HAL
open science

LA FIGURE DE LA PROLEPSE DANS HONBA DE MISHIMA YUKIO

Thomas Garcin

To cite this version:

Thomas Garcin. LA FIGURE DE LA PROLEPSE DANS HONBA DE MISHIMA YUKIO. Onzième congrès de la Société Française des Etudes Japonaises, Dec 2014, Paris, France. pp. 245-254. hal-02128432

HAL Id: hal-02128432

https://hal.science/hal-02128432v1

Submitted on 20 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THOMAS GARCIN
Université Jean Moulin – Lyon 3, IETT

LA FIGURE DE LA PROLEPSE DANS *HONBA* DE MISHIMA YUKIO

Le roman *Honba* (*Chevaux échappés*), second tome de la tétralogie *Hôjô no umi* (*La Mer de la fertilité*) paru d'abord en feuilleton dans la revue *Shinchô* de février 1967 à août 1968, puis publié en février 1969 aux éditions du même nom, est l'un des textes de fiction les plus engagés de Mishima Yukio. Le roman, dont l'action commence le 15 mai 1932 et s'achève le 29 décembre 1933, s'inspire très largement des tentatives de coup d'Etat qui ont marqué le début des années 1930 (NOGUCHI 1985 : 7-50, SHIBATA 2001 : 299-318). Le héros, Isao, est un jeune activiste d'extrême droite obnubilé par l'action terroriste qui finit par tuer un politicien influent avant de s'ouvrir le ventre. Sa personnalité et son destin fascinent le personnage de Honda, protagoniste principal de la tétralogie qui voit dans Isao la réincarnation de son ami d'enfance Kiyaoki, héros du premier tome *Haru no yuki* (*Neige de printemps*). La dimension réaliste du roman, l'empathie du narrateur avec son héros et la récurrence de passages comportant un contenu doctrinaire tendent à assimiler le texte au genre du roman à thèse (NAPIER 1991 : 264).

Pour Susan R. Suleiman le modèle type du roman à thèse, dans la mesure où il s'adresse à un lectorat d'emblée partisan, comporte une dimension cooptative (SULEIMAN 1983 : 177-178). Ceux qui sont indifférents ou hostiles à la doctrine illustrée par le récit seront, à l'inverse, susceptibles de refuser un pacte de lecture qu'ils jugeront abusif, car irrespectueux de leurs valeurs et de leur point de vue. L'omniprésence du référent idéologique dans *Honba* a ainsi suscité des commentaires critiques de la part de nombreux exégètes (NOGUCHI 1985 : 54, NAPIER 1991 : 266, STARRS 1994 : 148-190). Notre hypothèse est que Mishima n'ignorait toutefois rien des défauts intrinsèques au roman à thèse et qu'il a aussi cherché à

y répondre[1]. Le nihilisme du personnage principal, les motivations troubles qui semblent parfois être les siennes (narcissisme, pulsion de mort), la thématique du mensonge salvateur et du saut dans la foi, ou encore l'insertion de *Honba* dans l'ensemble plus vaste de *Hôjô no umi* complexifient ainsi le sens du texte, sans toutefois faire voler en éclats sa dimension idéologique et manichéenne.

A ces éléments d'ordre sémantique, il faut ajouter des procédés d'ordre plus spécifiquement rhétorique : le roman comporte ce que nous pourrions appeler des stratégies de conciliation, par lesquelles le narrateur semble chercher à atténuer les excès de son vouloir-dire et à se concilier des lecteurs potentiellement récalcitrants. C'est à ces manœuvres rhétoriques que nous souhaiterions nous intéresser ici, avec l'ambition de prolonger et d'approfondir les réflexions de Susan R. Suleiman sur le roman à thèse. Notre analyse portera plus précisément sur la figure de la prolepse. Nous verrons que ce dispositif rhétorique, s'il témoigne d'une véritable prise en compte du destinataire, relève cependant aussi d'une logique manipulatoire qui cherche à le déposséder de sa distance critique. A l'issue de notre présentation, nous nous interrogerons donc sur la place du lecteur et sur la stratégie de lecture qui pourrait être la sienne.

LE PREMIER TEMPS : ANTICIPER LES CRITIQUES

A la fin du chapitre 8, le héros Isao transmet au personnage de Honda un livre intitulé *Shinpûren shiwa* (*Chronique de la Ligue du Vent Divin*), fiction qui fait l'apologie de rebelles samouraïs qui attaquèrent l'armée dans la préfecture de Kumamoto en octobre 1876[2]. Ce récit dans le récit, qui occupe l'ensemble du chapitre 9, et que nous lisons donc *avec* Honda (chap. 8, p. 75), constitue un vade-mecum idéologique pour l'adolescent qui intitulera son groupe insurrectionnel *Shôwa shinpûren* (*Ligue du Vent Divin de l'ère Shôwa*) et cherchera à imiter ses inspirateurs de l'ère Meiji dont il partage les valeurs et la passion pour l'éventre-

1. Le contraste entre la surabondance d'essais politiques rédigés par l'auteur dans les années 1960 et le nombre très restreint de fictions à contenu idéologique est à cet égard significatif.

2. Le 24 octobre 1876, menés par Ôtaguro Tomo.o (1835-1876), 170 samouraïs de l'ancien fief de Higo attaquèrent, principalement à l'arme blanche, une garnison de l'armée installée dans le château de Kumamoto. Ils protestaient ainsi contre la perte de leurs privilèges (suppression des rentes héréditaires, décret d'interdiction du port du sabre) et l'occidentalisation du Japon. Le mouvement fut réprimé dès le lendemain par la contre-offensive des militaires. Plus de 120 samouraïs trouvèrent la mort ou mirent d'eux-mêmes fin à leurs jours.

ment rituel (*seppuku*). Si le texte enthousiasme Isao, pour la plupart des lecteurs, *Shinpûren shiwa* s'apparente, en revanche, à un véritable chemin de croix. Inspiré de récits partisans, rédigés par des auteurs sensibles à la cause des insurgés (SHIBATA 2001 : 303-304), le récit-encadré de *Honba* est une imitation sérieuse ou *forgerie* (GENETTE 1982 : 222) d'œuvres de propagande. Il concentre, à un degré caricatural, tous les défauts que l'on pourrait reprocher au récit-cadre : manichéisme, bi-dimensionnalité des personnages, redondances excessives (multiplication de points de vue identiques, répétitions des mêmes séquences narratives, réitération incessante du contenu doctrinaire), circularité, etc.

Shinpûren shiwa est presque immédiatement suivi d'une lettre (chap. 10) dans laquelle le juge Honda transmet au personnage d'Isao ses impressions de lecture. Le juge se répand d'abord sur sa propre expérience et met en garde Isao contre toute action irréfléchie (p. 131-134). Puis il se livre à une analyse critique de *Shinpûren shiwa* (p. 135-138). Ses remarques relèvent de l'évidence et feront probablement écho aux sentiments d'un grand nombre de lecteurs (chap. 10, p. 135-136[3]) :

> Le danger auquel s'expose tout récit est celui de supprimer les contradictions. De même cet auteur, Yamao Tsunanori, si ce qu'il décrit est probablement fidèle à la réalité, a sans aucun doute supprimé un grand nombre de contradictions pour préserver l'uniformité de ce petit ouvrage. D'autre part ce livre, attaché trop exclusivement à la pureté d'intention qui forme le noyau de cet incident historique, en a sacrifié le contexte et laisse échapper avec celui-ci non seulement le panorama historique mondial, mais aussi les nécessités historiques auxquelles devait faire face le gouvernement de Meiji, adversaires du Shinpûren. Ce livre manque à l'excès de contraste.

Ces quelques lignes relèvent, selon nous, de la figure de la prolepse dont une des premières et principales fonctions consiste à anticiper les objections de l'adversaire ou de l'interlocuteur (TINDALE 2004 : 83). Honda devance les critiques du lecteur en adoptant, conformément à son rôle thématique de juge rationnel, un point de vue clairvoyant et distant. Par suite, c'est aussi la naïveté du personnage principal qui est l'objet de critiques. Comme ses inspirateurs de Meiji, Isao refuse de considérer le contexte politique, évince l'histoire et tranche le temps en deux : le paradis perdu d'un côté, la dégénérescence contemporaine de l'autre.

Il faut cependant s'interroger sur la fonction ultime de cette anticipation rhétorique. Anticiper sur les objections probables du

3. Tous les extraits présentés dans cet article ont été traduits par nos soins.

lecteur, n'est-ce pas aussi un moyen très habile de les désamorcer ? Peut-on blâmer l'ingénuité de *Shinpûren shiwa* et d'Isao si un personnage s'en charge à notre place ? Le commentaire suivant de Mitsuhana Takao au sujet de *Honba*, illustre bien, à l'insu du critique, l'efficacité de cette technique (MITSUHANA 2000 : 202) :

> [Honda] est cet autre Mishima qui se regarde froidement lui-même, rendu à cette jeunesse qu'il aurait souhaité avoir. La raison pour laquelle toutes les critiques envers Mishima se trouvent frappées de nullité tient à ce point précis.

Nous ne commenterons pas ici la confusion entre le romancier et ses personnages, malheureusement si courante dès lors qu'il s'agit de Mishima : Mitsuhana assimile Isao à un Mishima subjectif qui voudrait revivre une jeunesse idéalisée et Honda à un Mishima plus objectif qui regarde ce premier Mishima avec distance. Plus intéressante est, pour notre propos, cette idée selon laquelle la correction d'Isao par Honda – autrement dit du subjectif par l'objectif – rendrait nulle toute critique vis-à-vis de l'œuvre ou de celui qui l'a produite.

Avec une certaine maladresse, Mitsuhana Takao touche un point essentiel : Mishima est un écrivain qui prévoit les critiques à l'encontre de ses textes et de ses personnages. D'où le rôle, à notre sens essentiel, que joue, dans son œuvre, la figure de la prolepse. A cet égard nous serions tenté de voir, dans certaines anecdotes de *Honba*, des formes originales de prolepses, que nous pourrions qualifier de « prolepses narratives » : c'est alors par une scène, et non par un argument, que le récit tend à anticiper la lecture critique. L'image de la « chauve-souris d'or » (*ôgon batto*) qu'Isao entrevoit lorsqu'il passe devant un spectacle de conteur des rues (*kamishibai*) en fournit un exemple éloquent (chap. 20, p. 260) :

> Isao ne s'arrêta pas, mais en passant il aperçut l'image qui apparaissait entre les deux pans écartés du rideau : portant son masque jaune criard de tête de mort, des vêtements verts et des collants blancs, la chauve-souris d'or volait dans le ciel, son manteau pourpre au vent.
>
> Le conteur des rues toussa et énonça la formule introductive : « Hum… Donc la chauve-souris d'or, soldat de la Justice… » Sa voix enrouée s'immisçait dans les oreilles d'Isao qui avait déjà dépassé le conteur et la foule des enfants rassemblés.
>
> L'image du crâne d'or qui courait dans le ciel le poursuivait de façon insistante tandis qu'il s'engageait dans une rue silencieuse, longeant un mur du quartier de Nishikata. C'était une image grotesque de la justice que cette figure d'un jaune incongru.

Créé en 1930 par le dessinateur Nagamatsu Takeo 永松武雄 (1912-1961), le personnage de la chauve-souris d'or, justicier aux allures morbides et au costume kitsch à souhait (SHÔWAKAN 2012 : 3-14) se présente comme le travestissement burlesque du héros dont il symbolise simultanément la pulsion de mort et la prétention immature de justicier. Cette introduction habile de la caricature d'Isao dans le cours du récit est un moyen, pour l'auteur, de signifier qu'il a bien conscience de l'aspect donquichottesque de son personnage, et tend à couper l'herbe sous le pied du critique. A quoi bon mettre en lumière ce qui est déjà parfaitement assumé par le narrateur ? Le sentiment de frustration que l'on ressent parfois à la lecture de la littérature critique sur Mishima tient souvent à une impression de paraphrase, comme si les commentateurs étaient condamnés à répéter ce qui avait été déjà anticipé par le texte.

LE SECOND TEMPS : ÉLARGIR L'AUDITOIRE

Au sens large, la figure de la prolepse inclut aussi la réponse aux arguments opposés par la partie adverse (TINDALE 2004 : 83), ce que la rhétorique classique nomme l'hypobole[4]. La suite de la lettre, dans laquelle Honda développe son raisonnement autour de la notion de « pureté de sentiments » ou « pureté d'intention » (p. 135-136 : *shinjô no junsuisa*, *junsuishinjô*, *junsuina shinjô*) correspond, selon nous, à ce second temps de la prolepse (chap. 10, p. 136) :

> En l'an trois de l'ère Meiji, Janes, un capitaine d'artillerie à la retraite, ancien combattant valeureux de la guerre de Sécession, fut nommé à l'Ecole de civilisation occidentale de Kumamoto où il mit bientôt sur pied un cours portant sur la Bible et prêcha le protestantisme. En l'an neuf de l'ère Meji, la même année que le soulèvement de la Ligue du Vent Divin, son disciple Ebina Danjô se réunit avec trente-cinq autres élèves au mont Hanaoka où ils prirent le nom de « groupe de Kumamoto » et firent le vœu de « christianiser le Japon et de bâtir un nouveau Japon au moyen des préceptes chrétiens ». Ils furent bien sûr persécutés et l'Ecole de civilisation occidentale de Kumamoto fut contrainte à la dissolution. […] Il s'agit certes d'une pensée exactement inverse à celle de la Ligue du Vent Divin, mais ne pourrait-on pas y voir une manifestation différente de la même pureté d'intention ?

4. Pour Georges Molinié, la prolepse renvoie uniquement à la « partie du discours qui donne l'opinion de l'adversaire », tandis que l'hypobole constitue la réfutation et l'expression de l'opinion du locuteur (MOLINIER 1992 : 52 et 277). Christopher Tindale réunit ces deux mouvements sous le terme générique de prolepse.

Chaïm Perelman et Lucie Obrechts-Tyceta ont mentionné, dans leur célèbre *Traité de l'argumentation*, l'efficacité de la technique argumentative qui consiste à élever les *valeurs concrètes* (« qui s'attache à un être vivant, un groupe déterminé, un objet particulier ») au niveau des *valeurs abstraites*. Effacer la valeur particulière « devant la valeur universelle » permet « d'élargir l'auditoire » (le lectorat) et de « justifier des choix sur lesquels il n'y a pas d'accord unanime » (Perelman et Obrechts-Tyceta 1958 : 102-103). L'argumentation à laquelle se livre le narrateur par l'intermédiaire de Honda relève précisément de ce type de stratégie argumentative : la notion de pureté d'intention donne une dimension universelle à l'action terroriste d'Isao et met l'accent sur une éthique de l'action (agir sans calcul et à ses propres périls) perçue indépendamment de son contenu.

Ce second temps qui offre au destinataire récalcitrant un angle de lecture recevable est, en fait, inscrit d'emblée dans l'argumentation. La lettre de Honda s'ouvre, en effet, sur la notion de pureté d'intention. Le juge note qu'il a été touché par « les motifs et les sentiments purs » (chap. 10, p. 132 : *junsui na dôki to shinjô*) des insurgés du *Shinpûren*. Toute la subtilité rhétorique de la lettre se reflète dans une figure en chiasme : ce que le personnage critique dans *Shinpûren shiwa* (et par extension dans le point de vue d'Isao) est une concession du texte au point de vue probable du lecteur ; à l'inverse ce qu'il a l'air de concéder à Isao (la pureté d'intention) se propose au lecteur comme principal programme de lecture du roman. Le tableau suivant illustre l'inversion :

	Destinateur : Honda	
Destinataire fictif : Isao	Concession (*Shinpûren shiwa* illustre la pureté d'intention)	Critique (*Shinpûren shiwa* est un récit trop simpliste)
Destinataire réel : Le lecteur	Concession / prolepse (*Shinpûren shiwa* est un récit trop simpliste)	Programme de lecture (*Shinpûren shiwa* et Isao illustrent la pureté d'intention)

Il faut donc compléter la remarque de Mitsuhana Takao. Certes Honda corrige le point de vue partisan d'Isao, mais c'est moins pour le critiquer que pour le rendre acceptable. Honda est peut-être juge, mais il est juge et partie, et son point de vue, à mesure que l'on avance dans le roman, apparaît de plus en plus clairement favorable au jeune terroriste dont il finit par adopter certains des présupposés idéologiques (pureté de l'action terroriste, refus du compromis, supériorité de l'idéal abstrait sur la réalité concrète, etc.). Les scènes dans lesquelles Honda exprime une distance vis-

à-vis du point de vue du héros apparaissent, *a posteriori*, comme autant de pièges tendus au lecteur, et relèveraient, pour être plus précis, de la technique dite du *mirroring*, qui consiste à refléter le comportement de celui que l'on souhaite convaincre et notamment « à synchroniser [son] vocabulaire et [s]es concepts » avec les siens. Le séducteur fait ainsi croire à l'auditoire « qu'il pense comme lui » (Breton 1997 : 82 et 92). Dans un premier temps, Mishima nous donne à voir un double du lecteur qui considère avec distance l'engouement d'Isao et utilise les termes mêmes par lesquels nous pourrions le critiquer. Mais *in fine* la logique s'inverse et c'est le lecteur qui est invité à calquer sa lecture sur celle de Honda et à reconnaître la supposée « pureté d'intention » d'Isao.

Reste alors à s'interroger sur la pertinence des arguments mis en avant par Honda pour nous sensibiliser au point de vue partisan et sectaire d'Isao. Le lecteur, dans le cours de sa lecture, ne s'arrêtera probablement pas en détail sur la comparaison proposée par le juge entre les insurgés du *Shinpûren* et les chrétiens de Kumamoto. L'apparence de similitude (une action sans calcul accomplie au nom d'un idéal supérieur) suffira sans doute à le convaincre de la pertinence de la remarque. Une lecture plus attentive suggère cependant que le rapprochement est un peu forcé : les insurgés du *Shinpûren* ont agi au nom de valeurs particulières et par l'usage de la violence ; le « groupe de Kumamoto » de façon pacifique et au nom de valeurs universelles. La notion de pureté d'intention efface opportunément l'écart entre les deux entreprises, rattache l'idéal violent et xénophobe du héros à un événement plus anodin et consensuel. Le procédé relève de ce que Philippe Breton nomme, dans *La Parole manipulée*, un « cadrage manipulateur » qui « implique une torsion des faits, leur réarrangement dans le but d'obtenir par exemple un consentement qui n'est pas acquis d'avance, au prix d'une violence sur la situation » (Breton 1997 : 102). Une analyse minutieuse du texte suggère que le narrateur n'est pas avare de ce type de comparaisons fallacieuses. Le tempérament supposément rationnel, honnête et distant du personnage de Honda forme un paravent parfait pour masquer le caractère abusif et partisan des comparaisons proposées par le narrateur.

CONCLUSION

Susan Rubin Suleiman définit le roman à thèse comme un genre démonstratif et rhétorique qu'elle rattache à l'art antique de l'*exemplum*, anecdote édifiante que l'orateur proposait au public pour appuyer son argumentation (Suleiman 1983 : 36-38).

En raison de leur dimension cooptative, l'élaboration rhétorique des romans à thèse les plus proches du modèle type du genre s'avère néanmoins relativement sommaire. La prise en compte de « l'autre » idéologique qui caractérise un texte comme *Honba*, complexifie ce modèle, et nous renvoie à la figure bien connue de la *conciliatio*, dont l'objet est de fabriquer un consensus. Dans leur effort de persuasion (ou du moins de sensibilisation) du lecteur, certains romans à thèse élaboreraient ainsi des stratégies rhétoriques complexes pour faire prévaloir leurs vues sans heurter frontalement le destinataire. Certains procédés rhétoriques à l'œuvre dans le roman *Honba* renvoient plus précisément à la figure de la prolepse : le narrateur semble anticiper les critiques probables du lecteur et tente de se le concilier en rattachant l'action terroriste du personnage à des valeurs plus universelles.

Ces stratégies rhétoriques contribuent à la complexité du roman, mais semblent aussi avoir pour fonction d'assujettir le lecteur à l'auteur (conçu ici en tant qu'intention textuelle). Les manœuvres que nous avons mises à jour sont d'ailleurs étroitement articulées avec des procédés qui relèvent de la manipulation (*mirroring*, cadrage manipulateur). Le tout dessine un texte qu'on pourrait qualifier de paranoïaque, en ce sens qu'il est marqué par « une attitude défensive rigide, voire une tentative d'emprise sur l'autre afin de prévenir le risque qu'il constitue » (De Mijolla-Mellor 2007 : 3). Cette écriture paranoïaque va clairement à l'encontre de ce que Barthes nomme le *plaisir du texte* qui implique une séduction respectueuse de l'intégrité du lecteur, un *jeu* entre le désir de l'auteur et du lecteur (Barthes 1973 : 10-11). Seuls le plaisir et le dire du premier semblent ici de mise. Un critique comme Mitsuhana se laisse d'ailleurs totalement embrigader, au point de reprendre à son compte des éléments qui relèvent d'une tactique d'auto-défense du texte. Mais les lecteurs les plus récalcitrants ne seront pas forcément mieux lotis : il est difficile, en effet, de trouver une réponse adéquate à la manipulation. Le refus pur et simple du pacte de lecture lui-même, s'il sanctionne l'échec de la séduction paranoïaque, marque aussi celui du lecteur à trouver un lieu à partir duquel il puisse faire advenir son propre désir et sa prise sur le texte.

Plutôt que de simplement condamner le contrat vicié qui nous est imposé, il serait intéressant de chercher à en faire le départ d'un nouveau plaisir de lecture. Pour ce faire, il est évidemment nécessaire de lever les masques, de repérer et de pénétrer l'édifice rhétorique et manipulatoire mis en place par l'auteur. Par ce geste, qui relève d'une logique de légitime défense, le lecteur se réapproprie le texte, reprend ses droits à travers cela même (la manipulation) qui devait l'en priver. Dans un second temps, un

dialogue impossible, une sorte d'échange pervers de bons procédés peut toutefois se nouer entre moi (le lecteur) et l'auteur. Bénéficiant d'une vue synoptique sur les procédés rhétoriques et manipulatoires qu'il mobilise, je dois reconnaître qu'il se donne de la peine pour me séduire. L'écriture paranoïaque, en effet, si elle tourne parfois en rond dans le cercle clos de ses propres obsessions et refuse de céder au lecteur un espace propre, n'implique en aucun cas le rejet du destinataire. Elle ne vit, au contraire, que de sa figure qu'elle cherche constamment à s'accaparer. Il n'est pas désagréable, sinon voluptueux, de constater les efforts déployés par l'auteur pour nous prendre sous sa coupe, de lire, dans le texte, cet autre texte manipulatoire dont les engrenages subtils tournent maintenant à vide et à nu. L'organisation et l'élaboration de cet édifice, je le contemple avec d'autant plus de plaisir que j'y échappe et me réjouis de le voir constamment manquer sa proie. A la paranoïa de l'auteur, j'oppose ainsi un voyeurisme conquérant : « j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans [s]a perversion » (Barthes 1973[5] : 27).

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 10- 27.

Breton, Philippe. *La Parole manipulée*, Paris, La découverte, 1997, p. 82-120.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 222.

de Mijolla-Mellor, Sophie. *La Paranoïa*, Paris, PUF, 2011, p. 3.

Mishima, Yukio. *Honba* (Chevaux échappés), Tôkyô, Shinchôsha, 2012, p. 5-505.

Mitsuhana, Takao. *Mishima Yukio ron* [Sur Mishima Yukio], Tôkyô, Chûsekisha, 2000, p. 202.

Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 52-277.

Napier, Susan J. *Escape From The Wasteland, Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 264-266 (1991).

Noguchi, Takehiko. *Mishima Yukio to Kita Ikki* [Mishima Yukio et Kita Ikki], Tôkyô, Fukumura shuppan, 1992, p. 7-50 (1985).

Perelman, Chaïm et Obrechts-Tyceta, Lucie. *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, 1976 : 102-103 (1958).

5. C'est ainsi que Barthes propose de répondre à l'ennui que suscite parfois l'expression d'un plaisir *rapporté* (récit de rêve, textes critiques) qui condamne le lecteur à un rôle passif de confident. Une lecture, qu'on pourrait elle-même qualifier de perverse, permettrait de rétablir du *jeu* et un espace d'échange dans une relation initialement à sens unique.

SHIBATA, Shôji. *Mishima Yukio, Miserareta seishin* [Mishima Yukio, l'esprit fasciné], Tôkyô, Ôfû, 2002, p. 299-318 (2001).

SHÔWAKAN (sous la dir. du groupe). *Kami shibai no sekai* [Le monde du « théâtre de papier »], Tôkyô, Mediaparu, 2012, p. 3-14.

STARRS, Roy. *Deadly Dialectics, Sex, Nihilism and Violence in the World of Mishima Yukio*, Honolulu, Hawaii University Press, 1994, p. 65-190.

SULEIMAN, Susan R. *Le Roman à thèse ou l'Autorité fictive,* Paris, PUF, 1983, p. 36-178.

TINDALE Christopher W. *Rhetorical Argumentation, Principles of Theory and Practice*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2004, p. 83.