

Avant-propos

Mishima, envers et malgré lui

GÉRARD SIARY

Si ce volume s'ouvre sur l'allocution d'ouverture de John Nathan au colloque « 50 ans après, un autre Mishima ? » (U. Paris Cité, 21-23 novembre 2019), c'est qu'elle pose justement la question qui, nonobstant les avancées des études mishimiennes, reste quasi intacte : le rapport entre la vie et l'œuvre de l'auteur, vieille lune de la critique, censément enterrée mais pas morte.

ENTRE TÉLÉOLOGIE SUICIDAIRE ET LECTURE IMMANENTE

Et de fait, Nathan reconnaît, voire avoue que sous le coup du suicide de Mishima, le jeune érudit qu'il était alors, et qui avait reçu pour mission d'écrire la biographie de l'écrivain, a recherché dans l'œuvre de celui-ci, plus dans sa production de pure littérature que de celle de gare, tout ce qui faisait signe du destin funeste de l'intéressé. Et depuis lors, la critique ressasse l'idée, comme si la réception de Mishima en Occident « avait suivi la trajectoire de la biographie de John Nathan : choisir les œuvres qui venaient confirmer un Mishima conforme, capable de fusionner l'Orient et l'Occident dans son écriture, formé rétrospectivement par sa mort spectaculaire...¹ » Nathan en appelait à une biographie critique, qui combine enfin les apports de l'enquête de vie et de l'analyse littéraire. Encore faut-il faire le point des recherches sur Mishima – l'objet auquel s'attachent les travaux qui suivent.

Bémol. Si mainte étude sur Mishima a en effet tendu à confondre l'homme et l'œuvre et à relire celle-ci au prisme de la mort volontaire de celui-là, il est aussi des travaux qui, dès les années 1970, et à plus forte raison avec la vogue des études immanentistes, s'attaquèrent au seul tissu textuel. I. Hijiya-Kirschner eit relut [La maison de Kyoko]

1. Ma Sha, « Un Mishima tronqué », *En attendant Nadeau*, 30.12.2020.

Kyoko no ie au moyen du structuralisme et de la narratologie², R. Mak pratiqua la lecture intermédiaire des *Voix des mânes héroïques*³ et procura même l'édition du [Traité de défense de la culture] 文化の防衛論 *Bunka bōeiron* (1968)⁴. P.-L. Assoun et G. Siary relurent *Le Pavillon d'or*, l'un sous l'angle de la psychanalyse⁵, l'autre sous celui de l'identité narrative de P. Ricoeur⁶. Mais c'est à T. Garcin qu'il revint d'envisager les possibilités d'une contre-lecture :

Les pièges propres à l'œuvre elle-même tendent [...] à nous renvoyer aux impasses suscitées par l'omniprésence du signifiant « Mishima » : la logique de clôture interne, l'aspect structuré des textes, les pièges sémantiques et les manœuvres de séduction qui les constituent font apparaître en creux l'image de l'auteur avec ses fantasmes et cette insatiable volonté d'emprise qui le caractérise. Quelle stratégie adopter alors pour s'attaquer à l'œuvre sans tomber dans ses rets⁷ ?

Et le colloque illustra plus que jamais les efforts de Mishima pour contrôler jusqu'au bout son image, mais aussi ses difficultés en chemin : refus de Nathan de le traduire, trahisons de la traduction elle-même, hybris de la critique littéraire, etc., aussi bien que ses propres contradictions d'homme et d'artiste.

Mais d'abord, où en est-on du corpus ? Inoue Takeshi, l'un des éditeurs des *Œuvres complètes* définitives – 42 + 2 volumes ! –, a une réponse iconoclaste : Mishima ordonna les premières éditions de ses

2. Irmela HIJIIYA-KIRSCHNER, *Mishima Yukios Roman « Kyōko-no ie », Versuch einer intratextuellen Analyse*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1976.

3. Rebecca MAK, *Mishima Yukio und Die Stimmen der toten Helden. Mishima Yukio und Die Stimmen der toten Helden – Eine Textanalyse unter Einbeziehung vorhandener Paratexte*, Unveröffentlichte Magisterarbeit, Ostasiatisches Seminar, Freie Universität Berlin, 2007.

4. Rebecca MAK, *Mishima Yukios „Zur Verteidigung unserer Kultur“ (Bunka bōeiron)*, De Gruyter, 2014.

5. Paul-Laurent ASSOUN, « Mishima, le Pavillon d'or : la beauté », in Francine Ninane de MARTINOIR, Annie CECCHI (dir.), *Analyses et réflexions sur Mishima, « Le Pavillon d'or »*, Paris, Ellipses, 1986.

6. Gérard SIARY, *Le Pavillon d'or de Yukio Mishima (Essai et dossier)*, Paris, Gallimard, 2010.

7. Thomas GARCIN, *Récit autoritaire, thème de la pureté et place du lecteur dans Yūkoku (Patriotisme) et Honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio*, thèse, Lyon 3, 2015, p. 27.

œuvres complètes en un sens bien précis, la confrontation critique avec le Japon d'après-guerre. Inoue compare l'avant-texte et le texte ultime de *La Mer de la fertilité* pour en déduire – là est l'iconoclasme – que celui-là répond plus celui-ci aux intentions de Mishima, d'amener le Japon à se confronter enfin au passé qu'il n'a cessé d'occulter, question lancinante en ces deux premières décennies du ^{xxi}e siècle où le pays revient de son emballement capitaliste et de son engagement pro-américain. Le texte ne serait pas fini, mais toujours en mouvement. Inoue redonne ainsi, face à nos idéologies, une force de frappe aux écrits de Mishima. Une autre façon de ne pas tomber dans les rets de l'auteur ?

LITTÉRATURE EN TOUS GENRES

De même que *La Mer de la fertilité*, les autres écrits de Mishima passent par une relecture, parfois aussi par une traduction, qui privilégie les textes peu, voire pas du tout analysés. C'est le cas des œuvres de jeunesse, de la littérature dite pure, de la littérature dite de gare, de l'opus théâtral.

De la poésie, notamment, même si cette expérience reste brève. Aurélien Sabatier montre que le jeune Hiraoka Kimitake rompt avec la poésie pour devenir Mishima après avoir vécu une double aliénation. D'abord, au monde des dieux après l'incident du 26 février 1936, qui perturbe sa vision de la poésie comme expression de la pureté et de la simplicité. Ensuite, à lui-même, lorsque la masturbation lui inspire le dégoût dans le [Le Doigt et la fierté] ▶ お ぢ じ ゅ お *Yubi to hokori to* en même temps qu'elle l'exclut de la poésie qu'il pratiquait sur base de la chasteté. Et puis, les obstacles de la vie finissent par détruire son refuge poétique : Mishima passe à la prose.

Outre la poésie, Mishima tâta du récit historique avec [Moyen Âge] *Chūsei* (1945-1946). Virginia Sica, sa traductrice-éditrice italienne, explore la genèse de cette *long short story* écrite en pleine guerre avec les conseils de son mentor Kawabata Yasunari. Elle documente tout l'acribie philologique et historiographique que mit son auteur, dans le rendu du style archaïque entre autres, à restituer la splendeur de l'époque Muromachi obsédée par la fin des temps. L'œuvre, ici interprétée comme « résistance esthétique » à la laideur de l'époque, s'inscrit dans le projet mishimien de mise en valeur du concept de Culture nationale, ce « rhizome du Japon » qui parcourt souterrainement son histoire millénaire, mais l'écrivain ne se départ pas pour autant d'une

« universalité intemporelle » qui, audacieuse pour l'époque – d'où l'accueil mitigé de *Chûsei* –, saisit aussi le malaise du Japonais actuel et de l'Homme du xx^e siècle en général. Par la suite, la production de Mishima oscille entre la littérature commerciale, qui occupe cela dit une fraction statistiquement moindre de son œuvre, et la pure littérature.

James Raeside se demande si [La cascade engloutie] 呑 淵 *Shizumeru taki* (1955), roman pourtant estimé, mérite d'être traduit. Le titre de l'œuvre, publiée au mitan de la carrière de Mishima, renvoie aux thèmes forts de l'auteur. Ladite cascade symbolise la femme et l'émotion humaine quotidienne, que voue à la destruction une force aussi implacable qu'ambiguë car issue de l'alliance entre l'homme (le mâle et l'Homme) et la nature. Les forces naturelles sont retenues par les moyens techniques de l'homme qui, très loin d'éliminer leur potentiel de destruction, l'augmentent. Le roman partage aussi des similitudes avec les thèmes et personnages typiques de l'œuvre de Mishima : quête de beauté, impuissance sexuelle, passion vouée à l'échec, confrontation avec les forces naturelles, américanisation et corruption politique du Japon d'après-guerre. L'art du roman y trouve son compte : Mishima, avec le symbole du barrage, médite déjà quelque peu sur le genre *gender* et sur l'image d'une force naturelle artificiellement retenue. Autant de raisons de traduire ce texte...

Parmi les nouvelles, [Les voix des mânes héroïques] 亡 霊 界 *Eirei no koe*, 1966, se remarque par sa structure et sa portée politique. Lors d'une séance de spiritisme, les voix des officiers mutins du 26 février 1936 s'expriment pour dénoncer la trahison du monarque Hirohito qui, acceptant de se faire homme après la défaite, a discrédité leur sacrifice. Dans son analyse immanente de la nouvelle qu'elle a aussi traduite en allemand, Rebecca Mak montre la structure sous-jacente du nô. S'appuyant sur *La défense de la culture*, elle insiste sur le caractère iconoclaste de ce texte qui, alors même que le Japon rejette l'idéologie impériale, stigmatise le « vide spirituel » de l'après-guerre, issu justement de la disparition de la figure symbolique du *tennō*. La question de savoir quand et comment Mishima en vint à opérer son virage politique n'a pas encore de réponse.

Alessandro Clementi degli Albizzi étudie [Classe de correspondance de YM] 日 本 書 信 集 *MY Letter kyōshitsu* (1966), qu'il a traduit en italien (*In punta di penna ovvero come scrivere una lettera*, Feltrinelli, 2023). Mishima y propose

les lettres écrites de temps à autre par cinq personnages qui nous fourniront, tels quels, des modèles de phrases ou des indices à prendre en exemple.

Au cours de leurs aventures, les cinq personnages vont pleurer et rire, aimer et être rejetés, emprunter de l'argent et se le voir refuser, pour réapparaître sournoisement avec des lettres d'une mondanité raffinée, et puis encore se détester, se moquer, se montrer des lettres d'amour, en passant par mille retournements. Au bout du compte, les fils de l'histoire vont tant s'emmêler qu'il sera difficile de les démêler, mais telles sont les lettres, chacune est un univers en soi.

Clementi explore les liens de l'auteur, entre la fin des années 1950 et 1960, avec les revues féminines de grande consommation, lesquelles entretenaient l'intérêt des lectrices avec des sujets comme le mariage (social, sexuel, mais aussi économique), ainsi qu'avec des confessions ou des correspondances. Mishima exploite non seulement cette veine pour critiquer le capitalisme en interne, mais parodie aussi la norme épistolaire jusqu'à l'auto-ironie quand il conseille, dans sa « Lettre de l'auteur à son lectorat », de ne pas se tromper en écrivant le nom du destinataire ! mine, voire subvertit au profit de la parodie

Avec ses outils efficaces de linguiste, Ann Wehmeyer analyse la protagoniste, Yumikawa Reiko, par rapport à d'autres femmes du roman *La Musique* τ 𐄧 *Ongaku*. Le discours de celle-ci, copieux et varié, reflète ses émotions et ses objectifs. L'emploi stratégique que fait Mishima des formes féminines dans le langage de Reiko montre l'état d'esprit du personnage et, face au médecin, le passage de son discours de l'impuissance à l'intimité, et ce via des formes féminines stéréotypées. Si le propos de Reiko paraît plus masculin que celui des autres femmes du roman, cela suggère que Reiko incarne Mishima lui-même – hypothèse qui exige comparaison avec les personnages féminins d'autres romans de Mishima. Se confirme ici l'intérêt de la stylistique pour une nouvelle approche de Mishima, avec des retombées évidentes en traduction.

Mishima revient aussi sur la scène par son théâtre, où il explore une dimension dramaturgique complexe mêlant art, poésie, littérature, où il crée aussi des intersections entre la modernité et le classicisme, ainsi qu'entre les modes de représentation japonais et occidentaux.

Thomas Garcin retrace les opinions et la carrière de dramaturge de Mishima Yukio. Il expose les principes du théâtre selon Mishima, son approche stylisée et ambivalente de la dramaturgie, et examine les différents aspects de son activité théâtrale, ses collaborations avec diverses troupes de théâtre, ses ruptures, ses influences et son style unique. L'accent est mis résolument sur la dimension littéraire du théâtre

de Mishima et son utilisation de la forme, du style, de la symbolique pour traduire des idées complexes sur la société et l'expérience humaine. Mishima, qui critiquait le *shingeki*, « nouveau théâtre » inspiré du théâtre occidental, pour son réalisme, préconisait une stylisation poussée des dialogues et de l'intrigue et un moindre recours à la description pour une dramaturgie plus flamboyante. L'art devait selon lui refléter la tension entre l'aspiration à la symétrie et le désir de destruction, et le drame, incarner cette ambivalence entre l'ordre et le chaos, entre le plaisir des conventions et leur effondrement.

Luciana Cardi choisit d'illustrer la création théâtrale mishimienne par l'analyse de deux pièces. D'abord, *Niobe* Ж € Φ *Niobe* (1949) qui, par son atténuation du réalisme grâce aux éléments mythologiques et aux méthodes issues du théâtre de l'absurde, préfigure le mouvement post-shingeki. Ensuite, *L'Arbre des tropiques* (1960), où l'auteur semble revenir aux formes classiques au moment même où le *shingeki* connaît un renouveau. Il cherche à exprimer la tragédie des personnages de façon plus directe, élargissant ainsi la palette d'expression du *shingeki*, démarche novatrice qui influence d'autres dramaturges japonais et internationaux et marque une évolution du théâtre japonais.

La critique italienne se concentre à présent sur l'activité de dramaturgique de Mishima, champ jusqu'à présent sous-analysé, tant le théâtre contemporain demeure le parent pauvre des études japonaises⁸. C'est d'autant plus regrettable dans le cas de Mishima que, comme il l'explique dans ses écrits de théâtre, il n'a jamais cherché, dans ses romans et ses pièces, qu'à exploiter toutes les prédilections de son enfance – à jouer avec ses jeux de cube, à monter et puis détruire le montage, acte d'autant plus adéquat à la création artistique que la composition dramatique, équilibre entre pulsion de vie et pulsion de mort, mène une pièce à la destruction, ainsi que l'exemplifie le théâtre français, lequel ventile les personnages selon les parties du drame et sectionne « en autant d'équilibres inscrits dans un processus évolutif, ce temps qui avance sur la pente de la catastrophe⁹ ». Construction et déconstruction régissent le théâtre et l'œuvre d'art. Ici s'exprime une véritable poétique littéraire. Qui songe au *Pavillon d'or*, qu'incendie Mizoguchi, ou à la fin d'*Une belle étoile*, où la trame avec soin tissée est

8. Giovanni AZZARONI *et al.* (dir.), *Mishima Yukio e l'atto performativo*, Clueb, Bologne, 2023.

9. MISHIMA Yukio, « La tentation du drame » (1955), *Le théâtre selon Mishima*, Akatombo, 2023, p. 41-42.

annihilée par le jeu de métafiction, comprend sans peine que Mishima déclare se sentir aussi à l'aise au théâtre que dans le roman.

Passées inaperçues à leur sortie, certaines œuvres trouvent ainsi, quelque cinquante ans après, une saveur en phase avec le goût de l'époque. Amitrano fait l'hypothèse que *Vie à vendre*, « dans son extravagance, dans son assemblage sans scrupule des genres (roman d'espionnage, roman d'aventures, *hard-boiled*, érotique, *pulp*) est plus adapté à une sensibilité postmoderne qu'à celle de la fin des années 1960¹⁰ ». Une polygénéricité en accord avec un horizon d'attente renouvelé. Mais l'œuvre déjà connue prospère autrement, par les traductions qui la multiplient en quelque sorte.

MISHIMA EN (RE)TRADUCTION(S)

Les quelques œuvres étudiées ici ne doivent pas cacher toutes celles qui n'ont pas encore fait l'objet d'étude, et encore moins les œuvres pas encore traduites. Et Mishima est de plus en plus traduit et, pour l'Europe, notamment en Espagne, qui rejoint la France, et surtout l'Italie¹¹. En attendant, la traductologie est devenue un champ à part entière des études mishimiennes.

Ma Sha offre une approche comparative des traductions françaises et chinoises de Mishima, en particulier « Patriotisme » et *La Mer de la fertilité*, et de l'histoire de leur réception, le plus souvent asynchrone et plutôt conflictuelle. En Chine, l'auteur pâtit d'abord de son image de fasciste et militariste, ainsi que de son érotisme et de sa violence, jugés incompatibles avec le politiquement correct de la Révolution culturelle, mais à la date de 1971, à la veille de la reprise des relations diplomatiques avec le Japon, il a un traitement de faveur. Les traductions sont néanmoins infidèles, voire inachevées. L'analyse de la traduction du lexique sexuel révèle les difficultés du traducteur chinois pour ne pas heurter l'idéologie. Des années 1990 jusqu'au début des années 2020, les (re)traductions se démultiplièrent au point qu'on peut se demander si elles participent ou non de l'œuvre

10. Giorgio AMITRANO, postface de MISHIMA Yukio, *Vita in vendita*, Feltrinelli, Milano, 2022, p. 230.

11. juliocesabadvidal, « Yukio Mishima. Sus libros en Espana », *Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental*, 2/2009. <wordpress.com/2015/10/25/yukio-mishima-sus-libros-en-espana-iii/>.

de l'auteur. Originaires d'une communauté chinoise du Vietnam et très favorables au courant de réforme de la République Populaire de Chine, les traducteurs Ye Weiqu et Tang Yuemei s'efforcèrent de montrer la valeur littéraire de Mishima indépendamment de ses positions politiques. La thèse de Ma Sha, qui illustre la diversité des traductions de l'œuvre, met à mal indirectement l'emprise que Mishima voulait exercer sur son œuvre¹².

Larry Walker retrace l'introduction de la littérature japonaise en traduction anglaise après la Seconde Guerre mondiale à partir du cas Mishima. Ici intervient le rôle majeur de Harold Strauss, éditeur en chef chez Alfred A. Knopf. Dans les années 1950, Strauss choisit de publier *Shiosai*, *Le Tumulte des flots* pour éviter d'étiqueter Mishima comme écrivain gay. Dans les années 1960, Strauss publie une œuvre plus audacieuse, *Couleurs interdites* *Ū Kinjiki*. Mais des chapitres entiers furent supprimés de cette traduction, dont un d'importance, qui procure mainte information sur Mishima en tant qu'écrivain et critique littéraire. Sa suppression tint au souci de ne pas heurter le public cible américain, d'où une pratique assez libre vis-à-vis de l'original et des adaptations afférentes à l'horizon d'attente étasunien.

Dominique Palmé, traductrice aguerrie de Mishima, retrace son expérience de lectrice et de traductrice. Elle rappelle tout ce que la première traduction française de *Confession d'un masque* doit à celle du traducteur américain Meredith Weatherby, et ce jusqu'à en épouser aveuglément les erreurs et maladresses. En outre, les nombreuses traductions depuis l'anglais entravèrent la bonne réception de l'œuvre de Mishima en France. Il apparaît qu'une attention soutenue au champ sémantique du regard dans *Confessions d'un masque* eût éclairé la focalisation narrative et sans doute le désarroi sexuel du narrateur. Dans son approche d'*Une vie à vendre* qu'elle traduisit aussi, D. Palmé défend la littérature populaire de Mishima, avoue sa jubilation de traductrice et nous la fait partager par l'analyse approfondie de deux exemples. Mais elle se fait aussi critique littéraire et insiste sur le sens aigu de l'ironie qui caractérise la littérature populaire de Mishima, pourfendeur des travers de son temps. Plus que jamais, estime-t-elle, la recherche doit s'orienter sur l'analyse proprement stylistique de l'œuvre de Mishima.

12. Ma Sha, *Œuvre-vie, survie de l'œuvre – Mishima Yukio en traductions (France, Chine)*, thèse, Paris III, 2023.

МЭ'ΘΦΨ γ ο φ γ Ρ'ΙΧ ΑὐΨΞ'ςΞΨΛΔ
 υ'έΡΨς γ ΔΔΔΔ γ ὕύΞυΨΥ Ρ'ΙΤζΦρΨΞΜρ γο
 γο Ρ'Ιυ ΨλΡϚΞ'ςο'ΩαήρΚ'=(ch. 22).

DODD. – Another letter: this one from a woman, and littered with misspellings: You're quite cool, aren't you? Really cool. You come straight out and say laif for sail [life for sale?], so I guess that means you have the rest of your laif worked [worked?] out. I'm selling my laif too, so **why don't we** trayed [trade?] and **go beddy-byes** as if we're already intimate? **Next morning, we can discover laif together. We'll grab the joy of human laif.** Let me blow your whistle while we run among the blossoming rose buds. Would you like to marry me?

AMITRANO. – La lettera successiva, scritta da una donna, era piena di errori: «comprare» al posto di «vendere», «scampare» invece di «scambiare» e così via. Al netto degli errori, il contenuto era più o meno così: “Cavolo, sei uno dritto! Vendere la vita è una furbata pazzesca. E poi dirlo come fai tu, chiaro e tondo! Ma adesso è tutto a posto? Stai bene? Siccome la vita la voglio vendere anch'io, perché non facciamo un bello scambio? **Ma uno scambio speciale, io e te da soli. Vedrai che la mattina dopo la vita ci sembrerà bellissima.** Saremo così felici che avremo voglia di fischiettare la la la la in un giardino di rose rosse. Mi vuoi sposare?”.

PALMÉ. – Il trouva aussi, entre autres, un courrier signé d'un nom de femme. Il était truffé de barbarismes. *C'est cool, trop cool! Rendre sa vie (erreur pour «vendre»), faut avoir un drôle de cran pour dire une chose pareille. Tu as pensé à tout ce qui se passera après? Moi aussi je rends ma vie, alors tous les deux on pourrait faire du change (pour «faire un échange»?), je te propose un petit dodo ensemble en toute intimité. Et le lendemain matin, à deux, je t'assure qu'on retrouvera notre bitalité (vitalité?). On va saisir le bonheur de la vie essenssuelle (essentielle?), celui qui te donne envie de souffleter (siffloter?) «dans le flamboiement des rosiers en fleur, lalalala»... Dis, tu voudrais pas qu'on se marie?*

Quant au co-texte, Palmé rend le détail des barbarismes. Amitrano les reprend sans les corrections entre parenthèses qu'il remplace par une formule introductive qui lui permet de reproduire le contenu de la lettre en termes corrects. Dodd saute le détail des barbarismes. Quant

aux avances de la dame – mises en caractères gras –, Dodd les rend littéralement en lâchant toutefois l'onomatopée, Palmé les réordonne en inventant un jeu de mots entre eto , tandis qu'Amitrano atténue sensiblement l'allusion sexuelle.

Les traducteurs se sont sentis plus libres d'inventer pour rendre le slogan publicitaire que pour restituer les avances de la correspondante. Dodd rend littéralement, mais largue un pan de texte, sans doute conforme ici à certaines tendances de la traduction anglo-saxonne, souvent plus libre à l'égard de l'original. Amitrano adopte un style classique, qui perd un tantinet le caractère oral. Palmé, plus fidèle à la lettre qu'à l'ordre du texte, invente en conséquence. Un examen plus large est à envisager, à plus forte raison s'il s'agit de dire que telle traduction produit un sens de l'œuvre plus qu'une autre.

RÉÉCRITURES DE MISHIMA

Aoyama Tomoko aborde la réécriture des œuvres dites « masculines » de Mishima par cinq écrivaines établies : Mori Mari, Kurahashi Yumiko, Kanai Mieko, Ogino Anna, Itō Hiromi. Très conscientes des questions de *gender* (genre) et de sexualité, elles mettent en avant le comique, remettent en question les normes de la tragédie et de la comédie. Sont ainsi étudiées cinq autrices, qui regardent plus du côté de la vieillesse que vers le culte de la jeunesse. Le regard humoristique et satirique qu'elles portent sur leur travail contribue à la théorie littéraire *shōjo*, qui tient la fille non pour objet ou cible du désir, de l'éducation ou de la dérision, mais pour agent actif de la lecture et de la (ré)écriture. Elles le font en s'opposant à la vision de Mishima, centrée sur la jeunesse et la beauté.

Irmela Hijiya-Kirschner se interroge sur une question qui la tient depuis des années, à savoir ce qui fait que l'impact international de Mishima, malgré sa mort, est resté intact. Elle répond par l'examen de deux romans postmodernes qui ont pour hypotexte Mishima. D'abord, *Die Toten* du Suisse Christian Kracht (2016), qui fait le portrait parodique de Mishima. Ensuite, *Je suis un écrivain japonais* du Canado-Haïtien Dany Laferrière (2016), où la référence appuyée à Mishima consacre le cosmopolitisme littéraire de Laferrière, désormais écrivain du monde. Au-delà des contextualisations socioculturelles et approches idéologico-critiques, Mishima et sa littérature s'inscrivent

dans l'écriture contemporaine et mondiale comme un modèle, voire une idole de la culture de masse globale. La figure de Mishima vient de la sorte enrichir le personnel littéraire de la littérature mondiale, mais son suicide reste un pôle de référence.

MISHIMA À L'ÉTRANGER

Toshio Takemoto analyse le voyage en Grèce de Mishima dans *La Coupe d'Apollon* 乙 世 世 *Aporo no sakazuki* (1951-1952) et postule le rôle de Nietzsche dans la vision mishimienne de la Grèce antique, et surtout son appréciation des ruines, de la sculpture et du théâtre. Mishima associe la Grèce antique à la culture japonaise, compare par exemple le jardin du temple Ryōan-ji 瑤 安 寺 à l'architecture grecque afin de souligner l'importance de l'asymétrie que, dans son esthétique, il oppose à la « lassante symétrie de Paris ». La comparaison de l'expérience grecque de Mishima avec celle d'autres voyageurs contemporains, plus rassis sinon pessimiste, fait valoir l'enchantement qui fut le sien. L'importance de l'extériorité, de la tragédie, du lien entre beauté et mort est mise en avant, en particulier à propos de la statue d'Antinoüs, l'objet de la quête. Ce passage en Grèce façonne l'esthétique et l'identité de Mishima.

Dámaso Ferreira analyse les liens entre la culture espagnole, l'idéologie franquiste et Mishima, lequel voit dans la tauromachie et le flamenco l'essence authentique de l'Espagne. L'isolement et aussi le protectionnisme de ce pays après-guerre, sa résistance à la démocratie, au capitalisme, ainsi d'ailleurs qu'à l'homogénéisation occidentale, font écho aux aspirations que nourrit l'écrivain pour son pays. Son image de l'Espagne se fonde en fait non seulement sur les stéréotypes orientalistes qui font d'elle une terre de passion, de violence, de traditions archaïques, mais aussi sur les stéréotypes de genre imposés par le franquisme, notamment le torero modèle de masculinité. Mishima, qui tend à réinterpréter la réalité au prisme de ses connaissances préconçues, rejette ainsi la masculinité de l'homme tourné vers la femme au profit d'une hypermasculinité opposée à la féminité. Il se sent chez lui en Espagne en raison des affinités entre sa pensée de droite et le franquisme. Dans la foulée, il reproche aux Japonais leur manque de « pensée dualiste » qui, selon lui, les rend incapables d'analyser leur propre sexualité. Sans semer du trouble dans le genre avant la lettre, Mishima tend à systématiser des positions genrées en les poussant à

leurs extrêmes¹³. La piste est à creuser, sans doute dans le sens de la figure du masculin hystérique à opposer à celle du « mâle féminisé¹⁴ ».

Dandan Jiang relit *Mishima ou la vision du vide*, célèbre essai de Marguerite Yourcenar. Pour Yourcenar, la vie, le destin, l'œuvre de Mishima forment une seule « matière » à travailler en vue d'une « vraie œuvre », démarche qu'elle compare à celle de Zénon, l'alchimiste de *L'Œuvre au noir*. Au cœur de la création de Mishima trône le concept du vide, lequel n'est pas un néant mais une force qui soutient l'existence et se manifeste de différentes manières chez l'artiste. Fruit du dialogue entre romantisme occidental, philosophie du vide issue du bouddhisme et éthique de l'action de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529), l'esthétique de Mishima actualise la modernité hybride du Japon d'après-guerre tiraillé entre tradition et occidentalisation et tente de résoudre cette tension. Sous l'égide du « vide suprême », et au prisme de Yoshida Shōin 吉田 東洋 (1830-1859) et de la voie du guerrier, Mishima interprète la pensée chinoise de Wang Yangming selon La Trinité : vide, action, quête d'authenticité, qui culmine dans son seppuku, expression ultime de sa « sincérité » et de sa « nature authentique ».

MISHIMA EN CORPS-TEXTE-IMAGE

Giorgio Amitrano examine la relation complexe de Yukio Mishima avec la mort, qui transpire dans son travail littéraire et ses diverses entreprises artistiques, notamment la photographie, le théâtre et le cinéma. Il explore dans l'œuvre les thèmes récurrents de la fascination pour le suicide, le désir d'action et l'attrait du kitsch, et comment ces tendances, se mêlant à sa vie personnelle, culminent dans son célèbre *seppuku*. L'article s'appuie sur une variété de sources, y compris les écrits de Mishima lui-même, les témoignages de ses amis et collègues, ainsi que des analyses critiques de son travail, afin de démêler les motivations profondes de l'artiste et élucider la complexité de sa relation avec la vie et la mort. Amitrano conclut en soulignant que Mishima parvint à exercer une force de cohésion sur des éléments hétérogènes, y compris dans ses transgressions esthétiques, et que cette capacité à

13. Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.

14. Thierry HOQUET, *Mystère Mishima*, Paris, Gallimard, 2021, p. 59.

unifier des éléments disparates se perçoit dans la mise en scène de son suicide, l'aboutissement de sa quête de la totalité.

Yamanaka Takeshi aborde la question centrale du rapport de la vie et l'œuvre de Mishima en partant de l'image ou plutôt des images que l'auteur n'a cessé de multiplier de lui-même au point de faire passer au second plan sa littérature et qu'il a fini par ne plus pouvoir contrôler. Vedette médiatique des années 1960, Mishima a largement recouru au médium de la photographie, ainsi d'ailleurs que nombre d'écrivains de sa génération. Or il n'y a pas que l'œuvre littéraire à produire une image de l'existence de Mishima. Il y a aussi toutes ses photos-performances par lesquelles il prend expressément ses distances avec sa position conventionnelle de romancier. C'est ainsi qu'il se sent exister comme artiste, comme œuvre d'art, comme sujet nostalgique de la patrie perdue. L'examen minutieux des divers albums photographiques confirme cette hypothèse.

Kirsten Cather revient sur le paradoxe de Mishima : l'écriture lui ronge le cœur et l'âme, tandis que les activités non littéraires, notamment physiques, le rendent à son corps. De sa carrière, elle explore les multiples facettes et, au-delà de l'œuvre littéraire, ses rôles au cinéma, notamment dans *Yūkoku*, pour éclairer sa conception paradoxale du rôle d'acteur objet, en contraste avec son identité d'écrivain sujet. Elle examine aussi ses autres activités, tels la musculation et les arts martiaux, qui sont les extensions de son expression artistique et manifestent sa recherche d'équilibre entre corps et esprit. Elle aborde enfin la manière dont Mishima a orchestré sa propre image publique dans une exposition rétrospective au grand magasin Tōbu, conçue justement comme une implication progressive du corps. Mishima crée une alternative à ses œuvres complètes qui excède la textualité. Il laisse le visiteur virevolter d'un point à l'autre de ses activités, en un pas de danse qui déconstruit toute possibilité de l'enfermer en quelque déterminisme que ce soit, et ce selon ses vœux.

CODA

Comme on s'en doute, le naturel revient au galop, moins sur la psychanalyse du sujet Mishima que sur son bon ménage avec le trépas. Certaines communications n'ont pas manqué en effet de ramener la figure de l'auteur. D'expliquer sa fin voyante par les rapports continus qu'il ne cessa de tisser avec la mort, ainsi que par un dessein longtemps

caressé, patiemment mis en œuvre, mais retardé jusqu'à l'âge de 45 ans. Giorgio Amitrano avance un troublant faisceau de preuves. Kirsten Cather illustre le montage cohérent que jusqu'au bout Mishima fait de son œuvre-vie. Mais Yamanaka Takeshi réplique que notre auteur n'a pu ni su contrôler son image autant qu'il l'aurait voulu. Et Thomas Garcin, qu'on peut entrer dans l'œuvre en la prenant à contre-courant. Positions pertinentes, difficiles à tenir aussi, car on peut bien penser que Mishima, maîtrisant les ressources de son art avec sa maestria, a placé sciemment son lecteur dans cette situation aporétique. À ce compte-là, l'effet pervers est plutôt réussi, qui entraîne le lecteur à une lecture-jeu, et en cela Mishima rejoint Vladimir Nabokov, autre pervers. Outre-tombe, le contrôle de Mishima sur son œuvre fut moins efficace. Il n'avait pas prévu les traductions qui ne seraient pas toutes en anglais ni les réécritures qui refoirbiraient son image, et pas dans le sens attendu. Les lectures immanentes proposées au colloque ont tout de même bien montré qu'il était possible de lire Mishima autrement, sans se laisser happer par la téléologie de sa mort volontaire, et notamment souligné l'importance de la stylistique, autre parent pauvre des études sur Mishima.

Pour autant, il ne faut pas banaliser Mishima et oublier son interruption volontaire d'existence. L'histoire du suicide au Japon, infléchie par le nationalisme, y mêle perspectives biologiques, culturelles et sociologiques. Médias et intellectuels ont fort contribué à broder un récit national sur le suicide¹⁵. En l'occurrence, Mishima défie toute catégorisation simple, tant son suicide, méticuleusement planifié, brouille les frontières entre la vie et l'œuvre, l'art et la réalité. C'est un cas paradigmatique sur les liens complexes entre l'écriture, le suicide et la *performance* au Japon. Comme tel, il demeure un prisme à travers lequel explorer les multiples façons dont le suicide se met en scène au Japon¹⁶.

Mishima, somme toute, nous l'aimons bien !

15. Francesca DI MARCO, *Suicide in Twentieth-Century Japan*, Routledge, 2016, *passim*.

16. Kirsten CATHER, *Scripting Suicide*, California U. P., 2024, *passim*.

NOTA BENE

1) Abréviations

ÉDCECMY = Édition définitive des Œuvres complètes de Mishima Yukio

KMYZ = *Ketteiban Mishima Yukio Zenshū* = 続 群 集 本 .

MISHIMA = Mishima Yukio. Les autres MISHIMA sont suivis de leur prénom.

MMZ = *Mori Mari Zenshū*

MVV = *Mishima ou la vision du vide*

MY = Mishima Yukio dans la traduction française entre crochets des œuvres non traduites et la translittération

MYES = MY: *Eigaron shūsei* = 美 空 文 庫 版 .

MYK = *Mishima Yukio Kenkyū* = Études mishimiennes = 日 本 学 研 究 会 .

MYJ = *Mishima Yukio Jiten* = Dictionnaire Mishima Yukio = 日 本 学 研 究 会 .

MYJ = 日 本 学 研 究 会

MYZ = *Mishima Yukio Zenshū* = 群 集 本 .

Œc = Œuvres complètes

Wna = *Watashi no Aidokusho* = 私 の 読 書 1

2) Translittération

Dans le corps du texte, la translittération est indiquée une première fois dès la première occurrence de l'item concerné, puis reprise dans la bibliographie individuelle et la générale.

3) Indication des éditeurs japonais

4) Distinction entre œuvres non traduites en français et œuvres traduites en français

Les titres des œuvres non traduites sont entre crochets, ceux des œuvres traduites en italiques.

4) Traductions

Gérard Siary a traduit les articles écrits en allemand, anglais, italien et espagnol. Toshio Takemoto et Gérard Siary ont traduit les articles écrits en japonais. 西 崎 洋 子 著 西 崎 洋 子 訳 .