



HAL
open science

Le thème de la transgression et la place du lecteur dans honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio

Thomas Garcin

► To cite this version:

Thomas Garcin. Le thème de la transgression et la place du lecteur dans honba (Chevaux échappés) de Mishima Yukio. Neuvième colloque de la Société Française des Etudes Japonaises, Oct 2010, Paris, France. pp. 157-166. hal-02979849

HAL Id: hal-02979849

<https://hal.science/hal-02979849>

Submitted on 27 Oct 2020

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.

LE THÈME DE LA TRANSGRESSION
ET LA PLACE DU LECTEUR DANS *HONBA*
(CHEVAUX ÉCHAPPÉS) DE MISHIMA YUKIO

Fréquents dans l'œuvre de Mishima, les effets de miroirs sont particulièrement nombreux dans la tétralogie *Hôjô no umi* (*La mer de la fertilité*, 1970) : personnages et situations, figures et motifs, sont pris dans un complexe réseau d'appariements. Le lecteur menace de se perdre dans un jeu de reflets (image du double, réversibilité, anamorphose) dont la profondeur de champ tient, dans l'ordre des personnages, à la diversité des relations entre le modèle et son double (imitation, inversion, caricature). Le second tome, *Honba* (*Chevaux échappés*, 1969), est à cet égard exemplaire : la présence d'un roman (*Shinpûren shiwa* [Chronique de la Ligue du Vent divin]) dans le roman place en effet l'ensemble du texte sous le signe spéculaire¹. Isao, le personnage principal, intéresse moins par sa psychologie qu'en raison du réseau complexe de relations modèle/copie dans lequel il est pris². Ce phénomène de « galerie des glaces », qui va dans le sens d'une construction rigoureuse de l'œuvre romanesque pleinement assumée par l'auteur³, suscite des réactions contraires : certains lecteurs resteront fascinés par ces reflets dont ils chercheront à retrouver le sens quand d'autres s'estimeront prisonniers d'un faux labyrinthe dont la complexité repose avant tout sur des effets d'optique. Il serait

1 L'intrigue de ce récit métadiégétique, pris en charge par un auteur-narrateur fictif, est inspirée d'un fait historique, une rébellion de samouraï à Kumamoto en octobre 1876 (*Shinpûren*, ou *Jinpûren, no ran*).

2 Imité par ses disciples, Isao ne cesse de se chercher lui-même des modèles ou des inspirateurs (les protagonistes du récit métadiégétique *Shinpûren shiwa*, le lieutenant Hori, le prince Tôin, Ôshio Heihachirô, etc.).

3 *Shôsetsuka no kyûka* [Les vacances d'un romancier] (MISHIMA 1955 : 17) : « Une pièce parfaite doit être comme un microcosme. Le roman aussi [...] ». Les métaphores machinistes et la conception du roman comme totalité rigoureusement structurée apparaissent dès 1946 (KAWABATA/MISHIMA 2000 : 56).

intéressant de chercher à articuler deux réceptions *a priori* inconciliables. Collant dans un premier temps à la logique sémantique du texte, nous explorerons l'une de ces relations spéculaires, en l'occurrence celle qui lie deux types de sacrilège, l'un commis par Isao, héros du roman, l'autre par Kurahara, politicien qui représente pour le premier l'incarnation du mal. Le texte dépose un certain nombre d'indices qui nous permettent d'élucider le sens de ce parallélisme. Mais en nous indiquant le chemin de ses propres fondations sémantiques ne nous enferme-t-il pas aussi dans sa propre logique? Nous nous interrogerons dans un second temps sur la place et la liberté qui sont laissées au lecteur face au texte de *Honba*.

LES DEUX SACRILÈGES : TRANSGRESSION SACRÉE ET PROFANATION

Alors qu'il vient de se soumettre à un rite de purification shintô (*misogi*), le personnage d'Isao accomplit un premier sacrilège (*tokushin*) : il répand le sang d'un animal qu'il tue d'un coup de fusil (chapitre 23). A la fin du roman celui de Kurahara commet deux impairs qualifiés du même terme de *tokushin* : il se goinfre de bœuf quelques heures avant d'assister à une cérémonie shintô pendant laquelle il écrase de ses fesses, par distraction, le rameau sacré (*tamagushi*) que les officiants lui avaient remis (chapitre 38). Les bévues de Kurahara et le geste d'Isao représentent, en apparence, un degré d'impiété à peu près identique. Tel n'est pas le point de vue des jeunes fanatiques groupés autour d'Isao : alors que le sacrilège de leur leader ne suscitera pas la moindre critique, celui du politicien leur paraît intolérable⁴. Ajoutons que Kurahara sera assassiné par Isao, qui invoque précisément la profanation du sanctuaire d'Ise au moment de plonger son poignard dans le ventre du politicien. C'est ainsi un héros sacrilège qui prétend réparer le sacrilège.

L'écart descriptif entre les deux scènes de sacrilège attire d'abord l'attention. Dans le premier cas, le geste est anticipé : Isao s'imagine rentrer au camp de purification shintô de maître Kaido avec un « cadavre dégouttant le sang⁵ ». Projection qui suggère que le sacrilège comporte pour le personnage une signification et une fonction. Le trajet qu'il effectue pour se rendre dans la montagne est présenté comme une forme d'ascension ritualisée, marquée par le franchissement d'un certain nombre de seuils (camp,

4 Chap. 38, p. 794.

5 Chap. 23, p. 640.

pont, forêt, clairière⁶). Isao traverse la ligne qui sépare, pour reprendre une terminologie empruntée à la géographie, l'écoumène de l'érème, autrement dit le monde des hommes de celui des dieux (BERQUE 1986 : 74). L'instant transgressif est vécu comme une expérience lourde de sens qui culmine dans une forme de duel avec une nature sacralisée d'où s'efface graduellement l'empreinte humaine (chap. 23, p. 640-641) :

Isao n'aperçut pas un chat et, pour cette raison, se résolut à emprunter la sente. Dans les fourrés de bambous, le lierre et les fruits rouges des plantes grimpantes s'entremêlaient confusément. Aux bords des champs de mûriers, les racines de plants arrachés s'empilaient en nombre, mangés par la mousse, barrant le chemin. Un pinson, tout proche dans l'épaisseur de la forêt, fit retentir son chant. [...]

Isao écouta de toutes ses oreilles. Pas le moindre son venu froisser les feuilles mortes. Il fixa le sentier. Nulle trace de pas évoquant un gibier. Si quelque chose retenait ici son souffle, ce n'était ni de peur ni d'animosité, mais, songea-t-il, pour se moquer de ses intentions assassines. Isao eut le sentiment que tout – la forêt aux couleurs automnales, les fourrés de bambous, les cryptomères, enfin le silence qui les recouvrait – se riait de lui. [...] Il n'y avait trace de vie nulle part. Il prit la pente de biais et déboucha tout à coup sur un bosquet plus clairsemé, éclairé par le soleil. C'est alors que, soudainement, un faisan prit son envol.

Une chaîne symbolique qui renvoie explicitement au monde chtonien (le noir, le rouge, les racines, la mousse, l'automne, les feuilles mortes, les plantes grimpantes), la présence d'un seuil ultime (les mûriers arrachés) dont le franchissement provoque une réaction sonore (chant du pinson) place cette description sous le régime symbolique de la descente aux enfers. L'intensité avec laquelle la scène est vécue par le personnage et le thème du sacrifice animal nous orientent vers la notion de « transgression religieuse » évoquée par Georges Bataille (BATAILLE 1957 : 82) dont on peut supposer qu'elle exerça une forte influence sur Mishima⁷. Pour le philosophe français, la transgression « n'est pas la négation de l'interdit [...] elle le dépasse et le complète » (p. 71). Exceptionnelle, rejoignant le temps sacré de la fête, elle nous ramène à la continuité de l'être, à ce pouvoir dissolvant et exaltant de la mort qui efface l'individuation⁸. L'instance ici en

6 Chap. 23, p. 639-644.

7 Voir notamment l'essai *Erochishizumu* [L'Erotisme, 1960] ou le dernier entretien de Mishima avec Furubayashi Takashi (MISHIMA & FURUBAYASHI 2002).

8 C'est aussi à une méditation sur la mort que nous convie, dans *Honba*, le sacrifice du faisan (chap. 23, p. 641-643).

jeu est celle du dionysiaque – sombre polarité du sacré qui ruine les catégories, inverse les hiérarchies, livre l'homme à toutes les dépenses et les violences possibles (trances, sacrifices, meurtres, orgies...). Bataille appelée « sacré impur » (p. 130-141) ce mode d'être incompatible (par opposition au « sacré pur ») avec le monde profane du travail et dans lequel nous introduit la transgression. Rituellement contrôlée, celle-ci ne constitue pas une fin en soi. Rappelant le pouvoir dévastateur de la violence, réitérant le sens de l'interdit, la transgression est instrumentalisée et sert *in fine* aussi bien le sacré pur que l'ordre profane (p. 73-120).

Le texte suggère que, conformément à la doctrine bataillienne, le personnage utilise la transgression comme un instrument de régénération du sens. C'est en effet après avoir appris que l'institution qui lui insuffla son propre patriotisme (l'école fondée par son père) ne devait sa prospérité qu'aux pots-de-vin de Kurahara, que le jeune adolescent choisit de tuer le faisan⁹. La violation rituelle de l'interdit est présentée comme un moyen de retrouver le chemin d'une transcendance qui menaçait de s'étioler. L'idée d'une double polarité du sacré est aussi exploitée : une sorte de courant alternatif balance constamment Isao du réseau nocturne (forêt dense, fourrés, mousse, racine, cadavre, sang) au réseau diurne (pelage éclatant du faisan¹⁰, bosquet clairsemé, ciel, ensoleillement). Cette imbrication étroite des motifs d'ascension et de descente s'adapte à la mythologie politique du personnage qui considère que seule une élite héroïque (à laquelle il prétend) est capable d'assumer la solidarité du pôle lumineux et du pôle noir du sacré¹¹. La transgression implique une mise en scène et un code symbolique dont le héros devient le scripteur (Isao choisit lui-même la direction néfaste du sud-ouest¹²).

Le personnage de Kurahara, par contraste, ne semble pas même avoir conscience du sacrilège qu'il accomplit. Le narrateur résume l'article du tabloïd d'extrême droite qui s'offusqua de sa conduite lors d'une cérémonie au sanctuaire d'Ise, après que Kurahara eut, la veille, consommé de la viande de bœuf (chap. 38, p. 794-795) :

Kurahara sembla soudainement sentir que son dos le grattait. Afin de se soulager il voulut d'abord libérer sa main droite et saisit la branche sacrée de sa main gauche. Comme il ne parvenait

⁹ Chap. 23, p. 639.

¹⁰ Chap. 23, p. 641.

¹¹ Chap. 17, p. 578-580.

¹² Chap. 23, p. 640.

pas à atteindre l'endroit qui le démangeait, il inversa ensuite la manœuvre et reprit le rameau de la main droite. Il essuya un nouvel échec.

La lecture du *norito* se poursuivait et ne paraissait pas près de s'arrêter. Kurahara hésita un moment puis, embarrassé par le rameau, se résolut à le laisser sur le pliant, enfin se passa les mains dans le dos et se gratta. C'est à cet instant que le *norito* s'acheva et qu'un desservant les invita à offrir les branches sacrées.

Kurahara [...] fit assaut de politesse avec le gouverneur pour lui céder la priorité. Ce fut finalement le gouverneur qui s'inclina et s'avança le premier. [...] Kurahara qui était soulagé d'avoir fait passer le gouverneur devant lui, s'installa sur son pliant et écrasa de ses fesses la branche sacrée.

L'hésitation et la maladresse caractérisent un personnage qui en devient comique. La scène évoque même assez précisément le cinéma burlesque : jeu mécanique et somnambulique des personnages (le protocole concurrentiel de la politesse), effets de répétition (à la multiplication des tentatives infructueuses, d'ordre circonstanciel, s'ajoute la référence à un passage antérieur où Kurahara écrasait déjà de ses fesses un étui à cigarettes¹³), mouvement de crescendo (tentative de la main droite, de la main gauche, des deux mains) qui s'achève, au sens propre comme au figuré, sur une « chute » (Kurahara s'assied et écrase le rameau). Ridicule, Kurahara semble presque autant victime que coupable : le *norito* prend ainsi fin précisément au moment où il pose son rameau sur le pliant.

C'est cependant cela même qui semblait disculper le personnage de Kurahara (son inconscience) qui l'accuse. En ignorant les interdits alimentaires, en négligeant le recueillement et l'attention qu'exige tout rituel, le comportement de Kurahara remet en cause la présence d'une frontière qui séparerait le sacré du profane, et partant l'existence même d'une polarité sacrée. Son geste est donc perçu comme une *profanation* (l'on entend par ce mot « le fait de rendre profane, de désacraliser »). Quiconque nie l'existence d'un espace et d'un temps sacrés qui imposent un comportement particulier, ouvre les vannes de l'impureté profane, expose le sacré à la contagion de la relativité. Dans cette perspective, les sacrilèges d'Isao et de Kurahara sont donc effectivement antithétiques : le premier met en scène une sorte de rituel de la transgression quand le second transgresse un rituel ; l'un sacralise, l'autre profane.

¹³ Chap. 15, p. 562-563.

COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE ET LECTURE DU MANICHÉISME

Le reflet inversé des deux sacrilèges posait une sorte d'énigme. Sa résolution permet d'éclairer d'autres passages du roman, au premier abord obscurs ou surprenants¹⁴. Le texte offre ainsi un lisible jeu de piste. Mais c'est alors au moment même où le lecteur se flatte de participer à l'élaboration du sens que le texte le prive en réalité de son indépendance. Pris dans le cercle d'une cosmologie familière¹⁵, jouet d'une fiction de liberté interprétative, le lecteur coopère à un sens qui est *déjà là* : il ne le construit pas.

Il peut certes tenter de l'approfondir. Il notera, par exemple, que Mishima inflige de nombreuses distorsions à la théorie bataillienne. *L'Erotisme* procède en effet, au moins pour partie, d'une pensée sociologique. La transgression est une expérience collective et exceptionnelle qui permet de renouer le lien social. Inscrit dans un processus graduel, le sacrilège d'Isao initie en revanche une quête individuelle de la pureté (conçue, à mesure que l'on avance dans le roman, plutôt comme intention que comme état) : le sacrifice du faisan en annonce un autre (le meurtre de Kurahara) et impose ultimement un rite de purification rétroactif (le *seppuku*). Aucune place n'est accordée, dans cette perspective, à l'ordre profane : le trajet rituel qu'effectue Isao le mène simplement d'un pôle sacré (le rite lumineux du *misogi*) à son pôle contraire (le rite noir du sacrifice/sacrilège).

Prenant à rebours la solidarité de l'ensemble sacré pur/ordre profane présente dans la théorie bataillienne, les gestes anti-thétiques de Kurahara et d'Isao témoignent d'un strict clivage entre une conception profane inaccessible au sens du sacré (celle dont relève la conduite de Kurahara), et une conception religieuse qui refoule tous les modes d'expression de l'existence profane (Isao n'arrive pas à donner du sens au fait de rire et de manger, résiste à l'attrance de la femme, refuse au final tout ce qui n'est

14 Chap. 17, p. 578-580 : les vues d'Isao, qu'il expose au prince Tôin, s'éclaircissent à la lumière de la théorie bataillienne de la transgression. Chap. 34, p. 744 : réaction d'Isao qui réclame la torture, ou si l'on veut, la noblesse de la transgression. Chap. 40, p. 812 : meurtre de Kurahara, logique « clivée » du meurtrier et de la victime.

15 Significativement un titre identique : « Le monde de Mishima Yukio » (*Mishima Yukio no sekai*) a été choisi par deux critiques de référence : Noguchi Takehiko (1968) et Muramatsu Takeshi (1996). C'est aussi le titre d'un ouvrage collectif, dirigé par Takahashi Bunji (1989). Ce n'est plus le roman mais l'œuvre, en son entier, indissociable de la vie du romancier, qui est ici considérée comme une totalité structurée et indépendante, régie par ses lois propres.

pas empreint de solennité, de piété et d'héroïsme¹⁶). Or ce clivage – et les deux extraits que nous avons cités l'illustrent partiellement – s'exprime dans le tissu même du texte où un récit dont le réalisme presque caricatural, marqué notamment par un certain nombre d'« effets de réel¹⁷ » (BARTHES 1984 : 179-187), alterne avec une narration quasiment épique mettant en scène, à l'instar du récit métadiégétique *Shinpûren shiwa*, des personnages exemplaires¹⁸ et iconisés. A côté de Honda, Kurahara ou Inuma, dont la description est marquée du sceau du vraisemblable (défauts, tics, manies, maladroites qui donnent du volume au portrait), Isao n'est jamais vraiment caractérisé sinon par un « portrait-rhétorique » ou « portrait-signé » (BARTHES 1971 : 27-28) qui se contente de dire ou de répéter sa perfection.

C'est paradoxalement ces changements de registre qui tendent à confirmer le statut générique du texte de *Honba*. L'écart entre deux modalités génériques antagonistes évoque les analyses de Susan R. Suleiman au sujet du roman à thèse, ce « genre divisé contre lui-même, fissuré entre "roman" et "thèse" ». Tandis que sa dimension réaliste impose « de rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne », sa dimension idéologique implique une simplification et une schématisation qui « trouvent mieux leur place dans les genres allégoriques ou mythiques que dans les genres réalistes » (SULEIMAN 1983 : 33). Dans le cas de *Honba*, on peut considérer que la séparation entre « roman » et « thèse » redouble une division thématique entre les domaines du profane et du sacré qui parcourt tout le roman. Les personnages dont le comportement illustre une logique séculière sont clairement inscrits dans un registre réaliste (Inuma père et mère, Honda, Makiko). Ceux qui sont sensibles aux exigences du sacré (et du sacrifice) appartiennent plutôt au registre allégorique du mythe ou de l'épopée (les protagonistes de *Shinpûren shiwa* et Isao).

16 Chap. 10, p 513 ; chap. 29, p 692-694.

17 On trouvera dans les précisions sur le *furoshiki* des magistrats l'exemple le plus conforme au modèle théorique (chap. 1, p. 400). Mais c'est l'ensemble du premier chapitre qui est saturé de détails relativement superflus (prix du loyer, taille du jardin, litanie des toponymes qui scandent le trajet quotidien de Honda, etc.). L'aspect comptable de ces informations suggère qu'elles n'ont certes pas pour unique fonction d'authentifier le réel : elles en connotent aussi la médiocrité.

18 Les protagonistes de *Shinpûren shiwa* partagent les quatre caractéristiques que Suleiman assigne au « héros antagonique » des récits exemplaires : 1) ils possèdent les bonnes valeurs ; 2) ils font partie d'un groupe avec lequel ils tendent à se confondre ; 3) ils se battent en tant que membres du groupe pour la réalisation de ces valeurs ; 4) ils ne changent pas. A peine individualisés (si ce n'est par leur nom) on peut considérer qu'ils sont en quelque sorte « interchangeable » (SULEIMAN 1983 : 131-132).

CONCLUSION

Derrière la relative complexité sémantique du texte de *Honba* se profile ainsi le schématisme du roman à thèse. Une fois disséquée, l'apparente similitude de l'acte commis par Isao et Kurahara nous renvoie en effet au squelette initial : si les personnages sont soumis à des modalités descriptives différentes, c'est simplement parce qu'ils occupent des positions antagonistes dans l'échelle des valeurs idéologiques qui fondent le roman. Il y a là un retour logique : les effets d'optique ne créent pas tant de la profondeur que des effets de profondeur susceptibles de tomber à plat, surtout lorsque les données initiales sont en vérité manichéennes. Cette remarque ne supprime évidemment pas l'intérêt et la complexité des mécanismes sémantiques que nous avons présentés plus haut. Mais nous repérons peut-être, à l'issue du détour que nous venons d'effectuer, une stratégie sémantique que l'auteur aurait mis en place pour relever un défi qu'il n'a pas pu ignorer et qui se pose à tout auteur de roman à thèse : comment préserver l'intérêt du lecteur face à un roman qui repose sur « une structure antagonique¹⁹ » (SULEIMAN 1983 : 124-125), et donc sur une série d'oppositions stéréotypées²⁰ (bons/méchants, beau/laid, bien/mal, etc.) ? Il existe certes, dans *Honba*, des personnages intermédiaires (notamment Honda et Makiko) et des situations ambiguës qui complexifient la hiérarchie des valeurs. Mais la stratégie que nous avons voulu mettre à jour est autre. Elle relève plutôt d'une forme de complication par dédoublement : dans l'opposition entre les pôles thématiques du sacré et du profane, le pôle sacré est ainsi dédoublé en sacré impur/sacré pur. L'effet de labyrinthe provient précisément de démultiplications de la binarité, ce qui dessine des similitudes factices entre des espaces thématiques en vérité antagonistes (ici l'apparente analogie entre « transgression » et « profanation »).

19 Dans la même veine, Balzac s'interrogeait déjà sur « le difficile problème qui consiste à rendre intéressant un personnage vertueux » (cité par HAMON 1997 : 189).

20 La question paraît d'autant plus légitime que le récit métadiégétique *Shinpûren shiwa* illustre de façon presque caricaturale l'ennui que peuvent susciter les redondances d'un récit manichéen et allégorique. Est-ce qu'on ne pourrait pas considérer que le texte cherche, à travers ce type de structure enchaînée qui concentre les aspects les plus contestables (et que l'on retrouve probablement dans d'autres romans à thèse), à conjurer ses propres limites ? A en juger par la réaction d'Hashimoto Osamu, qui fustige la platitude et la longueur de ce récit (HASHIMOTO 2002 : 52-53), *Shinpûren shiwa* tend effectivement à catalyser les réticences du lecteur.

Le parallélisme entre les sacrilèges des personnages d'Isao et de Kurahara dans *Honba* oriente d'abord la lecture vers l'opposition entre une « transgression religieuse » qui réitère le sens de l'interdit (cas d'Isao) et une « profanation » involontaire qui ignore la valeur des lois auxquelles elle contrevient (cas de Kurahara). Cette lecture permet de mieux comprendre la logique qu'exemplifient les différents personnages. Elle ne fait toutefois jamais que reconstruire le déjà-construit du texte et enferme le lecteur dans un labyrinthe qu'il comprend mieux sans toutefois en sortir. En y regardant de près, il constatera cependant que cette complexité est pour partie apparente, qu'elle procède d'une simplification par clivage et peut toujours se ramener à une forme de binarité. Ces éléments tendent à placer *Honba* sous le régime générique du roman à thèse et c'est donc probablement dans le cadre de considérations plus vastes sur la place du lecteur dans les romans à thèse qu'il faudrait inscrire notre réflexion. Nous ne doutons pas qu'il existe, entre le refus pur et simple du contrat de lecture et l'étroite adhésion au texte (alternative extrême que tend à favoriser l'autorité du genre) un espace de liberté qui permettrait peut-être de détourner ou de subvertir les contraintes sémantiques que les textes fortement programmés imposent au lecteur. Aussi manichéen soit-il, *Honba* est un roman complexe qui se prête probablement à des lectures plus déroutantes que celles que l'auteur avait initialement prévues.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, [1968], 1984.
 BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971.
 BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris, Les éditions de minuit, 1957.
 BERQUE, Augustin. *Le sauvage et l'artifice, les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard, 1986.
 HAMON, Philippe. *Texte et Idéologie*, Paris, Puf, [1984], 1997.
 HASHIMOTO, Osamu. *"Mishima Yukio" to wa nani mono datta no ka* [Qu'était-ce donc que Mishima Yukio ?]. Tôkyô, Shinchôsha, 2002.
 KAWABATA/MISHIMA. *Correspondance*. Traduit par Dominique Palmé, Paris, Albin Michel, 2000.
 MISHIMA, Yukio. *Zenshû* [Œuvres complètes]. Vol. 18. Tôkyô, Shinchôsha, [1969], 1973.
 MISHIMA, Yukio. *Mishima Yukio Bungakuronshû* [Anthologie des essais littéraires de Mishima Yukio]. Tôkyô, Kôdansha, 1970.
 MISHIMA, Yukio. « Les vacances d'un romancier » (extraits). [1955], traduit par Thomas Garcin, *L'Argilette*, n° 3, 2011 : 13-25.
 MISHIMA, Yukio, FURUBAYASHI, Takashi. *Mishima Yukio saigo no kotoba*, [Les derniers mots de Mishima Yukio]. Shinchôsha, 2002.

MURAMATSU, Takeshi. *Mishima Yukio no sekai* [Le monde de Mishima Yukio]. Tôkyô, Shinchôsha, 1996.

NOGUCHI, Takehiko. *Mishima Yukio no sekai* [Le monde de Mishima Yukio]. Tôkyô, Kôdansha, 1968.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris, Puf, 1983.

TAKAHASHI, Bunji. *Mishima Yukio no sekai* [Le monde de Mishima Yukio]. Tôkyô, Shintensha, 1989.