



**Transtext(e)s**  
**Transcultures 跨文本跨文化**  
Journal of Global Cultural Studies

**10 | 2015**  
**Manger, Représenter. Approches transculturelles des pratiques alimentaires**

---

## Temps arrêté, temps augmenté et temps dérégulé dans Yûkoku (Patriotisme, 1961) de Mishima Yukio

Thomas GARCIN

---



Éditeur  
Gregory B. Lee

### Édition électronique

URL : <http://transtexts.revues.org/522>  
ISSN : 2105-2549

### Référence électronique

Thomas GARCIN, « Temps arrêté, temps augmenté et temps dérégulé dans Yûkoku (Patriotisme, 1961) de Mishima Yukio », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], 10 | 2015, mis en ligne le 14 juillet 2016, consulté le 10 novembre 2016. URL : <http://transtexts.revues.org/522> ; DOI : 10.4000/transtexts.522

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 novembre 2016.

© Tous droits réservés

---

# Temps arrêté, temps augmenté et temps dérégulé dans *Yûkoku* (Patriotisme, 1961) de Mishima Yukio

Thomas GARCIN

---

- 1 Publiée pour la première fois dans la revue *Shôsetsu Chûôkôron* 小説中央公論 en janvier 1961, la nouvelle *Yûkoku* 憂国 décrit le suicide du lieutenant Takeyama Shinji et de son épouse Reiko pendant les incidents du 26 février 1936 (*ni ni-rokujiken* 二・二六事件).<sup>1</sup> Partageant l'amitié et les convictions politiques des rebelles, Shinji n'a toutefois pas été invité à participer au coup d'État. De retour chez lui à l'occasion d'une courte permission, il choisit, afin de concilier l'obéissance qu'il doit à ses supérieurs à ses convictions intimes, d'accomplir le suicide rituel par éventrement (*seppuku* 切腹). Sa femme propose de l'accompagner. Le couple se livre à un dernier et solennel coït avant de se donner la mort. Ce récit est inspiré d'un fait divers qui a eu lieu en marge de la tentative de coup d'État. Dans la nuit du 28 février 1936, le lieutenant Aoshima Kenkichi du Bataillon de logistique de la Garde Impériale, un ami des officiers rebelles qui n'était pas personnellement impliqué, s'éventra à son domicile de Setagaya, accompagné de sa jeune épouse.<sup>2</sup> L'arrière-plan idéologique de la nouvelle et le motif du *seppuku* ont amené la plupart des commentateurs à étudier ce texte sous un angle thématique et/ou biographique. Ce récit annonce en effet l'engagement croissant de l'auteur en faveur de l'ultranationalisme dans le cours des années 1960. Dans une perspective téléologique, il pourrait aussi être perçu comme le présage de son propre éventrement. La nouvelle nous renvoie enfin à toute une série de thématiques très largement présentes dans l'ensemble de son œuvre : refus du principe de réalité, quête de la transcendance, pulsion de mort, sadomasochisme, narcissisme, etc. L'influence des obsessions politiques et des fétiches de l'auteur sur la rédaction de ce texte est donc indéniable. Il nous semble cependant qu'une attention plus grande aurait pu être portée au travail formel. Comme l'a justement noté Hasegawa Izumi<sup>3</sup>, le premier chapitre de la nouvelle, qui résume d'emblée l'intrigue et

supprime ainsi tout suspens narratif, tend à mettre l'accent, sur le tissu même du texte. Le ton moralisateur et les désinences verbales en langue classique inscrivent d'autre part l'incipit dans un décalage manifeste avec l'horizon d'attente contemporain, suggérant au lecteur que l'auteur joue avec les conventions littéraires, travaille une matière qu'il sait pertinemment éculée et désuète.

- 2 Cette mise à distance des stéréotypes ne comporte toutefois aucune dimension ironique (au sens le plus répandu du terme : signifier le contraire de ce que l'on prétend dire)<sup>4</sup> ou parodique. L'auteur n'utilise pas de façon intentionnellement comique ou burlesque ces codes littéraires surannés qui évoquent des genres comme l'épopée ou la légende (dimension édifiante du récit, personnages physiquement et moralement sans défauts, présence manifeste et orientée du narrateur). La nouvelle *Yûkoku* relèverait, dans cette perspective, de ce que Jean-Louis Dufays nomme le « régime sérieux » de l'exploitation des stéréotypes : l'auteur paraît accepter les connotations des clichés qu'il mobilise sans pour autant être dupe de leur banalité et de leur caractère figé.<sup>5</sup> Se pose alors la question de savoir si le texte parvient à renouveler les stéréotypes qu'il mobilise et, le cas échéant, par quels moyens. Nous souhaiterions proposer une réponse à cet égard en nous concentrant sur la question du temps dans la nouvelle. Il s'agit là d'un point central dans la littérature de Mishima et qui semble avoir été particulièrement travaillé dans le texte de *Yûkoku* où trois représentations contrastées du temps se mêlent : un temps arrêté, un temps augmenté et un temps déréglé. Si la première est conforme aux *topoi* épiques exploités par l'auteur, les deux suivantes tendent à les enrichir et à les compliquer.

## Temps arrêté et *topoi* épiques

- 3 La nouvelle *Yûkoku* s'insère dans un cadre temporel paradoxal. D'un côté le récit est clairement inscrit dans l'histoire (cadre du *ni-nirokujiken* mentionné à trois reprises dans les premières pages du récit), de l'autre il nous met en contact avec une réalité supra-historique et sacrée, un temps hors du temps qui échappe aux déterminations ordinaires de la durée :

昭和十一年二月二十八日（すなわち二・二六事件突発第三日目）、近衛歩兵第一聯隊勤務武山信二中尉は、事件発生以来親友が反乱軍に加入せることに對し懊惱を重ね、皇軍相撃の事態必至となりたる情勢に痛憤して、四谷区青葉町六の自宅八畳の間に於て、軍刀を以て割腹自殺を遂げ、麗子夫人も亦夫君に殉じて自刃を遂げたり。中尉の遺書は只一句のみ「皇軍の万歳を祈る」とあり、夫人の遺書は両親に先立つ不孝を詫び、「軍人」の妻として来るべき日が参りました」云々と記せり。烈夫烈婦の最期、洵に鬼神をして哭かしむの概あり。因に中尉は享年三十歳、夫人は二十三歳、華爛の典を挙げしより半歳に充たざりき。

Le vingt-huit février mil neuf-cent trente-six (soit au troisième jour de l'incident du vingt-six février), dans la pièce de huit nattes de son domicile – sixième périmètre du quartier Aoba, arrondissement de Yotsuya – le lieutenant Takeyama Shinji du premier bataillon d'infanterie de la Garde Impériale, tourmenté au plus haut point suite à l'engagement de ses amis aux côtés des insurgés, & profondément indigné par les circonstances qui mettaient l'armée impériale en prise avec ses propres troupes, exécuta, de son sabre de soldat, l'éventrement rituel. ; son épouse Reiko, fidèle à son époux, retourna semblablement son poignard contre elle-même. Le testament du lieutenant se limitait à cette simple phrase : « Que vive éternellement l'Armée Impériale ». Son épouse sollicitait l'indulgence de ses parents pour l'ingratitude dont elle se rendait coupable en les précédant dans la mort, ajoutait que le jour était arrivé auquel elle était « destinée en tant que femme de soldat », &

cætera. Les derniers instants de ce couple vertueux furent véritablement de nature à faire pleurer les plus terribles de nos dieux. Précisons que le lieutenant avait fêté ses trente et un ans, que son épouse comptait vingt-trois printemps & que six mois ne s'étaient pas écoulés depuis la célébration de leurs noces.<sup>6</sup>

- 4 Sous le ton lisse et solennel du premier chapitre, deux discours distincts, associés à deux types de temporalités, se font jour. La datation scrupuleuse et le souci des détails factuels (adresse précise du couple, taille du salon, régiment du lieutenant, termes du testament, rappel du contexte historique) nous renvoie plutôt au style journalistique. Plusieurs critiques, comme Terada Tôru<sup>7</sup> ont d'ailleurs établi un parallèle entre la langue de l'incipit et celle de la presse de Meiji.<sup>8</sup> Le thème édifiant (mort exemplaire), la dimension religieuse (convocation des divinités) et pathétique (accent mis sur les sentiments des protagonistes), nous éloignent toutefois de l'écriture et du temps journalistique. La date du 28 février 1936 échappe au cours de l'histoire : le narrateur nous introduit rituellement à une temporalité mythique et sacrée. La nouvelle évoque sur ce point la légende ou l'épopée<sup>9</sup> qui tirent du borbier de la réalité historique certains faits et certains personnages pour en faire des modèles, des êtres et des événements absolus, soustraits à la temporalité ordinaire. Nous retrouvons une même ambivalence au niveau des personnages. Dotés d'un état-civil (nom et prénom vraisemblables, profession, âge, adresse), le lieutenant Takeyama Shinji et son épouse Reiko ne sont pas entièrement étrangers aux codes de la représentation réaliste. Pour les décrire le narrateur utilise cependant un registre superlatif stéréotypé — beauté « incomparable », couple « exempt de défauts », « exemple le plus achevé de la beauté masculine »<sup>10</sup> — qui les éloigne considérablement, comme l'ont noté plusieurs critiques<sup>11</sup>, des êtres incarnés et tridimensionnels dont le roman réaliste cherche à nous donner l'illusion. Réduits à une série de lignes et de courbes harmonieuses, convoquant souvent les mêmes adjectifs ou les mêmes syntagmes figés<sup>12</sup>, Shinji et Reiko échappent à l'épaisseur impure et complexe de l'univers réaliste et évoquent plutôt les effigies en bas-relief des genres naïfs et/ou archaïques (conte, mythe, épopée, légende, etc.).
- 5 Le thème central de *Yūkoku* — « les derniers instants » d'un couple vertueux — rattache plus précisément le récit au genre épique. Le terme même de *saigo* 最期 (derniers instants) nous renvoie en effet au motif de la fin exemplaire présent dans les épopées médiévales (*gunkimono* 軍記物). Ce motif, note Daniel Struve, est « étroitement lié à la représentation de la condition des guerriers pour lesquels l'instant de la mort tend à prendre une importance décisive et en vient à symboliser la réussite ou l'échec d'une vie ».<sup>13</sup> Les *saigo* spectaculaires qui jalonnent les *gunkimono* se présentent comme des démonstrations, des preuves par l'exemple de la valeur de celui qui s'y oblige.<sup>14</sup> Dans la même logique le personnage du lieutenant envisage la mort par éventrement — cette mort « sur la ligne de front de l'esprit » — comme un moyen de s'absolutiser dans l'acte, de coïncider pour l'éternité avec son statut de soldat destiné à mourir de façon glorieuse sur le champ de bataille.<sup>15</sup> La répartition des rôles entre l'époux et l'épouse, qui attribue au premier les fastes de la mort somptuaire et à la seconde une mort plus discrète d'accompagnement, peut aussi évoquer les *gunkimono*.<sup>16</sup> Le fait de limiter l'intrigue à cette seule fin exemplaire, de réduire le sujet de la nouvelle aux quelques heures pendant lesquelles les personnages incarnent la plus haute vertu nous renvoie, en revanche, plutôt au genre bref de la légende. Dans *Formes simples*, André Jolles note que les hagiographies ne s'intéressent pas à la continuité de la vie des saints, mais aux seuls instants pendant lesquels ils objectivent le Bien.<sup>17</sup> De la même façon, les personnages de *Yūkoku* n'ont pas vraiment d'histoire, ils n'existent pour nous que pendant les heures

exemplaires qui précèdent et accompagnent leur suicide. L'unique information qui remonte un peu loin dans le passé des personnages se rapporte au personnage de Reiko : nous apprenons qu'elle collectionnait, jeune fille, des petits animaux en céramique.<sup>18</sup> Mais cette activité innocente relève précisément d'une neutralisation de la distance temporelle : le passé n'est ici qu'un jalon vitrifié, une antériorité naturelle et convenue qui ne pouvait qu'aboutir, selon une logique téléologique (jeune fille innocente → femme de soldat pure et dévouée), au temps mythique et exemplaire du récit. L'histoire personnelle des personnages se résume au fond aux six mois vertueux de leur existence conjugale. Cette courte durée est toutefois très rapidement décrite (une page à la fin du chapitre deux) et tend elle-même à se dissoudre en une série d'actes quotidiennement répétés (coïts solennels, émerveillement réciproque toujours renouvelé, prières aux divinités)<sup>19</sup> qui lui ôte toute épaisseur. Les six mois de vie commune sont aussi un temps hors du temps, un passé *sans histoire*, sans trouble, sans imprévu ni altération : nulle dispute, nulle lassitude, nulle ride sur le visage statufié des personnages quand ils font l'amour.

- 6 Les seuls instants que le texte explore longuement sont donc les dernières heures du couple. Le lecteur n'y entre pas de plain-pied. L'incipit exerce en l'occurrence une fonction de seuil initiatique, il nous prépare au sujet élevé du récit et nous invite à adopter une lecture recueillie et révérencieuse. Le double sas introductif du premier chapitre (résumé de l'intrigue) et du second chapitre (présentation des personnages : description de la photographie de mariage, évocation de la nuit de noce et des six mois de vie conjugale) fait en l'occurrence écho aux motifs qui, au niveau de l'histoire, indiquent un seuil (porte, antichambre), dessinent un univers partagé entre deux espace-temps antithétiques séparés par un espace intermédiaire : d'un côté le monde externe, politiquement fourvoyé, enfoncé dans les eaux marécageuses de l'histoire et refusant de restaurer le temps (échec du coup d'État) ; de l'autre le domicile du couple où deux héros hors-du-commun vivent des instants glorieux, retrouvent, à l'échelle individuelle, l'essence temporelle sacrée et cosmique qui a été perdue au niveau collectif. Le narrateur trace de la sorte une relation d'homologie entre l'expérience de lecture hors du commun de ses destinataires et les heures que vivent ses personnages dans le huis clos mythifié de leur logement. Le retour du lieutenant au domicile<sup>20</sup>, qui inaugure la dernière soirée du couple, est en l'occurrence concomitante à l'instauration d'un temps scénique (temps du récit ≈ temps histoire)<sup>21</sup> qui nous amène à suivre *en même temps* que les personnages leurs ultimes instants.
- 7 L'écart ontologique qui nous sépare du couple ne disparaît pas pour autant. La nouvelle, comme dans les genres épiques ou légendaires, est construite sur une distance insurmontable entre l'espace-temps des destinataires hors-texte et l'univers diégétique, distance qui nécessite précisément une instance intermédiaire (le narrateur-récitant). Mais la représentation du temps permet de lisser l'écart initial. Entre la fin du chapitre deux, marquée par le sommaire le plus concis de la nouvelle (page 77 : une page pour résumer les six mois de la vie conjugale du couple) et le temps scénique proprement dit vient ainsi s'intercaler, au début du chapitre trois, un sommaire de transition qui rapproche le temps du récit du temps de l'histoire (pages 79 à 81 : trois pages pour résumer le départ du lieutenant et les deux journées de Reiko seule au domicile). Cette introduction par paliers vers le temps sacré des derniers instants exemplaires permet aussi d'en signifier l'intensité en suggérant un ralentissement et une condensation progressive du temps.

- 8 L'horizon de la mort donne en effet aux « derniers instants » une densité exceptionnelle, chaque laps de temps étant comme rehaussé et amplifié par son issue grandiose. L'assiette droite, les visages impassibles, les mouvements précis et ordonnés<sup>22</sup> suggèrent une sorte de cérémonial religieux dont les personnages seraient à la fois l'objet et les officiants. Tout, note Etô Jun, « se déploie selon un formalisme rigoureux semblable à l'étiquette qui régit la cérémonie du thé ».<sup>23</sup> Les derniers instants ne se distinguent en même temps presque en rien, comme l'indique à plusieurs reprises le narrateur, d'une soirée ordinaire. Le chapitre trois, qui représente près de la moitié de la nouvelle (16 pages sur 35), pourrait être résumé de la façon suivante : un soldat rentre chez lui, est accueilli par sa femme qui lui prépare le bain et une collation, ils se lavent, puis ont un rapport sexuel. Le lieutenant n'est pas loin de « céder à l'illusion » d'une soirée parfaitement normale (page 85). Le narrateur, focalisé sur l'épouse, lui fait écho, une page plus loin :

ここには何ら特別の時間はなかった。麗子はいそがしく立ち動き、即席の肴を作っていた。手も慄えず、ものごとはいつもよりきびきびと小気味よく運んだ。それでもときどき、胸の底をふしぎな鼓動が走る。遠い稲妻のように、それがちらりと強烈に走って消える。そのほかは何一つふだんと変わりが無い。Il n'y avait rien qui indiquait ici un moment singulier. Reiko s'affairait, debout, à préparer de petits plats impromptus pour accompagner le saké. Ses mains ne tremblaient pas, tout avançait dans l'ordre et plus rapidement encore qu'à l'accoutumée. Seul le fond de sa poitrine était, de temps à autre, parcouru par d'étranges palpitations. Comme de lointains éclairs, cela la traversait d'un trait puis s'éteignait. Rien, sinon, ne différait de l'ordinaire.<sup>24</sup>

- 9 « Rien » et pourtant tout. Car par la grâce de la mort rituelle, la dernière soirée du couple, prend une signification entièrement nouvelle : l'ordinaire devient extraordinaire, d'autant plus extraordinaire, peut-être, qu'il reste en même temps ordinaire, attestant le courage surhumain des personnages pour qui la mort est un horizon presque aussi naturel que ne l'était la journée du lendemain quand ils avaient le loisir de vivre. Dans *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade a forgé le terme de hiérophanie pour désigner la manifestation d'une force sacrée dans un objet quelconque qui « devient autre chose sans cesser d'être lui-même ».<sup>25</sup> « Sans cesser d'être lui-même », le quotidien du couple Takeyama se transforme ainsi en une liturgie splendide dont les différentes étapes — le bain (l'ablution), la consommation rituelle du saké, le coït (le « rite d'amour ») — sont autant de rites préparatoires annonçant la fusion complète des personnages avec la transcendance (le « rite de mort »).<sup>26</sup>
- 10 Comme tout rituel, la dernière soirée du couple suit un ordre qui semble fixé et préétabli. Le statisme du protocole est ici d'autant plus marqué que son issue et son objet sont la mort même. Située en amont comme en aval du récit, « toujours-déjà-là », la mort rigidifie les personnages, immortalise leurs paroles et leurs gestes. La décision de mourir, qui ouvre le rituel, marque ainsi un premier mouvement de pétrification :

中尉の心はもう決まっている。言葉の一つ一つは死に裏付けられ、この黒い堅固な裏打ちのために、言葉が動かしがたい力を際立たせている。中尉は悩みを語っているのに、そこにはもう逡巡がないのである。しかし、こうしているあいだの沈黙の時間には、雪どけの溪流のような清冽さがあった。中尉は二日にわたる永い懊悩の果てに、我家で美しい妻の顔を対座しているとき、はじめて心の安らぎを覚えた。言わないでも、妻が言外の覚悟を察していることが、すぐわかったからである。「いいな」と中尉は重なる不眠にも澄んだ雄々しい目をあけて、はじめて妻の目をまともに見た。「俺は今夜腹を切る」麗子の目はすこしもたじろがなかった。

そのつづらな目は強い鈴の音のような張りを示していた。そしてこう言った。  
「覚悟はしておりました。お供をさせていただきとございます」

Le lieutenant avait déjà pris sa décision. Chacun de ses mots prenait appui sur la mort et manifestait, en raison de cette doublure noire et infrangible, une force qu'il eût été difficile d'ébranler. Il y avait certes des traces de souffrances dans ses paroles, mais plus la moindre trace d'hésitation.

Dans le silence qui se prolongeait il y avait comme la fraîcheur et la pureté d'un torrent éclos à la fonte des neiges. De retour au domicile après deux longs jours de souffrance, le lieutenant, installé vis-à-vis le beau visage de sa femme, se sentit pour la première fois le cœur en paix. Car il avait immédiatement compris que sa femme, quoiqu'elle se tût, avait deviné ses intentions.

« Bon » déclara le lieutenant qui releva ses yeux. Son regard, clair et vigoureux malgré les nuits d'insomnie, se fixa pour la première fois droit dans les yeux de son épouse : « ce soir, je m'ouvre le ventre ».

Nul fléchissement dans le regard de Reiko.

L'arrondi délicat de ses yeux exprimait une tension, semblable au tintement vigoureux d'une clochette. Elle éleva alors la voix : « J'ai pris ma décision. Donnez-moi la permission de vous accompagner. »<sup>27</sup>

- 11 Cet extrait fait immédiatement suite au retour du lieutenant au domicile. Le personnage, contaminé par l'impureté extérieure, est d'abord l'ombre de lui-même : mal rasé, les joues creuses, il apparaît comme « un autre homme »<sup>28</sup> aux yeux de son épouse. Sa détermination et l'approbation silencieuse de sa femme effacent cependant en un clin d'œil sa fatigue et son abattement, le réinsère sans transition dans son essence héroïque. Le regard droit et limpide, les paroles décisives l'immobilisent finalement dans une « halte héroïque »<sup>29</sup> que son double féminin réverbère aussitôt (la seconde partie de la scène comporte ainsi quatre séquences : Shinji regarde fixement Reiko / Shinji annonce sa décision / Reiko regarde fixement Shinji / Reiko annonce sa décision). De même que le portrait réduit les personnages à une série de contours parfaits dessinant un corps idéal dont « les proportions exactes » épousent une sorte de chiffre d'or géométrique, de même les actes des personnages semblent-ils reproduire, jusqu'à la scène de l'événement, une série d'actions préexistantes, une gestuelle grandiose dont ils retrouvent spontanément le cours glorieux et figé. Réifié, chaque instant s'enrichit aussi d'être le dernier<sup>30</sup>, porte avec lui une sorte de surplus qui le ralentit, l'intensifie et finalement le détemporalise. Le silence, qui coupe le cours des actions indique ici précisément une suspension dont l'idée est notamment rendue par les deux métaphores synesthésiques qui, connotant le rituel religieux (eaux lustrales qui coulent sans impuretés, clochettes des temples et des sanctuaires), font aussi entendre le timbre de l'éternité (le silence : Autre du son comme l'éternité est l'Autre du temps).
- 12 L'idée que les personnages sont déjà morts, qu'ils portent avec eux un peu de l'immobilité de la tombe qui les attend est énoncée de façon plus explicite encore dans la suite du texte. Le terme de *shinigao* 死顔 (visage de mort)<sup>31</sup>, utilisé à plusieurs reprises dans le chapitre trois, suggère que le visage des personnages est déjà un masque mortuaire et le rituel qu'ils accomplissent une sorte de thanatopraxie. Le personnage du lieutenant a lui-même l'impression de voir son visage « se détacher à moitié de lui et devenir celui d'un soldat mort sur un monument commémoratif ». Statufié, enfermé dans « l'armure du Beau et du Juste que les autres ne peuvent toucher du doigt »<sup>32</sup>, le corps des héros de *Yūkoku* est un corps minéral, étranger au trouble organique, un gisant qui marche. Shinji et Reiko illustreraient parfaitement les analyses de Christophe Imbert sur le « héros pétrifié » du poème épique, « éternel déployé dans le champ du temps »<sup>33</sup> qui garde avec

lui la fixité des pierres du tombeau. L'ensemble du poème épique peut dès lors, selon Christophe Imbert, être assimilé à une émanation du monument héroïque :

Le poème [épique] se placerait donc dans le rayonnement du tombeau : en même temps, il s'en détache, et il anime la figure immobile du héros par la fiction, et en même temps il garde en lui une part de l'immobilité, de la fixité que lui lègue la tombe — comme un peu de poussière arraché par le vent [...]. Notre idée est donc que dans le poème, ainsi rappelé, ainsi évoqué, c'est le mort qui agit, ou le héros vivant en tant que futur mort. C'est dans le fait que le héros est mort quand on le chante, ou dans le fait qu'on le chante comme un mort que réside peut-être le secret de la stature héroïque.<sup>34</sup>

- 13 Le héros épique ne cesse d'ailleurs de se heurter à son propre destin, de rencontrer au cours de son périple les motifs funèbres (cénotaphes, scènes de lamentations, tombeaux) qui reflètent son statut sépulcral et celui du texte dont il est l'objet. Les mouvements figés des héros de *Yûkoku*, leurs masques mortuaires, le monument aux morts qui les guette reflètent de même le cadre énonciatif initial du récit et la dimension fondamentalement commémorative et funéraire de la nouvelle. Il n'est pas anodin que les personnages soient d'abord décrits tels qu'ils apparaissent sur une photographie souvenir, immortalisés dans une pose fixe et immuable (la femme devant assise en kimono, l'homme debout derrière en uniforme)<sup>35</sup> : Shinji et Reiko appartiennent, par essence, à la surface plane et au temps arrêté de l'instantané photographique et ne s'en échappent que pour mieux (chacun de leurs gestes réitérant l'ordre d'une composition préexistante) y revenir.
- 14 Le style est en parfaite adéquation avec ce temps gelé du tombeau épique. Les phrases de la nouvelle suivent tout d'abord un rythme très régulier marqué par une prédominance des structures binaires (phrase composée de deux parties séparées par une virgule) ou ternaires (phrase composée de trois parties séparées par deux virgules) dont les segments internes comportent souvent un nombre d'unité phonétique très proche, voire identique.<sup>36</sup> Ces cadences presque métronomiques créent un effet de monotonie poétique un peu artificiel qui assimile l'ensemble du texte à une sorte de poème en prose. Si le découpage métrique ne correspond pas au rythme 7/5 (*shichigochô* 七五調) qui imprègne la littérature épique et une grande partie de la littérature classique, il n'en contribue pas moins, par sa rigidité même, à donner à la nouvelle une note archaïsante, encore appuyée par des archaïsmes de langage. L'usage des désinences verbales en japonais classique se limite certes au seul chapitre introductif. L'auteur privilégie cependant dans le reste de la nouvelle des structures qui, bien que présentes en japonais moderne, sont très clairement héritées de la langue classique — adjectifs en *ka*<sup>37</sup>, négation en *nu*, *zu* ou *mai* (plutôt que *nai*)<sup>38</sup>, formes conjonctives en *taru* (plutôt que *dearu*)<sup>39</sup>. La langue de *Yûkoku* n'est ainsi pas sans analogie avec le style dit *bibun* 美文 (« style élégant »)<sup>40</sup> ou *gikobun* 擬古文 (« faux style ancien ») inspiré de la littérature de Heian et qui fut notamment en vogue à la fin de l'époque Edo (1603-1868) et à l'époque Meiji (1868-1912). Le *gikobun* n'est en l'occurrence pas tant une reprise littérale du style ancien que son adaptation moderne, sa recreation à la fois ludique et révérencieuse. Selon la même logique, Mishima élabore ici un classicisme sur mesure, une langue majestueuse et à moitié morte dont la monotonie rythmique pourrait évoquer les litanies religieuses et funéraires. À travers ces cadences fixes, pleines d'odeurs anciennes, le lecteur est finalement invité à faire lui-même l'expérience du temps arrêté de la poésie épique dont le rituel lent et macabre des personnages composait le versant thématique.
- 15 L'objet de cette première partie était de montrer que la nouvelle *Yûkoku* met en scène un temps épique, temps sacré des « derniers instants » du couple Takeyama dont le texte, à



travers un habile travail formel (évolution graduée vers le temps scénique, représentation de l'éternité par des images synesthésiques, rythmes évoquant une forme de monotonie poétique, etc.), souligne la dimension sublime et pétrifiée. La dimension autoréférentielle du texte — jeux d'échos entre le niveau de l'histoire et le niveau du récit (parallèles entre les représentations du seuil dans l'histoire et le rôle des deux premiers chapitres, motifs mémoriels qui renvoient au statut funéraire du récit) ou entre la forme et le fond (rythmes qui évoquent les gestes lents et protocolaires des personnages) — appuient l'effet de mise à distance déjà suggéré par le décalage manifeste avec l'horizon d'attente des lecteurs contemporains (langue classique du premier chapitre, thématique surannée). Mishima semble ainsi utiliser les stéréotypes non pour faciliter la transmission d'un quelconque message mais comme support poétique, dans le cadre d'un projet esthétique singulier qui exploite l'exotisme du passé. Ce projet n'est toutefois pas sans soulever un certain nombre d'interrogations. Peut-on vraiment parler ici de renouvellement des stéréotypes ? La mise à distance n'est-elle pas un expédient commode qui permet à l'auteur de se complaire sans contrainte dans un usage naïf des stéréotypes ? Le texte de *Yūkoku* illustre bien le problème que pose, par nature, le régime sérieux de l'exploitation des stéréotypes qui implique à la fois une forme de second degré et un respect du premier degré.

- 16 Ce premier degré est d'autant plus à même d'indisposer une partie des lecteurs que le texte s'inscrit aussi dans un contexte idéologique. Les Incidents du 26 février 1936 ne sont certes jamais mentionnés en détail et le narrateur évite les développements doctrinaires. L'ultranationalisme n'en constitue pas moins l'un des référents du texte. L'amitié du couple avec les rebelles, le thème du suicide sacrificiel, des concepts tels que la nation, la famille impériale ou le drapeau<sup>41</sup>, enfin l'évocation, par le narrateur, du Rescrit Impérial sur l'éducation comme norme morale de référence<sup>42</sup> donnent parfois à ce texte des airs de récit à thèse.<sup>43</sup> Le travail sur la représentation du temps joue à cet égard un rôle essentiel. En plaçant le *ni-nirokujiken* au seuil d'un récit mi-épique mi-légendaire, Mishima tend tout d'abord à suggérer que cette tentative de coup d'État ultranationaliste fut un événement — comme il l'indique très clairement dans sa postface *Ni-nirokujiken to watakushi* 二・二六事件と私 [Les Incidents du 26 février 1936 et moi] — exceptionnel et mythique.<sup>44</sup> La représentation, dans le texte, d'un temps conforme à son essence, d'un temps qui fait coïncider l'être au devoir-être nous renvoie d'autre part au principe même de l'utopie temporelle ultranationaliste qui, à travers des concepts tels que le *tennô* 天皇 (coïncidence entre l'empereur-dieu et l'empereur homme) ou le *kokutai* 国体 (corps « intemporel » de la nation japonaise), postule l'existence d'entités à la fois dans et hors du temps, immanentes et transcendantes.
- 17 On pourra certes faire remarquer qu'il existe un décalage entre les visées pragmatiques que supposerait un récit à thèse, et la dimension éminemment esthétisante de la nouvelle. Mais cette esthétique même n'est pas sans implications idéologiques. Le minimalisme du récit (ténuité de l'intrigue, concentration sur les seuls « derniers instants » du couple, unité de temps et de lieu), le thème grave et sacrificiel, les mouvements lents et ritualisés des personnages, le style archaisant aux rythmes réguliers qui les accompagne nous renvoient aussi à un discours diffus postulant une sensibilité spécifiquement et intrinsèquement japonaise dans laquelle l'idéal esthétique d'un temps suspendu joue en l'occurrence un rôle essentiel. Les procédés formels qui, dans le texte, participent à la représentation d'un temps arrêté et exemplaire (rythmes rigoureux, archaïsmes, constante indexation du fond sur la forme) ne sont pas non plus sans parenté

avec les plans-séquences et les lents mouvements de caméra par lequel le cinéma japonais, des années 1930 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, a cherché, en s'appuyant sur des intrigues illustrant l'éthique féodale, à représenter, magnifier et essentialiser une hypothétique japonité. À l'instar de l'espace diégétique de ces films au « style monumental »<sup>45</sup>, l'intérieur du couple Takeyama est saturé d'éléments (objets, costume, etc.) qui symbolisent une sorte de Japon éternel : *uchikake* 襦袢 (kimono à traîne) *hibachi* 火鉢 (brasero en céramique), *tokonoma* 床の間 (niche ménagée dans le mur où sont placés des objets décoratifs), *kakejiku* 掛け軸 (rouleau suspendu), *tabi* 足袋 (chaussettes japonaises), *fundoshi* 褌 (pagne japonais), *suzuri* 硯 (pierre à encre), etc.<sup>46</sup>. Les personnages eux-mêmes sont semblables à des cartes postales exotiques. Le personnage du lieutenant renvoie au type du samouraï dévoué.<sup>47</sup> Les lignes harmonieuses du corps de Reiko esquissent, quant à elles, une féminité proprement autochtone, le « type » femme-enfant de la *maiko* 舞子 : blancheur du teint, rotondité, cils longs et sourcils fins, « petit menton intelligent », lèvres potelées<sup>48</sup>, *fuji-bitai* 富士額 (front haut coupé au centre par la racine des cheveux dessinant un Mont Fuji inversé), etc.<sup>49</sup>

- 18 Désuétude, références idéologiques et esthétique stéréotypée de la japonité contribuent à faire de *Yûkoku* un texte clivant. Hasegawa Izumi remarquait ainsi que la nouvelle tendait à diviser ses lecteurs en deux camps : ceux capables de le « comprendre » parce qu'ils en acceptaient le cadre implicite, et ceux aux yeux desquels les personnages ne pouvaient qu'apparaître (involontairement) « burlesque » (*kokkei* 滑稽).<sup>50</sup> Peut-être avait-il en l'occurrence à l'esprit les réactions diamétralement opposées de Etô Jun et de Hanada Kiyoteru dans la revue *Gunzô* un mois après la sortie de la nouvelle. Tandis que le premier se montrait extrêmement élogieux, valorisant notamment la dimension esthétisante et sacramentelle du texte, le second, considérait ce texte comme « tout à fait insignifiant » (*hijô ni kudaranai* 非常にくだらない)<sup>51</sup> lui reprochant son caractère idéologique et son exotisme japonisant. L'écart entre ces deux réactions souligne à quel point l'appréciation d'un texte qui a explicitement recours à des structures et à des thématiques usées diverge selon le propre rapport du lecteur aux stéréotypes mobilisés et à la valeur qu'il leur donne. La position dépréciative est cependant plus contestable en ce qu'elle refuse de donner sa chance au texte, et risque par là de le manquer. Hanada Kiyoteru semble ainsi éliminer l'hypothèse d'un recours intentionnel et distancié aux stéréotypes, suggérant un renouvellement, voire une déconstruction. La suite de cette étude aura pour objet de montrer que la représentation convenue du temps est profondément modifiée et enrichie par rapport à son modèle épique d'origine. Nous verrons tout d'abord que le « temps arrêté » de la nouvelle est aussi un « temps augmenté » reposant sur la fusion de plusieurs modes et durées temporels. Nous nous intéresserons dans un second temps à la scène du *seppuku* et au dernier chapitre de la nouvelle qui perturbent considérablement les représentations hiératiques du temps arrêté.

## Le renouvellement des stéréotypes : temps augmenté et temps déréglé

- 19 Nous avons longuement mentionné le rôle que jouait la mort à venir dans l'intensification et la réification des derniers instants. Il faut cependant préciser que cette densification du temps tient aussi au rapprochement entre différents instants, et notamment à la constitution d'un pont temporel entre la nuit de noce et la dernière nuit du couple. Sur le cliché pris le jour de leur mariage les deux personnages avaient déjà, semble-t-il, les yeux

fixés sur la mort à venir.<sup>52</sup> Avant de pénétrer le lit nuptial, le lieutenant rappelle aussi à son épouse qu'elle doit être résolue, « en tant que femme de soldat », à accepter la mort de son mari, susceptible de survenir à tout instant. Pour toute réponse, Reiko retire de son trousseau le poignard qu'elle a reçu et le place devant elle : une « muette harmonie » se noue alors entre les deux membres du couple.<sup>53</sup> La dernière nuit mortuaire est, autrement dit, déjà tapie dans les premières caresses, la mort constitutive de l'hymen. Au mouvement projectif qui va de la première vers la dernière nuit fait suite un mouvement inverse et complémentaire. De nombreux passages mettent en effet en exergue l'idée que la dernière nuit rejoue la première, réitère et confirme l'heureuse et funèbre harmonie des noces. Le passage dans lequel les deux personnages prennent ensemble la décision de mourir répète ainsi strictement les trois séquences devant le lit nuptial : le lieutenant affiche sa décision de mourir → Reiko l'imité → l'harmonie du couple s'en trouve consolidée.<sup>54</sup> À l'issue de cet épisode, l'épouse, tout à la joie de mourir avec son époux, éprouve d'ailleurs « le sentiment de vivre à nouveau sa nuit de noce ».<sup>55</sup> Le point de vue du lieutenant souligne lui aussi les parallèles entre les derniers instants du couple et les premiers. La contemplation des doigts délicats de son épouse amène ainsi le personnage à évoquer l'éventail qu'elle tenait dans sa main le jour de son mariage.<sup>56</sup> Le souvenir des noces se fait plus intense à mesure que la mort approche, comme si les personnages y faisaient volontairement allusion : ils choisissent ainsi, pour la mort, les mêmes vêtements que sur leur photographie de mariage (l'époux en uniforme, l'épouse en kimono blanc)<sup>57</sup>, évoquent le sort d'un cadeau reçu par leur parrain de mariage (le *kakejiku*), s'asseyent l'un en face de l'autre<sup>58</sup> exactement comme ils l'avaient fait lors de leur première nuit (puis à l'instant de choisir la mort qui, déjà, répétait cette première nuit), etc.

20 Les allers-retours constants entre les premières noces et les secondes noces funèbres tendent à effacer la période médiane qui les sépare. Cette idée se reflète d'ailleurs dans la composition même du texte. Le sommaire qui résume la durée des six mois de vie conjugale à la fin du second chapitre est, en effet, enchâssé entre deux temps proches de la « scène » : l'épisode de la nuit de noce d'un côté (chapitre 2, page 77), les deux jours de Reiko seule au domicile et la dernière nuit de l'autre (chapitres 3, 4 et 5). Le temps long (qui est le temps court du récit) est ainsi comme subsumé dans le temps court (qui est le temps long du récit), disposition qui reflète l'idée d'une projection de la durée sur les derniers instants. De fait, les trois derniers jours du couple ne réitèrent pas seulement la nuit de noce mais aussi les gestes quotidiens des six mois de vie conjugale<sup>59</sup>. Le temps qui se déploie dans l'espace intermédiaire entre la première et la dernière soirée est donc intégré aux derniers instants et participe de leur intensification, suggérant une concrétion de la durée sur l'instant. Le temps sacré est, rappelons-le, moins l'antithèse du temps profane que sa glorieuse métamorphose. La dernière soirée condense et sublime toutes celles qui précèdent, les réitère toutes en une seule fois et sur un mode plus grandiose encore et plus exemplaire.

21 Chaque instant cristallise ainsi, dans sa fugacité, une série de précédents répartis sur la ligne horizontale qui sépare les premières noces du couple de ses secondes noces funèbres :

麗子が階段を上がって来る足音がする。古い家の急な階段はよくきしんだ。このきしみは懐かしく、何度となく中尉は寢床に待っていて、この甘美なきしみを聴いたのである。二度とこれを聴くことがないと思うと、彼は耳をそこに集中して、貴重な時間の一瞬一瞬を、その柔らかい躰が立てるきしみで隈なく充たそうと試みた。そうして時間は燦めきを放ち、宝石ようになった。

Il entendit les pas de Reiko qui montait. L'escalier abrupt de cette vieille maison craquait fort. Il écouta avec nostalgie ces délicieux craquements qu'il avait entendu tant de fois par le passé, sur le lit, en attendant sa femme. Jamais plus il ne les entendrait. Il focalisa toute son attention sur ces sons soulevés par les pieds souples de Reiko. Les précieux instants qui s'égrenaient, il tenta de les remplir, jusque dans leurs moindres plis, de ces craquements. Alors le temps se mit à étinceler, comme autant de pierres précieuses.<sup>60</sup>

22 Dans les derniers craquements que soulèvent les pieds de l'épouse dans l'escalier, le lieutenant entend toutes les fois où sa femme est venue à lui, toutes ces fois où ils ont pareillement pris le bain et fait l'amour à l'étage. L'instant privilégié trace ainsi comme un sillon vertical qui perce l'épaisseur de la durée pour réunir plusieurs moments identiques dans l'espace étroit de son éternité. D'un côté l'itératif intensifie le singulatif (tous les précédents enrichissent l'instant présent), de l'autre le singulatif vient purifier l'itératif. Si le couple avait continué à vivre son quotidien réglé, s'il n'avait pas choisi le suicide rituel, des fissures se seraient en effet creusées dans la succession des jours, l'autre se serait introduit dans le même, vouant les personnages et leur vertu à un irrémédiable dépérissement. La mort à venir supprime au contraire toute discordance entre les différentes soirées qu'ils ont jusqu'alors vécues et dont les menus instants se modèlent sur le moule parfait de cette ultime veillée qui les répète et les essentialise. Le bruit des pas de Reiko signe l'intrusion de l'éternité et fait littéralement craquer le temps. Il est à noter que c'est encore une fois le son, porteur du poids silencieux de la mort (« jamais plus il ne les entendrait »), qui, dans une logique synesthésique, « fait voir » (pierres précieuses) l'éternité.

23 Cette conjonction des temps, cette subsumption d'une période dans une autre se rencontre ailleurs dans l'œuvre de Mishima Yukio. Hélène De Groote note ainsi, dans un article comparatiste sur l'œuvre du romancier japonais et celle de Marguerite Yourcenar :

La perception qu'ont [ces deux écrivains] des catégories du Temps s'inscrit à la fois sous le signe de la diversité et de l'unité, et l'on assiste chez l'un comme chez l'autre à une superposition de périodes-temps, à une sorte de télescopage d'espaces-temps, une fragmentation du temps en instants uniques qui « existent » indéfiniment, se succèdent ou se rencontrent dans un flottement infini, engendrant une idée d'éternité.<sup>61</sup>

24 Les glissements temporels et l'idée d'une rencontre entre plusieurs instants et/ou espace-temps présente dans l'œuvre de Mishima peuvent aussi nous renvoyer, comme l'ont noté plusieurs critiques, à la somme de Proust et à la « révélation » du narrateur dans la cour de l'hôtel des Guermantes.<sup>62</sup> Il paraît cependant important de rappeler que, dans le cas particulier de *Yûkoku*, la rencontre entre différents instants s'inscrit dans un temps mythique entièrement soustrait à la durée. Le temps retrouvé proustien, ce temps pur « commun à la fois au passé et au présent [mais] beaucoup plus essentiel qu'eux deux »<sup>63</sup> est indissociable du temps long dont il s'affranchit. La distance entre l'instant passé et l'instant présent conditionne l'intensité de la révélation qui les réunit. La durée fournit donc le cadre et n'est abolie que par une effraction qui disparaît presque aussitôt qu'elle s'est formée, rendant le narrateur à l'expérience et à la description cruelle des empreintes du temps. La nouvelle *Yûkoku* met en revanche d'emblée en scène un temps préservé de toute forme de sédimentation chronologique. D'où l'importance de la répétition qui est précisément annulation de la durée, si maigre fût-elle (six mois). D'où aussi la compatibilité entre l'idée d'un temps arrêté épique et celle d'un temps augmenté que nous venons de décrire. C'est toujours au fond la mort et sa gloire qui jouent ici le rôle d'agent actif, mort qui à la fois fige et condense, pétrifie le temps mais aussi

agglutine, fixe, comme par précipitation, des cristaux de temps qui, dans l'instant, en réunissent plusieurs autres. Les fréquentes répétitions qui soulignent cette subsumption de deux (répétition des noces) ou plusieurs instants (répétition des six mois de vie conjugale) dans un seul n'abîment pas le portrait héroïque des deux personnages et la solennité des minutes privilégiées que nous avons le privilège de partager avec eux. Elles participent au contraire au tissage d'une aura irréelle et supratemporelle qui donne aux dernières heures du couple tout leur prix.

- 25 Si le temps augmenté que nous venons de décrire s'accorde parfaitement avec le temps arrêté épique, le temps propre à la scène du *seppuku* se révèle, en revanche, difficilement compatible avec lui, le bouscule, voire le déconstruit. L'événement marque de fait un basculement : le couple perd son maintien glacé, le corps héroïque du lieutenant se désagrège et se liquéfie. Le narrateur suit dans ses moindres détails cette désintégration, dans un souci mimétique (énumération des organes touchés, taille de la plaie, odeur qui se répand dans la pièce, etc.)<sup>64</sup>, qui contraste fortement, comme l'ont noté plusieurs critiques<sup>65</sup>, avec le reste du récit. La représentation de l'événement ne relève toutefois pas uniquement de l'hyperréalisme. La fréquence des motifs éruptifs (geysers sanguins, viscères qui jaillissent), la personnification des intestins, les quantités astronomiques de sang versé<sup>66</sup> donnent aussi à la description une dimension exubérante et hallucinée qui indiquent un puissant investissement libidinal de l'auteur. La violence de la scène, son aspect parfois insoutenable tiennent sans doute précisément à cette combinaison de réalisme presque clinique d'un côté et d'outrance fantasmatique de l'autre. Les quelques pages consacrées à la description du suicide rituel jouent en tout cas un rôle considérable dans le renouvellement des stéréotypes. L'épopée, dans laquelle s'enracine le scénario intertextuel du *seppuku*, ne proposait de l'événement qu'une image convenue et singulièrement éthérée. C'est « la mort sans le mourir »<sup>67</sup> note Andrew Rankin dans un ouvrage récent sur le *seppuku*. Mishima conserve le cadre épique et monumental mais il le détruit de l'intérieur en s'attardant complaisamment sur la mort organique, et en opposant volontairement deux représentations antithétiques du trépas, et par extension, du temps. Cette façon d'introduire dans le texte sa propre antithèse, de le déconstruire de l'intérieur est conforme à un certain discours théorique de l'auteur qui fait l'apologie des œuvres qui, tout en étant composées de façon rigoureuse et géométrique, pointent vers une catastrophe qui est aussi leur propre anéantissement. L'art dramaturgique est notamment marqué, pour Mishima, par ce goût de l'effondrement interne. Il note ainsi dans l'article *Gikyoku no yûwaku* 戯曲の誘惑 [La tentation du drame] paru en 1955 :

均衡と同じくらいに破壊が好きなのである。正確に言えば、ひたすら破壊に向かって統制され組織された均衡の理念が、私の劇の理念、ひろくは芸術の理念になった。

J'aime la destruction à peu près autant que l'équilibre. L'idée d'un équilibre contrôlé et construit uniquement en vue de sa destruction est devenu, pour être plus précis, mon premier principe dramaturgique, et plus largement esthétique.<sup>68</sup>

- 26 La transition, au milieu du chapitre quatre, vers la scène de l'événement suggère que le contraste entre celle-ci et le reste du récit est clairement intentionnel et qu'il a été travaillé par l'auteur. La note solennelle et distanciée du récit est en effet appuyée au moment précis où le narrateur s'apprête à la rompre. Le début du chapitre quatre se présente ainsi, aussi bien au niveau thématique que formel, comme une sorte de condensé des pages qui précèdent. Le narrateur souligne la noblesse et la moralité de ses personnages dans une langue qui abuse de procédés rhétoriques un peu surannés (superlatifs, répétitions des mêmes adjectifs, rythmes réguliers). Dominé par la

focalisation externe, le début du quatrième chapitre met en scène une série de gestes lents et grandioses (rédaction du testament, prière devant l'autel shintô, dernier salut révérencieux de l'épouse au mari)<sup>69</sup> qui évoque, encore une fois, la gestuelle pétrifiée des héros épiques. L'événement s'ouvre sur une ultime « halte héroïque » :

そのとき中尉は鷹のような目つきで妻をはげしく凝視した。刀を前を廻し、腰を持ち上げ、上半身が刃先へのしかかるようにして、体に全力をこめているのが、軍服の怒った肩からわかった。中尉は一思いに深く左脇腹へ刺そうと思ったのである。鋭い気合いの音が、沈黙の部屋を貫いた。

Le lieutenant fixa sa femme avec le regard intense et perçant d'un oiseau de proie. Il tourna la lame vers lui-même, se détacha du sol et avança le bas du dos. À la tension des épaules sous l'uniforme, on comprenait qu'il mobilisait toutes ses forces pour arc-bouter son torse sur l'unique pointe de la lame. Il voulait percer le flanc gauche, profondément, d'un seul coup. Un ahan strident traversa la pièce silencieuse.<sup>70</sup>

- 27 Dans son étude, Christophe Imbert mentionne « l'équilibre parfait » des gestes martiaux du héros épique, « figure d'ordre » qui contient et purifie toute violence, la fixe dans un tableau immobile.<sup>71</sup> Les muscles tendus, le regard perçant, l'attention concentrée suspendent, selon une logique identique, le lieutenant hors du temps, dans un geste arrêté, une pose sublime qui n'est pas sans évoquer le *mie* 見得 par lequel l'acteur de kabuki conclut une action « en figeant brusquement son expression dans une sorte de plan fixe spectaculaire »<sup>72</sup>. Le geste n'est toutefois pas ici conclusif mais introductif. La violence en aval, loin d'être évacuée en quelques lignes euphémiques, comme dans les épopées médiévales, va être longuement décrite. Le cri aigu sur lequel s'achève le paragraphe marque en ce sens une rupture. Le silence de la mort monumentale, l'essence immuable du geste rituel, cèdent la place au chaos et aux cris, à une mort impure et organique dont le désordre affole le récit, dérègle les images et le temps fixes du monde épique.
- 28 Le premier geste du seppuku est ainsi le dernier geste solennel du personnage, l'ultime signe d'une maîtrise et d'une réification du temps dans l'acte. La violence de l'événement, le désordre qu'il installe ôtent aux personnages leur maîtrise sur les événements. Le lieutenant éprouve ainsi d'emblée le sentiment d'avoir été frappé par un autre, perd connaissance, manque de gémir, doute d'arriver au bout. Il ne peut que « réprimer »<sup>73</sup> une violence dont il n'a plus le contrôle et qui l'éloigne de son essence héroïque. Son épouse se trouve aussi en plein désarroi. Alors qu'elle trouvait d'instinct, dans les pages précédentes du récit, les gestes à accomplir, elle semble maintenant hésitante, n'ose regarder son mari et éprouve des difficultés à se déplacer pour l'aider à se donner le coup fatal sur l'artère carotide.<sup>74</sup> À moitié dépossédés d'eux-mêmes, les personnages paraissent ballottés au gré de la violence de l'événement. La situation — et donc le temps — leur échappe. Cette perte de contrôle du temps s'exprime notamment dans sa représentation chaotique et contradictoire. D'un côté l'instant se dilate à l'extrême : les gestes du lieutenant, sa douleur, la réaction de l'épouse, les manifestations corporelles de l'événement sont décrites dans leurs moindres détails. Le récit quitte d'ailleurs parfois clairement la scène pour la pause (temps du récit > temps de l'histoire).<sup>75</sup> Mais d'un autre côté la scène est associée à l'idée d'une précipitation, d'un affolement rythmique (cœur qui bat à tout rompre, douleur qui enfle et avance à toute vitesse, geysers de sang, etc.). Les cinq pages consacrées au seppuku sont ainsi traversées par des mouvements contradictoires de décélération et d'accélération qui soulignent le décalage avec le reste du récit (où la régularité prime).

- 29 La description de la douleur joue sur ce point un rôle essentiel. La violence de la souffrance commence par dissocier le point de vue de l'époux de celui de l'épouse qui partageaient jusqu'alors des perspectives très proches, voire strictement identiques. Cet écart spatiale le temps dont une même période est vue à travers deux focales distinctes. Tandis que les trois premiers paragraphes du *seppuku* sont consacrés au point de vue du lieutenant, les quatre suivants sont ainsi consacrés à celui de Reiko.<sup>76</sup> Mais la douleur stimule aussi l'imagination métaphorique et intellectuelle du narrateur qui décrit longuement les souffrances physiques du lieutenant et morales de l'épouse, et attribue aux deux personnages des réflexions d'ordre existentiel dont la dimension abstraite paraît d'ailleurs peu vraisemblable dans le contexte. La douleur arrête l'histoire et laisse la part belle au discours et aux fétiches de l'auteur (la souffrance comme signe de l'existence).<sup>77</sup> Elle est cependant, et de façon simultanée, associée à l'idée d'un emballement, d'une vitesse et d'une puissance toujours plus grande. Le temps se dilate et en même temps s'accélère. La souffrance physique du lieutenant entrave de fait la poursuite de l'événement : le personnage tombe en syncope ou fait une pause. Mais dans cet instant de suspens, la douleur avance à grand pas, amplifie —comme la lave qui se déverse à gros bouillons, comme les cloches qui carillonnent<sup>78</sup> — son cours toujours plus puissant et précipité dont les métaphores filées (les seules du texte) semblent mimer le débit rapide et ininterrompu.
- 30 L'écart entre temps du récit et temps de l'histoire permet en l'occurrence de faire coïncider les deux rythmes contradictoires qui marquent la scène du *seppuku*. Lorsque le narrateur retrouve le temps de la scène et la focalisation externe, les mouvements d'accélération et de décélération se présentent de façon non plus conjointe mais consécutive, soulignant ainsi le caractère heurté de l'action :

中尉は左手でそのまま引き廻そうとしたが、刀先は腸にからまり、ともすると刀は柔らかい弾力で押し出されて来て、両手で刃を腹の奥深く押さえつけながら、引廻して行かねばならぬのを知った。引廻した。思ったほど切れない。中尉は右手に全身の力をこめて引いた。三四寸切れた。〈...〉

中尉はようやく右の脇腹まで引廻したとき、すでに刃はやや浅くなって、膏と血は迂る刀身をあらわしていたが、突然嘔吐に覆われた中尉は、かすれた叫びをあげた。嘔吐が劇痛をさらに攪拌して、今まで固く締まっていた腹が急に波打ち、その傷口が大きくひらけて、あたかも傷口がせいーばい吐瀉するように、腸が弾け出て来たのである。腸は主の苦痛も知らぬげに、健康な、いやらしいほどいきいきとした姿で、嬉々として迂り出て股間にあふれた。

Le lieutenant chercha à poursuivre son geste de la main droite mais l'extrémité de la lame s'emmêlait dans les intestins, était repoussée par une élasticité molle. Il comprit que pour faire progresser son sabre il devait l'agripper des deux mains et le maintenir fermement jusqu'au fond du ventre. Il tira. L'entaille fut plus réduite que prévu. Il concentra toute la puissance disponible de son corps dans sa seule main droite et tira de nouveau. Elle s'ouvrit sur une dizaine de centimètres. [...]

Lorsqu'enfin le lieutenant parvint au flanc droit, la lame maintenant légèrement à découvert, était luisante de sang et de graisse. Soudain, pris de haut-le-cœur, il lâcha un cri rauque. La nausée compliquait une douleur déjà excessive. Son ventre, jusqu'alors fortement tendu, ondula subitement, la plaie devint béante et les viscères en jaillirent, tout comme si l'entaille eût dégorgée avec vigueur un mélange de vomissure et de matières excrémentielles. Semblant tout ignorer de la douleur de son propriétaire, l'intestin se glissa dehors joyeusement et se déversa entre ses cuisses, plein de santé, sous une forme si vivante qu'elle en était répugnante. Le lieutenant baissa la tête. Il respirait péniblement, les yeux entrouverts ; de sa bouche pendait un filet de bave. À ses épaules scintillait l'or des galons.

- 31 Le début de l'extrait suivant est d'abord marqué par une logique de *stop and go* : le personnage avance, rencontre un obstacle, reprend, s'arrête de nouveau, etc. La réalité organique se dresse à chaque instant sur la route du lieutenant et retire à ses gestes le liant rituel qu'ils avaient plus tôt. Encore est-il d'abord partiellement maître des mouvements inégaux de son éventrement. Mais l'éviscération proprement dite renverse la situation : il ne régit plus son propre corps mais le subit (haut-le-cœur, cri incontrôlé, ventre qui s'ouvre de lui-même). La dimension soudaine de l'évidement interne souligne la passivité finale du personnage, sa soumission au rythme contingent et désordonné de la mort organique personnifiée dans cet Autre viscéral, ce corps vivant et flasque que les représentations statufiées des pages précédentes prenaient tant de soin à refouler et qui bondit ici d'un coup, comme une sorte de diable-en-boîte, hors du ventre de son propriétaire. Notons que le rythme même des phrases, comme dans l'ensemble des pages consacrées au *seppuku*, se fait plus irrégulier. Le texte n'abandonne certes pas entièrement la syntaxe carrée qui le structure. Mais les phrases longues et les phrases courtes le sont un peu plus, et alternent plus fréquemment les unes avec les autres, ce qui met en exergue l'aspect saccadé de la scène. Le rythme de lecture sera d'autant plus accidenté que, devant la violence de la description, le lecteur sera sans doute aussi amené à effectuer — comme le personnage du lieutenant au cours de son éventrement — quelques pauses salutaires.
- 32 La différence est en tout cas flagrante entre ces lignes et le panégyrique solennel des premiers chapitres. Toute la scène du *seppuku* semble à certain égard construite sur l'idée d'un hiatus (hiatus entre le personnage et son propre corps, entre l'époux et l'épouse, entre le rythme lent et le rythme rapide, etc.) que les pages qui précédaient s'appliquaient à supprimer. Nous pourrions dès lors être tenté de voir dans le *seppuku* une sorte d'inversion ou de caricature des représentations héroïques et du temps épique. L'idée de mouvement arrêté, d'image figée scande aussi la scène de l'éventrement : la douleur, nous l'avons dit, dilate l'instant et immobilise celui qui la subit. Mais les tableaux qui en résultent n'ont absolument rien de grandiose ou d'hiératique : le lieutenant est misérablement perclus, les yeux « semblables à ceux d'un petit animal »<sup>79</sup>, avachi dans son sang, les épaules tressautant sous les hoquets que lui arrache la nausée. L'hypothèse d'un renversement volontaire paraît plus vraisemblable à mesure que l'on avance dans la scène du *seppuku*. L'éclat héroïque des galons sur lequel s'achève l'extrait que nous venons de citer suit ainsi immédiatement, et comme par dérision, l'évocation du filet de bave et l'image grotesque de l'intestin « plein de santé ». La suite va aussi dans le sens d'une inversion intentionnelle du registre épique :
- 中尉の顔は生きている人の顔ではなかった。目は凹み、肌は乾いて、あれほど美しかった頬や唇は、涸化した土いろになっていた。ただ、重たげに刀を握った右手だけが、操り人形のように浮薄に働き、自分の咽喉元に刃先をあてようとしていた。
- Le lieutenant n'avait plus le visage d'un homme vivant. Les yeux étaient creux, la peau sèche. Ses joues, ses lèvres d'une telle beauté avaient maintenant la couleur d'une terre desséchée. Seule sa main droite, qui soutenait avec difficulté le poids du sabre, s'agitait de façon frivole, comme le bras d'une marionnette à fils, essayant de frapper la gorge avec la pointe de la lame.<sup>80</sup>
- 33 Vidé de ses intestins et de son sang, le lieutenant est une enveloppe sans vie, un pantin désarticulé qui se momifie sur place (yeux creux, peau sèche et terreuse). Le corps semble ainsi se rapprocher de son essence d'origine, emprunter le chemin de sa minéralisation. Au détour de l'éventrement, ce n'est toutefois plus le corps héroïque statufié que le



lieutenant retrouve, mais son négatif monstrueux : la mort asséchée mais sans la paix du monument, le geste contraint et répétitif mais sur un mode grotesque (maladresse, absence de contrôle). La pétrification n'est pas, ici, l'instantané de la jeunesse et du beau geste épique mais le résumé accéléré du dépérissement. Héros toujours préservé des atteintes du temps, le lieutenant se retrouve ainsi, et non sans ironie, subitement vieilli, réduit en quelques instants à l'état de vieillard faible et parcheminé.

- 34 Le dernier chapitre de la nouvelle pourrait aussi être lu comme une hideuse anamorphose du temps épique et du geste rituel. L'éventrement achevé et son mari *ad patres*, Reiko renoue au contraire avec les gestes maîtrisés et retenus qui précédaient la scène du *seppuku*. Elle « descend les escaliers avec lenteur », accomplit sans trembler les ultimes préparatifs (vérifier le gaz, éteindre les cendres chaudes du *hibachi*, laisser la porte entrouverte) et se maquille longuement devant la psyché du rez-de-chaussée.<sup>81</sup> Le contexte — cadavre à l'étage, sang partout répandu— rendent cependant cette lenteur et ce calme étranges et inquiétants. Yoshimura Teiji la décrit comme un « médium sadique » et évoque à son sujet « la cruauté inquiétante et démoniaque d'un être qui n'est pas de ce monde ». <sup>82</sup> L'épais maquillage rouge dont elle se farde, sa robe blanche et ses *tabi* maculés de sang, lui donnent effectivement des airs d'entité perverse et sépulcrale. L'ultime baiser qu'elle adresse au lieutenant est aussi bien l'adieu rituel d'une épouse soumise que l'effrayante tendresse d'un succube venu boire le sang de son époux :

麗子は血だまりの中を平気で歩いた。そして中尉の屍のかたわらに座って、畳に伏せたその横顔をじっと見つめた。中尉はものに愚かれたように大きく目を見ひらいていた。その頭を袖で抱き上げて、袖で唇の血を拭って、別れの接吻をした。

Reiko marcha tranquillement dans les flaques de sang. Elle s'assit près du corps du lieutenant et fixa intensément le visage de son époux, de profil sur le tatami. Il gardait les yeux grands ouverts, comme envoûté. De ses manches elle enveloppa la tête, la releva, essuya le sang sur les lèvres, enfin y déposa les siennes, en guise d'adieu.<sup>83</sup>

- 35 Autant la proximité des personnages avec la mort monumentale semblait conforme au portrait héroïque, autant cette familiarité avec la mort réelle, cette promiscuité sensuelle avec un cadavre dont l'odeur se répand, précise le narrateur, jusqu'à l'escalier, déborde du cadre, fissure l'ensemble du panégyrique. La fin de la nouvelle offre ainsi un éclairage neuf sur le texte, démantèle toute l'architecture épique patiemment élaborée. Il ne s'agit pas, de notre point de vue, d'une entreprise de destruction ironique. Le narrateur n'en vient pas à exprimer le contraire de ce qu'il semblait dire et à présenter, sur un mode burlesque, Shinji et Reiko comme des anti-héros. Mais une faille s'instaure, le temps arrêté est hors de ses gonds, le héros ne coïncide plus avec lui-même et prend un visage tour à tour ignoble et inquiétant. L'auteur insère ainsi adroitement une dose d'incertitude, de trouble et d'écart dans un univers diégétique qui semblait *a priori* les rejeter.

## Conclusion

- 36 Le rapport de la nouvelle *Yūkoku* à la question du temps est paradoxal. D'un côté le récit s'insère dans un cadre historique déterminé (les Incidents du 26 février 1936), de l'autre il nous met en présence d'une supra temporalité préservée des atteintes ordinaires de la durée : les « derniers instants » d'un couple sans défaut, ontologiquement proches des héros épiques ou des saints légendaires. Par la grâce de la mort qu'ils vont bientôt

s'infliger, chaque instant des ultimes heures du couple prend une densité exceptionnelle. Les gestes quotidiens, sans être en apparence modifiés, prennent un sens tout autre, marquent les étapes graduelles d'un rituel grandiose. Comme tous les gestes sacramentels, ceux du couple Takeyama ont quelque chose de fixe et d'immuable, semblent être indexés sur un ordre préexistant. L'impression de pétrification qui en résulte est d'autant plus marquée que l'objet et l'issue du rituel sont ici la mort même. Omniprésente, « toujours-déjà-là » la mort rigidifie les paroles et les actes, réifie les héros dans le destin qui les attend. Le temps sacré des « derniers instants » est ainsi un temps arrêté, marqué par une succession de mouvements figés et de tableaux héroïques. Les rythmes réguliers et le style archaïsant de la nouvelle sont parfaitement assortis à cette représentation du temps et assimilent l'ensemble du texte à une sorte d'hymne funéraire.

37 À l'évidence, l'auteur joue ici sur une stéréotypie surannée, reprend des codes qui appartiennent à des genres désuets (mythe, légende, épopée, tombeau, etc.) en décalage avec l'horizon d'attente. L'hypothèse d'une mise à distance est clairement suggérée, comme nous l'avions fait remarquer en introduction, par le chapitre introductif (langue classique, narrateur-récitant, ton édifiant). La question se posait alors de savoir dans quelle mesure les stéréotypes sollicités sont aussi renouvelés. Dans une seconde partie nous avons en l'occurrence montré que le stéréotype du « temps arrêté » est aussi profondément retravaillé. Tout d'abord ce temps arrêté est aussi un « temps augmenté » : les « derniers instants » en contiennent d'autres : les noces funèbres répètent les premières noces, mais aussi les six mois de vie conjugale qui ont suivi. L'impression d'un temps hors du temps que le lecteur est amené à éprouver à la lecture de la nouvelle tient en grande partie à cette condensation de plusieurs instants en un seul. Ce temps augmenté n'est pas contraire au temps arrêté dont il souligne l'intensité et les résonnances intemporelles. La fin du texte tend en revanche à bousculer, voire à renverser toutes les représentations précédentes. La violence de la scène du *seppuku* détruit le portrait héroïque et dérègle le temps épique. Un temps chaotique et contradictoire, marqué par des rencontres et des heurts entre rythmes contraires s'installe (accélération / décélération ; phrases courtes / phrases longues). Le temps arrêté épique semble parfois très clairement caricaturé (haltes héroïques devenues grotesque, momification *in vivo*). Cette défiguration du temps arrêté se poursuit dans le dernier chapitre de la nouvelle, où le personnage de Reiko renoue avec les gestes lents et ritualisés des premiers chapitres mais dans un décor macabre qui en modifie la perception et donne à l'épouse des airs de goule sortie du sépulcre.

38 En détruisant le temps arrêté patiemment construit dans les pages qui précèdent le *seppuku*, l'auteur réinsère de l'incertitude dans le texte, laisse planer un doute sur son sens : est-ce encore un panégyrique ? Shinji est-il un héros épique ou un objet dérisoire, support d'une imagination morbide et fantasmagorique ? Faut-il considérer Reiko comme une épouse exemplaire ou un « médium sadique » venu de l'outre-tombe pour contempler le rituel masochiste de son mari ? L'ensemble du texte mérite sans doute d'être relu à la lumière des dernières pages (fin du chapitre quatre et chapitre cinq). En annonçant d'emblée l'intrigue, le chapitre introductif tend d'ailleurs lui-même à orienter le lecteur vers une lecture plus tabulaire que linéaire, attentive au travail formel qui s'exprime ici notamment dans le contraste entre deux imaginaires antithétiques. Sans une relecture attentive les subtilités du « temps augmenté » qui répète ce qui précède et du « temps dérégulé » qui le déconstruit dans ses moindres détails risqueront de rester inaperçues du lecteur.

39 Celui-ci sera d'autant plus exposé à manquer les aspects les plus intéressants du texte qu'il aura peut-être été, comme nous l'avons rappelé à la fin de notre première partie, irrité par le référentiel idéologique et une esthétique quelque peu stéréotypée de la japonité. Le contraste entre deux excès (excès de « distance » épique d'un côté, et de « proximité » fantasmagique de l'autre) sera aussi susceptible d'irriter une partie des destinataires qui ne verront peut-être pas l'antagonisme intentionnel des représentations. L'ensemble de ces éléments nous rappelle à quel point il est finalement essentiel d'adopter, face à toute convention littéraire, toute parole figée, une attitude de recul ouverte à l'hypothèse d'un second degré qui ne soit ni la répétition pure et simple du stéréotype, ni son inversion ironique. Ce régime sérieux de l'exploitation des stéréotypes est le plus retors, en ce sens qu'il ne refuse jamais le premier degré et les aspects les plus condamnables des représentations figées. Mais il est aussi le plus subtil, dans la mesure où il ne prend jamais de décision, refuse de trancher et laisse le lecteur dans l'indécision. Cette réversibilité est, pour certains, la signature même de la postmodernité.<sup>84</sup>

## NOTES

1. Le 26 février 1936 de jeunes officiers mutins, à la tête d'environ 1400 soldats, ont tenté un coup d'État en vue de renverser un gouvernement qu'ils jugeaient corrompu et « vendu à l'étranger ». Ils espéraient recevoir le soutien de l'Empereur mais celui-ci se déclara prêt à diriger lui-même la répression. La révolte fut rapidement matée et ses leaders exécutés. Pour une présentation exhaustive des événements cf. Ben Amy-Shillony, *Revolt in Japan, the young officers and the February 26, 1936 incident*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
2. Ben Amy-Shillony, *ibid.*, p. 191.
3. Hasegawa Izumi « 'Yûkoku', 'Tôka no kiku', 'Eirei no koe' nifurete » 「『愛国』、『十日の菊』、『英霊の声』に触れて」 [À propos de *Patriotisme, Le chrysanthème du dixième jour* et *Les voix des mânes héroïques*], Tôkyô, *Gendai no esupuri* 現代のエスプリ [L'esprit contemporain], Tôkyô, Shibundô, n° 48, février 1971, p. 138.
4. « [...] une manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire comprendre ». Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 18.
5. Jean-Louis Dufays, *Lecture et Stéréotypes*, Bruxelles, Mardaga, 1994, p. 245.
6. Mishima Yukio, *Yûkoku* 愛国 (Patriotisme), dans *Eirei no koe* 英霊の声 [La voix des mânes héroïques], Tôkyô, Kawadeshobôshinsha, 2005, p. 75. Tous les extraits que nous citons ont été traduits par nos soins. Dans la suite de l'article, nous précisons uniquement les numéros de chapitres et de pages. Il s'agit bien évidemment toujours de la même édition.
7. Échange entre Terada Tôru, Hanada Kiyoteru et Etô Jun sur Yûkoku paru en février 1961 dans le numéro 165 de la revue *Gunzô* : « Gunzôsôsakugappyô 群像創作合評 » [Échanges critiques de la revue *Gunzô*, vol. 7], Tôkyô, Kôdansha, 1971, p. 242. Cf. aussi : Kamiya Tadataka, « Gyakusetsu to shite no junshi 'Yûkoku' » 逆説としての殉死 『愛国』 [Un junshi paradoxal : la nouvelle Patriotisme], in *Mishima Yukio no Hyôgen* 三島由紀夫の表現 [Le discours de Mishima Yukio], Tôkyô, Bensei, 2001, p. 240.
8. La traduction anglaise — *Patriotism* (1966), traduit du japonais par Geoffrey W. Sargent, New York, The New Directions Pearls, 2010 — et la traduction française qui en est tirée (*Patriotisme dans La mort en été*, traduit de l'anglais par Dominique Aury, Paris, 1983, Gallimard, pp. 165-202) — ne rendent pas compte de cette diglossie qui structure le récit. Il est effectivement difficile de trouver un équivalent dans la mesure où l'anglais et le français moderne se forment plus tôt que le japonais moderne. Utiliser des archaïsmes linguistiques (en français : terminaisons en « oit » de l'imparfait par exemple) donnerait ainsi au chapitre introductif une dimension burlesque qui nous semble absente du texte d'origine. Nous avons essayé de trouver un compromis en reportant

l'archaïsme linguistique sur des éléments typographiques : s long noté じ et esperluette (&), derniers reliquats de l'ancien français qui disparaissent à la fin du 18ème siècle. Nous nous sommes, pour ce faire, inspiré des gazettes du 18ème siècle disponibles en ligne : <http://www.gazettes18e.fr/>.

9. Sur l'interpénétration du mythe et de l'histoire dans l'épopée : cf., par exemple, Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 113. Sur la place de la datation et de l'inscription historique dans le cadre plus étroit de l'épopée japonaise : Claire-Akiko Brisset, « Le Heike monogatari dans le Japon médiéval : un 'chant pour les morts' » ?, dans Judith Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 454.

10. Chap. 2, p. 76 et chap. 4, p. 100.

11. Hasegawa Izumi, op. cit., pp. 143-146. Cf. aussi Mitsuha Takao, *Mishima Yukio ron* 三島由紀夫論 [Sur Mishima Yukio], Tôkyô, Chûseikisha, p. 155.

12. Le personnage de Reiko convoque par exemple à trois reprises le syntagme « belle épouse » (*utsukushiitsuma* 美しい妻 :chap. 3 p. 83 et chap. 4 p. 100) et à deux reprises « beau visage » (*utsukushii kao* 美しい顔 : chap. 3, p. 88 et chap. 3, p. 91), « nez d'une forme agréable » (*katachi no yoi hana* 形のよい鼻 : chap. 2, p. 76 et chap. 3, p. 91), « doigts blancs » (*shiroi yubi* 白い指 :chap. 3, p. 93 et p. 98). Le personnage est aussi très fréquemment associé à l'adjectif *shiomuku* 白無垢 « tout de blanc vêtue » (chap. 4, p. 98, p. 100 et p. 106 ; chap. 5, p. 107). De son côté, le visage de Shinji convoque par deux fois l'expression « sourcils virils » (*irishii mayu* 凛々しい眉 chap. 3, p. 93 et chap. 4, p. 100) et « lèvres fermement serrées » (*kiritto musunda kuchibiru* きりとと結んだ唇 : chap. 3, p. 93 et chap. 4, p. 100).

13. Daniel Struve, « Récits de fin exemplaires — narration épique et scénicité », dans C-A. Brisset, A. Brotons, D. Struve (dir.), *De l'épopée au Japon, Narration épique et théâtralité dans le Dit des Heike*, Paris, Riveneuve éditions, 2011, p. 113.

14. Parmi de nombreux autres exemples : au chapitre neuf du *Heike monogatari* 平家物語 le personnage de Ima.i no shirô, après avoir appris la mort de son maître, interpelle ses ennemis et saute de son cheval le sabre en bouche (cf. D.Struve, *ibid.*, pp. 112-119). Selon une logique similaire, dans le *Gikeiki* 義経記 [La chronique de Yoshitsune], le personnage de Tadanobu s'ouvre le ventre devant ses ennemis auxquels il donne ainsi à voir « l'auto-destruction d'un homme de courage » (cf. *Yoshitsune, A Fifteenth-Century Japanese Chronicle* traduit du japonais par Hellen Craig Mc Cullough, University of Tokyo Press, 1966, p. 205). Notons que le *seppuku* est l'un des *saigo* les plus fréquents dans les *gunkimono* les plus tardifs comme le *Gikeiki* 義経記 et surtout le *Taiheiki* 太平記 [Chronique de la grande paix] (Cf. *The Taiheiki, A Chronicle of Medieval Japan*, traduit du japonais par Hellen Craig Mc Cullough, Rutland, Tuttle, 2004).

15. Chap. 3, p. 90 et chap. 4, p. 100.

16. Chap. 3, pp. 80-81. Dans les *gunkimono* la fin exemplaire (*saigo*) est clairement un apanage masculin. Les femmes jouent cependant aussi leur propre partition, les plus vertueuses, comme Kozaishô dans le *Heike monogatari* n'hésitant pas à suivre leur mari dans la mort (*Le dit des Heiké*, traduit du japonais par René Sieffert, Verdier, 2012, pp. 621-629).

17. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 38.

18. Chap. 3, pp. 79-80.

19. Chap. 2, p. 78.

20. Chap. 3, p. 81.

21. Rappelons la distinction de Gérard Genette entre la pause (temps du récit > temps de l'histoire), la scène (temps du récit = temps de l'histoire) et le sommaire (temps du récit < temps de l'histoire). Cf. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 129.

22. Chap. 3, p. 83, p. 86 et p. 89 ; chap. 4, p. 98-99.

23. ここでは、すべてが茶席の作法のように厳格な様式にしたがって進行し、日常的な卑小なものはすべて慮外におかれていく。 « Tout se déploie, ici, selon un formalisme rigoureux semblable à l'étiquette qui régit la cérémonie du thé, et toutes les petites choses du quotidien sont dédaignées. » Etô Jun, article initialement paru dans le journal *Asahi* en décembre 1961. Cf. Mishima Yukio, *Nihon bungakukenyûshiryôshô* 日本文学研究資料叢書 [Documents pour l'étude de la littérature japonaise, 1972], Tôkyô, Yûseidô, 1992, p. 246.

24. Chap. 3, p. 86.

25. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 18.

26. « Rite d'amour et de mort » est le titre choisi par Mishima pour la projection de l'adaptation cinématographique de Yûkoku en occident. Cf. John Nathan, *Mishima Yukio, a biography*, New York, Da Capo Press, 2000, pp. 198-201.

27. Chap. 3, pp. 83-84.

28. Chap. 3, p. 82.
29. Christophe Imbert, « Le héros pétrifié : pour une approche de l'épopée comme poétique de la fixité », dans Judith Labarthe (dir.), *Formes modernes de la poésie épique*, op.cit., p. 227.
30. Chap. 3, pp. 90-92.
31. Chap. 3, pp. 87-88 et p. 92.
32. Chap. 3, p. 87-88.
33. C. Imbert, op. cit., p. 238.
34. C. Imbert, op.cit., p. 235.
35. Sur cette pose photographique dans le Japon de l'ère Meiji, cf. Claude Estèbe, « Les premières photographies japonaises de famille : du groupe au couple », dans C. Galan et E. Lozerand (dir.), *La famille japonaise moderne (1868-1926)*, Arles, Picquier, 2011, pp. 170-175. La disposition et les vêtements sur la photographie du couple Takeyama dans Yûkoku correspondent à une imagerie qui s'est développée à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et qui est directement inspirée de celle choisie par le couple impérial lui-même. Ainsi Shinji et Reiko se présentent-ils comme un « autre » couple impérial venu pallier le déficit du premier, insensible à la noble cause des insurgés.
36. Voici comment se décompose rythmiquement, pour donner un exemple précis, le premier paragraphe du second chapitre (la barre oblique indique la virgule, la double barre le point) : 26/28/31 // 39/15 // 8/17/25 // 16/10 // 17/16/11 /19 // 35/15/15. Composées de segments qui gagnent progressivement en ampleur (phrases 1 et 3) ou d'au moins deux parties de longueur quasiment identique (phrases 1, 5 et 6), chaque phrase semble en l'occurrence avoir été patiemment élaborée pour s'inscrire dans une scansion mesurée et répétitive. Les effets d'échos rythmiques tendent aussi à se propager d'une phrase à l'autre. Ainsi le premier segment de la phrase 4 épouse-t-il un rythme identique ou très proche de celui que nous trouvons dans les membres de la phrase qui précède et des deux phrases qui suivent.
37. Cf. par exemple chap. 2, p. 76 (ふくよかな, 艶やかさ, 忍びやかに); et chap. 3, pp. 91-93 (ほのかな, 柔らかな, 晴れやかな, 豊かな, しなやかに, 清らかな). Il faut faire remarquer que ces adjectifs (parfois nominalisés ou adverbialisés) sont plus fréquemment utilisés lorsque le narrateur décrit Reiko dont ils connotent aussi la délicatesse et la féminité.
38. Cf. par exemple chap. 2, pp. 77-78 ; chap. 3, p. 79, pp. 86-87, p. 94 ; chap. 4, p. 100 ; chap. 5, p. 108.
39. La restitution du petit laïus que le lieutenant adresse à son épouse lors de la nuit de noce, offre un bon exemple de cette langue légèrement archaïsante : 床の入る前に、信二は軍刀を膝の前に置き、軍人らしい訓戒を垂れた。軍人の妻たる者は、いつなんどきでも良人の死を覚悟していなければならない。それが明日来るかもしれぬ。あさって来るかもしれぬ。いつ来てもうろたえぬ覚悟があるかと訊いたのである。« Avant de pénétrer dans le lit nuptial, Shinji déposa son sabre devant ses genoux et sermonna son épouse sur un ton militaire. Femme de soldat, il était de son devoir de se tenir toujours prête à la mort de son conjoint. Celle-ci pouvait survenir à tout moment, demain peut-être, ou après-demain. Il sonda sa résolution à accepter sereinement, quelle que fût l'heure dite, sa disparition. » (chap. 2, p. 77) Il n'est sans doute pas anodin que ce soit précisément en cet instant, et alors même qu'il glisse vers le style indirect libre pourtant censé nous rapprocher de la langue orale, que le narrateur opte pour des formes qui peuvent évoquer la langue classique : le registre soutenu et archaïsant est en somme prescrit par la hauteur morale du sujet. La forme conclusive en « no de aru<sup>II</sup> appuie la gravité du propos.
40. C'est précisément par ce terme que le critique Muramatsu Takeshi a décrit le style de Yûkoku : Muramatsu Takeshi 村松剛, « junzentoshitakannenshōsetsu 'suta' » 純然とした観念小説「スタア」 [Un pur roman d'idée : « Star » de Mishima Yukio], article paru dans *Nihon keizai shinbun* 日本経済新聞, 27 février 1961. Cité dans Miyoshi Yukio (dir.), *Bessatsukokubungaku* 別冊国文学, n°19, *Mishima Yukio Hikkei* 三島由紀夫必携 [Vade-mecum Mishima Yukio], Tôkyô, Gakutôsha, 1983, p. 164.
41. Cf. notamment : chap. 3, p. 89 et chap. 4, p. 100.
42. Chap. 2, p. 78.
43. Cf. sur ce point Susan J. Napier, *Escape from the Wasteland, Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, pp. 150-153.
44. Mishima Yukio, *Eirei no koe*, op. cit., pp. 250-251.
45. Nous empruntons cette expression et les réflexions qui précèdent sur le cinéma à Darrell William Davis : *Picturing Japaneseness, Monumental style, National identity, Japanese Film*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 39.
46. *Uchikake* : chap. 2, p. 76 ; *hibachi* : chap. 3, p. 88 et chap. 5, p. 107 ; *tokonoma* : chap. 4, p. 98 (le narrateur évoque aussi le pilier du *tokonoma* – *tokobashira* 床柱 – contre lequel s'adosse le lieutenant pour s'ouvrir le ventre : chap. 4, p. 99 et p. 106) ; *kakejiku* :

chap. 4, p. 98 ; *tabi* : chap. 5, pp. 107-108 ; *fundoshi* : chap. 4, p. 101 et p. 103 ; *suzuri* : chap. 4, p. 97. Le rôle essentiel que joue l'entrée dans la nouvelle permet aussi à l'auteur de souligner, au début et à la fin de l'histoire (début du chapitre trois et chapitre cinq), le caractère japonais de l'intérieur du domicile : entrée en terre battue (*tataki* 三和土 : chap. 3, p. 81 et chap. 5, p. 107), porte coulissante (*hikido* 引戸 : chap. 3, p. 81 et chap. 5, p. 108), salon au rez-de-chaussée (*cha no ma* 茶の間 : chap. 3, p. 82).

**47.** Figure largement exploitée, comme on le sait, par le Japon militariste qui a cherché à faire de la morale guerrière du sacrifice de soi un invariant de l'identité japonaise. « L'âme japonaise » (*yamato damashii* 大和魂) fut ainsi présentée, note Emiko Ohnuki-Tierney, comme « une propriété exclusive des Japonais qui dotait les jeunes hommes d'un caractère noble qui les rendait capables d'affronter la mort sans peur » (“an exclusive spiritual property of the Japanese that endowed young men with a noble character enabling them to face death without fear”). Cf. Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms, The Militarization of Aesthetics in Japanese History* [Kamikaze, fleurs de cerisier et nationalismes, La militarisation de l'esthétique dans l'Histoire japonaise], Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 10.

**48.** Chap. 2, p. 76 et chap. 3, p. 92.

**49.** La référence à la plus célèbre montagne du Japon est encore doublée par la comparaison entre les tétons et les boutons de *yamazakura* 山桜 (merisier ou cerisier sauvage). Le lieutenant est, quant à lui, comparé au soleil. Mishima associe ainsi ces personnages aux trois symboles les plus connus du Japon et de la japonité (le Mont Fuji, les cerisiers, le soleil), qui sont aussi ceux qui furent les plus fréquemment exploités par le régime militariste (cf. Emiko Ohnuki-Tierney, op.cit., p. 128).

**50.** Hasegawa Izumi, op. cit., p. 152.

**51.** *Gunzôsôsakugappyô* 7, op. cit., p. 246.

**52.** Chap. 2, p. 76.

**53.** 麗子は立って箆笥の抽斗をあげ、もっとも大切な嫁入道具として母からいただいた懐剣を、良人と同じように、黙って自分の膝の前に置いた。これで見ごとな默契が成り立ち、中尉は二度と妻の覚悟をたしかめたりすることがなかった。« Reiko se leva, ouvrit un tiroir de l'armoire et en silence, comme il venait de le faire, déposa devant ses genoux le poignard qu'elle avait reçu de sa mère et qui constituait l'objet le plus précieux de son trousseau. De cet instant une sublime et muette harmonie s'instaura entre eux. Jamais plus le lieutenant ne mit à l'épreuve la détermination de sa femme. », Chap. 2, p. 77.

**54.** Chap. 2, pp. 83-84.

**55.** 麗子は新婚の夜が再び訪れるような気がした。 Chap. 3, p. 85.

**56.** Chap. 3, p. 92.

**57.** Chap. 2, p. 76 et chap. 4, p. 98.

**58.** Chap. 4, pp. 99-100. Le personnage de Reiko note d'ailleurs, une fois encore, le parallèle avec la nuit de noce.

**59.** Tous les éléments évoqués par le narrateur lorsqu'il décrit les six mois de vie conjugale dans la dernière page du second chapitre (chap. 2, p. 78) sont ainsi repris dans la suite de la nouvelle : dévotion de l'épouse à l'époux absent (chap. 3, p. 80), représentation très métaphorique et abstraite du coït (chap. 3, pp. 94-95), profonde moralité du couple (chap. 3, p. 87) et rituel quotidien accompli devant l'autel shintô (chap. 4, p. 98).

**60.** Chap. 3, p. 90.

**61.** Hélène De Grootte, « Marguerite Yourcenar – Yukio Mishima, Le dialogue des métaphores », dans Jean René Klein et Francine Thyryon (éds), *Les études françaises au Japon*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2010, p. 77.

**62.** Plusieurs rapprochements ont notamment été proposés entre la recherche du temps perdu et la tétralogie *Hôjô no umi* 豊饒の海 [La mer de la fertilité, 1965-1970]. Cf. par exemple Inoue Takashi 井上隆, *Mishima Yukio, maboroshinoisakuwoyomu, môhitotsu no « Hôjô no umi »* 三島由紀夫、幻の遺作を読む、もう一つの「豊饒の海」 [Lecture d'une œuvre posthume chimérique de Mishima Yukio : l'Autre « Mer de la fertilité »], *Kôbunshashinsho*, Tôkyô, novembre 2010, pp. 234-238.

**63.** Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu IV*, Paris, Gallimard éditions de la Pléiade, 1989, pp. 450-451.

**64.** Chap. 4, pp. 102-106.

**65.** Cf. par exemple Hasegawa Izumi, op. cit., p. 155.

**66.** Chap. 4, pp. 105-107.

**67.** “We might say that there is no dying, there is only death.” Andrew Rankin, *Seppuku, A History of Samurai Suicide*, Tôkyô, Kodansha, 2011, p. 16.

**68.** « Gikyoku no yûwaku », dans *Mishima Yukio bungakuron-shû* 三島由紀夫文学論集 [Anthologie des essais littéraires de Mishima Yukio], Tôkyô, Kodansha, 1970, p. 406.

69. Chap. 4, p. 97-99.
70. Chap. 4, p. 102.
71. C. Imbert, op. cit., p. 227.
72. Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre japonais*, Toulouse, Anacharsis, 2011, p. 475.
73. Chap. 4, pp. 102-103.
74. Chap. 4, p. 106.
75. Les quelques secondes qui s'écoulent entre le premier geste (enfoncer la lame, chap. 4, p. 102) et le second (fendre le ventre vers la droite, p. 104) s'étalent ainsi sur plus de deux pages.
76. Chap. 4, pp. 102-104.
77. こんな烈しい苦痛の中でまだ見えるものが見え、在るものが在るのはふしぎである。「Il était extraordinaire qu'au cœur d'une si terrible souffrance le visible pût encore être vu et que ce qui était ne cessât pas d'exister」(Chap. 4, p. 103). 良人は苦痛のなかにありありと存在し、麗子は悲嘆の裡に、何一つ自分の存在の確認をつかんでいなかった。「Et face à l'évidence de cette douleur, Reiko, dans son affliction, semblait incapable de saisir une preuve irréfutable de son être propre」(chap. 4, p. 104).
78. 呼吸が苦しく胸がひどい動悸を打ち、自分の内部とは思えない遠い遠い深部で、地が裂けて熱い熔岩が流れ出したように、怖ろしい劇痛が湧きだして来るのがわかる。その劇痛が怖ろしい速度でたちまち近くへ来る。「Il sentait, loin, très loin, depuis des abysses dont il doutait être le propriétaire, une souffrance effroyable qui se déversait à gros bouillons, coulait comme la lave incandescente qui sourd de la terre béante. Cette douleur intense se rapprochait de lui à une vitesse monstrueuse.」(chap. 4, p. 102) 苦痛は腹の奥から徐々にひろがって、腹全体が鳴り響いているようになった。それは乱打される鐘のようで、自分のつく呼吸の一息一息、自分の打つ脈搏の一打ち毎に、苦痛が千の鐘を一度に鳴らすかのように、彼の存在を押しゆるがした。「La douleur se diffusait petit à petit, du fond de ses entrailles, et bientôt tout son ventre lui fit écho. C'était comme un carillon fou, comme mille cloches que l'on aurait, à chaque halètement, à chaque pulsation de son cœur, fait sonner simultanément, et sous les coups desquelles tout son être chancelait.」(chap. 4, p. 104).
79. Chap. 4, p. 103.
80. Chap. 4, p. 106.
81. Chap. 5, pp. 107-108.
82. 三島が書きたかったのは青春のさかりにおける夫婦の自決であった。ただ彼は軍記ものにあらわれる妻をさし殺し、その刀で腹をかき斬って果てるという順序を逆にした。そのためにかわいい女が死の見とどけ役になってくる。否、彼女はすてにかわいい女性ではない。夫の切腹の決心を知ったとき、ただちに自分も自決をいう。その上に見とどけ役をひきうける。この瞬間に、彼女は意志の強烈な女に変身している。彼女もまたサディスティックなメディアである。夫の切腹の一切の経過を、まばたきもせず眺めていた麗子の白無垢は、血で華麗な裾模様をなしている。彼女は階下に降りる。深夜である。夫の屍骸の外、だれもいない家である。しかも彼女は姿見の前にすわって化粧をする。血まみれの白無垢を着た美貌の若い女が、濃い目の化粧をする。それはこの世のものならぬ妖しい魔性の凄さがある。「Ce que Mishima voulait peindre, c'est le suicide d'un couple qui se trouve dans la fleur de sa jeunesse. L'ordre des épopées guerrières, qui veut que l'homme tue son épouse puis se tranche le ventre avec le même sabre, a toutefois été inversé par l'auteur. Pour cette raison, la frêle femme se voit confier le rôle de témoin de la mort. Mais elle n'est déjà plus une frêle femme. Dès lors qu'elle apprend la résolution de son mari, elle choisit de se suicider avec lui, acceptant en outre le rôle de témoin. Elle se métamorphose à cet instant précis en femme d'une volonté intense. Et elle devient aussi un médium sadique. Le kimono immaculé de Reiko, qui observe sans ciller le déroulement de l'éventrement de son mari, se change en robe à splendides motifs de sang. Elle descend ainsi au rez-de-chaussée. Nous sommes en pleine nuit. Hormis le cadavre de son mari, il n'y a personne dans la maison. Elle s'installe néanmoins devant la psyché pour se maquiller. Dans son ensemble blanc trempé de sang, la jeune et belle épouse opte pour un maquillage épais. Il y a là la cruauté inquiétante et démoniaque d'un être qui n'est pas de ce monde.」Yoshimura Teiji, «Mishima ni okeru girisha」三島におけるギリシャ [La Grèce chez Mishima] dans *Gendai no Esupuri*, n 48, op.cit., pp. 105-106.
83. Chap. 5, p. 108.
84. J-L. Dufays, op.cit., p. 14.

---

## RÉSUMÉS

Publiée pour la première fois dans la revue *Shôsetsu Chûô kôron* 小説中央公論 en janvier 1961, la nouvelle *Yûkoku* 憂国 (*Patriotisme*) décrit longuement la dernière nuit et le suicide d'un couple héroïque, avec pour cadre les Incidents du 26 février 1936 (*ni ni-roku jiken* 二・二六事件). Souvent étudié selon une perspective biographique ou thématique, ce texte se distingue aussi par son travail formel. Mishima joue avec toute une série de *topoi* et de clichés, empruntés notamment à la littérature épique. L'objet de cet article est d'interroger ce travail sur les stéréotypes à travers une analyse de la représentation du temps dans la nouvelle. Trois représentations contrastées du temps se mêlent dans *Yûkoku* : un « temps arrêté », un « temps augmenté » et un « temps déréglé ». Impliquant l'idée d'une pétrification et d'une commémoration, le « temps arrêté » est tout à fait conforme aux *topoi* épiques exploités par l'auteur. L'interpénétration de différents modes temporels tend cependant à enrichir et à compléter les stéréotypes, soit en soulignant l'intensité des derniers instants du couple (« temps augmenté »), soit, au contraire, en suggérant une faille dans le portrait héroïque (« temps déréglé »).

## AUTEUR

### THOMAS GARCIN

Thomas Garcin has defended his Phd in Japanese Literature at the Institute of Transtextual and Transcultural studies at Lyon III University. His dissertation addresses the question of ideology and authoritarian fiction in Mishima Yukio's *Yûkoku* (*Patriotism*, 1961) and *Honba* (*Runaway Horses*, 1968). Thomas Garcin est docteur en littérature japonaise à l'Université de Lyon III et membre de l'IETT (Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles). Sa thèse porte sur la question du récit idéologique et la place du lecteur dans *Yûkoku* (*Patriotisme*, 1961) et *Honba* (*Chevaux échappés*, 1968) de Mishima Yukio.