朝顔とはちがって、あの長い烈しい昼間をよく耐えた昼顔の夢想は、その後に来る長い夜の烈しさにも耐えるでありましょう。私共は今日ほど私共の生の強さと死の強さを感じることはございません。
>
> [Ce sentiment de finitude ne procède pas d’une vaine sensibilité ou d’un manque de conviction. J’ai conscience de mon destin qui est de devoir me réveiller parce que j’ai tout rêvé, tous les dangers de la désillusion que couve la rêverie elle-même, toutes les vagues intuitions. Aujourd’hui où l’esprit qui se fonde sur la réalité semble encore plus faible que le nôtre qui s’appuie sur la rêverie, cette dernière rend nécessaire que nous soyons résolus à la ruine. Les faibles pétales des belles-de-jour qui restent épanouis tout l’après-midi sont dévastés par la lumière vive de midi. Rien n’est assez robuste pour résister au rêve des dieux. Mais celui qui a résisté au comble du rêve humain pourra supporter la chute de la plus intense des désillusions. Contrairement à la belle-de-jour qui ne connaît sa plénitude que le matin, le rêve de celle-ci, qui a supporté le long et dur après-midi, devrait supporter aussi la rigueur du soir. Nous ne pouvons éprouver plus intensément qu’aujourd’hui la force de la vie et de la mort.]

Malgré les bombardements qui s’intensifient, Mishima est heureux. Il l’avoue sans ambages dans une lettre qu’il adresse à Kawabata le 18 juillet : « Je pense que ma vie prts qui s’intensifie » (今の生活を幸福なものに思っております[746]). Il vient d’ailleurs de connaître la prime amourette. Le 13 juin, il a donné un baiser à Mitani Kuniko 三谷邦子, qui n’est autre que la sœur de son ami Mitani Makoto[747].

---

[745] Lettre datée du 3 juillet 1945 (Shôwa 20) MYZ, vol. 38, p. 601.

[746] MYZ, vol. 38, p. 237.

[747] Cf. Andô Takeshi, *op.cit*., p. 79. Mitani Kuniko est considérée comme le modèle de Sonoko, le personnage de *Confession d’un masque*.

Puis, le 6 août 1945 (Shôwa 20), Hiroshima. Le 9 août, Nagasaki. Le 15, la fameuse élocution radiophonique de l'empereur annonçant la défaite. Mishima souffre d'une forte fièvre et songe au typhus. Mais, il ne désespère pas. Au contraire, on le voit renouveler sa profession de foi littéraire. Le 16 août 1945 (Shôwa 20), il écrit à Kanzaki Akira 神崎陽[748](1926-2001) [749] :

> 絶望せず、至純至高志美なるもののために生き生きてください。軍人の使命は一旦終わりました。文人の真の使命は今はじまります。我々はみことを受け、我々の文学とそれを支える詩心は個人の物ではありません。今こそ清く高く、爽やかに生きてください。及ばず乍ら私も生き抜き、戦います。
>
> [Sans désespérer, vivez pour ce qu'il y a de plus pur, de plus grand et de plus beau. La mission des soldats s'achève pour un moment. La véritable mission des hommes de lettres commence maintenant. Nous avons reçu le verbe ; notre littérature et le cœur poétique qui la soutient ne relèvent pas de l'individu. Maintenant, vivez dans la pureté, l'élévation et la fraîcheur. Si tant est que je puisse le faire, moi aussi, je vais survivre et je vais me battre.]

Le même jour, il écrit à Shimizu[750] :

> 玉音の放送に感涙を催し、我が文学史の伝統護持の使命こそ我らに与えられたる使命なることを確信しました。気高く、美しく、優美に生き且つ書くことこそ神意であります。ただ黙して行ずるのみ。今後の重且つ大なる時代のため、御奮闘切に祈り上げます。
>
> [L'élocution radiophonique de l'empereur m'a ému aux larmes. J'ai eu la conviction que la sauvegarde de la tradition de notre histoire littéraire était notre mission. Vivre et écrire noblement, dans la beauté et le raffinement, telle est la volonté divine. Il n'y a qu'à se taire et faire. Pour la grande et importante époque qui arrive, je prie de tout mon cœur.]

---

[748] Kanzaki Akira est un camarade plus jeune de l'École des Pairs et un contributeur de la revue *Hojinkaihô*. Cf. Notice, MYZ, vol. 38, p. 982.

[749] MYZ, vol. 38, p. 313.

[750] MYZ, vol. 38, p. 604.

Le 19 août, alors qu'il vient d'apprendre le suicide de Hasuda Zenmei[751], l'un de ses mentors, il écrit « Shôwa nijûnen hachi gatsu no kinen ni » 昭和廿年八月の記念に[En Mémoire du mois d'août 1945]. Nous le traduisons partiellement[752]:

昭和廿年八月の記念に

昭和廿年八月十九日

些が心緒を述べて後鑑に俟つ

我々が長く思いえがいて来たのは中世であつた。掌てガダルカナルの玉砕に、若林中隊長の遺稿が発表された時、次のような詩句に我々は乱世のひらけそめたことを直感した。歴然、それは乱世の調べである。

尊い命

苦に苦を重ね朝夕に　　日はまた苦悩の日なからんか

人生は苦に終始して　　楽という日は死の日ぞと

観じたる人そも誰ぞ、　かかる「苦しき我姿なれば」

死して楽土に急がむと　あわてし者も数多し

自殺は一種の発作なり　人生観の邪道なり

若し血気潑溂の　　意気盛んなる者にし

死にたいなぞとは嘘言なり

若し真実というならば　幸福に酔う妄語ぞ

偶然ならぬ我が命　　尊い一つの我が命

捨てるを唯の功名に　　鼻持ならず振舞うな

我等が尊い死に所　　尊い故に美くしく

散り果てる日の修養を　今の今にも勉むべし

かような生と死の意識が乱世の開始を意味することは疑いを容れない事実である。佐藤春夫先生に私は嘗てそれを語ったのであつたが、

[751] Voir *supra* p. 133.

[752] MYZ, vol. 26, p. 551-556.

先生は「では特攻隊はデカダンスというわけだね」と言はれた。 このデカダンスという語の意味する厳粛な意義を我々は看過してはならなかった。

日本の文運杜長く萎靡して振わなかつた。支那事変当初に勃興した浪曼主義は何ら見事な開花と結実を示さずして分裂して行つた。それは不吉な兆しであつた。日本の現代文芸の水準は軍事と拮抗するまでに至らず、それに追従し或いは沈黙を余儀なくせしめられた。この不均衡に日本の一敗因があった。

我々は中世文学を貫流する末世の思想について考えるところが多かった。それがもし決意を意味し、客観的なる主義や思想ではなく、詩人の最後の反語に他ならぬなら、我々の身につけるべき衣裳は之を措いてはないものと覚悟された。我々は我々の内なる中世に苦しめられ出したのである。

我々は時代の所為でもない個人の苦悩でもない一種奇矯な病弊に苦しめられた。健康さとは何であろうか。我々は快癒を軽蔑し、我々の内に我々自身によって堰き止められているある正確な存在を自覚し出した。詩人は自己の潔らかさを信ずる点に於て、同じ態度をとる常人の及ばざる潔らかさを持つ。詩人には信憑か神聖な謙虚さが本能的に与えられている。彼等は外力を要せず、 ただ純内部的存在としてのみ外部に触れるのである。そしてあらゆる瞬間に、詩人はたえず峻厳な態度決定を迫られるのである。然るに現今、彼等は自己に決定因を見るように感ぜられ、それを畏怖し危倶した。詩人の「自らさ」は失われるように思はれた。詩人は真の受精的機能の喪失により、獲得への意志、逆説的なデカダンス（デカダンスとはいえないもの）を経験し出したのである。それは文学史上の変態現象であった。我々は何が我々を苦悩させるかを知らなかった。 ただ我々の所在の只ならぬことを知り、自己が軈て容易ならぬ開花を遂ぐべき植物の予感に似たものを感じた。すべて予感は不吉なるものにして死に近接する。真に賀歌を興すものは、健やかなる懐古に他ならぬ。我々は懐郷の精神を脱却して、獲得的デカダンスに向わんとしたのである。 従って予言が、否定的形態に於て、常に先行せねばならなかった。我々はニイチェイズムの歪形を病因と解釈せざるをえず、又それを唯一の薬餌とせざるをえなかつた。

これをしも大文学の母胎とよばれるスツルム・ウント・ドラングと名付くべきであろうか。 我々はそうは考えなかった。我々はこの病弊の最後的昂進を祈りこそすれ、もはやその快癒を意欲しはしなかった。我々は時代が我々を気死せしむることを欲した。この異常なる時代があまりにノルマルに進行することに業を煮やした。我々はその「常識」によつて窒息せしめられたのである。しかも我々の行為にあるノルマルな繰りの糸がかかってそれを逸脱させない世相を、危機と見ることに止まってよかったか。我々は非業な、冒瀆的な、自己に決定権をもたしめる詩人のメカニズムについて思考しはじめたのである。それは

断じて敗北の論理ではなかった。ただその行う処によってのみ生き、その行う所以によって行う自己に於いて廻転し輪廻する宇宙図を、（非業にも！）意図したのである。[...]

この時、最初の特攻隊が比島に向って出撃した。我々は近代的悲壮趣味の氾濫を巷に見、あるいは楽天的な神話引用の讃美を街頭に聞いた。我々が逸速く直覚し祈ったものは何であったか。我々には彼等の勲功を讃美する代りに、彼等と共に祈願する術しか知らなかつた。彼等を対象とする代りに、彼等の傍に立とうとのみ努めた。真の同時代人たるものの、それは権利であると思われた。

特攻隊は一回にしては済まなかった。それはニ次、三次とくりかへされた。この時インテリゲンツの胸にのみ真率な囁きがあったのを我々は知っている。「一度ならよい。二度三度とつづいては耐えられない。もう止めてくれ」と。我々が久しくその乳臭から脱却すべく努力を続けて来た古風な幼拙なヒューマニズムがここへ来て擡頭したのは何故であろうか。我々はこれを重要な瞬間と考える。人間の本能的な好悪の感情に、ヒューマニズムがある尤もらしいロ実を与えるものにすぎないなら、それは倫理学の末裔と等しく、無意味にして有害でさえあるであろう。しかし一切の価値判断を超越して、人間性の峻烈な発作を促す動力因は正統に存在せねばならない。 誤解してはならない。国家の最高の目的に対する客観的批判ではなく、その最高目的と人間性の発動に矛盾を生ずる時、既に道義はなく、道徳は失われることを云わんとするのである。人間性の発動は、戦争努力と同じ強さを以て執拗に維持され、その外見上の「弱さ」を脱却せねばならない。この良き意思を欠く国民の前には報いが落ちるであろう。即ち耐うべきものを敢えて耐うることを止め、それと妥協し狎れその深き義務より卑怯に遁れんとする者には報いが到来するであろう。

我々が中世の究極に幾重にも折り畳まれた末世の幻影を見たのは、昭和廿年の初春であった。 人々は特攻隊に対して早くもその生と死の（いみじくも夙に若林中隊長が警告した如き）現在の最も痛切喫緊な問題から目を覆い、国家の勝利（否もはや個人的利己的に考えられたる勝利、最も悪質の仮面をかぶれる勝利願望）を声高に叫び、彼等の敬虔なる祈願を捨てて、冒漬の語を放ち出した。彼等は戦術と称して神の座と称号を奪った。彼等は特攻隊の精神をジャアナリズムによって様式化して安堵し、その効能を疑い、恰も将棋の駒を動かすように特攻隊数千を動かす処の新戦術を、いとも明朗に謳歌したのである。沖縄死守を失敗に終らしめたのはこの種の道義的弛緩、人間性の義務の不履行であった。我女は自らに憤り、又世人に憤ったのである。しかしこの唯一無二の機会をすら真の根本的反省にまで持ち来らすに至らなかった。

軈て本土決戦が云々され、はじめて特攻隊は日常化されんとした。凡ての失望をありあまるほどもちながら、自己への失望のみをもたない人々が、かかる哀切な問題に直面したことには一片の皮肉がある。我々は現在現存の刹那々々に我々をして態度決定せしめる生と死の問題に対して尚目覚むるところがなかった。もし我々に死が訪れたならそれは無生物の死であったであろう。 外見的な行為によって栄光を授与せられる一場面に遭遇して、そこには空虚な安堵さえあつたであろう。―かくて課せられるべき試煉は課せられたのである。我々の高峯は外に聳ゆるものではなく、内に築かるべきものたることが了解せられる時が来たのである。栄光に対しては保身の道は却って易い。何故なら古来の道徳がそれを教えているからである。屈辱に対しては、殊に久しきに亘る緩漫な屈辱に対しては、人は保身の道を得難い。何故ならこれを教示し来ったものは、 一般的道徳ではなく普及せざる文学史であつたから。屈辱はそれを遁れんとする事により益々新たな屈辱に追いこまれるべき機構を有している。即ち屈辱への狎邪と屈服である。人間の最も必須にして最も危険なる作用たる「習慣化」の影響による無意志的敗北である。栄光に馴れることよりも屈辱に馴れることはむしろ易しい。しかもそれを人は耐えつつあるものと曲解して安堵するであろう。この種の精神的屈辱こそ一国民の最初にして最後の試練、即ちその資質試験となるものである。[…]

[Le 15 août 1945

Dans l'attente d'un livre relatant l'histoire[753]de notre époque, j'expose mes ténus sentiments.

Ce que nous avons envisagé pendant longtemps, c'est le Moyen-âge. Naguère, au cours de la bataille féroce de Guadalcanal, quand le texte posthume du capitaine Wakabayashi fut publié, nous avons pressenti l'avènement d'un monde trouble à travers les vers suivants. Naturellement, ceci est une mélodie de ce monde de confusion.

Respectable vie

Ajoutant la souffrance à la souffrance, jour et nuit,

Aujourd'hui, serait-ce encore une journée de souffrance ?

[753] *Nochikagami* : Livre d'histoire datant de la fin de l'ère Edo.

La vie s'achève dans la douleur, et le jour facile, c'est celui de sa mort !

Qui sont ceux qui l'ont éprouvé ? Ceux qui disent : « parce que je souffre »,

Qui se précipitent, qui pensent qu'il faut se dépêcher de mourir et de gagner le monde sans souffrance sont légion

Le suicide est une sorte d'accès pathologique, une conception de la vie erronée

Quand on est un jeune débordant de fougue et de vitalité,

Dire « je veux mourir », quelle vanité

L'authentique jeunesse, c'est une plaisanterie ivre de bonheur !

Notre vie qui n'est pas le fruit du hasard, notre unique et respectable existence

Ne vous comportez pas de façon abjecte, pour un simple exploit, en la niant.

Le digne lieu propice à notre mort, beau parce qu'il est digne

Il faut tirer enseignement des jours épars, maintenant.

C'est une réalité incontestable que cette conscience de la vie et de la mort soit le signe de l'avènement d'un monde confus. Voici ce que Monsieur Satô Haruo m'a dit autrefois alors que je venais d'évoquer le poème de Wakabayashi : « les troupes Kamikaze, c'est donc la décadence ». Il ne fallait pas ignorer le sens grave que revêt le vocable décadence.

La culture japonaise croupissait sans se déployer. Le romantisme qui prospérait au début de la guerre sino-japonaise s'éparpillait sans avoir pu s'épanouir et sans révéler sa fleur. C'était un mauvais présage. Les beaux-arts japonais de l'époque n'avaient su se hisser en général au niveau de la chose militaire et lui étaient inféodés. Autant dire qu'ils avaient été contraints au silence. Il y a, dans ce déséquilibre, une des raisons de la défaite.

Nous avions de nombreuses raisons de réfléchir sur la pensée eschatologique (masse 末世) qui irrigue toute la littérature du Moyen-âge. Nous nous étions préparés à ce que, si cette eschatologie ne relève pas d'une pensée objective témoignant d'une résolution, si cela n'est que l'ultime ironie du poète, notre dernière parure (ishô 衣装), celle qu'il nous fallait porter, ne dût pas ignorer cette eschatologie. C'est ce qui nous a torturés dans notre Moyen-âge intérieur.

Nous étions torturés par un mal étrange qui n'est ni les affres de l'individu ni inspiré par l'époque. La santé, qu'est-ce que ce peut être ? Nous méprisions la guérison et nous avions conscience que nous couvions en notre sein, de notre

propre chef, une authentique existence. Dans la mesure où le poète croit en sa propre pureté, il jouit d'une pureté à laquelle ne peut prétendre l'homme ordinaire quand même il adopterait la même position. Les poètes font preuve instinctivement de la réserve sacrée de la foi. Sans requérir une quelconque force extérieure, ils n'abordent le monde extérieur qu'en tant que pure existence intérieure et, à chaque instant, une posture extrêmement rigide s'impose à eux. Mais à présent, ils ont l'impression d'avoir en eux la raison déterminante, qu'ils respectent et craignent. On pense que le « moi » du poète est perdu. Le poète, qui avait été privé tout à fait de son aptitude à être fécondé, fut en proie au désir préhensile, fit l'expérience d'une décadence paradoxale (si tant est qu'on puisse parler de décadence). C'était le phénomène de la perversion dans l'histoire littéraire. Nous ignorions ce qui nous tourmentait. Nous savions seulement le caractère extraordinaire de notre situation et nous ressentions quelque chose semblable au pressentiment de la plante qui doit s'épanouir. Tout devenait sinistre et touchait à la mort. Ce qui fonde vraiment l'incantation (la poésie *ga no uta*), ce n'est rien d'autre que la saine nostalgie. Nous nous sommes libérés de l'esprit du pays natal et nous avons essayé de nous orienter vers la décadence préhensile. Ainsi, la prophétie, dans sa forme négative, devait la précéder. Ainsi, il faut reconnaître une certaine perversion du nietzschéisme comme la cause de notre maladie mais aussi comme son unique remède.

Faut-il appeler cela le *sturm und drang* que l'on considère comme la matrice de la grande littérature ? Nous ne le pensions pas. Pourvu que nous puissions invoquer l'accès fatal de la maladie, nous n'aspirions plus à cette félicité. Nous désirions que l'époque nous fasse mourir de colère. Nous fulminions contre cette époque extraordinaire qui passait bien trop ordinairement. Nous étouffions dans cette « anormalité ». Qui plus est, nos actions étaient prises dans l'écheveau de la normalité. Pouvions-nous nous contenter de considérer comme un danger les mœurs de l'époque qui nous empêchait de nous y soustraire ? Nous avons commencé à réfléchir sur le « mécanisme » du poète, être sans tache[754], sacrilège et qui a de l'empire sur soi-même. Cela ne relevait absolument pas d'une logique de la défaite. Nous n'avons fait qu'envisager (anormalement !) le plan cosmique qui accomplit sa révolution et sa réincarnation en lui, qui ne vit que dans la réalisation de ce mécanisme, qu'à cause de celui-ci.[…]

Les premières attaques kamikazes n'ont pas été suffisantes. Elles ont été réitérées deux, trois fois. Nous savons qu'à l'époque, au sein de l'intelligentsia, on murmurait : « Cela va une fois. Que ces attaques se reproduisent deux ou trois fois, voilà ce qui est insupportable. Cessez donc ! » Pourquoi donc cet humanisme archaïque et balbutiant à travers lequel nous avions tenté longtemps de nous sevrer était-il devenu si puissant ? Nous considérons cela comme un moment essentiel. Si tant est que l'humanisme n'est rien de plus que ce qui offre

[754] *Higô* 非業 : terme bouddhique. Absence de faute dans les existences antérieures, innocence qui ne mérite pas un sort malheureux. Autre acception : rareté, étrangeté.

les justifications les plus vraisemblables dans le jugement instinctif de l'homme, alors celui-ci, s'apparentant à un héritage de la morale, est insignifiant voire nocif. Mais, transcendant tout jugement de valeurs, cette tension qui a provoqué un accès impétueux d'humanité doit trouver son origine dans la légitimité. Il ne faut pas se méprendre. Il faut dire qu'à cette époque qui a mis en contradiction le but suprême de la nation et l'essor de l'humanité, les bonnes mœurs n'étaient déjà plus, la morale était déjà perdue. On avait soutenu l'essor de l'humanité dans une opiniâtreté aussi infaillible que l'était l'effort de guerre et il fallait se libérer de son apparente « faiblesse ». La rétribution de cet essor tombera-t-elle sur le peuple auquel cette bonne volonté faisait défaut ? Autrement dit, la récompense échoira-t-elle à ceux qui ont prétendu cesser de supporter ce qu'il faut supporter en s'en accommodant, à ceux qui ont essayé de se soustraire à leur devoir profond ?

C'est au début du printemps de l'année 1945 que nous avons perçu le spectre de la fin du monde qui s'était déployé en de multiples strates au crépuscule du Moyen-âge. Les gens s'étaient rapidement dissimulé la question, la plus pressante à l'époque, de la vie ou de la mort des soldats kamikazes (ce contre quoi le capitaine Wakabayashi avait autrefois mis en garde à juste titre) et criaient à tue-tête au triomphe de la nation (ou plutôt à leur propre triomphe, au désir de victoire qui porte le plus vil des masques) foulant aux pieds les prières dévotes de ces derniers et vomissant des mots sacrilèges. Ils considéraient cette question comme de la tactique et usurpaient la place et le titre des dieux. Ils se sont soulagés en stylisant de manière journalistique l'esprit des kamikazes et, tout en doutant de leur efficacité, ils ont loué très gaîment les qualités de cette nouvelle tactique au nom de laquelle on déplace plusieurs milliers d'unités kamikazes comme on déplace un pion sur un plateau de shôgi. Si nous n'avons su défendre Okinawa jusqu'à la mort, c'est à cause de l'inobservance du devoir de l'humanité et d'une espèce de relâchement moral. Nous nous sommes indignés contre nous-mêmes et contre le peuple. Cependant, à cette occasion, unique, nous n'avons pas atteint le véritable et essentiel repentir.

Finalement, le conflit décisif qui a eu lieu sur l'île principale a été critiqué. Pour la première fois, les troupes kamikazes devenaient « actuelles ». Les gens qui ne désespéraient pas d'eux-mêmes alors qu'ils avaient profondément désespéré de tout étaient confrontés directement à ce sinistre problème. Il y a là un peu d'ironie. Il n'y avait là rien qui puisse nous éveiller quant à la question de la vie et de la mort, qui règle notre attitude à chaque instant de notre existence. Si l'on suppose que la mort nous a rendu visite, alors cela devait être celle d'êtres inorganiques. Il y avait même peut-être un vain soulagement dans le fait de se retrouver dans une situation où l'on se revêt de gloire grâce à un acte visible… Ainsi, l'épreuve qui devait être endurée a été endurée. Il arriva un jour où nous avons compris que notre cime n'est pas ce qui point à l'extérieur, mais quelque chose qui a été édifiée à l'intérieur. La préservation de soi est une bonne chose pour la gloire car c'est cela que nous a enseigné l'ancienne morale. Il est difficile de se prémunir contre les humiliations, contre celles, en particulier, que nous subissons pendant longtemps et de manière insidieuse. Car ce qui nous enseignait

comment nous en prémunir, ce n'était pas la morale habituelle mais une histoire littéraire qui n'a pas été divulguée. L'humiliation relève d'un mécanisme tel que qui veut y échapper doit en subir une plus vive. Cette attitude est pour ainsi dire, soumission et corruption[755] face à l'humiliation. C'est une défaite involontaire consécutive à l'« accoutumance », dont les effets sont pour l'homme absolument indispensables mais aussi des plus périlleux. Il est plus facile de s'habituer à l'humiliation qu'à la gloire. Et on se rassurera en considérant à tort que l'homme la supporte. Cette humiliation psychologique est la première et la dernière épreuve d'un peuple, autrement dit c'est l'examen qui va déterminer sa nature.]

Il s'agit donc de vivre, de se préserver car tout n'est pas perdu. Si le Japon a été déconfit militairement, il peut encore vaincre artistiquement. Le 2 septembre, Mishima écrit à Noda Utarô 野田宇太郎 (1909-1984)[756] :

文学とは北極星の如く、秩序と道義をその本質とし前提とする神のみ業であります故に、この神に、わき目をふらず仕えることにより、我々の戦いは必ずや勝利を得ることを確信いたします。

[Comme la littérature est, comme l'Étoile Polaire, l'œuvre des kamis, qu'elle a pour essence et prémisse l'ordre et la morale, en nous consacrant à leur culte sans jamais nous distraire, je suis persuadé que notre lutte sera couronnée de succès.]

Pour vaincre, le Japon doit se reconstruire à travers l'art. La lutte se déplaçant sur le théâtre de l'art, Mishima se tourne très naturellement vers l'étranger[757] :

自分一個のうちにだけでも、最大の美しい秩序を築き上げたいと思います。戦後の文学、芸術の復興と、その秩序づけにも及ばず乍ら全力をつくして貢献したいと思います。傍ら、戦争という文化交流現象を好機に、日本文化の世界化と、紹介の域をはなれたその移入に、微力をつくしたいと考えています。文化人の任務は重大を極める世の中になりました。[…]

---

[755] Nous traduisons ainsi le terme chinois 狎邪. L'éditeur des Œuvres complètes (MYZ) propose la lecture « gaouja ».

[756] MYZ, vol. 38, p. 756. Noda Utarô est poète et critique. Il dirige la revue *Bungei* 文芸. Mishima lui rend visite pour la première fois pendant l'automne 1944 (Shôwa 19). C'est lui qui présente Mishima à Kawabata Yasunari. Cf. notice, MYZ, vol. 38, pp. 997-998.

[757] Lettre à Mitani du 22 août 1945 (Shôwa 20). MYZ, vol. 38, p. 921.

私は少なくとも僕の廿代を、文化的再建の努力に捧げたいと思っております。

[Même si cela se cantonne à mon intériorité, je voudrais bâtir le plus bel ordre. Je voudrais aussi m'investir complètement dans la littérature d'après-guerre, dans la restauration de l'art et contribuer à sa remise en ordre. Par ailleurs, tirant profit du phénomène de la guerre, cet échange culturel, je voudrais faire mon possible pour mondialiser la culture japonaise, pour l'importer en dépassant le stade de la présentation. La mission des hommes de culture relève à présent du monde d'ici-bas. […]

Je souhaiterais consacrer au moins ma vingtaine à l'effort de reconstruction culturelle.]

Le 16 septembre, il achève son « Sengo goroku »戦後語録 [Recueil de pensées d'après-guerre]. Nous le traduisons intégralement[758] :

戦後語録

偉大な伝統的国家には二つの道しかない。異常な軟弱か異常な尚武か。それ自身健康無礎なる状態は存しない。伝統は野蛮と爛熟の二つを教へる。

承詔必謹とは深刻なる反省の命令である。戦争熱旺んなりし国民が一朝にして平和熱へと転換する為に、自己革命からの身軽な逃避が、この神聖な言葉で言訳されてはならない。

デモクラシイの一語に心盲いて、政治家達ははや民衆への阿諛に迎合とに急がしい。併し真のその戦争責任は民衆とその愚昧にある。源氏物語がその背後にある夥しい蒙昧の民の群衆に存立の礎をもつように、我々の時代の文学もこの伝統的愚民にその大部分を負う。啓蒙以前が文学の故郷である。これら民衆の啓蒙壮日本から偉大な古典的文学の創造力を奪うにのみ役立つであろう。 ーしかしそういうことはありえない。私は安心している。政治家は民衆の戦争責任を 弾劾しない。彼らは、泰西人がアジアを怖るる如く、民衆をおそれている。この畏怖に我々の伝統的感情の凡てがある。その意味で我々は古来デモクラチックである。

日本的非合理の温存のみが、百年後世界文化に貢献するであろう。

[758] MYZ, vol. 26, pp. 560-562.

。ナチスもデモクラレイも国の伝統的感情の一斑と調和するところあるために取入れられ又取入れられ得たのであると思う。これを超えて、強制的に妥当せしめらるる時、ナチスが禍ありし如く、デモクラシイも禍あるものとなるであろうと思う。

–廿・九・十六–

偏見はなるたけない方がよい。しかしある種の偏見は大へん魅力的なものであ。

芸術家の資質は蠟燭に似ている。彼は燃焼によって自己自身を透明な液体に変容せしめる。しかしその融けた蠟が人の住む空気の中に落ちてくると、それは多種多様な形をして再び蠟として凝化し固形化する。これが詩人の作品である。即ち詩人の作品は詩人の身を削って成ったものであり、又その構成分子は詩人の身に等しい。それは詩人の分身である。しかしながら燃焼によって変容せしめられたが故に、それは地上的なる形態を超えて存在する。しかも地上的なる空気によつて冷やされ固められ乍ら。

人生は夢なれば、妄想はいよいよ美し。

退屈至極であった学習院の学友諸君よ。諸君らに熱情ある友情の共感を持ちつづけることができるほど、僕は健康な人間ではなかった。君らがジャズを愛好するのもまだしも我慢できた。君らがちっとも本を読むということをしらないで、殆ど気高くみえるほど無智なことにも我慢できた。たが僕には我慢ならなかった。君らと会うたびに、暗黙の内に強いられたあの馬鹿話の義務を。 つまり君たちが、おそろしく、そうだ慶応年間生れの老人よりも、もっとおそろしく退屈であったことを。一戦浄が僕と君らを離れるように強いた。今では、昔より、僕は君らを愛することができるだろう。尤も君らが僕の目の前にいないことを前提としてだ。—なつかしい「描かれる一族よ。君たちは君たちの怠惰と、無智と、無批判の故に、描かれるべく相応に美しくなっている筈だ。僕には「桜の園」の作者となる義務があるだろう。（君らが描かれるために申分なく美しくなった時に）

流れる目こそ流されない目である。変様にあそぶ目こそ不変を見うべき目である。わたしはかがやく変様の一瞬をこの目でとらえた。おお、永遠に遁げよ、そして永遠にわたしに寄添ってあれ。

神界がもし完全なものならそれが発展の故にでなく、最初からあったということは注目すべき事実だ。

どのような美しい物語にも慰さめられないとき、生れ出づるものは何であろうか。それを書いた瞬間に、すべては奇蹟になり、すべては新たにはじめられ、丁度、朝警笛や荷車や鈴や軋りやあらゆる騒音が

活々とゆすぶれだし、約束のよう辷り出す、そういう物語を私は書きたい。そしてそのような作品の成立がもはや恵まれずとも怨まない。

[Seules deux voies s'offrent à une nation de noble tradition : la voie de la mollesse extrême ou bien la voie extraordinaire du guerrier. Il n'y a pas de bonne santé et de liberté en tant que telles. La tradition nous enseigne la barbarie et le déclin.

L'obéissance à l'empereur impose une introspection grave. Afin que le peuple puisse passer, un beau matin, de l'état de guerre le plus accompli à l'état de paix le plus achevé, il ne faut pas que cette expression sacrée (l'obéissance à l'empereur, note de l'auteur) serve d'alibi à un manquement au devoir de révolution personnelle.

Aveuglés par le mot « démocratie », les politiciens s'empressent de contenter le peuple. Mais la responsabilité de la guerre incombe au peuple et à sa sombre stupidité. De même que *le Dit du Genji* trouve le fondement de sa conception dans les ténèbres de la foule de sujets, la littérature de notre époque s'appuie en grande partie sur le traditionnel peuple ignorant. Le pays natal de la littérature est antérieur à l'instruction édifiante. L'édification des masses n'a peut-être d'autre rôle que de priver le Japon de la puissance d'imagination de l'illustre littérature classique. Mais cela est impossible. Je suis serein. Les hommes politiques n'accusent pas le peuple d'être responsable de la guerre. Les hommes politiques craignent le peuple de la même façon que les Occidentaux ont peur de l'Asie. Toute notre sensibilité traditionnelle réside dans cette peur. À cet égard, nous sommes démocratiques depuis l'origine.

Seule la conservation minutieuse de l'irrationnel japonais apportera dans un siècle une contribution à la culture.

Comme la démocratie et le nazisme peuvent s'accorder, à certains égards, avec un genre de sensibilité traditionnelle nationale, ces idéologies peuvent être adoptées et, de fait, elles l'ont été. Mais, au-delà de cette considération, quand on les applique par la contrainte, le nazisme comme la démocratie deviennent des fléaux.

Le 16 septembre 45

Il faut éviter les préjugés autant que possible. Mais certains préjugés ont beaucoup de charme.

La nature de l'artiste s'apparente à une chandelle. L'artiste se change en liquide transparent en se consumant. Mais cette cire fondue, quand elle choit dans l'air habité par l'homme, se fige en adoptant des formes diverses puis redevient cire. Voilà l'œuvre du poète. Autrement dit, l'œuvre du poète résulte de son dégrossissement et les éléments qui la composent sont pareils au corps du poète. L'œuvre est le double du poète. Mais celle-ci, parce qu'elle est métamorphose et qu'elle résulte d'une ignition, existe en tant que transcendance de la condition terrestre. Pourtant, en même temps, l'air terrestre la glace et la fige.

Si la vie est un rêve, la rêverie est d'autant plus belle.

Ô camarades de l'École des Pairs, vous m'étiez le comble de l'ennui ! Ma santé n'était pas telle qu'elle pût me faire éprouver à votre endroit, de façon suivie, la sympathie de l'ardente amitié. J'ai pu à la rigueur supporter votre goût du jazz. J'ai su endurer aussi votre absolu illettrisme et cette ignorance qui vous rendait presque sublimes. Mais ce devoir tacite qui me contraignait à raconter des histoires stupides chaque fois que nous nous voyions m'était insupportable. Oui, vous étiez terriblement ennuyeux, bien plus que les vieillards nés sous Meiji ! La guerre nous a contraints à nous séparer. Je pourrai peut-être désormais vous aimer plus qu'autrefois. Bien sûr, à condition que vous ne soyez pas sous mes yeux. Ô famille « représentée », vous m'inspirez de la nostalgie ! Ainsi représentés, naturellement, vous êtes convenablement beaux ! Il y a peut-être en moi le devoir qui incombait à l'auteur de *La Cerisaie*[759] ! (quand vous êtes devenus suffisamment beaux pour la représentation).

Le regard qui coule est un regard qui ne coule pas. Le regard qui s'amuse de la métamorphose est celui qui doit percevoir l'immuable. C'est avec ces yeux que j'ai perçu l'instant scintillant de la transformation. Fuyons éternellement ! Et blottissons-nous contre nous-mêmes !

Si le monde des dieux est parfait, il est remarquable que cette perfection ne soit pas le résultat d'un développement mais qu'elle soit depuis l'origine.

Quand tous les beaux romans laissent inconsolable, qu'est-ce que naître ? À l'instant où j'écris cela, tout devient miracle, tout se renouvelle et justement, ce matin, les klaxons, les chariots, les cloches, les grincements, tout ce vacarme s'agite précipitamment et glisse comme une promesse. C'est cette histoire que je veux écrire ! Et quand même la formation de cette œuvre me serait déjà étrangère, je n'en garderai aucun dépit.]

Le 8 octobre, il écrit à Nozu Hajime 野津甫[760](1920-2001), l'un de ses anciens camarades de l'École des Pairs[761] :

作家は自ら高しとすることの他に自己を守る道をしりません。自嘲と自ら卑しとなすことは最も禁物です。宇宙を相手に仕事をいたしましょう。星と太陽、あの燃えるものに向かって対話すること。

[Pour l'écrivain, je ne connais pas d'autres moyens de se protéger que l'élévation. L'autodérision et l'avilissement sont proscrits. Accomplissons notre tâche en

[759] Pièce de théâtre de Tchekhov achevée en septembre 1903.

[760] Voir notice, MYZ, vol. 38, p. 998.

[761] MYZ, vol. 38, p. 762.

nous adressant à l'univers ! Dialoguons en nous tournant vers les étoiles et le soleil, vers ces incandescences !

Fort de son ironie et de sa croyance en l'éternel retour de la palingénésie, Mishima semble bien résolu à relever le défi que constitue l'après-guerre. Mais des drames personnels viennent suspendre son élan créateur. C'est d'abord le décès de sa sœur cadette Hiraoka Mitsuko 平岡美津子 qui survient le 23 octobre. Dans la lettre du 29 octobre, qu'il signe pour la première fois de son nom d'auteur, il écrit[762] :

今家に不幸があって、何も仕事に手がつかず、学校もずっと休んでいる始末で、この調子では長閑な昔話など書けそうにもありません。

[À présent, ma famille est frappée par le malheur. Je ne peux absolument pas me mettre à l'ouvrage et je suis réduit à manquer les cours de l'université. Dans cet état, je risque de ne pouvoir écrire de sereines histoires de jadis.]

Tout se passe comme si les derniers vestiges du poète Hiraoka Kimitake avaient été balayés par la mort de Mitsuko. Et comme les malheurs ne viennent jamais seuls, il apprend en novembre les fiançailles de Mitani Kuniko avec un banquier. Il écrira plus tard[763] :

日本の敗戦は、私にとって、あんまり痛恨事ではなかった。それよりも数ケ月後、妹が急死した事件のほうが、よほど痛恨事である。[事件

戦後にもう一つ、私の個人的事件があつた。

戦争中交際していた一女性と、許婚の間柄になるべきところを、私の逡巡から、彼女は間もなく他家の妻になつた。

妹の死と、 この女性の結婚と、二つの事件が、私の以後の文学的情熱を推進する力になったように思われる。種々の事情からして、私は私の人生に見切りをつけた。その後の数年の、私の生活の荒涼たる空白感は、今思い出しても、ゾッとせずにはいられない。年齢的に最も潑剌としている筈の、昭和二十一年から二・三年の間というもの、私は最も

[762] MYZ, vol. 38, p. 655.

[763] « Shûmatsukan kara no shuppatsu : Shôwa ni jû nen no jigazô » 終末感からの出発—昭和二十年の自画像 [Départ à partir du sentiment de finitude : autoportrait de l'année 1945 (Shôwa 20)], publié pour la première fois dans la revue *Shinchô* en août 1955 (Shôwa 30), MYZ, vol. 28, p. 516-518.

死の近くにいた。未来の希望もなく、過去の喚起はすべて醜かった。私は何とかして、自分、及び、自分の人生を、まるごと肯定してしまわなければならぬと思つた。しかし敗戦後の否定と破壊の風潮の中で、こんな自己肯定は、一見、時代に逆行するものとしか思われなかつた。それが今になってみると、私の全く個性的真実だけを追ひかけた生き方にも、時代の影が色濃くさしていたのがわかる。

[Pour moi, la défaite du Japon ne me fut pas particulièrement triste. La mort soudaine de ma sœur cadette, qui survint quelques mois plus tard, me fut autrement plus navrante.[…]

Il y eut après la guerre, un autre drame personnel.

La femme que j'avais connue pendant la guerre et avec laquelle j'étais sur le point de me fiancer, finit par devenir la femme d'un autre, du fait de mes atermoiements.

Le décès de ma sœur cadette, le mariage de cette femme, ces deux évènements, devinrent, je le crois, le moteur de ma passion littéraire. À la suite de ces différents épisodes, je renonçai à ma propre existence. Quand je repense à ce sentiment de vide et de désolation qui, durant les années suivantes, frappa mon existence, je ne peux que frissonner. En 1946 et pendant les trois années qui suivirent, alors que j'étais dans la fleur de l'âge, je n'ai jamais été aussi près de la mort. Je n'attendais rien de l'avenir et les évocations du passé m'étaient toutes empreintes de laideur. Je devais faire quelque chose. Il me fallait dire un oui absolu à mon être, à ma vie. Mais cette affirmation de soi, au moment où l'on inclinait à la négation et à la destruction, devait s'inscrire en faux contre son époque. Avec du recul, je comprends que l'ombre de cette période a investi ma vie en profondeur, laquelle ne poursuit autre chose qu'une vérité tout à fait personnelle.]

Malgré son désir de faire disparaître une bonne fois pour toutes le poète Hiraoka Kimitake et le premier Mishima, notre auteur fait une rechute lyrique. Pour une fois, c'est net. Dans le texte cité ci-dessus, il écrit en effet[764] :

昭和二十年から二十二・三年にかけて、私にはいつも真夏が続いていたような気がする。あれは凶暴きわまる抒情の一時期だったのである。

[Il me semble que de 1945 (Shôwa 20) à 1947, 1948 (Shôwa 22, 23), ce fut un perpétuel plein été. Ce fut aussi l'époque du plus violent lyrisme.]

[764] MYZ, vol. 28, p. 516.

Il s'agit donc pour Mishima d'affermir sa posture ironique. Dans cette perspective, il doit annoncer publiquement sa renaissance. C'est le sujet de *Kamen no kokuhaku* 仮面の告白(*Confession d'un masque*).

I. La résurrection dans *Confession d'un masque*

Mishima publie *Confession d'un masque* chez l'éditeur Kawade Shobô 河出書房 le 5 juillet 1949 (Shôwa 24). Le roman *Confession d'un masque* affirme avant tout une renaissance. C'est l'avènement d'un être qui supplante Hiraoka Kimitake, Mishima Yukio. Dans un texte daté 13 janvier 1949, qu'il rédige alors qu'il vient de commencer son roman[765], intitulé « Sakka no kotoba (Kamen no kokuhaku) »作者の言葉（「仮面の告白」）[Propos de l'auteur (Confession d'un masque)], il écrit ainsi[766] :

> この作品を書くことは私という存在の明らかな死であるにもかかわらず、書きながら私は徐々に自分の生が恢複しつつあるような思いがしている。これは何ごとなのか？この作品を書く前に私が送っていた生活は死骸の生活だった。この告白を書くことによって私の死が完成する・その瞬間に生が恢複しだした。少なくともこれを書き出してから、私にはメランコリーの発作が絶えている。—そういうことは、読者にとっては意味のないことである。読者はここに描かれる性の深淵に目をみはってくだされればよい。この深淵上の綱渡り師の告白が、いささかでも読者の『生』の意味の確認に、裏側から役立てばよいと思う。およそ極度の頽廃は、秩序の模型としてしか、人間の心の中に、住みえないものだからである。とすれば、この小説を書かせたのは私の自尊心であった。
>
> *
>
> 「仮面の告白」という一見矛盾した題名は、私という一人物にとっては仮面は肉つきの面であり、そういう肉つきの仮面の告白にまして真実な告白はありえないという逆説からである。人は決して告白をなしうるものではない。ただ稀に、肉に深く喰い入った仮面だけがそれを成就する。

[765] Mishima commence à écrire *Confession d'un masque* le 25 novembre 1948 (Shôwa 24).

[766] MYZ, vol. 27, pp. 176-177.

[Bien que l'écriture de cette œuvre équivaille à la mort manifeste de mon être, il me semble qu'en l'écrivant, j'ai progressivement recouvré la vie. De quoi s'agit-il ? Avant que je ne réalise cette œuvre, l'existence que je menais était celle d'un cadavre. En consignant cette confession, j'ai parachevé ma mort. Au même instant, ma vie a commencé d'être restaurée. Pour le moins, mes accès de mélancolie ont tari quand je me suis mis à l'écrire. ê Cela est insignifiant pour le lecteur. Que ce dernier s'émerveille devant l'abîme de la sexualité qui y est décrit. Si cette confession d'un équilibriste marchant sur une corde au-dessus du gouffre permet au lecteur de vérifier, à partir de l'envers, le sens de sa « vie », ne serait-ce que de manière infime, je crois que c'est assez. En effet, en général, la décadence excessive ne peut habiter le cœur humain que sous la forme du modèle réduit de l'ordre. Si c'est ainsi, ce qui m'a poussé à écrire ce roman, c'est mon amour-propre.

*

Le titre *Confession d'un masque*, qui est en apparence contradictoire, a pour origine un double paradoxe : d'une part, le masque désigne, pour le personnage qui dit « je », un masque de chair ; d'autre part, il n'y a pas de confession plus authentique que celle d'un masque de chair. L'homme ne peut jamais se confesser. Seul le masque imprégné de chair peut le faire exceptionnellement.]

Dans un texte non daté intitulé « Kamen no kokuhaku nôto »「仮面の告白」ノート [Notes sur *Confession d'un masque*], il écrit[767] :

「仮面の告白」ノート

この本は私が今までそこに住んでゐた死の領域へ遺さうとする遺書だ。この本を書くことは私にとつて裏返しの自殺だ。飛込自殺を映画にとつてフィルムを逆にまはすと、猛烈な速度で谷底から崖の上へ自殺者が飛び上つて生き返る。この本を書くことによつて私が試みたのは、さういふ生の回復術である。

*

告白とはいひながら、この小説のなかで私は「嘘」を放し飼にした。好きなところで、そいつらに草を喰はせる。すると嘘たちは満腹し、「真実」の野菜畑を荒さないやうになる。

*

[767] MYZ,vol. 27, pp. 190-191. Première parution en juillet 1948 (Shôwa 24). Nous traduisons intégralement.

同じ意味で、肉にまで喰ひ入つた仮面、肉づきの仮面だけが告白をすることができる。告白の本質は「告白は不可能だ」といふことだ。

*

私は無益で精巧な一個の逆説だ。この小説はその生理学的証明である。私は詩人だと自分を考へるが、もしかすると私は詩そのものなのかもしれない。詩そのものは人類の恥部に他ならないかもしれないから。

*

多くの作家が、それぞれ彼自身の「若き日の芸術家の自画像」を書いた。私がこの小説を書かうとしたのは、その反対の欲求からである。この小説では、「書く人」としての私が完全に捨象される。作家は作中に登場しない。しかしここに書かれたやうな生活は、芸術の支柱がなかつたら、またたくひまに崩壊する性質のものである。従つてこの小説の中の凡てが事実にもとづいてゐるとしても、芸術家としての生活が書かれてゐない以上、すべては完全な仮構であり、存在しえないものである。私は完全な告白のフィクションを創らうと考へた。「仮面の告白」といふ題にはさういふ意味も含めてある。

[Ce livre est un testament que je voudrais dédier aux champs de la mort où j'ai vécu jusqu'à présent. Écrire ce livre, c'est pour moi un suicide à l'envers. Quand on passe à l'envers le film d'un suicide par plongeon (tobikomi 飛込), le suicidé remonte à vitesse prodigieuse du fond de la vallée jusqu'en haut de l'escarpement et revient à la vie. Ce que j'ai tenté en écrivant ce livre, c'est cette entreprise de recouvrement de la vie.

Bien que ce soit une confession, j'ai donné libre cours aux « mensonges » dans ce roman. Je leur ai apporté leur pâture où je voulais. Ce faisant, les mensonges furent repus et se gardèrent de dévaster le potager de la « vérité ».

Dans le même sens, seul un masque pénétrant jusque dans la chair, un masque de chair peut se confesser. L'essence de la confession réside dans le fait de dire que « la confession est impossible ».

Je suis un délicat et inutile paradoxe. Ce roman en est la preuve physiologique. Je me crois poète mais peut-être suis-je la poésie *elle-même* car la poésie elle-même est peut-être le sexe du genre humain.

De nombreux écrivains ont écrit leur propre « autoportrait de jeune artiste ». C'est une ambition contraire qui m'a fait écrire ce roman. Dans ce roman, le « moi qui écrit » a été complètement évacué (shashô 捨象). L'écrivain n'intervient pas au sein de l'œuvre. Cependant, l'existence ainsi décrite est d'une nature telle qu'elle s'évanouirait en un instant sans le support de l'art. Pour cette raison, même si, dans ce roman, tout se fonde sur la réalité, puisque la vie de l'artiste n'y est pas racontée, tout est pure fable et ne peut exister. J'ai essayé

d'écrire une parfaite fiction de la confession. Le titre *Confession d'un masque* rend compte de cette signification.]

Dans « Jobun (Kamen no kokuhaku yô) »序文（「仮面の告白」用）[Préface (pour *Confession d'un masque*)], il écrit encore[768] :

これは Sex の学校の落第生の告白だ。もともと劣等生というものは先天的な所産なのだが、私は人が中学一年から四年になるまで四年間しかかからぬところを、八回落第して十二年間かかったのだ。やっと四年生！しかもこの変わり者の四年生はこれから上へはもう上がれない。私が八十まで生きるとすると、あと五十五回落第するわけだ。

*

私は永遠の少年だ。永遠の十六歳だ。どうか私を、私の好きなようにさせてくれ。その代わり私の言うことを一切本気にしないでくれ。

*

この醜怪な告白に私は自分の美学を賭けたつもりだ。

*

比喩を用いる。—私は鏡の中に住んでいる人種だ。諸君の右は私の左だ。私は無益で精巧な一個の逆説だ。

*

逆手の一つ。—私は自伝の方法として、遠近法の逆を使う。諸君はこの絵へ前から入って行くことはできない。遠景は無限に精密に、近景は無限に粗雑にえがかれる。奥から出てくることを強いられる。絵の無限の奥から前方へ向かって歩んできてください。

*

逆手の一つ。—将来私の書くであろうあらゆる作品の、内分泌的種明しをここで私はお目にかける。手品のはじめに種明しをするのは、一見世にも愚かな遣口だ。しかしそれが愚かな遣口であると思われるのは、諸君が「詩」というものの古い定義に従っているからだ。種明しからはじめること詩の真の機能である所以を、私はこの本で証明した

[768] MYZ, vol. 27, pp. 192-194. Le texte, que nous traduisons intégralement, demeure inédit du vivant de l'auteur. Le texte date de 1949.

いと思う。少なくとも私の信奉する詩の正確さは、そういう点にあるのだから。

*

この本の問題は詩です。Sex というのは詩のことです。

*

自伝のなかで、私は真実という偶像に忠誠を誓おうとは思わない。却って私は「嘘」を放し飼いにする。好きなところで、そいつらに草を食わせる。すると嘘たちは満腹し、「真実」に口をつけることがなくなる。

*

私は豹や狼を気取ろうというものではない。私は植物的な人間だ。しかし植物の魂というものは、ひょっとすると極めて残忍なものかもしれない。樹木が静かな様子をしているのはそのせいかもしれない。

*

この本を書かせたのは私の見栄坊な心だ。

一九四五年

[Voici la confession d'un redoublant de l'école du sexe. Originellement, la médiocrité est chez l'élève le fruit d'une disposition innée. Pour moi, ayant redoublé huit fois, il m'a fallu douze ans au lieu de quatre pour passer de la première année de collège à la quatrième. Je suis enfin en quatrième année ! Mais ce singulier collégien de quatrième année ne pourra plus passer au niveau supérieur. Si je vis quatre-vingts ans, il me faudra redoubler encore cinquante-cinq fois.

*

Je suis un éternel adolescent. J'ai seize ans à perpétuité. Veuillez me laisser faire à ma guise. Ou bien ne prenez jamais ce que je dis au sérieux.

*

Je pensais avoir mis mon esthétique en jeu dans cette hideuse confession.

*

J'use d'une comparaison. Je suis de ceux qui vivent à l'intérieur du miroir. Votre droite est ma gauche. Je suis un délicat et inutile paradoxe.

*

Un retournement. En guise de méthode autobiographique, je me suis servi d'une perspective inversée. Vous ne pouvez pénétrer cette image par-devant. L'arrière-plan est décrit avec une infinie minutie, le premier plan, avec une infinie approximation. Vous êtes forcés d'en sortir depuis son point de fuite. Marchez de sa profondeur infinie jusqu'au premier plan.

*

Un retournement. Je vise ici l'élucidation, laquelle relève de la sécrétion interne, de toutes les œuvres que j'écrirai à l'avenir. C'est, en apparence, procéder bêtement que d'exposer le truc avant de réaliser le tour de prestidigitation. Mais si vous considérez cela comme une bêtise, c'est que vous vous fondez sur une définition archaïque de la « poésie ». Je voudrais mettre à jour dans ce livre les raisons pour lesquelles la véritable fonction de la poésie est de commencer par l'élucidation, car c'est précisément la poésie dont je suis, au bas mot, l'adepte.

*

Ce livre pose la question de la poésie. Évoquer le sexe, c'est évoquer la poésie.

*

Au sein de cette autobiographie, je ne prétends pas jurer fidélité à l'idole de la vérité. Au contraire, je donne libre cours aux « mensonges ». Je leur apporte leur pâture où je veux. Ce faisant, les mensonges se repaissent et n'entament pas la « vérité ».

*

Je ne cherche pas à jouer les panthères ou les loups. Je suis un homme végétal. Mais l'esprit de la plante est peut-être des plus cruels. C'est peut-être pour cela que l'arbre paraît tranquille.

*

Ce qui m'a poussé à écrire ce livre, c'est ma vanité.

1945]

Ce qui ressort du paratexte, c'est que *Confession d'un Masque* est une œuvre paradoxale qui se propose de raconter à partir de l'« envers » un retour à la vie, une renaissance surnaturelle, une *résurrection*, la mort de la mort (j'ai achevé ma mort) et un affranchissement du passé. En un mot, *Confession d'un masque* est ironique. La dépouille de Hiraoka Kimitake laisse la place au masque, à Mishima Yukio, et c'est en tant que tel qu'il fait sa confession. Dans l'incipit du roman, le narrateur insiste sur le fait qu'il était conscient au moment de sa naissance. Le nourrisson qui voit le jour,

monstrueusement lucide, ce n'est pas Hiraoka Kimitake, c'est son masque, cet être fictif, qui apparaît déjà constitué, adulte, achevé, Mishima Yukio[769] :

> 永いあいだ、私は自分が生れたときの光景を見たことがあると言い張っていた。それを言い出すたびに大人たちは笑い、しまいには自分がからかわれているのかと思って、この蒼ざめた子供らしくない子供の顔を、かるい憎しみの色さした目つきで眺めた。それがたまたま馴染の浅い客の前で言い出されたりすると、白痴と思われかねないことを心配した祖母は険のある声でさえぎって、むこうへ行って遊んでおいでと言った。
>
> 笑う大人は、たいてい何か科学的な説明で説き伏せようとしだすのが常だった。そのとき赤ん坊はまだ目が明いていないのだとか、たとい万一明いたにしても記憶に残るようなはっきりした観念が得られた筈はないのだとか、子供の心に呑み込めるように砕いて説明してやろうと息込むときの多少芝居がかった熱心さで喋りだすのが定石だった。[…]
>
> どう説き聞かされても、また、どう笑い去られても、私には自分の生れた光景を見たといふ体験が信じられるばかりだつた。
>
> [*Pendant longtemps, j'ai prétendu que j'avais vu la scène de ma naissance*. Chaque fois que je tenais de tels propos, les grandes personnes commençaient par rire, puis, se demandant si je ne cherchais pas à les mystifier, elles considéraient de *leurs yeux emplis d'une vague haine*[770] le visage pâle de cet enfant peu enfantin. Parfois il m'arrivait de dire cela devant des visiteurs qui n'étaient pas des amis intimes de ma famille ; alors ma grand-mère, craignant qu'on me prît pour un idiot, m'interrompait d'une voix aigre et m'ordonnait d'aller jouer ailleurs.
>
> Alors qu'un sourire flottait encore sur leur visage, les grandes personnes entreprenaient d'ordinaire de réfuter mes allégations au moyen d'une quelconque explication scientifique. S'efforçant de trouver des arguments accessibles à l'esprit d'un enfant, elles se mettaient à discourir avec une ardeur des plus impressionnantes ; elles affirmaient que les yeux d'un bébé ne sont pas encore ouverts à la naissance et que, même s'ils sont complètement ouverts, un nouveau-né ne peut absolument pas voir les choses assez nettement pour se les rappeler. […]

[769] MYZ, vol. 1, pp. 175-176.

[770] Renée Villoteau traduit par « empathie » le terme « nikushimi 憎しみ » qui signifie « haine ».

> En dépit de leurs explications, en dépit des rires avec lesquels ils écartaient mes assurances, je ne pouvais m'empêcher de croire que je me rappelais ma propre naissance[771].]

L'ironie enterre Hiraoka Kimitake et accouche d'un être sans passé autre que celui que l'écriture élabore, Mishima Yukio. La renaissance est actée. Il faut proclamer maintenant le désir de vivre.

[771] Mishima Yukio, *Confession d'un masque*, Gallimard, Paris, 1971, traduit de l'anglais par Renée Villoteau, pp. 9-10. Nous avons retraduit les passages en italique.

II. L'ironie et le désir de vivre dans *Kantan*

Mishima publie *Kantan* 邯鄲, le premier opus de son futur *Kindai nôgakushû* 近代能楽集 [Recueil de nôs modernes] dans la revue *Ningen* 人間[772] en octobre 1950 (Shôwa 25), soit un an et trois mois après *Confession d'un masque*. Mishima a 26 ans. La pièce s'inspire évidemment du nô classique du même nom, oeuvre anonyme dont nous résumons ainsi l'argument : Rosei 盧生, un jeune homme qui vivait au *Shoku no kuni* 蜀の国 [Royaume de Shu], se rend au *Yôhisan* 羊飛山 [mont Yôhi] dans *Sokoku* 楚国 [le pays de Chu] pour y recevoir un enseignement bouddhique. En chemin, il s'arrête dans le village de Kantan où il passe la nuit dans une auberge. Sur l'invitation de l'aubergiste, il accote sa tête contre un appuie-tête « qui ouvre la connaissance du passé et du futur[773]» (来し方行く末の悟りを御開きある[774]) et fait un rêve. Dans le rêve, Rosei accède au trône du pays de Chu. Un palanquin de jade le mène « au-delà des blancs nuages[775] » (白雲の、上人となる[776]) d'où il peut contempler les palais de l'*Unryû-kaku* 雲竜閣[777]et d'*Abô-den* 阿房殿[778]. Régnant depuis cinquante ans, Rosei se voit proposer un élixir d'immortalité qui se révèle être une « liqueur de chrysanthème[779] » (kiku no sake 菊の酒[780]). On fait circuler la coupe. Un miracle a lieu. Les quatres saisons apparaissent en même temps. Puis soudain, le rêve se dissipe. Rosei retrouve l'aubergiste qui vient lui annoncer que le « mil est cuit[781] » (粟のおだ

---

[772] La revue *Ningen* 人間 est fondée par Kawabata Yasunari et Masao Kume 久米正雄 (1891-1952) en décembre 1945 (Shôwa 20).

[773] *Kantan* in René Sieffert (traduit par), *Nô et Kyôgen*, *printemps été*, Paris, POF, coll. « Les œuvres capitales de la littérature japonaise », 1979, p. 113.

[774] *Kantan* 邯鄲 [Kantan] in Koyama Hiroshi 小山弘志 et Satô Kenichirô 佐藤健一郎小山弘志 (traduit en japonais moderne et annoté par), *Yôkyokushû* 謡曲集 [Recueil de nô], vol. 1, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1997-1998, p. 167.

[775] *Kantan* in René Sieffert (traduit par), *Nô et Kyôgen*, *op.cit*., p. 117.

[776] *Kantan* 邯鄲 [Kantan] in Koyama Hiroshi 小山弘志 et Satô Kenichirô 佐藤健一郎小山弘志 (traduit en japonais moderne et annoté par), *Yôkyokushû* 謡曲集 [Recueil de nô], vol. 1, *op.cit*., p. 171.

[777] Les caractères qui composent le nom du palais renvoient au dragon Unryû qui se tient au-dessus des nuages.

[778] C'est le nom du palais du premier empereur du pays de *Shin* 秦 [Qin].

[779] *Kantan* in René Sieffert (traduit par), *Nô et Kyôgen*, *op.cit*., p. 119.

[780] *Kantan* 邯鄲 [Kantan] in Koyama Hiroshi 小山弘志 et Satô Kenichirô 佐藤健一郎小山弘志 (traduit en japonais moderne et annoté par), *Yôkyokushû* 謡曲集 [Recueil de nô], vol. 1, *op.cit*., p. 173.

[781] *Kantan* in René Sieffert (traduit par), *Nô et Kyôgen*, *op.cit*., p. 122.

いが出来て候[782]). Rosei prend conscience de la vanité de l'existence et de la gloire[783]:

> げに、何事も一炊の夢
>
> 南無三宝南無三宝
>
> [En fait, tout n'était qu'un songe, tout a eu lieu pendant la cuisson du mil
>
> Quelle surprise ![784]]

Rosei retourne dans son pays sans avoir atteint le mont Yôhi. Le périple n'est plus nécessaire car le rêve de Kantan lui a procuré la délivrance et la sagesse qu'il espérait recevoir.

Le *Kantan* de Mishima Yukio procède, d'après l'auteur, d'un retournement à cent quatre-vingts degrés de la pièce ancienne[785]:

> 一口にアダプテーションと云っても、「邯鄲」は能の邯鄲の主題をお百八十度転回させたものであり、解釈は逆になっている。つまり悟達の代わりに生への再出発が暗示される。
>
> [Même si l'on peut dire *grosso modo* que *Kantan* est une adaptation, ma pièce opère un retournement à cent quatre-vingts degrés du sujet du nô ancien et son sens est contraire. Au fond, à la place de l'éveil, *Kantan* suggère un nouveau départ dans la vie.]

---

[782] *Kantan* 邯鄲 [Kantan] in Koyama Hiroshi 小山弘志 et Satô Kenichirô 佐藤健一郎小山弘志 (traduit en japonais moderne et annoté par), *Yôkyokushû* 謡曲集 [Recueil de nô], vol. 1, *op.cit*., p. 176.

[783] *Kantan* 邯鄲 [Kantan] in Koyama Hiroshi 小山弘志 et Satô Kenichirô 佐藤健一郎小山弘志 (traduit en japonais moderne et annoté par), *Yôkyokushû* 謡曲集 [Recueil de nô], vol. 1, *op.cit*., p.178.

[784] Nous traduisons.

[785] « Atogaki ("Mishima Yukio sakuhinshû"ichi-roku) » あとがき（「三島由紀夫作品集」1〜6）[Postface (*Recueil d'œuvres de Mishima Yukio*. 1 à 6)], in MYZ, vol. 28, p. 121. Le passage en question apparaît dans le sixième recueil. La série est éditée par la maison d'édition Shinchôsha 新潮社. Le sixième volume est publié en mars 1954 (Shôwa 29).

En effet, contrairement à Rosei, le personnage principal de la pièce de Mishima, Jirô 次郎, apparaît sur scène désabusé, lucide. Il sait que[786] :

> 女はシャボン玉、お金もシャボン玉、名誉もシャボン玉、そのシャボン玉に映っているのが僕らの住んでいる世界、そんなこと、みんな知つてらあ。
>
> [Les femmes sont des bulles de savon, l'argent aussi est une bulle de savon, la gloire, pareillement, est une bulle de savon. Que ce qui se reflète dans ces bulles de savon soit le monde où nous habitons, tout le monde le sait.]

Jirô est aussi éveillé que Rosei au terme de la pièce primitive. De même, comme le dernier Rosei, le premier Jirô est de retour au pays natal. C'est Kiku 菊, son ancienne nourrice, qui l'accueille[787] :

> 幕の前で。
>
> **菊**　（声きこゆ）ほんとうにまあ、よくお越し下さいました、お坊ちやま。
>
> **次郎**　（声きこゆ）十年ぶりだね、菊や、十年ぶりだね。
>
> **菊**　（声きこゆ）おみ大きくおなりになつて。　……あ、お持ちいたしますよ。
>
> **次郎**　（声きこゆ）いいよ、持つよ、いいんだよ。
>
> **菊** 持たせて下さいまし、お鞄ぐらい。
>
> （鞄をもって登場。四十がらみの地味な着物を着た女。つづいて次郎、十八ぐらいのダブルの背広姿の少年、登場）
>
> **次郎**　（あたりを見まわして）ふうん、まだまっ暗だなあ。

---

[786] MYZ, vol. 21, p. 449. Les traductions de *Kantan*, parfois légèrement modifiés, sont tirées de notre mémoire de Master 2: *Le Renouvellement et l'extase dans la première pièce du recueil de nô modernes de Mishima Yukio : Kantan*, Mémoire de Master 2, sous la direction de madame la professeure Claire Dodane, Univ. Lyon 3, soutenu en juillet 2011.

[787] MYZ, vol. 21, pp. 441-443.

菊 でも程なく明るくなります。日が永うございますから、このごろは。さあ、どうぞこちらへ。（ひざまづいて幕に手をかける）

（客席へ背を向けたる二人の前に幕ひらく。正面は障子。天井より折紙細工おびただしく垂れたり）

次郎 うわあ、きれいだ。子供のときの僕の部屋とそつくりじゃないか、ねえ。

菊 そりゃあそうでございますとも。菊はあのお部屋を忘れたくないんでございます。お坊ちゃまをお育てした東京のあのお部屋をいつまでもとつとくために、こうやって模型をつくりましたんでございます。

次郎 あの部屋はもう焼けてしまったんだけどねえ。

菊 ええ、でもここにはそのまんまで残つておりますよ。

次郎 （垂れたる折紙細工に手をふれつつ）まるで焼けたあの家へ変えってきたきたような気がするよ。いつからこうやって飾ってあるの？

菊　十年間、おいとまをいただいてから十年でございますものね。この折紙細工なんぞ月に一ぺん、新らしいのととりかえるんでございますよ。

次郎 女の執念深さって、すげえや。おどろいちまう。

菊 まあまあ、たんといやがらせを仰言いませ。あなたさまは五つにおなりになると、もういやがらせを仰言いましたよ。

次郎 （寝ころんで）積木がある。 これ、菊やにお餞別にやった奴だろ。積木なんて、何年ぶりだろう。はは、アーチの下をこのちっちゃな自動車がとおるんだ。

[*Devant le rideau*

Voix de Kiku : Ah, vraiment, vous avez grandi mon petit Jirô.

Voix de Jirô : Cela fait dix ans que nous ne nous sommes pas vus Kiku, dix ans !

Voix de Kiku : Vous avez grandi… Ah, laissez, je m'en charge.

Voix de Jirô : C'est bon, c'est bon, je m'en occupe.

Voix de Kiku : Laissez-moi prendre au moins ce cartable.

Kiku entre en scène en tenant des chaussures à la main. C'est une femme de la quarantaine. Elle porte un kimono sobre. À sa suite, Jirô, un jeune homme de dix-sept ans environ, apparaît. Il porte un manteau croisé.

JIRO : *Il parcourt des yeux les environs.* Il fait encore nuit noire !

KIKU : Mais, bientôt, il fera jour. En ce moment, la nuit est longue… Je vous en prie, par ici.

Elle s'agenouille et pose la main sur le rideau. Les deux personnages tournent le dos aux spectateurs. Le rideau s'ouvre devant eux. En face, il y a une porte coulissante (shôji). Des ouvrages en origami sont suspendus en grand nombre au plafond.

JIRO : Ouah ! C'est beau ! C'est comme la chambre où je dormais quand j'étais enfant, non ?

KIKU : Bien sûr qu'elle est semblable ! C'est que je ne voudrais pas oublier votre chambre. J'ai réalisé ainsi la maquette de la chambre de Tôkyô, où j'ai eu l'honneur d'élever le petit Jirô, de façon à en jouir à jamais.

JIRO : Cette chambre-là qui a déjà brûlé, n'est-ce pas ?

KIKU : Oui, mais, ici, elle est restée telle quelle !

JIRO : *Tout en touchant les ouvrages en origami.* J'ai l'impression de revenir dans cette maison qui a brûlé. Depuis quand la pièce est-elle décorée ainsi ?

KIKU : Dix ans. Depuis que vous avez pris congé de moi, dix années se sont écoulées, n'est-ce pas ? Les *origamis* que voici, chaque mois, j'en ai remplacé un par un nouveau.

JIRO : L'opiniâtreté des femmes, c'est formidable ! Je suis surpris.

KIKU : Vous dites des choses qui fâchent.

JIRO : *Il s'allonge.* Il y a des cubes. Cela, ne serait-ce pas le cadeau d'adieu de ma chère Kiku ? Ah, des cubes… Cela faisait plusieurs années que je n'en avais pas vu. Ah ! Et cette petite auto qui passe sous la voûte !]

Comme l'ont constaté Takahashi Kazuyuki 高橋和幸[788]et Tamura Keiko 田村景子[789], tout se passe comme si Jirô était le successeur de Rosei, comme si le *Kantan* de Mishima était la suite du *Kantan* ancien. Le drame de l'illumination a eu lieu avant l'entrée en scène de Jirô. Comme le dit Mishima dans un texte postérieur, « le nô

[788] Cf.Takahashi Kazuyuki 高橋和幸, *Mishima Yukio no shi to geki* 三島由紀夫の詩と劇 [La Poésie et le théâtre de Mishima Yukio], Izumi shoin, Tôkyô, 2017, p. 58.

[789] Cf.Tamura Keiko 田村景子, *Mishima Yukio to nôgaku : "Kindai nôgakushû" mata ha dajigokusha no paradaizu* 三島由紀夫三と能楽　『近代能楽集』、または堕地獄者のパラダイズ [Mishima Yukio et le nô, le *Recueil de nô modernes* ou le paradis du damné], Bensei shuppan, Tôkyô, 2012, p. 71.

commence toujours là où s'achève le drame » (能はいつも劇の終わったところから始まる[790]).

1. Le refus de la nostalgie

Le « retournement à cent quatre-vingts degrés du sujet du nô ancien » est une marque d'ironie. Le refus de la nostalgie en est une autre. Jirô retourne au pays natal, retrouve son Ithaque après dix ans d'absence mais ne semble pas particulièrement ému. Il raille même Kiku dont les premières répliques accusent sa nostalgie passéiste :

> KIKU : Bien sûr qu'elle est semblable ! C'est que je ne voudrais pas oublier votre chambre. J'ai réalisé ainsi la maquette de la chambre de Tôkyô, où j'ai eu l'honneur d'élever le petit Jirô, de façon à en jouir à jamais.

Kiku croit que le temps n'est pas irréversible, que l'on peut représenter éternellement ce qu'il a consumé. Jirô, lui, sait que le temps est incendiaire, que sa chambre « a déjà brûlé » et que le passé n'est plus. Il sait qu'on ne rentre pas et que prétendre régresser dans le temps n'est qu'opiniâtreté :

> JIRO : L'opiniâtreté des femmes, c'est formidable ! Je suis surpris.
>
> KIKU : Vous dites des choses qui fâchent.

Jirô va plus loin. Il affirme que son moi passé est mort[791] :

> **次郎** うれしいでせうよ。こんなところへやつて来る気になるのは、何もかもおしまひになつち
>
> やつた証拠なんだから。僕の人生はもう終つちやつたんだからね。

---

[790] « Henshitsu shita yûga » 変質した優雅 [La Grâce altérée, première publication en juillet 1963] in MYZ, vol. 32, p. 480.

[791] MYZ, vol. 21, pp. 444-446.

菊 へーえ、妙なことを仰言いますねえ。だつてあなたさま、まだ十八におなりになつたばかし

でどざいませう。十八でどうしておしまひなんでございます。をかしいぢやございませんか、

そんなの。

次郎 いくら十八だつて、自分の人生がもうおしまひだつてことがわかるくらゐの知恵はあるん

だよ。

菊 お頭も禿げてゐないのに！ お腰も曲つてゐないのに！ そんなつやつやした頬つぺたをしていらつしやるのに！

次郎 菊やには見えないだけなんだよ、僕の髪の毛は黒いけどほんとはもう真白なんだ、僕の歯

はあるけどないんだ、腰だつてまつすぐだけど曲つてるんだ。

菊 何だか菊やにはわかりませんでございますよ。

次郎 さうさ、菊やにはわからない。

（―間―）

菊 でもね、お坊ちやま、あなたさまは……この……どこかのお嬢さまと、 ……あの、

次郎 恋愛をしたかつていふの？

菊 へえ、さういふことがおありでございますか？

次郎 （言下に）ううん、僕は女を愛したことも愛されたこともありはしない。

菊 さうすると失恋でもないんですねえ。

次郎 あはは、菊やつて、馬鹿だなあ。失恋なんかするやつは、子供さあ。

菊 （目を丸くして）へーえ、ぢやあ何でございますか、お友達に裏切られでも……

次郎 友達なんて！ はじめつから一人もゐやしない。

菊 落第でもなすつたんですか？

次郎 学校なんかもうやめちやつたもの。

菊 それぢやあ世間で揉まれなすつたね。

次郎 ううん、家でぶらぶらしてただけさ。

菊 いつたい、まあどうしてそれで人生がおしまひになるんでございますねえ。はじまつてもゐ

ないものが、一体どうして。

次郎 はじまらないうちにおしまひになつたのさ。

菊 あんまり菊やを馬鹿になすつて、おからかひなさると怖うございますよ。

次郎 ちえーだ、ぬかみそ婆あ、威張つてやがらあ。

[JIRO : Tu es contente, n'est-ce pas ? Que l'envie m'ait pris de venir ici, c'est la preuve que tout est fini. Ma vie est déjà finie.

KIKU : Comment ? Vous dites des choses étranges. Mais vous n'avez pas encore dix-sept ans… Peut-être vous jouez-vous de moi. À dix-huit ans, pourquoi serait-ce la fin ? N'est-ce pas étrange, ce genre de choses ?

JIRO : J'ai beau avoir dix-huit ans, je suis suffisamment intelligent pour comprendre que ma vie est déjà finie !

KIKU : Pourtant, vous n'êtes toujours pas chauve ! Pourtant, vous n'êtes toujours pas voûté ! Pourtant vous avez les joues si lisses !

JIRO : Ma chère Kiku ne peut le voir mais c'est ainsi ! Mes cheveux sont noirs mais, en fait, ils sont déjà tout blancs, j'ai des dents mais, en fait, je n'en ai plus, ma colonne est bien droite mais, en fait, je suis voûté !

KIKU : Je ne sais pas pourquoi mais je n'y entends rien.

JIRO : C'est ça. Ma chère Kiku ne comprend pas.

Silence.

KIKU : Mais, petit Jirô, ce… N'y aurait-il pas quelque part quelque demoiselle… Je veux dire…

JIRO : Voudrais-tu savoir si j'ai aimé ?

KIKU : Serait-il question de ce genre de choses ?

JIRO : *Catégorique.* Non. Je n'ai jamais aimé une fille et je n'ai jamais été aimé.

KIKU : Quand même, il n'y a pas eu non plus de déception amoureuse, n'est-ce pas ?

JIRO : Ah ah ah ! Chère Kiku, que tu es naïve ! Les échecs amoureux, ce genre de choses, ce sont les enfants qui font cela !

KIKU : *Écarquillant les yeux.* Alors qu'est-ce que cela pourrait bien être ? Peut-être la trahison d'un ami ?

JIRO : Un ami ? Depuis le début, je n'en ai pas un !

KIKU : Auriez-vous échoué à quelque examen ?

JIRO : L'école… J'ai arrêté tout cela !

KIKU : Alors, vous avez dû essuyer quelques revers dans le monde !

JIRO : Non, je n'ai fait autre chose que flâner à la maison.

KIKU : Que diable ! Pourquoi votre vie s'achèverait pour cela ! C'est quelque chose qui n'a même pas commencé ! Que diable, pourquoi ?

JIRO : Elle s'est achevée avant même d'avoir commencé.

KIKU : Vous vous moquez trop de moi. Je crains que vous vous moquiez de moi.

JIRO : Chut ! Mémé ! Tu es trop fière !]

Jirô rentre au pays natal pour faire table rase. Son ancien moi n'existe plus. Si l'on admet que Jirô est Mishima, alors Hiraoka Kimitake a disparu. Comme le moi de *Confession d'un masque*, Jirô-Mishima fait l'expérience d'une résurrection surnaturelle en refusant la nostalgie d'une existence antérieure terne, sans relief, en enterrant son passé. « Tout est fini » sauf Mishima. Il a survécu au grand incendie, ou plutôt il est ressuscité sur la dépouille du poète Hiraoka Kimitake. Au comble de l'ironie, il y a la résurrection.

La nostalgie est désir de retrouver le pays natal. Or, Jirô retrouvant Kiku, devant la réplique de son ancien foyer, ne songe qu'à l'oreiller de Kantan, qu'au moyen de confirmer son absence de nostalgie, son détachement[792] :

次郎 僕は何でも知つてるのさ。 でもこの話は本で読んだんぢやないんだぜ。僕ね、 このごろ銀座で、チャップリンの格好をしたサンドキッチマンと知り合ひになつたんだ。 この人はね、独り者で、 コーヒーを飲むことと活動を見ることとがたつた二つのたのしみなんだ。 コーヒーと活動だけで十分仕合せになれる人なんだ。この人が話してくれたんだよ、その話。

菊 その話つて、何の話でございます。

次郎 枕の話さ。

[792] MYZ, vol. 21, pp. 446-451.

菊（動顚して坐す）ああ、お坊ちやま！

次郎 菊やはふしぎな枕をもつてるんだつてね。よせよ、そんなに怖い顔するの。僕はただチャップリンからきいたとほりの話をしてるんだのに。

菊 そんなお話は眉に唾をつけてうかがひます。

次郎 御勝手に！　とにかく君はへんな枕をもつてるんだ。どうしてだか知らないけど、とにかくもつてゐる。…… あるとき君の旦那様がその枕をみつけたんだね、夏ださうだね、さうして旦那様はその枕で昼寝をしたんだつてね、君が町まで買物に行つてゐた留守だ。夕方、君がかへつてきた、もう旦那はゐなかつた。どこかへ行つちまつた。それきりかへつて来ない。

菊（耳をふさいで）およしあそばせ、殺生でございますよ、そんなお話をなさるのは。

次郎 その日からこの庭には百合の花も撫子の花もなんにも咲かなくなつちまつた。さうだろ？

菊 それはさうに違ひございません。だつてあの枕は、唐土といふ国の邯鄲といふ里から来たものが、まはりまはつて菊の家の宝物になつたんでございますもの。

次郎 でもどうしてその枕で寝ると……

菊 どうしてか存じません、私は自分では怖くて寝たことがございませんの。

次郎 チャップリンはかう云つてたぜ、あの枕で寝てちよつと夢を見ると、何もかもみんな馬鹿らしくなつちやふんだつてさ。そのあとで奥さんの顔を見るとね、こんな女と暮してゐるのはなぜだかわからなくなるんだつてさ。それですぐ家をとび出してしまふんだつて。

菊（泣く）……。

次郎　ごめんね、菊や、泣いちやつたの？ ごめんね。

菊　そんなにお詫びになつちやをかしうございます。お坊ちやまにはちつとも悪いところなんか……

次郎 でも菊や、それ以来ほんたうに一度も使はないの？ その枕。

菊 何でも洗ひざらひ申上げませうね。それ以来もう三べん、使ひましたんですよ、あの枕を。

次郎 三べん……

菊 ええ、三べん o あんな風に宅の主人がゐなくなりますとね、そりやあ男のなかにも物好きもありまして、菊やはずいぶん言ひ寄られたもんでございます。そのたびに、あの枕が役に立つたんですから、妙な因縁でございますね。

次郎 役に立つたつて、つまりみんな逃げ出したの？

菊 はあ、 つまり……この……どうも言ひにくい。

次郎 言ひなさい！ 言ひなさい！

菊 言ひにくいけれど、恥かしいことぢやございません。

次郎　言ひなさい！ 菊や、言ひなさい！

菊 あなたさまはお菓子をおねだりになるとき、さうやつて菊の膝をお揺りになつたものでございますよ。

次郎 言ひなさい！ 話をそらしちやいけないよ。

菊 申しますよ、つまり菊はね、あの枕のおかげで操を守つたんでございます。

次郎 へえ、そりやあどういふことなの？

菊 この、危なくなりますとね、あの枕をあてがつたんでございます。目がさめてみるとどの男も、浮世が馬鹿らしくなつて私なんぞには目もくれません。さうして、お坊ちやま、一人一人がさすらひの旅へ出ましてね、行方しらずになつちまふんでございます。

次郎 馬鹿らしくなるつて、つまり、何が？

菊 女とか、お金とか、名誉とか、がでございますよ。

次郎 あはん、そんなら僕はみんなおどろきやあしない。女はシャボン玉、お金もシャボン玉、名誉もシャボン玉、そのシャボン玉に映つてゐるのが僕らの住んでゐる世界、そんなこと、みんな知つてらあ。

菊 ただ言葉で知つておいでなだけでございますよ。

次郎 うそだ、僕はみんな知つちやつたんだよ、だから僕の人生は終つたのさ。ねえ、菊や、だから僕だけはその枕で寝てももう安心なんだよ。

菊 どうですかね。とにかくあなたさまがあの枕でおやすみになつてから、菊のことを他人のやうな目でごらんになつて、すつと出てゆかれることを思ふと、悲しうございます。

次郎 大丈夫だつたら、僕は絶対に大丈夫だつたら、…… あのチャップリンみたいになりはしないつたら。

菊 チャップリン？

次郎 さうだよ、つまり君の旦那様さ。

菊 どうしてそれが

次郎 ごらん、僕は何でもわかるんだ。

（―問―）

菊 ぢやあかういたしませう、お坊ちやま。あなたさまが枕のおかげで行方しらずにおなりになるとき、菊にお供をさせて下さいませ。

次郎 あれあれもう決めてるよ。僕には枕のききめはないんだ。ききめがないといふことを、わざわざためしに来たんだのに。

菊 ああ、でも、あなたさまのお顔を見てゐると、流れる水をみてゐるやうな気がいたします。

次郎 何云つてるんだ、夜が明けつちまふ、はやく枕を出しておくれ。

菊 お供の約束をして下されば……

次郎 したつて仕様がないよ。僕はここを出て行きやしないよ。

菊 でも万一つていふことが……

次郎 菊やつたら万一をのぞんでるね。さうして旦那様をさがしに行かうといふんだ。

菊 （狼狽して）そんな馬鹿な……

次郎 さうだ、さうだ、やあい、赤くなつてやがら。

菊 お坊ちやまにはおわかりにならない。待つといふことはつらいことでございますよ。

次郎 君も一度その枕で寝たらどうだい。さうしたら忘れられるぜ、旦那様のことなんか。

菊 あんまり怖うございます。枕のききめはおそろしい……

次郎 こはけりやよすんだね、はやく枕を！

菊 じつとこのまま老い朽ちてゆくつもりでをりましたのに、ああ、お坊ちやまのおかげで、情

ないのぞみが……

次郎 えつへん、そりや万分の一だよ、菊や、万に一つのチャンスにすぎないよ。

菊 よろしうございます。枕をもつてまゐりませう。

次郎 ああ眠い、眠い、早くしておくれ、夜が明けちまふよ。

菊 はい、只今…… （退場）

[JIRO : Je sais tout. Mais cette histoire, je ne l'ai pas lue dans un livre ! J'ai rencontré récemment à Ginza un homme-sandwich accoutré comme Chaplin. Cet homme, il est célibataire et il n'apprécie que deux choses : boire du café et regarder les gens qui s'affairent. Seulement du café et de l'activité, c'est assez pour qu'il soit relativement heureux. Et c'est cet homme qui m'a raconté cette histoire…

KIKU : De quelle histoire s'agit-il ?

JIRO : L'histoire de l'oreiller.

KIKU : *Ébranlée, elle s'assied.* Ah, petit Jirô !

JIRO : Il a dit que tu possédais un étrange oreiller… Cesse donc ! N'aie pas l'air si apeurée ! Je ne fais que raconter l'histoire telle que le Chaplin l'a racontée.

KIKU : Cette histoire est louche !

JIRO : Parle pour toi ! En tout cas, tu détiens un étrange oreiller… (silence) Un jour, ton mari a trouvé cet oreiller, n'est-ce pas ? Il paraît que c'était l'été ! Ensuite, il a fait la sieste sur cet oreiller. Et toi, tu t'étais absentée. Tu étais allée jusqu'à la ville pour faire tes courses, n'est-ce pas ? Le soir, tu es rentrée. Ton mari n'était déjà plus là. Il était allé quelque part. Et il ne reviendrait plus !

KIKU : *Elle se bouche les oreilles.* Voudriez-vous cesser ? C'est cruel de raconter une telle histoire.

JIRO : Depuis ce jour, dans le jardin, ni le lis ni les œillets n'éclosent.

KIKU : En effet, c'est ainsi. Cet oreiller vient d'un village de Chine nommé Kantan. Cependant, après bien des tribulations, il est devenu le trésor de la maison de Kiku.

JIRO : Mais, pourquoi, lorsque l'on dort sur cet oreiller…

KIKU : Pourquoi, je ne sais. Moi, j'en ai peur et je n'ai jamais dormi sur cet oreiller.

JIRO : Ce qu'a dit le Chaplin, c'est que si l'on dort sur cet oreiller, et si l'on rêve quelque peu, tout devient bête. Ensuite, l'on voit le visage de sa femme et l'on ne comprend plus pourquoi l'on vit avec une telle femme. Et à cause de cela, l'on fuit immédiatement le foyer.

KIKU : *Elle pleure.*

(Silence)

JIRO : Pardon, Kiku. Est-ce que tu pleures ? Pardon.

KIKU : S'excuser ainsi, c'est étrange. Chez le petit Jirô, il n'y a rien de…

(Silence)

JIRO : Mais, Kiku, depuis cette affaire, ne t'en es-tu jamais servi, de cet oreiller ?

KIKU : Alors disons tout ! Cet oreiller, depuis cette histoire, je l'ai déjà utilisé trois fois !

JIRO : Trois fois…

(Silence)

KIKU : eh oui, trois fois. Quand un mari s'en va de cette manière… n'est-ce pas, il y a des gens curieux parmi les hommes… Je suis très courtisée ! Chaque fois que l'on me faisait la cour, cet oreiller était très utile. Quelle fatalité extraordinaire !

JIRO : Lorsque tu dis que cet oreiller est utile, voudrais-tu dire qu'à la fin tout le monde a fui ?

KIKU : Ah ! À la fin… C'est très difficile à dire.

JIRO : Dis ! Dis !

KIKU : C'est difficile à dire mais ce n'est pas une chose honteuse.

JIRO : Dis, Kiku, dis !

KIKU : Lorsque vous réclamiez des gâteaux, je me souviens que vous me secouiez les genoux ainsi.

JIRO : Dis ! Ne change pas de sujet !

KIKU : Je vais le dire. À la fin… grâce à cet oreiller, j'ai gardé ma virginité.

JIRO : Ah. Qu'est-ce que signifie cela ?

KIKU : Lorsque la situation devenait dangereuse, j'allouais cet oreiller. Lorsqu'ils ouvraient les yeux, ce bas monde leur devenait idiot et plus un ne me gratifiait ne serait-ce que d'un regard. Alors, petit Jirô, chacun s'en est allé vagabonder et je ne sais où ils sont.

JIRO : Tu as dit « devenait idiot » mais, enfin, qu'est-ce qui le devenait ?

KIKU : Il s'agit des femmes, ou bien de l'argent, ou bien encore de la gloire.

JIRO : Ah ! Si c'est ainsi, personne ne me surprendra ! Les femmes sont des bulles de savon, l'argent aussi est une bulle de savon, la gloire, pareillement, est une bulle de savon. Le fait que ce qui se reflète dans ces bulles de savon, c'est le monde où nous habitons, tout le monde le sait.

KIKU : Tu ne sais ceci que par les mots !

JIRO : C'est un mensonge ! Je sais tout ! Donc ma vie est achevée. Hein, Kiku, donc il n'y a que moi qui puisse me permettre de dormir sur cet oreiller car, maintenant, c'est pour moi hors de danger.

KIKU : Comment est-ce ? En tout cas, si vous vous reposez sur cet oreiller, vous me regarderez comme si j'étais une inconnue et je m'attriste en songeant que je serai délaissée sur-le-champ.

JIRO : Si tout va bien, si, pour moi, absolument, tout va bien, je ne deviendrai pas comme ce Chaplin !

KIKU : Un Chaplin ?

JIRO : C'est cela. Finalement, c'était ton mari !

KIKU : Pourquoi cela ?

Silence.

JIRO : Regarde ! Je peux comprendre n'importe quoi !

Silence.

KIKU : Bon ! Faisons ainsi, petit Jirô ! Lorsque, grâce à l'oreiller, vous partirez sans laisser de trace, prenez-moi avec vous.

JIRO : C'est bon, c'est bon ! J'ai déjà décidé ! Cet oreiller sera sans effet sur moi. Je suis venu exprès pour essayer son inefficacité.

KIKU : Ah ! Mais, lorsque je contemple ton visage, j'ai l'impression de regarder de l'eau qui coule.

JIRO : Que dis-tu ? La nuit se dissipe. Dépêche-toi de m'apporter l'oreiller !

KIKU : Si vous me promettez de me laisser vous accompagner…

JIRO : Mais si je le faisais, ceci ne changerait rien ! Je ne partirai pas d'ici !

KIKU : Mais, si par hasard…

JIRO : Quand c'est Kiku, c'est toujours « si par hasard ». Alors partons à la recherche de ton mari !

KIKU *: Confuse.* De telles bêtises…

JIRO : C'est ça, c'est ça ! Ah ! Regardez, elle est toute rouge !

KIKU : Le petit Jirô ne comprend pas. Attendre, c'est douloureux.

JIRO : Et toi, si tu dormais sur cet oreiller une fois, qu'est-ce qu'il se passerait ? Si tu faisais ainsi, ton mari, ce genre de choses disparaîtraient de ta mémoire.

KIKU : J'ai trop peur. Je crains les effets de l'oreiller.

JIRO : Si tu as peur, renonce. Vite, le coussin !

KIKU : Je voudrais décrépir paisiblement sans rien changer. Ah ! Grâce au petit Jirô, ce souhait pitoyable serait…

JIRO : Eh ! Cela, c'est un sur dix mille, il n'y a pas plus d'une chance sur dix mille.

KIKU : C'est bon. J'apporte l'oreiller !

JIRO : Ah ! J'ai sommeil, j'ai sommeil ! Dépêche-toi ! Le jour va se lever !

KIKU : Oui, tout de suite.

Elle se retire.]

L'oreiller de Kantan est inefficace car pour Jirô, tout est déjà idiot. Jirô-Mishima a fait le deuil de sa jeunesse. Il a rompu avec le jeune poète Hiraoka Kimitake. Ses yeux sont dessillés. Alors pourquoi « essayer son inefficacité » ? Jirô-Mishima a pu vérifier son absence de nostalgie en regagnant le pays natal, en se confrontant à l'espace nostalgique, mais il n'a pu faire l'expérience miraculeuse d'un retour au temps nostalgique, d'une confrontation avec son moi antérieur. En effet, si l'espace permet aisément le retour, si Jirô peut regagner le pays natal, le temps, en principe, est irréversible et le passé est à jamais perdu. Prétendre remonter le temps relève de l'absurde. C'est même, selon Jankélévitch, « l'anti-sens et le comble de l'absurde. L'absurdité absurdissime entre toutes[793] » ! Mais le rêve ironique permet d'aller à rebours dans le temps, de réaliser miraculeusement la « monstrueuse absurdité[794] » de la réversion. Jirô-Mishima vient se débarrasser du passé en éprouvant sa froideur face au pays natal, puis au temps natal. Ce n'est pas un hasard si d'emblée, le Jirô du rêve commet le meurtre de son fils nouveau-né[795] :

（―この間、無言劇。次郎、上着を脱ぎて床に入る。菊、枕を捧げもつて登場。これを次郎の頭にあてがつて退場。合唱をはる。正面より美女登場。仮面を着す。ロングスカートの洋装なり）

美女 次郎さん…… 次郎さん……

合唱 起きなさい！ 起きなさい！

美女 次郎さん…… 次郎さん……

---

[793] Jankékévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op.cit*., p. 77.

[794] *Idem*.

[795] MYZ, vol. 21, pp. 452-459.

合唱 起きなさい！ 起きなさい！

次郎 （眼ざめて上半身を起す）何だい。誰？ あ、君は誰？ ずいぶん美人だね。

美女 あててごらんなさい。

次郎 女つてこれだからいやだ。素直に自分の名前も言やしない。

美女 あなたつたら素直な女が好きなのね。ずいぶん古風でいらつしやるのね。すこし抵抗のある女ぢやなければ、おもしろくないでせう。

次郎 うわあ、うるさい。きまり文句た。

美女 あたくしの名前は、キマリといふのよ。

次郎 そんな馬鹿な名前、きいたことがない。

美女 ごらんなさい、名前になればきまり文句もきまり文句ぢやなくなるんだわ。

次郎 そんなの、にもなりやしない。

美女 あら、慄へてる。あなたの手が、そら、蝶々みたいに、……つかまへたげる。（次郎の両手をおのれの両掌の内に包む）つかまへた。さもなけりや、あなたの手があなたからとんでゆくとこだつたわよ。

次郎 君は空想家だね。

美女 （狡猾に笑ひて）あなたの真似をしてゐるのよo

次郎 女を知らない男をね、男を知つてる女がまねるとどうなると思ふ？

美女 ややつこしいことをいふのね、坊やは。

次郎 男を知らない女が出来上るのさ。

美女 あんなことを言つて、得意になつてら。……坊や、キマリのもつて来たお酒を飲まう。

次郎 いやだ、酔ふのはきらひだ。

美女 酔はないお酒なんてないことよ。

次郎 だから、きらひなんだ、お酒は。

美女 だつて今はそんなことを言つてるけど、十年たつとあなたは呑んべになるわ。

次郎 それは知つてる。でも十年さきにどうせ呑んべになるからつて、今呑まなければならない

理由がどこにあるんだ。

美女 理屈を云ふとき、あなたの目はずいぶんかはいいわ。自分の理屈に自分で酔つてる目ね。

次郎 あ、今君の目のなかをこはいものがとほりすぎた。

美女 こはいものつて何が？

次郎 女の目のなかにはね、ときどき狼がとほりすぎるんだよ。

美女 おほかたシェパアドのまちがひだわ。

次郎 僕はちつとも君を好きぢやない。

美女 それでも半年あとにわたしたちは結婚するのよ。

次郎　僕はちっとも君を好きじゃない。

美女　好きでなくたって、わたしたちは遠からず結婚するのよ。

次郎 そりやあ洋服のポケットにたまる五味は誰も好きぢやない、でもポケットの五味はいつのまにかたまるし、さうして一生たまりつぱなしだ。洗濯屋はそれほど親切ぢやない。

美女 （歌ふやうに）洗濯屋はそれほど親切ぢやない。……それからわたしたちは新婚旅行ね。

次郎 沢山のチップと、あくびまじりに眺める景色と、へたくそな記念写真と、つまり子供のころ見たお祭の見世物みたいに、日傘をさして綱渡りをする雄猿の太郎さん、雌猿の花子さん……

美女 見て来たやうなことをいふわね。

次郎 新婚旅行なんてただの道具だめしぢやないか。

美女 （手を拍つて）子供のくせに、すごいこと言ふわね。

次郎 さうして五年たつと、君は僕が乗り馴れた自転車みたいに、立派になつてピカピカしてる。それつきりさ。あとはだんだん自転車が錆びてくるだけさ。さうして良い良人といふのはね、俺は自転車がなくたつて歩けるんだといふことを一度も奥さんに感づかせない男のことさ。

美女 あなたがそんな言葉でとどめを刺したつもりでゐるのは、それは影よ。相手はかすり傷ひとつ負つてやしないわよ。考へてごらん、朝ね、私が先に起きてパンを焼くわ、半熟の卵をつくるわ、

卵立てに立てるわ、あなたがスプーンのへりで殻を割るわ、 こんな風によ、カリ、カリ、カリ……

次郎　それが何だい、卵は卵さ。

美女　私がこう言うわ、「あなたって下手ね、あたくしが代わりにしてあげるわ」って。

次郎　ほーら、その節介が僕はいやんだ。

美女「あら、この卵もう茄つちやつてるわ！

次郎 女のお料理つてみんなこれだ。煮えすぎてるか、生か。辛すぎるか、甘すぎるかなんだ。

美女 あたくしがきれいに剥いたげる、ね、ほら、あなたのロに入れたげる。（突如、接吻をなす）

次郎 息がつまるよ！ 苦しいつたら。

美女 ばかねえ、あなたつたらなんにも知らないのね、なんのために鼻の穴があるのよ、キッスしてゐるあひだは鼻で息をするものよ。

次郎 僕、鼻で息するの、きらひなんだ。

美女 道理で口をぼんやりあけてるのね。

次郎 君、きれいだね。

美女 やつと目がさめたわね。

次郎 僕、お面にキッスされたやうな気がした。

美女 女のキッスつてみんなそんなものよ。

次郎 君つてほんとにきれいだ。でも皮をむけば、やつぱり骸骨なんだ。

美女 え？

次郎 皮をむけば、やつぱり骸骨なんだよ。

美女 あらいやだ、あたくしそんなこと考へてみたこともないわ。（思はず顔にさはつてみる）

次郎　骸骨に美人なんてあるかい？

美女 そりやあ、あるでせうよ、きつと。

次郎 すごい自信だな。 でも今キッスされたときね、君の頬つぺたの下でね、君の骨が笑つてゐるのが、僕にはわかつたよ。

美女 顔が笑へば、骨も笑ふわよ。

次郎 ふん、あんなことを言つてる。かう言はなくちやいけないよ。顔が笑ふとき、骨は笑つてゐるんだ、それはたしかさ。しかし顔が泣いてゐるときも、顔の骨は笑つてゐるんだ。骨はかう言つてるんだよ、笑はば笑へ、泣かば泣け、今に俺の天下が来るんだ、つてね。

美女 骨の天下！ すてきね、そんなことを考へるの。

次郎 女の批評つて二つきりしかないぢやないか。「まあすてき」「あなたつてばかね」 この二つきりだ。

美女 なんて可愛らしい辛練な坊やでせう。

（女いとしげに次郎を見る。忽ち下手の寵の中で赤児の泣声あがる）

美女 あら、あたくしたちの赤ちやんが生れてよ。

次郎 ふん、まるでパンが焼けるみたいだな。

美女 （寵をさしのぞいて）おお、可愛い、坊や、ママがわかる？ ぶぶぶぶぶ、ばーあ、 チュルチュルチュル……

次郎 よせよ、馬鹿らしい、ちんどんやぢやあるまいし。

美女 ほーら、パパに会ひに行かう、 いいかい、泣いちやだめよ、パパはまだ子供のくせに、とても気むずかしいところがあるからね。（寵を次郎の床のそばへもつてくる）ほーら、パパよ。パパ！ 見て頂戴。あたくしたちの最初の子供よ。

次郎 やれやれ、最初の骸骨か。

美女 どう、あなた似かしら、あたし似かしら。

次郎 （顔をそむけて）子供が生れる。こんなまつ暗な世界に。おふくろの腹の中のはうがまだしも明るいのに。なんだつて好きこのんで、もつと暗いところへ出て来ようとするんだらう、馬鹿々々しい。僕にはてんでわからない。

美女 ほら、目をぱちくりしてるわ。笑つたわ。

次郎 骨がもう笑ふことをおぼえたんだ。おそろしいと思はないの？ え、君。

美女 チュルチュルチュル……

次郎 ああ、これが夢でございますやうに！

美女 チュルチュルチュル、ばああ……

次郎 ああ、これが夢でございますやうに！

美女 ごらんなさい、パパの顔を見て笑つてるわ。

次郎 ねえ、こいつ、僕に似てる？ それとも君に似てる？

美女 なんとかかんとか仰言つても、やつぱり関心があるぢやないの。

次郎 え？ どつちに似てる。

美女 そんなおつかない顔をすると泣き出してよ。さうねえ、残念ながら、あたくしよりも父親

似だわ。

次郎　え？

美女 ほら、この眉、この鼻、 この口もと、…… あなたの顔がこの下からうつすらとうかんで見えるわよ。

次郎 ぢやあ、僕に似てるんだね。

美女 お喜びなさいよ。

次郎 ああ、いやだ。僕に似てるなんて！

美女 御謙遜なさること。

次郎 僕と似た奴がまた生れるなんて、ああいやだ。

美女 （悲鳴をあげる）あ、よして！

次郎 （枕もとの灰皿で籍の中を乱打しつゝ）かうしてやる、かうしてやる！

美女 よしてよ！ 何なさるの、よしてよ！

次郎 死んぢやつた……

美女 坊やー 可哀さうに、可哀さうに

次郎 これでいいんだよ。こいつが生きてゐて大きくなると、いつかは親爺と似てゐることを苦にしなきやならない。みんながそいつをくりかへしてるんだ。

美女 まあ、ひどい人ね、あなたは子供にまでやきもちを焼くんだわ。

次郎 そりやあさうさ、僕は自分に似てゐるものを許しておけないんだ。

美女 （泣く）ひどい人……ひどい人……

次郎 そら見ろ、骨が笑つてる。

美女 でも、やつぱりあたくしはあなたを愛してるわ。

次郎 さう来なくつちや話にならない。

美女 わかつた！ 赤ん坊を殺したのは、あたくしを愛していらしたからね。邪魔者が入るのが怖かつたからなのね。あなた好き。あなた、大好き。やつとわかつたわ。あなたつてとても情熱家なんだわ。その情熱がなかなかあたくしにはわからなかつたのね。あたくし莫迦でしたわ。赤ん坊なんかもう諦めるわ。 ……あたくしあなたを恕してよ。ね、あなたを全部、あなたといふ人をすみからすみまで、あたくし恕すわ。

次郎 女の自惚れつてどうしてかうも都合よく出来てやがるんだらう。

美女 次郎さん、その代りにあたくしを捨てないで。

次郎 君が忠実な奥さんになればね。

美女 なれてよ。あたくし、何でもしてよ。お雑巾がけでも、お掃除でも、つくろひものでも、 何でもしてよ。あなたが裸になつて街を歩けと仰言れば、それもしてよ。

次郎 よしよしいい覚悟だ。まづ第一に、決してやきもちを焼かないこと。

美女 ええ、あたくし我慢するわ。あたくし何でも我慢してよ。

次郎 （のびをして）さてと。さうだつた、僕は子供をなくした父親なんだ。なんか、かう慰みが要るわけだ。気晴らしがね。世間の男のやるやうな気晴らしがね。

美女 そうだわ、なんとお気晴らしをなさいませ。あたくし見ているわ。あなたが何をなさっても、やきもちなんかやかずにじっと見ているわ。我慢して、じっとあなたを見ているわ。あなたを見ていれば、あたくしそれで満足できるの。幸福なの。

[*Pendant ce temps, une scène muette. Jirô ôte sa veste et se met au lit. Kiku entre en scène. Elle tient l'oreiller avec dévotion. Elle le place sous la tête de Jirô et quitte la scène. Le chœur cesse. Une femme très belle entre en scène à partir de la cloison d'en face. Elle porte un masque. Elle porte une longue robe à l'occidentale.*

LA BEAUTÉ : Monsieur Jirô… Monsieur Jirô…

LE CHŒUR : Levez-vous ! Levez-vous !

LA BEAUTÉ : Monsieur Jirô… Monsieur Jirô…

LE CHŒUR : Levez-vous ! Levez-vous !

JIRO : *Il s'éveille et laisse apparaître son buste.* Qu'est-ce que c'est ? Qui est-ce ? Qui es-tu ? Tu es très belle !

LA BEAUTÉ : Répondez !

JIRO : Les femmes, parce qu'elles sont ainsi, me sont désagréables.

LA BEAUTÉ : Vous aimez les femmes dociles n'est-ce pas ? C'est très « vieux jeu ». Si la femme ne résiste pas un peu, n'est-elle pas ennuyeuse ?

JIRO : Ouah ! Tais-toi. Ce sont des lieux communs !

LA BEAUTÉ : Mon nom, c'est « commun ».

JIRO : Je n'ai jamais entendu un nom aussi bête !

LA BEAUTÉ : Regardez ! S'il devient un nom, même le lieu commun n'est plus un lieu commun.

JIRO : Ce genre de chose ne peut devenir même un bon mot.

LA BEAUTÉ : Tiens ! Vous tremblez. Votre main, voilà, comme des papillons… Je vous prends la main.

Elle tient les deux mains de Jirô dans le creux de ses mains.

Je vous tiens. Sinon, vos mains vont s'envoler en vous abandonnant.

JIRO : Tu es une rêveuse, n'est-ce pas ?

LA BEAUTÉ : *Elle rit sournoisement.* Je suis en train de t'imiter.

JIRO : Une femme connaissant les hommes imitant un homme ignorant les femmes, que penses-tu que cela donne ?

LA BEAUTÉ : C'est compliqué, ce que tu dis !

JIRO : Tu es devenue une femme ignorant les hommes.

LA BEAUTÉ : Quelle morgue de parler ainsi ! Jirô, buvons le *saké* que « commun » a apporté.

JIRO : Non. Je déteste être ivre.

LA BEAUTÉ : Il n'y a pas d'alcool qui ne rende ivre !

JIRO : C'est pour cette raison que je déteste le *saké.*

LA BEAUTÉ : Tu dis cela mais dans dix ans, tu deviendras un grand buveur.

JIRO : Je sais cela. Mais pour la seule raison que, de toute façon, je vais devenir un grand buveur dans dix ans, devrais-je boire maintenant ?

LA BEAUTÉ : Quand tu raisonnes, tes yeux sont tellement mignons ! Ce sont des yeux qui s'enivrent de leurs propres raisonnements.

JIRO : Ah ! Une chose horrible vient de passer dans tes yeux.

LA BEAUTÉ : Cette chose horrible, qu'est-ce que c'est ?

JIRO : Dans les yeux des femmes, il y a parfois un loup qui passe.

LA BEAUTÉ : Tu confonds avec un berger allemand de grande taille.

JIRO : Je ne t'aime pas du tout.

LA BEAUTÉ : Malgré cela, dans six mois, nous allons nous marier.

JIRO : Je ne t'aime pas du tout.

LA BEAUTÉ : Même si tu ne m'aimes pas, nous nous marierons bientôt.

JIRO : Personne n'aime les déchets qui s'accumulent au fond des poches des vêtements occidentaux, mais ceux-ci s'accumulent sans qu'on s'en rende compte et, toute la vie, ne cessent de s'accumuler. Le blanchisseur n'est pas si gentil.

LA BEAUTÉ : *Comme si elle chantait.* Le blanchisseur n'est pas gentil à ce point ! C'est pour cette raison que nous partirons en voyage de noces, n'est-ce pas ?

JIRO : De nombreux pourboires, des paysages qu'on contemple tiraillé par les bâillements, des photos souvenirs de très mauvais goût, et, comme les spectacles sensationnels que l'on voit quand on est enfant, portant une ombrelle, traversant la corde, le singe Jirô et la guenon Hanako.

LA BEAUTÉ : Tu racontes les choses comme si tu les avais vues !

JIRO : Un voyage de noces, n'est-ce pas seulement un essai d'outils ?

LA BEAUTÉ : *Elle frappe des mains.* Tu n'es pourtant qu'un enfant mais tu dis des choses terribles !

JIRO : Ensuite dans cinq ans, tu seras admirable comme une bicyclette que j'ai l'habitude de chevaucher et tu resplendiras. Ce ne sera que cela. Ensuite, la bicyclette se couvrira progressivement de rouille, rien d'autre. Moi, je suis un homme qui ne fera jamais remarquer à son épouse que la bicyclette a disparu et qu'il peut marcher !

LA BEAUTÉ : Il semble qu'avec ces mots-là, tu veuilles me donner le coup de grâce. Ton partenaire n'a pas la moindre égratignure ! Réfléchis un peu ! Le matin, je me lèverai la première, je ferai griller du pain, je préparerai des œufs pochés et des œufs à la coque. Et toi, avec le bord de la cuillère, tu casseras la coque, comme ça, clac, clac, clac…

JIRO : Qu'est-ce que c'est ? Des œufs sont des œufs.

LA BEAUTÉ : Je veux dire ceci : « tu es maladroit. Je le fais à ta place. »

JIRO : Je n'aime pas qu'on se mêle ainsi de mes affaires.

LA BEAUTÉ : « Ah ! Les œufs sont déjà cuits ! »

JIRO : La cuisine des femmes, c'est toujours cela ! C'est ou trop cuit ou cru. C'est ou trop amer ou trop sucré.

LA BEAUTÉ : Moi, j'éplucherai proprement. Tiens, je te le mets dans la bouche. *Elle lui dérobe un baiser.*

JIRO : J'étouffe ! C'est dur !

LA BEAUTÉ : Quel idiot ! Toi, tu ne sais rien du tout ! Pourquoi as-tu des narines ? Pendant le baiser, on respire avec le nez !

JIRO : Je n'aime pas respirer par le nez.

LA BEAUTÉ : Le bon sens te fait ouvrir la bouche distraitement, n'est-ce pas ?

JIRO : Tu es belle !

LA BEAUTÉ : Tu t'es enfin réveillé !

JIRO : J'ai l'impression que l'on a appliqué un baiser sur mon visage !

LA BEAUTÉ : Les baisers des femmes sont toujours ainsi !

JIRO : Tu es vraiment belle ! Mais si on t'écorche, à coup sûr, c'est un squelette.

LA BEAUTÉ : Comment ?

JIRO : Si l'on pouvait t'écorcher, ce serait un squelette, à coup sûr.

LA BEAUTÉ : Tiens ! Que c'est abominable ! Je n'ai jamais pensé à une chose pareille. *Elle touche son visage inconsciemment.*

JIRO : Y a-t-il des beautés parmi les squelettes ?

LA BEAUTÉ : Il y en a sûrement, non ?

JIRO : Quelle assurance formidable ! Mais lorsque tu m'as baisé, sous tes joues, j'ai pu distinguer tes os qui riaient.

LA BEAUTÉ : Si le visage rit, les os aussi.

JIRO : Oui, je dis une chose semblable. Il faut le dire. Que les os rient quand le visage rit, cela va de soi ! Mais les os du visage rient aussi quand le visage pleure ! Les os parlent ainsi : « Si je ris, ris ! Si je pleure, pleure ! ». Les os parlent ainsi : « C'est maintenant que mon règne arrive ! »

LA BEAUTÉ : Le règne des os ! C'est mignon de penser une chose pareille !

JIRO : Pour ce qui est des jugements des femmes, n'y en aurait-il pas que deux : « c'est mignon ! » et « C'est idiot ! » ?

LA BEAUTÉ : C'est un mignon petit garçon bien caustique !

La femme regarde Jirô avec tendresse. Tout à coup, dans la boîte du côté du jardin, on entend les pleurs d'un nourrisson.

LA BEAUTÉ : Ah ! Notre enfant est né !

JIRO : On dirait un pain brûlé !

LA BEAUTÉ : *Elle regarde furtivement dans la corbeille.* Oh ! Qu'il est mignon ! Tu reconnais maman ? Buhbuhbuhbuhbuh, baaa, chikichichichiki.

JIRO : Arrête ! C'est idiot ! Tu n'es pas un *chindon'ya*[796], n'est-ce pas ?

LA BEAUTÉ : Tiens ! Allons voir papa ! C'est bon ? Il ne faut pas pleurer ! C'est que papa n'est pas très commode. Il n'est pourtant qu'un enfant. *Elle pose la corbeille à côté du lit de Jirô.* Tiens ! C'est papa ! Papa ! Regarde ! C'est notre premier enfant !

JIRO : Oh ! là là ! Ne serait-ce pas notre premier squelette ?

LA BEAUTÉ : Alors ? Ressemble-t-il davantage au papa ou à la maman ?

JIRO : *Il détourne le visage.* Un enfant voit le jour. Dans ce monde si sombre ! Mieux vaut encore le ventre plus clair de la mère. Comment ? Aller de gaieté de cœur dans un endroit encore plus sombre ! C'est idiot, je ne comprends pas du tout !

LA BEAUTÉ : Tiens ! Ses paupières battent ! Il a ri !

JIRO : Le squelette a déjà appris à rire. Ne penses-tu pas que c'est effroyable ? Eh, toi !

LA BEAUTÉ : Chikuchikuchikuchiku !

JIRO : Puisse cela n'être qu'un rêve.

LA BEAUTÉ : Chikuchikuchikuchiku ! ouhouh !

JIRO : Ah ! Puisse cela n'être qu'un rêve !

LA BEAUTÉ : Regarde ! Il regarde le visage de son papa et il rit !

JIRO : Alors, cet enfant, il me ressemble ? Ou bien, est-ce à toi qu'il ressemble ?

LA BEAUTÉ : Tu as beau dire, cela t'intrigue n'est-ce pas ?

JIRO : A qui ressemble-t-il ?

LA BEAUTÉ : Si tu montres un visage si effroyable, il va se mettre à pleurer ! Oui, malheureusement, il ressemble davantage à son père qu'à moi.

JIRO : Comment ?

---

[796] Un « *chindon-ya* » est « un musicien déguisé, engagé pour faire la publicité d'un magasin ou d'un restaurant en marchant à grand bruit dans les rues » (Définition du dictionnaire petit ROYAL).

LA BEAUTÉ : Tiens ! Ces sourcils, ce nez, cette bouche aussi, on peut te voir indistinctement, en dessous.

JIRO : D'accord ! C'est à moi qu'il ressemble.

LA BEAUTÉ : Sois content !

JIRO : Ah, c'est horrible ! Dire qu'il me ressemble !

LA BEAUTÉ : *Ironique.* Que tu es modeste !

JIRO : Dire qu'un être qui me ressemble voit le jour à nouveau ! C'est horrible !

LA BEAUTÉ : *Elle pousse un cri.* Arrête !

JIRO : *Il frappe à coups redoublés l'intérieur de la corbeille avec le cendrier placé au pied du lit.* Voilà pour toi, voilà pour toi !

LA BEAUTÉ : Arrête ! Qu'est-ce que tu fais ? Arrête !

JIRO : Il est mort…

LA BEAUTÉ : Mon bébé ! Le pauvre ! Le pauvre !...

JIRO : C'est bien bon ainsi ! Le petit vivra, il grandira, un jour, il ressemblera à un vieillard et il faudra qu'il en souffre ! Tout le monde subit le sort de ce petit !

LA BEAUTÉ : Enfin, tu es un être ignoble. Même les enfants font naître la jalousie en toi !

JIRO : Oui, c'est cela. Je n'admets pas que l'on puisse me ressembler.

LA BEAUTÉ : *Elle pleure.* Quel homme terrible !...Quel homme terrible !...

JIRO : Voilà. Regarde ! Les os rient !

LA BEAUTÉ : Mais, ce qui ne peut surprendre, je t'aime.

JIRO : Tant mieux ! Ainsi nous pouvons converser.

LA BEAUTÉ : J'ai compris ! Si tu as tué le bébé, c'est parce que tu m'aimais ! Tu craignais qu'il soit importun. Je t'aime ! Je t'adore ! J'ai enfin compris ! Toi, tu es un être vraiment passionné. Cette passion, je ne l'ai pas comprise aisément. J'étais idiote, n'est-ce pas ? Les enfants et le reste, j'y ai déjà renoncé !...Je te pardonne. Hein ! Moi, je te pardonne. Je pardonne tout ton être.

JIRO : Ah, la vanité des femmes tourne tout à leur avantage !

LA BEAUTÉ : Jirô, en contrepartie, ne me quitte pas !

JIRO : Si tu deviens une épouse fidèle…

LA BEAUTÉ : J'ai l'habitude ! Je peux tout faire ! Je peux faire la poussière, le ménage, raccommoder, tout ! Si tu me demandes de me mettre nue et de marcher dehors, cela aussi, je le fais.

JIRO : Très bien, c'est une bonne résolution ! D'abord, tu ne seras jamais jalouse !

LA BEAUTÉ : Ah ! Je supporterai. Je supporterai tout !

JIRO *: Il s'étire*. Bon ! C'est ainsi ! Je suis un père qui a tué son enfant ! J'ai besoin de divertissement. Tu sais, des distractions. Des distractions comme celles des hommes de ce bas monde.

LA BEAUTÉ : Oui, c'est cela ! Il faut te divertir tant bien que mal. Je l'ai vu ! Quoi que tu fasses, je te regarde fixement sans ressentir de jalousie. Je supporte et je te regarde fixement. Si je te regarde, c'est assez pour moi. Je suis heureuse.]

L'impénitent meurtrier est de retour et sa cruauté est toujours plus monstrueuse. Cette fois, il commet un infanticide. Il bat à mort son propre fils qui vient de naître et sa justification est saisissante : « Je n'admets pas que l'on puisse me ressembler ». Cet enfant qui naît de manière surnaturelle, sans avoir été conçu, *ex nihilo*, ne serait-il pas Jirô lui-même ou plutôt, l'ancien Jirô qu'il s'agît de faire disparaître ? Jirô veut être unique, semelfactif, pour reprendre la terminologie de Jankélévitch, *primultime*[797]. Nous ne sommes plus dans l'éternel retour de la palingénésie. Il faut faire disparaître absolument le passé, le congédier, pour connaître la résurrection. Un peu plus loin, le secrétaire de Jirô, qui est devenu chef d'entreprise, lui rappelle le souvenir de son prédécesseur. Jirô ne coopère pas en relançant son interlocuteur par une question ou un commentaire. Il coupe court à la conversation[798] :

秘書 いや、先代と生写しでいらっしゃいますなあ。お電話の御様子がそのままでいらっしゃいますなあ。先代もその調子で面倒な電話をごまかすのがお上手でありました。まったくもう、イエスもノオもございませんので。あの腹芸が天性御子息様にもそなわっておいででございますなあ。やっぱり血は争えないものでございますなあ。いや、こうしておりましても、先代のおそばにいるようでございますよ。ああ、思い出しますなあ。（眼鏡をとって中空を仰ぐ）先代がおめざめになると呼鈴が鳴る。私いつもお床のそばで一日の御予定をうかがったり、電話のお取次をしたりして、朝のひとときをすごしたもんでございました。そこへ新聞が来る。先代がまた、都新聞の芸妓のゴシップ欄が

[797] Jankékévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *op.cit*., p. 46.

[798] MYZ, vol. 21, pp. 464-465.

お好きで、株式欄のつぎにあそこをお読みになる、 そこではや、朝っぱらから、例の御冗談で ……いやはや、 ……そのあとがあの、それ、有名な鳥鍋でございました。先代の御朝食は鳥鍋ときまったもので、老いてますますお旺んだったのはそのせいだろうというので、実業界でも有名でございまして、一時は大流行でございました。……その鳥鍋の御相伴に毎朝あずかるのはこの上もない名誉であるわけで、私は毎朝心の中でおしいただきながら、砂肝ですな、肝の固いところ、先代はやわらかいところしか召上がりませんので、固いところだけ私が頂いたものでございます。……あの朝の鳥鍋というものが、何とも言えない……

次郎　明細書をよみたまえ。

[LE SECRÉTAIRE : C'est extraordinaire ! Vous êtes la réplique vivante de votre prédécesseur ! Lorsque vous êtes au téléphone, vous avez exactement le même air ! Votre prédécesseur aussi, avec le même air, savait évacuer par la ruse ces appels tracassiers. Ce n'est ni « yes » ni « no [799] » ! Le fils naturel jouit aussi de cette capacité de s'exprimer sans rien dire, sans rien faire. Comme on pouvait s'y attendre, on ne peut lutter contre la race… Incroyable ! Quand vous faites ceci, c'est comme si nous étions à côté de votre prédécesseur !... Ah ! Je m'en souviens !

II met ses lunettes et lève les yeux au ciel.

Lorsque votre prédécesseur se réveillait, il y avait une sonnerie. Moi, tout le temps, je me tenais à son chevet et je m'informais du programme de la journée, je répondais au téléphone. Je passais ainsi un moment de la matinée. Le journal arrivait. Votre prédécesseur appréciait aussi la rubrique des scandales des dames de Kabuki du journal Miyako. Il lisait cette rubrique à la suite de la colonne boursière, là, de bonne heure. Et ce qui est amusant… Mon Dieu ! Ensuite, c'était cela, la fameuse poule au pot. Votre prédécesseur avait l'habitude de manger une poule au pot au petit-déjeuner, et comme l'on a pensé que c'était peut-être la raison de son succès, lequel s'affermissait à mesure qu'il prenait de l'âge, ce mets est devenu très populaire dans le monde des affaires et à une époque, c'était la grande mode… Et ce qui m'était le plus insigne des honneurs, chaque jour, je recevais en partage des foies de volaille. Tous les matins, toujours reconnaissant, c'était les foies de volaille, la partie dure du foie. Comme votre prédécesseur ne mangeait que la partie tendre, l'on me donnait la partie dure… Cette poule au pot matinale… Je ne peux rien en dire…

JIRO : Lisez le bordereau !]

[799] Les termes sont en anglais dans le texte.

Jirô-Mishima fait table rase. Il plonge son prédécesseur, le poète Hiraoka Kimitake, dans le néant de l'oubli.

2. Jirô, épigone de Socrate

Refusant radicalement tout sentiment passéiste, toute nostalgie, il ne tarde pas à être condamné à mort pour ironie. Comme Socrate, il doit boire la ciguë[800] :

> **老国手** 諸君、かくして悲しむべき事態が発生したわれらの次郎、われらの元首が、毒薬を飲まれるべき事態、これであります。
>
> **医師一** （二と話し合う）先生の御意見は全く科学的だね。
>
> **医師二** そうだね、われわれの学問の伝統は政治的意見に動かされないことだものな。
>
> **老国手** わしは諸君の賛同を得たことを衷心からうれしく思います。今やわれわれの祖国は行動に移らんとしております。かかる時、眠れる元首の使命はおわったのであります。なぜなら政界進出以来きょうのきょうまで、われらの元首は三年間というもの、ここに眠りつづけて来られたのであります。この秘密を、この国家の大秘密を知るものは、小生と、枢機にあずかる他の数人とだけでありました。元首の代りにはいつもいつも数人の替玉が活躍して、元首の政権掌握に努力してまいりました。たとえばこれ、ダイヤの首飾のオリジナルを金庫にしまって、外出の際には寸分たがわぬイミテイションをかけて出る貴婦人のごとき国家の状態であったのであります。
>
> **医師一** ヒヤヒヤ。
>
> **医師二** 先生の情熱の若々しさはどうだい。われわれ大いに見習わねばね。
>
> **老国手**　しかるに今や、仮装の時、虚妄の時は終わったのであります。われらの祖国は行動に移らんとし、機械はすでに唸りをあげて動き出しました。この動力の源泉たるや、元首にあらず、側近にあらず、青年の団結の力であります。
>
> **医師一** ほれぼれするようだな。

[800] MYZ, vol. 21, pp. 472-476.

医師二 ほんとうの科学者の熱情だからな。

老国手 もはや機械は動いた。われわれにとって、眠れる元首は要らないのである。眠れる独裁者は死すべきなのである。

（医師一二拍手喝采す。次郎目をさまして上半身を起す）

次郎 何だい、何だい、何ごとがはじまったの？ おじいさん。

老国手 われらが元首の御臨終です。側近の方々の御参入を許可します。

（美女、三人の踊子、黒紗を被いでうつむきがちに登場。秘書登場。一同床のまわりに神妙に坐る）

次郎 おかしいなあ。みんなどうしたの。なんだって急に黙っちゃったんだろう。おい。（踊子の一人をつつく）やあ、泣いてるね。何が悲しいんだい。 へんなやつだなあ。

老国手 元首にさよならを申しましょう。（一同平伏する）

次郎 またばかにおとなしくなっちゃったもんだね。おい、僕の奥さん、百合の花はどうしたい。赤ん坊を殺してすまなかったな。

老国手 コップにお水を。

医師一 は。

老国手 このお薬をおのみ下さい。

次郎 なんだい、これは。

老国手 いさぎよく、ぐつとお乾し下さい、みんなが御最期のありさまを見ております。

次郎 いやだ、冗談じゃないょ。僕、まだ一向に死にたくねえよ。

老国手 我儘を仰言らず、いさぎよく御最期をお遂げ下さいo

次郎 しつこいやつだな。死にたくないんだって云ったら。

老国手 元首の御最期でございます、見苦しい様子をお見せなさらぬように。

次郎 いやだ、死にたくない、みんなどうしてとめてくれないの、不人情だなあ、泣いてばっかりいて何にもならない、こんなときにも女ってやつは役立たず。

老国手 こんなところでまで女の悪口を仰言らずともよろしい。さあ、ぐーつとー思ひにお乾し下さい。

次郎 いやだ、 いやだ、絶対にいやだったら。

老国手 これではどうも仕方がない。見苦しいことにならないように、そうだ、わしがよく納得をおさせしてお呑ませしましょう。みなさんお退り下さい。わしにお委せ下さい。．御最期をお見届けしたいであろうが、まあここのところはお退り下さい。（老国手一人を残して一同退場）

いいかね、次郎、わしはあなたに納得させるよ。しずかにおきき。わしらは邯鄲の里の精霊だ。 な、それはあんたも多分御承知だ。 この枕で寝たものは、悟りをひらかねばならぬ定めになっておる。むかしは粟のおだいの炊けるあいだに一生の夢を見て、現世のはかなさを悟ったわけだ。今もそうだ。夢を見ているあいだ、みんな従順にすなおに生涯を生きた。本当に生きたのだよ。だから夢のさめぎわにはその一生のはかなさをいやさらに身にしませるためにだ、帝王となった夢のなかで不老長寿の薬をすすめたもんだ。それがわしの役目だ。それだのに、あんたは何だ。はじめからあんたは生きようとしないじゃないか。あんたは素直さを欠いておる。あんたは夢のなかででも、人生に全部肱鉄をくらわした。わしは一部始終を見ておわったよ。

次郎　だって、おじいさん、夢のなかでだって僕たちは自由です。生きようとしたって生きまいとし、あなたの知ったことじゃないじゃないか。

老国手 そりゃあ礼にならわぬ仕打じゃないか。

次郎 礼にならわなく立って、こっちははちっとも困らねえや。

老国手 ところがこっちは困るんだ。おまえみたいな無法者にはこの世のはかなさを悟らせようがない。わしの任務は遂げられやせん。もうこうなったら、おまえを生かしてかえすわけには行かんのだ。生かしてかえしては、わしの本分にもとる次第さ。

次郎 でも僕は死にたくないんだもの。

老国手 矛盾！ 矛盾！ あんたの主張には論理的一貫性が欠けているように見受けられる。

次郎 なぜさ。

老国手 だってあんたは一度だってこの世で生きようとしたことがないんだ。つまり生きながら死んでいる身なんだ、あんたは。それが死にたくないとは何だろうね。

次郎 それでも僕は生きたいんだ！

老国手 そんな愚にもつかないことは、これを呑んだ上で考へなさい。

次郎 いやだ、僕は生きたいんだ！

（次郎隙をうかがって老人の手より薬をくつがえす。老人、呀っと叫んで消ゆ。暗転。悼子しらじらと明るむ。次郎もとのままの姿で寝ている。障子徐々に明るむ。障子のあちらに小鳥の囀り甚し。菊登場。次郎の肩をゆすりて起す）

[LE PROFESSEUR : Ainsi, nous devons faire face à une situation déplorable. Notre Jirô, notre chef, doit se voir administrer un poison. Telle est la situation.

LE PREMIER MÉDECIN : *Il parle avec l'autre médecin.* L'avis du professeur est vraiment scientifique !

LE DEUXIÈME MÉDECIN. Oui, c'est vrai ! La tradition de notre science ne pourrait pas être ébranlée par des opinions politiques !

LE PROFESSEUR : Je suis profondément heureux d'avoir obtenu votre accord. Maintenant, notre patrie essaie de passer à l'action. La mission de notre chef qui dort est terminée. En effet, depuis qu'il s'est lancé dans la politique jusqu'à ce jour, pendant trois ans, notre patron n'a cessé de dormir ici. Ce secret, ce grand secret d'État, il n'y a que moi-même et quelques autres membres du sérail qui le sachions. À la place du chef, il y a toujours quelque sosie qui se démène et qui s'évertue à maintenir le pouvoir politique. L'État se trouvait dans la situation d'une dame qui, après avoir rangé l'original d'un collier de diamants dans un coffre-fort, sortirait en portant une imitation parfaitement identique.

LE PREMIER MÉDECIN : C'est inquiétant !

LE DEUXIÈME MÉDECIN : Professeur, quelle ardeur juvénile ! Nous devons prendre exemple en tout sur vous !

LE PROFESSEUR : Mais maintenant, l'heure du travestissement, l'heure du mensonge est terminée. Déjà, la machine ronronne et se met en branle. Le moteur de cette force n'est ni dans la personne du souverain, ni dans son entourage, il est dans l'union de la jeunesse !

LE PREMIER MÉDECIN : C'est ravissant !

LE DEUXIÈME MÉDECIN : Parce que c'est l'authentique enthousiasme des scientifiques !

LE PROFESSEUR : Déjà, la machine se meut. Un chef qui dort ne nous est d'aucun secours. Un dictateur qui dort doit mourir.

Les deux médecins applaudissent. Jirô se réveille et laisse apparaître son buste.

JIRO : Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui a commencé ? Monsieur !

LE PROFESSEUR : Nous sommes à la dernière heure du chef. J'autorise la visite des membres de l'entourage.

La beauté, les trois danseuses s'enveloppent d'une gaze de soie noire. Elles entrent en scène en baissant la tête. Le secrétaire apparaît. Ils s'asseyent tous autour de la couche d'un air docile.

JIRO : C'est étrange. Vous tous, qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi, soudainement, tout le monde observe le silence ? Eh !

Il pousse légèrement l'une des danseuses.

Hé ! Tu pleures ? Qu'est-ce qui te chagrine ? Elle est vraiment bizarre celle-là !

LE PROFESSEUR : Disons adieu au chef.

Ils s'inclinent tous, appliquant le front et les mains sur le sol.

JIRO : À nouveau, vous restez silencieux, bêtement ! Eh, mon épouse ! Qu'est-ce que je fais des fleurs de lis ? Je m'excuse d'avoir tué le bébé !

LE PROFESSEUR : De l'eau dans un verre.

LE PREMIER MÉDECIN : Très bien !

LE PROFESSEUR : Veuillez boire ce médicament.

JIRO : Qu'est-ce que c'est ?

LE PROFESSEUR : Courageusement, franchement, buvez ! Tout le monde observe votre ultime spectacle.

JIRO : Non ! C'est une plaisanterie ? Moi, je n'ai pas du tout envie de mourir !

LE PROFESSEUR : Sans faire de caprice, veuillez mourir virilement !

JIRO : Quel type tenace ! Si je te dis que je ne veux pas mourir !

LE PROFESSEUR : Voici l'agonie du chef. Faites-en sorte de ne pas nous incommoder par le spectacle.

JIRO : Non ! Pourquoi personne ne l'arrête ? C'est inhumain ! Si vous ne faites que pleurer, rien ne changera. Même dans ces moments, les bonnes femmes ne servent à rien !

LE PROFESSEUR : Même dans ces moments, il ne faut pas médire des femmes. Allez, franchement… Ayez le courage de boire.

JIRO : Non ! Non ! Je refuse catégoriquement !

LE PROFESSEUR : Si c'est ainsi, il n'y a plus rien à faire. Pour que nous n'ayons pas à assister à une scène honteuse, oui, je vais vous persuader et vous boirez. Vous tous, veuillez sortir. Laissez-moi faire. Vous voulez sans doute constater le décès mais je vous prie de sortir d'ici.

Tout le monde sort, laissant le professeur seul.

C'est bien, n'est-ce pas ? Jirô, je vais te convaincre. Ecoute moi calmement. Nous sommes des spectres du village de Kantan. Dis ! Mais tu le sais peut-être. Il y a une loi selon laquelle si l'on dort en s'appuyant sur cet oreiller, il faut atteindre l'éveil. Jadis, pendant que l'on préparait la bouillie de millet, l'on voyait le rêve de la vie et l'on prenait conscience de l'évanescence de ce bas monde. Aujourd'hui encore, c'est ainsi. Tout le monde passait sa vie en rêvant, docilement et naïvement. On vivait vraiment ! Donc quand le rêve est sur le point de se dissiper, pour vous imprégner davantage de la vanité de l'existence, dans le rêve où vous êtes roi, nous conseillons l'élixir de longue vie. C'est mon rôle. C'est cela et pourtant toi… que fais-tu ? Depuis le début, n'est-ce pas vrai que tu ne tentes pas de vivre ? Tu manques de simplicité ! Même au sein du rêve, tu as éconduit tout le monde ! Moi, j'ai tout vu !

JIRO : Mais, Monsieur, même dans les rêves, nous sommes libres. Que je veuille vivre ou non, ce n'est pas quelque chose que tu peux savoir, n'est-ce pas ?

LE PROFESSEUR : Voilà un traitement sans précédent !

JIRO : Cela a beau être un traitement sans précédent, moi, je m'en moque éperdument.

LE PROFESSEUR : Mais pour moi, c'est très préoccupant ! Les hors-la-loi comme toi, il n'y a pas moyen de leur révéler la précarité du monde ! Je ne peux pas accomplir ma tâche ! Je ne peux pas te laisser vivre ! Ce serait contraire à mon devoir !

JIRO : Enfin ! Je ne veux pas mourir !

LE PROFESSEUR : Tu te contredis ! Tu te contredis ! Je constate que tes propos manquent de cohérence !

JIRO : Et pourquoi ?

LE PROFESSEUR : Enfin, tu n'as jamais essayé de vivre en ce bas monde. Au fond, tu mènes ta vie en n'étant autre chose qu'un corps-mort ! Dans ces circonstances, dire « je ne veux pas mourir » qu'est-ce que cela signifie ?

JIRO : Malgré cela, je veux vivre !

LE PROFESSEUR : Réfléchis à ces inepties après avoir bu !

JIRO : Non ! Je veux vivre !

Jirô profite d'un moment d'inattention pour renverser le poison des mains du professeur. Le vieil homme crie et disparaît. La scène s'obscurcit. Les portes coulissantes blanchissent sous la lumière. Jirô dort dans la position qu'il avait adoptée initialement. Les portes coulissantes continuent de blanchir. De l'autre côté de ces dernières, l'on entend démesurément le gazouillement d'oisillons. Kiku entre en scène. Elle secoue l'épaule de Jirô qui se réveille.]

Quatre raisons motivent la condamnation à mort de Jirô. La première et la deuxième sont énoncées par le professeur alors qu'il délibère avec les médecins : Jirô doit mourir car « l'heure du travestissement, l'heure du mensonge est terminée », car « un dictateur qui dort doit mourir ». La troisième et la quatrième sont formulées lors du dialogue entre le professeur et Jirô. Le professeur accuse Jirô : « tu ne tentes pas de vivre », puis « Les hors-la-loi comme toi, il n'y a pas moyen de leur révéler la précarité du monde » ! Jirô n'est pas condamné explicitement pour ironie. Pourtant le premier chef d'inculpation n'est pas sans rappeler l'étymologie du mot « ironie » au sujet de laquelle nous écrivions[801] :

> Rappelons en effet que le terme « ironie » vient du grec « eirôn » dont « l'étymologie précise demeure [certes] obscure » selon Pierre Schoentjes mais qui désigne dans la comédie antique « *un personnage dissimulé*, qui à travers l'intrigue s'oppose souvent à l'*alazôn,* le vantard, sur lequel il finit habituellement par remporter la victoire », lequel déploie son ironie à travers ce jeu sur l'être et le paraître, car « quand l'identité d'un personnage est masquée, sa personnalité réelle n'est plus perceptible derrière l'apparence de son discours, et l'ironie peut naître de cette dissociation ».

Jirô est condamné par ce qu'il est double, que chez lui l'être et le paraître ne coïncident pas, qu'il y a entre eux une nette « dissociation ». Le récit du médecin en témoigne :

> À la place du chef, il y a toujours quelque sosie qui se démène et qui s'évertue à maintenir le pouvoir politique. L'État se trouvait dans la situation d'une dame qui, après avoir rangé l'original d'un collier de diamants dans un coffre-fort, sortirait en portant une imitation parfaitement identique.

Jirô est absent, invisible et pourtant c'est lui qui exerce le véritable pouvoir. Sa couche est le tombeau de l'ironie. Comme Yoshihisa dans *Moyen-Âge*, Jirô « exerc[e] son pouvoir par son absence et sa concavité[802] » à travers les images, les imitations des sosies. Le deuxième chef d'accusation porte sur le rêve. Or, nous avons montré dans notre partie sur *Le Cerf d'Imeno* [803]combien l'ironie et le rêve étaient étroitement liés. Si bien qu'on pourrait reformuler le grief ainsi : « un dictateur qui ironise doit mourir ». Le troisième chef d'accusation porte sur la

[801] Voir *supra* p. 135.

[802] Voir *supra* p. 218.

[803] Voir *supra* p. 233 et suivantes.

socialité de Jirô, sur sa capacité à vivre en groupe. Si Jirô « ne tente[] pas de vivre », il faut entendre « ne tente pas de vivre *en société* ». Le professeur précise d'ailleurs sa pensée en ajoutant « tu as éconduit tout le monde ». Jirô est associable. Il ne peut s'intégrer dans la *polis*. C'est un « hors-la-loi ». Le dernier chef d'accusation précise que cet état de marginalité est irrémédiable, irrémissible. Jirô est un damné qui ne peut plus se racheter, entendre la voix du salut. Jirô est séparé des autres. Comme tout ironiste, il est extravagant. Socrate, lui aussi, fut condamné par ce qu'il n'était pas intégré dans la société et qu'il avait d'autres valeurs. Kierkegaard dit que « Socrate n'accept[ait] pas les dieux reconnus par l'État », qu'il a « introduit de nouvelles divinités[804] ». Socrate s'était marginalisé, désolidarisé de ses concitoyens par son ironie[805] :

> Si [l'ironie] le priva de l'authentique sympathie du citoyen pour l'État, du véritable pathos civique, elle lui évita aussi une exaltation morbide, pour un homme de parti. La place qu'il occupait était pour lui *personnellement* beaucoup trop *isolée*, les liens qu'il contractait étaient beaucoup trop lâches pour aboutir à autre chose qu'à un contact lourd de signification. Il dominait de son ironie toute relation, celle-ci obéissant d'ailleurs aux lois d'une attraction et répulsion constantes. Ses fréquentations n'avaient qu'un caractère passager et il dominait lui-même ces échanges en une satisfaction ironique. Tout cela s'assortit d'un grief qu'on oppose aujourd'hui à Socrate ; on (Forchhammer) l'accuse d'avoir été un *aristocrate*, au sens spirituel bien entendu, ce qui n'est pas entièrement immérité. La *liberté ironique* dont il jouissait du fait qu'aucun lien n'était assez fort pour le retenir, lui qui le dominait toujours en toute liberté, le plaisir auquel il s'adonnait, plaisir de se suffire à soi-même, tout cela témoigne d'une sorte d'aristocratie.

Comme Socrate, Jirô est une sorte d'aristocrate et c'est au nom de la liberté qu'il balaie toutes les accusations de son juge : « Mais, Monsieur, même dans les rêves, nous sommes libres ».

Finalement, Jirô fait tomber la fiole. Il ne mourra pas comme son illustre et invisible prédécesseur, Socrate. L'ironie est le véritable salut. C'est le moment du reverdissement[806]:

---

[804] Kierkegaard, *Le Concept d'ironie*, *op.cit*., p. 154.

[805] *Ibid*., p. 165-166.

[806] MYZ, vol. 21, pp. 476-478.

菊 お坊ちゃま、お起きあそばせ。

次郎 ううん、ふむ。

菊 お起きあそばせ。まあ、かわいらしい罪のないお顔をしてお寝っていらっしゃる。昔とちつ

ともお変りがない。

次郎 ううん、ふむ。

菊 さあ、お起きあそばせ。朝御飯のお仕度ができましてございます。ごはんがふくふくと炊け

ておりますよ。むかしあなたさまはね、菊の炊いた御飯でないと、召上らなかったものでござ

いますよ。

次郎 やあ、朝だね。

菊 もうすっかり明け放たれました。いいお天気でございますよ。

次郎 菊や、僕いろんな夢を見たよ。

菊 （不安にかられ、声をひそめて）やっぱり……

次郎 やつぱり、って云ったって、僕はすこしちがうんだ。人生って思ったとおりだ。僕はちっともおどろきやしない。

菊 あなたさまももしや主人のように……

次郎 菊やはそのほうがいいんだろう。僕がさすらいの旅に出るほうが。

菊 …… 。

次郎 おあきらめよ。旦那様のこともあきらめなさい。僕はどこへも行っきゃあしない。だから君

も僕について来るチャンスはないし、旦那様にあえるチャンスもないんだ。

菊 そう仰言っていただくと、却って安心したような、力強い気持がしてまいりますから、変で

すこと。

次郎 菊や、それがほんとうだよ。 つまり菊やは生きるんだよ。

菊 お坊ちゃま、それではあなたさまだけは菊を見捨てずに、ここにずっとおいで下さいますか。

次郎 いるとも。ここにずつといるよ。いてもいいかい。

菊 ああ、うれしい。 この部屋が役に立ちました。菊はまたお坊ちゃまと二人だけでいられると思ひますと、ああ、うれしい。また十年前の自分がかえってくるようでございますわ。

次郎 僕はずっとここにいるんだ。もしかすると死ぬまでいるよ。

菊 菊やも主人のことなんか忘れましょう。ここの暮しもなんだか新らしい土地へ来たような気が

いたしますよ。どうしてでしょうね、お坊ちゃま、こんなすがすがしい朝はないような気がいたします。

次郎 （立って障子の左端を細目にあけて縁へ出る）やあきれいだ、菊や、庭じゅうの花が咲いたよ。（囀声頻りなり）

次郎 （庭のほうから）ごらん、百合も、薔薇も、桜草も、すみれも、菊も、うわあきれいだ、一どきに花が咲いたよ

菊 （障子の隙問より立ちてのぞきつつ）まあふしぎだ。誰が来ようと思いましたろう、こんな朝が……

次郎 （声とおく）菊や、顔を洗う井戸はどこ？

菊 そっちでございます、そこを左へ！

次郎 （声とおく）やあ、井戸のまわりにも花がいっぱいだ！

菊 ふしぎだ…… ふしぎだ…… 庭が活き返った……。

[KIKU : Réveillez-vous.

JIRO : hum… hum…

KIKU : Réveillez-vous. Il dort, le visage aimable et innocent. C'est tout comme autrefois.

JIRO : hum… hum…

KIKU : Allez ! Debout ! Le petit-déjeuner est prêt. Le riz a légèrement gonflé en cuisant. Vous ne mangerez pas excepté le riz que Kiku a préparé.

JIRO : Ah. C'est le matin, n'est-ce pas ?

KIKU : Il fait déjà parfaitement jour ! N'est-ce pas une belle journée !

JIRO : Kiku, j'ai beaucoup rêvé.

KIKU : *Poussée par l'inquiétude, elle baisse la voix.* J'en étais sûre…

JIRO : Tu peux dire : « j'en étais sûre », en ce qui me concerne, c'est quelque peu différent. La vie est telle que je le pensais. Je ne suis pas du tout surpris.

KIKU : Vous aussi, vous êtes peut-être comme mon mari…

JIRO : Peut-être cela vaudrait-il mieux… que je m'en aille vagabonder…

KIKU…

JIRO : Renonce ! Renonce à ton mari. Je n'irai nulle part ! Donc il n'y aura aucune chance que tu m'accompagnes ! De même, il n'y a aucune chance que tu puisses revoir ton mari !

KIKU : Quand vous me dites cela, au contraire, je me sens rassurée et revigorée. C'est étrange !

JIRO : Kiku, c'est vrai ! Finalement, tu vas vivre !

KIKU : Mon cher, si c'est ainsi, allez-vous rester ici pour toujours sans jamais me délaisser ?

JIRO : J'ai dit que je serai là ! Je serai toujours là ! Est-ce que je peux rester ?

KIKU : Ah ! Je suis contente ! Cette chambre était utile ! Quand je pense que nous allons vivre rien que tous les deux, je suis contente ! C'est comme si la Kiku d'il y a dix ans était de retour !

JIRO : Je resterai toujours ici ! Peut-être jusqu'à ma mort !

KIKU : Oublions cette histoire de mari ! J'ai l'impression d'être arrivée dans un pays nouveau ! Pourquoi donc ! Petit Jirô, j'ai l'impression qu'il n'y a jamais eu de matinée si belle et fraîche !

JIRO : *Il se lève, ouvre légèrement le battant gauche de la porte coulissante et sort dans le jardin.* Ouah ! C'est beau ! Kiku, les fleurs du jardin se sont épanouies !

Les gazouillements sont de plus en plus insistants.

KIKU : Comment ? Les fleurs ?

JIRO : À *partir du jardin.* Regarde ! Le lis, les roses, les fleurs de cerisier, les violettes, les chrysanthèmes, tout ! Ouah ! Que c'est beau ! Les fleurs se sont épanouies en un instant !

KIKU : *Elle regarde par l'interstice que laisse la porte coulissante.* Oh ! C'est un miracle ! Quelqu'un ne serait-il pas intervenu ? Si tôt le matin…

JIRO : *Sa voix s'éloigne.* Kiku, où est le puits où l'on se lave le visage ?

KIKU : C'est là ! Tournez à gauche !

JIRO : *De loin.* Ouah ! Il y a plein de fleurs autour du puits !

KIKU : C'est un miracle ! C'est un miracle ! Le jardin a ressuscité…]

Le meurtre, l'insolence de Jirô ne relèvent pas du nihilisme. L'ironiste Jirô n'entre pas en scène pour tout détruire mais pour rendre possible à nouveau la palingénésie. Kiku, dont le nom signifie « chrysanthème », jouit elle aussi de l'éternel retour cosmique : « C'est comme si la Kiku d'il y a dix ans était de retour » ! Le cosmos est régénéré. L'ironie a réorienté le monde dans le sens du futurisme. Jirô peut enfin évoquer l'avenir : « Je resterai toujours ici ! Peut-être jusqu'à ma mort » !

Dans la scène finale, Jirô quitte la scène et gagne l'espace invisible du jardin. Jirô se fond dans l'au-delà de la scène et se mêle à la nature sans cesse renaissante. Il pénètre l'espace sacré, renoue avec la *physis*. Le dernier mouvement de Jirô aboutit à la contemplation d'un « puits ». Matsumoto Tôru a dit à propos de cet espace sacré[807] :

> L'*espace derrière la porte* (ushiroto no kûkan 後戸の空間[808]) recèle un mystère qui le dote d'un puissant prestige. Il y a un puits dans *l'espace derrière la porte* du temple Yakushi-ji (薬師寺[809]). De ce puits, de l'eau jaillit. C'est dans de tels lieux que la force vitale, que la physis (nature) rejaillit.

Jirô-Mishima se sépare, accède à l'invisible, et acquiert le puissant et fascinant prestige. Il se tient au bord d'un trou. Il est *presque* ce trou. Il s'absente pour réaliser peut-être enfin le plongeon ironique.

---

[807] Matsuoka Shinpei 松岡 心平, Matsumoto Tôru 松本 徹, Inoue Takashi 井上 隆史, « Zadankai : nô to Mishima Yukio : Matsuoka Shinpei o kakonde » 座談会 能と三島由紀夫松岡心平氏を囲んで[Table ronde : le nô et Mishima Yukio : autour de Matsuoka Shinpei], *Mishima Yukio kenkyû* 三島由紀夫研究, n° 7, Kanae Shobô 鼎書房, février 2009, p. 6 : そうした強力な霊威を持つ神秘が後戸の空間にはいます。薬師寺の場合ですと、後ろが井戸で、井戸から水が噴き出てくる。そこから生の力やピュシス（自然）が噴出してくるような、そういう場所なんですね。

[808] Nous traduisons littéralement.

[809] Le temple Yakushi-ji est situé près de Nara.

Conclusion

Dans cette dernière partie, nous avons montré que Hiraoka Kimitake avait abordé l'après-guerre comme un nouveau départ, confiant. Fort de son ironie, il se sentait capable de « soutenir la tragédie », de se tourner vers l'avenir. Cependant, des drames personnels l'ont fait vaciller, replonger dans le lyrisme. Il fallait donc affermir sa posture ironique en devenant un autre et en oblitérant le passé. Dans *Confession d'un masque*, on assiste à une résurrection. Du tombeau de Hiraoka Kimitake surgit un être neuf, Mishima Yukio. Cinq ans plus tard, Jirô-Mishima balaie les dernières traces de nostalgie au terme d'une régression dans l'espace-temps du pays natal. S'inscrivant dans la filiation du scandaleux Socrate, Mishima se libère. Il peut enfin dire oui à la vie.

Conclusion générale

Revenons sur nos pas. Dans le premier chapitre, nous nous sommes intéressé à l'œuvre du poète Hiraoka Kimitake avant la publication de *la Forêt en fleurs.* Nous avons montré qu'en 1941, Hiraoka Kimitake avait pris conscience de la diplopie du réel et que cette découverte avait mis un terme à la période de grâce de l'adolescence et rendu obsolète son mode expression, la poésie, laquelle suppose la transparence des choses, la continuité entre le poète et le monde. Ayant rompu avec le « continent » de l'adolescence, Hiraoka Kimitake entre dans l'âge adulte en proie à la nostalgie et artistiquement, voire existentiellement, démuni. Dans sa chute, il lui faut retrouver prise sur un réel qui le nie en tant que poète. C'est grâce au roman qu'il prétend recouvrer son droit de cité, un roman qui serait lyrique et ironique, un roman qui tenterait de renouer avec le pays natal inexorablement perdu et qui en même temps, dans un mouvement contraire, prétendrait s'en affranchir ; en d'autres termes, un roman fasciné. Ayant choisi de s'inscrire dans la double filiation de Rilke et sa « philosophie lyrique » et du romantisme japonais et son concept exogène d'ironie, Hiraoka a tôt fait de prendre conscience de l'aporie que dresse devant l'artiste une telle écriture. En effet, lyrisme et ironie, parce que contradictoires, risquent de s'annuler mutuellement et de mener l'artiste amer dans la voie sans issue du nihilisme. Comment dépasser cette aporie ? Comment marier heureusement le passéisme lyrique et le mouvement émancipateur de l'ironie, son futurisme ? Hiraoka Kimitake, incapable de compromis, opte pour la radicalité. Il choisit de s'endurcir, de faire taire le lyrisme, de revenir à l'origine de l'ironie, au modèle socratique, et c'est en cela qu'il devient Mishima Yukio.

Bien sûr, le passage à l'ironie pure n'est pas immédiat. Dans le deuxième chapitre, nous avons évoqué cette période d'hésitation entre le lyrisme et l'ironie qui caractérise l'œuvre de Hiraoka Kimitake entre *la Forêt en fleur* et *Moyen-âge*. Dans la première partie du second chapitre, nous nous sommes intéressé au concept japonais d'*akogare* dans *la Forêt en fleur,* que nous avons traduit par « fascination lyrique ». La fascination d'*akogare* est dite « lyrique » car le lyrisme prend le pas sur son pendant ironique. Dans la *Forêt en fleur*, Hiraoka Kimitake rend compte de la nocivité d'un lyrisme que l'ironie ne parviendrait plus à juguler. Dans la deuxième partie, nous avons abordé l'œuvre théorique et nous avons mis à jour une philosophie personnelle de l'« éternel retour » qui aurait pour but de contrecarrer l'influence délétère du lyrisme et de surmonter l'amertume et le nihilisme moral qui en sont les aboutissants. Dans la troisième partie, nous avons interrogé la nouvelle *Moyen-âge* que nous avons considéré comme une dénonciation de la nocivité du lyrisme et comme l'affirmation d'une ironie de la « concavité ».

Dans le troisième chapitre, nous avons affirmé que Hiraoka Kimitake était devenu Mishima au terme d'une « révolution ironique » et qu'il s'était affranchi du

lyrisme par la violence, en adoptant le « stylet » socratique. Après avoir fait la distinction entre l'ironie du monde, l'ironie passive, et l'ironie active, qui est « réaction contre la première », nous avons dit que Hiraoka Kimitake, qui *devient* Mishima Yukio, mettait en œuvre cette seconde ironie dans le *Journal philosophique.* Nous avons montré que cette ironie active était « résolution », inscription délibérée dans la futurition, qu'elle se manifestait par un meurtre paradoxal car créateur et qu'elle tendait vers la perfection du « plongeon ». Dans un dernier temps, nous avons émis l'hypothèse qu'un premier Mishima avait cédé la place à un second au moment de la visite médicale du 10 février 1945, au terme de laquelle son exemption du service militaire lui fut signifiée, et que l'avènement de ce second Mishima était raconté dans la nouvelle *Le Cirque* où, après avoir évacué le lyrisme, ce dernier use de l'ironie meurtrière pour enterrer le premier Mishima.

Dans la quatrième partie, nous nous sommes intéressé à l'après-guerre. Nous avons dépeint un Mishima confiant et tourné vers l'avenir mais qui, face aux drames de la vie intime, avait éprouvé le besoin de devenir un autre, de renaître *surnaturellement*. Cette nouvelle étape est franchie dans *Confession d'un masque*. Mishima y opère en effet sa résurrection. Dans un dernier temps, nous avons exécuté un bond temporel pour retomber sur *Kantan*. Dans cette pièce qui devait inaugurer le futur *Recueil de nô modernes*, Mishima balaie les dernières traces de nostalgie au terme d'une régression dans l'espace-temps du pays natal. Jirô-Mishima s'y libère de son ancien moi, et, s'inscrivant dans la filiation de Socrate, dit oui à la vie.

Ainsi, Hiraoka Kimitake devient Mishima Yukio en deux temps. Dans un premier temps, il expurge l'ironie romantique de son lyrisme nostalgique, rétrograde, passif, parfois amer, voire nihiliste. Pour ce faire, Hiraoka Kimitake, après avoir chanté la palingénésie, la renaissance naturelle, réactive l'ironie socratique, active, optimiste mais violente, destructrice en même temps que créatrice. Dans un second temps, fort de la joyeuse ironie, il liquide le moi passé, le poète qu'il fut en suscitant par l'art le miracle de la résurrection puis celui de la regression.

Mishima Yukio s'est-il affranchi complètement de son passé ? Non puisque l'*Avoir-été* demeure, quoi qu'on fasse. Citons longuement Jankélévitch[810] :

> Pour le mort qui soi-disant ressuscite montrons en attendant quelle tare ineffaçable cet irrévocable représenterait. Lazare sort du tombeau le quatrième jour, mais nul ne peut faire que Lazare n'ait été une fois l'habitant du royaume des morts. Lazare renaît d'entre les morts, mais nul ne peut faire qu'il n'ait été lui-même, pendant trois jours et trois nuits, l'un de ces morts. Christ a pu ressusciter Lazare[…] ; mais Christ lui-même ne peut rien contre le fait qu'il a

[810] Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, pp. 91-94.

été un mort avant de redevenir vivant ; une puissance surnaturelle a pu ressusciter le mort : mais pour nihiliser l'avoir-eu lieu il faudrait une toute-puissance contre nature ; le mort revivra par l'effet d'un miracle, mais il faudrait un super-miracle pour que *le fait même d'avoir été mort* pendant trois jours fût inadvenu. Sur Lazare ressuscité pèsera éternellement l'hypothèque affreuse de ce séjour dans la nuit de la mort ; et comme les survivants d'Auschwitz portent encore sur le bras un tatouage qui est la marque indélébile de l'enfer où ils vécurent à la façon des morts, ainsi le rescapé du tombeau porte une espèce de tatouage invisible qui le distingue à jamais de tous les autres hommes […]. Celui qui a été mort, fût-ce pendant cinq minutes, restera marqué à jamais ; jusqu'aux siècles des siècles, le fait d'avoir été un mort demeurera comme un stigmate moral inexterminable, comme une horrible et inavouable et inexplicable tare qui pèse sur la seconde vie du ressuscité. Toutes les essences de l'Arabie n'effaceront pas la marque ineffaçable de cet *Avoir-été* ; toutes les lustrations ne suffiront pas à purifier le ressuscité de ces traces indosables et apparemment négligeables. Au retour des rivages terrifiants, Lazare ressuscité des morts, Lazare redevenu vivant parmi les vivants, Lazare nettoyé, remis à neuf, débarrassé de ses vers, parfumé, habillé, a dans le regard je ne sais quoi de lointain[…].

Le fiasco de cette illusoire réversion-résurrection a un caractère plus général encore. Non seulement la vie nouvelle traîne derrière soi, comme un passé accablant, la mort d'où elle est ressuscitée, mais elle est en outre grevée par le plus-que-parfait de la première vie qui précédait cette mort. Que Lazare ressuscité reste Lazare et garde son identité personnelle, ou qu'il soit un tout autre Lazare, dans aucune des deux hypothèses la résurrection n'apporte à Lazare la réversion de l'irréversible.[…] D'abord si Lazare avant la mort et Lazare après la mort sont un seul et même Lazare, alors la deuxième existence reçoit en souvenirs, vestiges, et séquelles de toutes sortes l'héritage de la première, dont elle reprend le cours au point même où la mort l'avait interrompu ; […] le ressuscité ne commence pas une vie radicalement nouvelle : sa seconde vie est une ancienne nouvelle vie qui succède à la première et se ressent de cette préexistence. Où est alors la fraîcheur de la *Vita nova* ?

Reste enfin, à la limite, l'autre hypothèse : tout lien biologique ou mnémique, est rompu entre la vie antérieure et la vie ultérieure. Le ressuscité commence sa vie nouvelle dans l'oubli total de la précédente… Mais il ne fera pas que la deuxième vie ne porte, en dehors même de la mort surmontée, une tare invisible et secrète : la deuxième vie est, sinon psychologiquement et physiquement, du moins métaphysiquement grevée par la préexistence de la première. L'avoir-été, on le verra est notre viatique sur le chemin de la mort et du néant ; mais il empêche aussi le soi-disant ressuscité de recommencer une vie absolument nouvelle. Insistons encore : on peut effacer toutes les traces du passé, en faire disparaître toutes les séquelles empiriques, en étouffer jusqu'au plus lointain souvenir, mais on ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été ; la vie antérieure pourra être nulle et pratiquement *non avenue*, du moins par approximation ; elle ne sera jamais *inadvenue* !

Mishima, comme Lazare, porte les stigmates de son moi passé. Son corps est marqué. Il accuse les *années d'errance* du poète Hiraoka Kimitake. Il faut croire que le bodybuilding fut un moyen pour Mishima de se « débarrasse[r] de ses vers », « vers » qu'il faut entendre dans sa double acception. Mais cela reste un pis-aller. Tant que le corps reste, il n'est point de salut. Mishima pourrait s'affranchir complètement à une seule condition : que l'ironie soit parfaite, qu'elle s'accomplisse dans le « plongeon ». Or le « plongeon », c'est la mort. Le reste de la vie de Mishima sera peut-être ce long chemin qui mène à l'accomplissement de l'ironie. En août 1967 (Shôwa 42), lors d'un débat avec Itô Katsuhiko 伊藤勝彦[811](1929-2015), il dira[812] :

> もし自分が天皇を信じていない、しかし天皇のために死ぬと言われたらどうするかというときなど、これは戦時中のわれわれ全部の問題だろう。ところが自分の信じていないもののために死ぬというアイロニーはとっても魅力的なアイロニーなんだよ。それを証明する方法は口で百万遍言ってもだめなんだよ。自分が「天皇陛下万歳」と言って死ななけりゃだめだよ。そして、自分が天皇陛下万歳と言って死ねば、そのアイロニーは完成するんだよ。(…) ソクラテスが毒を飲んだ時に、思想のために忠実に毒を飲んだかどうか非常に怪しいものだ。ソクラテスは青年をみんなたぶらかした、それであああいうようなことをやって、けっきょく死刑になって毒を飲んだ。
>
> そうすると、ソクラテスが毒を飲むときには思想のために殉ずると思っていたかどうか、そんなものはたんなる心理の問題でぼくはなんにも興味はない。少なくともソクラテスはアイロニーを完成した。そういうふうに人間の生涯というのをみるんですね。
>
> [Supposons que l'on ne croie pas en l'empereur. Que faire si l'on nous demande de mourir pour l'empereur ? Voilà la question qui, pendant la guerre, devait nous importer à tous. Mais l'ironie qui consiste à mourir pour quelque chose en quoi je ne croie pas est une ironie on ne peut plus séduisante ! Pour ce qui est du moyen de prouver sa foi, on pourrait le répéter à l'infini que ce serait vain ! Il faut dire « vive l'empereur » et mourir ! Ce faisant, si l'on meurt en souhaitant longue vie à l'empereur, cette ironie atteint la perfection. (…) Quand Socrate a bu le poison, l'a-t-il bu pour être fidèle à sa pensée ? Cela est particulièrement

[811] Le philosophe Itô Katsuhiko est l'auteur de deux ouvrages sur Descartes.

[812] Inoue Takeshi 井上隆史(cité par), « Mishima Yukio no ironî »三島由紀夫のイロニー [L'Ironie de Mishima Yukio] in Collectif, *Mishima Yukio : Botsugo san jû go nen, seitan hachi jû nen* 三島由紀夫 : 没後 35 年・生誕 80 年 [Mishima Yukio : trente-cinquième anniversaire de sa mort, quatre-vingtième anniversaire de sa naissance], coll. yume mukku Kawade 夢ムック, Tôkyô, Kawade shobô shinsha 河出書房新社, novembre 2005, pp. 41-42.

douteux. Socrate a trompé la jeunesse et, à cause de cela, il a fait ce genre de choses et finalement, il a été condamné à mort et il a bu le poison. Ainsi, pensait-il se sacrifier pour sa pensée quand il a bu le poison ? Ce genre de chose relève de la simple psychologie et ne m'intéresse nullement. Au bas mot, Socrate a parfait l'ironie. C'est ainsi que je considère ce qu'on appelle la vie de l'homme.]

Mishima Yukio ne boira pas la ciguë. Il se donnera la mort « par seppuku au terme d'une tentative désespérée de coup d'État qui a choqué le monde entier ».

Pour finir, il nous faut revenir sur la méthode. Dans l'introduction, nous avions énoncé trois principes : « rigueur japonologique », « présomption d'innocence » et « consentement à la fascination ».

Pour ce qui de la « rigueur japonologique », nous nous sommes efforcé de citer autant que possible le texte mishimien, quitte à proposer parfois des citations très longues qui ont certainement nuit à la cohérence de l'exposé, du moins l'ont *grevé*. À chaque moment de l'exposé, nous avons essayé de nous absenter, de laisser parler Mishima. Pour cela, nous avons évité de commenter outre mesure. Nous avons dit le minimum, ce qui a eu le mérite de nous préserver, dans une certaine mesure, de la surinterprétation. Par ailleurs, nous avons procédé autant que possible de manière chronologique. Pour cela, nous nous sommes constitué une biographie-bibliographie de Mishima dans laquelle nous avons consigné tous les faits, même anodins *a priori*, qui ont marqué la période 1937-1950 et toutes les citations qui nous paraissaient, *intuitivement*, intéressantes. Au moment de l'élaboration du plan, nous avons parcouru cette biographie-bibliographie du début à la fin, sans rien négliger, que ce soient les lettres, les nouvelles, les essais, les pièces de théâtres, les poèmes et bien sûr, les éléments biographiques ; et nous avons tenté, à partir de ce long texte, de distinguer les différents moments de la formation de l'écrivain. Chaque partie de notre exposé correspond à l'un de ces moments. Pour l'élaboration des différentes parties, nous avons eu bien sûr recours à la littérature critique, à la glose mishimienne, si vaste que, y consacrerions-nous notre vie que nous ne pourrions tout lire. Mais en fin de compte, nous avons fait confiance au texte lui-même et à notre sensibilité de lecteur, nous demandant toujours ce que dit le texte plutôt que la critique. En cela, nous avons la prétention de croire que nous avons été rigoureusement japonologue, si tant est que celui-ci soit passeur d'un texte plutôt que d'un méta texte. Au fond, cette étude est le fruit d'une rencontre qui se voudrait *immédiate* entre un individu et une œuvre ; un individu qui, souvent déconcerté devant la complexité du texte, serait allé voir, par dépit, du côté de sa propre culture, de ce qu'il croit connaître mieux pour y chercher quelque rassérénante analogie, mais qui, autant que possible, a essayé de ne pas tricher. Dans l'introduction, nous prétendions mettre à jour une « essence ». Il faut nuancer

notre propos. En effet, nous avons pu accéder à la « totalisation du savoir », de nombreux textes demeurant pour nous impénétrables. Mais du moins, nous croyons avoir mis à jour un principe valable pour l'ensemble de l'œuvre de Mishima, l'ironie. Répondons à présent à l'une des questions que nous avons posées. Pourquoi sommes-nous fasciné ? Parce que Mishima est une ironie en acte, une ironie qui devait atteindre sa perfection, sa chute, un jour de novembre 1970.

La présomption d'innocence a été scrupuleusement respectée. Nous nous sommes gardé de juger Mishima à partir de ce que nous savions de ses dernières années. À dessein, nous avons passé sous silence l'aspect politique et tout ce qui pourrait prêter le flanc à une condamnation morale rétroactive pour limiter, autant que possible, notre examen à cette période de la vie de l'auteur que nous croyons irréprochable, la jeunesse. Évidemment, cette sorte de cécité volontaire n'est pas, quant à elle, irréprochable. Lors d'un séminaire organisé à la Maison franco-japonaise de Tôkyô, on nous fit remarquer que Mishima n'était pas un pacifiste « sorti de Woodstock », qu'on ne saurait occulter ce qu'il advint. Certes, à ne considérer qu'un moment de l'œuvre, nous nous sommes condamné à n'en proposer qu'une vision partielle et partiale. Mais il nous semble qu'ainsi, nous avons pu apporter quelques éléments à décharge en vue d'une certaine équité dans un procès Mishima où le parti accusatoire s'est déjà bien exprimé ; et que, plus fondamentalement, nous avons pu accéder au texte. Pour autant, avons-nous pu éviter complétement l'écueil de la lecture rétroactive ? Il faut convenir que nous avons échoué. Nous parlions plus haut d'une « intuition ». Celle-ci était en fait un savoir acquis alors que nous commentions *Kantan* dans le cadre de notre mémoire de Master. Au fond, nous avons abordé l'œuvre de jeunesse à l'aune de ce que nous avions pu percevoir dans nos travaux préliminaires. Nous avons cherché dans le texte de Hiraoka Kimitake, des *lignes de traverse* qui puissent nous permettre de progresser vers le moment *Kantan*, tel que nous l'avions appréhendé, sans incohérence. Nous avons tenté d'ignorer la « fin terrible » pour finalement lui substituer un autre point de perspective. Mais cela était inévitable. Comme Mishima, comme Lazare, nous ne pouvions nous soustraire à l'*Avoir-été*, en l'occurrence à l'*Avoir-été apprenti chercheur*. En relisant les premières lignes de cette conclusion, on pourra même constater que la « fin terrible » n'a pu être complètement occultée. À l'évidence, nous étions mû par le désir latent d'expliquer, après tant d'autres, la mort de Mishima ; et peut-être que si un peintre avait pu représenter diachroniquement le chercheur que nous avons été et que nous sommes encore, on pourrait deviner dans le regard critique un « je-ne-sais-quoi de lointain ». Mais, quoi qu'il en soit, nous avons *essayé* de nous mettre à la place d'un lecteur contemporain du Mishima naissant ou du Hiraoka Kimitake ressuscitant ; et c'est sans doute pour cette raison que la quatrième partie, que nous envisagions non seulement

comme le point de convergence du faisceau de significations mis à jour dans les trois premières parties mais aussi comme une ouverture sur l'œuvre future, est restée si longtemps en suspens. Au moment où nous commencions d'écrire, nous ne savions pas *exactement*, en effet, où notre examen allait nous mener. Nous progressions encore dans l'œuvre, de découvertes en découvertes, et nous savions qu'il n'était pas impossible que des éléments apparussent pour infirmer gravement nos préjugés, nous forçant à élaborer une conclusion complètement imprévue.

Reste le consentement à la fascination. Ayant relu notre introduction, il nous semble qu'il n' y a rien à redire. Nous nous sommes parfois éloigné du texte pour mieux y revenir ; et à travers ce va-et-vient, il nous semble que nous avons su trouver la bonne distance. L'œuvre de Hiraoka Kimitake était fascinée. Celle de Mishima se veut fascinante. En consentant à la fascination, nous avons tenté de respecter, consciemment, la règle du jeu.

Annexe : Bibliographie-biographie (du 1er janvier 1937 au 15 août 1945)

Shôwa 12 (1937)

10 janvier 1937	Hiraoka Kimitake écrit le poème *Mikan* 蜜柑 [Mandarine].
12 janvier	Il écrit le poème *Kodama* 谺 [Écho].
20 janvier	Il écrit le poème *Fuyu no machi* ふゆのまち[La Ville en hiver].
Janvier	Il confectionne un recueil de textes qu'il intitule *Sasabune* 笹舟 [Petit bateau de feuilles de bambou]. Le recueil contient : Cinq fragments de contes : *Ôzora no obâsan* 大空のお婆さん [La Grand-mère du ciel] *Kaeru no haritsuke* 蛙のはりつけ [La Crucifixion de la grenouille]. *Kumabachi no ie* 熊蜂の家 [La Maison du xylocope] *Kumabachi no ie* 熊蜂の家 [La Maison du xylocope] *Midoriiro no yoru* 緑色の夜 [La nuit verte] huit poèmes : *Tsubame* (*Haru*) 燕（春）[Hirondelle (Printemps)] *Tsukushi* (*Haru*) 土筆（春）[Prêle des champs (Printemps)] *Kaigan no asobi* (*Haru*) 海岸のあそび（夏）[Jeux sur le rivage (Printemps)] *Kamome* (*Natsu*) 鴎（夏）[Mouette (Été)] *Tonbo* (*Aki*) 蜻蛉（秋）[Libellule (Automne)] *Otsukimi* (*Aki*) お月見（秋）[Contemplation de la lune (Automne)] *Mikan* (*Fuyu*) 蜜柑 (冬) [Mandarine (Hiver)]

	Yuki (*Fuyu*) 雪（冬）[Neige (Hiver)] Un haïku Un fragment de pièce de théâtre : *Meimii* メイミイ [Meimî] Un essai : *Mizudori no sato to shiki* 水鳥の里と四季 [L'habitat de l'oiseau aquatique et les quatre saisons].
26 février	Il écrit le poème *Akarukunaru machi* (*zenpen*) 明るくなる町（前篇）[La Ville qui s'éclaire (première partie)].
1er mars	Il écrit le poème *Akarukunaru machi* (*kôhen*) 明るくなる町（後篇）[La Ville qui s'éclaire (deuxième partie).
Première décade du mois de mars	Il écrit une rédaction intitulée *Sotsugyô* 卒業 [Fin d'études].
13 mars	Les cours du troisième trimestre s'achèvent. Il se rend au temple Meiji jingû 明治神宮.
30 mars	La cérémonie de remise des diplômes de fin d'étude a lieu à l'École des Pairs en présence de l'empereur Shôwa. Hiraoka Kimitake quitte l'école élémentaire. À cette époque, un professeur l'invite à choisir la voie du professeur de littérature plutôt que celle du romancier.
8 avril	Il assiste à la cérémonie d'entrée au Collège de l'École des Pairs.
Première décade du mois d'avril	La famille Hiraoka emménage dans une maison de style occidental à deux étages à Shibuya-ku ôyama chô ichi go banchi 渋谷区大山町一五番地　(Actuellement, Shibuya-ku Shôtô ni chôme yon ban hachi gô 渋谷区松濤二丁目四番八号). Hiraoka Kimitake se sépare de sa grand-mère Natsuko mais il s'engage à passer chez elle une nuit par semaine et à lui téléphoner au moins une fois par semaine.
20 avril	Il écrit le poème *Kumo* 雲 [Nuages].
Juillet	Il publie *Shotôkajidai no omoide* 初等科時代の思い出 [Souvenirs de l'école élémentaire] dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌.

12 juillet	Il écrit le poème *Ame no furu asa* 雨のふる朝 [Matin de pluie]. À cette époque, le professeur de japonais Iwada Kurô 岩田九郎 reconnaît le talent d'écriture de Hiraoka Kimitake. Hiraoka Kimitake commence à s'intéresser aux poèmes japonais *waka* 和歌 et au haïku 俳句. Ces résultats en mathématiques sont faibles. Il doit assister à un cours d'algèbre supplémentaire.
25 juillet	Il écrit le poème *Kôgen* 高原 [Plateau].
7 août	Il écrit le poème *Hatô* 波濤 [Les Hautes vagues]
Entre la première et la deuxième décade du mois d'août	Il va passer les vacances d'été à Ubara 鵜原 en compagnie de sa mère Shizue 倭文重, de sa sœur cadette Mitsuko 美津子 et de son frère cadet Chiyuki 千之. Son frère se perd sur le promontoire. Cette anecdote inspirera Mishima quand il écrira *Misaki nite no monogatari* 岬にての物語 [Une Histoire sur un promontoire].
17 août	Il recueille neuf *tanka* (poème de trente et une syllabes) et trois haïkus sous le titre *Fude ugoku mama ni* ふでうごくままに [Laissant le pinceau aller à sa guise].
7 octobre	Il écrit le poème *ôtori* 鵬 [L'oiseau géant Peng].
9 octobre	Son père Azusa devient fonctionnaire administratif de la Direction des Eaux et des Forêts du ministère de l'Agriculture, des Forêts et des Pêches. Il part travailler seul à Osaka.
10 octobre	Il écrit le poème *Sekishû* 寂秋 [Triste automne]. À cette époque, Bôjô Toshitami 坊城俊民 remet époque, Bôjô Toshitami naire administratif de la Direc ses propres textes. Ils commencent une correspondance littéraire (celle-ci est perdue).
Novembre	Il écrit quatre haïkus.
Décembre	Il publie dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌 les quatre poèmes suivants : *Shayô* 斜陽 [Soleil couchant], *Hirune* 昼寝 [Sieste], *Aki nidai* 秋二題 [Deux thèmes d'automne], *Kodama* 谺 [Écho].

	Il achève l'essai « Hokku zuihitsu »発句随筆 [Essai sur le premier vers du *tanka*]. Il confectionne un recueil de poèmes intitulé HEKIGA — A VERSE-BOOK [Fresques Un livre de vers]. Le recueil contient trente-trois poèmes. Il confectionne un recueil de poèmes intitulé *Kodama-Hiraoka Kotora shishû* こだま－平岡小虎詩集 [Écho-recueil de poèmes du petit tigre Hiraoka]. Le recueil contient neuf *tanka*, trois haïkus et vingt-sept poèmes.

Shôwa 13 (1938)

Janvier 1938	Hiraoka Kimitake écrit deux haïkus. à cette époque, il écrit un texte que l'on peut considérer comme sa première nouvelle *Sukanpô* 酸模 [Oseille]. La lecture de la nouvelle sidère sa mère Shizue.
Mars	Il publie les nouvelles *Sukanpô* 酸模 [Oseille] et *Zazen* monogatari 座禅物語 [Une Histoire de méditation zen], six poèmes et quatre haïkus dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌. Les six poèmes sont : *Ichi: hikari ha amaneku hari* 一、光は普く漲り[1. La lumière, rayonnant universellement] *Ni: Kinrei* 二、金鈴 [2. Clochette d'or] *San: Ame* 三、雨 [3. Pluie] Yon: tanshô, sanshu (Haha kou kiji, nogitsune, Inishiekôrutori), 四、短唱、三首（母恋う雉子、のぎつね、古恋鳥） [4. Trois poèmes courts (*L'Amour maternel du faisan*, *Renard sauvage, Petit coucou*) *Go: Umi* 五、海 [5. La mer] *Roku: Hakaba* 六、墓場 [6. Cimetière]
16 mars	Il écrit le poème *Haru no sora* 春の空 [Ciel printanier].
Deuxième décade de mars	Il voyage avec ses parents entre les régions du Kansai et de Shikoku. Il serait peut-être allé jusqu'à Beppu sur l'île de Kyûshû.
20 mars	Il écrit le poème *Beppu : Jigoku meguri* 別府 地獄めぐり[Beppu, un tour en enfer].

Mars	Il écrit le poème *Shinkirô no kuni* 蜃気楼の国 [Le Pays des mirages].
Avril	Il passe en deuxième année de collège.
Du 12 au 14 mai	Il participe à des manœuvres en campagne dans la préfecture de Chiba. Il écrit *Tsukuyo sôren Kazusaichinomiya kaigan nite* 月夜操練上総一ノ宮海岸にて [manœuvres sur le rivage de Kazusa-Ichinomiya, sous la lune].
29 mai	Il écrit le poème *Shirosango* 白珊瑚 [Corail blanc].
Juillet	Il publie les nouvelles *Bosangaeri* 墓参帰り [De Retour du cimetière] et *Gyôshô seika* 暁鐘聖歌 [Hymne aux cloches qui tintent à l'aube], l'essai « Tanuki no shinja » 狸の信者 [Le Pieux tanuki], les poèmes *Shinkirô no kuni* 蜃気楼の国 [Le Pays des mirages], *Tsukuyo sôren Kazusaichinomiya kaigan nite* 月夜操練上総一ノ宮海岸にて [manœuvres sur le rivage de Kazusa-Ichinomiya, sous la lune] et *Insei* 隕星[Étoile filante] sous le titre *Suzukashô* 鈴鹿抄 [Extraits de Suzuka (?)].
28 juillet	Il écrit le poème *Moritachi* 森たち [Les Forêts].
6 août	Il écrit le poème *Bôfû* 防風 [Brise-vent].
9 septembre	Il écrit le poème *Dokuhaku : Haioku no naka no onna* 独白　廃屋のなかの女　[Monologue : Une femme dans une maison en ruine].
13 septembre	Il écrit le poème *Dai go no rappa mokushiroku dai kyû shô* 第五の喇叭　黙示録　第九章 [Le Cinquième clairon : Apocalypse, neuvième chapitre].
17 septembre	Il écrit le poème *Nimufu* ニムフ [Les nymphes].
18 septembre	Il écrit les poèmes *Kin no sara wo motomeru otoko* 金の皿を求める男　[Le Garçon qui demandait des plats en or] et *Kawa no ato no yanagi* (*sanbunshi*)河の跡の柳（散文詩）[Le Saule (qui portait) la trace de la rivière]. On suppose qu'il crée le cahier de poésie intitulé *Konohazuku no uta* 木葉角鴟のうた [Le Poème du hibou dans les feuilles de l'arbre].

Septembre	Il recueille des poèmes sous le titre *Seishitsu kara no eishô* 聖室からの詠唱 [Aria émanant du tabernacle].
2 octobre	Il écrit les poèmes *Rindô* 竜胆 [Gentiane] *Kofun* 古墳 [Tumulus funéraire].
3 octobre	Il écrit les poèmes *Hiroi niwa ni sunda kôrogi to semai kusama ni sunda kôrogi* 広い庭にすんだ蟋蟀と搾い草間にすんだこおろぎ [Le Grillon qui vivait dans un vaste jardin et le grillon qui habitait à l'étroit entre les herbes] et *Seiza* 星座 [Constellation].
8 octobre	Il écrit les poèmes *Mesuôkami to shijin* 牝狼と詩人 [La Louve et le poète], *Kyûkanchô* 九官鳥 [Le Mainate religieux] et *Kuroi hana no hiraku ran* 黒い花の開く蘭 [L'Orchidée dont les fleurs sont noires].
9 octobre	Il écrit le poème *Atorie no shinwa* アトリエの神話 [Le Mythe de l'atelier].
10 octobre	Il écrit le poème *Fuyu* 冬 [Hiver].
23 octobre	Il écrit le poème *Ue to fuyu no kogarashi* 飢えと冬の木枯 [La Faim et la bise hivernale]
Octobre	Accompagné de sa grand-mère maternelle, il assiste pour la première fois à une représentation de kabuki au Kabukiza. Il est fasciné par la représentation de *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵. à cette époque, il assiste aussi pour la première fois à une représentation de nô (*Miwa* 三輪). Il est accompagné de sa grand-mère maternelle qui étudie le nô à la façon de l'école Kanze.
Octobre novembre	Il crée la pièce *Shibito to takara* 屍人と宝 [Les Morts et le trésor] qu'il inclut dans le recueil *Kimitake shishû ichi* 公威詩集 I [Recueil de poèmes de Kimitake].
27 novembre	Il écrit le poème *Sagi* 鷺 [Le Héron].
18 décembre	Il écrit le poème *Aru kokudo* ある国土 [Un Certain territoire]. Le poème est accompagné de sa traduction en anglais.

22 décembre	Il écrit le poème *Nagaki rotei ejiputo he !*長き路程埃及へ！[Un Long trajet. En route pour l'Égypte !]
25 décembre	Il écrit le poème *Koke* 苔[Lichen].

Shôwa 14 (1939)

14 janvier 1939	Hiraoka Kimitake écrit le poème *Tanjôbi no asa* 誕生日の朝 [Le Matin de mon aniversaire].
18 janvier	Sa grand-mère Natsuko meurt d'un ulcère hémorragique à l'âge de 62 ans.
12 février	Il écrit le poème *Kaze to watashi* 風と私 [Le Vent et moi].
Mars	Hiraoka Kimitake publie le drame *Higashi no hakasetachi* 東の博士たち [Les rois mages] ainsi que les poèmes *Moritachi* 森たち [Les Forêts], *Dai go no rappa : mokushiroku dai kyû shô* 第五の喇叭　黙示録　第九章 [Le Cinquième clairon : Apocalypse, neuvième chapitre], *Dokuhaku : Haioku no naka no onna* 独白　廃屋のなかの女 [Monologue : Une femme dans une maison en ruine], *Seiza* 星座 [Constellation] et *Kyûkanchô* 九官鳥 [Le mainate religieux] sous le titre *Kyûkanchô* 九官鳥 [Le Mainate religieux]. Il écrit un poème intitulé *Yoru no onna* 夜の女 [Femme du soir] qui s'inspire du recueil *Embarcadères* de Cocteau. Le manuscrit n'a pas été retrouvé.
22 mars	Il écrit le poème *Shinyôrô Monogatarishi nijûnanadan* 新養老　物語詩　二十七段 [Le Nouveau Yôrô: poème narratif en vingt-sept strophes].
13 avril	Il entre en troisième année de collège. Shimizu Fumio 清水文雄 devient son professeur de grammaire japonaise. Ce dernier enseigne aussi la rédaction.
24 mai	Il écrit les poèmes *Bi no itsutsu no nigyôshi* 美の五つの二行詩 [Les Cinq distiques de la beauté] et *Kokkafu* 告夏賦 [Poème pour annoncer l'été].
26 mai	Il écrit les poèmes *Asa* 朝 [Matin] et *Shinya butô* 深夜舞踏 [Danse en pleine nuit].

29 mai	Il écrit le poème *Kangengaku* 管絃楽 [Musique d'orchestre].
21 juin	Il écrit le poème *Nekki* 熱気 [Chaleur].
25 juin	Il écrit le poème *Tasogare ni kita onna* 黄昏に来た女 [La Femme qui est venue au crépuscule].
1er juillet	Il écrit le poème *Uki* 雨季 [Saison des pluies].
2 juillet	Il écrit le poème *Hebi no chisei* 蛇の知性 [L'Intelligence du serpent].
20 juillet	Il écrit le poème *Yoru no hito* 夜の人 [L'Homme de la nuit].
21 juillet	Il écrit le poème *Tsuyu : Rokkô ni noboru* 露　六甲にのぼる [Rosée : gravir le Rokkô].
24 juillet	Il écrit le poème *Akarui kashi* 明るい樫 [Le Chêne lumineux]. À cette époque, il crée le recueil 公威詩集 I [Recueil de poèmes de Kimitake].
3 août	Il écrit le poème *Minato to Fune* 港と船 [Le Port et les bateaux].
11 août	Il écrit le poème *Unkai* 曇海 [La Mer de nuages].
21 août	Il écrit les poèmes *Nakka* 夏歌 [Chanson d'été] et *Aru asa* 或る朝 [Un Matin].
24 août	Il écrit les poèmes *Yoru* 夜 [La nuit] et *Futatsu no jôkei* 二つの情景 [Deux Scènes].
Août-septembre	Il écrit le drame *Kirisuto kôtanki* 基督降誕記 [Chronique de la nativité du Christ], qu'il inclura dans son recueil *Kimitake shishû* 公威詩集 II [Recueil de poèmes de Kimitake II].
17 septembre	Il écrit le poème *Kaze no kassô* 風の活走 [La Course du vent].
23 septembre	Il écrit le poème *Mizô* 御像 [La Forme sacrée]. À cette époque, il écrit le drame *Rotei* 路程 [Itinéraire]. Sa publication dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌 est annulée.

30 septembre	Il écrit le poème *Momo 1* 桃 1 [Pêche 1], lequel est renommé *Usukeshô shita* 薄化粧した……[Légèrement maquillé].
Fin septembre	Il recueille vingt et un haikus sous le titre *Seijô haikushû* 青城俳句聚 [Recueil de haikus de Seijô].
1er octobre	Il écrit le poème *Romanchikku* (ロマンチック) [Romantique].
2 octobre	Il écrit le poème *Momo 2* 桃 2 [Pêche 2].
3 octobre	Il écrit le poème *Momo 4* 桃 4 [Pêche 4].
5 octobre	Il écrit le poème *Momo 5* 桃 5 [Pêche 5].
6 octobre	Il écrit le poème *Momo 6* 桃 6 [Pêche 6].
14 octobre	Il écrit les poèmes *Bunka jigoku* 文化地獄 [L'Enfer de la culture] et *Aki no koi* 秋の恋 [Amour d'automne].
22 octobre	Il écrit les poèmes *Aki no mizu* 秋の水 [Eau d'automne] et *Yûgure no uta* ゆうぐれの歌 [Chanson du soir].
Novembre	Il publie la nouvelle *Yakata* (*dai ikkai*) 館（第一回）[Manoir (première partie)] ainsi que quatre haikus dans la revue Hojinkai 輔仁会雑誌.
12 novembre	Il écrit le poème *Asa no uta* 朝の歌 [Poème matinal].
15 novembre	Il écrit le poème *Fuyu no ishi to kisetsu no te* 冬の石と季節の手 [La Pierre hivernale et la main des saisons].
27 novembre	Il écrit le poème *Kojugun* (?) 枯樹群, lequel est récrit et renommé *Reibaka* 冷罵歌 [Poème d'insultes].
30 novembre	Il écrit les poèmes *Bokka* 牧歌 [Idylle], *Yûginuta* 夕砧 [Nocturne billot de foulon].
2 décembre	Il écrit les poèmes *Kodaitekishôkyoku* 古代的小曲 [Petite pièce antique], *Fuin* 訃音 [Nouvelle d'un décès] et *Nisemono no den'en* 贋ものの田園 [Les Champs factices].
4 décembre	Il écrit le poème *Moya no Yoru* 靄の夜 [Nuit brumeuse].

16 décembre	Il écrit le poème *Warai* 笑い [Rires]. Il achève le premier chapitre de la nouvelle *Kokoro no Kagayaki* 心のかがやき[Les Scintillements du cœur].
17 décembre	Il écrit le poème *Wakare* わかれ [Séparation].
24 décembre	Il écrit le poème *Mishiranu heya de no jisatsusha* 見知らぬ部屋での自殺者 [Un Suicidé dans une chambre inconnue].
26 décembre	Il écrit le poème *Hiru no Yakata* 昼の館 [Manoir du jour].
27 décembre	Il écrit les poèmes *Hiru kara* 昼から [Dès le printemps], *Nihonteki hakubo* 日本的薄暮 [Crépuscule japonais] et *Haru to bokujô to bukyoku to sôbi* 春と牧場と舞曲と薔薇 [Le printemps, les prairies, les danses, les roses].
28 décembre	Il écrit le poème Nichiyô no gogo no radio 日曜の午後のラヂオ [La radio du dimanche après-midi].
30 décembre	Il écrit le poème *Dorogao* 泥貌 [Visage boueux].

Shôwa 15 (1940)

1er janvier 1940	Il écrit la nouvelle *Kokoro no Kagayaki* 心のかがやき[Les Scintillements du cœur].
3 janvier	Il achève l'essai *Ajisai* 紫陽花 [Hortensia]. Il lit *Le Bal du comte d'Orgel* de Raymond Radiguet dans la traduction de Horiguchi Daigaku 堀口大学. Il en est fortement marqué. Il commence à écrire *Radige to sono sakuhin* ラディゲとその作品 [Radiguet et son œuvre]. Le texte reste inachevé.
5 janvier	Il écrit le poème *Hana no yami* 花の闇 [Les Ténèbres de la fleur].
6 janvier	Il écrit le poème *Raden* 螺鈿 [Incrustation de coquille et d'ivoire].
9 janvier	Il écrit le poème *Yôkôro* 溶鉱炉 [Haut fourneau].
10 janvier	Il écrit le poème *Enkei sakei* (?) 煙影砂影 [Ombre de fumée, ombre de sable].
14 janvier	Il écrit le poème *Onna* 女[Femme].
15 janvier	Il écrit le poème *Magagoto* 凶ごと [Fléau].
16 janvier	Il écrit le poème *Yoko kôji* 横小路 [Petit chemin de traverse].
25 janvier	Il écrit les poèmes *Shio* 塩 [Sel], *Kazarimado no hana* 飾窓の花 [Fleurs en vitrine], *Fuyu no ashita no hi no hikari* 冬の朝の陽の光り [Lumière du jour un matin d'hiver] et *Teien* 庭園 [Jardin].
26 janvier	Il écrit les poèmes *Byôshô nite sabishii jigoku no ototachi* 病床にて　寂しい地獄の音たち [De mon lit de malade, les bruits mornes de l'enfer]　et *Fushin* 不信 [Défiance].

28 janvier	Il écrit le poème *Taida* 怠惰 [Paresse]. Il crée le recueil de poème intitulé *Bad poems* [Mauvais poèmes]. Le poème *Taida* 怠惰 [Paresse] clôt le recueil.
31 janvier	Il écrit le poème *Fuyu no techô yori* 冬の手帖より [D'un carnet d'Hiver].
Février	Il publie un haïku dans la revue *Kuchinashi* 山梔. Il publiera souvent ses poèmes dans la revue *Kuchinashi* 山梔 entre 1940 et 1941. La revue *Kuchinashi* 山梔 est une revue de haïku mensuelle dirigée par Yamaji Kanko 山路閑古 (1900-1977).
4 février	Il écrit le poème *Hi to mizu ni tsuite no shôkyoku* 火と水についての小曲 [Petite pièce sur le feu et l'eau].
12 février	Il écrit les poèmes Yûdô enboku 遊動円木 [Poutre mobile récréative], *Yuki to kanboku* 雪と灌木 [La Neige et l'arbrisseau], *Mukashi* 往時 [Jadis], *Haka* 墓 [Cimetière] et *Hone* 骨 [Os].
14 février	Il écrit les poèmes *Shukuten* 祝典 [Fête], *Seijo* 聖女 [Femme sacrée] et *Chôba* 嘲罵 [Sarcasmes].
15 février	Il écrit le poème *Heiwa* 平和 [Paix].
17 février	Il écrit les poèmes *Yûutsu* 憂鬱 [Mélancolie] et *Tsûshin* 通信 [communication].
19 février	Il écrit le poème Hôseki bako 宝石函 [Boîte à bijoux].
21 février	Il écrit les poèmes *Yama no tokoya no mae nite* 山の床屋の前にて [Devant le salon du barbier en montagne], *Sabireta yu no machi nite* さびれた湯の町にて[Dans la ville aux bains publics déserts] et *Hoshi* 星 [Étoiles].
22 février	Il écrit les poèmes *Tsukare no uta* 疲れの歌 [Le Poème de la fatigue] et *Fûkei sansaku* 風景散策 [Paysage en passant].
27 février	Il écrit le poème *Sasayakitachi* 囁きたち [Les murmures].

29 février	Il écrit le poème *Fuyu no kitô* 冬の祈禱 [Prière du soir].
Mars	Il publie *Hiru no Yakata* 昼の館 [Manoir du jour], *Fuyu no ashita no hi no hikari* 冬の朝の陽の光り [Lumière du jour un matin d'hiver], *Fushin* 不信 [Défiance], *Taida* 怠惰 [Paresse], *Hana no yami* 花の闇 [Les Ténèbres de la fleur], *Kofun* 古墳 [Tumulus funéraire], *Asa* 朝 [Matin], *Akarui kashi* 明るい樫 [Le Chêne lumineux] et *Usukeshô shita* 薄化粧した……[Légèrement maquillé] sous le titre *Shôkyokushû* 小曲集 [Recueil de petites pièces] dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌. Il publie un haïku dans la revue *Kuchinashi* 山梔. Il commence à écrire la nouvelle *Chôkanzu* 鳥瞰図 [Vue à vol d'oiseau]. Il abandonne la nouvelle *Kokoro no Kagayaki* 心のかがやき [Les scintillements du cœur].
1er mars	Il écrit les poèmes *Bonnô shôten* 煩悩昇天 [L'Ascension du désir], *Yuki* (*Chigireta*...) 雪「（ちぎれた…）」[Neige (Déchiré…)] et *Aoi awa* 青い泡 [Les bulles bleues].
11 mars	Il écrit le poème *Bekkô* 鼈甲 [Ecaille de tortue].
12 mars	Il écrit le poème en prose *Dentôkô* 電灯光 [Lumière de la lampe électrique].
13 mars	Il écrit le poème *Yo no hana yuki doke no kisetsu* 夜の花　雪どけの季節 [Fleurs du soir, saison de la fonte des neiges].
14 mars	Il achève l'essai *Dôwa zanmai* 童話三味 [La passion des contes pour enfants].
15 mars	Il écrit le poème *Rekishi montâju keishiki* 轢死《モンタアジュ形式》 [Mourir écrasé (Photomontage)]
Entre le 10 et le 30 mars	Il participe à un débat où il évoque la littérature classique.
20 mars	Il écrit le poème *Nichirin raisan* 日輪礼賛 [Éloge de l'astre du jour].

22 mars	Il écrit les poèmes *Kaze no michihi* 風の満干 [Le Flux et reflux du vent] et Kaze no hi (dôwa) 風の日（童話）[Jour venteux (conte pour enfants)].
24 mars	Il achève la nouvelle *Kôenmae* 公園前 [Devant le parc] qu'il a commencée au début du mois de janvier de la même année.
25 mars	Il écrit le poème *Fûsendama to pajama* (*kôta*) 風船玉とパジャマ（小唄）[Bulles de colle et pyjama (Petit poème)].
28 mars	Il écrit les poèmes *Haru no hokori* 春の埃 [Poussière de printemps], *Furuyashik*i 古邸 [Vieux manoir], *Hitori zerifu* ひとりぜりふ [Un mot] et *Hisôchô* 悲壮調 [Style pathétique].
30 mars	Il achève l'essai *Radige* ラディゲ[Radiguet]. Il écrit le poème *Tamatsuki* 玉突 [Billard].
31 mars	Il écrit les poèmes *Kami no oi* 神の老い [La Vieillesse des dieux] et *Goryô shunjitsu* 御陵春日[Lumière printanière sur l'illustre mausolée].
1er avril	Il écrit les poèmes *Hiru no hakumokuren* 白木蓮 [Les Magnolias étoilés de midi], アメリカニズム [Américanisme] et *Yoru no hakumokuren* [Les Magnolias étoilés du soir].
2 avril	Il écrit les poèmes *Kaze to kobushi* 風と辛夷 [Le Vent et le poing] et *Shitsunai seibutsu* 室内静物 [Nature morte de chambre].
4 avril	Il écrit le poème *Jinchôge* 沈丁花 [Daphné odora].
5 avril	Il écrit les poèmes *Yoruneko* 夜猫 [Chat nocturne], *Kisetsu* 季節 [Saisons], *Bessôchi no ame* 別荘地の雨 [La Pluie sur la maison de campagne] et *Kobushi* こぶし [Poing].
Première décade d'avril	Il entre en quatrième année de collège.
10 avril	Il écrit le poème *Hina uta* 鄙歌 [Poème naïf].

12 avril	Il écrit le poème *Nagusameuta* 慰めうた [Poème réconfortant].
	Il écrit les poèmes *Machi no ushiro ni* 街のうしろに…… [Derrière la ville] et *Moji no madoi* 文字のまどい [Le Tracas de la lettre].
15 avril	Il écrit le poème *Koen shôyô* 古園徜徉 [Déambulation dans le vieux parc] et *Taiyô no hajirai* 太陽の含羞 [La Honte du soleil].
16 avril	Il écrit les poèmes *Kodai* 古代 [Antiquité], *Tsutsumi nite* 堤にて[Sur la digue] et *Sabireta ai he* さびれた愛へ [À un amour amorphe].
17 avril	Il écrit le poème *Natsu no jûbyôshitsu* 夏の重病室 [Chambre pour grand malade en été].
18 avril	Il écrit le poème *Rensô no gozen* 聯想の午前 [Le Matin de l'évocation]. Il crée le recueil *Kimitake shishû II* 公威詩集 II [Recueil de poèmes de Kimitake II]. 聯想の午前 [Le Matin de l'évocation] clôt le recueil.
20 avril	Il écrit le poème *Kanjô no iryûjon* 感情のイリュウジョン [L'Illusion des sentiments].
23 avril	Il écrit les poèmes *Minyô* 民謡 [Chanson populaire] *Hibachi* 火鉢 [Brasero] *Aru nyonin no omoide ni* ある女人の思い出に [En souvenir d'une dame].
24 avril	Il écrit les poèmes *Ishidatami no mukô no ie* 甃のむこうの家 [La Maison de l'autre côté de la dalle] et *Kotenchô* 古典調 [Style classique].
25 avril	Il écrit les poèmes *Hanabi* 花火 [Feu d'artifice] *Igo* 囲碁 [Jeu de go] *Butsudan* 仏壇 [Autel bouddhique].
27 avril	Il écrit le poème 岬のわかれ [Séparation sur un promontoire].
30 avril	Il écrit le poème *Take no kyoku* 竹の曲 [Air au bambou]. À cette époque, il crée un recueil de poèmes sans titre. Il est compilé dans les œuvres complètes sous le titre

	NOTE BOOK. Le recueil contient un haïku et vingt-quatre poèmes tirés du recueil *Kimitake shishû II* 公威詩集 II [Recueil de poèmes de Kimitake II]. Il crée un peu plus tard le recueil *Akarui kashi* 明るい樫 [Le Chêne lumineux] contenant quarante-huit poèmes. Le manuscrit conservé actuellement est peut-être incomplet.
1er mai	Il écrit le poème *Ame no hi no uta anata no sumai* 雨の日のうた あなたの住い [Poème de jour de pluie : ton lieu d'habitation].
2 mai	Il écrit les poèmes *Natsu no izanai: raikaki* 夏のいざない 来夏記 [L'Invitation de l'été : chronique de l'été prochain] et *Shakudorimushi* 尺取虫 [Phalène].
3 mai	Il écrit le poème *Kenchiku sonzai* 建築存在 [Existence architecturale].
4 mai	Il écrit le poème 雲の獣たち [Les Bêtes de la nue].
5 mai	Il écrit les poèmes *Shôten* 昇天 [Ascension], *Shijô no suiteki* 紙上の水滴 [Gouttes de pluie sur le papier], *Temari* 手毬 [Balle] et *Minatomachi no yoru to yûbe no uta* 港町の夜と夕べの歌 [Poème de la soirée et du soir d'une ville portuaire].
7 mai	Il écrit les poèmes *Rôgankyô* 老眼鏡 [Lunettes de presbyte] et *Tsurezure no sanmanka* つれづれの散漫歌 [Rêverie inutile].
9 mai	Il écrit le poème *Gogatsu no yûutsu* 五月の憂鬱 [Mélancolie de mai].
10 mai	Il écrit les poèmes *Natsu no madobe ni kuchizusameru* 夏の窗辺にくちずさめる [Fredonner à la fenêtre en été], *Ugaigusuri* 含嗽薬 [Solution pour bain de bouche] et *Mizu to hikari to kagami no gaku* 水と光の鏡の楽 [Musique de l'eau, de la lumière et du miroir].

12 mai	Il écrit le poème Natsu no kehai no suru gogo ni 夏の気配のする午後に [L'Après-midi qui laisse deviner l'approche de l'été]. Il recueille les poèmes qu'il écrit entre le 12 et le 23 mai sous le titre *Isshûkan shishû* 一週間詩集 [Recueil des poèmes d'une semaine]. Le recueil contient seize poèmes. En tête du recueil, figure la note 病床日記の代わりに [En guise de journal intime de mon alitement]. On en déduit que Hiraoka Kimitake manquait l'école pour cause de maladie.
13 mai	Il écrit le poème *Ibutsu* 遺物 [Relique].
14 mai	Il écrit les poèmes Gûzô 偶像 [Idole], *Kyôen* 饗宴 [Banquet] et *Seijo jukkai* 聖女述懐 [Évocation attendrie de la femme sacrée].
15 mai	Il écrit le poème *Hito wo nemuraseyô to kokoromiru uta* 人を眠らせようと試みる歌[Poème qui se veut soporifique]. Il le rebaptise *Kanshôka* 感傷歌 [Chanson sentimentale].
16 mai	Il écrit les poèmes *Fûshoku* 風色 [Paysage], *Unmei* 運命 [Destin], *Hoshi* 星 [Étoile] commençant par "*Shitsunai no* 室内の", *Bara no naka ni : dôwatoshite* 薔薇のなかに童話として [Dans la rose : en guise de conte pour enfant], *Chichûkai chihô* 地中海地方 [La Région méditerranéenne], *Hana kanmuri* 花冠 [La Couronne de fleurs] et *Kanashî yamamura* 悲しい山村 [Triste village de montagne]. Les deux derniers poèmes ne font pas partie du recueil *Isshûkan shishû* 一週間詩集 [Recueil des poèmes d'une semaine].
18 mai	Il écrit les poèmes *Machi* 町 [La ville], *Koen* 故苑 [L'antique jardin], *Natsugiku* 夏菊 [Chrysanthèmes d'été] et *Wakare no shashin no arubamu yori* 別れの写真のアルバムより [Depuis l'album de photographie de la séparation].
23 mai	Il écrit *Bokka* 牧歌 [Idylle] commençant par "*Natsu no hiru* 夏の午[Midi d'été]".
26 mai	Il écrit les poèmes *Takezato ?* 竹里 [Le Village de bambous], *Monomi na kaeru* ものみなかえる [Une Curieuse grenouille], *Sozoroaruki no uta* そぞろあるきのうた [Poème de flânerie] et *Hanri no omoide ni tamukeru*

	uta 離反の思い出にたむける歌 [Poème offert en souvenir de l'éloignement].
28 mai	Il écrit le poème *Hitorii* ひとりい [Seul].
29 mai	Il écrit le poème *Omochabako dôyô to shite* 玩具函童謡として [La Boîte à jouets, en guise de comptine].
30 mai	Il écrit le poème *Kodoku : aru gikyoku no issetsu* 孤独　ある戯曲の一節 [Solitude : scène d'un drame].
31 mai	Il écrit le poème *Umareta ie : nagai nagai mukashibanashi* 生まれた家　長いながい昔話 [La Maison où je suis né : une très longue histoire d'autrefois].
Juin	Il publie un haïku dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
1er juin	Il écrit les poèmes *Asagari* 朝猟 [Chasse matinale] et *Ashibune* 葦船 [Bateau de roseau].
3 juin	Il écrit les poèmes *Gogatsujin* 五月尽 [La Fin du mois de mai] et *Kouta* 小唄 [Petit poème].
9 juin	Il achève l'essai *Tanaka Fuyuji ron* 田中冬二小論 [Étude sur Tanaka Fuyuji]. Tanaka Fuyuji (1894-1980) est un poète japonais. Il écrit les poèmes *Shoka no higure* 初夏の日暮れ [Le Crépuscule des premiers jours de l'été] et *Higure no shiro* 日暮れの白色 [La Blancheur du crépuscule].
14 juin	Il devient membre du comité du club de littérature, lequel est présidé par Bôjô Toshitami 坊城俊民. Le troisième membre du comité est Maeshima Seizô 前島精三. Il achève la nouvelle *Koguma no hanashi* 仔熊の話 [Histoire d'ourson].
24 juin	Il écrit les poèmes *Shishû kara nogarete* 死臭からのがれて [Fuyant l'odeur de la mort] et *Kenkyû* 研究 [Recherches].
25 juin	Il écrit le poème *Suishô no naka no miira* 水晶の中の木乃伊 [La Momie dans le cristal].
	Il écrit le poème *Mori* 森 [Forêt].

Juillet	Il publie les poèmes *Machi* 町 [La Ville], *Koen* 故苑 [L'Antique jardin] et *Hoshi* 星 [Étoile] commençant par "*Shitsunai no* 室内の[Dans la pièce]" ainsi que deux haïkus sous le titre *Seijô shishô* ichi 青城詩抄（１） [Extrait des poèmes du château bleu] dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
1er juillet	Il écrit les poèmes *Nikki* 日記 [Journal intime] et *Ishikiriba* 石切場 [Carrière].
8 juillet	Il écrit les poèmes *Chûgakusei* 日記 [Collégien] et *Nettai* 熱帯 [Tropiques].
9 juillet	Il écrit le poème commençant par « *Matsu no me ha* » 松の芽は [Les bourgeons du pin].
13 juillet	Il écrit le poème *Tsuru* 鶴 [La Grue].
14 juillet	Il achève la nouvelle *Damie garasu* 彩絵硝子[Verre coloré].
26 juillet	Il achève le poème en prose *Yûyake wo mita koto* 夕焼をみたこと [Avoir vu l'embrasement du soleil couchant]
29 juillet	Il écrit le poème *Aru warutsu ni* (*sakkyoku yô*) あるワルツに（作曲用）[une valse (pour une composition)].
Juillet	Il achève *Chôkanzu* 鳥瞰図 [Vue à vol d'oiseau]. À cette époque, il confectionne un recueil de poèmes sans titre. Celui-ci est compilé dans les *Œuvres complètes* (MYZ) sous le titre *Mudai nôto* 無題ノート [Cahier sans titre].
Septembre	Il publie les poèmes *Shito* 死都 [La Ville morte], *Tsuru* 鶴 [La Grue] et un haïku sous le titre *Seijô shishô* ni 青城詩抄（２） [Extrait des poèmes du chateau bleu (2)] dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
14 septembre	Il achève la nouvelle *Densha* でんしゃ [Le Train]. Il s'agit d'une composition scolaire. À cette époque, il crée le recueil de poèmes intitulé *Tsuru no aki* 鶴の秋[L'Automne des grues]. Le recueil contient vingt-neuf poèmes et cinq haïkus.
18 octobre	Il écrit le poème *Shônenki owaru* 少年期おわる [La Fin de l'adolescence].

19 octobre	Il écrit les poèmes *Yume no chôraku* ゆめの凋落 [La Ruine du rêve] et *Yubi to hokori to* 指と誇りと [Le Doigt et la fierté].
26 octobre	Il écrit les poèmes *Kôfuku to kaikon no tabi* 幸福と悔恨の旅 [Le Voyage du bonheur et du repentir], *Kôfuku no tanjû* 幸福の胆汁 [Le Fiel du bonheur] et *Jinsei* 人生 [Vie].
Novembre	Il publie les poèmes *Kaze no kyoku* 風の曲 [Le Poème du vent], *Sei no kyoku* 生の曲 [Le Poème de la vie], *Kage no kyoku* 影の曲 [Le Poème de l'ombre] et *Take no kyoku* 竹の曲 [Le Poème du bambou] sous le titre *Seijô shishô* san 青城詩抄（Ⅲ） [Extrait des poèmes du chateau bleu (III)] dans la revue *Kuchinashi* 山梔 et la nouvelle *Damie garasu* 彩絵硝子 [Verre coloré] dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌.
1er novembre	Il écrit le poème *Fuyu no aikan* 冬の哀感 [La Mélancolie de l'hiver].
9 novembre	Il écrit le poème *Tabi : sakkyoku yô shôhin* 旅　作曲用小品 [Voyage : petite pièce pour une composition].
10 novembre	Il écrit le poème *Ayu : kôki naru kaiwa* 鮎　高貴なる会話 [Saumon *ayu* : une conversation noble].
12 novembre	Il écrit le poème *Hi* 火 [Le Feu].
19 novembre	Il écrit les poèmes *Aigin* 哀吟 [Poème triste] et *Yûmagure* 夕まぐれ [Soir].
25 novembre	Il écrit le poème *Shûbin* 秋旻 [Ciel limpide d'automne].
28 novembre	Il écrit le poème *Kirai no shô* 帰来の章 [Le Chapitre du retour].
30 novembre	Il reçoit la première lettre de Azuma Takashi 東健 (1920-1943) dont le nom de plume est Azuma Fumihiko 東文彦. Il s'agit d'un commentaire de la nouvelle *Damie garasu* 彩絵硝子 [Verre coloré]. À mesure qu'il se rapproche d'Azuma, Hiraoka Kimitake s'éloigne de Bôjô Toshitami 坊城俊民.

Décembre	Il publie les poèmes *Shônenki owaru* 少年期おわる [La Fin de l'adolescence] et deux haïkus sous le titre *Seijô shishô* yon 青城詩抄（Ⅳ） [Extrait des poèmes du chateau bleu (IV)] dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
2 décembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
3 décembre	Il écrit le poème *Chishi* 地史 [Géologie historique]. Il compile des poèmes dans un cahier intitulé *Kimitake shishû san* 公威詩集Ⅲ [recueil de poèmes de Kimitake III]. Le cahier contient quarante-deux poèmes et un commentaire manuscrit de la part du poète et critique d'art Kawaji Ryûkô 川路 柳虹 (1888-1959) auquel, accompagné de sa mère, il a rendu visite au cours de l'année 1940.
5 décembre	Il écrit le poème *Bôkyaku no hibi* 忘却の日々 [Les Jours de l'oubli].
9 décembre	Il écrit le poème *Fuyuyakata* 冬館 [Bâtisse].
11 décembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
20 décembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
23 décembre	Il commence à écrire la nouvelle *Yônenji* 幼年時 [Première enfance].

Shôwa 16 (1941)

6 janvier 1941	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
14 janvier	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
15 janvier	Il écrit le poème *Tatsu* 佇つ [Debout et immobile].
19 janvier	Il écrit le poème commençant par « Mori ha nodoka ni » 森はのどかに[La forêt, sereinement].
21 janvier	Il écrit le poème 貸車の影. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Son père Hiraoka Azusa 平岡梓 devient directeur du département des Pêches au ministère de l'Agriculture et des Forêts. À cette époque, il fait la navette entre Tôkyô et Ôsaka. Par lettre, il demande à son fils de s'orienter vers la physique, la mécanique ou la chimie. On pense que c'est à cette époque qu'il aurait déchiré des manuscrits appartenant à son fils Kimitake.
26 janvier	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
28 janvier	Il écrit le poème *Senshun sansuizu* 浅春山水図 [Paysage de début de printemps].
Février	Il publie Le poème *Kanki ni haitta hoteru* 閑期にはいったホテル [L'Hôtel entré en période creuse] dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
1er février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
7 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
16 février	Il achève la nouvelle *Kazan'in* 花山院 [Le Pavillon Kazan].
19 février	Il rencontre son correspondant Azuma Takashi 東健.
20 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.

22 février	Il écrit le poème *Ame no ato* 雨の後 [Après la pluie].
24 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Mars	Il publie les poèmes *Aki no hikari* 秋の光 [Lumière d'automne], *Senshun sansuizu* 浅春山水図 [Paysage de début de printemps], *Fuyuyakata* 冬館 [Bâtisse] et *Kaze to kobushi* 風と辛夷 [Le Vent et le poing] dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
13 mars	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit le poème *Hanayaka naru tomurai* 華やかなる弔い [Somptueuses funérailles].
19 mars	Il écrit le poème *Fundo no ai* 憤怒の愛 [Amour furieux].
26 mars	Il écrit le poème *Funka* 噴火 [Éruption].
1er avril	Il écrit le poème *Chirigiwa* 散りぎは [Au seuil du flétrissement].
3 avril	Il écrit le poème *Fûbutsu* 風物 [Paysage].
7 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit le poème *Mokuyoku* 沐浴 [Ablution].
11 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
14 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
21 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
25 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Mai	Il compose cinq haïkus.
2 mai	Il écrit les poèmes *Chichûkai ichi* 地中海 1 [Méditerrannée 1], *Chichûkai ni* 地中海２ [Méditerrannée 2] et *Kitan* 奇譚 [Histoire extraordinaire].
3 mai	Il fait lire un texte à Azusa : Hana no shô 花の性[La nature de la fleur].Le texte n'est pas compilé dans les Œuvres complètes (MYZ). C'est peut-être la première version de la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs].

Du 8 au 14 mai	Il voyage dans la région du Kansai.
15 mai	Il écrit le poème *Shôkyoku dai ichi ban* 小曲第一番 [Première petite pièce numéro un].
23 mai	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
	Il écrit les poèmes *Shôkyoku dai ni ban* 小曲第二番 [Deuxième petite pièce] et *Shôkyoku dai san ban* 小曲第三番 [Troisième petite pièce].
	Il écrit le poème *Shôkyoku dai yon ban* 小曲第四番 [Quatrième petite pièce].
	Il écrit le poème *Shôkyoku dai go ban* 小曲第五番 [Cinquième petite pièce].
	Il écrit les poèmes *Shôkyoku dai roku ban* 小曲第六番 [Sixième petite pièce] et *Shôkyoku dai nana ban* 小曲第七番 [Septième petite pièce].
11 juin	Il participe à une sortie scolaire et souffre d'anémie.
15 juin	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
16 juin	Il écrit le poème *Shôkyoku dai hachi ban* 小曲第八番 [Huitième petite pièce].
18 juin	Il écrit le poème *Shôkyoku dai kyû ban* 小曲第九番 [Neuvième petite pièce].
23 juin	Il écrit le poème *Shôkyoku dai jû ban* 小曲第十番 [Dixième petite pièce]. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Juillet	Il publie cinq haïkus dans la revue *Kuchinashi* 山梔.
10 juillet	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit le poème *Shôkyoku dai jû ichi ban* 小曲第十一番 [Onzième petite pièce].
19 juillet	Il achève la première épreuve de la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs].
20 juillet	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.

23 juillet	Il séjourne à Kugenuma 鵠沼.
24 juillet	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit le poème *Shôkyoku dai jû ni ban* 小曲第十二番 [Douzième petite pièce].
28 juillet	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
31 juillet	Il écrit le poème *Budô to pan* 葡萄とパン [Pain et raisin].
5 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
9 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
14 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
15 août	Il écrit le poème *Jokyoku : uma* 序曲　馬 [Ouverture : le cheval].
21 août	Il écrit la nouvelle *Masshiro no isu* 真白の椅子[La chaise toute blanche]. Le manuscrit n'a pas été retrouvé. Il s'agît peut-être d'une ébauche de la nouvelle Isu 椅子 [La Chaise].
25 août	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il commence à écrire la nouvelle *Inori no niki* 祈りの日記 [Journal de prières].
31 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit le poème *Kaze no yokuyô* 風の抑揚 [L'Inflexion du vent].
1er septembre	Une partie de la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs] paraît dans la revue *Bungei bunka* 文芸文化. La nouvelle paraît en quatre fois entre septembre et décembre.
8 septembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
16 septembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
17 septembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.

22 septembre	Il écrit l'essai *Kannagara no michi* 惟神之道 [La Voie des kamis].
25 septembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
10 novembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
16 novembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
22 novembre	Il écrit le poème *Watashi no negai ha okoru* わたしの希いは熾る [Mon Souhait se réalise].
7 décembre	Attaque de Pearl Harbor.
27 décembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
29 décembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.

Shôwa 17 (1942)

Janvier 1942	Il commence à consigner ses notes sur les représentations dramatiques auxquelles il assiste dans son *Shibai nikki* 芝居日記 [Journal dramatique].
1er janvier 1942	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
10 janvier	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
13 janvier	Il achève la nouvelle *Ottô to Maya* 苧菟と瑪耶 [Ottô et Maya].
21 janvier	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
30 janvier	Il achève son essai *Ôchô shinri bungaku shoshi* 王朝心理文学小史 [Petite Histoire de la littérature psychologique des ères Nara et Heian].
31 janvier	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
7 février	Il participe à une manœuvre en campagne. Il tombe malade au cours d'une marche.
Fin février	Il assiste à un atelier de haïku à l'école des Pairs. Son haïku lui vaut les éloges du poète Yamaguchi Seison 山口青邨 (1892-1988).
16 février	Les examens sont terminés. Il commence à écrire la nouvelle *Aogakiyama no monogatari* 青垣山の物語 [L'Histoire des montagnes verdoyantes]. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Mars	Il lit *Les Fleurs du mal* de Baudelaire.
5 mars	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.

15 mars	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
25 mars	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
28 mars	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Avril	Il publie le poème *Taishô* 大詔 [Rescrit impérial] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化.
1er avril	Il assiste à un spectacle de kabuki avec sa mère.
14 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
15 avril	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
16 avril	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
Autour du 25 avril	Il achève la nouvelle *Aogakiyama no monogatari* 青垣山の物語 [L'Histoire des montagnes verdoyantes].
1er mai	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
7 mai	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
11 mai	Il achève l'essai *Kokin no kisetsu* 古今の季節 [Les Saisons du *Kokinshû*]. Le poète Hagiwara Sakutarô 萩原朔太郎 (1886-1942) décède.
23 mai	Il est élu chef du comité du club de littérature. Les deux autres membres sont Arai Kôsô 新井高宗 et Chiba Kazuo 千葉一夫.
30 mai	Il achève l'essai *Tsutsumichûnagon monogatari kaiawase* 堤中納言物語貝合 [Le Jeu des coquillages dans l'*Histoire de Tsutsumichûnagon*].
Juin	Il assiste à une représentation de kabuki.
3 juin	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.

5 juin	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il lit l'essai *Izumi Shikibu shishô* 和泉式部私抄 [Notes personnelles sur Izumi Shikibu] de Yasuda Yojûrô 保田与十郎.
9 juin	Il assiste à un atelier de poésie japonaise *tanka* 短歌.
17 juin	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
23 juin	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
24 juin	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
Juillet	Il publie *Kokin no kisetsu* 古今の季節 [Les Saisons du *Kokinshû*] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化. Il assiste à un spectacle de *Bunraku* 文楽, le théâtre de marionnettes.
1er juillet	Il fonde la revue *Akae* 赤絵 [Papier rouge] en collaboration avec un camarade plus âgé de l'école des Pairs, Tokugawa Yoshiyasu 徳川義恭 (1921-1949) et Azuma Takashi 東健. Il y publie le « Prologue » (*Jo* 序) et la « Première partie » (*Sono ichi* その一) de la nouvelle *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs], la nouvelle *Ottô to Maya* 苧菟と瑪耶 [Ottô et Maya] et le poème 馬[Le Cheval].
3 juillet	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
6 juillet	Il écrit une lettre à Hasuda Zenmei 蓮田善明.
10 juillet	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
23 juillet	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.

25 juillet	Il se rend à Hayama 葉山 dans la préfecture de Kanagawa. Il écrit une lettre à la mère d'Azuma Takashi 東健, Azuma Kikue 東菊枝.
27 juillet	De Hayama 葉山, il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
23 août	Il achève la nouvelle Tamakiharu 玉刻春 [Tamakiharu].
26 août	Son grand-père Hiraoka Sadatarô 平岡定太郎 décède à l'âge de 79 ans. Il écrit le poème *Banka ippen* 挽歌一篇 [Un Chant funèbre].
28 août	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
1er septembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il lit *Nihon rômanteki bungei hihyô* 日本浪曼的文芸批評 [Critique des belles-lettres romantiques japonaises] de Yasuda Yojûrô 保田与十郎.
8 septembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
12 septembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Du 14 au 19 septembre	Il passe les examens scolaires.
24 septembre	Il achève la nouvelle *Minomonotsuki* みのもの月 [Reflet de la lune à la surface de l'eau].
28 septembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il achève l'essai *Hon no koto nado* 本のことなど [Des livres].
Août-septembre	Il écrit le poème *Yoru no semi : Nemurigatai mama ni* 夜の蝉—眠りがたいままに [Les Cigales nocturnes : Peinant à trouver le sommeil].

Octobre	Il publie le poème *Kano hanano no shizukesa* かの花野の静けさ [La Tranquillité de ce champ de fleurs] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化. Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄, laquelle est publiée dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化.
1er octobre	Il va au Kabuki en famille.
13 octobre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
19 octobre	Il assiste à une conférence de Kazamaki Keijirô 風巻景次郎 (1902-1960).
20 octobre	Il achève l'essai *Uta ha amaneshi* うたはあまねし [La Poésie est universelle]. Il écrit le poème *Kiku* 菊 [Chrysanthèmes]. Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
31 octobre	Il achève le deuxième chapitre d' *Inori no niki* 祈りの日記 [Journal de prières].
Fin octobre-début novembre	À l'occasion d'une session d'exercices en plein air, il se rend à Sanrizuka 三里塚 dans la préfecture de Chiba 千葉.
Novembre	Il publie la nouvelle *Minomonotsuki* みのもの月 [Reflet de la lune à la surface de l'eau] et de l'essai *Ise monogatari no koto* 伊勢物語のこと [Des *Contes d'Ise*] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化. Il rend visite à Yasuda Yojûrô 保田与十郎.
3 novembre	Il se rend au temple Meiji jingû 明治神宮.
5 novembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
12 novembre	Il écrit le poème *Kajitsu* 果実 [Fruit].
15 novembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il écrit qu'il a rendu visite à Yasuda Yojûrô 保田与十郎.

18 novembre	Il achève l'essai *Kotobuki* 寿 [Célébration].
23 novembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Décembre	Il publie l'essai *Uta ha amaneshi* うたはあまねし [La Poésie est universelle] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化 et la nouvelle Tamakiharu 玉刻春 [Tamakiharu] ainsi que cinq *tanka* dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌. Il va au kabuki avec sa mère.
5 décembre	Il rend visite à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
6 décembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
12 décembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Bôjô Toshitami 坊城 俊民 est rentré du front.
Mi-décembre	Il écrit 3 *tanka*.
21 décembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
23 décembre	A lieu le septième atelier de *tanka* du club des Belles-lettres (*Bungeibu* 文芸部) de l'École des Pairs.
24 décembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
28 décembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
Fin décembre	Il passe les fêtes du nouvel an à Itô 伊東 dans la préfecture de Shizuoka 静岡.

Shôwa 18 (1943)

Janvier 1943	Il publie l'essai *Kotobuki* 寿 [Célébration] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化.
11 janvier	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il lit *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche et *Sexe et caractère* de Otto Weininger. Le terme « ironie » apparaît.
24 janvier	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il écrit le poème *Haru no kitsune* 春の狐 [Le Renard du printemps]. Il est en train d'écrire *Yoyo ni nokosan* 世々に残さん [Pour les générations à venir]. Il lit *Les Thibaut* de Roger Martin du Gard.
3 février	Il rend visite à Bôjô Toshitami 坊城 俊民 qui vient de se marier. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
7 février	Il assiste à une représentation de nô. Les pièces au programme sont *Okina* 翁[Un Vieil homme] et *Taema* 当麻 [Taema]. Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
9 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
15 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
22 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
24 février	Il est nommé membre exécutif du comité central de la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌.

27 février	Il écrit le poème *Koi kuyô* 恋供養 [Célébration de l'amour].
28 février	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Mars	Il commence à publier 世々に残さん [Pour les générations à venir] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化. La publication en feuilleton s'étale jusqu'à octobre. Il rend visite à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Comme ce dernier est absent, il laisse une lettre.
15 mars	Il passe les examens scolaires.
17 mars	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
19 mars	Ne sachant pas exactement comment diriger la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌, il fait appel à son prédécesseur.
20 mars	Il reçoit les résultats des examens scolaires. Il est major d'une promotion de trente-six élèves.
24 mars	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
31 mars	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
3 avril	Il achève l'essai *Kakekotoba* 懸詞 [Les Mots pivots].
4 avril	Il assiste à une représentation de kabuki. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
5 avril	Il passe en deuxième année de lycée.
11 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
25 avril	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健. Il corrige le poème *Oni* 鬼 [Démon]. Il refuse une proposition de collaboration à une revue car il juge que ses membres sont des poètes à quatre sous. Il leur signifie son refus au moyen d'une antiphrase et se demande comment celle-ci a été interprétée.
30 avril	Il écrit le poème Kodai no tôkutsu 古代の盗掘 [Extorsion antique].
9 mai	Il voyage à Nara.
22 mai	Il crée la brochure du programme du grand rassemblement culturel de printemps de la société Hojinkai.

	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Au début de l'été	Il participe à des activités en plein air au pied du mont Fuji.
Juin	Il publie la nouvelle *Inori no niki* 祈りの日記 [Journal de prières] et le poème *Koi kuyô* 恋供養 [Célébration de l'amour] dans la revue *Akae* 赤絵 [Papier rouge].
6 juin	A lieu le grand rassemblement culturel de printemps de la société Hojinkai. Le club de littérature et celui de rhétorique représentent le drame en deux actes de Hiraoka Kimitake : *Yagate mi tate to* やがてみ楯と [Bientôt le noble bouclier].
8 juin	Il va au kabuki.
13 juin	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
18 juin	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄 sans l'expédier.
19 juin	A lieu la soirée d'adieu en l'honneur des élèves de troisième année de lycée. Hiraoka Kimitake lit le message d'adieu.
20 juillet	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
23 juillet	Les résultats du premier semestre sont connus. Hiraoka Kimitake est major de promotion.
29 juillet	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
Fin juillet	Il rend visite au romancier Shiga Naoya 志賀 直哉 (1883-1971).
8 août	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
9 août	Il se rend à Kugenuma 鵠沼 dans la préfecture de Kanagawa.

16 août	Il reçoit une lettre de Hasuda Zenmei 蓮田善明. Le soir, il achève 世々に残さん [Pour les générations à venir].
17 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
20 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
21 août	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
4 septembre	Il achève l'essai *Imeno no shika* 夢野乃鹿 [Le Cerf d'Imeno]. Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
5 septembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
14 septembre	Il écrit une lettre à Azuma Takashi 東健.
19 septembre	Il écrit une lettre à l'écrivain Fuji Masaharu 富士正晴 (1913-1987).
22 septembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
24 septembre	Il achève la nouvelle *Mandara monogatari* 曼陀羅物語 [L'Histoire du Mandala].
25 septembre	Il écrit une lettre à Tokugawa Yoshiyasu 徳川義恭.
27 septembre	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.
1er octobre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
3 octobre	Il rend visite au poète Hayashi Fujima 林富士馬 (1914-2001). En compagnie de Hayashi Fujima et de Fuji Masaharu, il se rend chez Satô Haruo 佐藤春夫 (1892-1964) qu'il rencontre pour la première fois. Il écrit une dernière lettre à Azuma Takashi 東健.
5 octobre	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.
7 octobre	Il rend visite à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. De retour chez lui, il écrit une lettre à ce dernier et il commence à écrire une nouvelle intitulée *Meguru haru tamaki no irodori* 旋春環境色鳥 [Les Couleurs du cercle printanier qui revient]. La nouvelle demeure inachevée et n'est pas compilée dans les Œuvres complètes (MYZ).

8 octobre	À 18 heures, son ami Azuma Takashi 東健 décède à 23 ans. Hiraoka Kimitake accourt à son domicile.
9 octobre	Il écrit l'essai *Azuma Takashi ani wo kakusu* 東健兄を哭す [Lamentations pour mon frère Azuma Takashi].
16 octobre	Il participe à l'enterrement d'Azusa. Il lit probablement l'oraison funèbre.
Novembre	Il publie l'essai *Kakekotoba* 懸詞 [Les Mots pivots] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化 et l'essai *Mori no asobi* 森の遊び [Jeux dans la forêt] dans la revue *Seimei* 清明.
4 novembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
8 novembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il est enrhumé et manque les cours jusqu'au 12 novembre.
12 novembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
14 novembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il écrit une lettre à Hasuda Zenmei 蓮田善明.
Décembre	Il publie la nouvelle *Mandara monogatari* 曼陀羅物語 [L'Histoire du Mandala], le poème *Yoru no semi* 夜の蟬 [Les Cigales nocturnes] commençant par « Yoru no semi kashiko ni » 夜の蟬かしこに[Les Cigales nocturnes, avec tenacité], l'essai *Imeno no shika* 夢野乃鹿 [Le Cerf d'imeno], l'essai *Azuma Takashi ani wo kakusu* 東健兄を哭す [Lamentations pour mon frère Azuma Takashi] et trois haikus dans la revue *Hojinkai* 輔仁会雑誌 et l'essai *Yanagisakura zakkenroku* 柳桜雑見録 [Regards sur l'arbuste exochorda serratifolia] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化.
13 décembre	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.

18 décembre	Il commence à écrire *Hiôgi* 檜扇 [L'Éventail chinois *Hiôgi*].
21 décembre	Il achève le drame *Konkai kiku no ariake* 狐会菊有明 [La Lune encore visible au matin de la rencontre du renard, chrysanthème].
22 décembre	Il reçoit les résultats du troisième semestre. Il est major de promotion.
26 décembre	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.
30 décembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
	Il est en train d'écrire *Hiôgi* 檜扇 [L'Éventail chinois *Hiôgi*]. Il atteint la quarante-huitième page de son manuscrit.
Fin décembre	La revue *Bungei Bunka* 文芸文化 et la revue dirigée par Hayashi Fujima 林富士馬, *Mahoroba* まほろば [Lieu magnifique] fusionnent à la demande de Shimizu Fumio 清水文雄. Hiraoka Kimitake se rend chez Hayashi Fujima 林富士馬.

Shôwa 19 (1944)

1944	Hiraoka se rend chez son camarade Mitani Makoto 三谷信 (1925-2000). Il entend sa sœur Mitani Kuniko 三谷邦子 jouer du piano, ce qui le captive.
Janvier 1944	Hiraoka Kimitake publie l'essai *Koza no tamaishi : Itô Shizuo oboegaki* 古座の玉石ー伊藤静雄覚書 [Le Galet de Koza : notes sur Itô Shizuo] dans la revue *Bungei Bunka* 文芸文化.
3 janvier	Il va au kabuki.
5 janvier	Il va au kabuki. Il achève la nouvelle *Hiôgi* 檜扇 [L'Éventail chinois *Hiôgi*] à 17 heures.
23 janvier	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
25 janvier	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.
Au début du printemps	Des amis organisent un spectacle dans une école de musique. Il est invité par son ami Mitani Makoto 三谷信. On joue la partition de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck.
4 février	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴. Il téléphone à la maison d'édition *Shichijôshoin* 七丈書院 concernant la publication du recueil de nouvelles *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs].
6 février	Il va au kabuki.
24 février	Il se rend à la maison d'édition *Shichijôshoin* 七丈書院.
28 février	Il achève l'essai *Hiraoka Kimitake jiden* 平岡公威自伝 [Autobiographie de Hiraoka Kimitake].

Mars	Il publie le drame *Konkai kiku no ariake* 狐会菊有明 [La Lune encore visible au matin de la rencontre du renard, chrysanthème]. dans la revue *Mahoroba* まほろば.
20 mars	Il va au kabuki avec sa sœur Hiraoaka Mitsuko 平岡美津子.
22 mars	Il reçoit les résultats de la deuxième année de lycée. Il est major de promotion. Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄 (la lettre n'est pas compilée dans les Œuvres complètes).
25 mars	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.
27 mars	Il va au kabuki.
Fin mars	Ses camarades (dont Mitani Makoto 三谷信) l'invitent à faire de la course et de la gymnastique à l'école pendant les vacances de printemps. Il arrête le premier jour.
4 avril	Il va au kabuki avec sa sœur Hiraoaka Mitsuko 平岡美津子.
Début avril	Il entre en dernière année de lycée.
15 avril	Il achève *Dan Kazuo "Hanagatami"* 檀一雄『花筐』[*Panier à Fleurs* de Dan Kazuo]. A cette époque, il rend visite à Dan Kazuo 檀一雄 en compagnie de Hayashi Fujima 林富士馬.
24 avril	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
25 avril	Il écrit une lettre à Fuji Masaharu 富士正晴.
27 avril	Il reçoit la notification de l'examen médical pour la conscription.
Fin avril	Il écrit une lettre au poète Itô Shizuo 伊藤静雄 (1906-1953) pour lui demander d'écrire la préface de son recueil *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs].
Fin avril-début mai	Il vit au deuxième dortoir des jeunes garçons collégiens, au premier étage, à l'école des Pairs.

2 mai	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
8 mai	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il est en train d'écrire l'essai « Nagarazutsumi no haru »長柄堤の春 [Printemps sur la digue de Nagarazu] Le soir, il va au kabuki en famille.
9 mai	Il se rend dans la préfecture de Hyôgo pour subir l'examen médical relatif à la conscription.
10 mai	Il est en train d'écrire l'essai « Nagarazutsumi no haru »長柄堤の春 [Printemps sur la digue de Nagarazu]
15 et 16 mai	Il passe l'examen médical. Bien qu'il n'ait pu soulever un sac à riz rempli de sable, il est déclaré apte.
17 mai	Il rend visite à Itô Shizuo 伊藤静雄 dans la préfecture d'Ôsaka 大阪. Accompagné d'Itô Shizuo 伊藤静雄, il rend visite à Fuji Masaharu 富士正晴.
20 mai	Il va au kabuki à Ôsaka.
22 mai	Il rend visite à Itô Shizuo 伊藤静雄. Itô écrit dans son journal : « Zokujin » 俗人 [Homme vulgaire].
24 ou 25 mai	Il rentre à Tôkyô.
25 mai	Il écrit une lettre à Hasuda Toshiko 蓮田敏子, l'épouse de Hasuda Zenmei Hasuda 蓮田善明.
27 mai	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
28 mai	Il écrit une lettre à Itô Shizuo 伊藤静雄 qui n'est pas compilée dans les Œuvres complètes (MYZ). Itô écrit dans son journal : « la lettre de Hiraoka n'est pas intéressante. Le style est prétentieux et surfait[813] ».
Juin	Il publie *Dan Kazuo "Hanagatami"* 檀一雄『花筐』[*Panier à Fleurs* de Dan Kazuo] dans la revue *Mahoroba* まほろば.

[813] Cf. MYZ, vol.42, p.92: 平岡から手紙、面白くない。背のびした無理な文章.

4 juin	Il va au kabuki.
10 juin	Il va au kabuki.
15 juin	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
Du 16 au 20 juin	Il passe les examens de fin d'études secondaires.
Juillet	Il publie la nouvelle *Asakura* 朝倉 [Asakura] dans la revue 文芸世紀.
1er juillet	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
Première décade de juillet	Il participe à des activités en mer organisées par l'école navale de Yokosuka 横須賀 dans la préfecture de Kanagawa 神奈川.
10 juillet	Il va au kabuki.
14 juillet	Il va au kabuki.
16 juillet	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄. Il y évoque son essai *Haikyo no asa* 廃墟の朝 [Le Matin des ruines].
20 juillet	Il est admis à la faculté de droit de l'université de Tôkyô.
	Le recueil de poèmes posthume d'Azuma Takashi 東健 intitulé *Asama : ikôshû* 浅間 : 遺稿集[Volcan : recueil posthume] est publié par son père Azuma Suehiko 東季彦 (C'est une édition privée). Hiraoka Kimitake y insère son essai *Azuma Takashi ani wo kakusu* 東健兄を哭す [Lamentations pour mon frère Azuma Takashi].
25 juillet	Il reçoit les résultats des examens. Il est major de promotion.
26 juillet	Il assiste à une représentation de théâtre *Shinpa* 新派.
Août	Il publie *Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui* 中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋 (Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier

	du Moyen-âge) sous son titre originel *Yoru no Kuruma* 夜の車 [Le chariot nocturne].
1er août	Il achève l'essai *Funsôkyô* 扮装狂 [La Folie du travestissement].
8 août	Il va au kabuki.
14 août	Il écrit le poème *Hoshi e no kobami* 星への拒み [Refuser pour les étoiles]. Il écrit une lettre à la mère d'Azuma Takashi 東健, Azuma Kikue 東菊枝.
21 août	Il va au kabuki.
25 août	ll écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
26 août	En compagnie de son camarade Mitani Makoto 三谷信 et d'autres amis, il se rend à Shiga kôgen 志賀高原 dans la préfecture de Nagano 長野.
27 août	Il loge à l'hôtel Shiga kôgen onsen hoteru 志賀高原温泉ホテル (L'hôtel n'existe plus). Il boit de la bière pour la première fois et tombe malade. Il écrit jusqu'à tard de la nuit. Il écrit une lettre à son père Hiraoka Azusa 平岡梓.
28 août	Il visite le temple Zenkôji 善光寺 à Nagano 長野.
29 août	Il rentre à Tôkyô.
Fin de l'été	Il se rend à Nara 奈良 en compagnie de Motono Moriyuki 本野盛幸 (1924-2012).
8 septembre	Il va au kabuki.
9 septembre	Il participe à la cérémonie de fin d'étude de l'école des Pairs. Il est représentant des étudiants (*sôdai* 総代). Ensuite, il va au kabuki en famille.
10 septembre	Son ami Motono Moriyuki 本野盛幸 part au front.
16 septembre	Il achève la première épreuve de la nouvelle *Nise don fan ki* 贋ドンファン記 [Journal d'un faux Don Juan].
20 septembre	Il va au kabuki.

21 septembre	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
26 septembre	Il subit l'examen médical préalable à l'intégration de l'université de Tôkyô.
Octobre	Il écrit le poème *Kûsô no tegami* 空想の手紙 [Lettre fantaisiste].
1er octobre	Il entre à la faculté de droit de l'université de Tôkyô.
2 octobre	Les cours de l'université de Tôkyô commencent.
4 octobre	Il va au kabuki.
8 octobre	Il va au kabuki.
15 octobre	Il assiste à une représentation de théâtre nô. Le spectacle est composé de deux nô (*Matsukaze* 松風 et *Mochizuki* 望月) et d'un *kyôgen* (*Kobûri* 昆布売). La maison d'édition *Shichijôshoin* 七丈書院 publie sous le nom d'auteur Mishima Yukio 三島由紀夫 le premier de recueil de nouvelles *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs] de Kimitake Hiraoka. Le recueil contient les six nouvelles suivantes : *Minomonotsuki* みのもの月 [Reflet de la lune à la surface de l'eau], *Yoyo ni nokosan* 世々に残さん [Pour les générations à venir], *Ottô to Maya* 苧菟と瑪耶 [Ottô et Maya], *Inori no niki* 祈りの日記 [Journal de prières], *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs]. Le texte est suivi d'une postface intitulée *Batsu ni kaete* 跋に代えて [En guise de postface]. Le recueil est tiré à quatre mille exemplaires. Il est dédié à Shimizu Fumio 清水文雄.
17 octobre	Il accompagne jusqu'à la gare de Ueno 上野 son camarade Mitani Makoto 三谷信 qui vient d'être appelé sous les drapeaux. Il lui offre un exemplaire de son recueil.
18 octobre	Mitani intègre l'école d'officiers de première classe. Il confie à Hiraoka Kimitake le manuscrit d'un recueil de poèmes en prose. En vue de sa publication, Hiraoka Kimitake rédige une postface intitulée *Mitani Makoto sanbunshishû no batsu* 三谷信散文詩集の跋 [Postface au

	recueil de poèmes en prose de Mitani Makoto]. Le texte n'est pas compilé dans les oeuvres complètes (MYZ).
22 octobre	Il va au kabuki. Il achève la nouvelle *Nawate jiken* 縄手事件 [L'Incident de Nawate].
31 octobre	Il va au kabuki.
6 novembre	Il va au kabuki.
11 novembre	À l'occasion de la publication du recueil de nouvelles *Hanazakari no mori* 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs], une réception est organisée dans un restaurant de cuisine chinoise, dans le quartier de Ueno 上野. Il écrit une lettre à son camarade Mitani Makoto 三谷信. À partir de ce jour, il écrira une fois par semaine à son camarade.
12 novembre	Il va au kabuki.
15 novembre	Il écrit une lettre à l'écrivain Fuji Masaharu 富士正晴.
16 novembre	Il rend visite à Bôjô Toshitami 坊城俊民.
17 novembre	Il achève l'essai *Sôjûrô no ôkurakyô kusemai* 宗十郎の大蔵卿曲舞 [La danse *ôkurakyô kusemai* de Sôjûrô]. Il reçoit une lettre de Bôjô Toshitami 坊城俊民.
21 novembre	Il reçoit une lettre du poète Itô Shizuo 伊藤静雄. En substance, il regrette de n'avoir pu rencontrer plus souvent Hiraoka Kimitake.
27 novembre	Il écrit une lettre à Hasuda Toshiko 蓮田敏子, l'épouse de Hasuda Zenmei Hasuda 蓮田善明.
Décembre	Il reçoit sa notification de participation à l'effort de guerre.
5 décembre	Il perd son grand-père maternel.
14 décembre	Il va au kabuki.
17 décembre	Il va au kabuki avec un professeur d'allemand de l'école des Pairs.

23 décembre	Il assiste à une représentation de théâtre *Shinpa* 新派.

Shôwa 20 (1945)

1er janvier 1945	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
2 janvier	Il boit de l'alcool en compagnie du poète Hayashi Fujima 林富士馬 et rend visite à Yasuda Yojûrô 保田与十郎.
3 janvier	Il va au kabuki.
8 janvier	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
10 janvier	Il se rend sur le site de production de la compagnie aéronautique Nakajima 中島 à Koizumi 小泉. Le site était situé dans l'actuelle ville d'Ôizumi (大泉町) de la préfecture de Gunma (群馬県). Il apprend à fumer. Il écrit une lettre à ses parents.
11 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
12 janvier 1945	Il écrit une lettre au poète et romancier Nakagawa Yoichi 中川与一 (1897-1994).
13 janvier	Il écrit une lettre à ses parents. Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
14 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
17 janvier	Il remplit des formalités administratives et reste oisif. Il écrit une lettre à ses parents pour leur demander l'adresse de Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972).
19 janvier	Il s'abrite à cause d'une alerte au bombardement. Le soir, il écrit l'essai *Kûshû no shirushi* 空襲の記 [Notes sur le bombardement]. Il écrit une lettre à ses parents.

	Il est en train d'écrire la nouvelle *Chûsei* 中世 [Moyen-âge].
20 janvier	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信. Il écrit une lettre à ses parents.
21 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
22 janvier	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
23 janvier	Il écrit une lettre à ses parents. Il écrit une lettre à sa sœur cadette Mitsuko 美津子 et à son frère cadet Chiyuki 千之.
24 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
25 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
26 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
27 janvier	Il écrit une lettre à ses parents. Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
28 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
30 janvier	Il écrit une lettre à ses parents.
1er février	Il écrit une lettre à ses parents.
2 février	Il écrit une lettre à ses parents.
3 février	Il empaquette la copie de la nouvelle *Chûsei* 中世 [Moyen-âge].
4 février	Il écrit une lettre à ses parents. Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信. Le soir, à vingt heures, il rentre chez ses parents, à Tôkyô. À vingt-deux heures, il reçoit la notification individuelle de mobilisation. Il écrit son testament et, en guise de reliques, il se coupe une mèche ainsi qu'un ongle.
6 février	Il écrit une lettre au poète et romancier Nakagawa Yoichi 中川与一, à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄 et à Mitani Makoto 三谷信.
10 février	Il passe la visite médicale de l'armée dans le village de Tomiaimura 富合村(dans l'actuelle municipalité de Kasaishi

	加西市), dans la préfecture de Hyôgo 兵庫. Il est réformé. Son père et lui courent à toutes jambes jusqu'à la gare.
11 février	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄 et à Mitani Makoto 三谷信.
15 février	Il commence à écrire la nouvelle Sâkasu サーカス (Le Cirque).
	Il assiste à une représentation de théâtre *Shinpa* 新派 en compagnie de son frère cadet Chiyuki 千之.
19 février	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信. Il se rend à l'école des Pairs. Sur le chemin du retour, une alerte aérienne est donnée. Hiraoka Kimitake doit descendre du train à la gare de Yoyogi 代々木. Il tombe par hasard sur un camarade qui doit partir au front le lendemain.
21 février	Il achève le premier chapitre de la nouvelle Sâkasu サーカス (Le Cirque).
23 février	Il écrit une lettre au poète et romancier Nakagawa Yoichi 中川与一.
24 février	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
3 mars	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信. Il lit les textes de Paul Valery sur Mallarmé.
11 mars	Il écrit une lettre qui ne parvient pas à son destinataire, à Mitani Makoto 三谷信.
16 mars	Il écrit une lettre à Kawabata Yasunari 川端康成. Il songe à écrire la nouvelle *Ayame no Mae* 菖蒲前 [Devant Ayame].
18 mars	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
24 mars	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
7 avril	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信. Il ne peut se rendre à l'université à cause des bombardements.

8 avril	Il achève la nouvelle *Esugai no kari* エスガイの森 [La Chasse de Yesügei].
13 avril	L'école des Pairs est bombardée. Une grande partie est détruite.
14 avril	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
18 avril	Il écrit une lettre au poète et romancier Nakagawa Yoichi 中川与一.
20 avril	Il écrit le poème *Mohaya ironî ha yameyo* もはやイロニイはやめよ [Arrêtons l'ironie !]
21 avril	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
29 avril	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
Fin avril-début mai	Il va régulièrement au kabuki.
Dans la nuit du 1er au 2 mai	Il achève la nouvelle *Ayame no Mae* 菖蒲前 [Devant Ayame].
5 mai	Il écrit une lettre au poète et romancier Nakagawa Yoichi 中川与一. Il se rend à l'arsenal de la marine impériale *Kaigun kôdai kôshô* 海軍高座工廠 situé dans la préfecture de Kanagawa 神奈川 pour participer à l'effort de guerre en tant qu'étudiant.
7 mai	Il écrit une lettre à Mitani Makoto 三谷信.
8 mai	Il écrit une lettre à ses parents.
10 mai	Il écrit une lettre à ses parents.
13 mai	Il rentre chez ses parents à Tôkyô.
14 mai	Hiraoka Kimitake retourne à l'arsenal *Kaigun kôdai kôshô*. Il écrit une lettre à Kurauchi Yoshihisa 倉内良尚 (?-?). Kurauchi Yoshihisa est un camarade de l'école des Pairs. Il intègre l'université de Tôkyô. Au jour du 14 mai 1945, il est au front.
19 mai	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.

	Mishima est en train de traduire un drame en un acte de Yeat.
24 mai	Il écrit une lettre à Kawaji Akira 川路明 (né en 1925). Akira est le fils du poète Kawaji Ryûkô 川路柳虹(1888-1959) qui fut le maître de Hiraoka Kimitake. Kawaji Akira se consacre au ballet. Dans la postface du roman *Tôzoku* 盗賊 [Les Voleurs], Hiraoka Kimitake évoque une relation de rivalité.
6 juin	Il achève la nouvelle *Kuroshima no ô no monogatari no ichibamen* 黒島の王の物語の一場面 [Une Scène de l'histoire du roi de Kuroshima].
10 juin	Il écrit une lettre à ses parents.
13 juin	Il rend visite à Mitani Kuniko 三谷邦子 qui s'est réfugiée à Karuizawa 軽井沢 dans la préfecture de Nagano 長野. Il se promène avec elle et lui fait un baiser. Il reçoit une lettre de son frère qui lui demande de confirmer la relation avec sa sœur. Il ne répond pas.
22 juin	Il écrit l'essai *Wakare* 別れ [Séparation].
27 juin	Il écrit une lettre au poète et romancier Nakagawa Yoichi 中川与一.
Juillet	Il publie les poèmes *Orufeusu* オルフェウス [Orphée], Genka natsu no koibito 絃歌　夏の恋人 [Musique et chant: les amants d'été], *Yoru tsugedori: dôkei to no ketsubetsu to rinne e no ai ni tsuite* 夜告げ鳥 憧憬との決別と輪廻への愛について[L'Oiseau annonciateur de la nuit : De l'adieu au rêve et de l'amour de la métempsychose], Kyôenma 饗宴魔 [Le démon du banquet] dans la revue *Tôun* 東雲, Tôka heijo 悼歌併序 [Préliminaires à l'Élégie]et *Yoru tsugedori: dôkei to no ketsubetsu to rinne e no ai ni tsuite* 夜告げ鳥 憧憬との決別と輪廻への愛について[L'Oiseau annonciateur de la nuit : De l'adieu au rêve et de l'amour de la métempsychose] dans la revue *Hojinkaiho*.
3 juillet	Il écrit une lettre à son professeur Shimizu Fumio 清水文雄.
9 juillet	Il commence à écrire *Misaki nite no monogatari* 岬にての物語 (Une Histoire sur un promontoire).

18 juillet	Il écrit une lettre à Kawabata Yasunari 川端康成.
Début août	Il souffre d'une forte fièvre et de violentes céphalées. Il pense au typhus. Il rentre à Tôkyô.
15 août	La fièvre baisse. Il va se reposer chez des parents qui vivent à proximité du temple Gôtokuji 豪徳寺. Là, il entend le message radiophonique de l'empereur. Son père lui dit : « c'est désormais l'heure des artistes. Tu peux devenir romancier » ! En marge du manuscrit de *Misaki nite no monogatari* 岬にての物語 (Une Histoire sur un promontoire), il écrit : « le 15 août 1945, la guerre est terminée » (昭和廿年八月十五日戦い終わる[814]).

[814] MYZ, vol.42, p. 109.

Bibliographie

Œuvres complètes de Mishima Yukio

Ketteikan Mishima Yukio Zenshû 決定版『三島由紀夫全集』[« Œuvres complètes de Mishima Yukio », Édition finale], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2000-2006. 42 volumes.

Fictions

Romans

Tôzoku 盗賊 [Les Voleurs, première publication en novembre 1948], MYZ, vol. 1, 2002, pp. 7-172.

Junpaku no yoru 純白の夜[La Nuit blanche immaculée, première publication en décembre 1950], MYZ, vol. 1, 2002, pp. 365-528.

Kamen no kokuhaku 仮面の告白 (Confession d'un masque, première publication en juillet 1949), Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, coll. Shinchô bunko 新潮文庫, 2006.

Ao no jidai 青の時代 [Les années vertes, première publication en juillet-décembre 1950], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, coll. Shinchô bunko 新潮文庫, 2009.

Nouvelles et autres textes narratifs

Ôzora no obâsan 大空のお婆さん [La Grand-mère du ciel, texte achevé en janvier 1937]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 9-20.

Kaeru no haritsuke 蛙のはりつけ [La crucifixion de la grenouille, texte achevé en janvier 1937]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 21-27.

Kumabachi no ie 熊蜂の家 [La Maison du xylocope, texte achevé en janvier 1937]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 29-33.

"Mizu" no mi no uwabanashi "水"の身の上話 [L'« Eau » raconte sa vie, texte achevé en janvier 1937]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 35-40.

Midoriiro no yoru 緑色の夜 [La nuit verte, texte achevé en janvier 1937]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 41-49.

Sukanpô 酸模[Oseille, texte achevé en mars 1937]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 51-71.

Zazen monogatari 座禅物語 [Une Histoire de méditation zen, texte achevé en mars 1938]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 73-79.

Bosangaeri 墓参帰り[De Retour du cimetière, texte achevé en juillet 1938]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 81-88.

Gyôshô seika 暁鐘聖歌 [Hymne aux cloches qui tintent à l'aube, texte achevé en juillet 1938]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 89-96.

Shunkô 春光 [Lumière printanière, texte probablement achevé en 1938]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 97-100.

Kasasagi 鵲 [La pie, dates de rédaction inconnues]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 101-107.

Yakata (*dai ikkai*) 館 （第一回） [Manoir (première partie), texte achevé en novembre 1939]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 109-182.

Kokoro no Kagayaki 心のかがやき[Les scintillements du cœur, texte inachevé rédigé entre janvier et mars 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 183-249.

Kôenmae 公園前 [Devant le parc, texte achevé en mars 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 251-312.

Chôkanzu 鳥瞰図 [Vue à vol d'oiseau, texte achevé en juillet 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 313-374.

Koguma no hanashi 仔熊の話 [Histoire d'ourson, texte achevé le 14 juin 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 375-386.

Damie garasu 彩絵硝子[Verre coloré, première publication en novembre 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 387-418.

Densha でんしゃ [Le Train, texte achevé le 14 septembre 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 419-426.

Yônenji 幼年時 [Première enfance, texte achevé le 23 décembre 1940]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 427-464.

Kazan'in 花山院 [Le Pavillon Kazan, Texte achevé le 16 février 1941]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 465-473.

Hanazakari no mori 花ざかりの森 [La Forêt en fleurs, première publication entre septembre et décembre 1941]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 475-515. Version de référence : *Hanazakari no mori/ Yûkoku : jisentaku tanpenshû* 花ざかりの

森・憂国—自選短編集 [La Forêt en fleurs/ Patriotisme, recueil de nouvelles sélectionnées par l'auteur], Shinchôbunko, Tôkyô, 1968, p. 330.

Ottô to Maya 苧菟と瑪耶 [Ottô et Maya, première publication en juillet 1942]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 517-543.

Aogakiyama no monogatari 青垣山の物語 [L'Histoire des montagnes verdoyantes, texte achevé autour de février 1942]. Le manuscrit des dernières pages n'a pas été retrouvé. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 545-590.

Tamakiharu 玉刻春 [Tamakiharu, première publication en décembre 1942]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 591-617.

Minomo no tsuki みのもの月 [Reflet de la lune à la surface de l'eau, première publication en novembre 1942]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 619-642.

Inori no niki 祈りの日記 [Journal de prières, première publication en juin 1943]. MYZ, vol. 15, 2002, pp. 643-690.

Yoyo ni nokosan 世々に残さん [Pour les générations à venir, première publication entre mars et octobre 1943]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 9-86.

Mandara monogatari 曼陀羅物語 [L'Histoire du Mandala, première publication en décembre 1943]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 87-94.

Hiôgi 檜扇 [L'Éventail chinois *Hiôgi,* texte achevé le 5 janvier 1944]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 95-128.

Asakura 朝倉 [Asakura, texte achevé en juillet 1944]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 129-141.

Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui 中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋 (Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge, première publication en août 1994 sous le titre *Yoru no Kuruma* 夜の車 [Le chariot nocturne]). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 143-155.

Nawate jiken 縄手事件 [L'Incident de Nawate, texte achevé le 22 octobre 1944]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 157-166.

Chûsei 中世 [Moyen-âge, première publication en décembre 1946], MYZ, vol. 16, 2002, pp. 167-206.

Esugai no kari エスガイの狩 [La Chasse de Yesügei, texte achevé le 8 avril 1945]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 207-222.

Ayame no Mae 菖蒲前 [Devant Ayame, première publication en octobre 1945]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 223-249.

Kuroshima no ô no monogatari no ichibamen 黒島の王の物語の一場面 [Une Scène de l'histoire du roi de Kuroshima, texte achevé le 6 juin 1945]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 251-257.

Misaki nite no monogatari 岬にての物語 (Une Histoire sur un promontoire, première publication en novembre 1946). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 259-288.

Karasu 鴉 [Le Corbeau, première publication en août 1947]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 289-301.

Nise don fan ki 偽ドンファン記 [Notes sur le pseudo Don Juan, première publication en juin 1946]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 303-341.

Tabako 煙草(La Cigarette, première publication en juin 1946). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 343-359.

Teruko 輝子 [Teruko, texte achevé le 27 juin 1946]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 361-376.

Karu no miko to Sotôri-hime 軽王子と衣通姫 [Prince Karu et Princesse Sotôri, première publication en avril 1947]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 377-424.

Koi to betsuri to 恋と別離と[L'Amour et la séparation, première publication en mars 1947]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 425-440.

Yoru no shitaku 夜の仕度 [Préparatifs du soir, première publication en août 1947]. MYZ, vol. 16, 2002, pp. 441-471.

Sâkasu サーカス (Le Cirque, première publication en janvier 1948). MYZ, vol. 16, 2002, pp. 473-484.

Pièces de théâtre

Meimii メイミイ [Meimî, première publication en janvier 1937]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 9-24.

Koronbusu no tamago コロンブスの卵 [L'Œuf de Colomb, dates de rédaction inconnues]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 25-29.

Shibito to takara 屍人と宝 [Le Mort et le trésor, texte probablement achevé entre octobre et novembre 1937]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 31-49.

Rotei 路程 [Itinéraire, texte achevé autour du 23 novembre 1939]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 51-90.

Higashi no hakasetachi 東の博士たち [Les Rois mages, première publication en mars 1939]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 91-114.

Kirisuto kôtanki 基督降誕記 [Chronique de la nativité du Christ, texte probablement achevé en septembre 1939]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 115-133.

Yagate mitate to やがてみ楯と[Bientôt le noble bouclier, pièce mise en scène le 6 juin 1943]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 135-162.

Konkai kiku no ariake 狐会菊有明 [La Lune encore visible au matin de la rencontre du renard, chrysanthème, première publication en mars 1944]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 163-171.

Ayame あやめ [Iris, première publication en mai 1948]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 173-187.

Kataku 火宅 [La Maison en feu de la concupiscence, première publication en novembre 1948]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 189-212.

Ai no fuan 愛の不安 [L'Angoisse de l'amour, première publication en février 1949]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 213-232.

Tôdai 灯台 [Le phare, première publication en mai 1949]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 233-272.

Niobe ニオベ [Niobé, première publication en octobre 1949]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 273-303.

Seijo 聖女 [Femme sacrée, première publication en octobre 1949]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 305-337.

Majin raihai 魔神礼拝 [Adoration des divinités des fléaux, première publication en mars 1950]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 339-438.

Kantan 邯鄲 [Kantan, première publication en octobre 1950]. MYZ, vol. 21, 2002, pp. 439-478.

Aya no tsuzumi 綾の鼓 (Le tambourin de soie, première publication en janvier 1951). MYZ, vol. 21, 2002, pp. 479-506.

Sotoba Komachi 卒塔婆小町 (Sotoba Komachi, première publication en janvier 1952). MYZ, vol. 21, 2002, pp. 523-543.

Aoi 葵 (Aoi, première publication en janvier 1954). MYZ, vol. 22, 2002, pp. 55-75.

Hanjô 班女 (Hanjo, première publication en janvier 1955). MYZ, vol. 22, 2002, pp. 55-75.

Articles, essais littéraires et postfaces

« Ajisai »紫陽花 [Hortensia, texte achevé le 3 janvier 1940]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 44-50.

« Dôwa zanmai » 童話三味 [La Passion des contes pour enfants, texte achevé le 14 mars 1940]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 51-56.

« Radige » ラディゲ[Radiguet, texte achevé le 14 mars 1940]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 80-87.

« Tanaka Fuyuji shôron »田中冬二小論 [Étude sur Tanaka Fuyuji, texte achevé le 9 juin 1940]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 70-75.

« Kannagara no michi »惟神之道 [La Voie des kamis, texte achevé le 22 septembre 1941]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 88-90.

« Ôchô shinri bungaku shôshi » 王朝心理文学小史 [Petite Histoire de la littérature psychologique des ères Nara et Heian, texte achevé le 30 janvier 1940]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 265-302.

« Kokin no kisetsu »古今の季節 [Les Saisons du Kokinshû, texte achevé le 11 mai 1942]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 315-322.

« Tsutsumichûnagon monogatari kaiawase » 堤中納言物語貝合 [Le Jeu des coquillages dans l'Histoire de Tsutsumichûnagon, texte achevé le 30 mai 1942]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 323-333.

« Hon no koto nado » 本のことなど [Des Livres, texte achevé le 28 septembre 1942]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 337-344.

« Uta ha amaneshi »うたはあまねし [La Poésie est universelle, première publication en décembre 1942]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 347-348.

« Ise monogatari no koto »伊勢物語のこと [Des Contes d'Ise, première publication en novembre 1942]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 345-346.

« Kotobuki » 寿 [Célébration, première publication en janvier 1943]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 362-368.

« Kakekotoba » 懸詞 [Les Mots pivots, première publication en novembre 1943]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 380-383.

« Imeno no shika » 夢野乃鹿 [Le Cerf d'Imeno, première publication en décembre 1943]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 402-405.

« Azuma Takashi ani wo kokusu »東健兄を哭す [Lamentations pour mon frère Azuma Takashi, texte achevé le 9 octobre 1943]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 406-410.

« Mori no asobi » 森の遊び [Jeux dans la forêt, première publication en novembre 1943]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 397-399.

« Yanagisakura zakkenroku » 柳桜雑見録 [Regards sur l'arbuste exochorda serratifolia, première publication en décembre 1943]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 400-401.

« Koza no tamaishi : Itô Shizuo oboegaki »古座の玉石一伊藤静雄覚書 [Le Galet de Koza : notes sur Itô Shizuo, première publication en janvier 1944]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 414-417.

« Hiraoka Kimitake jiden »平岡公威自伝 [Autobiographie de Hiraoka Kimitake, texte achevé le 28 février 1944]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 420-427.

« Nagarazutsumi no haru »長柄堤の春 [Printemps sur la digue de Nagarazu, texte probablement achevé autour du 10 mai 1944]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 524-530.

« Funsôkyô »扮装狂 [La Folie du travestissement, texte achevé le 1er août 1994]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 445-453.

« Haikyo no asa » 廃墟の朝 [Le Matin des ruines, texte achevé vers août 1944]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 455-500.

« Sôjûrô no ôkurakyô kusemai » 宗十郎の大蔵卿曲舞 [La Danse ôkurakyô kusemai de Sôjûrô, tetxe achevé le 17 novembre 1944]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 501-507.

« Kûshû no shirushi »空襲の記 [Notes sur le bombardement, texte achevé le 19 janvier 1945]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 515-518.

« Wakare » 別れ [Séparation, texte achevé le 22 juin 1945]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 546-549.

« Shôwa nijûnen hachi gatsu no kinen ni » 昭和廿年八月の記念に [En Mémoire du mois d'août 1945, texte achevé le 19 août 1945, première parution en mars 1979]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 551-559.

« Sengo goroku »戦後語録[Recueil de pensées d'après-guerre, texte achevé le 16 septembre 1945]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 560-562.

« Kawabata Yasunari inshô ki » 川端康成印象記[Impressions sur Kawabata Yasunari, texte achevé le 27 janvier 1946]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 563-566.

« Hakarazumo Shôwa ni jû ichi nen ni happyô no ki wo eta kono kô no maegaki »図らずも昭和廿一年に発表の機を得たこの稿の前書 [Prologue pour ce

manuscrit que j'ai l'occasion de publier, contre toutes attentes, en 1946, texte achevé fin février 1946]. MYZ, vol 26, 2003, p. 557.

« Sen kyû hyaku yon jû roku nen san gatsu ni jû ichi nichi yû no Miura Tamaki dokushôkai » 1946 年 3 月 21 日夕の三浦環独唱会[Le récital de Miura Tamaki donné le soir du 21 mars 1946, dates inconnues]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 568-571.

« Kawabata Yasunari no "jojôka" ni tsuite » 川端康成の「抒情歌」について[Des *Poèmes lyriques* de Kawabata Yasunari, première publication le 29 avril 1946]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 572-576.

« Barutazâru no shi » バルたサアルの死 [La Mort de Balthazar, achevé le 3 mars 1945, première publication en juin 1946]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 577-580.

« Wa ga sedai no kakumei »わが世代の革命[La Révolution de notre génération, première publication en juillet 1946]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 581-586.

« Takeda Taijun "Saishi kajin" » 武田泰淳「才子佳人」[*Saishi kajin* de Takeda Taijin, première publication en octobre 1946]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 590-591.

« Kahin Kuruwabunshô » 佳品廓文章 [Le Précieux *Kuruwabunshô*, première publication le 19 novembre 1946]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 592-593.

« Emu ecchi shi e no tegami : jinrui no shôrai to shijin no unmei » M.H 氏への手紙—人類の将来と詩人の運命[Lettre à M.H : l'avenir du genre humain et le destin du poète, première publication en février 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 596-603.

« Seishin no fujun » 精神の不純 [L'Esprit et l'impureté, première publication le 27 mars 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 604-605.

« Sawamura Sôjûrô ni tsuite » 沢村宗十郎について[Sur Sawamura Sôjûrô, première publication en avril 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 606-614.

« Koi suru otoko » 恋する男 [L'Homme qui aime, première publication le 17 juin 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 615-616.

« Manekarezaru kyaku » 招かれざる客[L'Invité qui ne l'était pas, première publication en septembre 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 617-619.

« Sôjûrô oboegaki » 宗十郎覚書 [Notes sur Sôjûrô, première publication le 20 octobre 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 620-622.

« Ichi kyû yon hachi nen e no yokujô » 一九四八年への慾情[Mes Désirs pour 1948, première publication le 11 novembre 1947]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 625-626.

« Wa ga ai suru hitobito e no hatashijô »わが愛する人々への果し状 [Provocation en duel à ceux que j'aime, dates inconnues]. MYZ, vol 26, 2003, pp. 631-633.

« Sô mon ka no genryu » 相聞歌の源流 [L'Origine de l'échange de poésies entre amoureux, première publication en janvier-février 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 17-23

« Bungei jihyô »文芸時評 [Chronique littéraire, première publication les 17 et 18 février 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 24-27.

« jûshôsha no kyôki »重症者の凶器 [L'Arme meurtrière du grand blessé, première publication en mars 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 28-33.

« Watashi no bungaku » 私の文学 [Ma Littérature, première publication les 15 et 16 mars 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 34-37.

« Kanjô no kotenbi » 感情の古典美 [La Beauté classique des sentiments, première publication le 18 mars 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 38-39.

« Shitei » 師弟 [Maître et disciple, première publication en avril 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 40-45.

« Jan Kokutô e no tegami : hiai ni tsuite »ジャン・コクトオへの手紙 [Lettre à Jean Cocteau, première publication le 15 avril 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 46-53.

« Jakyô »邪教 [Hérésie, première publication le 18 avril 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 54-57.

« Dorucheruhaku no butôkai »ドルチェル伯の舞踊会 [Le Bal du comte d'Orgel, première publication en mai 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 58-68.

« Tsutan Kamen no kekkon »ツタンカーメンの結婚 [Le Mariage de Toutânkhamon, première publication en mai 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 69-76.

« Yasei o mote : shinbun ni nozomu » 野性を持て—新聞に望む [Avec Sauvagerie : Espoir envers les journaux, première publication le 25 mai 1948]. MYZ, vol 27, 2003, p. 77.

« Utsukushiki jidai » 美しき時代 [Une belle époque, première publication le 12 juillet 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 78-81.

« Indasutorî : Kashiwabara kun e no tegami »インダストリー—柏原君への手紙 [Industrie : lettre à Kashiwabara, première publication en septembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 82-84.

« Hanjidaiteki na geijutsuka »反時代的な芸術家 [L'Artiste d'arrière-garde, première publication en septembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 85-89.

« Botsuraku suru kizoku » 没落する貴族 [La Chute de la noblesse, première publication en septembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 90-95.

« Gaka no hanzai : pen, pencil and Poison no saigen » 画家の犯罪— Pen, pencil and poison の再現 [Le Crime du peintre : la reproduction de *Pen, pencil and poison,* première publication les 11 et 13 septembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 96-98.

« Neko, "tyûre no ô", eiga » 猫、「テユーレの王」、映画 [Le Chat, *Le Roi de Thulé,* film, première publication 28 septembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 99-100.

« Tôzoku hashigaki » 盗賊はしがき [Préface des *Voleurs,* texte achevé probablement autour de mars 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 101-105.

« Batsu ("Tôzoku") » 跋（「盗賊」） [Prologue (*Les Voleurs*), texte inachevé dont les dates de rédaction sont inconnues]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 106-107.

« Jôshi ni tsuite : yaya kyôgeki na giron » 情死について—やや矯激な議論 [Du Double suicide d'amants : argumentation passablement outrancière, première publication en octobre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 108-114.

« Sozoroaruki : sakka no nikki »そぞろあるき—作家の日記 [Flânerie : journal intime de l'écrivain, première publication en novembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 115-118.

« Sôjûrô no "Rancho" » 宗十郎の「蘭蝶」 [Le *Ranchô* de Sôjûrô, première publication en novembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 119-121.

« Yottsu no shojosaku » 四つの処女作 [Quatre œuvres de débutant, première publication en décembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 122-124.

« "Jokyoku" henshû kôki »「序曲」編輯後記 [Note du rédacteur pour *Ouverture,* première publication en décembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, p. 125.

« Kunâbenrîbe » クナアベンリーベ [*Knabenliebe* (pédérastie), première publication en mai 1972, texte achevé avant septembre 1948]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 126-128.

«"Yoru no saikoro" nado ni tsuite »「夜のさいころ」などについて [Sur *Le Dé nocturne* et autres, première publication en janvier 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 129-133.

« Kawabata Yasunari no ichihôhô : "Sakuhin" ni tsuite »川端康成論の一方法—「作品」について [Une Méthode de Kawabata Yasunari : sur *L'œuvre,* première publication en janvier 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 134-146.

« Bôgetsu bônichi » 某月某日 [Un Certain mois, un certain jour, première publication en janvier 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 147-148.

« Batsu (Bôjô Toshitami cho “Matsuei”) »跋（坊城俊民著「末裔」） [Préface (*Descendant* de Bôjô Toshitami), première publication en février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 149-150.

« Nakamura Shikan ron » 中村芝翫論 [Réflexion sur Nakamura Shikan, première publication en février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 151-155.

« Haiyûza ni nozomu » 俳優座に望む[Mes espoirs pour la troupe Haiyûza, première publication en février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, p. 156.

« Sengo kankyakuteki zuisô : “Â kôya” ni tsuite »戦後観客的随想—「あゝ荒野」について[Impression d’un spectateur d’après-guerre : sur *Ah ! Les landes !*, première publication en février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 157-161.

« Toita Kôji shi no “kabuki no shûi” » 戸板康二氏の「歌舞伎の周囲」[*Autour du kabuki* de Monsieur Toita Kôji, première publication en février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 162-164.

«”Kataku” ni tsuite : sakusha no kotoba »「火宅」について—作者の言葉 [Sur *La Maison en feu de la concupiscence* : un mot de l’auteur, première publication en février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 165-167.

«”Geijutsu no megami” ni iibun ari : gojûten shugi »”芸術の女神” にいい分あり—いい点主義 [Des Objections concernant *Les Déesses artistes* : le dogme des cinquante points, première publication le 26 février 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 168-169.

« Shôsetsu no gikô ni tsuite » 小説の技巧について[Sur La technique du roman, première publication en mars 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 170-175.

« Sakusha no kotoba (“Kamen no kokuhaku”) » 作者の言葉（「仮面の告白」） [Un Mot de l’auteur (*Confession d’un masque*), première publication en juin 1996]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 176-177.

« “Kataku” ni tsuite » 「火宅」について [Sur *La Maison en feu de la concupiscence,* première publication en avril 1949*]*. MYZ, vol 27, 2003, pp. 178-180.

« Hankô to bôken : jigazô » 反抗と冒険—自画像 [Révolte et aventure : autoportrait, première publication en avril 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 181-182.

« Kabuki to uma » 歌舞伎と馬 [Le Kabuki et le cheval, première publication en avril 1949]. MYZ, vol 27, 2003, p. 183.

« Puchi puropo » プチ・プロポ [Petit propos, première publication en juin 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 184-185.

« Suki na joyû » 好きな女優 [Mes Actrices préférées, première publication en juin 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp.186-187.

« Higeki no arika » 悲劇の在処 [Le Lieu de la tragédie, première publication le 26 juin 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 188-189.

« "Kamen no kokuhaku" nôto » 「仮面の告白」ノート[Cahier sur *Confession d'un masque,* première publication en juillet 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 190-191.

« Jôbun ("Kamen no kokuhaku" yô) » 序文（「仮面の告白」用）[Préface (pour *Confession d'un masque*), texte achevé en 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 192-194.

« Ichiseinen no dôtokuteki handan » 一青年の道徳的判断 [Le Jugement moral d'un adolescent, première publication en juillet 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 194-200.

« "Irezumi" to "Shônen" no koto » 「刺青」と「少年」のこと[Au Sujet de *Tatouage* et *L'Adolescent,* première publication en juillet 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 201-203.

« Kore ha hedo de aru ("Kamen no kokuhaku") »これはへどである（「仮面の告白」）[C'est Edo (*Confession d'un masque*), première publication le 23 juillet 1949]. MYZ, vol 27, 2003, p. 204.

« Dansu jidai »ダンス時代 [L'ère de la danse, première publication en août 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 205-207.

« Kindaigeki "Hayami jo juku" : Mitukoshi bungakuza hyô » 近代劇「速水女塾」—三越文学座評 [Le Drame moderne *Hayami jo juku* : Critique de la troupe Mitukoshi bungakuza, première publication le 9 août 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 208-209.

« Mudai (Rokudaime kikugorô ni tsuite) » 無題（六代目菊五郎について）[Sans titre (Sur Kikugorô de la sixième génération), première publication en août 1949]. MYZ, vol 27, 2003, p. 210.

« Ugetsu monogatari ni tsuite »雨月物語について [Sur *Les Contes de lune et de pluie,* première publication en septembre 1949*]*. MYZ, vol 27, 2003, pp. 211-215.

« Gendai sakka sunpyô shû : Kawabata Yasunari » 現代作家寸描集—川端康成 [Recueil de petites remarques sur un écrivain contemporain : Kawabata Yasunari, première publication en septembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, p. 216.

« Bi ni tsuite »美について[Sur La beauté, première publication en octobre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 207-221.

« Gikyoku o kakitagaru shôsetsukaki no nôto »戯曲を書きたがる小説書きのノート[Notes pour un romancier qui voudrait écrire du théâtre, première publication en octobre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 222-229.

«"Hayami jo juku" ni tsuite »「速水女塾」について[Sur *Hayami jo juku*, première publication en novembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 230-234.

« Sakusha no kotoba ("Tôdai" shoen ni tsuite) » 作者の言葉（「灯台」初演について）[Un Mot de l'auteur (sur la première représentation *du Phare*), première publication en novembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 235-236.

« Menshiki no nai Ôoka shôhei shi » 面識のない大岡昇平氏[Monsieur Ôoka shôhei, que je ne connais pas, première publication le 27 novembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 237-238.

« Goku mijikai shôsetsu no kôyô » 極く短かい小説の効用[Les Effets d'un roman très bref, première publication en décembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 239-243.

« Sakusha no kotoba ("Tôdai" shien ni tsuite) »作者の言葉（「灯台」試演について）[Un Mot de l'auteur (Sur l'essai de mise en scène *du Phare*), première publication le 12 décembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, p. 244.

« Bungei jihyô »文芸時評 [Chronique littéraire, première publication les 20, 30 et 31 décembre 1949]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 247-252.

« Takeda Taijun shi no kinsaku » 武田泰淳氏の近作[Les œuvres récentes de monsieur Takeda Taijin, première publication en janvier 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 253-255.

« Sekai no dokoka no sumi ni : watashi no egakitai josei »世界のどこかの隅に—わたしの描きたい女性 [Quelque part dans un coin du monde : Les femmes que je veux décrire, première publication en janvier 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 256-259.

« Netsuretsu na tanoshisa o motsu yûwaku no sho Toita Kôji cho "Kabuki e no shôtai" »熱烈な愉しさをもつ誘惑の書—戸板康二著「歌舞伎への招待」[Un Livre séduisant plein de délectation fervente : *Invitation au kabuki* de Toita Kôji, première publication le 25 janvier 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 260-261.

« Kabuki hyô » 歌舞伎評 [Critique de kabuki, première publication en janvier et février 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 262-275.

« Mudai (“Tôdai” no enshutu ni tsuite) » 無題（「灯台」の演出について）[Sans titre (sur la mise en scène *du Phare*), première publication en février 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 276-277.

«”Kurêbu kôshaku fujin” Umeda Haruo yaku »「クレエヴ公爵夫人」—梅田晴夫訳 [La Traduction d’Umeda Haruo de *La Princesse de Clèves,* première publication le 17 février 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 278-281.

« Sakka no nikki » 作家の日記[Journal intime d’un écrivain, première publication en mars 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 282-283.

« Osukâ Wairudo ron »オスカア・ワイルド論[Réflexion sur Oscar Wilde, première publication en avril 1950]. MYZ, vol 27, 2003, pp. 284-299.

« Atogaki (“Mishima Yukio sakuhinshû”ichi-roku) » あとがき（「三島由紀夫作品集」1〜6）[Postface (*Recueil d’oeuvres de Mishima Yukio*. 1 à 6), première publication en mars 1954], in MYZ, vol.28, p.119-125.

« Shûmatsukan kara no shuppatsu : Shôwa ni jû nen no jigazô » 終末感からの出発—昭和二十年の自画像[Départ à partir du sentiment de finitude : autoportrait de l’année 1945 (Shôwa 20), première publication en août 1955], MYZ, vol. 28, p. 516-518.

« Okugaki : Shi wo kaku shônen Kadogawa shôsestu shinsho »「おくがき」「詩を書く少年」角川小説新書 [Préface à *L’Adolescent qui écrivait des poèmes,* Kadokawa shôsetsu shinsho, première publication en juin 1956], MYZ, vol. 29, pp. 221-222.

« Watashi no henreki jidai » 私の遍歴時代 [mes Années d’Errance] in Mishima Yukio, *Taiyô to tetsu* 太陽と鉄 (Le Soleil et l’acier, première publication entre le 10 janvier et le 23 mai 1963), Tôkyô, Chûkô Bunkô 中公文庫, 1987, pp.121-197.

« Henshitsu shita yûga » 変質した優雅 [La Grâce altérée, première publication en juillet 1963] in MYZ, vol. 32, pp. 479-484.

« Ni-niroku jiken to watakushi » 二・二六事件と私 [Le 26 février 1936 et moi, première publication en juin 1966] in MYZ, vol. 34, pp. 107-119.

« Kaisetsu » 解説 [Commentaire] in *Hanazakari no mori/ Yûkoku : jisentaku tanpenshû* 花ざかりの森・憂国—自選短編集 [La Forêt en fleurs/ Patriotisme, recueil de nouvelles sélectionnées par l’auteur], Tôkyô, Shinchôbunko 新潮文庫, Tôkyô, 1968, pp.326-332.

« Atogaki » あとがき[Postface] in *Kindainôgakushû* 近代能楽集 [Recueil de nô modernes], Shinchôbunko 新潮文庫, Tôkyô, 1968, p. 253.

« Sâkasu sôsaku nôto » 「サーカス」創作ノート [Cahier pour la création du *Cirque*, dates de rédaction inconnues] in MYZ, vol. 16, pp. 659-680.

« Ayame no mae Sôsaku nôto » 「菖蒲前」創作ノート [*Devant Ayame, carnet préparatoire*, dates de rédaction inconnues] in MYZ, vol. 16, pp. 621-628.

« Shin fashizumu ron » 新ファシズム論 [Sur le nouveau fascisme, première publication en octobre 1954] in MYZ, vol. 28, pp. 350-359.

Correspondance

Lettres à Azuma Kikue 東菊枝. MYZ, vol. 38, 2002, pp. 38-41.

Lettres à Azuma Takashi 東健. MYZ, vol. 38, 2002, pp. 42-181.

Lettres à Itô Sakio 伊藤佐喜雄 (1910-1971). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 197-199.

Lettre à Itô Shizuo 伊藤静雄 (1906-1953). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 200-202.

Lettres à Inoue Yasushi 井上靖 (1907-1991). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 205-207.

Lettre à Kawaji Akira 川路明 (Né en 1925). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 230-231.

Lettre à Kawaji Ryûkô 川路柳虹 (1888-1959). MYZ, vol. 38, 2002, p. 234.

Lettres à Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 236-310.

Lettres à Kawamori Yoshizo 河盛好蔵 (1902-2000). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 311-312.

Lettres à Kanzaki Akira 神崎陽 (1926-2001). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 311-312.

Lettres à Kitagawa Kôji 北川晃二 (1920-1994). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 473-474.

Lettres à Kimura Tokuzô 木村徳三 (1911-2005). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 484-493.

Lettre à Kurauchi Yoshihisa 倉内良尚. MYZ, vol. 38, 2002, p. 494.

Lettre à Sakamoto Kazuki 坂本一亀 (1921-2002). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 507-508.

Lettres à Shimizu Fumio 清水文雄 (1903-1998). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 540-630.

Lettres à Shimizu Motoyoshi 清水基吉 (1918-2008). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 631-643.

Lettres à Takahashi Seiji 高橋清次. MYZ, vol. 38, 2002, pp. 655-665.

Lettres à Dan Kazuo 檀一雄 (1912-1976). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 687-691.

Lettres à Tsubaki Minoru 椿実 (1925-2002). MYZ, vol. 38, 2002, p. 699.

Lettres à Tokugawa Yoshiyasu 徳川義恭 (1921-1949). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 704-707.

Lettres à Nakagawa Yoichi 中河与一(1897-1994). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 710-715.

Lettre à Nakazato Tsuneko 中里恒子 (1909-1987). MYZ, vol. 38, 2002, p. 716.

Lettre à Nakamura Shin'ichirô 中村真一郎 (1918-1997). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 718-719.

Lettres à Noda Utarô　野田宇太郎 (1909-1984). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 756-761.

Lettre à Nozu Hajime 野津甫 (1920-2001). MYZ, vol. 38, 2002, p. 762.

Lettres à Noma Hiroshi 野間宏 (1915-1991). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 763-764.

Lettres à Hasuda Zenmei 蓮田善明 (1904-1945). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 768-769.

Lettres à Hasuda Toshiko 蓮田敏子. MYZ, vol. 38, 2002, pp. 770-771.

Lettres à Hayashi Fusao 林房雄 (1903-1975). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 772-800.

Lettres à ses parents Hiraoka Azusa 平岡梓 (1894-1976) et Hiraoka Shizue 平岡倭文重 (1905-1987). MYZ, vol. 38, 2002, pp.808-838.

Lettre à sa sœur cadette Hiraoka Mitsuko 平岡美津子 (1928-1945) et à son frère cadet Hiraoka Chiyuki 平岡千之 (1930-1996). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 839-840.

Lettres à Fuji Masaharu 富士正晴(1913-1987). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 848-861.

Lettres à Manabe Kureo 真鍋呉夫 (1920-2012). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 894-895.

Lettres à Mitani Makoto 三谷信 (1925-2000). MYZ, vol. 38, 2002, pp. 899-924.

Lettre à Yanagisawa Hikosaburô 柳沢彦三郎 (1905-1993). MYZ, vol. 38, 2002, p. 969.

Œuvres de Mishima traduites en français et citées dans la thèse

Œuvres traduites du japonais

Cinq nô modernes, traduit et adapté du japonais par Shiragi Jun et Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984.

Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge, traduit et présenté par Alice Hureau, in *La NRF* : *Du Japon*, n° 599, Édition publiée sous la direction de Philippe Forest, Paris, Gallimard, mars 2012, pp. 256-266.

Kawabata-Mishima Correspondance, traduit du japonais et annoté par Dominique Palmé, Paris, Albin Michel, 2000.

Le Cirque in *Une matinée d'amour pur*, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2003, pp.119-132.

Une Matinée d'amour pur, traduit du japonais par Ryōji Nakamura et René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 2003.

Œuvres traduites de l'anglais

Confession d'un masque, traduit de l'anglais par Renée Villoteau, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971.

Le Soleil et l'acier, traduit de l'anglais par Tanguy Kenc'hdu, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973.

Ouvrages et articles critiques sur Mishima

Ouvrages en japonais

AKIMOTO Kiyoshi 秋元潔, *Mishima Yukio : "Shônen" Jusshi kanshôshugi no kakô to shi (shikô)* 三島由紀夫 : 〈少年〉述志,感傷主義の仮構と死(試稿) [*Adolescent*, l'hypothèse de l'écriture authentique et du sentimentalisme, la mort], Tôkyô, Shichikatsudo 七月堂, 1985.

ANDÔ Takeshi 安藤武著, *Mishima Yukio "nichiroku"* 三島由紀夫「日録」 [Mishima Yukio au jour le jour], Tôkyô, Michitani 未知谷, 1996.

ANDÔ Takeshi 安藤武著, *Mishima Yukio no shôgai* 三島由紀夫の生涯 [La Vie de Mishima Yukio], Tôkyô, Natsume shobô 夏目書房, 1998.

Collectif, *Mishima Yukio : Botsugo san jû go nen, seitan hachi jû nen* 三島由紀夫 : 没後 35 年・生誕 80 年 [Mishima Yukio : trente-cinquième anniversaire de sa mort, quatre-vingtième anniversaire de sa naissance], coll. Kawade yume mukku Kawade 夢ムック, Tôkyô, Kawade shobô shinsha 河出書房新社, novembre 2005.

Collectif, 三島由紀夫と戦後 [Mishima Yukio et l'après-guerre], Tôkyô, Chûô kôron shinsha 中央公論新社, 2010.

DEGUCHI Yasuhiro 出口裕弘, *Mishima Yukio : Shôwa no meikyû* 三島由紀夫・昭和の迷宮[Le Labyrinthe de Shôwa], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2002.

DÔMOTO Masaki 堂本正樹, *Gekijin Mishima Yukio* 劇人三島由紀夫 [Mishima Yukio dramaturge], Tôkyô, Kôsôsha 構想社, 1994.

HASHIKAWA Bunzo 橋川文三, *Mishima Yukio ron shûsei* 三島由紀夫論集成 [Recueil d'études sur Mishima Yukio], Tôkyô, Shinya sôsho 深夜叢書社, 1998.

HASEGAWA Izumi 長谷川泉 et TAKEDA Takehiko 武田勝彦 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典, Tôkyô, Meiji Shoin 明治書院, 1976.

HASEGAWA Izumi 長谷川泉, *Mishima Yukio no chiteki unmei* 三島由紀夫の知的運命 [Le Destin intellectuel de Mishima Yukio], Tôkyô, Shibundô 至文堂, 1990.

HATTORI Shun 服部俊, *Mishima Yukio no fukkatsu* 三島由紀夫の復活 [La Résurrection de Mishima Yukio], Tôkyô, Natsume Shobô 夏目書房, 2000.

HAYASHI Susumu 林進, *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, 2002.

HIRAMATSU Tatsuo 平松達夫, *Mishima Yukio to Ôoka Shôhei : ichijô no michi* 三島由紀夫と大岡昇平 : 一條の道 [Mishima Yukio et Ôoka Shôhei : le même itinéraire], Tôkyô, Asahi shinbun sha 朝日新聞社, 2008.

HONG Yung Pyo, *Haisen, yûkoku, Tôkyô orinpikku : Mishima Yukio to sengo nihon* 敗戦・憂国・東京オリンピック : 三島由紀夫と戦後日本 [La défaite, patriotisme, les jeux olympiques de Tôkyô : Mishima Yukio et le Japon d'après-guerre], Yokohama, Shunpûsha 春風社, 2015.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT Irmela イルメラ・日地谷 =キルシュネライト(dir.), *Mishima ! : Mishima Yukio no chiteki rûtsu to kokusaiteki inpakuto* MISHIMA ! : 三島由紀夫の知的ルーツと国際的インパクト[Mishima ! : Les racines intellectuelles de Mishima Yukio et son impact international], Kyôto, Shôwadô 昭和堂, 2010.

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, 2001.

INOUE Takashi 井上 隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATÔ Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio jiten* 三島由紀夫辞典 [Dictionnaire Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版, 2000.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATÔ Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio no jidai* 三島由紀夫の時代 [L'Époque de Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版, 2001.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATÔ Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Sekai no naka no Mishima Yukio* 世界の中の三島由紀夫の表現 [Mishima Yukio dans le monde], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版, vol.3, 2001.

INOUE Takashi 井上隆史, MATSUMOTO Tôru 松本徹 et SATÔ Hideaki 佐藤秀明 (dir.), *Mishima Yukio kenkyû* 三島由紀夫研究 [Études sur Mishima], Numéros 1 à 17, Tôkyô, Kanae shobô 鼎書房, 2005-2017.

INOUE Takashi 井上隆史, *Mishima Yukio : Kyomu no hikari to yami* 三島由紀夫 虚無の光と闇 [Mishima Yukio : la lumière et l'ombre du néant], Tôkyô, Shironsha 試論社, 2006.

INOUE Takashi 井上隆史, Mishima Yukio : hôjô naru kamen 三島由紀夫 : 豊饒なる仮面 [Mishima Yukio : le masque fertile], Série *Nihon no sakka* 日本の作家 [Les écrivains du Japon], n° 49, Tôkyô, Shintensha 新典社, 2009.

ISODA Kôichi 磯田光一, 1964. *Junkyô no bigaku* 殉教の美学 [Une Esthétique du martyr], Tôkyô, Tôjusha 冬樹社, 1964.

ITASAKA Gô 板坂剛, *Shinsetsu Mishima Yukio : nazo no genkyû* 真説三島由紀夫 : 謎の原郷 [Nouvelle théorie sur Mishima Yukio : le mystérieux lieu d'origine], Tôkyô, Natsume shobô 夏目書房, 1998.

ITÔ Katsuhiko 伊藤勝彦, *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, Shin'yôsha 新曜社, 2006.

KAJIO Fumitake 梶尾文武, *Hitei no buntai : Mishima Yukio to Shôwa hihyô* 否定の文体 三島由紀夫と昭和批評 [Le style de la négation : Mishima Yukio et la critique de l'ère Shôwa], Tôkyô, Kanae shobô 鼎書房, 2015.

KAWAKAMI Yôko 川上陽子, *Mishima Yukio "hyômen" no shisô* 三島由紀〈表面〉の思想[Mishima Yukio, la pensée de la *superficie*], Tôkyô, Suiseisha 水声社, 2013.

KAZUSA Hideo 上総英郎, *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [Sur Mishima Yukio], Papirusuai パピルスあい, 2005.

KITANI Makiko 木谷真紀子, *Mishima Yukio to kabuki* 三島由紀夫と歌舞伎 [Mishima Yukio et le kabuki], Tôkyô, Kanrin Shobô 翰林書房, 2007.

KUBOTA Yûko 久保田裕子 (dir.), *Ni jû isseiki no Mishima Yukio* 21 世紀の三島由紀夫 [Mishima Yukio au XXI^e^ siècle], Tôkyô, Kanrin Shobô 翰林書房, 2015.

MATSUMOTO Ken'ichi 松本健一,*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, 2005.

MATSUMOTO Tôru 松本徹(dir.), *Mishima Yukio* 三島由紀夫 [Mishima Yukio], Tôkyô, Kawade shobô shinsha 河出書房新社, 1990.

MATSUMOTO Tôru 松本徹, *Ametsuchi o ugokasu* あめつちを動かす [Remuer ciel et terre], Tôkyô, Shiron sha 試論社, 2005.

MATSUMOTO Tôru 松本徹(dir.), *Mishima Yukio* 三島由紀夫, *Taiyô*, *numéro spécial* : *l'esprit du Japon* 太陽 別冊　日本のこころ, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 20 octobre 2010.

MITSUHANA Takao 光栄尭夫, *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [Sur Mishima Yukio], Tôkyô, Chûsekisha 沖積舎, 2000.

MIYAZAKI Masahiro 宮崎正弘, *Mishima Yukio "igo" : Nihon ga "Nihon de nakunaru hi"* 三島由紀夫『以後』：日本が「日本でなくなる日」[Après Mishima Yukio : le jour où le Japon *a disparu*], Tôkyô, Namiki shobô 並木書房,1999.

MIYOSHI Yukio 三好行雄 (dir.), *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, 1983.

MURAMATSU Takeshi 村松剛, *Mishima Yukio no sekai* 三島由紀夫の世界 [L'Univers de Mishima Yukio], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 1990.

NOGUCHI Takehiko 野口武彦, *Mishima Yukio no sekai* 三島由紀夫の世界 [Le Monde de Mishima Yukio], Tôkyô, Kôdansha 講談社, 1968 [1969].

OGAWA Kazusuke 小川和佑, *Mishima Yukio : han "Nihon Rômanha" ron* 三島由紀夫 : 反『日本浪曼派』論 [Mishima Yukio : Sur l'anti *École romantique japonaise*], Ageo, Rindôsha 林道舎, 1985.

OGAWA Kazusuke 小川和祐, *Mishima Yukio shônen shi* 三島由紀夫少年詩 [Les *Poèmes de jeunesse de Mishima Yukio*], Tôkyô, Shinzô 真像, 1991.

ONO Yûji 小埜裕二, *Mishima Yukio* 三島由紀夫 [Mishima Yukio], Tôkyô, Wakakusa Shobô 若草書房, 2000.

SAKUMA Takashi 佐久間隆史, *Mishima Yukio ron : sono shijinsei to shi o megutte* 三島由紀夫論 : その詩人性と死をめぐって [Sur Mishima Yukio : autour de sa nature de poète et de sa mort], Tôkyô, Doyôbijutsusha shuppan hanbai 土曜美術社出版販売, 2009.

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.

SATÔ Hideaki 佐藤秀明, Mishima Yukio 三島由紀夫 [Mishima Yukio], coll. Nihon no sakka hyaku nin 日本の作家 100 人 [Les cent écrivains du Japon], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版, 2006.

SATÔ 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, 2009.

SATÔ Yasumasa 佐藤泰正 (dir.), *Mishima Yukio o yomu* [Lire Mishima Yukio], Tôkyô, Kasama shoin 笠間書院, 2011.

SEIKAI Ken 青海健, *Mishima to nîche* 三島とニーチェ [Mishima et Nietzsche], Tôkyô, Seikyûsha 青弓社, 1992.

SHIBATA Shôji 柴田勝二, *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, 2001.

SHIMADA Tôru 島田亨, *Mishima Yukio kaishaku : shoki sakuhin o chûshin to shita seishin bunseki kôsatsu* 三島由紀夫解釈 : 初期作品を中心とした精神分析的考察 [Interprétation de Mishima Yukio : analyse psychologique à partir des premiers textes], Tôkyô, Nishida shoten 西田書店, 1995.

SHIRAKAWA Masayoshi 白川 正芳(dir.), *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, 1974.

SUGIYAMA Kin'ya 杉山欣也, *"Mishima Yukio" no tanjô*「三島由紀夫」の誕生 [La naissance de "Mishima Yukio"], Tôkyô, Kanrin Shobô 翰林書房, 2008.

TAKAHASHI Bunji 高橋文二, *Mishima Yukio no sekai : yôsei no yume to fuzai no bigaku* 三島由紀夫の世界 : 夭逝の夢と不在の美学 [Le Rêve du génie précoce et l'esthétique de l'absence], Tôkyô, Shintensha 新典社, 1989.

TAKAHASHI Kazuyuki 高橋和幸, *Mishima Yukio no shi to geki* 三島由紀夫の詩と劇 [La Poésie et le théâtre de Mishima Yukio], Ôsaka, Izumi shoin 和泉書院, 2007.

TAKAHASHI Mutsuo 高橋睦郎, *Arishi, aramahoshikarishi Mishima Yukio* 在りし、在らまほしかりし三島由紀夫, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 2016.

TAKAYAMA Shûzô 高山秀三, *Man to Mishima : Narushisu no ai* マンと三島ナルシスの愛 [Mann et Mishima : l'amour de Narcisse], Tôkyô, Chôeisha 鳥影社, 2011.

TAKAYAMA Shûzô 高山秀三, Mishima Yukio : Itan no keifugaku, 三島由紀夫 異端の系譜学 [Mishima Yukio : une généalogie hétérodoxe], Tôkyô, Futôsha 風濤社, 2017.

TAMURA Keiko 田村景子, *Mishima Yukio to nôgaku : "Kindai nôgakushû" mata ha dajigokusha no paradaizu* 三島由紀夫と能楽 : 『近代能楽集』、または堕地獄者のパラダイス [Mishima Yukio et le nô: Le *Recueil de nô modernes* ou le paradis du damné], Tôkyô, Bensei shuppan 勉誠出版, 2012.

TANAKA Miyoko 田中美代子, *Kanshô 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, 1980.

TANAKA MIYOKO 田中美代子, *Mishima Yukio : kami no kagebôshi* 三島由紀夫 神の影法師 [Mishima Yukio : l'ombre divine], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, 2006.

TASAKA Subaru 田坂昴, *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [Études sur Mishima Yukio], Tôkyô, Futôsha 風濤社, 1970.

TELENGUT Aitor テレングト・アイトル, *Mishima bungaku no genkei : shigen, rûto metafâ, kôzô* 三島文学の原型 : 始原・根茎隠喩・構造 [Les Formes primitives de la littérature de Mishima : origine, métaphores fondamentales, structure],Tôkyô, Nihon tosho sentâ 日本図書センター, 2002.

YAMAGUCHI Motoi 山口基 (dir.), *Mishima Yukio kenkyû bunken sôran* 三島由紀夫研究文献総覧 [Bibliographie générale de la recherche sur Mishima Yukio], Tôkyô, Shuppan nyûsu sha 出版ニュース社, 2009.

YANASE Yoshiharu 柳瀬善治, *Mishima Yukiô kenkyû : "chiteki gaikanteki na jidai" no zain to zoruren* 三島由紀夫研究 : 「知的概観的な時代」のザインとゾルレン[Recherches sur Mishima Yukio : Le *sein* et le *sollen* d'une "époque intellectuelle et totale"], Fukuoka, Sôgensha 創言社, 2010.

Articles en japonais

AICHI Kiichi 愛知 揆一, « Mishima Yukio no debyû » 三島由紀夫のデビュー [Les Débuts de Mishima Yukio], Tôkyô, Bungei Shunshû 文芸春秋, n° 91, janvier 2013, pp. 82-84.

AEBA Takao 饗庭 孝男, « Mishima Yukio to "Nihon Rômanha" »三島由紀夫と「日本浪曼派」 [Mishima Yukio et *l'École romantique japonaise*], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 41, Tôkyô, Shibundô 至文堂, février 1976, pp. 53-60.

AMANO Chisa 天野 知幸, « "shigeki" no kokoromi : "machine poetiku", "kumo no kai" to Mishima Yukio "Kantan" »「詩劇」の試み-「マチネ・ポエティク」、「雲の会」と三島由紀夫「邯鄲」 [Une tentative de *drame poétique* : *Matinée poétique*, la *Société des nuages* et *Kantan* de Mishima Yukio], Nihongo to nihon bungaku 日本語と日本文学, n° 38, Tsukuba daigaku kokugo kokubungaku kai, février 2004, pp. 33-46.

ARIMOTO Nobuko 有元 伸子, « "Hanazakari no mori" ron : josei no "mioya" no monogatari »「花ざかりの森」論 女性の「み祖(おや)」の物語 [*La Forêt en fleurs* : l'histoire d'"ancêtres" féminins], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 57, Tôkyô, Shibundô 至文堂, septembre 1992, pp. 56-60.

HARADA Kaori 原田 香織, « "Karu no miko to Sotôri hime" ron »『軽王子と衣通姫』論 [Sur *Prince Karu et Princesse Sotôri*], Mishima Yukio kenkyû, n° 15, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, mars 2015, pp. 52-60.

HATA Hisashi 羽田 昶, « Mishima Yukio no nô e no zôkei »三島由紀夫の能への造詣[La Profonde connaissance du nô de Mishima Yukio], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 7, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, février 2009, pp. 37-46.

IKEDA Tsutomu 池田勉, «"Mishima Yukio" no tanjô »「三島由紀夫」の誕生[La Naissance de « Mishima Yukio »] in FUKUDA Hideichi 福田 秀一, « Mishima Yukio hitsumei tanjô no keii : Ikeda tsutomu shi kaisô no shôkai »

三島由紀夫筆名誕生の経緯 池田勉氏回想の紹介[Historique de la naissance du nom d'auteur de Mishima Yukio : présentation des Mémoires de Tsutomu Ikeda], in *Kokubungaku Kaishaku to kanshô* 国文学 解釈と鑑賞, n°70, Tokushû: sengoha no saikentô 特集 戦後派の再検討 [numéro spécial : réexamen de l'Ecole d'après-guerre], Tôkyô, Shibundô 至文堂 nov.2005, pp.182-189.

IKENO Miho 池野美穂, « Shûsakuki no mihappyô shôsetsu "Haikyo no asa" »習作期の未発表小説「廃墟の朝」[Un Roman inédit du Mishima en formation : *Le Matin des ruines*] in MATSUMOTO Tôru 松本徹(dir.), *Mishima Yukio* 三島由紀夫, *Taiyô*, *numéro spécial* : *l'esprit du Japon* 太陽 別冊 日本のこころ, Tôkyô, Heibonsha 平凡社, 20 octobre 2010, p. 21.

KUBOTA Kyoko 久保田 恭子, « Mishima Yukio "Hanazakari no mori" ron : "shukumei" to shite no "akogare" » 三島由紀夫「花ざかりの森」論 : 「宿命」としての「憧れ」[Étude sur *La Forêt en fleurs* de Mishima Yukio : le « désir » comme « destin »], Josetsu 叙説, n° 38, Nara joshi daigaku daigakuin 奈良女子大学大学院, 31 mars 2011, pp. 202-214.

MATSUMOTO Tôru 松本 徹, « Shiteki jigen o hiraku » 詩的次元を開く[Ouvrir la dimension poétique], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 7, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, février 2009, pp. 47-53.

MATSUMOTO Tôru 松本 徹, « Bungakuteki shikô no keisei, sono rinkaku : "Hanazakari no mori" made » 文学的志向の形成、その輪郭 : 『花ざかりの森』まで [La formation et les contours de la volonté littéraire : jusqu'à *La Forêt en fleurs*], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 13, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, avril 2013, pp. 57-65.

IGAWA Kazuhisa 井川 一久, « Mishima Yukio to Yasuda Yojûrô »三島由紀夫と保田與重郎 [Mishima Yukio et Yasuda Yojûrô], Tôkyô, Monthly Nippon, n° 7, K & K puresu, décembre 2003, pp.16-19.

IKENO Miho 池野 美穂, « Sakka Mishima Yukio no shuppatsuten : "dôwa zanmai" o megutte »作家・三島由紀夫の出発点「童話三昧」をめぐって [Le point de départ de l'écrivain Mishima Yukio : *La Passion des contes*], Musashino joshi daigaku daigakuin kiyô 武蔵野女子大学大学院紀要, n° 2, Musashino joshi daigaku daigakuin kiyô henshû iinkai, 2002, pp. 1-10.

INADA Daiki 稲田大貴, « Shishôsetsu to yuragu katarite : Mishima Yukio shi o kaku shônen ron »「私小説」とゆらぐ語り手ー三島由紀夫「詩を書く少年」論 [Un Narrateur qui fait vaciller l'« autobiographie », réflexions sur *l'Adolescent qui écrivait des*

poèmes de Mishima], Mishima Yukio kenkyû (15), Tôkyô, Kanae Shobô, mars 2015, pp. 79-86.

INOUE Takashi 井上 隆史, « Hasuda Zenmei “shi to hihyô” ni tsuite » 蓮田善明「詩と批評」について [Sur *Poésie et critique* de Hasuda Zenmei], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 13, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, avril 2013, pp. 15-23.

INOUE Takashi 井上 隆史, « Shôsetsuka Mishima Yukio no “shuppatsu” » 小説家・三島由紀夫の「出発」[Le « Départ » du romancier Mishima Yukio], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 1, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, novembre 2005, pp. 49-61.

INOUE Takeshi 井上隆史, « Mishima Yukio no ironî »三島由紀夫のイロニー [L’Ironie de Mishima Yukio] in Collectif, *Mishima Yukio : Botsugo san jû go nen, seitan hachi jû nen* 三島由紀夫 : 没後 35 年・生誕 80 年 [Mishima Yukio : trente-cinquième anniversaire de sa mort, quatre-vingtième anniversaire de sa naissance], coll. yume mukku Kawade 夢ムック, Tôkyô, Kawade shobô shinsha 河出書房新社, novembre 2005, pp. 36-45.

KAJIO Fumitake 梶尾 文武, « Mishima Yukio “Hanazakari no mori” ron : monogatari no dokusha »三島由紀夫『花ざかりの森』論 物語の読者, Kokugo to kokubungaku 国語と国文学, n° 87, Tôkyô, Shibundô 至文堂, juillet 2007, pp. 57-71.

KASAHARA Nobuo 笠原 伸夫, « “Kindai nôgakushû” no enshutsu »「近代能楽集」の演出 [Les mises en scène du *Recueil de nô modernes*], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 7,Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, février 2009, pp. 26-36.

LEE Ji-Hyun 李智賢, « Mishima Yukio to shoki no Yasuda Yojûrô : “horobi” no ironî » 三島由紀夫と初期の保田与重郎 「滅び」のイロニー [Mishima Yukio et le premier Yasuda : l’ironie de l'« anéantissement »], Kokubun 国文, n° 111, Ocha no mizu joshi daigaku kokugo kokubungaku gakkai お茶の水女子大学国語国語文学学会, juillet 2009, pp. 52-62.

MATSUO Akira 松尾 瞭, « Mishima Yukio “Ayame no mae” ni tsuite »三島由紀夫「菖蒲前」について [Sur *Devant Ayame*], Tsurumi daigaku kiyô 鶴見大学紀要, n° 12, kokugo kokubungaku hen, janvier 1975, pp. 307-329.

MATSUO Akira 松尾 瞭, « Mishima Yukio “Ayame no mae” ni tsuite, hoi »三島由紀夫「菖蒲前」について・補遺 [Sur *Devant Ayame,* supplément], Tsurumi daigaku kiyô 鶴見大学紀要, n° 13, kokugo kokubungaku hen, janvier 1976, pp. 219-225.

MATSUOKA Shinpei 松岡 心平, MATSUMOTO Tôru 松本 徹, INOUE Takashi 井上 隆史, « Zadankai : nô to Mishima Yukio : Matsuoka Shinpei o kakonde » 座談会 能と三島由紀夫松岡心平氏を囲んで[Table ronde : le nô et Mishima Yukio : autour de Matsuoka Shinpei], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 7, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, février 2009, pp. 4-25.

MORII Akiko 森居 晶子, « "Sei" e no osore to "kotoba" no mondai : Mishima Yukio "Shi o kaku shônen" o chûshin ni » <生>への恐れと<言葉>の問題--三島由紀夫『詩を書く少年』を中心に[La Peur de la « vie » et le problème des « mots » : autour de *L'Adolescent qui écrivait des poèmes*], Nihon bungaku ronsô 日本文学論叢, n° 38, Hôsei daigaku daigakuin nihon bungaku senkô iinkai, mars 2009, pp. 43-51.

MORIYA Akiko 守谷亜紀子, « Mishima Yukio "Ao no jidai" ni okeru aironî no sekai » 三島由紀夫『青の時代』におけるアイロニーの世界 [L'Univers ironique dans *Les années vertes*], Essays and studies, n° 57, Tôkyô joshi daigaku daigakuin ningen kagaku kenkyûka ningen bunka kagaku senkô 東京女子大学大学院人間科学研究科人間文化科学専攻, mars 2007, pp. 31-50.

NAKAMOTO Saori 中元さおり, « Mishima Yukio futatsu no "sâkasu" : kyokôsei e no yokubō » 三島由紀夫　二つの「サーカス」虚構性への欲望[Un double *Cirque* : le désir de fictivité], Kokubungakukô 国文学攷, n 攷 203, septembre 2009, pp. 1-13.

NOGUCHI Takehiko 野口 武彦, Jojô to senjô no awai : Nihon Rômanha to Mishima Yukio 抒情と煽情のあわい 日本浪曼派と三島由紀夫 [entre lyrisme et démagogie : L'École romantique japonaise et Mishima Yukio], Shinchô 新潮, n° 87, Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, décembre 1990, pp. 204-220.

NOJIMA Hidekatsu 野島 秀勝, « Kokinteki jojô no kyôbô : Hasuda Zenmei to Mishima Yukio »古今的抒情の兇暴-蓮田善明と三島由紀夫[La violence du lyrisme du *Kokinshû* : Hasuda Zenmei et Mishima Yukio], Waseda Bungaku 早稲田文学, n° 6 (1), Waseda bungaku gakkai 早稲田文学学会, janvier 1974, pp. 60-69.

NOJIMA Hidekatsu 野島 秀勝, « Kokinteki jojô no kyôbô : Hasuda Zenmei to Mishima Yukio, shôzen »古今的抒情の兇暴-蓮田善明と三島由紀夫-承前 [La violence du lyrisme du *Kokinshû* : Hasuda Zenmei et Mishima Yukio, suite], Waseda Bungaku 早稲田文学, n° 6 (2), Waseda bungaku gakkai 早稲田文学学会, février 1974, pp. 60-68.

ODAKANE Jirô 小高根 二郎, « Mishima Yukio to "Bungei Bunka", 三島由紀夫と「文芸文化」 » [Mishima Yukio et le groupe *Bunkei Bunka*], Kokubungaku

kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 36, Tôkyô, Shibundô 至文堂, novembre 1971, pp. 70-75.

OGAWA Kazusuke 小川 和佑, « Mishima Yukio ni okeru shônenki »三島由紀夫における少年期 [L'Adolescence dans Mishima Yukio], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 41, Tôkyô, Shibundô 至文堂, février 1976, pp. 86-92.

ÔISHI Kanako 大石加奈子, « Mishima Yukio "Kano hanano no shizukesa" : "mezame" ni shôchô sareru mono »三島由紀夫『かの花野の露けさ』：「めざめ」に象徴されるもの [*La sérénité du champ de fleurs* de Mishima Yukio : ce que symbolise l'« éveil »], Memoirs of Numazu College of Technology, n° 41, 31 janvier 2007, Memoirs of Numazu College of Technology, pp. 119-122.

OKADA Takahiko 岡田 隆彦, « "Hanazakari no mori" ni tsuite : "umi" e no tôi kyori no monogatari » 花ざかりの森」について「海」へのとおい距離の物語 [Sur *La Forêt en fleurs* : l'histoire de la « mer » éloignée], Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû 國文學　解釈と教材の研究, n° 31, Tôkyô, Gakutôsha 学灯社, juillet 1986, pp. 44-49.

OKIKAWA Mayuko 沖川麻由子, « Mishima Yukio "Sâkasu" ron : danchô no "shidai na ai" ni tsuite » 三島由紀夫「サーカス」論　団長の「至大な愛」について [Étude du *Cirque* de Yukio Mishima : sur l'« amour suprême » du directeur], Ronkyû bungaku 論究日本文學, n° 98, mai 2013, Université Ritsumeikan, pp. 85-97.

ONO Yûji 小埜裕二, « "Yoru no kuruma" ron »「夜の車」論 [étude sur Le *Charriot du soir*], *Kanazawa daigaku bungakubu ronshû* 金沢大学文学部論集, Bungakukahen 文学科編, n° 11, 16 février 1991, pp.1-28.

ONO Yûji 小埜 裕二, « Mishima Yukio no yokujitsu kikyō : *Sâkasu* ron » 三島由紀夫の翌日帰郷　「サーカス」論 [Le Lendemain, retour au pays natal de Mishima Yukio : sur *Le Cirque*], Nihon bungaku kenkyû ronbunshûsei 日本文学研究論文集成, n° 42, Tôkyô, Wakakusashobō 若草書房, 2004, pp. 81-94.

ÔKUBO Tsuneo 大久保 典夫, « Mishima Yukio to Nihon Rômanha : Yasuda, Hasuda to no kanren ni tsuite »三島由紀夫と日本浪曼派--保田・蓮田との関連について [Mishima Yukio et l'École romantique japonaise : Sur ses relations avec Yasuda et Hasuda], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 37, Tôkyô, Shibundô 至文堂, janvier 1972, pp. 74-78.

ÔTSUKA Kiyoshi 大塚潔, « Kanzen sashiebon "Sâkasu" no himitsu » 完全挿絵本「サーカス」の秘密 [Le Secret de la version intégralement illustrée du

Cirque], *Mishima Yukio kenkyû* 三島由紀夫研究, n° 8, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書, août 2009, pp. 113-122.

ÔTSUKA Kiyoshi 大塚潔, Mishima Yukio to Hayashi Fujima : Hayashi Fujima sensei no reizen ni sasagu 三島由紀夫と林富士馬 : 林富士馬先生の霊前に捧ぐ [Mishima Yukio et Hayashi Fijuma : aux mânes de Maître Hayashi Fujima], 三島由紀夫研究, n° 13, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書, avril 2013, pp. 123-158.

OZAWA Yasuhiro 小沢 保博, « Shôwa Bungaku no tenbô (ichi) : "Bungei bunka" to Mishima Yukio »昭和文学の展望-1-「文芸文化」と三島由紀夫 [Panorama de la littérature de l'ère Shôwa : La revue *Bungei Bunka* et Mishima Yukio], Ryûkyû daigaku kyôiku gakubu kiyô 琉球大学教育学部紀要, n° 23, Ryûkyû daigaku kyôiku gakubu tosho kiyô iinkai, janvier 1979, pp. 53-72.

RIZAWA Yukio 利沢 行夫, « Mishima Yukio ni okeru senchû to sengo »三島由紀夫における戦中と戦後 [La Guerre et l'après-guerre dans Mishima Yukio], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 41, Tôkyô, Shibundô 至文堂, février 1976, pp. 93-99.

SAIGUSA Kayutaka 三枝 康高, « Mishima Yukio to Nihon Rômanha no ketsuen » 三島由紀夫と日本浪曼派との血縁 [Le Lien de sang entre Mishima Yukio et l'École romantique japonaise], Kokubungaku 国文学, n° 33, Tôkyô, Shibundô 至文堂, août 1968, pp. 22-26.

SASAZAWA Yoshiaki 笹澤美明, « Jojôsei to chisei » 抒情性と知性 [Le Lyrisme et l'intelligence], Gakuen 学苑, n°191, Shôwa joshi daigaku 昭和女子大学近代文化研究所, mai 1956, pp.12-20.

SATÔ Hideaki 佐藤 秀明, « Mishima Yukio no mihappyô sakuhin : shinshutsu shiryô no imi suru mono » 三島由紀夫の未発表作品 −新出資料の意味するもの [La Signification des textes récemment mis à jour], Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû 國文學　解釈と教材の研究, Botsugo san jû nen Mishima Yukio tokushû 没後 30 年三島由紀夫特集 [Numéro spécial : Mishima Yukio, trente ans après sa mort], Tôkyô, Gakutôsha 学灯社, septembre 2000, pp. 99-108.

SATÔ Yasumasa 佐藤 泰正, « Hanazakari no mori »花ざかりの森 [La Forêt en fleurs], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, n° 41, Tôkyô, Shibundô 至文堂, février 1976, pp. 108-111.

SHIMADA Naoya 嶋田 直哉, « Mishima Yukio "Yorutsugedori" no seiritsu »三島由紀夫「夜告げ鳥」の成立 [L'Établissement de *L'Oiseau annonciateur de la nuit* de Mishima Yukio], St. Pauls Rikkyo University, the papers of Japanese

literature, n° 2, Rikkyô daigaku daigakuin bungaku kenkyûka nihon bungaku senkô, septembre 2002, pp. 1-8.

SHIMAUCHI Keiji 島内景二, « Zasshi “Bungei bunka” no sekai : koten ha tsune ni atarashii » 雑誌「文芸文化」の世界 古典は常に新しい [L’Univers de la revue Bungei Bunka : les classiques sont toujours nouveaux], Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学 解釈と鑑賞, n° 76, avril 2011, pp. 18-26.

SHIMIZU Fumio 清水 文雄, Kokin no kisetsu : Gakushûin jidai no Mishima Yukio 古今の季節 : 学習院時代の三島由紀夫 [Les saisons du Kokinshû : Mishima Yukio à l’époque de l’École des Pairs], Kawa no oto shôni (?)河の音 抄二, Janvier 1988, Hijiyama joshi tanki daigaku 比治山女子短期大学, pp. 35-38.

SUGAHARA Yoichi 菅原 洋一, « Mishima Yukio, sono umi »三島由紀夫・その海 [Mishima Yukio et la mer], Risshô daigaku bungakubu ronsô 立正大学文学部論叢, n° 68, Risshô daigaku bungakubu, décembre 1980, pp. 21-46.

TAKAGI Mizuho 高木 瑞穂, Shôkai : Furansu ni okeru Mishima Yukio no genzai : shinbun, zasshi kiji kara 紹介 フランスにおける三島由紀夫の現在--新聞、雑誌記事から [Présentation : La présence de Mishima Yukio en France : à travers les articles de journaux et de revue], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 3, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, janvier 2006, pp. 114-116.

TAKAHASHI Kazuyuki 高橋和幸, « Mishima Yukio shihen no igi » 三島由紀夫詩篇の意義 [Le Sens de la poésie de Mishima Yukio], Nihonbungeikenkyû 日本文芸研究, vol. 34, numéro 1, Kansai Gakuin daigaku nihonbungakukai, 1982, pp. 72-81.

TAKAHASHI Mutsume 高橋 睦郎 et INOUE Takashi 井上 隆史, « “Shi” to “shôsetsu” no tensei : shi o kaku shônen no kôdoku to eikô : tettei tôgi »詩〉と〈小説〉の転生 詩を書く少年の孤独と栄光 徹底討議 [La « Poésie » et la « renaissance » du roman : la solitude et la gloire de l’adolescent qui écrivait des poèmes : débat approfondi], Eureka, n° 32, novembre 2010, Tôkyô, Seidosha 青土社, pp. 60-73.

TAKAYAMA Shuzo 高山 秀三, « Shônenki ni okeru Mishima Yukio no nîche taiken » 少年期における三島由紀夫のニーチェ体験 [L’Expérience Nietzschéenne de l’adolescent Mishima Yukio], Kyoto Sangyo University essays. Humanities series, n° 48, mars 2015 pp. 281-316.

TAKEUCHI Kayo 竹内佳代, « Mishima Yukio ga nokoshita senchû no kaiki shôsetsu : mihappyô tanpen “Hiogi” ni miru Nihon Rômanha e no ukai » 三島由紀夫が遺した戦中の怪奇小説 : 未発表短篇「檜扇」にみる日本浪曼派への迂回 [La Nouvelle fantastique écrite pendant la guerre et laissée par

Mishima Yukio : l'inédit *Éventail hiogi*], Tôkyô, Iichiko, n° 116, pp. 62-75, 2012.

TAMURA Keiko 田村景子, « "Chûsei ni okeru issatsujin jôshûsha no nokoseru tetsugakuteki nikki no bassui" shiron : kyôran suru joseitachi kara Zaratôsutora e (hito/hana/tsuki wo tsumu)「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋」試論 狂乱する女性たちからツァラトウストラへ（人・花・月を摘む） [Essai sur les *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge, des femmes délirantes à Zarathoustra* (cueillir l'homme, la fleur, la lune)] *Shû* 繍, Waseda Daigaku Daigakuin Bungaku kenkyûka 早稲田大学文学院文学研究科, n° 16, mars 2004, pp. 16-33.

TANAKA Miyoko 田中美代子, « Shi o kaku shônen no aribai : jûdai shokan no hakken »詩を書く少年のアリバイ--十代書簡の発見 [L'alibi de l'adolescent qui écrivait des poèmes : la découverte de la correspondance de l'adolescent], Tôkyô, Shinchô 新潮, n° 104, janvier 2007, pp. 274-276.

TANAKA Miyoko 田中 美代子, « Shônen no tatakai : "Damie garasu" kara » 少年の闘い : 「彩絵硝子」から [Le Combat de l'adolescent : à partir de *Verre coloré*], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 13, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, avril 2013, pp. 4-14.

TANAKA Yûya 田中裕也, « Mishima Yukio "Sâkasu" seiritsukô »三島由紀夫「サーカス」成立考[R 由紀夫「サーカス」成立考 kio 4-14.cent*Le Cirque* de Yukio Mishima], Shōwa bungaku kenkyû 昭和文学研究, n° 57, shōwa bungaku kai 昭和文学会, septembre 2008, pp. 113-122.

TANAKA Yûya 田中 裕也, « Mishima Yukio "Yoru no kuruma" no seisei to henyô : Nihon Rômanha bigaku kara no ketsubetsu » 三島由紀夫「夜の車」の生成と変容 : 日本浪曼派美学からの訣別[La formation et les modifications *du Charriot du soir de Mishima Yukio* : l'adieu à l'esthétique de l'École romantique japonaise], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 13, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, avril 2013, pp. 41-56.

TENG Mengwei, « "Hanazakari no mori" ni okeru mugen e no dôkei : romanshugisha no Mishima Yukio » 花ざかりの森』における無限への憧憬—ロマン主義者としての三島由紀夫— [Le Désir d'infini dans la *Forêt en fleurs* : Mishima Yukio en tant que romantique], Tôkyô Gaikokugo daigaku nihon kenkyû kyôiku nenpô 東京外国語大学日本研究教育年報, n° 22, 31 mars 2018, pp. 91-109.

TOKUNAGA Mitsuhiro 徳永光展, « Mishima Yukio "Shi o kaku shônen" ron : kaisô sareru shishunki » 三島由紀夫『詩を書く少年』論 : 回想される思春期

[Sur *L'adolescent qui écrivait des poèmes* de Mishima Yukio : réminiscences de la puberté], Tôkyô, Shakai kankyôgaku 社会環境学, n° 7, mars 2018, pp. 1-6.

YAMANAKA Takeshi 山中 剛史, « Mishima Yukio no "Satô Haruo jidai" : maboroshi no shuppan "Nise Don Fan ki" o megutte » 三島由紀夫の"佐藤春夫時代" : 幻の出版『贋ドン・ファン記』をめぐって [*L'Époque Satô Haruo* de Mishima Yukio : autour de l'édition fantomatique du *Pseudo Don Juan*], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 13, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, avril 2013, pp. 24-40.

WAKAMURA Yoshiki 若村栄樹, « Mishima bungaku no genkôkei : "Chûsei ni okeru hito satsujin jôshûsha no tetsugakuteki nikki no bassui" » 三島文学の原光景 「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜萃」 [La scène originelle de la littérature de Mishima : *Extraits des vestiges du journal philosophique d'un impénitent meurtrier du Moyen-âge*], Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû 國文學 解釈と教材の研究, n° 45, Tôkyô, Gakutôsha 学灯社, septembre 2000, pp. 65-71.

YAMADA Toshiyuki 山田俊幸, « Mishima Yukio shoki shihen ni mirareru ninchiki kôzô » 三島由紀夫初期詩篇にみられる認識構造 [Structure de la conscience dans les poèmes de jeunesse de Mishima Yukio], *Mishima Yukio Nihon Bungaku kenkyû shiryô kankôkai hen* 三島由紀夫文学研究資料刊行会, Tôkyô, Yûseidô shuppan 有精堂出版, 1971.

YAMAUCHI Yukihito 山内 由紀人, « Jan Kokuto kara no shuppatsu »ジャン・コクトオからの出発 [Le départ à partir de Jean Cocteau], Mishima Yukio kenkyû 三島由紀夫研究, n° 1, Tôkyô, Kanae Shobô 鼎書房, novembre 2005, pp. 77-88.

Ouvrages, articles, mémoires et thèses en français

Alexis BAATSCH, *Mishima, modernité, rite et mort*, Paris, Éditions du Rocher, 2006.

Jacques BERJAUD, *Thème et symboles de l'héroïsme chez Montherlant et Mishima*, thèse dirigée par Jean Boissel, Université Montpellier 3, 1977.

Laurent BERNABE, « L'Île idyllique. Palingénésie d'un motif littéraire de Longus à Mishima», J.Y. Laurichesse (dir.), *Intertextualité. Quand les textes voyagent*, Perpignan, Presse Universitaire de Perpignan, 2007.

Myriam BOUVEIRON, *Genet, Mishima, Dazaï : la marginalité faite œenet,*, mémoire de Master 2 sous la direction de Jean-Pierre Martin, Université Lyon 2, 2007.

COLLECTIF, La Beauté : *Analyse et réflexions sur Mishima,* Le Pavillon d'or, Paris, Ellipses, 1986.

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

CHALANOULI Christina, *Droit et littérature : Le droit japonais dans le roman de Yukio Mishima : Chevaux échappés,* Mémoire de D.E.A sous la dir. de Raymond Verdier, Université Paris 2, 2002.

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, *Amour et mort, Duras Mishima, le ravissement ou l'extase*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV Sorbonne en 1991.

Christine FANTIN : *Mishima et le mythe de Saint-Sébastien*, mémoire de maîtrise de littérature comparée, Université de Lyon 3, 1999.

Nathalie FIEROBE, *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 en 1996.

Giuseppe FINO, *Mishima, écrivain et guerrier,* traduit de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Trédaniel, 1983.

Régis FOUGÈRE, *La Représentation de la mort dans les "Cinq Nô modernes" de Mishima Yukio*, Thèse de doctorat en Littérature française et comparée. Arts du spectacle sous la direction de France Marchal-Ninosque.Soutenue le 16 janvier 2015 à Besançon.

Thomas GARCIN, « Le thème de la transgression et la place du lecteur dans Honba de Mishima Yukio », dans *Japon pluriel 9*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2014.

Thomas GARCIN, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yûkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio,* Thèse de doctorat en Études japonaises, sous la direction de Jean-Pierre Giraud, soutenue le 7 décembre 2015 à l'université Lyon 3.

Thomas GARCIN, « Nous sommes tous nihilistes : l'engagement politique chez Mishima et la nouvelle gauche estudiantine », Ebisu, n°54, Tôkyô, 2007, pp. 147-175.

Jennifer LESIEUR, *Mishima*, Paris, Gallimard, 2011.

Bernard MARILLIER, *Mishima*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2006.

Joëlle MEZZA, *De Zeami à Mishima : la notion de Nô moderne* ; mémoire de maîtrise sous la direction de Monique Banu-Borie, Université de la Sorbonne nouvelle, 2000.

René MISHA, « Les allégories de Yukio Mishima », La Nouvelle Revue Française, n°180, Paris, Gallimard, Décembre 1967, pp.1066-1080.

NISHIKAWA Nagao, « Yukio Mishima » in *Le Roman japonais depuis 1945*, Paris, Puf, 1988, pp. 247-270.

François NOUDELMANN*, Tombeaux, d'après La Mer de la fertilité de Mishima*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut, 2012.

Jean PEROL, « La mort de Mishima : Eros et massacre », La Nouvelle Revue Française, n° 217, Paris, Gallimard, mars 1971, pp. 46-61.

Jean PEROL, « Mishima » in *Regards d'encre : Ecrivains japonais 1966-1986*, Paris, La Différence, 1995.

Aurélien SABATIER*, Le Renouvellement et l'extase dans la première pièce du recueil de nô modernes de Mishima Yukio : Kantan*, Mémoire de Master 2, sous la direction de madame le professeur Claire Dodane, Univ. Lyon 3, soutenu en juillet 2011.

Aurélien SABATIER, « La Recherche sur Mishima en France », Yamanashi Daigaku jissen sôgô sentâ kenkyû kiyô 山梨大学実践総合センター研究紀要, Numéro 17, mars 2012.

SAWADA NAO, « 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.

Henry SCOTT-STOKES, *Mort et vie de Mishima*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1996.

Gérard SIARY, *Le Pavillon d'Or de Yukio Mishima*, Paris, Gallimard, 2010.

Tadao TAKEMOTO, « Mishima, pour ou contre Bataille », La Nouvelle Revue Française n°256, Paris, Gallimard, avril 1973, pp.66-76.

James Keith VINCENT, « Mishima, notre homofasciste préféré », traduit de l'anglais par Vincent Bonnet, dans *Multitudes* n° 13, Paris, Association Multitudes, 2003

Marguerite YOURCENAR, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

Travaux en langue française d'inspiration psychanalytique

Christophe BELLIARD, *Étude sur le suicide de l'écrivain japonais Mishima Yukio*, Thèse de doctorat soutenue à l'université d'Angers, 1987.

Laurent BERNABE, *La Mort chez Mishima : imaginaire et psychanalyse*, Mémoire de maîtrise de Lettres Modernes, Université de Perpignan, 1998.

Jacques BOURQUE, *Le corps guerrier chez Yukio Mishima : la quête d'une identité virile,* Thèse de doctorat non corrigée soutenue à l'université Paris 7, 1992.

Annie CECCHI, Francine NINANE DE MARTINOIR, *Le Pavillon d'Or de Mishima : la beauté*, Paris, Belin, coll. « Dia, Lectures de », 1986.

Sofia CHRAIBI, *Perversion, création et judéo-christianisme: les cas de Pasolini et de Mishima*, Thèse de doctorat soutenue à l'université de Nice, 2004.

Catherine MILLOT, *Gide, Genet, Mishima, Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1996.

Roseline MONTPION, *Introduction à la lecture des œuvres de Mishima : approche psychologique religieuse et sociologique des textes à partir de la nouvelle : mort au milieu de l'été*, Mémoire de Maîtrise, Université de Limoges, 1973.

Hélène PIRALIAN, *Un enfant malade de la mort, Lectures de Mishima, relecture de la paranoïa*, Paris, Éditions Universitaires, 1989.

Jean-Michel RABATE, *La Beauté amère : fragments d'esthétiques : Barthes, Broch, Mishima, Rousseau*, Paris, Champ Vallon, 1986.

M. C VELUT et D. CHINO : « Sur le seppuku de Yukio Mishima », *Évolution psychiatrique*, 1984, pp. 179-195.

Ouvrages et articles généraux

Ouvrages en français

Ouvrages sur l'ironie

Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit par Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986.

Philippe GROSOS*, L'Ironie du réel : à la lumière du romantisme allemand*, Lausanne, Suisse, Éditions L'Âge d'Homme, coll. « Être et devenir », 2009.

G.W.F. HEGEL, *L'Ironie romantique : compte rendu des* Écrits posthumes *et* correspondance *de Solger*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1997.

Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY*, L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

Sören KIERKEGAARD, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, traduit par P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, 1975.

Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Karl W.F SOLGER, *L'Art et la tragédie du beau*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Aesthetica », édition d'Anne Baillot, 2004.

Jean STAROBINSKI, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2012.

Henri-Bernard VERGOTE, *Sens et répétition : essai sur l'ironie kierkegaardienne*, tome I, Bar le Duc, Éditions du Cerf, 1982.

Henri-Bernard VERGOTE, *Sens et répétition : essai sur l'ironie kierkegaardienne*, tome II, Bar le Duc, Éditions du Cerf, 1982.

Articles sur l'ironie

Walter BIEMEL, « L'Ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand », *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, Tome 61, Numéro 72, 1963, pp. 627-643.

Grégoire FRANZ, « Hegel et l'universelle contradiction », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 44, n° 1, 1946, p. 47.

Charles MAURRAS, « Ironie et poésie », in *Barbarie et Poésie,* Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1925, pp. 336-352.

Serge MEITINGER, « Idéalisme et poétique », *Romantique*, n° 14, 1984, pp. 3-24.

Ouvrages sur le lyrisme et la nostalgie

Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.

COLLECTIF, *Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, Actes du colloque de Beauvais organisé par la Société des études Camusiennes et le centre d'étude du Roman et du Romanesque, 31 mars-1er juin 1996, SEDES.

Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

Jean-Michel MAULPOIX, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009.

Articles sur le lyrisme

Raymond GAY-CROSIER, « Lyrisme et Ironie, le cas du Premier homme » in *Camus et le lyrisme*, textes réunis par Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, Actes du colloque de Beauvais organisé par la Société des études Camusiennes et le

centre d'étude du Roman et du Romanesque, 31 mars-1er juin 1996, SEDES, pp. 65-76.

Autres ouvrages en français

Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

Georges BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

Roger BRUYERON, La Sensibilité, Paris, Armand Colin, coll. « Vocation philosophique », 2004.

Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* in Essais, Paris, Éditions de la Pléiade, 1965, pp.217-332.

COLLECTIF, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, 2001.

COLLECTIF, *Dictionnaire historique du Japon*, Tôkyô, Publications de la Maison Franco Japonaise, 1990.

Béatrice DIDIER et Catherine MAYAUX (dir.), *La Fleur cachée du nô*, Paris, Honoré Champion, Série « Route de la soie », 2015.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traduit de l'allemand par G.de Nerval, Paris, GF, 1964.

Jean GUILLAMAUD, *Histoire de la littérature japonaise*, Paris, Ellipses, 2008.

Jacques GRAVEREAU, *Le Japon au XXe siècle*, *Edition augmentée*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

KOBAYASHI Takiji, *Le Bateau-usine*, traduit du japonais et présenté par Évelyne Lesigne-Audoly, Paris, Allia, coll. « Petite collection », 2015.

KUKI Shûzô, *La Structure de l'iki*, traduit du japonais, annoté et présenté par Camille Loivier, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2017.

Jean de LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, Paris, Le livre de Poche, 1976.

Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, 1977.

Emmanuel LOZERAND, *Les Tourments du nom : essai sur les signatures d'Ogai Mori Rintarô (1862-1922*), Tôkyô, Publications de la Maison Franco-Japonaise, 1994.

Roger MARTIN DU GARD, *Les Thibault*, II, Paris, Gallimard, 1929.

Stéphane MALLARMÉ, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

William MARX*, Le Tombeau d'Œdipe, pour une tragédie sans tragique*, Paris, les éditions de Minuit, 2012.

François NOUDELMANN, *Essai sur le regard*, Paris, L'Harmattan, coll. « ouverture philosophique », 1998.

Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduit de l'allemand par G. Bianquis, Paris, Flammarion, 1969.

Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, Traduction de l'allemand par Patrick Wotling, deuxième édition corrigée, Paris, Flammarion, 2002.

Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Jean-Jacques ORIGAS (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise,* Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Jacqueline PIGEOT, *Questions de poétique japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Maurice PINGUET, *La mort volontaire au Japon,* Paris, Gallimard, 1984.

Pascal QUIGNARD, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1997.

Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1997.

Pascal QUIGNARD, *Sordidissimes*, Paris, Gallimard, 2007.

Jean RACINE, *Britannicus,* Paris, GF, 2016.

Rainer Maria RILKE, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Édition du Seuil, 1966.

Carl SCHMITT, *Romantisme Politique,* traduit de l'allemand par Pierre Linn, Paris, Bibliothèque française de philosophie, Librairie Valois, 1928, pp. 59-60. Ouvrage épuisé.

René SIEFFERT (traduit par), *Nô et Kyôgen*, *printemps été*, Paris, POF, coll. « Les œuvres capitales de la littérature japonaise », 1979.

René SIEFFERT (traduit par), *Nô et Kyôgen*, *automne-hiver*, Paris, POF, coll. « Les œuvres capitales de la littérature japonaise », 1979.

Leo SPITZER, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant : Corneille, Racine, Rousseau, Shakespeare*, Paris, Gallimard, 1961.

Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

Jean STAROBINSKI, *Interrogatoire du masque*, Paris, Éditions Galilée, 2015.

André STANGUENNEC, *La philosophie romantique allemande*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2011.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Jean-Jacques TSCHUDIN, *Histoire du théâtre classique japonais,* Toulouse, Anacharsis, 2011.

Patrick WOTLING, *La Philosophie de l'esprit libre : introduction à Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2008.

ZEAMI*, La Tradition secrète du Nô, suivie d'« une journée de Nô »*, traduit et commenté par René Sieffert, Paris, Gallimard, « connaissance de l'Orient », 1967.

Autres articles en français

Roland BARTHES, « La Mort de l'auteur » in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Tome III 1968-1971, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, pp. 40-45.

F. BRUNETIÈRE, « Le Mouvement littéraire au XIXe siècle » in *Revue des Deux Mondes,* 15 octobre 1889.

NINOMIYA Masayuki, « L'Après-guerre d'un "ultranationaliste", Yasuda Yojûrô (1910-1981) » in Estelle Leggeri-Bauer, Sakaé Murakami-Giroux et Élisabeth Weinberg de Touchet (dir.), *Japon Pluriel*, *Actes du sixième colloque de la Société française des études japonaises*, *Palais universitaire, université Marc*

Bloch, Strasbourg et Centre européen d'études japonaises d'Alsace, Colmar, 17-21 décembre 2004, Arles, Philippe Picquier, 2006, pp. 463-484.

Ouvrages et articles en japonais

COLLECTIF, *Nihon Rômanha to ha nanika* 日本浪曼派とはなにか [Qu'est-ce que l'école romantique japonaise ?], Tôkyô, Yûshôdôshoten 雄松堂書店, 1972.

Kevin Mickael DOAK ケヴィン・マイケル・ドーク, *Nihon Rômanha to nashonarizumu* 日本浪曼派とナショナリズム [l'École Romantique Japonaise et le nationalisme], traduit de l'anglais par Kobayashi Yoshiko 小林宜子, Tôkyô, Kashiwashobô 柏書房, 1999.

HASHIKAWA Bunsô 橋川文三, *Zôho Nihon Rôman-ha hihan josetsu* 増補　日本浪曼派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais, édition augmentée], Tôkyô, Miraisha 未來社,1995.

HASHIKAWA Bunsô 橋川文三, *Nihon Rôman-ha hihan josetsu* 日本浪曼派批判序説 [Introduction critique au mouvement romantique japonais], Tôkyô, Kôdansha 講談社, coll. Bungei Bunko 文芸文庫, 1998.

ISHIDA Takeshi 石田雄, *Nihon no seiji to kotoba (ge) : "heiwa" to "kokka"*日本の政治と言葉（下）「平和」と「国家」[La Politique japonaise et les mots (seconde partie) : La *paix* et la *nation*], Tôkyô, Tôkyô daigaku shuppankai 東京大学出版会, 1989, pp. 160-161.

KARATANI Kôjin 柄谷行人, *Nihon kindai bungaku no kigen* 日本近代文学の起源 [L'Origine de la littérature moderne japonaise], Tôkyô, Iwanami Gendai Bunko 岩波現代文庫, 2008.

KOYAMA Hiroshi 小山弘志 et SATÔ Kenichirô 佐藤健一郎小山弘志 (traduit en japonais moderne et annoté par), *Yôkyokushû* 謡曲集 [Recueil de nô], vol. 1 et 2, Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 1997-1998.

KUKI Shûzô 九鬼周造, "Iki" no kôzô 「いき」の構造 [La Structure de l'iki], édition annotée par Fujita Masakatsu 藤田正勝, Tôkyô, Kôdansha gakujutsu bunko 講談社学術文庫, 2018.

KURIHARA Katsumaru 栗原克丸, *Nihon Rômanha, sono shûhen : bungakusha no sensô sanbi ha ika ni junbi sareta ka* 日本浪曼派・その周辺 : 文学者の戦争

賛美はいかに準備されたか [L'École romantique japonaise, son milieu : dans quelle mesure la glorification de la guerre a-t-elle été préparée par les littérateurs ?], Tôkyô, Kôbunken 高文研, 1985.

MORINAKA Takaaki 守中高明, « Jojô, ironî, shizen : Itô Shizuo to Yasuda Yojûrô no aida » 叙情・イロニー・自然　伊藤静雄と保田与重郎のあいだ [Lyrisme, ironie, nature : entre Itô Shizuo et Yasuda Yojûrô], *Gendaishi techô* 現代詩手帖, Tôkyô, Shichôsha 思潮社, septembre 1994, pp. 58-61.

MIYOSHI Yukio 三好行雄, *Kindai no jojô* 近代の抒情 [Le Lyrisme moderne], Tôkyô, Hanawa shobô 塙書房, 1990.

NIHON KINDAI BUNGAKUKAN 日本近代文学館 [Musée de la littérature japonaise moderne] (dir.), *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大辞典 [Grand dictionnaire de la littérature japonaise moderne], vol. 4, Kôdansha 講談社, Tôkyô, 1977-1978

ODAGANE Jirô 小高根二郎, « Nihon Rômanha to ha nani ka » 日本浪曼派とは何か[Qu'est-ce que l'école romantique japonaise], in *Kokubungaku kaishaku to kanshô* 国文学　解釈と鑑賞, n° 44 (1), Tôkyô, Shibundô 至文堂, janvier 1979, pp. 6-15.

SHIMADA Yakio 島田 昭男, « Nihon Rômanha to puroretaria bungaku : sono hitotsu no danmen »日本浪曼派とプロレタリア文学 その一つの断面 [L'École romantique japonaise et la littérature prolétarienne : un aspect de la question], in *Kokubungaku kaishaku to kanshô* 国文学　解釈と鑑賞, n° 44 (1), Tôkyô, Shibundô 至文堂, janvier 1979, pp.45-51.

YANASE Yoshiharu 柳瀬善治, « Yasuda Yojûrô no ironîteki hensen : pêsu mêkâ to shite no zasshi *Kogito* » 保田与重郎のイロニー的変遷 : ペースメーカーとしての雑誌『コギト』[L'Évolution ironique de Yojûrô Yasuda : la revue *Cogito* en tant que pacemaker*]*, Nihonkenkyû 日本研究, Tôkyô, Nihonkenkyûkenkyûkai 日本研究会, mars 1995, pp. 39-57.

YASUDA Yojûrû (*et alii*) 保田與重郎, « "Nihon Rômanha" kôkoku » 「『日本浪曼派』広告」 [Annonce de la revue *École romantique japonaise*] in Kogito コギト [Cogito], Tôkyô, novembre 1934, pages non numérotées.

YASUDA Yojûrô 保田與重郎, « Futari no shijin » 二人の詩人 [Deux poètes], Kogito コギト[Cogito], Tôkyô, numéro 31, décembre 1934.

YASUDA Yojûrô 保田与重郎, « Miyarabi aware » みやらびあわれ [Émouvante est la jeune fille d'Okinawa, publié pour la première fois en 1947 dans le recueil d'essais *Prière au Japon*], in *yasuda yojûrô bunko* : nihon ni inoru 保田与重郎

文庫 15 日本に祈る[Collection Yasuda Yojûrô n°15: Prière au Japon], Kyôto, Shingakusha 新学社, avril 2001.

Ouvrage en anglais

Kevin Michael DOAK, *Dreams of difference, the japan romantic school and the crisis of modernity* [Les rêves de différence, l'école romantique japonaise et la crise de la modernité], Californie, University of California, 1994.

Périodiques

La nouvelle Revue Française, Du Japon, sous la direction de Philippe Forest, n°599, Paris, Gallimard, mars 2012.

Le Magazine Littéraire, Numéro Mishima, n° 169, février 1981.

Kokubungaku kaishaku to kanshô 国文学解釈と鑑賞, Tokushû Nihon Rômanha to sono shûhen 特集 日本浪曼派とその周辺 [numéro spécial : l'École romantique japonaise et sa périphérie], n° 67, mai 2002.

Nihon Rômanha 日本浪曼派 [L'École romantique japonaise], n° 1, Tôkyô, Yûshôdôshoten 雄松堂書店, mars 1935.

Yurîka ユリイカ [Eurêka], *Tokushû Mishima Yukio* ユリイカ 特集 三島由紀夫 [Numéro spécial Mishima Yukio], novembre 2000.

Dictionnaires de langue

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], Tôkyô, Shôgakukan 小学館, 2012 .

CESSELIN, *Dictionnaire japonais-français*, Tôkyô, Librairie Meiseisha, 1957.

Dejitaru daijisen デジタル大辞泉 [Encyclopédie électronique], Shôgakukan 小学館, 2012 *Japan, An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kôdansha, 1993. *Kôjien* 広辞苑, version électronique, Iwanami shoten 岩波書店, 2004. *Meikyô kokugo jiten* 明鏡国語辞典, version électronique, Taishûkan shoten 大修館書店, 2012.

Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, édition 2008, Paris, Dictionnaires Le Robert, version électronique.

Sources Internet

Encyclopédie Universalis en ligne. Url : https://www.universalis.fr/

Émission « Apostrophe » du 16 janvier 1981. Consultée le 27 octobre 2016.

http://www.ina.fr/video/CPB81054167/six-jours-avant-l-academie-francaise-video.html

YASUDA Yojûrû (et alii) 保田與重郎, « “Nihon Rômanha” kôkoku » 「『日本浪曼派』広告」 [Annonce de la revue *École romantique japonaise*] in Kogito コギト [Cogito], Tôkyô, novembre 1934, disponible en ligne, consulté le 30 juin 2018. http://www.geocities.jp/penginkk/ni2.html

Poème 28 des *Fêtes Quotidiennes* de Guy Charles CROS, pp. 71-72. Accessible en ligne. Url : https://archive.org/details/lesftesquotidi00cros, (page consultée le 4 juillet 2017).

Site internet *Persée*. Url : https://www.persee.fr/

Sources audio

Shinchô kasetto bukku Mishima Yukio Sākasu Tabi no ehon 新潮カセットブック三島由紀夫サーカス・旅の絵本 [Livre-cassette Shinchô : *Le Cirque* et *Livre de voyage illustré* de Mishima Yukio], Tôkyô, Shinchôsha 新潮社, janvier 1966.