

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UN SUJET MASQUÉ DANS L'ÉCRITURE. MISE EN SCÈNE DE LA CONFÉSSION CHEZ
NATSUME SŌSEKI, DAZAÏ OSAMU ET MISHIMA YUKIO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-ÈVE VALLIÈRES

DÉCEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCLEMENT

J'aimerais tout d'abord remercier Monsieur Louis-Daniel Godin qui, par sa bienveillance, sa disponibilité et ses annotations judicieuses, a su me guider, me diriger et m'encadrer dans un projet dont l'ambition m'apparaissait vertigineuse par moments. Nos discussions à la fois instructives et compréhensives m'ont aidée à trouver la confiance en moi pour persévérer dans mon écriture.

J'aimerais également remercier Kanzaki-sensei ainsi que Monsieur Marc-André Brouillette et Madame Catherine Cyr sans qui mon échange étudiant au Japon qui a inspiré l'écriture de ce mémoire n'aurait pas été possible.

Ensuite, j'aimerais remercier Santina et Ariela avec qui j'ai passé d'innombrables séances de recherche et d'écriture motivantes et inspirantes.

Je souhaite également remercier ma famille et mes amis qui ont réussi à me garder saine mentalement en maintenant ma vie sociale active et en ayant une écoute compréhensive sur les aléas de ma vie.

Enfin, j'aimerais dédier mon dernier remerciement à Carl qui, sans le vouloir, m'a motivée à terminer ce projet en embrasant mon orgueil. Carl, merci de m'avoir montré ce que j'ai manqué.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I UNE CONSTRUCTION MORTIFÈRE	11
1.1 Vers la mort : un chemin atemporel.....	11
1.1.1 Les traditions funèbres	11
1.1.2 Les symboles de la guerre	17
1.2 Lorsque le sujet jouit de sa mort.....	24
1.2.1 Tentatives de représentation; béance dans l'écriture.....	24
1.2.2 Le voile du fantasme	28
1.3 Regard sur la mort; un retour.....	36
CHAPITRE II IMAGINAIRE DE L'AUTORITÉ	38
2.1 Le masque de l'imposteur.....	38
2.1.1 Un regard sur soi	38
2.1.2 Un besoin de dissimulation	50
2.2 L'écriture, recherche d'un lien social	60
CHAPITRE III IMAGINAIRE DU DÉSIR	64
3.1 Un enfant est sacrifié; fantasme du rejet.....	64
3.2 Lorsque « Je » se corrompt	74
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	83

LISTE DES ABRÉVIATIONS

LPH	<i>Le pauvre cœur des hommes</i> (1957)
DDH	<i>La déchéance d'un homme</i> (1962)
CDM	<i>Confession d'un masque</i> (1971)

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous proposons une réflexion sur l'écriture confessionnelle mise en scène dans trois romans japonais de confession, soit *Le pauvre cœur des hommes* (1957) de Natsume Sōseki, *La déchéance d'un homme* (1962) de Dazaï Osamu et *Confession d'un masque* (1971) de Mishima Yukio. Notre approche analytique nous amène à relever dans ces œuvres, dont le style confessionnel est généralement associé au genre du *I-Novel*, les traces d'un contexte sociohistorique de modernisation. C'est toutefois une perspective psychanalytique attentive à l'énonciation qui est privilégiée dans ce mémoire, laquelle permet d'envisager la subjectivité à travers la figure du « masque ». Ce sujet, nous l'entendons ici comme celui qui préoccupe la psychanalyse, un sujet divisé, manquant, qui « ex-iste » au prix d'une perte qui n'est pas sans rapport avec le langage dans lequel il s'inscrit. La particularité de la poétique de notre corpus nous amène à réfléchir sur l'énonciation ainsi que sur la part inconsciente du sujet que son « je » met en jeu. La métaphore du masque, qui donne au mémoire son titre et qui a une certaine importance dans la culture japonaise, n'est pas laissée au hasard. Nous l'approchons de deux manières *a priori* contradictoires : selon sa fonction de dissimulation et celle de révélation, fonctions qui concernent également l'acte de l'écriture. La mise en scène de la confession donne lieu à des motifs récurrents – le supplice, la mort, la marginalité, entre autres – qui génèrent, dans l'analyse, tout un discours sur le collectif, la mort, voire sur l'Autre. Divisé en trois chapitres qui abordent chaque fois les œuvres en relation les unes aux autres, ce mémoire étudie chez Sōseki, Dazaï et Mishima la question de la subjectivité à partir de trois grands enjeux thématiques et théoriques : la mort, l'autorité et le désir.

Mots clés : Natsume Sōseki, Dazaï Osamu, Mishima Yukio, écriture confessionnel, psychanalyse, sujet, fantasme, désir, mort, autorité

INTRODUCTION

A tout le moins, désireux de vous expliquer cette mystérieuse entité que j'appelle mon moi, ai-je fait mon possible pour me mettre tout entier en cette confession. (LPH, 307)

Natsume Sōseki¹, *Le pauvre cœur des hommes*

Dans son ouvrage *Origins of Modern Japanese Literature*, Karatani Kōjin théorise le système de la confession qui prend forme dans la littérature japonaise du XX^e siècle. Karatani explique que c'est cette nouvelle forme littéraire qui produit une « intérieurité », « un véritable soi ». Ce n'est donc pas l'objet confessé qui intéresse l'analyse, mais plutôt ce qu'il appelle « la pulsion de la confession² ». De ce système s'instaure une nouvelle réalité littéraire japonaise, soit celle d'une intérieurité qui se révèle non seulement à autrui, mais également à soi-même. Aussi, pour mieux illustrer sa théorie, Karatani la compare aux techniques confessionnelles de la psychanalyse³. Le passage en exergue tiré d'une œuvre de notre corpus illustre cette idée d'une confession portant les traces d'un sujet qui s'y dissimule. Par l'étude de son énonciation, nous en arriverons à percevoir des traces de ce sujet marqué par un vocabulaire persistant, et nous verrons que le mystère entourant le Maître aboutit à un désir plus grand que le dévoilement du secret. Ainsi, nous nous intéresserons à l'intrication de cette « pulsion de la confession » avec un « je », avec un sujet qui s'y construit. La particularité de la poétique de notre corpus nous amène à réfléchir sur l'énonciation ainsi que sur la part inconsciente du sujet que son « je » met en jeu⁴. Si tout sujet se construit dans le langage, alors tout sujet se construit dans un rapport au monde, puisque le langage est forcément social. Avant d'entreprendre l'élaboration d'une fondation théorique basée sur une

¹ Puisque dans la langue japonaise, les prénoms et noms de famille sont inversés, nous allons procéder de la même façon lorsqu'il est question d'un auteur, critique ou théoricien japonais. Dans ce cas-ci, nous nous retrouvons avec Natsume, qui est son nom de famille, et Kinnosuke, qui est son prénom. Puisque Sōseki est son nom d'écrivain, nous allons utiliser ce nom dans le corps de notre texte.

² Notre paraphrase traduite de : « It was the literary form of the confession – confession as a system – that produced the interiority that confessed, the "true self." Rather than examine how or what was confessed, we should examine this institution. For it is not the existence of hidden secrets that necessitates confession but the compulsion to confess that produces an "interior" which must be hidden. » Kōjin Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. Brett de Bary, Duram, Duke University Press, 1993, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ Nous entendons ici par sujet celui que la psychanalyse étudie, il faut donc « le distinguer tant de l'individu biologique que du sujet de la compréhension. Ce n'est pas non plus le moi freudien (opposé au ça et au surmoi). Ce n'est pas pour autant le je de la grammaire. Effet du langage, il n'en est pas un élément : il "ex-siste" (se tient hors) au prix d'une perte, la castration. » Roland Chemama et Bernard Vandermersch, « Sujet », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, 2018, p. 555.

perspective psychanalytique, il nous semble important de soulever, en introduction de ce mémoire, le statut particulier de la subjectivité dans la littérature japonaise ainsi que le contexte sociohistorique des trois romans⁵ qui feront l'objet de ce mémoire, et qui seront par ailleurs résumés plus loin : *Le pauvre cœur des hommes* de Natsume Sōseki, *La déchéance d'un homme* de Dazaï Osamu et *Confession d'un masque* de Mishima Yukio.

Du côté de la linguistique, le japonais est désigné comme une langue agglutinante. Autrement dit, elle se construit par l'assemblage de morphèmes, soit d'unités grammaticales minimales de signification. Cette construction offre une certaine malléabilité à la langue, permettant l'omission de pronoms grâce à l'utilisation de particules⁶ révélant la fonction du mot dans la phrase. Toutefois, comme Emiko Ohnuki-Thierney l'explique dans son article « The Power of Absence : Zero Signifiers and their Transgressions », l'omission des pronoms peut être un choix délibéré, voire obligatoire, selon le contexte social entre les interlocuteurs⁷. En ce qui concerne le « je » comme pronom de la langue japonaise, Ohnuki-Thierney explique que

[...] le « je » indexical du discours japonais est un « je » *explicitement relationnel* dans le contexte du discours. Le sujet absent comme signifiant zéro représente avant tout le soi *social*, pas l'individuel, qui est spécifiquement construit en relation avec les autres dans un contexte donné du discours. Le « je » communiqué par l'absence de sujet dans le discours japonais est modifié dans chaque situation, et donc le même individu change son identité sociale exprimée selon le/les autre(s) et le contexte social – c'est à la fois le soi le plus spécifique, c'est-à-dire relationnel et indexical, et pourtant, ou par conséquent, le soi le plus éphémère⁸.

La langue japonaise produit donc une réactualisation de l'individu, du « je », selon le contexte relationnel entre les interlocuteurs. Sans l'utilisation du « je » japonais, ayant lui-même différentes

⁵ Natsume Sōseki est un auteur appartenant à l'ère Meiji (1868-1912) alors que Mishima Yukio et Dazaï Osamu appartiennent à l'ère Shōwa (1926-1989). Bien que le contexte sociohistorique japonais ait grandement changé et évolué entre 1868 et 1989, notre approche analytique nous amène à analyser des traces de ce contexte dans le corps du texte, dont l'écriture témoigne. Le contexte sociohistorique sera donc utilisé afin d'outiller notre analyse littéraire pour une meilleure compréhension de nos œuvres.

⁶ Les particules en japonais sont invariables et se positionnent entre les différentes composantes de la phrase. Par exemple, la particule « no » (の) indique la possession, alors que la particule « he » (へ), prononcée « è », indique une direction.

⁷ Emiko Ohnuki-Tierney, « The Power of Absence: Zero Signifiers and their Transgression », *L'homme*, vol. 34, n° 130, 1994, consulté le 13 juillet 2021, p. 62.

⁸ Notre traduction de « *In contrast, the indexical "I" of the Japanese discourse is an explicitly relational "I" in a given context of discourse. The absent subject as a zero signifier represents above all the social, not the individual, self who is specifically constructed in relation to others in a given context of discourse. The "I" conveyed by the absent subject in Japanese discourse is modified in each discourse situation, and therefore the same individual changes his/her expressed social identity depending upon the other(s) and the social context – it is at once most specific, that is, relational and indexical, and yet, or therefore, a most impermanent self.* » *Ibid.*, p. 63. L'auteur souligne.

formes selon le contexte⁹, le locuteur peut également se désigner par « les mots désignant [s]es rôles, tels que profession, rang dans une hiérarchie, que le sujet joue dans la relation qu'il entretient avec son interlocuteur, réel ou imaginaire¹⁰ ». Dans cette conception langagière, le sujet doit porter une attention particulière à ses relations et à sa place dans la collectivité. Ainsi, « [I]l Japonais doit choisir, à chaque fois qu'il fait face à une autre personne, un mot parmi de nombreux autres, suivant la nature de la relation qu'il définit subjectivement, pour se désigner soi-même en tant que sujet de la proposition qu'il va énoncer¹¹ ». Le sujet ajuste son discours en fonction du regard d'autrui, ce qui, et nous l'étudierons, témoigne d'un certain désir de cohésion avec la collectivité.

Le tournant du XX^e, période caractérisée par la restauration de Meiji (1868-1912), amorce une réforme de la culture japonaise. De l'ouverture des frontières nippones à la mort de l'empereur en 1912, de l'éducation obligatoire à l'envoi d'émissaires japonais dans les pays européens pour y étudier les mœurs occidentales¹², cette période de changement culturel inaugure l'ère d'une modernité japonaise émergente. Avant la restauration de Meiji, le mot « littérature » (*bungaku*) n'existe pas dans le vocabulaire japonais¹³. Il n'est donc pas étonnant qu'un auteur tel que Natsume Sōseki s'interroge sur ce que signifie la littérature. Son œuvre, *Bungakuron* ou *Theory of Literature*, découlant de ses cours enseignés de 1903 à 1905 à l'Université Impériale de Tokyo (l'actuelle Université de Tokyo), tente une certaine théorisation savante de la littérature. Karatani Kōjin décrit justement *Bungakuron* comme étant « une fleur qui a fleuri hors saison et donc qui n'a laissé aucune graine¹⁴ ». Ainsi, nous pouvons observer que l'ère Meiji a apporté son lot de changements à la littérature nippone, dont la création d'une écriture plus près de la langue japonaise parlée, mais également son lot de réflexions culturelles et identitaires – qu'est-ce que la littérature japonaise? –, donnant lieu à des tentatives de théorisation comme celle proposée par Sōseki.

Dans son chapitre « *The Discovery of Interiority* », Karatani argumente que le « je »

⁹ 私 (watashi), pronom formel, 僕 (boku), pronom utilisé par un homme, 荒 (ore), pronom utilisé par un homme de manière arrogante, etc.

¹⁰ Toshiaki. Kozakaï, *Les Japonais sont-ils des Occidentaux? : sociologie d'une acculturation volontaire*, WorldCat.org, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 176.

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

¹² Voir à ce sujet Elise K. Tipton, *Modern Japan : A Social and Political History*, Milton, Taylor & Francis Group, 2002, p. 44-92.

¹³ Kōjin Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, op. cit., p. 4.

¹⁴ Notre traduction de : « [...] a flower that bloomed out of season and therefore left no seed [...]. » *Ibid.*, p. 11.

romanesque s'est élaboré par la mise en place d'un style d'écriture familier, soit le *genbun itchi*¹⁵ (言文一致). En passant par le théâtre kabuki¹⁶, Karatani rapproche le visage nu d'Ichikawa Danjūrō IX¹⁷ dans ses pièces au *genbun itchi* pour relever une tendance à l'expression artistique sans artificialité, sans maquillage ou sans *kanji*. Karatani termine son rapprochement entre le théâtre kabuki et le mouvement littéraire en concluant que

[c]omme le visage décoré, le caractère chinois a un sens direct et figuré. Une fois qu'une idéologie phonocentrique du langage est adoptée, néanmoins, même quand les *kanji* étaient utilisés, leur sens était dépendant du son. Similairement, la conception du visage nu est devenue comme une sorte de code phonétique. Le sens était alors constitué comme une voix intérieure enregistrée et exprimée par le visage nu. La découverte du réalisme et de l'intériorité japonaise est donc profondément liée au mouvement du *genbun itchi*¹⁸.

Avec l'étude de Karatani, nous pouvons observer que la culture japonaise de l'ère Meiji témoigne d'une aspiration à une certaine épuration de toute artificialité dans l'expression artistique, renvoyant ainsi à la conception d'une expression intérieure, d'un soi mis à nu. Avec cette nouvelle vision du soi, la littérature japonaise en vient à adopter un genre littéraire relevant de l'autobiographie, soit le « I-Novel » en anglais, ou le 私小説 (watakushi shōsetsu ou shi-shōsetsu) en japonais. Karatani précise que les œuvres écrites dans la forme confessionnelle appartiennent généralement à ce genre¹⁹. Plusieurs critiques s'entendent pour dire que le *I-Novel* est difficilement définissable, non seulement par l'ambiguïté de sa dénomination²⁰, mais également par son manque

¹⁵ Pour résumer très brièvement, le mouvement *genbun itchi* s'est opposé aux différents styles de littérature traditionnelle véhiculés à l'ère Tokugawa (1600-1868), par exemple le *kanbun* 漢文 qui est une forme d'écriture sino-japonaise utilisée principalement par la bureaucratie nippone. Donc, le *genbun itchi* est un mouvement cherchant à unifier et simplifier l'écriture japonaise, rejoignant ainsi un plus grand lectorat, par la retranscription de la langue parlée à l'écrit. Voir à ce sujet Nanette Twine, « The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion », *Monumenta Nipponica*, vol. 33, n° 3, Sophia University, 1978, p. 333-356, en ligne, <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/2383995>>, consulté le 29 novembre 2023.

¹⁶ Le kabuki est une forme épique du théâtre japonais reconnu pour ses personnages au visage exagérément maquillé, se rapprochant de l'image d'une poupée.

¹⁷ Ichikawa Danjūrō est un nom de scène traditionnellement obtenu à l'apogée de la carrière d'un acteur.

¹⁸ Notre traduction de : « Like the decorated face, the Chinese character has a direct, figural meaning. Once a phonocentric ideology of language had been adopted, however, even when *kanji* were used their meaning was subordinated to sound. Similarly, the conception of the face came to be that of the naked face as a kind of phonetic cipher. Meaning was then constituted as an inner voice recorded and expressed by the face. The Japanese discovery of realism and interiority was thus profoundly linked to the *genbun itchi* movement. » Kōjin Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, op. cit., p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁰ Voir à ce sujet Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession, Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, Californie, University of California Press, 1988, p. 4-5.

de critères formels. Toutefois, il se retrouve tout de même associé à la forme autobiographique bien que, comme le fait remarquer Tomi Suzuki dans son ouvrage *Narrating the self*, le pacte autobiographique conceptualisé par Philippe Lejeune ne s'y retrouve pas respecté. Suzuki viendra donc suggérer que, par cette omission d'un certain contrat entre l'auteur et son lecteur, le *I-Novel* serait en fait un outil, un moyen de lecture. Il en va du lecteur de lire le texte comme d'un journal sur la vie de l'auteur²¹. Ce genre littéraire popularisé au XX^e siècle se caractérise par la mise en scène d'un travail d'écriture diégétique chargée d'une subjectivité qui se veut dénuée de toute superficialité, authentique, au plus près de l'être. Suzuki explique justement que

[l]e discours critique entourant le *I-Novel*²² émerge à un moment où non seulement les œuvres littéraires étaient vues comme une expression du soi empirique, du véritable soi de l'auteur, mais également lorsque le langage du roman était considéré comme un médium transparent qui peut représenter directement l'auteur lui-même²³.

L'intérêt du *I-Novel*, dans le cadre de notre mémoire, réside dans le fait que son émergence témoigne d'une tendance à rechercher un médium objectif capable de révéler un être de manière authentique, sans artificialité, alors que, comme le fait remarquer Edward Fowler, « le *I-Novel* a la réputation d'être fidèle, presque trop, à la "vraie vie", mais il diverge souvent de l'expérience de l'auteur qu'il prétend dépeindre si fidèlement²⁴. » La langue japonaise a la particularité de témoigner d'une subjectivité, ne serait-ce que par le choix du « je » utilisé. En effet, nous avons déjà observé qu'un locuteur, selon le mot choisi pour se nommer, actualise la perception du contexte relationnel qu'il a avec son interlocuteur. D'ailleurs, Phyllis Lyons analyse justement cette notion du « soi », du « *self* » dans l'œuvre de Dazaï Osamu, et commence par expliquer que « l'auteur autobiographique construit, après tout, son soi biographique à partir d'une myriade d'images contradictoires; le "je" sera nécessairement différent dépendamment du but de l'écrivain

²¹ Tomi Suzuki, *Narrating the Self, Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1996, p. 6.

²² Suzuki explique dans son œuvre que le terme *watakushi shōsetsu*, n'ayant pas de définition précise, circulait comme un puissant signifiant sans signifié, engendrant ainsi un discours critique entourant non seulement la nature de ce genre littéraire, mais également la vision japonaise sur l'individualité, la société et les traditions. *Ibid.*, p. 2.

²³ Notre traduction de : « *I-Novel* discourse emerged at a time not only when literary works was thought to be an expression of the author's empirical or "genuine" self but when the language of the novel was regarded as a transparent medium that could directly represent the author's "self". » *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Notre traduction de : « [The *shishōsetsu*] has a reputation of being true, to a fault, to "real life"; yet frequently strays from the author's experience it allegedly portrays so faithfully. » Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession, Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, op. cit. p. xvi

et de son public cible²⁵. » Par la suite, elle précisera que « néanmoins, il y a une certaine notion de "soi", féroce et mordant, qui nous parle dans l'œuvre de Dazai²⁶ ». Nous étudierons donc les œuvres de notre corpus à partir de leur énonciation, sans toutefois proposer une analyse autobiographique des « faits hideux » décrits dans le roman, comme le propose le discours critique du *I-Novel*.

Ainsi, notre corpus met en scène le travail d'écriture de narrateurs extradiégétiques, pour reprendre les termes de Genette, qui portent un regard rétrospectif sur leur vie. Bien que nos trois romans entretiennent une relation différente avec leurs destinataires respectifs, leur poétique est construite à partir de la même forme, soit celle de la confession. En effet, nous observons que la plume du Maître chez Sōseki prend l'aspect d'un testament et ne s'adresse qu'à un lecteur, alors que celle de Kochan, chez Mishima, se révèle dans la forme d'un livre et donc suppose un lectorat multiple. Enfin, celle de Yozo, dans *La déchéance d'un homme*, s'élabore dans le style d'un carnet de note, de journaux intimes, et ne s'adresse qu'à un lecteur supposé et sans visage.

Le roman *Le pauvre cœur des hommes* de Natsume Sōseki est divisé en trois parties. La première et la seconde sont narrées à la première personne, mais par un narrateur-personnage²⁷ qui entretient une relation particulière avec le Maître, narrateur de la troisième partie du roman et donc de la confession. L'histoire citée par le narrateur-personnage s'imbrique autour de sa rencontre avec le Maître, le mystère planant sur le passé de ce dernier, ainsi que la relation qu'il entretient avec les différents membres de sa famille, allant même jusqu'à comparer son père au Maître. Le père étant malade, le narrateur-personnage est à son chevet lorsqu'il reçoit le testament²⁸ du Maître, celui-ci s'étant suicidé après l'écriture de sa confession²⁹. Le Maître déroule son passé sur les feuilles de son testament, décrivant la trahison de son oncle, sa relation avec son ami K, le triangle

²⁵ Notre traduction de : « The autobiographer is, after all, assembling the self that appears in his autobiography out of a myriad contradictory images; the "I" will necessarily be different depending on the purposes of the autobiographer and his intended audience. » Phyllis I. Lyons, « “Art Is Me”: Dazai Osamu’s Narrative Voice as a Permeable Self », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 41, n° 1, Harvard-Yenching Institute, 1981, p. 95.

²⁶ Notre traduction de : « nevertheless *some* kind of "self", fierce and pungent, is talking to us in Dazai’s work. » *Ibid.*, p. 98.

²⁷ Ce narrateur reste anonyme tout au long de l'histoire. Nous l'avons donc dénommé « narrateur-personnage » puisqu'il interagit avec le Maître et, nous le verrons, est la cause de l'écriture de la confession du Maître.

²⁸ La dernière partie du roman est intitulée « Testament », mais il s'agit de la confession écrite du Maître adressée au personnage-narrateur.

²⁹ Le lecteur n'a pas accès à la scène de la mort du Maître, puisque celui-ci ne peut pas l'écrire, ni à la découverte de son corps par sa femme, puisque celle-ci n'est pas au courant de l'existence du testament. La deuxième partie du roman se termine ainsi avec le narrateur-personnage commençant la lecture du testament où le Maître indique son intention de se suicider. Aussi, la traduction utilise l'italique pour différencier l'écriture du Maître de celle du narrateur-personnage. Nous avons donc gardé ce même procédé pour nos citations de l'œuvre.

amoureux entre lui, K et sa femme (avant qu'elle ne soit sa femme), et le suicide de K. Le discours du Maître se construit sur un sentiment de culpabilité où le devoir moral prend la forme d'une puissance restrictive menant le Maître vers la fatidique décision du suicide.

Le roman *Confession d'un masque* de Mishima Yukio est narré par le personnage principal, soit Kochan. À travers son écriture, Kochan retrace différents événements de sa vie ayant eu un impact sur sa vision du monde et, peut-être même plus, sur sa vision de lui-même. Décrivant ses élans homosexuels non avoués, Kochan témoigne d'un trouble identitaire où le « rôle » qu'il doit jouer dans son quotidien est en continuelle confrontation avec son identité et ses désirs, engendrant ainsi des fantasmes éveillés d'une jouissance charnelle sadique. La mise en scène de l'écriture permet une analyse rétrospective du narrateur sur le jeune Kochan des événements narrés, révélant ainsi le travestissement de ses actions, l'impossibilité d'un amour hétérosexuel platonique et l'inassouvissement de son obsession d'une mort héroïque intensifiée par la trame narrative de la guerre.

Le roman *La déchéance d'un homme* de Dazaï Osamu est divisé en cinq parties. L'histoire commence avec la perspective d'une tierce personne analysant les photos de Yozo, personnage principal de l'histoire. Le narrateur-étranger³⁰ y décrit l'allure étrange du physique de Yozo. Ensuite, les trois autres chapitres sont les trois carnets de Yozo retraçant la vie « remplie de honte » de ce dernier. L'écriture de Yozo témoigne d'une sensibilité à autrui qui s'établit à partir d'un sentiment de peur. La peur d'autrui exerce une emprise chez Yozo qui le mène à se créer l'image d'un bouffon puis à sombrer dans la dépendance. Allant de la peur de son père à son double suicide manqué puis à son internat, les carnets de Yozo peignent un portrait sombre et marginal d'un fou torturé par son incapacité à surmonter sa crainte angoissante d'autrui. Le roman se termine sur un retour dans la perspective du narrateur-étranger. Il y explique comment il en est venu à posséder les carnets de Yozo.

La forme confessionnelle de nos trois romans nous amène à réfléchir sur la théorie du « système de la confession » conceptualisée par Karatani. Il fait un parallèle avec la pratique de la psychanalyse pour mieux rendre compte de cet « intérieur » construit dans et par l'énonciation, alliant la « production d'une vérité » contenue dans le texte à ce que tente de rendre compte Freud,

³⁰ La dénomination du narrateur-étranger ici, à la différence du narrateur-personnage chez Sōseki, est choisie parce que le narrateur n'a jamais rencontré Yozo, il ne le connaît qu'à travers ses carnets en sa possession grâce à une connaissance. Il est donc étranger à l'histoire.

à savoir une vérité perceptible que par l'énonciation³¹. Toutefois, en tant que lecteur, chercheur ou psychanalyste, nous n'avons pas accès à cet inconscient ou à cette pulsion précédant l'acte de la confession. Mais puisque l'inconscient est structuré comme un langage, suivant l'expression consacrée de Jacques Lacan³², il y a une part du sujet qui ne peut pas être dite ou communiquée explicitement, on peut toutefois recueillir la subjectivité dans les traces, dans les manifestations que l'écriture met en jeu. Afin de bien structurer notre analyse, nous avons repéré trois grands axes thématiques communs à nos romans, soit la mort, l'autorité et le désir, qui formeront les chapitres de notre mémoire. À partir des figures récurrentes liées à chacun des thèmes, nous en arriverons à déterminer ce qui insiste dans les écrits de ces trois auteurs. À l'image du symptôme qui pointe vers l'inconscient sans le dévoiler, l'objet confessé nous met sur la voie de la *pulsion* de la confession. En ce sens, nous étudierons la poétique de la confession narrative dans une perspective psychanalytique permettant l'interprétation d'une subjectivité qui s'y dévoile là où on ne l'attend pas nécessairement. Cette forme littéraire confessionnelle, en ce qu'elle suppose la dramatisation d'un rapport à l'Autre médié par l'écriture, met de l'avant une extériorité qui imprègne le discours et qui est constitutive du sujet. Cet Autre nous l'entendons ici en ce qu'il est extérieur au moi, une altérité qui détermine le sujet au-delà de l'identification à ses semblables. Il y a de cette altérité qui parle en nous. « En présentant que le discours prend son origine non pas dans l'*ego*, ni dans le sujet, mais dans l'Autre, Lacan souligne que la parole et le langage sont au-delà du contrôle conscient³³ ». Notre mémoire s'intéressera donc à certains choix lexicaux de nos œuvres permettant une interprétation allant au-delà du texte, puisque, comme l'explique Lacan,

[s]'il y a quelque chose qui peut nous introduire à la dimension de l'écrit comme tel, c'est nous apercevoir que le signifié n'a rien à faire avec les oreilles, mais seulement avec la lecture, la lecture de ce qu'on entend de signifiant. Le signifié, ce n'est pas ce qu'on entend. Ce qu'on entend, c'est le signifiant. Le signifié, c'est l'effet du signifiant³⁴.

L'analyse du signifiant permet de rendre compte de traces allant au-delà du simple signifié. Le signifiant porte les lettres, témoigne d'un discours au-delà du texte. Si le fait de travailler sur des traductions présente un certain défi dans l'analyse de la dimension signifiante des textes, la psychanalyse nous amène à penser que des éléments du discours peuvent avoir une dimension de

³¹ Kōjin Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, op. cit., p. 78.

³² Jacques Lacan, *Le séminaire Livre XX, Encore [1972-1972]*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Points », 1975, p. 24.

³³ Jean-Pierre Cléro, « Concepts lacaniens », *Cités*, vol. 16, n° 4, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2003, p. 146.

³⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire Livre XX, Encore [1972-1972]*, op. cit., p. 45.

signifiant hors de leur seule portée phonétique³⁵. Par ailleurs, nous étudierons ponctuellement le sens de certains termes dans la langue d'écriture.

Par la mise en scène de l'écriture de la confession présente dans nos trois romans, la narration témoigne de trois temporalités, soit le passé (le temps du souvenir, de l'événement narré), le présent (le temps de l'écriture) et le futur (le temps de la lecture). Pensons notamment à Yozo lorsqu'il « dialogue » avec un railleur imaginé concernant sa méfiance envers autrui, ce discours déclenche une trace mnésique chez notre personnage qui écrira : « Cela me rappelle une chose qui arriva dans ma jeunesse. » (DDH, 27) Ce procédé nous amène donc à réfléchir à la place du souvenir dans la théorie psychanalytique. Chez Freud, il est très tôt question du souvenir comme une construction. Ainsi, les détails de l'événement reconstruit entretiennent une relation étroite avec le sujet désirant. En effet, comme le souligne Michèle Perron-Borelli à propos de la notion de souvenir-écran, « [d]ans le souvenir conscient qui est évoqué, les éléments significatifs ont été refoulés du fait de leur caractère "choquant ou désagréable" et remplacés par des éléments indifférents et anodins³⁶ ». Ce déplacement de l'élément désagréable vers celui anodin relève de la formation de compromis. Dans sa théorie sur les souvenirs-écrans, Freud parle de ces souvenirs dont les points saillants concernent moins l'événement en question dans le souvenir que d'autres désirs refoulés. En fait, par la construction du souvenir-écran, le sujet identifie un élément comme le signifiant d'un fantasme refoulé. Perron-Borelli, s'intéressant au lien entre les souvenirs-écrans et la construction de l'image de soi et de l'identité, explique que

[d]ans l'évocation qui en est faite, ces souvenirs sont considérés par le sujet comme des éléments significatifs de leur histoire personnelle, jugés crédibles, voire « irrécusables » à l'instar de Freud. C'est en quoi ils apparaissent comme des marqueurs d'histoire, des jalons d'un ancrage identitaire, servant de points de repère pour la construction et le maintien d'une représentation de soi suffisamment intelligible³⁷.

Ainsi, la formation de compromis témoigne d'une trace laissée par le fantasme refoulé, indiquant la présence d'un sujet désirant. Tel un masque nous indiquant la présence d'un objet dissimulé, la formation de compromis nous met sur la voie de ce qui agit dans l'inconscient. Nous agirons ici dans une même visée, à l'instar de Freud qui étudie les détails d'un souvenir non pas pour trancher

³⁵ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, « Signifiant », dans *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 534.

³⁶ Michèle Perron-Borelli, « Réflexivité et identité : à propos des "souvenirs-écrans" », *Revue française de psychanalyse*, vol. 76, n° 3, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2012, p. 727.

³⁷ *Ibid.*, p. 732.

sur le caractère avéré ou non d'une scène biographique, mais pour approcher la vérité subjective qui se loge en creux de sa reconstruction.

D'ailleurs, l'utilisation de la métaphore du masque, dans le titre de notre mémoire, n'est pas anodine. Non seulement nous allons l'étudier en relation avec le titre du roman de Mishima, *Confession d'un masque*, mais nous allons également l'approcher de deux manières *a priori* contradictoires : selon sa fonction de dissimulation et celle de révélation. Cette métaphore nous amène également à analyser la confession narrative selon cette même contradiction. Elle ferait corps avec un sujet qui s'y dissimule en s'y dévoilant. Que ce soit par les bouffonneries de Yozo, le mystère du Maître ou le rôle de Kochan, notre corpus présente une sensibilité à l'image projetée et même, nous pouvons observer un rapprochement entre cette image et l'identité dissimulée de nos personnages. La mascarade de Kochan se greffe à lui-même, brouillant la frontière entre l'identité assumée et celle inhérente : « Mon "acte" a fini par devenir partie intégrante de ma nature, me disais-je. Ce n'est désormais plus un acte³⁸. » (CDM, 149). À partir de ce trouble identitaire favorisé par un besoin de dissimulation, nous étudierons la fonction de l'écriture dans la confession narrative, à savoir pourquoi révéler ce qui devait être dissimulé?

³⁸ Toutes citations de ce roman sont tirée de Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, trad. Renée Villoteau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971, 247 p.

CHAPITRE I

UNE CONSTRUCTION MORTIFÈRE

1.1 Vers la mort : un chemin atemporel

1.1.1 Les traditions funèbres

C’était dans la mort que j’avais découvert le véritable « but de ma vie³⁹ ».

Mishima Yukio, *Confession d’un masque*.

Que ce soit Thanatos ou Izanami⁴⁰, la Faucheuse ou les shinigamis⁴¹, on associe à la mort une multitude de noms, de visages, d’histoires et de mythes. Elle fait partie de l’imaginaire social et engendre différents rituels – l’embaumement, la crémation, l’inhumation, etc. Évoquant la mort à maintes reprises, notre corpus fait également mention de ces différents rituels engageant une disparité subjective dans la construction narrative de la mort. Passant par une ambivalence dynamique entre peur et désir, nos œuvres comportent un discours axé sur la relation vie-mort (Éros et Thanatos) par la mise en scène des traditions funèbres. Dégager au sein de nos trois œuvres les termes de ces traditions funèbres nous offre une première occasion d’étudier le rapport entre le sujet et la mort. Nous repérerons ainsi ce que les œuvres nous disent notamment sur les funérailles et l’enterrement.

D’une part, dans *Confession d’un masque*, nous observons un premier rapport à la mort par le récit des funérailles d’un ami de Kochan. L’événement n’est pas vécu, il est narré : « Comme j’avais appris par un ami que son visage était complètement changé dans la mort et semblait celui d’un esprit malfaisant, j’avais attendu pour faire ma visite de condoléances d’être sûr qu’il était déjà incinéré. » (CDM, 98) En éludant la vision de la défiguration causée par la mort, le narrateur fuit la vision, mais ce faisant, la fait exister dans le texte. Toutefois, nous observons un deuxième

³⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁰ Izanami, déesse de la création par son implication dans la création du Japon et dans la naissance de plusieurs divinités, est également considérée comme déesse de la mort après son décès en donnant naissance au dieu du feu. Dans le monde des morts, elle menace Izanagi, son mari, d’engendrer la mort de 1000 personnes chaque jour dans un élan de colère. Voir à ce propos Ian Reader, « Unifying Traditions, Cosmological Perspectives and the Vitalistic Universe », *Religion in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1991, p. 24.

⁴¹ Les shinigamis (死神), littéralement dieu (神) de la mort (死), ne sont pas ou très peu représentés dans la mythologie japonaise traditionnelle, toutefois ils sont décrits dans quelques ouvrages classiques de la littérature, notamment dans le *Ehon Hyaku Monogatari* (livre illustré de 100 histoires) publié en 1841. Dans la culture populaire, ils ressemblent à une version orientale de la Faucheuse et sont maintes fois représentés dans les arts et la fiction japonaise modernes – pensons notamment aux mangas *Death Note* et *Bleach*, tous deux adaptés en version animé.

rappart, soit celui d'un désir de mort, s'élaborer par le fantasme. En effet, une autre tradition funèbre, soit celle du repas funéraire, témoigne d'un désir macabre par la méticuleuse description de la scène cannibale de la préparation du « repas » – soit le corps inconscient de son ami d'école – fantasmé par Kochan : « C'était un repas de funérailles [...]. Je plantai tout droit la fourchette en plein cœur. Un jet de sang me frappa au visage. Tenant le couteau de la main droite, je me mis à découper la chair de la poitrine, doucement, d'abord en tranche mince... » (CDM, 94-96) Alors que le souvenir de l'ami défunt est celui d'une fuite, d'un éloignement devant l'image de la mort, le fantasme prend l'aspect d'une unité du narrateur avec le cadavre, voire avec la mort, en consommant le corps. La narration de *Confession d'un masque* présente la mort par le biais du souvenir et par le biais du fantasme, une distinction que la pensée freudienne nous aide à éclairer.

Dans sa description de la pulsion de mort, Freud établit une convergence entre les pulsions de vie et de mort – « qui toutes deux tendent à la restauration d'un état qui a été perturbé par l'apparition de la vie⁴² » –, et propose que « l'apparition de la vie serait donc la cause de la continuation de la vie et en même temps, aussi, de la tendance à la mort, et la vie elle-même serait un combat et un compromis entre ces deux tendances⁴³. » En d'autres mots, Freud nous dit que la mort ne se réduit pas au négatif de la vie, elle se loge également *dans* la vie. Nous retrouvons cette même dualité dans la narration de *Confession d'un masque* par cette insistance du mouvement de va-et-vient relié à la mort, où celle-ci se trouve à la fois fuie et désirée. Nous observons ainsi à la fois une déliaison et une union mortifères, et ce, par l'opposition entre souvenir et fantasme. De cette particularité énonciative, nous distinguons, dans la traduction française⁴⁴, deux temporalités, une temporalité reconstruite (celle du souvenir) et une imaginée (celle du fantasme), chacune proposant un discours distinct sur la mort.

D'autre part, la mort est associée à la culture, aux rites et coutumes d'une civilisation. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, l'historien et anthropologue français Jean-Pierre Vernant souligne que l'homme civilisé se définit en fonction de ce qui est autre et affirme que « chaque société doit affronter cette altérité radicale, cette extrême

⁴² Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, trad. J. Altounian et al., Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 282.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Le japonais ne possède pas beaucoup de temps. Les verbes au passé ont tous la même forme, mais selon le contexte, nous les traduirons à l'imparfait, au passé composé ou au passé simple.

absence de forme, ce non-être par excellence que constitue le phénomène de la mort⁴⁵. » La citation en exergue de ce chapitre témoigne de cet « affrontement » qu’incite la mort chez l’individu civilisé. « Découvrir le but de la vie dans la mort » relève d’une aporie que peut-être seul le langage permet d’élucider. Le narrateur de *Confession d’un masque* met de l’avant un savoir sur la mort, sur cette altérité abstraite et intangible. Rappelons la conclusion de Julia Kristeva dans son article « La traversée de la mélancolie » où elle fait état d’un rapport entre la mélancolie et « l’économie de la sublimation qui est, en fait, celle de l’écriture⁴⁶ » : « Notre capacité imaginaire est une capacité à transférer du sens au lieu même où il s’est perdu dans la mort et dans le non-sens, dans la mort ou dans le non-sens⁴⁷. » La qualité sublimatoire de l’écriture permet alors au sujet de se projeter dans la mort, d’accorder un sens à ce qui est perdu – soit une vie sans « masque⁴⁸ », selon Kochan. Mais, l’écriture donne également lieu à une parole non proférée, révélant par le fait même une tension silencieuse chez le narrateur de Dazaï. En effet, un dialogue entre Yozo et son ami Horiki s’établit dans les pages des carnets de *La déchéance d’un homme*. Les pensées de Yozo scindent le discours de Horiki révélant un désir projeté sur autrui et qui se dévoile dans l’écriture :

Le monde, en fait, qu’est-ce que c’est? Est-ce l’ensemble des individus? Où se trouve « le monde » dont [Horiki] parle? Quoique j’eusse vécu jusque-là en pensant que Horiki était un homme fort, rigide, terrible, lorsque je l’entendis parler de la sorte j’eus envie de lui dire :

- Mais le monde, est-ce que ce n’est pas toi? J’avais ces paroles sur le bord de la langue, mais, ne voulant pas mettre Horiki en colère, je me retins.
- Cela, le monde ne le permet pas⁴⁹.
- Ce n’est pas le monde. N’est-ce pas toi qui ne le permets pas?
- Quand on a fait une chose pareille, on reçoit du monde une terrible leçon.
- Ce n’est pas du monde, c’est de toi.
- Le monde ne tarde pas à vous enterrer.
- Ce n’est pas le monde, c’est toi qui veux m’enterrer! Je ruminais au fond de moi toutes ces paroles et d’autres encore, mais je me bornais à essuyer avec mon mouchoir un visage couvert de sueur. [...] Depuis ce moment j’eus toujours dans l’esprit cette pensée : le monde, n’est-ce pas un individu? Alors, ayant commencé à

⁴⁵ Jean-Pierre Vernant, « Introduction », dans Gherardo Gnoli et Jean-Pierre Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1990, par. 5.

⁴⁶ Julia Kristeva, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸ Nous établissions ici un lien entre la citation en exergue, le titre du roman et les fantasmes éveillés de Kochan. Ce qui est perdu relève d’une vie où Kochan n’aurait plus à porter le masque de l’hétérosexualité, ou celui du garçon, ou même celui du fils. Nous observerons plus loin comment le fantasme de mort révèle un désir de libération chez notre personnage.

⁴⁹ Ici, Horiki fait une allusion au double-suicide manqué de Yozo. Ce que le monde ne permet pas à Kochan, c’est de « courir après les femmes ».

en être convaincu, j'avais pu, beaucoup plus que par le passé, me comporter à ma guise. (DDH, 107-108)

La page des carnets de Yozo offre un lieu d'expression à ces paroles non dites, transformant ainsi un monologue en dialogue. Une révolte ressort de ces lignes par la mise en évidence d'une colère qui serait engendrée chez le personnage d'Horiki si ces paroles étaient prononcées. Or, paradoxalement, la répression de ces paroles occasionne une certaine colère chez notre protagoniste. Dans cette confrontation intérieure, le lecteur observe un désir d'inhumation, de mort. « [C]est toi qui veux m'enterrer! » écrit le narrateur. Le narrateur se positionne alors comme objet du désir d'inhumation qu'il suppose à Horiki, centralisant l'objet du discours sur sa propre personne. D'ailleurs, avant cette altercation silencieuse, le narrateur écrit :

Deux hommes ne se comprennent pas entre eux. Même s'ils voient qu'ils se sont totalement trompés sur le compte l'un de l'autre, ils vivent toute leur vie sans y attacher d'importance en se voulant amis intimes et, quand l'un des deux meurt, l'autre pleure, se répand en condoléances. (DDH, 107)

La narration prend donc acte de la mécompréhension intersubjective. La vision erronée que Yozo entretient à l'égard de son ami engendre le désir de mort, mais ce désir est-il extérieur à Yozo? Même s'il se révèle à travers la déformation de la parole d'Horiki, cette aspiration à la mort s'enracine dans la pensée du narrateur jusqu'à ce qu'il assume ce désir, se considère lui-même comme « bon à enterrer » : « – Il paraît que tu craches le sang..., me dit Horiki en m'adressant un sourire gentil que je ne lui connaissais pas. Cette gentillesse me causa une joie qui me fit détourner la tête et pleurer. Mais elle me brisa complètement; j'étais un homme bon à enterrer. » (DDH, 149) Passant d'une écriture empreinte d'émotions violentes à une certaine résignation, le narrateur assume l'idée de sa mort à venir, laquelle se construit dans la relation à autrui, dans ce cas-ci avec Horiki. Toutefois, ce désir de mort n'est pas prononcé par ce dernier, il reste toujours dans le discours intérieur de Yozo. En fait, ce désir se concrétise lorsque la projection du désir sur Horiki n'est plus possible, lorsque le comportement d'Horiki est incompatible avec celui interprété par Yozo. Nous observons donc qu'autrui possède une influence sur le sujet, sur son discours. Cette influence est fortement liée à la perception qu'a le sujet d'autrui, pouvant octroyer des intentions ou des paroles adressées à autrui qui ne sont pas les siennes. Nous étudierons donc le choix narratif d'inclure ce discours intérieur qui intercale celui d'Horiki.

Dominique Poissonnier, dans son ouvrage *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, rend compte des observations psychanalytiques concernant le sujet dans le langage :

Loin que le sujet humain crée et soit origine de la parole, ce que la psychanalyse observe et même à ses inférences les plus paradoxales pour celui qui prétend à l'objectivité, c'est précisément que le sujet n'est pas cause et origine du discours qu'il tient, mais qu'il en est l'effet⁵⁰ [...].

Un texte littéraire est bien le produit d'un individu. Mais posons qu'il y a aussi de la subjectivité créée par le texte. Le sujet baigne dans le langage avant même de le maîtriser. La psychanalyse s'intéresse également au langage comme ayant un effet sur la subjectivité. Nous observons, dans le discours de Yozo, que la narration dramatise d'une manière particulière un point d'émergence d'une nouvelle subjectivité par l'entremise de deux niveaux de discours, celui entre les deux personnages, et celui intérieur du narrateur qui l'intercale. Nous nous retrouvons donc devant cette espèce de point de bascule où le narrateur se montre transformé par les mots de l'autre. La figure de l'inhumation permet ainsi de découvrir un désir qui finira par être assumé par le locuteur, et nous verrons comment ce désir véhicule en fait un fantasme lié à la vie, et à la honte, dans le roman *La déchéance d'un homme*.

Finalement, dans le roman de Sōseki, le cimetière est à maintes reprises présenté comme lieu de pèlerinage et de recueillement. À la manière d'un rituel, le Maître visite mensuellement la tombe de son défunt ami. Toutefois, ce lieu sacré, inspirant à la fois crainte et respect, se voit en quelque sorte profané par la présence du narrateur :

Ainsi chaque tombe offrait aux yeux un style différent. Mais le Maître ne semblait pas autant que moi en apprécier le comique ou l'ironie. Tombes en pierres rondes, tombes de garnit grêles et hautes, je désignais du doigt toutes les tombes, ne pensant, les unes et les autres, qu'à les tourner en ridicule. Le Maître avait, d'abord, supporté en silence mon bavardage. Mais, à la fin : - Je ne pense pas, me dit-il, que vous ayez jamais encore envisagé sérieusement la Mort! (LPH, 28. Nous soulignons)

Le narrateur admirant les différents masques de la mort dépeint ceux-ci par leur allure loufoque. Toutefois, ces moqueries accueillies d'abord dans le silence finissent par donner lieu à une réaction de la part du Maître. Ce dernier, plutôt que de faire remarquer l'irrespect dont fait preuve le narrateur envers les morts, s'enquiert de la pensée du narrateur concernant la « Mort », ou plutôt de son manque de considération pour la mort. « Envisager⁵¹ la mort » suppose à la fois une

⁵⁰ Dominique Poissonnier, *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Erès, coll. « Point Hors Ligne », 1998, p. 48.

⁵¹ Dans la version originale, Sōseki écrit : « [...] 仕舞に『あなたは死という事実をまだ真面目に考えた事がおりませんね』と云った。 » Le Maître utilise le verbe 考える(kangaeru) qui peut vouloir dire penser, mais également considérer, avoir l'intention de faire quelque chose, méditer, contempler, etc.

réflexion fataliste de la vie – autrement dit, la mort est inévitable et donc il faut s'y préparer –, et un intérêt mortifère – c'est-à-dire considérer mourir par soi-même, se suicider, ce que fera ultérieurement le Maître. Dans les deux cas, nous nous retrouvons avec l'idée d'une mort à venir, avec un sujet pensant sa propre mort. Pourtant, le contexte de cet échange entre le Maître et le narrateur inscrit plutôt la mort dans un rapport au passé. Les tombes, le cimetière sont les symboles d'une mort déjà survenue.

Dans son essai « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » de 1915, Freud fait état de la relation de l'homme civilisé avec la mort, cherchant, au bout du compte, à signaler que si l'homme civilisé repousse la mort, c'est notamment parce qu'il la désire inconsciemment – « le caractère insistant du commandement : "Tu ne tueras point", nous donne la certitude que nous descendons d'une lignée infiniment longue de meurtriers qui avaient dans le sang le désir de tuer⁵² ». Partant de la prémissse que « personne, au fond, ne croit à sa propre mort ou, ce qui revient au même : dans l'inconscient, chacun de nous est persuadé de son immortalité⁵³ », Freud vient à s'intéresser à l'homme frappé par la mort d'un proche, à l'homme endeuillé :

Nous enterrons avec lui [le défunt] nos espoirs, nos exigences, nos jouissances, nous ne nous laissons pas consoler, et nous nous refusons à remplacer celui que nous avons perdu. Nous nous comportons alors comme [...] ces êtres qui suivent dans la mort ceux qu'ils aiment⁵⁴.

Nous pouvons remarquer cette disparité relationnelle concernant la mort avec les personnages du narrateur et du Maître. L'un riant devant la mort par l'ironie qu'il voit dans les pierres tombales, et l'autre envisageant la mort devant la tombe de son ami. Aussi, Freud utilise la métaphore de l'inhumation pour exprimer les sentiments de l'endeuillé – « Nous *enterrons* [*begraben*, dans la version originale] avec lui nos espoirs⁵⁵ », écrit-il –, nous pouvons lire cette même métaphore dans le discours du Maître, mais celle-ci se voit élaborée par l'exhumation lorsque le narrateur persiste à connaître l'histoire cachée du Maître :

- Dussé-je pour cela avoir à déterrer devant vous mon passé? Ce mot de *déterrer* frappa tout à coup mes oreilles avec un son affreux. Il me semblait que l'être assis

⁵² Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, op. cit., p. 41.

⁵³ *Ibid.*, p. 31-32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33. L'auteur souligne. Freud fait ici allusion au poème « Der Asra » dans *Romanzero* de Heinrich Heine. Freud se réfère à la littérature puisque c'est dans le monde de la fiction que l'on peut trouver « un substitut à ce que la vie nous fait perdre. C'est là que nous trouvons encore des hommes qui savent mourir et qui même réussissent à en tuer un autre. Là seulement se trouve réalisée la condition qui pourrait nous permettre de nous réconcilier avec la mort, à savoir : conserver encore, en dépit des vicissitudes de la vie, une vie à l'abri de toute atteinte. » *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

devant moi était un criminel, et non plus le Maître que j'avais sans cesse entouré de respect. (LPH, 106. L'auteur souligne.)

Le narrateur laisse entendre que le respect qu'il éprouve envers le Maître est lié à l'image de ce dernier comme être n'ayant rien à cacher, ou du moins, rien à « déterrer ». Le mot crée un renversement de cette image idéalisée du Maître dans la pensée du narrateur. Passant d'un homme entouré de respect à un criminel, le Maître rend la frontière poreuse entre le sens propre du verbe « déterrer » et son sens figuré, entre raviver un souvenir ou déterrer un objet ou un cadavre. Bien que le passé n'ait pas de corps, son exhumation inspire l'idée d'un revenant, d'un présent hanté par le passé. L'écriture du Maître est effectivement possédée par la mort de cet ami K. Même de son vivant, K hantait les pensées du Maître après avoir avoué ses sentiments pour Shizu (la femme du Maître) à son ami :

Mais plus je marchais, et plus K me hantait. De cette obsession, je ne tentais même pas de me débarrasser : au contraire, je la ruminais en marchant. [...] Alors, [K] prenait à mes yeux l'apparence d'un démon : et je sentais à jamais sur moi sa possession maudite. (LPH, 264)

Mais après la mort de K, « ce démon » sans corps revient hanter les pensées du Maître sous la forme d'un spectre – « Mais, mon bonheur, un spectre noir le pressait » (LPH, 295), « Entre nous deux, sans cesse le spectre de K se dressait » (LPH, 296). Dans le roman de Sōseki, la mort est intimement liée au vivant, elle l'affecte, elle le hante. Elle a également cette particularité d'appartenir à la fois au passé et au futur, créant cette obsession d'un présent accaparé par l'attente, l'attente d'un passé à dévoiler ou d'un futur inévitable. Finalement, dans le roman, la mort est appréhendée. Elle ne cesse pas de persister dans l'imaginaire du vivant et donc, ne cesse pas d'être présente.

1.1.2 Les symboles de la guerre

Penser la mort dans la culture japonaise depuis un regard occidental risque de faire ressortir des termes comme « *kamikaze* » ou « *seppuku* ». Le premier, grandement propagé par les différents attentats-suicides dans les dernières décennies, représente un escadron japonais spécifique d'avions militaires de la Deuxième Guerre mondiale dénommé en fait *Shinpū*⁵⁶. Avant cet événement

⁵⁶ Dans la langue japonaise, il y a deux façons de lire un mot, soit la lecture sino-japonaise (ou le *on-yomi*), soit la lecture japonaise (ou le *kun-yomi*). Les kanjis du mot « *kamikaze* » (神風) peuvent donc se lire *kami* ou *shin* (神) et *kaze* ou *pū* (風). Voir à ce propos Constance Sereni et Pierre-François Souyri, *Kamikazes, 25 octobre 1944 - 15 août 1945*, Paris, Flammarion, coll. « Au fil de l'histoire », 2015, p. 32.

historique, le terme *kamikaze* (神風, littéralement dieu 神 et vent 風) renvoyait principalement à la notion de vents divins relevant de la religion shintō et apparaissant dans le *Nihon Shoki*, notamment le typhon⁵⁷. Le deuxième, aussi connu dans sa forme populaire *hara-kiri*, désigne la tradition guerrière créée au Moyen Âge où le samouraï s'éventre entre autres par loyauté, par remords, ou encore par honneur⁵⁸. Dans son roman *Le pauvre cœur des hommes*, Sōseki fait référence à cette tradition par la mention du suicide du Général Nogi⁵⁹ (LPC, 306). Notre corpus, par sa disparité temporelle entre l'œuvre de Sōseki et celles de Mishima et de Dazaï, présente différemment la mort liée à la guerre, soit par l'anachronisme (Sōseki), par la fuite (Mishima) et par la négation (Dazaï). En fait, comme le mentionne Dominique Poissonnier, il serait réducteur d'entendre seulement la mort comme résultante de la violence, de la guerre et du meurtre, puisque « la vie n'a de sens qu'adossée à la mort⁶⁰ ». Nous observerons que notre corpus met également en perspective une mort qui ne concerne pas seulement la destruction, car à travers son traitement on peut percevoir certaines subtilités qui concernent la vie et même l'écriture. Par exemple, par son caractère arbitraire, elle évoque la chance d'être en vie dans l'écriture de Yozo, permet d'échapper aux conventions sociales pour Kochan et rappelle un passé *qui ne passe pas chez le Maître*.

Le vivant est obsédé par ce non-être qu'est la mort et cherche à en dire quelque chose. Nous pouvons évoquer cette mort au passé : l'être aimé est décédé (encore faut-il que cette mort soit autre que la mienne, sans quoi je ne pourrais l'énoncer), ou même au futur : il va mourir. Dans un monde en guerre, où la mort est précipitée, cette fatalité peut s'incarner en une formule hypothétique : « si je meurs ». Mishima, dans son roman *Confession d'un masque*, introduit à sa fiction une importante ambiance militaire. La mort, sous l'effigie de la guerre, prend l'aspect d'une certitude, d'une fatalité imminente pour le narrateur. Lorsque Sonoko – sœur de son ami Kusano avec laquelle il entretient une relation amoureuse dont il veut se délivrer – évoque l'idée de se revoir, Kochan s'en remet au contexte de guerre et se réfugie dans la perspective d'une mort qui le libérerait de cette réunion :

J'espérais – non, c'était plus qu'un simple *espoir*, c'était une *certitude superstitieuse* – que pendant ce mois les Américains débarqueraient dans la baie de S., à la suite de quoi un régiment d'étudiants serait constitué et nous serions tous

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ Nitobe Inazō, *Bushidō, L'âme du Japon*, trad. Emmanuel Charlot, 7^e éd., Noisy-sur-École, Budo, 2007, p. 107.

⁵⁹ Le Général Nogi est une figure militaire importante de l'Ère Meiji qui, après la mort de l'empereur, performa le suicide traditionnel *junshi* (殉死 « suivre le seigneur dans la mort ») par le rituel du *seppuku*.

⁶⁰ Dominique Poissonnier, *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, op. cit., p. 17.

envoyés au combat pour mourir jusqu'au dernier; ou bien une bombe monstrueuse, telle que nul ne l'avait jamais imaginée, me tuerait, en quelque endroit que je cherche à m'abriter... Se peut-il que c'eût été là une prémonition de la bombe atomique, qui allait bientôt tomber? (CDM, 192-193. Nous soulignons.)

Représentée sous l'aspect d'un espoir, la mort en temps de guerre offre à Kochan une échappatoire – voire un « suicide naturel » (135) décrit-il plus tôt – à cette relation qu'il ne souhaite plus maintenir. Nous retrouvons dans l'écriture de Kochan un autre désir de mort. Cette fois-ci, ce désir est en tension avec la superstition et la certitude de la mort en temps de guerre. Cette certitude n'est pas unique au passage cité. La narration tient ce discours explicitement lorsqu'il est question des débuts de la guerre :

La guerre avait suscité en nous une maturité étrangement *sentimentale*. Elle venait de ce que la vie nous paraissait susceptible de se terminer vers nos vingt ans; nous n'envisagions même pas qu'il pût y avoir quelque chose au-delà de ces quelques années qui nous restaient. (CDM, 116. Nous soulignons.)

La guerre vient donc dramatiser la mort par le biais d'une thématique tragique. Par l'évocation d'un nous, la narration met de l'avant un imaginaire collectif où la vie en temps de guerre possède un seuil, soit celui des vingt ans. Le désir de mort vient donc s'élaborer à partir d'un « sentiment » commun, d'une certitude que la guerre viendra à bout de la vie. L'assouvissement de ce désir s'exprime par un but, celui d'échapper à quelque chose – soit à l'amour platonique évoqué précédemment, mais aussi à l'autorité du père :

Mon père ne m'ayant pas laissé d'autre choix, je me fis inscrire dans la section du Droit. Cela ne me contrariait guère, car j'étais persuadé que je ne tarderais pas à être mobilisé et à mourir au combat, tandis que ma famille serait *miséricordieusement* tuée au cours des raids aériens, sans laisser un seul survivant. (DCM, 125. Nous soulignons.)

Chez Mishima, ce désir de mort est aussi celui d'échapper à la société – ou du moins aux conventions sociales établies à cette époque, soit l'hétérosexualité et le devoir filial. Le narrateur poursuit sa pensée sur la guerre en révélant également un sentiment du devoir imposé par la vie et dont il serait libéré dans la mort :

Les raids aériens devenaient plus fréquents. J'en avais une peur extraordinaire et pourtant j'attendais en même temps la mort avec une sorte d'*impatience*, avec une *espérance* pleine de *douceur*. Comme je l'ai noté plusieurs fois, l'avenir était pour moi un lourd fardeau. Dès le début, la vie m'avait écrasé sous un pesant sentiment du devoir. (CDM, 125. Nous soulignons.)

Les passages cités évacuent la violence souvent liée à la guerre pour mettre de l'avant une tendresse, un espoir ou même une « miséricorde » inhérente à la mort dont nous analyserons la portée plus loin. Une tension s'opère dans l'inassouvissement d'un désir mortifère et s'impose par la dramatisation de la guerre.

Bien que seul le roman de Mishima Yukio s'énonce sur une trame narrative de la guerre, certains aspects militaires trouvent leur chemin dans l'écriture de nos auteurs. Sōseki, par la mention du rituel *junshi*, met de l'avant l'aspect anachronique de cet acte historique, de cette tradition guerrière présente à l'époque des samouraïs et abandonnée par l'usage après la fin de la féodalité en 1870 et l'interdiction du port de l'épée cinq ans plus tard⁶¹. En effet, après la nouvelle de la mort de l'empereur, le Maître confie à sa femme son sentiment de désuétude, pour avoir grandi sous l'ère Meiji et survécu à sa fin. Aussi, Shizu, sa femme, fait-elle la plaisanterie qu'il se suicide « par fidélité » pour suivre l'empereur dans la mort. À ce propos, le Maître écrit : « *Pour désigner ce suicide par fidélité, ma femme avait employé le vieux mot de junshi. Ce mot était en moi comme oublié. Tombé en désuétude, il s'était enlisé au fond de ma mémoire, à demi perdu déjà.* » (LPC, 306. L'auteur souligne.) Ainsi, l'utilisation de ce mot fait revivre cette tradition guerrière dans l'imaginaire du Maître, et ce dernier en vient même à écrire : « *Pourtant, sans raison, j'avais l'impression d'avoir su redonner en moi à ce mot de junshi comme une vie nouvelle.* » (306. L'auteur souligne.) Vient alors la nouvelle du suicide du Général Nogi après les obsèques impériales. L'acte de ce personnage historique résonne avec l'actualisation faite par le Maître du mot *junshi* au point que ce dernier réitère par deux fois l'expression « suicide par fidélité » (306) – alors qu'avec sa femme, ces mots étaient prononcés sous l'aspect d'une plaisanterie, cette fois-ci, ils sont itérés sous le coup d'une impulsion. Et même, favorisé par l'écart entre l'événement raconté et son récit, le texte en vient à détacher la parole de son locuteur. En effet, ce sont les lèvres qui itèrent ces mots et non le Maître⁶². Nous voyons poindre ici une distinction entre le sujet parlant (les lèvres, mais également le « je ») et le sujet représenté (le Maître). La simple évocation d'un mot en vient à raviver tout un pan d'histoire, de tradition oubliée, dans l'imaginaire du

⁶¹ Nitobe Inazō, *Bushidō, L'âme du Japon*, op. cit., p. 167.

⁶² « [M]es lèvres, spontanément : - Suicide par fidélité, suicide par fidélité! murmurent-elles devant ma femme. » (LPC, 306) Dans la version originale, Sōseki écrit : « 私は号外を手にして、思わず妻に殉死だ殉死だと云いました », où 思わず (omowazu) veut dire involontairement, malgré soi. Donc, la traduction française ajoute à la distanciation, entre la parole et le sujet, la dissociation entre le Maître et ses lèvres. Toutefois, l'idée de paroles involontaires est tout de même présente dans la version originale.

contemporain. La mort, par sa relation étroite avec ce qui relève du passé, affecte le discours dans une perspective anachronique, œuvrant dans la désuétude du vivant. Le discours du Maître met donc de l'avant l'idée d'une temporalité dépassée, où le sens de la vie se trouve dans son passé. Le texte nous met sur la piste d'un seuil à la vie. D'un seuil lié à la mort dû au fait qu'il relève d'une fin, soit la fin d'une époque figurée par la mort de l'Empereur et par la tradition réactualisée du Général Nogi. Le Maître perçoit un anachronisme à sa vie, un sentiment de désuétude explicité lorsqu'il apprend la nouvelle de la mort de l'Empereur : « *Alors, brusquement, j'ai eu ce sentiment que, né avec l'Empereur, l'esprit de la génération de Meiji disparaissait avec lui. [...] A quoi bon, dès lors, y survivre, retardataire désuet?* » (LPC, 304) Ce sentiment ressort également dans l'écriture du Maître en établissant un fossé temporel par la dissociation entre son époque et celle du narrateur : « *Vous autres, jeunes gens d'aujourd'hui [...]* » (186), « *Mais à l'époque dont je vous parle, [...]* » (198, 240), « *Mais, élevé dans les coutumes du Vieux-Japon [...]* » (158), « *Au temps dont je vous parle, les mots comme Éveil, ou Vie nouvelle n'étaient pas encore à l'ordre du jour* » (275). L'auteur souligne. Ainsi, l'écriture est empreinte de cet anachronisme ressenti par le Maître. Avec un regard sans cesse porté sur le passé, le Maître présente la mort comme seule avenue possible pour un sujet dont la vie ne fait plus de sens. Évoquant l'anachronisme et la mort par sa seule mention, le mot « *junshi* » prend la forme d'un catalyseur qui provoque la décision du Maître, soit celle de se suicider. Dans son ouvrage *Suicidal Honor : General Nogi and the Writings of Mori Ogai and Natsume Sōseki*, Doris G. Bargen analyse le parallèle entre le suicide du Maître et l'acte de *junshi* du général Nogi dans son contexte historique. Elle commence par rappeler que la première mort dans le roman est celle de K et que celle-ci constitue le point de départ de la « fatale réaction en chaîne⁶³ ». Bien que le Maître désire suivre K dans la mort, Bargen soulève que le Maître reste en vie par obligation envers la mémoire de K, étant ainsi condamné à endurer sa culpabilité :

Son sentiment d'inévitable obligation prend fin lorsqu'il [le Maître] trouve quelqu'un en qui il peut confier la mémoire de K, sa propre mémoire, et – probablement – sa femme. C'est seulement alors, après l'acte de *junshi* du général Nogi fournissant l'exemple classique d'un homme qui attend patiemment le bon moment pour commettre le *junshi* sans permission officielle, mais avec un consentement tacite, que

⁶³ Doris G. Bargen, « Natsume Sōseki's Kokoro: Living as Though Dead », *Suicidal Honor*, University of Hawai'i Press, coll. « General Nogi and the Writings of Mori Ogai and Natsume Soseki », 2006, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wr436.12>>, consulté le 14 novembre 2024, p. 175.

le Maître peut suivre K dans une version moderne du *junshi* – sans le consentement tacite de K⁶⁴.

Cette analyse de l'acte du *junshi* nous amène à constater que le sentiment de désuétude évoqué par le Maître n'arrive pas seulement avec la mort de l'empereur (renvoyant à la mort de l'ère Meiji), son origine remonte en fait à la mort de K. Le Maître est donc déjà une figure du passé lorsqu'il rencontre le narrateur-personnage. La mort de l'empereur suivie par celle du général Nogi ne sont qu'un catalyseur pour mettre fin à une vie déjà expirée, pour libérer le « condamné à vivre ».

Inversement, dans le roman de Dazaï, les mots relevant d'un contexte de guerre ne ravivent pas un passé oublié, ils sont plutôt utilisés pour s'éloigner de l'ambiance militaire. En effet, la guerre n'est pas un thème récurrent dans la diégèse et elle n'apparaît que dans l'épilogue où le narrateur-étranger (celui qui détient les carnets de Yozo) mentionne des attaques aériennes : « [...] au lieu des questions rituelles en ce temps-là sur les expériences de tous ceux qui s'étaient trouvés sans abri par suite des incendies provoqués par les attaques aériennes, nous eûmes cette conversation qui n'était *pas exempte* de toute coquetterie. » (DDH, 156. Nous soulignons.) Abordée par la négative, la guerre se trouve à être à la fois présente et absente de la narration. Elle fait partie de la diégèse, mais le narrateur ne l'évoque que pour s'en écarter promptement. Pourquoi ce détour? En niant la conversation sur la guerre, le narrateur-étranger laisse entrevoir un autre discours, un discours sur ce qui est omis, voire sur l'oubli. La guerre est dévastatrice, mais ses horreurs sont observées dans un non-dit entre les personnages. Cette juxtaposition de paroles non prononcées à celles exprimées nous amène à réfléchir sur l'importance des non-dits dans la société japonaise. José Pazō s'intéresse à la notion du vide particulièrement investie dans la culture nippone, comme en témoignent ses mots :

Le suggéré vainc la présence, ce qui ne se dit pas vainc ce qui se dit, le pressenti vainc le perçu. Le paradoxe du bouddhisme au Japon est que, s'il régule la vie des morts et définit une dimension propre pour ce monde, il intègre aussi l'absence, ce qui n'est pas là, ce qui se rappelle avec nostalgie. C'est cette caractéristique impérative de la culture japonaise qui, souvent encore à couvert, finit toujours par pointer son nez⁶⁵.

⁶⁴ Notre traduction de : « His sense of inescapable obligation ends when he finds someone he can trust sincerely to care for K's memory, for his own memory, and—perhaps—for his wife. It is only then, after General Nogi's *junshi* provides the classic example of a man who patiently waited until the proper time to commit *junshi* without official permission but with tacit consent [...] that Sensei can follow K in a modern variant of *junshi*—without permission or tacit consent from K. » *Ibid.*, p. 176.

⁶⁵ José Pazō, « La beauté et la mort au Japon », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 17, trad. Vincent Valas, 2011, p. 108.

Pazō nous met sur la piste de « cette caractéristique impérative de la culture japonaise » qui témoigne de l'absence. Nous remarquons qu'elle se manifeste dans l'écriture de Dazaï. Le silence des personnages sur cette guerre qui investit tout de même l'écriture témoigne d'un indicible, celui de la perte. Toutefois, lorsque la guerre est évoquée, lorsqu'elle figure dans le discours de la patronne du bar de Kyōbashi, alors le discours devient celui de la survie. La guerre épargne les notes de Yozo : « Au moment des bombardements aériens, perd[u] parmi tant d'autres, [le paquet a] été épargné[é] par *miracle* et ce n'est que récemment que pour la première fois j'ai [la patronne] lu entièrement ces notes⁶⁶. » (DDH, 158. Nous soulignons.) Les bombardements n'ont pas détruit les notes, ils ratent leur cible. La guerre met de l'avant la chance de la vie, le « miracle » d'être épargné. Les carnets ont pu se retrouver entre les mains du narrateur-étranger qui les a publiés. La guerre donne lieu à un discours silencieux de la perte, mais également à celui d'une possibilité autre que la destruction ou la mort, soit la chance, la vie, voire la survie. La guerre dans le roman de Dazaï témoigne ainsi d'une tension discursive entre la mort et la vie, de laquelle découle la présence (les notes, ou plutôt le roman qui en résulte).

Nous observons que le lexique lié à la mort dans un registre de guerre, que ce soit par ses traditions ou ses activités, déploie également un discours sur le temps, que ce soit l'anachronisme chez Sōseki, la fatalité imminente chez Mishima et le quotidien de la perte, ou l'inaccoutumé survie, chez Dazaï. Toutefois, chacun de nos auteurs aborde la guerre sous un angle différent, lui conférant un rôle distinct. La tradition guerrière pour Sōseki permet d'établir une corrélation entre la désuétude ressentie par le personnage et l'anachronisme de la pratique. Le contexte de guerre permet au personnage de Mishima de visualiser une mort prochaine dans un espoir d'évasion. Puis dans le roman de Dazaï, le discours sur la guerre s'établit d'abord par la négation, pour rendre compte de son indicible destruction, puis par la chance de la vie, rappelant la tension entre la vie et la mort. À la lumière de ces symboles de la guerre, le thème de la mort et son imaginaire ne cessent de se découvrir dans l'écriture de nos romans. Il y a donc quelque chose qui rate, quelque

⁶⁶ Nous avons choisi de changer le sujet de ce passage (dans la traduction française, c'est la patronne qui se retrouve épargnée par la guerre) pour le paquet, parce que selon les quelques phrases qui le précédent, il en est question : « Il y a environ dix ans, un petit paquet contenant les notes et les photographies est arrivé à l'adresse du bar de Kyōbashi. L'expéditeur était certainement Yō-tchan, mais sur le paquet, ni l'adresse ni même le nom de Yō-tchan n'étaient écrits. » (DDH, p. 158) Aussi, dans la traduction anglaise, il s'agit effectivement du paquet qui est miraculeusement épargné par les bombardements : « It [a parcel containing the notebooks] got mixed up with other things during the air raids, but miraculously enough the notebooks were saved. Just the other day I read through them for the first time. » Osamu Dazaï, *No longer human*, trad. Donald Keene, New York, New Directions, 1973, p. 176. La langue japonaise peut s'avérer confondante parce qu'elle ne possède pas de sujet, celui-ci est sous-entendu selon le contexte de l'énoncé.

chose qui fait retour, mais qui n'est jamais satisfait. Dans la prochaine partie, nous nous interrogerons donc sur la mort dans sa relation au fantasme afin d'observer comment l'écriture s'efforce de représenter l'irreprésentable.

1.2 Lorsque le sujet jouit de sa mort.

1.2.1 Tentatives de représentation; bêance dans l'écriture

Masse de frayeur, masse de souffrance, je ne sais : mais j'étais une masse. Pierre ou feu, je n'étais, de la tête aux pieds, qu'un bloc durci. Mes poumons avaient perdu toute élasticité, et me pesaient, eux aussi, comme une masse dure. Puis, je me repris. Je redevins un vivant⁶⁷.

Natsume Sōseki, *Le pauvre cœur des hommes*.

L'acte de l'écriture, ou plutôt l'écriture elle-même se retrouve imprégnée de la mort qui ne peut qu'être nommée par le vivant. Freud, dans son essai de 1915, s'interroge sur la guerre et ses effets sur l'homme civilisé. Partant de réflexions sur l'homme préhistorique, de ses désirs de mort sur l'adversaire, Freud crée un parallèle entre l'individu civilisé et la guerre : le sujet est pénétré d'un désir de mort que la civilisation n'enraye pas, mais repousse dans l'inconscient. Ainsi, Freud établit deux attitudes inconscientes opposées à l'égard de la mort qui entrent en conflit – « l'une qui la reconnaît [la mort] comme anéantissement de la vie et l'autre qui la dénie comme non réelle⁶⁸ » et conclut que la guerre fait « réapparaître en nous l'homme des origines⁶⁹ », celui plein de désirs meurtriers pour autrui et qui ne peut se représenter sa propre mort⁷⁰. Après avoir souligné que cette régression dans notre attitude à l'égard de la mort permet de « mieux tenir compte de la vraisemblance et de nous rendre la vie de nouveau supportable⁷¹ », Freud termine son chapitre sur ce vieil adage modifié : « *Si vis vitam, para mortem*. Si tu veux supporter la vie, organise-toi pour la mort⁷². » Dans notre corpus, la mort fait l'objet d'une préparation, d'une « organisation », notamment avec les paroles du Maître qui « envisage » la mort. Le roman de Sōseki met également en scène cet adage modifié par la locution « si je meurs » énoncée par le père mourant et comparée aux paroles du Maître par le narrateur : « [...] le *quand je mourrai...* du Maître était du domaine

⁶⁷ Sōseki Natsume, *Le pauvre cœur des hommes*, trad. Daigaku Horiguchi et Georges Bonneau, 7^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1957, p. 261.

⁶⁸ Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, op. cit., p. 44.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

⁷² L'adage original est : « *Si vis pacem, para bellum*. Si tu veux maintenir la paix, arme-toi pour la guerre. » *Ibid.*, p. 45.

de l'irréel ; le *si je meurs...* du père évoquait un immédiat qui déjà était sur sa tête. » (LPC, 153) Autrement dit, le narrateur voit la mort comme inéluctable là où le père l'aborde comme une possibilité. De l'autre côté, il a du mal à l'accepter là où elle est pourtant énoncée comme inévitable par le Maître. En soi, « si je meurs » relève d'un avenir incertain, mais la maladie du père transforme la possibilité énoncée dans ces paroles en une fatalité pour le narrateur. Inversement, les paroles du Maître rendent compte, sans équivoque, de cette fatalité. « Quand je mourrai » ne laisse plus de place à l'incertitude. En rapprochant ces paroles du « domaine de l'irréel », le narrateur crée une relation entre le temps et l'imaginaire de la mort. Cette relation, nous pourrions l'interpréter à la manière d'un écart, d'un espace de temps. Le temps s'écoule, la mort advient, inévitablement. Nous pouvons observer une contradiction dans l'écriture du narrateur à l'égard de la mort. Elle y est comprise à la fois comme anéantissement de la vie selon les paroles du père malade, mais également comme non réelle selon celles du Maître. L'écriture témoigne de ces deux attitudes dont Freud repère pour sa part la portée inconsciente. Paradoxalement, les paroles du malade, le « si je meurs », admettent également la possibilité que cette mort n'advienne pas, rejoignant l'idée même d'une impossibilité à se représenter sa propre mort. Ces paroles s'apparentent-elles à un dernier espoir? La mort, en ce qu'elle est intangible, voire imprévisible, offre également cette possibilité de ne pas y succomber, l'illusion d'immortalité. La contradiction du père est réitérée lorsque le narrateur écrit : « Le père depuis longtemps se savait condamné. Cependant, cette mort qui s'avancait sur lui jusqu'à le toucher, il ne la voyait pas : – Dès que j'irai mieux, j'irai un peu revoir Tôkyô pour me distraire! disait-il. » (LPC, 152) Le père ne voit pas la mort, elle est effectivement invisible. En personnifiant la mort, le narrateur crée cette illusion d'une mort qui approche, d'une mort qui touche. Il en fait une entité attachée à l'image du père. Mais cette image demeure invisible aux yeux du père, qui est le plus proche de côtoyer la mort, de vivre sa mort. « La vie n'a de sens qu'adossée à la mort » écrit Poissonnier. Cette conception de la mort fait écho à ce qu'entend Dominique Rabaté dans son essai *Vers une littérature de l'épuisement* :

La mort n'est pas, comme dans le christianisme, la négation de la vie, ce qui, la réduisant à néant, instaure le point de vue d'où on puisse la juger. Elle est au contraire horizon. Son inéluctabilité spécifique est ce qui permet au narrateur [de *L'étranger* d'Albert Camus] pour la première fois de se projeter dans l'avenir, d'anticiper sa vie comme une totalité et ainsi de l'accepter toute entière⁷³.

⁷³ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 99.

Le père, adossé à la mort, se projette dans un avenir, le « si je meurs » considère à la fois la possibilité de la mort tout comme la possibilité de la vie. Aussi, Poissonnier écrit : « Le langage excentre l'homme en le délogeant de son moi et l'engage sans prise en compte du temps de sa vie biologique. Outrepasser cette limite est propre à l'être parlant et le projette en des exigences subjectives où s'affirme son humanité⁷⁴. » Le langage permet une certaine liberté d'imagination pour tous les sujets. Dans la perspective du père, le langage admet une possibilité de vie, mais si l'on se tourne du côté du narrateur, l'écriture ouvre la voie à une image de la mort qui est vivante, qui s'approche et qui touche. Il s'agit d'observer le discours en ce qu'il s'efforce de représenter l'irreprésentable. Reprenons cette image du « seuil » proposé par Poissonnier pour imaginer la mort. Ce « seuil » ouvre sur la porte des possibles, autrement dit : qu'y a-t-il de l'autre côté? Le Maître tente également une représentation de sa mort dans son testament. Toutefois, elle est caractérisée par une béance, elle reste dans un non-dit :

« Ma véritable angoisse était celle-ci : qu'allais-je faire de mon moi? Allais-je continuer telle quelle, au milieu des autres hommes, cette vie de momie délaissée, ou bien?... Cet ou bien... je me le répétais sans cesse à moi-même. Et chaque fois, un frisson me glaçait : tel un homme qui, arrivant à toutes jambes au bord d'un abîme, s'arrête net, et, penché, reste là, incapable d'en distinguer le fond. » (LPH, 179. L'auteur souligne.)

Sous la plume du Maître, la mort est présente en créant un trou dans la phrase, cet « ou bien... » laissé en suspens, répété sans donner lieu à une fin, est lourd de sens, ce qu'encourage l'analogie avec un précipice sans fond. Que ce soit le père, le narrateur ou le Maître, la mort hante l'imaginaire de leur discours et expose leur représentation respective, soit par la possibilité de la vie, par la personnification ou par la béance dans l'écriture. Il s'agit peut-être plus de rendre représentable la mort par le vocabulaire qui est connu, et donc d'imaginer la vie dans la mort⁷⁵. L'écriture du fils offre cette perspective que devant le « seuil » de la mort, la vie s'inscrit comme représentant d'un temps inconnu (celui de la mort), ou d'un temps expiré (celui de la vie).

Le roman de Mishima joue également sur cette particularité qu'a la mort d'être imprévisible, de frapper à tout moment. Le roman est empreint d'une trame narrative de la guerre que nous avons pu analyser précédemment, toutefois, la narration fait état d'une attention particulière pour la mort

⁷⁴ Dominique Poissonnier, *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, op. cit., p. 18.

⁷⁵ Nous n'induisons pas ici l'aspect religieux d'une vie après la mort. La vie dans la mort relève plutôt de ce que le langage peut offrir au vivant, au mourant, comme représentable. En soi, la mort n'est pas une fin, mais elle est impossible à imaginer, et pour se la représenter, nous ne pouvons le faire que par les mots du vivant. La mort, l'absence, ne peuvent être circonscrites autrement qu'en convoquant la présence.

chez le jeune Kochan avant même le début de cette guerre. Bien que l'écriture soit rétrospective et que la guerre ait déjà été vécue par le narrateur, ce dernier évoque la mort comme une fatalité présente dans l'imaginaire du jeune Kochan alors qu'il était encore sur les bancs d'école, et même plus tôt, dans ses livres d'images racontant les aventures de Jeanne d'Arc : « Je pensais qu'il⁷⁶ allait être tué l'instant d'après : si je tourne vivement la page, je peux sûrement le voir tué. Sûrement il existe un moyen par lequel [...] les images d'un livre peuvent se transformer en l'"instant d'après"... » (CDM, 19). Cet « instant d'après », cette mort avoisinante non représentée dans le livre d'images se voit imaginée et, par le fait même, représentée dans l'écriture de Kochan. Cette mort suscite un désir et engage le sujet dans une action – celle de tourner la page. Alors que le discours place la mort dans le temps – l'« instant d'après » –, la narration, et plus précisément le procédé utilisé pour la mise en scène de la mort, inscrit cette dernière « hors lieu ». En effet, la mise en *abyme* du livre dans le livre présente l'idée d'une mort aux caractéristiques abyssales (cet espace sans limites visuelles) créant une nouvelle profondeur au récit, voire une béance qui se doit d'être comblée – soit par la fabulation, ou encore par la fantaisie ou par le fantasme. La page, ou le « seuil » – pour revenir à la métaphore de Poissonnier –, n'offre pas la possibilité d'atteindre l'« instant d'après » la mort. Dans une perspective psychanalytique, le fantasme est justement ce dans quoi un tel désir trouve une résolution. Ce temps, cet instant, ne peut qu'être imaginaire et appartenir au fantasme. Le fantasme est défini par Patrick De Neuter comme « représentation, scénario imaginaire, conscient (rêverie), préconscient ou inconscient, qui implique un ou plusieurs personnages et qui met en scène de façon plus ou moins déguisée un désir⁷⁷ ». À partir de l'impossibilité de représenter la mort, nous pouvons observer une surabondance de « scénarios imaginaires » où la mort se retrouve désirée, et même érotisée. Et si le fantasme formulait un désir de représentation, un désir de ne faire qu'un avec cette mort qui se situe de l'autre côté de la page ? Rappelons-nous la scène cannibale du repas funéraire, il s'agit peut-être d'interpréter cette scène comme une tentative de liaison entre deux corps, celui du vivant et celui de la mort. Nous verrons que l'écriture fantasmatique de Kochan lui permet, du moins partiellement, d'allier les deux tendances, l'une à la continuation, l'autre à la destruction. Le regard porté sur sa mort met en perspective cette image paradoxale d'une mort aux qualités de la vie, autrement dit, ses fantasmes éveillés lui permettent de « vivre » cette mort sans y succomber.

⁷⁶ Le jeune Kochan n'avait pas réalisé qu'il s'agissait d'une femme habillée en homme dans l'histoire de son livre, d'où l'utilisation du pronom « il » dans la citation.

⁷⁷ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, « Fantasme », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 192.

Dans le roman *La déchéance d'un homme*, l'écriture de Yozo est marquée par le suicide et ne cesse d'y revenir. Le double suicide manqué, l'acte manqué de Yozo « entraîna un complet changement dans [la] vie [de ce dernier] » (DDH, 63). Décrise de manière elliptique, cette nuit fatidique n'est présentée que dans l'omission de la noyade : « Cette nuit-là nous nous précipitâmes dans la mer à Kamakura. Tsune-ko dénoua sa ceinture, la plia et la posa sur un rocher. J'enlevai mon manteau, le plaçai à côté et nous nous jetâmes ensemble dans la mer. » (79) La mort se retrouve donc évitée deux fois; une première fois par Yozo lors de l'événement, puis dans son écriture, liant ainsi l'acte du suicide à celui d'écriture. Aussi, nous pouvons observer deux points culminants à ce double suicide. Le premier témoigne d'une difficulté à représenter sa propre mort chez le narrateur. Ce dernier écrit : « Cependant, à ce moment, j'étais *encore* incapable de donner leur sens réel à ces mots : "je veux mourir." Une idée d'amusement s'y cachait. » (77. Nous soulignons.). L'écriture rétrospective permet une certaine anticipation de la suite des événements, sur les futures pensées de Yozo. L'adverbe *encore* avec la phrase au passé expose l'idée d'un état antérieur, d'une pensée qui évoluera. Le deuxième témoigne de la résolution de Yozo, de cette pensée évoluée justement : « À ce moment, mes idées se précisèrent et je résolus vraiment de mourir » (78. Nous soulignons.). La réitération de la locution adverbiale « à ce moment » présente deux temps reliés à la mort, celui où elle est irreprésentable, voire comique par son caractère irréel, puis celui où elle se précise, où elle advient. Bien que le texte mette de l'avant l'idée que ce double suicide soit l'apogée du déclin de Yozo, la description lui fait défaut. En effet, le clou de cette soirée – « Tsune-ko mourut. Moi seul fus sauvé » (79), peut-on lire – se résume par le drame d'avoir échappé à cette mort, par la tragédie de la vie. Au fond, peut-être que l'écriture témoigne, par cette ellipse de la noyade, justement, de l'irreprésentabilité de la mort : qu'elle ne peut l'aborder que par le détour de ce qui a été sauvé, soit la vie de Yozo.

1.2.2 Le voile du fantasme

Dans notre sous-chapitre « les traditions funèbres », nous avons établi la prémissse que, dans le roman de Mishima, l'écriture investit la mort selon deux axes, celui du souvenir et celui du fantasme. Mais ces deux pôles sont-ils vraiment hétérogènes? Le fantasme a cela de particulier qu'il « apparaît comme étroitement lié à la "construction des souvenirs" et au travail de la mémoire⁷⁸. » Dès l'incipit du roman, la narration met en scène un souvenir qui ne peut qu'être

⁷⁸ Michèle Perron-Borelli, *Dynamique du fantasme*, 1^{re} éd., Paris, Presse universitaire de France, coll. « Le fil rouge », 1997, p. 7.

construit : « Pendant de nombreuses années, j'ai soutenu que je pouvais me rappeler des choses vues à l'époque de ma naissance. » (CDM, 9) D'entrée de jeu, la narration nous met sur la piste de la construction du souvenir. Le narrateur, en établissant qu'il a déjà soutenu qu'il se rappelait les événements vus à la naissance, investit son écriture d'une dimension fictive, d'une fiction inhérente au souvenir. Ce qui est donné au lecteur comme souvenir peut s'avérer être un élément construit de toute pièce. Alexis Lussier, dans son article « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima » s'interroge sur le point de liaison dans la succession des souvenirs narrés dans les premières pages du roman pour en arriver à la conclusion qu'

[e]n somme, il nous est donné au commencement de cette longue confession une suite de souvenirs qui ne sont rien de moins que les signes avant-coureurs d'une variation fantasmatique autour du thème de l'enfant mort. Thèmes qui appellent d'autres motifs, caractéristiques de l'imaginaire de Mishima, tels les motifs de l'abjection sainte ou de la mort violente⁷⁹.

Ainsi, nous pouvons interpréter le souvenir comme lieu d'émergence du fantasme. C'est dans l'écriture du passé que naît la prémissse d'une construction imaginaire déviant de la « réalité » du souvenir. Michèle Perron-Borelli s'intéresse à la fonction des fantasmes dans une perspective psychanalytique et explique :

[L]es fantasmes conscients de la rêverie éveillée sont généralement appréhendés par le sujet dans leur statut d'imaginaire, c'est-à-dire comme distincts de la réalité. [...] Comme le fantasme, le souvenir reproduit des scènes du passé. Mais aucun souvenir ne peut être retrouvé à l'état pur : il est toujours imbriqué avec des fantasmes, et [de ce] fait, ne cesse de se transformer. Il ne s'agit pas d'un simple phénomène d'oubli, car les déformations sont d'autant *plus importantes* qu'elles portent sur des pulsions et des désirs refoulés⁸⁰.

Perron-Borelli soulève le caractère important de la déformation du souvenir, puisque c'est là que se mêlent désirs et fantasmes qui, pour l'analyste, laissent des traces d'un sujet qui s'y dissimule. Nos trois œuvres, par la mise en scène d'une écriture confessionnelle, sont fortement imprégnées de cette imbrication entre souvenir et fantasme. Le présent de la narration lié au passé des événements narrés crée cet aller-retour constant faisant apparaître ce passé dans son statut de souvenir. Le passé se voit donc réinvesti, par la narration, d'un désir (soit de mort, de vie ou même d'absolution). L'écriture n'a donc accès qu'à une reconstruction de l'événement, laquelle est

⁷⁹ Alexis Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir*, n° 8, 2020, en ligne, <<http://revuecygnenoir.org/numero/article/lussier-fantasme-mishima>>, consulté le 11 mai 2021, p. 10.

⁸⁰ Michèle Perron-Borelli, *Les fantasmes*, 1^{re} éd., Paris, Presse universitaire de France, coll. « Que sais-je? », 2001, p. 22. Nous soulignons.

pénétrée d'une subjectivité. Prenant le contexte de guerre comme scène de destruction par excellence, Kochan en vient à fantasmer sa propre mort :

Je prenais un plaisir enfantin à vivre en temps de guerre, et malgré la présence de la mort et de la destruction tout autour de moi, rien ne parvenait à troubler la *rêverie* dans laquelle je m'imaginais être hors de portée des balles. Je frissonnais même d'un *étrange plaisir* à la pensée de ma propre mort. (CDM, 117. Nous soulignons.)

Ce passage laisse poindre une conception antinomique de la mort. Penser sa propre mort tout en rêvant de son immortalité semble paradoxal. Cette ambivalence entre le sentiment d'immortalité et le plaisir lié à la pensée de sa propre mort envahit l'écriture. Kochan ne sera jamais autre que le spectateur de son imagination, il jouit de son fantasme à regarder l'image de sa propre mort, sans jamais atteindre cette dernière, cet « instant d'après », et par moments, il en vient même à la fuir (pensons notamment au diagnostic erroné de tuberculose qui lui permit d'être déclaré inapte à servir : « Tout comme à l'usine d'aviation, mes jambes m'emportaient au pas de course vers quelque chose qui de toute façon n'était pas la Mort – quoi que ce fût, ce n'était pas la Mort. » (CDM, 134)). Rappelons les écrits de Freud concernant l'homme comme spectateur de sa mort : « C'est que notre propre mort ne nous est pas représentable et aussi souvent que nous tentons de nous la représenter nous pouvons remarquer qu'en réalité nous continuons à être là en tant que spectateur⁸¹. » N'est-ce pas là le propre du fantasme? Le « je » qui fantasme se projette dans le scénario tout en étant spectateur de la scène. Tout comme le Maître dont la pensée revient sans cesse à cet « ou bien⁸² », le jeune Kochan s'imagine mourir à de multiples reprises. En effet, la réitération de ce fantasme de mort – « joie inexprimable d'avoir été tué d'un coup de feu » (34), « La balance avait absolument l'air d'un échafaud, annonçant l'heure de mon exécution » (74), « J'acceptais avec volupté la conception de la mort en honneur pendant la guerre. Je pensais que si, par chance, j'obtenais "la mort glorieuse au combat" [...] ce serait vraiment pour moi une fin de vie pleine d'ironie [...] » (125-126) – permet l'interprétation d'une certaine insuffisance du fantasme. En effet, la répétition met en scène l'insistance d'une jouissance irrésolue. Cette « joie inexprimable », ce « plaisir enfantin », ou cet « étrange plaisir » à imaginer sa propre mort, à se voir criblé de balles ou tué par l'ennemi rend compte d'une sorte de jouissance mortifère qui toutefois ne satisfait que partiellement cette tendance à rechercher la mort, puisque le fantasme se répète. Aussi, nous pouvons observer le jeune Kochan appréhender l'idée que le sujet est voué à

⁸¹ Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, op. cit., p. 31.

⁸² Voir page 32.

mourir. C'est dans l'illustration d'un conte hongrois que Kochan témoigne de sa conception de la relation vie-mort. Le conte illustre un jeune prince au destin mortel dans son affrontement avec un dragon. Cependant, grâce à la magie, par sept fois ce prince revient à la vie pour finalement triompher (CDM, 28). Afin d'obtenir son « histoire idéale », Kochan réorganise le texte en supprimant une partie de l'histoire pour permettre au dragon d'enfin triompher sur le prince (CDM, 29). Toutefois, cette technique n'est pas parfaite :

Un adulte aurait certainement compris l'absurdité d'un tel système de coupure. Lui-même, ce jeune et arrogant censeur discernait la contradiction flagrante entre "être mis en lambeaux" et "s'affaisser", mais il se laissait facilement envoûter par ses propres chimères et il lui était impossible de supprimer l'une ou l'autre de ces phrases. (CDM, 30)

Alors que plus tôt, le narrateur s'énonçait au « je » pour raconter cet épisode, maintenant il narre à la troisième personne. Nous observons une forme de dissociation entre le narrateur extradiégétique décrivant la scène et le jeune Kochan de la diégèse réorganisant l'histoire. Nous pourrions interpréter ce recul narratif à la manière d'un certain rejet, celui du jeune Kochan aveuglé par ses « chimères ». Tout en créant cette distinction entre le « je » narratif et le Kochan « envouté », la narration témoigne d'un dédain à l'égard de sa propre faiblesse sous le joug de ses fantasmes. Ainsi, l'image de la mort possède un pouvoir; elle est envoûtante, attirante. Les souvenirs d'enfance, dans le roman de Mishima, ouvrent sur un discours fabulateur où la narration vacille entre souvenirs et divagations, et témoignent d'une sujexion à l'égard d'un désir mortifère.

Dans l'écriture de Yozo, le fantasme s'élabore autour de la question de la honte – affect auquel on s'intéressera plus loin. En établissant la mort comme lieu au-delà de la honte, le texte relie le désir suicidaire au fantasme d'une vie sans honte. Dès le début de ses carnets, Yozo écrit sur le supplice que représente la vie : « J'ai vécu une vie remplie de honte » (DDH, 13), « dix malheurs se sont accumulés sur moi » (16), « Cela aurait fini sans que, dressé contre la vie, je fusse livré à des souffrances infernales pendant des nuits entières » (28), « L'assurance et la force brutale des gens continuaient à entretenir au fond de moi le doute, la crainte, la souffrance » (68). Présentant la vie comme un semblant d'enfer, l'écriture de Yozo joint à l'image du vivant celle du martyr. Nous pouvons donc interpréter la mort comme étant salvatrice de cette vie de supplices. Ainsi, Yozo, influencé par son amie Tsune-ko, se décide à commettre un double suicide. Toutefois, selon Yozo, ne pas succomber à cette mort, survivre à son acte de suicide, alors que son amie n'y a pas survécu, relève de la cruauté :

La véritable souffrance, ce fut, après avoir pris un repas, de pouvoir se décider (au suicide) ; ce fut peut-être la souffrance la plus aiguë, une souffrance dépassant de loin les dix peines dont j'ai parlé ; une souffrance peut-être semblable à l'un des tourments de l'enfer le plus profond, je ne sais ; mais ne pas être mort après cette tentative de suicide, ne pas être devenu fou, avoir discuté de partis politiques, n'avoir pas sombré dans le désespoir, avoir continué le combat pour la vie, tout cela n'a-t-il pas été plus cruel? (17)

Abandonné par la mort, Yozo s'approprie celle-ci par son écriture, par ses dessins. En effet, ce point tournant du roman se voit réitéré par son nom d'artiste. C'est sous le pseudonyme de « Jōshi Ikita » ou « Le Suicidé par amour, vivant » (DDH, 116) qu'il se fera connaître dans différentes revues pour ses caricatures. Cet oxymore identitaire exprime l'absurdité de la vie, celle d'avoir survécu à la mort souhaitée. Aussi, élaborant un jeu afin de déterminer les contraires de certains termes, Yozo et son ami Horiki se retrouvent à tenter d'identifier quel serait le contraire de « honte ». Horiki en vient à dire que la réponse est « Yozo » en le désignant par son pseudonyme « Le Suicidé Vivant ». Il s'explique : « Ne te vante pas. Moi, je ne suis pas comme toi, je n'ai pas eu la honte d'être arrêté. » (DDH, 128) La honte se voit une nouvelle fois liée à la vie de Yozo, celle d'avoir été arrêté. Cette arrestation est directement en relation avec le pseudonyme de Yozo, puisqu'il s'est fait arrêter après son double suicide manqué. Toutefois, dans un jeu des contraires, la justification de Horiki semble contradictoire puisqu'elle propose l'idée qu'expérimenter quelque chose mène à devenir son contraire. Nous pouvons également observer que dès la toute première phrase des carnets de Yozo, ce dernier établit cette prémissse qu'il a expérimenté la honte : « J'ai vécu une vie remplie de honte. » (13) Après avoir écouté l'explication d'Horiki concernant sa réponse, Yozo interprète donc ces paroles comme étant celles d'une personne qui ne le traite pas « comme un être normal » : « Pour lui, j'étais celui qui refuse la mort, qui ne connaît pas la honte, un spectre fou, pour ainsi dire : "un cadavre vivant" que l'on ne peut expliquer, qu'on utilise dans toute la mesure du possible à l'heure des plaisirs. » (128) Un événement manqué revient dans le discours des personnages en créant des contradictions, des antithèses, mais au fond ne sommes-nous pas plutôt dans une nouvelle réalité poétique où deux termes *a priori* contraires offrent un nouveau sens? Précédemment, nous avons établi que le sujet est construit par le discours des autres⁸³; il en va de même avec l'affect de la honte.

⁸³ Voir p. 17-18.

Dans leur ouvrage *Honte, culpabilité et traumatisme*, Albert Ciccone et Alain Ferrant portent une attention particulière aux différents affects et caractéristiques de la honte. Contrairement à la culpabilité, la honte se définit par la passivité du sujet, c'est-à-dire que dans la honte, le sujet à l'impression « *d'être perdu* ou d'être abîmé pour l'objet⁸⁴. » Ainsi, « [l]a honte [...] est amplifiée par le fait d'être exposé au regard de l'autre, et pousse à éviter le regard⁸⁵. » La honte, dans le discours du narrateur, établit une relation majoritairement unidirectionnelle entre le sujet et l'autre, autrement dit, l'affect est intimement lié à ce regard qui fait constamment retour sur le sujet. Dans son essai *Mourir de dire. La honte*, Boris Cyrulnik écrit : « Pénétré par le regard de celui (celle) avec qui il [le honteux] aurait tant aimé établir des rapports d'estime mutuelle, il [le honteux] éprouve la déception douloureuse de se sentir méprisé⁸⁶. » C'est donc en rencontrant le regard d'autrui que le sujet éprouve de la honte, un regard fuyant ou méprisant. La honte altère la relation entre le sujet et autrui en attribuant à ce dernier une « croyance rabaissante⁸⁷ ». Le pseudonyme de Yozo indique peut-être plus une tentative de dominer cette honte. N'arrivant pas à se soustraire au regard d'autrui, peut-être est-ce là un moyen de déjouer la honte en se l'appropriant par profession et ainsi réussir à sortir des limites de cette « vie remplie de honte ». La mort, le « suicidé vivant », détermine le fantasme d'une vie débarrassée de la honte. En ce sens, peut-être que le concept de « *not-man* » de Cioran, proposé comme description pour le personnage de Yozo par Stefan Bolea, se rapproche de ce que nous tentons d'exprimer ici. En fait, le concept du « *not-man* » suggère l'idée d'une altérité à l'homme. Le « *not-man* » serait son successeur. Il s'agit d'une vision plutôt nihiliste du devenir de l'humanité. Autrement dit, l'humanité relèverait d'une impasse, d'une impossibilité à évoluer, et donc celui qui en prend conscience renoncerait à son humanité et deviendrait un étranger, un autre, un « *not-man*⁸⁸ ». Appliquant la notion de Cioran au personnage, Bolea s'intéresse à l'altérité sociale. Il analyse l'utilisation d'une tierce personne dans la narration⁸⁹. C'est du point de vue du narrateur-étranger que le lecteur accède à la description de Yozo. À partir de la description péjorative que fait le narrateur-étranger, Bolea émet l'idée que « l'homme ressent

⁸⁴ Albert Ciccone et Alain Ferrant, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2015, p. 7. L'auteur souligne.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁶ Boris Cyrulnik, *Mourir de dire. La honte*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 59.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Voir à ce sujet Stefan Bolea, *The nihilist as a not-man. An analysis of psychological inhumanity*, vol. 20, n° 1, « Philobiblon: Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities », janvier 2015, en ligne, <<http://search.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=103114769&lang=fr&site=ehost-live>>, p. 33-34.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

de l'horreur et de la répugnance quand il est à proximité du *not-man*. Par ailleurs, dans la perception de l'homme ordinaire, le *not-man* est moins qu'un humain, il est un animal, un "singe" ou un "crapaud⁹⁰" ». Aussi, le sentiment de ne pas faire partie de l'humanité est verbalisé par Yozo à maintes reprises⁹¹. Et finalement, avec l'admission de ce dernier dans un asile psychiatrique à la fin des carnets⁹², Bolea conclut son article en étudiant la mort et sa qualité transformative :

Il faut aussi voir la mort comme une transformation, comme la mythologie et la religion nous l'enseignent : la vraie vie commence seulement après la première « mort ». Ceux qui échouent à assimiler l'apprentissage de cette première « mort » sont voués à une vie d'ignorance et de sommeil. Si le *overman* « va à l'encontre de la mort » et comme un dieu alternatif jouissait d'une certaine immortalité spirituelle, le *not-man* (dans la version de Dazai) serait (spirituellement) mort en vie, il serait un mort vivant⁹³.

Nous pourrions résumer qu'il y a un enseignement qui se trouve dans la mort et que cet enseignement « transforme » celui qui l'apprend. La rencontre de Yozo avec la mort est effectivement constitutive du sujet puisqu'il en vient à s'identifier à elle. Dès les premières pages de ses carnets, le double suicide est identifié comme point tournant de la vie de Yozo. Plaçant au centre de sa vie l'affect de la honte, le « Suicidé vivant » aspire à son contraire, à une vie qui serait sans honte, et donc soustraite au regard de l'Autre.

Chez le Maître dans *Le pauvre cœur des hommes*, le désir de mort se développe principalement sous les traits d'une culpabilité mortifère. C'est l'action posée à l'encontre de son ami décédé qui ne cesse de hanter la vie du Maître, le délogeant de l'idéal de l'homme moral. Ferrant et Ciccone décrivent la culpabilité comme « [l']expression d'[une] tension entre le moi et le surmoi à partir de la transgression effective ou fantasmée d'un interdit. [...]. [L']a culpabilité résulte des attaques du sujet contre ses objets d'amour qu'il redoute d'avoir fantasmatiquement détruits⁹⁴ [...] ». Nous avons repéré l'association entre la mort et ces temps, du passé et du futur, pour le roman de Sōseki⁹⁵, mais qu'en est-il du présent constamment en attente de la mort? Dans cette

⁹⁰ Notre traduction de : « [...] man feels horror and repugnance when he feels the proximity of the not-man. Moreover, for the ordinary human perception, the not-man is a subman, an animal, a "monkey" or a "toad". *Ibid.*, p. 40.

⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

⁹² *Idem*.

⁹³ Ceci est notre traduction de : « One must also view death as transformation, as mythology and religion teach us: true life begins only after the first "death". The ones who fail to integrate the initiation of this first "death" are doomed to a life of ignorance and sleep. If the overman "stepped upon death" and as an alternate god enjoyed a sort of spiritual immortality, the not-man (in Dazai's version) would be (spiritually) dead while still alive, he would be a living dead. » *Ibid.*, p. 44.

⁹⁴ Albert Ciccone et Alain Ferrant, *Honte, culpabilité et traumatisme*, op. cit., p. 7.

⁹⁵ Voir p. 21.

attente, en l'absence de mort, le sujet se voit contraint de lui donner une forme, de l'inventer. En effet, le roman construit un discours « voilé » par la mort. Pensons à la scène où le narrateur interroge le Maître concernant la tombe sur laquelle ce dernier se recueille régulièrement, et écrit :

Mais, pour moi, cette tombe était chose tout à fait morte. La porte de vie qui, entre le Maître et moi, se dressait, comment cette tombe eût-elle pu m'en fournir la clef? Entre nos deux cœurs fermant le passage, c'était plutôt une espèce de monstre que je voyais en elle. (LPC, 58)

En qualifiant cette tombe comme une « chose morte », le narrateur fait écho aux paroles du Maître qui qualifiera son passé de « lettre morte » (182) dans sa confession. Pourtant, cette tombe « se dresse » entre le narrateur et le Maître. Bien qu'elle soit « chose morte », elle se présente sous la forme d'un obstacle, empêchant le narrateur d'accéder au passé du Maître. La tombe, la mort, prend la forme d'un « monstre », obstruant « la porte », l'accès à ce passé enterré. N'offrant pas de clefs ni d'indices sur son passé, cette tombe le « masque ». Le discours du Maître se referme sur un passé qui ne passe pas, un passé toujours « vivant ». Nous pouvons interpréter ce « monstre » d'outre-tombe à la manière d'un spectre qui ne cesse de suivre le Maître. Et ce spectre n'est-il pas justement la mort? Dans sa confession, le Maître décrit une « Force » qui ne cesse de lutter contre lui et ne lui permet qu'une seule issue, celle du suicide (LPC, 303). Le Maître finit par décrire cette « Force » comme une « ombre noire » : « A mes pas, sans cesse, une ombre noire restait attachée. Seule la pensée de ma femme me faisait accepter de continuer mon chemin en ce monde, traînant derrière moi ma vie au bout d'une laisse. » (LPC, 304) Cette « ombre » n'est pas solitaire dans le roman; en effet, la narration privilégie cette locution dans plusieurs descriptions – « ombre d'un sourire⁹⁶ » (85), « ombre d'un souvenir⁹⁷ » (153), « ombre ténébreuse de la mort⁹⁸ » (171), « ombre

⁹⁶ Dans la version originale, nous pouvons lire « bishō no kage » (微笑の影), où « bishō » (微笑) signifie sourire et « kage » (影) signifie ombre, silhouette et même fantôme.

⁹⁷ La traduction a utilisé le terme ombre ici, mais dans la version originale, il s'agit plutôt d'un « lourd souvenir », où « issoku jū no kioku » (一種重の記憶) signifient respectivement « lourd, sérieux, ou important » (一種重) et « souvenir » (記憶).

⁹⁸ Nous retrouvons encore une fois le terme « kage » (影), mais dans la phrase « Chichi wa jibun no me no mae ni usuguraku utsuru shi no kage » (父は自分の眼の前に薄暗く映る死の影), où nous retrouvons la mort (shi, 死), qui se voit refléter (utsuru, 映る) de manière ténébreuse (usuguraku, 薄暗く) devant les yeux (me no mae ni, 眼の前に) du père (chichi, 父).

noire de la vie humaine⁹⁹ » (182), « ombre effrayante¹⁰⁰ » (301), etc. Dans l'absence de la mort, la narration imagine celle-ci sous les traits d'une ombre, cette forme qui apparaît lorsqu'un objet fait obstacle à la lumière. Cette idée d'un obstacle qui s'inscrit dans la mort rejoint les observations d'Edwin McClellan dans son analyse du roman de Sōseki :

Simplement parce que nous comprenons la mort comme étant la cessation de la vie, plusieurs d'entre nous regardons la vie et la mort comme deux conditions opposées, voyant en chacune la négation de l'autre. Mais pour l'auteur de *Le pauvre cœur des hommes*, la mort n'est pas seulement l'échappatoire d'une vie de solitude, comme dans le cas du Maître et de K, mais la plus nette confirmation de la vérité sur la vie de chaque homme; à savoir que les plus profondes expériences que chacun de nous subit ne sont pas communicables aux autres. Il y aura toujours un insurmontable mur entre deux personnes, peu importe combien ils s'aiment¹⁰¹.

Dans son analyse, McClellan met de l'avant un fossé entre chaque homme. Finalement, dans *Le pauvre cœur des hommes*, la mort se retrouve investie d'un fantasme où la relation entre le sujet et l'Autre serait sans obstruction, sans obstacle, sans culpabilité. Le fantasme d'une vie où il n'y aurait plus de séparation avec l'Autre.

1.3 Regard sur la mort; un retour

En repérant les différents symboles de la mort dans notre corpus, nous avons pu discerner un rapport à la temporalité selon trois motifs mortifères distincts : celui de la désuétude, de l'évasion et de l'absence. En étudiant les figures du fantasme, nous avons pu découvrir les pouvoirs de la mort : enchanteur, absolutoire et unificateur. Aussi, nous pouvons relever l'importance du regard lié aux fantasmes de nos trois romans. Chez Mishima, c'est le regard qu'il porte sur lui-même, adulte, sur son soi plus jeune, créant une distinction entre celui qui écrit et celui qui est dépeint, celui qui regarde et celui qui est regardé. Pour Dazaï, c'est le regard d'autrui créant le sentiment de

⁹⁹ Dans la version originale, nous observons que le terme « kage » (影) est de nouveau utilisé. L'adjectif « kurai » (暗い), pouvant être traduit par obscurité ou sombre, qualifie le groupe de mots « jinsei no kage » (人世の影), où « jinsei » (人世) signifie la vie.

¹⁰⁰ Le terme « kage » (影) est joint par l'adjectif « osorohii » (恐ろしい), qui veut dire soit terrible, affreux, horifiant, dans la version japonaise.

¹⁰¹ Notre traduction de : « Simply because we understand death to be the cessation of life, many of us have come to regard life and death as opposite conditions, negating each other. But to the author of *Kokoro*, death is not merely the only escape from loneliness in life, as in the case of Sensei and K, but the clearest confirmation of the truth about every man's life; namely, that the profoundest experiences which each of us undergoes are not communicable to others. There will always be an insurmountable wall between two people, no matter how much they may love each other. » Edwin McClellan, « The Implications of Sōseki's *Kokoro* », *Monumenta Nipponica*, vol. 14, n° 3/4, Sophia University, 1958, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/2382774>>, consulté le 12 décembre 2021, p. 367.

honte chez Yozo. Et finalement, dans le cas de Sōseki, il s'agit peut-être plus d'un regard obstrué, d'un regard cherchant la complétude inatteignable. Catherine B. Clément illustre le fantasme à la manière d'une fenêtre qui donne sur un spectacle, puis mentionne : « [L]e fantasme [...] réside dans l'*optique* elle-même. C'est le fantasme du *voir*, qui redouble la nature du fantasme, s'il est vrai que celui-ci est d'abord une structure par où passe le regard¹⁰² [...]. » Nous pouvons conclure que le fantasme s'opère à partir du regard. Il nous revient donc d'analyser ce regard sous sa figure d'autorité.

¹⁰² C.-B. Clément, « De la méconnaissance : Fantasme, Texte, Scène », *Langages*, vol. 31, n° 31, 1973, p. 43.

CHAPITRE II

IMAGINAIRE DE L'AUTORITÉ

2.1 Le masque de l'imposteur

Extérieurement, le sourire ne me quittait jamais; intérieurement, en revanche, c'était le désespoir. Pour ne pas révéler ce contraste, je devais garder, au prix de sueurs froides, un équilibre qui ne tenait qu'à un cheveu.

Dazaï Osamu, *La déchéance d'un homme*, p. 18

Les romans étudiés dans ce mémoire portent une attention particulière à la dichotomie entre ce qui est vu et ce qui ne l'est pas, entre l'apparence et la dissimulation, entre les événements et leur interprétation. Dès l'incipit de *La déchéance d'un homme* – « J'ai vu trois photographies de cet homme » (DDH, 9), peut-on lire –, l'introduction dans la vie de Yozo se fait par l'entremise du regard. Le narrateur-étranger détaille les photographies de Yozo selon ce qu'il perçoit de ces images. D'entrée de jeu, le roman met de l'avant l'importance de l'apparence, l'importance du regard d'autrui. En plongeant ses lecteurs dans le regard du narrateur-étranger, Dazaï introduit une ligne directrice qui fera des retours incessants dans l'écriture de Yozo, c'est-à-dire l'image de soi dans le regard de l'autre. Tout comme le roman de Dazaï, celui de Sōseki entame sa narration par le point de vue d'une tierce personne, et même les deux tiers du roman sont consacrés à ce regard extérieur sur le Maître. Et finalement, dans le roman de Mishima, alors que Kochan offre un spectacle de la légendaire Tenkatsu¹⁰³, seul un regard suffit à briser l'illusion du déguisement, de la *persona* de Tenkatsu. Ainsi, le regard, ou plutôt l'action de regarder et celle passive d'être regardé reviennent constamment dans le texte. Nous accordons donc une importance à l'acte de regarder, au fait de regarder, d'être regardé, mais aussi, et surtout, de se voir dans le regard de l'autre. Mais comment est-ce que ce regard en vient à devenir un symbole d'autorité?

2.1.1 Un regard sur soi

Au Japon, le sens de l'honneur prend ses racines dans la classe guerrière de l'époque féodale, mais même après la fin de la féodalité, il conserve toujours une importance dans la société nippone moderne. Dans son article « Le sens de l'honneur au Japon », le psychologue Kenzō Tsukishima

¹⁰³ Tenkatsu Shokyokusai était une magicienne et actrice japonaise renommée de l'ère Meiji.

approfondit cette valeur morale à partir de la « culture de la honte » soulevée dans l'ouvrage *Le Chrysanthème et l'épée, modèles culturels japonais* de Ruth Benedict et explique que

dans la culture de la honte, [les personnes] font l'expérience de la honte quand elles perdent l'honneur *aux yeux* des autres. [...] Les Japonais abhorrent la perte de l'honneur qui suscite la honte parce qu'ils sont perturbés psychologiquement et ne parviennent plus à vivre paisiblement parmi les personnes de leur connaissance¹⁰⁴.

Tsukishima met de l'avant la caractéristique sociale de l'honneur, celui-ci est perdu dans les *yeux des autres* – il précise que « ces autres » ne sont pas étrangers à l'individu déshonoré, ils font partie de son cercle social. Ainsi, à la lumière de cette qualité morale, nous entendons par « autorité » une relation sociale qui régule le comportement de l'individu. Nous étudierons le rapport à autrui qui se dessine dans nos trois romans, et comment ce rapport se construit dans le regard. Dans la société japonaise, les mœurs et traditions nippones ont, encore aujourd'hui, une place importante dans la vie des individus. Que ce soit au travail, dans la famille ou à l'école, il existe une multitude de règles de politesse¹⁰⁵ qui sont ancrées dans l'étiquette japonaise. Dans l'introduction de son ouvrage *La Fascination du Japon*, Philippe Pelletier note que la société japonaise possède une sensibilité à l'égard du regard d'autrui. Et ce regard, Pelletier précise qu'il est d'abord celui d'un Japonais :

Le discours des Japonais sur eux-mêmes n'est pas seulement destiné à l'étranger. Il a d'abord une fonction interne. Les Japonais sont en effet très sensibles au regard de l'autre, donc d'abord celui des autres Japonais. [...] Ce que l'on voit d'abord de l'autre, ce que l'autre voit d'abord de soi, c'est la face, ou le masque. *Men* en Japonais désigne d'ailleurs indifféremment l'un ou l'autre. La face qu'on ne doit pas perdre, que l'on doit sauver, le masque que l'on peut porter abstrairement, ou bien concrètement¹⁰⁶.

Pelletier s'intéresse au kanji 面 (*men*), qui se rapporte à la fois au visage et au masque. Le premier objet¹⁰⁷ sur lequel le regard se pose se trouve être ce *men*, ce visage/masque qu'on expose. Nous

¹⁰⁴ Kenzo Tsukishima, « Le sens de l'honneur au Japon », *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, vol. 7, n° 1, 1987, en ligne, <<http://dx.doi.org/10.3406/casec.1987.1547>>, p. 22. Nous soulignons.

¹⁰⁵ Pensons notamment à l'achat d'*omiyage* (お土産) lors d'un voyage, ou encore l'importance des cartes d'affaire (名刺, *meishi*) lors de nouvelles rencontres en affaire, et même les différentes expressions de politesse à utiliser selon les situations; ご馳走様でした, à la fin d'un repas, お邪魔します, lorsqu'on entre chez quelqu'un, お疲れ様, pour remercier le travail de quelqu'un, etc.

¹⁰⁶ Philippe Pelletier, *La Fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2018, p. 16.

¹⁰⁷ J'entends par « objet » ce sur quoi porte le discours du sujet, à distinguer de la notion lacanienne « d'objet a » dont il sera question plus loin.

pouvons ainsi interpréter une certaine mise en scène liée à l'apparence au sein même de la langue japonaise. Cette affinité entre visage et masque n'est pas que linguistique. Dans le théâtre Kabuki, reconnu pour ses acteurs aux visages masqués et maquillés pour ressembler à ceux des poupées, lors de la deuxième moitié de l'ère Meiji (1852-1912), une réforme prend naissance dans les pièces du dramaturge Kawatake Mokuami qui met en scène Ichikawa Danjūrō IX avec un visage nu. Cette réforme en vient à créer une nouvelle conception du visage, celui sans masque, celui de l'intériorité¹⁰⁸. Si cette nouveauté théâtrale révèle une certaine « mise à nu » du personnage, le visage de l'artiste garde tout de même un masque, soit la *persona*. Les concepts de masque et de mise en scène ne sont pas étrangers à notre corpus, pensons simplement au titre du roman de Mishima, *Confession d'un masque* (仮面の告白, *kamen no kokuhaku*), où 仮面 (*kamen*) s'apparente à l'idée d'un masque puisque 仮 (*ka*) veut dire faux, temporaire, assumé. Dans son titre, Mishima met de l'avant cette problématique qu'un visage nu n'est jamais vraiment sans masque. Le personnage de Kochan endosse un masque, mais ce masque est-il de lui (Kochan) ou s'est-il imposé à lui? Il s'agit de la confession *d'un masque*¹⁰⁹, quel est ce masque? D'où vient-il? Que révèle-t-il?

Par l'utilisation du masque, Mishima présente deux réalités; soit la révélation et la dissimulation. Le masque a cela d'intéressant qu'il présente une « [d]ialectique [...] de l'imposture et de l'authenticité, proclamant davantage peut-être l'authentique qu'elle avoue plus effrontément l'imposture¹¹⁰ », pour reprendre les mots de Jacques Bril. Dans le cas de Kochan, le masque, voire la *persona*¹¹¹, possède une signification allant au-delà de l'aspect physique de l'objet¹¹². Il y a un désir de devenir ce masque, cet imposteur, cet autre que soi. Reprenons le passage où Kochan comprend « vaguement » la distinction entre son désir de devenir Tenkatsu et celui de devenir

¹⁰⁸ Kōjin Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, op. cit., p. 57.

¹⁰⁹ La particule の (no) en japonais désigne la possession. Donc, il s'agit de la confession qui appartient à un masque.

¹¹⁰ Jacques Bril, *Regard et connaissance: Avatars de la pulsion scopique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologiques », 1997, p. 92.

¹¹¹ Voir à ce sujet Marion Faure-Ribreau, « L'identité en question. Étude du terme persona dans l'œuvre de Cicéron », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 2011, p. 126-169, en ligne, <<https://doi.org/10.3406/bude.2011.6793>>.

¹¹² Dans un article publié en 2021, nous avons approfondi la qualité intermédiaire du masque social dans le roman *Confession d'un masque* de Mishima Yukio. Voir à ce sujet : Marie-Ève Vallières, « La persona, médiation d'une béance identitaire. « Confession d'un masque » de Mishima Yukio », *L'imaginaire intermédial du masque*, sous la direction de Johanne Villeneuve, Observatoire de l'imaginaire contemporain, coll. « Carnets de recherche », 2021, en ligne, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/la-persona-mediation-dune-beance-identitaire-confession-dun-masque-de-mishima-yukio>>.

conducteur de tramway : « En souhaitant devenir Tenkatsu, je n'avais pas à m'abreuver de cet amer mélange de désir et de honte. » (CDM, 24) Donc, le devenir « conducteur de tramway » est lié à l'affect de la honte pour Kochan, alors que le devenir Tenkatsu en est, du moins pour l'instant, libéré. C'est en fait après l'accomplissement de ce désir et par le regard d'autrui, dans ce cas-ci celui de la mère, que la honte sera vécue par l'enfant. En effet, après l'acquisition du déguisement et la mise en scène de l'imitation, nous pouvons lire :

Mon exaltation était centrée sur la conscience que, grâce à mon interprétation, Tenkatsu était révélée à de nombreux yeux. Bref, *je ne voyais rien d'autre que moi-même*. C'est alors que mon regard se porta sur le visage de ma mère. [...] Nos regards se croisèrent; elle baissa les yeux. Je compris. Les larmes me brouillèrent la vue. (CDM, 25. Nous soulignons)

À la lisière de l'assouvissement du désir, dans une « joie délirante », l'enfant se présente devant sa mère avec un déguisement. En rétrospection, le narrateur extradiégétique, raconte cet événement supposant qu'il était, à ce moment-là, « lui-même », qu'il pouvait alors porter le déguisement sans se soucier du regard d'autrui posé sur lui. En effet, Kochan écrit : « Je ne voyais rien d'autre que moi-même. » Cette phrase renferme un discours puissant sur la vision qu'a Kochan de lui-même. Or, vient un second temps, où le regard de la mère aurait fait naître la honte, doublé du geste de la servante qui « l'emmena dans une autre pièce » : « comme si j'étais un poulet à déplumer, elle m'avait dépouillé de mon scandaleux déguisement. » (25) S'agit-il d'interpréter ce souvenir comme un double travestissement, celui physique menant à celui social, où Kochan doit se cacher, voire se masquer? La psychanalyse remarque que l'existence d'un individu est ponctuée d'événements par lesquels il est amené à assumer la rencontre de son désir avec la loi (sociale, familiale, etc.) Finalement, peut-être que le roman de Mishima œuvre à reconstituer ces moments. En fait, l'écriture de Kochan est également critique à l'endroit de l'image de soi perçue par lui-même. Nous pouvons l'observer notamment lorsque Kochan compare sa pilosité à celle d'Omi vue en classe¹¹³ :

Dès lors, chaque fois que je prenais un bain, je restais longtemps debout devant le miroir à contempler le reflet disgracieux de mon corps nu. Nouvel exemple du vilain petit canard persuadé qu'il va devenir cygne; seulement, cette fois, ce conte de fées épique devait avoir un dénouement exactement contraire. (83)

¹¹³ Bien que ces deux événements, le déguisement de Tenkatsu et l'apparition de la pilosité chez Kochan, se soient déroulés dans un intervalle de temps assez éloigné dans la diégèse, le temps de l'écriture, lui, crée cette possibilité d'une image perçue en rétrospective. L'écriture est empreinte de ce regard de Kochan-auteur sur le Kochan-Tenkatsu et le Kochan-adolescent.

En liant la vision de son corps à celui du vilain petit canard, Kochan révèle un discours sur le marginal. L'écriture témoigne donc d'une sensibilité à ce qui est en marge de la société. Il ne se voit pas comme les autres, ou devrions-nous dire pas comme Omi. Dans sa contemplation, Kochan alimente sa conviction, telle une « révélation divine », que « jamais en ce monde [il] ne pourra ressembler à Omi » (83). Cette parole presque transcendante de l'adolescent révèle un autre temps du travestissement. En effet, il en viendra à reconnaître que ce qu'il aime chez lui sont « ces "choses comme celles d'Omi" qui, lentement, timidement, bourgeonnaient sous [ses] aisselles, poussaient et devenaient de plus en plus sombres... » (84). Déguisé, Kochan ne voit que lui-même, mais dénudé il ne veut qu'être un autre – quoique Kochan sans déguisement en possède tout de même un : « dans cette maison, on exigeait tacitement de moi que je me conduise en garçon. À contrecœur, j'avais dès lors adopté un déguisement. [...] c'était précisément ce que les gens considéraient comme moi véritable qui était un déguisement. » (33), peut-on lire. C'est donc dans la comparaison avec le corps de l'autre, et dans la vue de soi-même dans le miroir, que Kochan se fait une image de lui-même. Il faut également noter que c'est le regard de la mère qui vient briser l'illusion de Tenkatsu, voire cette union avec le signifiant-Tenkatsu, dans l'imaginaire de l'enfant. En effet, nous avons étudié l'affect de la honte vécue par le personnage principal du roman *La déchéance d'un homme* de Dazaï. En lisant l'ouvrage d'Albert Ciccone et d'Alain Ferrant sur les aspects interpersonnels et intersubjectifs de la honte et de la culpabilité dans notre sous-chapitre « Les traditions funèbres », nous avons établi que la honte est intimement liée au regard d'autrui sur le sujet¹¹⁴. Dans le cas de Kochan, c'est sa mère qui fuit le regard de son enfant. L'affect de la honte ne préexiste pas au regard de l'autre, il est transmis par ce regard, d'abord réel, et ensuite supposé. « C'est d'abord un autre qui dit au sujet, à l'enfant, qu'il doit avoir honte ou se sentir coupable¹¹⁵ », expliquent Ciccone et Ferrant. Le regard, et même le regard évitant, fait donc autorité sur le sujet par l'interprétation que ce dernier lui accorde. Kochan écrit : « Je compris. Les larmes me brouillèrent la vue. Qu'avais-je compris à ce moment ou qu'étais-je sur le point de comprendre? » (CDM, 25). Ce passage rend compte de la difficulté à identifier le temps de la honte, à savoir si la honte émerge au moment de l'événement ou si elle se construit dans l'après-coup, quand on se

¹¹⁴ Albert Ciccone et Alain Ferrant expliquent que « La honte [...] est amplifiée par le fait d'être exposé au regard de l'autre, et pousse à éviter le regard. » Voir Albert Ciccone et Alain Ferrant, *Honte, culpabilité et traumatisme, op. cit.*, p. 39. Aussi, voir les pages 40-41 de ce mémoire pour l'analyse complète de l'affect de la honte lié au fantasme mortifère chez Yozo.

¹¹⁵ *Ibid.*

repasse la scène et qu'on est finalement un personnage à soi-même, à travers le souvenir. Dans son essai *Le livre des hontes*, Jean-Pierre Martin définit cette scène comme un moyen « d'exorciser la honte » :

Il s'agit d'abord de commettre une effraction en public, d'émettre une signe de discordance [...] qui puisse jeter comme un défi au monde plat de la convenance; ensuite, se donnant ainsi en spectacle, de capturer le regard des autres. L'enfant comprend déjà que la vie est une scène de théâtre, et chaque attitude adoptée, une imposture – que la littérature démasquera¹¹⁶.

En fait, l'« exorcisme de la honte » s'élabore dans la reconstruction du souvenir, dans l'écriture même de Kochan adulte. La plume démasque l'imposture de la vie opprimée par cette honte. De plus, l'écriture témoigne également de cette « compréhension » du décorum dans la famille. Alors qu'il s'agissait d'une « œuvre [...] [qui] devait être rendu[e] digne de la création du mystère » (24), elle devient un « scandaleux déguisement » (25) qui doit être « dépouillé ».

Dans le roman de Mishima, le masque, qu'il soit physique ou figuré, possède un « au-delà » à sa qualité de dissimulation. Il confère à celui qui le porte l'exaltation d'échapper aux limites de sa personne, de devenir autre – soit Tenkatsu – l'espace d'un instant. Toutefois, bien que Kochan se soit retrouvé à ne faire qu'un avec la *persona* de Tenkatsu, « [c'est] le corps dissimulé et sexué de celui ou de celle qui le porte qui confère au vêtement comme au masque la valeur et le sens d'un travestissement – d'un « "plus loin que le vêtir"¹¹⁷ ». Finalement, nous pouvons observer la dualité entre révélation et dissimulation, voire entre illusion et travestissement dans cette scène de Tenkatsu où le regard d'autrui confère au déguisement soit le pouvoir de l'illusion, soit l'apparition du travestissement dans ce même déguisement. C'est le regard porté sur soi qui est porteur d'un savoir, dans ce cas-ci, celui de la honte.

Dans le roman de Sōseki, nous arrivons à étudier un autre phénomène régulant l'image individuelle pour le collectif, soit celui du rôle social. La particularité dans *Le pauvre cœur des hommes* relève d'une certaine mésinformation créée par le narrateur-personnage à l'endroit du rôle social du Maître. En effet, le terme Maître – ou *Sensei* en japonais –, utilisé par le narrateur, est une forme d'adresse pour un professeur, un enseignant, mais également pour des professionnels comme des avocats, des médecins, des pasteurs et des figures d'autorité. Toutefois, le choix

¹¹⁶ Jean-Pierre Martin, *Le livre des hontes : essai*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2006, p. 171.

¹¹⁷ Jacques Bril, *Regard et connaissance: Avatars de la pulsion scopique*, op. cit., p. 97.

d'utiliser ce terme à l'adresse du Maître est remis en question à quelques reprises par les proches du narrateur-personnage, en commençant par le père :

Mais, dis-moi, toi qui n'as à la bouche que ce mot de *Maître*, *Maître*, ne peux-tu donc, à cet homme-là, lui demander un brin de conseil? [...] Mais, enfin, quand tu dis que le Maître ne fait rien, que veux-tu dire exactement? Pour que tu lui témoignes tant de respect, il doit bien, tout de même, s'occuper à quelque chose! (LPH, 141-142. L'auteur souligne)

En raison de la charge culturelle liée au terme *Maître*, le père se crée l'image d'un homme respectable, ayant acquis le respect de ses proches par son occupation, son métier. Nous voyons dans les mots du père qu'il existe un décalage entre ce que représente le terme et celui à qui il est associé. Cette mauvaise utilisation de référent est réitérée lors d'une interaction entre le narrateur-personnage et son frère : « Que j'en fusse à toujours dire avec tant de respect *le Maître*, *le Maître*, impliquait, aux yeux de mon frère, que le Maître dût nécessairement être homme éminent : professeur d'université pour le moins, ou d'un rang sensiblement égal. » (167. L'auteur souligne.) Nous observons donc une rupture sémantique liée aux discours entourant le Maître. Mais alors, pourquoi continuer à l'utiliser, même dans son écriture?

« Le signifiant comme tel ne se réfère à rien si ce n'est à un discours, c'est-à-dire à un mode de fonctionnement, à une utilisation du langage comme lien¹¹⁸. » Ces mots de Lacan nous invitent à nous intéresser à la signification particulière d'un terme *pour un sujet*, au-delà de sa signification usuelle. Dès l'incipit du roman, le narrateur-personnage établit la fondation de sa relation avec le Maître :

Lui, toujours je l'appelais *Maître* : c'est pourquoi en ce livre aussi je ne l'appellerai que *Maître*, sans découvrir son vrai nom. Ce n'est pas tant qu'aux yeux du monde je redouterais de le faire. Mais ce nom de *Maître* est pour moi le plus naturel. Chaque fois qu'il me souvient de lui, *Maître* est sur mes lèvres : aussi bien, quand j'écris, le même nom est sous ma plume. (LPH, 17. L'auteur souligne)

Par la dénomination *Maître*, le lecteur peut relever, dès le début du roman, que le narrateur-personnage perçoit une autorité dans la figure de l'homme qu'il désigne. Toutefois, bien que le narrateur-personnage cherche à s'en expliquer, il y arrive difficilement. Dépassant la logique de son utilisation, le nom *Maître* endosse une signification particulière qui échappe même au narrateur-personnage : « Mais ce nom de *Maître* est pour moi le plus naturel. Chaque fois qu'il me souvient de lui, *Maître* est sur mes lèvres », écrit-il. Nous nous retrouvons donc à interpréter ce

¹¹⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire Livre XX, Encore [1972-1972]*, op. cit., p. 41.

mot à la manière d'un signifiant dont le sens est moins lié à sa signification usuelle, qu'à son usage. Peut-être sommes-nous plus près de la vérité du sujet par l'intrusion de ce signifiant puisqu'au fond, selon la définition psychanalytique du « semblant », « [a]ucun des signifiants qui viennent représenter le sujet ne suffirait pour dire ce qu'il en serait de son être, mais chacun à sa façon dit quelque chose de sa vérité¹¹⁹. » Le sujet se dévoile non pas dans « un signifiant » unique qui le représenterait, mais dans son rapport aux signifiants; l'utilisation du terme « Maître » est un élément du rapport particulier à l'autorité chez Sōseki, que ce mémoire essaie de dévoiler. Donc, dans l'écriture du personnage-narrateur, le Maître possède le « masque », le signifiant d'une figure d'autorité. Toutefois, il nous apparaît important de vérifier si le Maître se perçoit également comme une personne en position d'autorité.

En fait, même si le Maître ne revient pas sur le terme, il présente une réticence à être perçu comme un être ayant des opinions plus précieuses que celles des professeurs d'université dans l'imaginaire du narrateur-personnage¹²⁰ : « Vous parlez, disait [le Maître], comme sous l'empire de la fièvre. Quand la fièvre sera passée, le dégoût suivra. » (LPH, 54) Le Maître discrédite immédiatement le respect que lui témoigne le narrateur-personnage par l'allusion à une fièvre passagère. Celle-ci n'est pas anodine. Non seulement la maladie sert à illustrer l'idée de facultés affaiblies, mais le Maître met également de l'avant l'emprise qu'elle détient sur le narrateur-personnage : il est « sous l'empire de la fièvre ». Cette nuance permet de lier ce respect vis-à-vis du Maître à une force, à une autorité influençant le jugement du narrateur-personnage. Nous observons ici que le discours du Maître résonne avec l'incipit du roman, où l'utilisation du terme *Maître* dépasse la compréhension du narrateur-personnage. Cette autorité que ce dernier incarne dans la figure du Maître ne provient pas du Maître lui-même – celui-ci rejette promptement le prestige qu'on lui confère –, elle n'existe que dans et par le discours du narrateur-personnage. Toutefois, bien qu'il ne soit pas professeur, le Maître, dans son écriture, témoigne tout de même d'une sensibilité à un enseignement que lui seul peut transmettre, soit celui de son passé :

Et, en vérité, si vous n'existiez pas, jugeant que mon passé n'est que lettre morte et ne peut, fût-ce indirectement, profiter à quiconque, j'en fusse resté là avec lui. Mais, à vous, à vous seul, je désire conter mon passé. [...] Parce que, sincèrement, vous

¹¹⁹ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, « Semblant », dans *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p.526.

¹²⁰ « Plus que des cours de l'université, je tirais profit de mes entretiens avec le Maître. Plus que les jugements de mes professeurs, les idées du Maître m'étaient précieuses. Bref, plus qu'aux grands savants qui, du haut de leur chaire, me donnaient leurs enseignements, je trouvais de la grandeur au Maître, qui, suivant sans s'en écarter son même chemin solitaire, était sobre de paroles » (LPH, 54), peut-on lire avant la réplique du Maître.

m'avez dit désirer recevoir de la vie même le pur, le vivant enseignement qu'elle comporte. (LPH, 182).

Le Maître précise son rôle. Il se positionne plutôt comme médium de cet enseignement, et non comme l'actant, comme celui qui enseigne. Il rapporte le « vivant enseignement » que la vie possède. Et même, l'écriture du Maître recèle un lexique plutôt critique envers lui-même. Ce lexique évolue avec les événements de sa vie, dans un premier temps, nous pouvons repérer un champ lexical de la crédulité : « Mais j'étais trop naïf pour m'en apercevoir. » (190), « Dans ma simplicité, [...] » (192), « ma naïveté » (192), « j'étais, du point de vue commun, un rare imbécile. » (196), « Je me tenais là, naïf, [...] » (219), ou encore « Ma foi, je n'ai rien à répondre, si ce n'est qu'entre moi et un imbécile je ne vois guère de différence. » (242). Dans un deuxième temps, l'écriture change de champ lexical et en vient à décrire le Maître par sa couardise : « Durant le voyage, je m'étais senti tout aussi lâche qu'à la maison. » (246), « j'avais une fois de plus manqué de courage nécessaire » (252), « Pourtant, de jour en jour, je différai de parler. À entendre cette confession, vous allez me taxer de veulerie, et je vous comprends » (258), « Si quelqu'un m'eût à ce moment glissé dans l'oreille "Tu es un lâche!", il est probable que je fusse sur-le-champ revenu à moi. » (273), « À la fin, en lâche que j'étais » (284), ou « En même temps, avec la lâcheté que je me connaissais » (285). Ces deux champs lexicaux utilisés par le Maître pour se décrire contrastent avec le terme qui le désigne dans l'écriture du narrateur-personnage. Le Maître ne cesse de se dérober au signifiant utilisé pour le représenter dans l'œuvre. Même s'il ne la revendique pas, le Maître détient une autorité ne serait-ce que sur le comportement du narrateur-personnage : ce dernier utilise non seulement un titre honorifique pour le désigner, mais il délaisse le chevet de son père mourant à la réception du testament du Maître. Avec le roman de Sōseki, nous observons que l'autorité se développe du côté de l'individu qui est sous son emprise. Autrement dit, c'est le narrateur-personnage qui reconnaît une autorité en la personne du Maître, peu importe si ce dernier l'approuve ou la conteste.

Finalement, dès l'incipit du roman de Dazaï, l'apparence est au centre du texte. C'est la description physique de Yozo par le biais de l'écriture d'une tierce personne qui introduit le lecteur au personnage principal. Le sourire du jeune garçon dans les photographies est décrit dans les termes d'un « sourire laid » (DDH, 9), d'un « sourire simiesque » (10). Et même, le narrateur-étranger en vient à écrire que « c'était la photo d'un être étrange, moralement sale à certains égards et dont l'expression vous causait une certaine répulsion » (10). Passant de la description physique

du jeune garçon à sa capacité morale, à son jugement du bien, le narrateur-étranger crée ici un lien entre l'apparence et les mœurs, les normes sociales, voire la société. Le choix du narrateur met également en perspective l'idée d'un jugement social. Il s'agit d'une tierce personne inconnue, sans nom. N'ayant ainsi pas de spécificité ni de rapport avec Yozo, le narrateur-étranger s'apparente plus au regard de la société qu'au regard d'un individu. Les propos de Pelletier cités plus haut nous ont appris que dans la culture nippone, on porte un regard critique sur ce qu'est un Japonais, celui ne devant pas « perdre la face ». En présentant le personnage de Yozo à travers les yeux d'une tierce personne, Dazaï vient mettre de l'avant l'importance du regard d'autrui, voire de la société.

Dans le cadre de son séminaire *Les paranoïas*, le psychanalyste Charles Melman s'interroge sur le champ de la perception, ce que nous voyons et ne voyons pas. Il propose une réflexion psychanalytique sur « la vue » qu'il oppose à une perspective phénoménologique qui se limite à l'analyse d'objets perçus. Or, ce qui intéresse Melman, et nous intéresse par le fait même, s'avère être « tout ce qui pourrait apparaître comme Autre¹²¹ ». Il tente alors de poser une distinction entre les choses que nous percevons consciemment (mais oublions) et celle que nous *voyons vraiment*, autrement dit des choses qui ressortent dans notre expérience parce qu'elles ne sont pas familières. Il stipule que « le champ de la réalité, nous ne le voyons pas. » Pour illustrer son propos, il oppose ce qui est de l'ordre du su, qui ne retient pas notre attention, à un événement traumatique, soit un accident où les différents témoignages que peuvent produire les témoins d'un même accident rendent justement compte que chacun a « vu ». Il en vient à expliquer que « cette réalité, nous ne la voyons pas puisqu'elle nous est familière, alors que ce qui éventuellement peut nous maintenir en éveil dans le champ perceptif, dans le champ ici de la vision, c'est tout ce qui pourrait apparaître comme Autre¹²² [...] ». Nous pouvons donc interpréter que ce qui retient l'attention du narrateur-étranger dans la description des photographies ne relève pas de ce qui lui est familier, mais plutôt de ce qui se positionne dans la dimension de l'Autre. En fait, l'écriture du narrateur-étranger illustre le propos de Melman par le sentiment de malaise explicité à la vue de ces photographies : « Quoi qu'il en soit, sans chercher plus loin, cette photo faisait frissonner celui qui la regardait, le mettait mal à l'aise. Je n'avais jamais vu jusque-là un visage aussi étrange. » (DDH, 12). L'écriture témoigne d'une sensibilité à ce qui n'est pas naturel, et même à ce qui n'est pas humain dans les photographies de Yozo. En effet, les descriptions vont graduellement dépeindre un homme de

¹²¹ Charles Melman, « Séminaire 5. La réalité et l'Autre. 16 décembre 1999 », *Les paranoïas*, Toulouse, Érès, coll. « Psychanalyse - Poche », 2014, p. 92.

¹²² *Ibid.*

moins en moins vivant, de moins en moins humain, allant de l'animal à l'inanimé.

Nous avons pu observer, dans la description de la première photo, l'étrangeté du sourire de Yozo, évoquant d'avantage les traits d'un animal que ceux d'un humain. Mais avant même d'amorcer la description, le narrateur évoque la gentillesse qu'il perçoit dans ce sourire simiesque : « "Un gentil enfant, n'est-ce pas?", ce compliment *n'était pas entièrement vide de sens*, car le visage souriant de *cet enfant ne manquait pas* d'une certaine gentillesse. » (9. Nous soulignons.) Ainsi, plutôt que d'affirmer simplement que l'enfant est gentil, le narrateur introduit une double litote (« pas entièrement vide de sens », « ne manquait pas d'une certaine »). Une telle atténuation contraste avec le reste de la description qui dépeint explicitement un jeune « moralement sale à certains égards et dont l'expression vous causait une certaine répulsion » (10). Pour ce qui est de la deuxième photographie, ce qui retient l'attention du narrateur-étranger n'est plus la ressemblance à un singe, mais plutôt l'impression de fausseté dans le sourire de Yozo :

Quoi qu'il en soit, c'était un garçon extrêmement beau. Cependant, de nouveau, on était surpris de *ne pas éprouver l'impression d'un être vivant*. [...] Là encore, il souriait, mais cette fois ce n'était pas le sourire d'un singe plein de rides; c'était un faible sourire esquissé avec art, mais qui différait cependant d'un sourire ordinaire par un certain quelque chose. [...] En un mot il donnait l'impression d'être entièrement factice. (10-11. Nous soulignons.)

S'éloignant de la caractérisation animale, la description présente une dimension étrangère à l'ordre du vivant. Encore une fois, le narrateur-étranger introduit son propos par la négative (« surpris de ne pas éprouver »). L'écriture témoigne alors de l'artificialité d'un sourire, elle attribue au personnage de Yozo un caractère factice, ce à quoi il adhère lui-même : « Comme je ne pouvais supporter l'air peu avenant, je devins maître bouffon. Pour tout dire, malgré moi je ne pouvais dire un seul mot vrai. » (18). Finalement, dans la description de la troisième photo, nous pouvons lire :

Le visage s'y trouvait en gros plan de sorte que j'ai pu en étudier attentivement les traits. Le front était ordinaire; les rides du front, ordinaires; les sourcils, ordinaires; le nez, la bouche, le menton, ordinaires. Ah! n'y avait-il donc *aucune expression* sur ce visage? Aucune ne vous venait à l'esprit. Il ne s'y trouvait aucun trait saillant. Je regardais cette photo, mais mes yeux se refusaient à le voir. J'ai oublié ce visage. (DDH, 11-12. Nous soulignons).

À la vue de cette photographie, le narrateur-étranger présente une nouvelle description du visage de Yozo. L'écriture se fait ici encore négative, elle témoigne d'un manque, soit un manque de spécificité, d'individualité, mais également d'un manque de vie, et même d'une vie passée – « Quand on parle du visage d'un mort, on s'attend à y retrouver quelque chose de son expression

d'autrefois, [...] ici on se serait cru en face d'une tête en bois d'un mannequin sans expression. » (12) Le visage, n'ayant plus les caractéristiques du singe ni l'apparence d'un sourire forcé, est décrit comme s'il s'agissait d'un être inanimé, sans expression, sans trait particulier, facilement oubliable. Ainsi le narrateur-étranger insiste sur le caractère « oubliable » de ce visage « ordinaire » dans lequel aucun trait ne se démarque. Or, c'est justement ce visage oublié qui retient l'attention du narrateur. Le portrait sans visage crée un malaise chez celui qui le regarde par le rapprochement à l'inanimé, aux mannequins.

Cette insistance sur les caractères qui ne relèvent pas de l'humanité, allant de l'être vivant à l'objet inanimé, du singe au mannequin, témoigne d'une altérité qui imprègne l'imaginaire du narrateur-étranger, qui le perturbe et en même temps l'appelle. Dans son ouvrage, Melman s'interroge sur la dimension de l'Autre dans le champ de la perception et il pose deux attitudes opposées qu'il importe selon lui de distinguer, car elles sont symptomatiques de différentes structures psychiques : l'altérité peut être accueillie avec inquiétude et angoisse dans le cas de la phobie et de la psychose, par exemple, ou avec l'excitation d'une promesse de jouissance chez le névrosé¹²³. Bien que l'écriture ne cesse de revenir sur le terme « étrange » pour parler du physique de Yozo, elle explicite tout de même une curiosité de la part du personnage-étranger envers Yozo : « Je n'écris rien sur des matériaux que l'on me presse d'examiner, mais je me demandai sur-le-champ si je n'allais pas changer d'opinion (j'ai parlé dans la préface de l'étrangeté des trois photographies); j'étais attiré par ces photos. » (DDH, 157). C'est donc ce qui relève de la dimension de l'Autre capté dans le champ de la perception du narrateur qui permet finalement la publication. Roland Barthes tente justement d'élucider pourquoi certaines photos nous accrochent, retiennent notre attention. Il convoque la dimension du « *punctum* », en contrepartie de celle du « *studium* » qui s'élabore dans le champ d'intérêt culturel, et la désigne comme celle qui « casse (ou scande) » le *studium*. Il explique qu'avec le *punctum*, « ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine dans le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer¹²⁴. » Nous pouvons interpréter qu'il y a, dans les photos de Yozo, ce *punctum*, ce point dans l'image qui appelle et perturbe celui qui les regarde. L'écriture du narrateur-étranger présente une sensibilité à l'idée d'un manque dans le

¹²³ *Ibid.*, p. 94.

¹²⁴ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 2009, p. 48-49.

personnage de Yozo par les différentes descriptions de son physique rendues dans des phrases négatives.

2.1.2 Un besoin de dissimulation

Nous venons d’analyser le champ de la perception, soit l’image perçue par autrui dans nos trois romans. Notre analyse nous conduit maintenant à nous intéresser au sujet qui est l’objet de ce regard. Comment ce regard est-il interprété par le sujet? En repensant aux mots de Philippe Pelletier : « Les Japonais sont [...] très sensibles au regard de l’autre, donc d’abord celui des autres Japonais¹²⁵ », nous relevons l’idée d’autocritique, opposant le collectif à l’individuel. Nos trois romans portent une attention particulière à la marginalité dans une société, que ce soit en insistant sur le retrait et l’isolement du Maître, sur la répression et la dissimulation de l’homosexualité chez Kochan, ou encore sur la peur et l’incompréhension d’autrui chez Yozo. Si nos trois personnages mettent de l’avant ce qui fait défaut, ce qui se tient en marge, et donc n’est pas comme les autres (Japonais), alors pourquoi l’écriture, pourquoi cette confession? La distinction proposée par Melman nous est ici utile; en effet, celui-ci discerne deux dimensions à la qualité de l’Autre, celle qui suscite de l’angoisse opposée à celle présentant une promesse de jouissance¹²⁶. Nous suggérons donc que l’écriture suppose un certain dépassement, un certain écart entre un rapport premier, angoissé, à l’objet et un second temps qui, dans et par l’écriture, permet de l’approcher, cet objet, par le biais de la représentation.

Comme nous avons pu l’observer précédemment, le roman *La déchéance d’un homme* de Dazaï témoigne d’une sensibilité à la perception de l’individu au sein de la société. Déjà, en introduisant le personnage de Yozo par l’entremise d’une tierce personne – un narrateur qui n’a aucun lien avec le personnage puisqu’il affirme « [j]e [narrateur-étranger] n’ai pas connu le fou qui a écrit ces notes » (DDH, 155) –, le roman place l’enjeu de l’étrangeté au cœur de sa structure énonciative. La description de l’apparence de Yozo souligne la discordance entre ce dernier et la société. Et cette discordance se répète dans l’écriture même de Yozo, où il écrit : « Plus je réfléchis, moins je comprends. Moi seul diffère des autres. [...] C’est pourquoi je suis devenu bouffon. » (17). En analysant cette instance sur l’étrange et la différence, nous avons pu établir un lien entre l’excitation créée par l’altérité et la possibilité de divulgation par l’écriture. L’écriture de Yozo est

¹²⁵ Philippe Pelletier, *La Fascination du Japon, idées reçues sur l’archipel japonais*, op. cit., p. 16.

¹²⁶ Charles Melman, « Séminaire 5. La réalité et l’Autre », op. cit., p. 94.

empreinte de cette peur de l'Autre qui ne cesse d'avoir une emprise angoissante sur le personnage principal :

J'avais peur, même de Dieu. Je ne croyais pas que Dieu nous aime, je ne croyais qu'à ses châtiments. La foi. Je me figurais qu'avoir la foi c'était simplement croire qu'il fallait se présenter devant le tribunal de Dieu pour être jugé. Je croyais à l'enfer, mais j'avais beau faire, je ne croyais pas au ciel. (105)

Ce passage présente une peur liée à la culpabilité, autrement dit, le sujet est inéluctablement coupable. La condamnation devient une fatalité, le damné est sans possibilité de salut, et pour lui, l'écriture serait peut-être une promesse de salut. Mais d'où provient cette culpabilité? Dans son livre *La culpabilité : axiome de la psychanalyse*, Jacques Golberg étudie les affects de la culpabilité, de la honte et de l'infériorité afin de dégager les déclinaisons de la culpabilité ressentie. En expliquant que l'insuffisance peut être perçue et vécue comme une faute et que réciproquement la faute peut être vécue comme la conséquence d'un manque¹²⁷, il conclut que « [l]a problématique de la culpabilité renvoie alors à un questionnement sur la nature du manque¹²⁸. » En relevant les thèmes de la mort et de l'autorité, nous avons pu constater une insistante du manque dans l'écriture de *La déchéance d'un homme*, que ce soit par la description négative¹²⁹, l'omission du passage à l'acte¹³⁰ ou la violence de l'absence¹³¹. La peur du jugement de l'Autre ressentie par Yozo nous met sur la piste d'une culpabilité inhérente au personnage, mais c'est son écriture qui témoigne du retour incessant d'un manque.

Finalement, c'est l'interprétation que fait Yozo du regard de la société, ou plutôt la peur de ce regard, qui régit son comportement et l'amène à jouer le rôle d'un bouffon. Toutefois, à maintes reprises, Yozo fait état de l'inadéquation entre sa personne et le rôle qu'il a pris pour le collectif – « Cependant, ma nature foncière était généralement aux antipodes de ce rôle de petit

¹²⁷ Jacques Goldberg, *La Culpabilité : axiome de la psychanalyse*, Cairn.info, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1985, p. 33.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁹ Dans le sous-chapitre « Un regard sur soi », nous avons relevé le thème du manque dans les descriptions du physique de Yozo écrites dans des phrases négatives. Voir à ce sujet les pages 57-59 de ce mémoire.

¹³⁰ Dans le sous-chapitre « Tentatives de représentation; béance dans l'écriture », nous avons analysé la description elliptique du double suicide en étudiant l'acte manqué avec son omission dans l'écriture. Nous avons émis la prémissse que l'écriture témoigne d'une béance dans la représentation de la mort qui ne peut être décrite qu'en la rapprochant à son altérité radicale, soit la vie sauvée de Yozo. Voir à ce sujet la page 35 de ce mémoire.

¹³¹ Dans le sous-chapitre « Les symboles de la guerre », le thème de la guerre abordé par la négative nous a permis d'observer un discours sur l'absence intrinsèquement lié à la culture japonaise. Voir à ce sujet les pages 26-28 de ce mémoire.

espiègle. » (26) –, et ce rôle se traduira dans son apparence, ou du moins dans l’interprétation de son apparence :

Quand on regarde des photographies de cette époque qui me représentent avec des membres de la famille, les autres sont là avec des visages sérieux, tandis que, moi seul, j’ai toujours le visage bizarrement déformé par un sourire. C’était là une sorte de bouffonnerie naïve et tragique. (18)

Le rôle de bouffon qu’il s’est donné pour déjouer sa marginalité en vient à déterminer la description de son physique, ce qu’il donne à voir à autrui. Et pourtant, même ce « bouffon » ne s’intègre pas parfaitement dans la photo de famille, il se démarque justement par son sourire déformé, par ses bouffonneries.

Nous en arrivons donc à déterminer que ce rôle n’est plus seulement un comportement, il marque également l’image du corps de Yozo. Ce dernier en vient même à écrire : « Je crois bon d’expliquer qu’à cette époque mon déguisement de bouffon s’ajustait de mieux en mieux sur moi [...] ». (32) L’écriture nous met sur la piste d’une entité qui se moule au corps : le bouffon se porte et s’enlève, il est un déguisement, un masque déformant le visage. Pour Yozo, ce sont ses bouffonneries qui lui donnaient l’impression de faire partie de ses semblables, alors que, comme nous avons pu l’observer, pour le narrateur-étranger, le sourire du bouffon se rapprochait plus de celui du singe que celui de l’humain.

Le roman de Mishima présente également une sensibilité à l’égard du déguisement, qu’il soit physique ou non. Nous avons pu observer que l’affect de la honte véhiculé par le regard fuyant est lié au travestissement par le déguisement alors que l’impression d’une marginalité se retrouve plutôt du côté de la mise à nu du personnage. Le déguisement, ou plutôt le rôle joué par Kochan, prend une place importante dans son écriture. L’écriture crée une tension entre le vrai et le faux, entre la mise à nu et la mascarade. Kochan explicite même sa vision du monde considéré comme une pièce de théâtre :

Chacun dit que la vie est une scène de théâtre, mais la plupart des gens ne semblent pas obsédés par cette idée, du moins pas aussi tôt que je le fus. Dès la fin de mon enfance, j’étais déjà fermement convaincu qu’il en était ainsi et que j’aurais un rôle à jouer sur cette scène, sans jamais révéler mon véritable moi. (CDM, 101)

À la différence de Yozo qui revêt le déguisement de bouffon pour dissimuler sa différence, Kochan présente le rôle que chacun a à jouer comme d'un certain rite de la vie¹³². Toutefois, l'inadéquation entre ce rôle et lui-même ne cesse de revenir dans le texte, même qu'il l'explique par le biais d'un malentendu à l'égard de son image perçue : « Ce que les gens considéraient comme une attitude de ma part était en réalité l'expression de mon besoin d'affirmer ma vraie nature et c'était précisément ce que les gens considéraient comme mon moi véritable qui était un déguisement. » (CDM, 33) Cette confusion entre l'image projetée et l'image perçue devient donc un thème récurrent pour le narrateur, soulevant ainsi la problématique d'une inadéquation entre l'individu et ce que la société perçoit, entre la perception de soi et celle d'autrui.

Nous analyserons donc l'autorité liée à l'image qui doit être vue, soit cette autorité qui dissimule l'inadéquation entre le rôle emprunté et l'image projetée désirée. En fait, dès l'incipit du roman, le narrateur établit l'importance de l'image projetée au sein du nid familial de Kochan. Effectivement, les propos de Kochan, qui affirme se souvenir « de choses vues à l'époque de [s]a naissance », font d'abord rire les adultes, pour ensuite être censurés lorsque prononcés en dehors de la famille ou des amis intimes : « Parfois il m'arrivait de dire cela devant des visiteurs qui n'étaient pas des amis intimes de ma famille; alors ma grand-mère, *craignant* qu'on me prît pour un idiot, m'interrompait d'une voix aigre et m'*ordonnait* d'aller jouer ailleurs. » (CDM, 9. Nous soulignons.) Nous observons dans cet extrait la peur du regard d'autrui dans la dynamique familiale, mais également l'autorité liée à cette peur, cet « ordre » de dissimulation. Ce passage nous présente un personnage qui se fond « de force » dans le groupe, dans ce cas-ci dans la famille. L'image projetée de Kochan serait donc teintée de ce que sa famille attend de lui. Autrement dit, il présente une image qui s'inspire de sa compréhension de celle que sa famille lui demande.

Nous avons pu constater une sensibilité à la différence, à l'idée de la marginalité dans l'écriture de Kochan grâce à la comparaison avec le conte du vilain petit canard. Ce sentiment est un thème récurrent dans la narration. En effet, alors que Kochan se décide de ne plus aimer Omi par jalouse, le narrateur écrit : « Bien que déjà en possession des renseignements habituels au sujet du sexe, je n'étais pas encore troublé par le sentiment d'être différent des autres. » (81) L'écriture rétrospective du narrateur permet d'introduire cette idée de la marginalité avant même que le jeune Kochan en ait lui-même conscience. Et même, le narrateur ajoute à cette différence inconsciente le

¹³² Parlant justement de cette conception de la vie comme pièce de théâtre où chacun a son rôle à jouer, Kochan renchérit : « [...] j'étais pratiquement certain que tous les hommes s'embarquent dans la vie exactement de cette manière. » (CDM, 101)

concept d'un « instinct » : « Et pourtant, au fond de moi, un instinct *exigeait* que je recherchasse la solitude, que je demeurasse à part, comme quelque chose de différent. Cette *obligation* se manifestait sous la forme d'un malaise étrange et mystérieux. » (81. Nous soulignons) Dans cet extrait, l'autorité ne relève pas d'une personne en position d'autorité – pensons à la grand-mère qui incarne cette autorité lorsqu'elle ordonne à Kochan d'aller jouer ailleurs –, mais plutôt d'une autorité que le protagoniste a intériorisée. Aussi, à la différence de la grand-mère qui « ordonne¹³³ », l'autorité intérieure à Kochan « exige¹³⁴ », la narration ajoute donc la dimension d'un vouloir, d'un désir à cette recherche de solitude. Nous pouvons également constater que cette obligation manifestée par le malaise revient dans le texte. Alors que Kochan mentionne sa peur de grandir et évoque une nouvelle fois ce malaise :

D'une part, mon indéfinissable sentiment de malaise favorisait ma propension à faire des rêves étrangers à toute réalité et d'autre part elle [sa crainte de vieillir] me poussait aux « mauvaises habitudes » qui m'amenaient à trouver un refuge dans ces rêves. L'inquiétude était mon excuse... (82. Nous soulignons.)

Ou encore lorsqu'il craint que son bluff sur ses penchants sexuels ne soit révélé :

En réalité, les autres garçons n'éprouvaient pas, comme moi, le besoin de se comprendre eux-mêmes, ils pouvaient être naturels, alors qu'il me fallait jouer un rôle, [...] Aussi n'était-ce pas ma maturité d'esprit, mais mon sentiment de malaise, mon incertitude, qui me *forçait* à exercer un contrôle sur mon moi conscient. (104. Nous soulignons.)

Nous voyons surgir une tendance à associer le sentiment de malaise au concept d'une autorité qui régit le comportement de Kochan. Le malaise le « pousse » vers ses « mauvaises habitudes », le « force » à dissimuler, voire contrôler ses penchants sexuels. L'image projetée est donc fortement affectée par cette force intérieure. Nous en arrivons à étudier ce malaise, cet instinct qui fait autorité sur Kochan.

En tentant de comprendre la psychologie collective dans son essai *Totem et tabou*, Freud s'interroge sur le tabou en s'appuyant sur l'étymologie du mot et sa signification dans la civilisation polynésienne dite primitive. Il en vient à soutenir que « l'élucidation de la nature propre du tabou

¹³³ Dans la version originale, la narration utilise le verbe 言う (iu) traduit par dire, prononcer ou déclarer. Bien qu'il ne se traduise pas exactement par le verbe ordonner, nous trouvions tout de même intéressant le choix de la traduction d'utiliser ce verbe puisqu'il y a une certaine remise en « ordre » de la maison par les paroles de la grand-mère, Kochan est à sa place en allant jouer ailleurs.

¹³⁴ Dans l'œuvre japonaise, c'est le verbe 要求する (youkyusuru) qui est utilisé. Il peut être traduit par demander, désirer, exiger, requérir.

pourrait projeter une certaine lumière sur l'obscur origine de notre propre "impératif catégorique¹³⁵" ». Dans son essai, il finit par étudier le conflit entre l'interdit et la pulsion et explique que

[I]l'interdit doit précisément sa force – son caractère contraignant – aux rapports qui existent entre lui et son partenaire inconscient, c'est-à-dire le désir non satisfait, mais dissimulé, autrement dit à une nécessité intérieure dans laquelle la conscience est incapable de pénétrer¹³⁶.

L'écriture de Kochan est teintée de cette tension entre l'interdit de révélation, ou l'obligation de dissimulation, et le désir de mise à nu. Et même, Kochan explicite cette problématique de l'interdit : « [...] j'étais trop épuisé pour me poser la question que je m'étais posée déjà des milliers de fois : Pourquoi est-ce mal pour moi de demeurer exactement tel que je suis maintenant? » (CDM, 99). La question révèle l'incompréhension de Kochan vis-à-vis son obligation de jouer un rôle, de ne pas être lui-même dans ses interactions. Toutefois, bien qu'il questionne sa nature, Kochan reste tout de même sous l'emprise de cet interdit. L'illusion du masque qu'il porte pour dissimuler son homosexualité finit par le duper également. En effet, alors qu'il commence à avoir de l'intérêt pour une fille anémique rencontrée dans l'autobus, Kochan analyse ses gestes passés pour en identifier le leurre :

Mais à cette époque, pour me *leurrer*, pour m'imaginer que ce désir était une passion animale, je dus entreprendre un *travestissement* minutieux de mon moi véritable. Le sentiment inconscient de culpabilité résultant de ce *faux-semblant* me contraignait à *jouer un rôle* conscient et *mensonger*. (CDM, 114-115. Nous soulignons.)

Nous pouvons observer l'importance de la fausseté, de l'illusion, et même de la mise en scène. L'écriture est, pour ainsi dire, hantée par ce rôle qui doit être joué, l'image projetée n'est qu'une mascarade. Cependant, la tension véhiculée auparavant par le malaise se retrouve maintenant associée à un sentiment de culpabilité. Celui-ci est introduit dans un lien de causalité avec le travestissement de Kochan, mais détient tout de même une autorité, elle « contraint ». Étudiant l'approche fonctionnaliste de la culpabilité d'Arnold H. Modell, Goldberg résume : « Plus précisément, pour A. Modell, le sentiment de culpabilité serait la survivance d'interdits portant sur l'appropriation des biens appartenant à la communauté; il aurait pour fonction de préserver la survie de la collectivité¹³⁷. » Ainsi, l'affect de la culpabilité qui pousse Kochan à jouer son rôle témoigne

¹³⁵ Sigmund Freud, *Totem et tabou, quelques concordances dans la vie psychique des sauvages et des névrosés*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot classiques », 2021, p. 47.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁷ Jacques Goldberg, *La Culpabilité : axiome de la psychanalyse*, op. cit., p. 38.

d'un désir de conserver une certaine harmonie collective. En fait, l'écriture nous amène à percevoir que la cohésion sociale prime sur le désir de révélation. Et même, Kochan en vient également à rechercher le désir de cohésion : « J'étais accablé. En proie à ce besoin inquiet déjà bien installé en moi de vouloir vraiment éprouver les sentiments qu'on me prêtait. » (CDM, 216). Nous retrouvons là une image projetée et contrainte par cette recherche de cohésion, par ce besoin d'être en accord avec autrui. Le déguisement de Kochan dissimule un fantasme où le rôle se greffe à la peau, où le masque ne peut plus tomber puisque Kochan est ce masque. Toutefois, sa fonction diffère du bouffon de Yozo. Au lieu de la peur du regard de l'Autre que nous retrouvons chez Yozo, l'écriture de Kochan témoigne plutôt d'une tension entre son désir de cohésion sociale et celui du dévoilement, de mise à nu.

Finalement, nous avons pu constater que le Maître dans le roman de Sōseki ne cesse de se dérober à l'image qu'est censé renvoyer de lui la dénomination « maître ». Donc, l'autorité de ce personnage s'appuie non pas sur des actions préalables, mais sur le désir d'un personnage qui l'élève au rang de maître. La particularité de ce personnage est que l'autorité se situe *toute* dans cette projection. Ainsi, la partie testamentaire du roman permet de dévoiler qu'il s'agit là *d'un masque*. La poétique du roman permet de juxtaposer un point de vue extérieur à la vie du Maître par l'écriture du narrateur-personnage et un point de vue intérieur par la confession du Maître. Ce qui distingue ce roman de celui de Dazaï est que le narrateur-personnage fait partie de l'histoire du Maître; il interagit avec le Maître avant la mort de celui-ci et s'impose comme légataire. Nous étudierons donc l'écriture du Maître dans son testament pour mieux saisir l'autorité derrière l'image projetée. En fait, le Maître accorde de l'importance aux apparences, au regard d'autrui pour mieux expliquer son comportement. Nous n'avons qu'à penser à la scène où K confesse ses sentiments au Maître et que celui-ci n'avoue pas ses propres sentiments : « *À présent que K avait vidé son cœur, si moi je parlais, de quoi aurais-je l'air?* » (LPH, 263), peut-on lire. Par orgueil, par fierté ou peut-être même par peur du jugement, le Maître établit une corrélation entre son comportement, ses non-dits en présence de son ami, et le regard que ce dernier lui adresse. Il ne cesse d'accorder de l'importance aux regards d'autrui : « *Toi qui vois dans quel abîme l'amour vient de me jeter, dis-moi, de quels yeux me juges-tu?* » (270), « *Sauvé, bien entendu, aux yeux des autres. Mais à ce moment-là, ces autres étaient tout pour moi.* » (288), et même, la double temporalité de l'écriture et de l'histoire racontée ajoute une sensibilité quant au regard du Maître (auteur) sur lui-même (dépeint dans son testament) : « *Quoi qu'il en soit, si, de mon point de vue à*

moi, je jette, me dédoublant, un regard sur le jeune homme que j'étais alors, j'en suis à déplorer que le sort ne m'ait pas fait naître un peu plus canaille [...] » (LPH, 196). Nous observons donc une propension à interpréter le regard d'autrui, à concevoir son rôle dans la construction identitaire. L'image projetée chez le Maître est ainsi fortement affectée par l'interprétation du jugement d'autrui, par ce regard sur soi intérieurisé. Peut-être voyons-nous poindre ici la différence entre le regard d'autrui et le regard de l'Autre, différence que la notion d'objet *a* permet de saisir. Ce terme désigne notamment ce qui relie le sujet *en devenir* (l'*infans*) à l'Autre, cette altérité dans laquelle il est intriqué avant d'avoir établi le contour imaginaire de son être. L'objet *a*, c'est par exemple ce premier regard du parent que l'enfant n'éprouve pas comme un regard extérieur, puisque le parent et l'enfant forme une même entité : « [...] l'objet *a* a toujours la même fonction, à savoir représenter la façon dont le sujet se constitue au lieu de l'Autre et le lien à l'Autre qui en résulte. Lien qui se différencie en fonction des objets¹³⁸. » Cet objet est conséquemment le signifiant du « manque à être » du sujet désirant : « Si Lacan évoque à ce niveau un rapport du sujet à la puissance de l'Autre c'est bien que de ce regard dépend le narcissisme¹³⁹. » Ce regard de l'Autre est constitutif, il agit et transforme le sujet à son corps défendant. Le roman de Sōseki, par sa poétique, permet de mettre en évidence cette dichotomie entre le regard d'autrui, soit celui du narrateur-personnage, et le regard de l'Autre, soit le regard d'autrui intérieurisé. Ce regard, on ne peut pas comme tel le maîtriser, le cerner. La lettre majuscule à « Autre » signale ici d'ailleurs que ce n'est pas du regard d'autrui qu'il est question, mais d'un regard plus intangible, sans visage, qui est celui de l'altérité comme telle. Le Maître a cette intuition que le regard de l'autre transforme, et il en fait un motif dans son testament : identifier ce qui du regard d'autrui est constitutif. Le Maître en vient à donner une parole au narrateur-personnage dans son écriture : « *Mais, direz-vous, s'il en était ainsi, pourquoi n'avoir pas demandé à K de quitter la maison?* » (LPH, 254), ou encore « *A entendre cette confession, vous allez me taxer de veulerie, et je vous comprends [...]* » (258). L'écriture est hantée par ce regard interprété, particulier et identifiable, mais qui, par cette peur du jugement, altère le comportement du Maître.

Revenons sur la phrase de Philippe Pelletier : « La face qu'on ne doit pas perdre, que l'on doit sauver, le masque que l'on peut porter abstrairement, ou bien concrètement¹⁴⁰. » Pelletier rend compte d'un devoir d'apparence dans la société japonaise et l'écriture du Maître n'y échappe pas.

¹³⁸ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, « Objet *a* », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 403.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 404.

¹⁴⁰ Philippe Pelletier, *La Fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*, op. cit., p. 16. Nous soulignons.

Plus précisément, elle recèle des traces d'un lexique encombré du sens de la responsabilité, de l'idée d'un homme moral. Nous avons étudié le vocabulaire critique utilisé par le Maître centré sur la naïveté et sur la lâcheté dans le sous-chapitre « Un regard sur soi » de ce mémoire, mais il nous reste un champ lexical à aborder, soit celui du devoir. Dès le début de son testament, le Maître évoque son devoir de réponse envers le narrateur-personnage :

Je voulais sincèrement m'y employer de mon mieux, et, à tout le moins, vous donner une réponse. C'était là envers vous mon moindre devoir. [...] Il n'en reste pas moins que je vous devais une réponse, et je vous dis ces choses pour que vous excusez mon silence. [...] Simplement, d'être resté silencieux quand je vous devais une réponse est négligence coupable dont je me sens avant tout tenu de vous demander pardon. (LPH, 179-180).

Nous pouvons observer ici que le discours du devoir s'élabore sur un fond de demande de pardon¹⁴¹. La confession du Maître met de l'avant l'importance du sentiment de responsabilité envers autrui, et cet autrui n'est pas que le destinataire du testament. En effet, le Maître investit son récit d'obligations sociales, d'un devoir lié aux interactions avec autrui. Nous pouvons remarquer ce sentiment du devoir envers K pour l'avoir soutenu dans sa décision de ne pas poursuivre ses études en médecine pour des raisons religieuses – « *L'approbation que je venais de donner engageait, dans une certaine mesure, ma responsabilité pour l'avenir.* » (LPH, 222) – ou envers toute personne, ce qui explique pourquoi son cercle social est si restreint :

Non que chez moi une froide indifférence au devoir en soit cause. Mais au contraire un excès de sensibilité. Je sais que je n'aurais pas assez d'énergie pour satisfaire à un grand nombre d'obligations : je les ai simplifiées à la limite [...] Cependant, une fois faite, la moindre promesse m'engage, et je n'y puis faillir sans remords. (LPH, 181. Nous soulignons).

On peut évoquer le désir d'exprimer un mécontentement passé sous silence : « *La déception devait alors se peindre sur mon visage. Mais comment avoir l'audace d'exiger une réponse satisfaisante! De quel droit? L'éducation que j'avais reçue m'obligeait à respecter en moi une certaine dignité de caractère, et je me taisais.* » (LPH, 213). Le testament du Maître est imprégné de ce sentiment du devoir qui s'impose comme autorité dans le comportement de ce dernier. Ainsi, l'image projetée par le Maître est celle diluée par ce sentiment du devoir. En effet, pour sauver les apparences, le Maître doit révéler son passé puisqu'il l'a promis au personnage-narrateur. Il se présente également comme un homme solitaire pour limiter ses obligations avec autrui. Dans ses

¹⁴¹ Nous reviendrons sur cette demande de pardon, ou plus précisément le sentiment de culpabilité véhiculé par le Maître un peu plus loin dans notre analyse.

réflexions sur la culpabilité et son implication dans la psychanalyse, Goldberg s'intéresse aux écrits d'Arnold H. Modell sur l'aspect comptable de la culpabilité, autrement dit, « [l]a culpabilité vient d'une dette [...] insolvable¹⁴² », renvoyant à l'exemple de patients ayant survécu aux camps de concentration nazis au détriment de compagnons morts sous le coup du sort. Goldberg finit par conclure « que la compulsion à rétablir un équilibre est une des composantes fondamentales du syndrome de culpabilité¹⁴³ ». Et le testament du Maître présente cette « dette insolvable » sous la forme d'une trahison de la part du Maître engendrant la mort : « *Et le plus triste est que, de ce moment-là, jamais plus je ne devais pouvoir réparer ma lâcheté.* » (LPH, 284). Dans notre chapitre précédent, nous avions relevé une culpabilité mortifère venant hanter l'écriture du Maître sous la forme d'une ombre¹⁴⁴. Nous pouvons analyser cette même culpabilité mortifère, mais cette fois-ci selon cette « compulsion à rétablir un équilibre » dont parle Goldberg. La confession fait ressortir l'idée d'une recherche de rédemption, d'expiation par le simple fait de confesser, mais l'écriture du Maître exploite également l'isotopie de la condamnation et de la prison : « *J'avais eu si grande peur que chaque ligne ne m'en condamnât!* [...] *Sauvé, bien entendu*, aux seuls yeux des autres. » (288. Nous soulignons), « *Ces remords envers mon ami ne me lâchaient pas. Ma femme était l'inconscient intermédiaire qui m'enchaînait à l'ombre de K sans jamais m'en affranchir.* » (296. Nous soulignons), « *La seule chose profonde que j'aie sentie en ce monde, c'est le péché qui est sur l'homme.* » (301. Nous soulignons), et même « *J'étais dans une prison. Prison si étroite que je n'y pouvais tenir. Mais prison, en même temps, dont je ne pouvais briser les barreaux.* » (303. Nous soulignons). Le discours du Maître met de l'avant une poétique de l'enfermement, de la séquestration, voire d'incarcération. Le « condamné » joint à son image celle du damné par la symbolique de l'enfer : « [...] sans même reconnaître dans l'ombre qui venait sur moi, l'ombre même du diable [...] » (LPH, 219. Nous soulignons). Plutôt que l'expiation, la culpabilité du Maître engendre un retour à l'immobilité, à l'inertie, et même à la mort : « [...] cette Force m'arrêtait, de quelque côté que je voulusse aller. Le seul chemin qu'elle me laissât libre, c'était le chemin de la mort. » (303). Finalement, bien que l'image projetée du Maître semble être celle du mystérieux solitaire, nous observons ici l'image du condamné attendant sa sentence.

¹⁴² Jacques Goldberg, *La Culpabilité : axiome de la psychanalyse*, op. cit., p. 38.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Voir à ce sujet les pages 33-34 de ce mémoire.

2.2 L'écriture, recherche d'un lien social

Nous avons relevé l'importance de l'apparence dévoilée aux yeux d'autrui, et même du rôle social qu'occupe le personnage, que ce soit le bouffon, le garçon ou une figure d'autorité. Or, nos trois romans mettent de l'avant une inadéquation entre ce qui est vu et ce qui est dissimulé – dissimulé pour autrui, mais dévoilé dans l'écriture. Nous pouvons interpréter ce recours à la dissimulation comme un certain pacte à la cohésion, à l'intégration du sujet dans une société. « [T]oute vie est recherche d'accommodements¹⁴⁵ », pour reprendre les mots de Poissonnier. Mais si l'autorité provient de la recherche d'une cohésion sociale, alors pourquoi l'écriture? Et surtout, pourquoi le dévoilement du masque qui va à l'encontre de l'image ou du rôle imposé au regard du collectif? Y a-t-il une autorité plus grande, provenant de l'individu, qui surpassé celle du regard de la collectivité? Dans notre chapitre précédent, nous avions posé la question : « Ce mur ne serait-il pas ce qui sera toujours à combler? Le désir d'une complétude avec l'Autre? » Il s'agit ici de l'insurmontable mur toujours présent entre deux hommes dont parle McClellan¹⁴⁶. Nous tenterons donc de répondre à cette question en nous interrogeant sur le sujet réprimé à travers cette recherche de la cohésion sociale en étudiant le rôle de l'écriture dans la confession narrative qui permet cette « mise à nu ».

Dans son essai *La confession, genre littéraire*, María Zambrano présente l'acte de la confession comme un moyen de réconcilier la vie et la vérité, où s'exprime le désespoir et l'espoir de celui qui confesse : « La confession commence toujours par une fuite hors de soi-même. Elle part d'un désespoir. Son présupposé est comme celui de toute sortie, un espoir et un désespoir; le désespoir face à ce qui est, l'espoir que quelque chose que l'on n'a pas encore apparaît¹⁴⁷. » « Confesser » témoigne donc d'une tension intérieure qui s'exprime par la fuite. L'écriture du Maître présente bien l'inadéquation entre ce qui est vu par autrui et ce qui est lu : « *Qui m'eût regardé du dehors eût vu en moi un homme comblé. Les deux femmes paraissaient très heureuses, et j'avais tout pour être heureux moi-même. Mais, mon bonheur, un spectre noir le pressait.* » (LPH, 295). Nous nous retrouvons donc avec un corpus qui met en scène la pensée dernière cet acte confessionnel, d'où surgit la tension entre désespoir et espoir qu'approfondit Zambrano : « Désespoir de se sentir obscur et incomplet et soif de trouver l'unité. Espoir de trouver cette unité

¹⁴⁵ Dominique Poissonnier, *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, op. cit., p. 245.

¹⁴⁶ Voir à ce sujet : Edwin McClellan, « The Implications of Sōseki's Kokoro », loc. cit.

¹⁴⁷ María Zambrano, Jean-Marc Sourdillon et Jean-Maurice Teurlay, *La confession, genre littéraire*, Grenoble, J. Millon, coll. « Collection Nomina », 2007, p. 36.

qui fait sortir de soi à la recherche de quelque chose qui nous recueille, quelque chose en quoi se reconnaître, où se trouver¹⁴⁸. » L'écriture est donc empreinte de ce désir d'unité, de combler l'incomplétude de la vie. Ce « quelque chose qui nous recueille », pourrait-il être un lien social? Dans *Psychanalyse et lien social*, Charles Bouazis explique que « [l]e social est ce qui me permet une extrusion de moi-même, malgré moi. Cela n'est possible que dans le langage et c'est ce qui rend possible le lien social, – et c'est aussi ce qui le rend pensable¹⁴⁹. » En effet, le langage, ayant une fonction de communication, est un lien social. Alors, l'écriture ne devient-elle pas à la fois un lieu de dévoilement, mais aussi, et surtout, un lieu de lien social?

Nous pourrions penser l'écriture comme moyen de révolte, de rébellion contre l'ordre social établi, mais nos trois œuvres n'offrent pas de discours révolutionnaire ou patriotique. Au contraire, notre corpus présente une écriture empreinte de tragique. « Il existe aussi des coupables conscients. Je me range parmi ceux-là et j'ai été torturé toute ma vie par cette conscience que *j'avais de mes fautes.* » (DDH, 59. Nous soulignons), peut-on lire chez Dazaï; ou chez Mishima : « Qu'éprouverais-je si j'étais un individu normal? Ces questions m'obsédaient. Elles me *torturaient, détruisant, aussitôt et entièrement, la seule bûche de bonheur* que j'avais cru posséder avec certitude. » (CDM, 149. Nous soulignons); et finalement chez Sōseki : « *En punition de mes péchés, je suis condamné à douter des hommes.* » (LPH, 106. Nous soulignons). Notre corpus met donc de l'avant un discours d'autocritique véhiculé par l'écriture du torturé ou du condamné.

Christiane Alberti s'interroge sur la question « peut-on vivre ensemble? » et s'intéresse à son aspect éthique en la reformulant : « comment vivre avec l'autre? » En étudiant le lien social comme discours introduit par Lacan, Alberti le présente comme étant propre à ceux qui parlent, mais fondé sur une base de malentendu,

[p]arce que la jouissance (l'exigence pulsionnelle) ne se partage pas, il n'y a pas de jouissance communautaire. [...] Il n'y a de jouissance que d'un seul corps. En tant que telle elle nous isole. À ce titre, les discours écrivent comment chaque sujet, pris isolément, s'inscrit dans un lien social (éducation, politique, ...). En effet, le discours fait tenir les corps ensemble alors que leur jouissance génère la ségrégation. [O]n est isolés, ensemble. C'est l'origine de toute fraternité¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴⁹ Charles Bouazis, *Psychanalyse et lien social*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologiques », 1999, p. 118.

¹⁵⁰ Christiane Alberti, « Phénomènes de masse et retour au collectif », *Peut-on vivre ensemble ?*, Cairn.info, Nîmes, Champ social, coll. « Psychanalyse », 2018, p. 111.

Ne serait-ce pas plutôt l'écriture de Yozo, ses carnets, qui lui ont finalement permis de créer ce lien qu'il recherchait tant avec ses bouffonneries? Ou encore celle du Maître qui offre un lieu d'enseignement à ceux qui veulent apprendre de son péché? Ou même celle de Kochan qui recherche un accord entre sa personne et son entourage? En étudiant la réflexion de Georges Bataille sur la perversion du langage à l'aide de la théorie psychanalytique de Lacan, Nathalie Kok s'intéresse au genre de la confession où le narrateur se rapproche du sujet pervers puisqu'il « évoque une transgression et crée un rapport particulier au lecteur¹⁵¹ ». Elle note que « le sujet discursif dévoile une *réalité inconnue*, une réalité qui n'a pas encore été *dite* et qui, le plus souvent, ne s'accorde pas avec les normes et les valeurs de la société¹⁵² ». Ainsi, la page est le lieu de la transgression qui permet la rencontre entre l'homosexuel, le traître ou le fou et son lecteur dans la complicité du secret. Nos romans témoignent d'une séparation, d'un isolement entre le protagoniste et autrui que l'écriture rend tangible tout en faisant ressortir un désir, soit celui d'un lien avec autrui, du moins avec son lectorat.

Les différentes itérations où nos personnages interpellent un lecteur supposé nous amènent à penser le rapport à l'Autre. Dans ses notes, Yozo utilise à plusieurs reprises la parenthèse pour introduire dans les événements de son récit des pensées, des rectifications ou des précisions : « Cependant, un jour, à la fin de la leçon (c'était sûrement au début de l'été), une violente averse tomba. » (DDH, 36). Cette insertion dans l'écriture témoigne d'une sensibilité de l'auteur fictif envers un lectorat supposé, sans visage. Sans interpeller directement un lecteur, Yozo construit un rapport imaginaire avec celui qui détiendrait ces notes par l'écriture de quelques précisions ici et là dans le corps de son texte, et même de certaines incertitudes : « De plus les requêtes venant du P. (j'ai noté que P. était le nom de code du parti, mais je me trompe peut-être) se succédaient au point que je n'avais plus le temps de respirer. » (64). Ces parenthèses ont également une fonction narrative qui rappelle le genre du *I-Novel*, soit l'authenticité du récit raconté. La mise en scène du travail d'écriture est chargée d'une subjectivité désirant construire un vécu sans artificialité. Les précisions de Yozo témoignent de ce désir à avouer les lacunes mémoriales de l'homme. Dans son livre, Kochan évoque le jugement de son lecteur : « Si le lecteur persiste dans ses doutes, alors l'acte d'écrire est devenu inutile dès le début [...] » (CDM, 140). Le lectorat occupe la place importante d'un jury dans son écriture : « Pour qu'on ne m'accuse pas de prêter à l'être que j'étais

¹⁵¹ Nathalie Kok, *Confession et perversion : une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain, Paris, Peters ; Peeters France : Vrin, coll. « Accent », 2000, p. 149.

¹⁵² *Ibid.*, p. 148-149. L'autrice souligne.

à cette époque un jugement que je ne possédais pas jusqu'à aujourd'hui, qu'il me soit permis de citer ici un passage d'un texte que j'écrivis à l'âge de quinze ans : [...] » (106). Et dans son testament, le Maître témoigne d'une sensibilité particulière envers son lecteur en s'adressant directement à lui, soit le narrateur-personnage : « *Voilà dix jours déjà que j'ai décidé de mourir. Mais vous, vous saurez que la plus grande partie de ce temps, je l'aurai employée à écrire pour vous cette longue histoire de ma vie.* » (LPH, 307). Par ailleurs, le Maître offre la possibilité au narrateur-personnage de publier son testament, donc l'écriture du narrateur-personnage est, elle, empreinte d'une sensibilité à un lectorat multiple. Ainsi, la mise en scène de l'écriture met de l'avant un sujet dans son rapport à l'Autre. Il est intéressant de noter que ce rapport s'établit justement à partir du regard puisque la lecture suppose un acte visuel. C'est dans le regard de l'Autre que le message est véhiculé.

Finalement, l'écriture présente un sujet marqué par l'impossibilité de se dérober au regard de l'Autre. Peut-être qu'en fait, le livre, les notes et le testament sont trois ultimes tentatives de créer ce lien social, d'abolir ce mur entre chaque personne. Or, comme Poissonnier l'explique : « Ce qui fait lien social, c'est l'organisation des désirs et de notre rapport au manque. [...] Le manque est insupportable, castration de l'Autre et du sujet. Telle est la réalité de notre « humanité », et l'impasse du lien social¹⁵³. » Nos trois romans formulent un rapport à l'autre qui s'opère dans le regard. Bien que le regard de l'Autre ne puisse être cerné, la poétique de nos trois auteurs recèle des traces d'un sujet qui est transformé, censuré. Le regard devient un motif constituant dont l'autorité déborde dans l'acte de l'écriture, le texte étant justement ce qui s'adresse au regard.

¹⁵³ Dominique Poissonnier, *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, op. cit., p. 245-246.

CHAPITRE III

IMAGINAIRE DU DÉSIR

3.1 Un enfant est sacrifié; fantasme du rejet

Est-ce que, par hasard, je ne pourrais pas devenir peu à peu un homme comme les autres, un homme qui ne serait plus hanté par l'idée d'une mort misérable?

Dazaï Osamu, *La déchéance d'un homme*, p. 122-123.

En analysant les symboles de la mort et de l'autorité présents dans notre corpus, nous avons pu observer différents fantasmes mortifères, soit celui d'une vie sans honte chez Yozo, celui de « vivre » sa propre mort chez Kochan, celui de ne faire qu'un avec l'Autre chez le Maître, mais également celui d'un lien social repérable dans l'action d'écrire. Dans son texte « Jacques Lacan. Poésie, savoir et vérité », Anne Élaine Cliche propose d'approfondir l'apport de Lacan au savoir littéraire, soit la « mise à découvert, dans l'art poétique, de la puissance créatrice du signifiant¹⁵⁴ », en étudiant la spécificité signifiante du texte de l'écrivain qui « ne se dégage qu'à partir d'une écoute de l'articulation d'un sujet à son désir¹⁵⁵ ». Donc, le désir est dissimulé, voire masqué par des chaînons de signifiants qu'il nous faut parcourir. Par ailleurs, Cliche ajoute que dans son travail d'enseignement et d'écriture

[i]l ne s'agit pas tant [...] de dire la nature de cet acte particulier qu'est l'écriture poétique, que d'entrevoir ce qu'il laisse de trace dans le texte, trace d'un sujet *en cours* que l'on peut dire « éclaté », pulvérisé, en morceaux, désigné par les retours de la lettre, la frappe particulière du littéral. Le texte serait alors un site où se déposent des brisures de fantasme faisant du dire poétique une partition – au sens musical, aussi, sans doute –, partition du fantasme, en ce qu'il y serait distribué, ressuscité sous forme d'histoires et de personnages à partir de cette voix que l'on dit *narrative* mais que l'on pourrait surtout reconnaître comme *performative*¹⁵⁶.

Notre approche vise, depuis le début de notre travail d'analyse, à déceler ces traces morcelées d'un sujet avec lequel le texte fait corps. C'est à travers les récurrences, ce qui fait trace, que nous tenterons d'aborder l'axe thématique du désir. Notre analyse s'attardera aux thèmes de la mort et de l'autorité afin de faire ressortir les figures propres à chaque auteur. Dans son article, Benoît

¹⁵⁴ Anne Élaine Cliche, « Jacques Lacan. Poésie, savoir et vérité », *Narr Francke Attempto Periodicals*, octobre 2019, en ligne, <<https://core.ac.uk/outputs/235191381>>, consulté le 11 avril 2024, p. 48.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 63. L'auteure souligne.

Didier explique que « [d]ans son principe, le désir ne vise pas un objet réel, mais implique une relation au fantasme. [...] [L]e désir est le lieu de l'écart entre la demande et la réponse, lieu de l'écart entre le manque et l'objet du manque¹⁵⁷. » Au chapitre précédent, nous avons relevé les différentes itérations du damné ou du torturé, que nous lierons ici à la figure du martyr. Il s'agit en fait d'observer les déclinaisons de cette figure et de relever ce qui persiste dans son écriture et, témoignant de ce désir insatisfait, de cet objet manquant.

Le martyr, « témoin du Christ » dans sa signification ecclésiastique, est une figure religieuse occidentale qui, par sa mort, témoigne des violences et des persécutions de l'être humain¹⁵⁸. Bien que le terme soit importé sur l'archipel nippone au XVI^e siècle et traduit par les jésuites en transposant phonétiquement le mot dans la langue japonaise, soit « *maruchirio* », ce n'est que 300 ans plus tard, après la restauration de Meiji en 1868, que le terme sera admis dans la langue courante avec une traduction établie par le terme *junkyō* (殉教) signifiant « se sacrifier pour sa foi, sa religion¹⁵⁹ ». Toutefois, contrairement à l'évolution du terme en Occident qui en vient à regrouper l'ensemble des actes de sacrifice pour une cause, qu'elle soit religieuse, politique, sociale ou morale, *junkyō*, lui, reste circonscrit dans sa conception religieuse¹⁶⁰. Il nous importe donc de définir ce que nous entendons par martyr pour notre analyse. Dans son essai sur l'abject, Kristeva étudie les textes bibliques et explique que « [l']aveu est [...] d'emblée lié à la persécution et à la souffrance. Cette douleur, d'ailleurs, a entièrement imprégné le mot "martyre", en lui donnant son sens premier et courant, non pas de témoignage mais de supplice¹⁶¹ ». Suivant cette même idée, nous proposons d'aborder la figure du martyr du côté de la souffrance, où le péché de vivre s'absout dans le supplice, dans la défiguration, qu'elle soit physique ou morale.

Comme nous avons pu l'observer dans *Confession d'un masque*, un désir de mort persiste dans la narration par un discours vacillant entre souvenir et fantasme. Dans un événement prélinguistique pour Kochan, le mot « mort » tombe sur son corps après sa chute dans un escalier. Sa grand-mère demande : « Est-il mort? » (CDM, 14). Alexis Lussier, dans son article déjà cité,

¹⁵⁷ Benoît Didier, « Les logiques du désir entre névrose et psychose », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 24, n° 1, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 30.

¹⁵⁸ Paul Monceaux, « Les origines du culte des saints (deuxième article) », *Journal des Savants*, vol. 13, n° 5, 1915, consulté le 11 janvier 2024, p. 204.

¹⁵⁹ Hitomi Omata Rappo, « Les aventures du mot "martyre" entre l'Asie et l'Europe ou les aléas de la traduction », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n° 129-1, École française de Rome, janvier 2017, p. 147-148, consulté le 10 janvier 2024.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, p. 151.

analyse cette courte inquisition de la grand-mère et conclut que « [I]a parole de [celle-ci] fait miroiter le possible désir mortifère de l'Autre, l'ombre d'un désir qui fait glisser le sujet sur la pente du sacrifice, qui serait l'unique réponse à ce désir s'il n'y avait l'autre voie tracée par le désir de littérature : le sabre ou la plume¹⁶² », renvoyant explicitement ici à l'analyse de Serge André dans *L'imposture perverse*¹⁶³. En analysant également l'écriture entourant cette parole de la grand-mère, nous pouvons constater la mise en place d'un discours où la mutilation et le sacré se côtoient dans la mort. « Quand elle [la grand-mère] parla, ce fut d'une voix étrangement calme, comme si elle *découpait* chaque mot : "Est-il mort? – Non." Alors elle se déchaussa et, montant les marches de l'entrée, elle enfila le corridor d'un pas assuré, telle une *prêtresse*... ». (14. Nous soulignons.) La reconstruction de ce souvenir trace les contours d'une figure de martyr par cette parole découpée, mutilée de l'Autre, soit de Dieu par l'entremise de la « *prêtresse* », de la grand-mère¹⁶⁴. Aussi, par le biais de la maladie, le corps de Kochan en viendra à être marqué par la mort. En effet, lors de la première crise d'auto-intoxication du jeune protagoniste, le pronostic du médecin et l'imperceptibilité de son pouls laissent présager le pire pour sa famille :

Debout autour de moi, tous considéraient *mon cadavre*. On prépara un linceul, on réunit mes jouets préférés, et tous les membres de la famille furent rassemblés. [...] Un peu plus tard, *l'urine* apparut de nouveau. Petit à petit, la vague de lumière *renaquit* sur mes joues. (CDM, 14. Nous soulignons.)

La description de cette scène tragique pour la famille est teintée de l'idée du déchet du corps selon deux perspectives, soit celle de la dépouille et celle de la décharge, entre la mort et la vie. Kristeva aborde cette question du déchet corporel, de l'improper, en l'approchant à la manière d'une limite qui circonscrit la subjectivité. Le rejet délimite ce qui est non moi et, par le fait même, le moi se

¹⁶² Alexis Lussier, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *loc. cit.*, p. 10.

¹⁶³ Dans son ouvrage, Serge André analyse la mort de Mishima (suicidé par le rituel du *seppuku* lors d'un coup d'État) comme une continuation de son œuvre. En fait, la figure du samouraï, fortement influencée par la grand-mère de Mishima, transcende l'œuvre de l'auteur qui choisit de finir sa vie d'homme de lettre par une mort en soldat. André revient sur l'antinomie posée par Mishima de l'épée et de la plume comme quoi l'une accueille la mort alors que l'autre la maintient à distance. Voir à ce sujet : Serge André, *L'imposture perverse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1993.

¹⁶⁴ Dans la version originale, l'auteur utilise le terme *miko* (巫子) qui se traduit littéralement par sorcière, médium ou jeune fille du sanctuaire (巫) et enfant (子). Mélange de deux épellations nipponnes, soit 巫女 (女 se traduisant par femme) « femme médium ou chamane » et 神子 (神 se traduisant par kami) « enfant de *kami*, de divinités ». Dans la tradition shintō, les mikos étaient des femmes qui entraient en transe en rapportant les paroles des dieux. Toutefois, dans la culture japonaise moderne, « *miko* » désigne plus souvent une jeune femme, ou jeune fille, qui sert dans un sanctuaire sans qu'elle ait de dons autre que de savoir danser pour les divinités et dans les célébrations religieuses. Voir à ce sujet : Louis Frédéric, « *Miko* », dans *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, 1996, p. 729.

forme par cette expulsion : « Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre¹⁶⁵. » Le passage tiré du roman de Mishima envisage cette limite du corps qui tombe, que ce soit la parole de la grand-mère, ou le verdict du médecin entamant la procession funèbre. D'un côté, nous avons le corps comme déchet, soit le cadavre représentant le rebut d'une vie après le passage de la mort. De l'autre côté, nous avons le déchet du corps, soit l'urine, qui témoigne de la vie, de la création et même d'une renaissance, la lumière « renaît » sur les joues de Kochan. Aussi, ce rapprochement entre corps, mort et déchet n'est pas unique à ce passage. Un autre souvenir présente ce même nœud thématique, soit sa rencontre avec un vidangeur :

Bien que je ne m'en rendisse pas clairement compte à l'époque, [le vidangeur] représentait à mes yeux la révélation d'un *certain pouvoir*, le *premier appel* que me lançait une certaine voix étrange et secrète. Il signifiait que ceci se soit d'abord manifesté à moi sous la forme d'un vidangeur : l'excrément est un symbole de la terre et c'était sans aucun doute *l'amour malveillant* de la Terre Nourricière qui *m'appelait*. (CDM, 15-16. Nous soulignons.)

Par ce premier appel de la « Terre Nourricière », la narration met de l'avant le pouvoir envoûtant de la mort que nous avons pu observer dans notre analyse de la réorganisation diégétique du conte hongrois par Kochan. En effet, en joignant le métier de vidangeur à la terre, la narration lie l'excrément à la vie par sa qualité de fertiliseur, mais elle y mêle également le pouvoir enchanteur de la mort par cet appel, cette invitation à retourner à la terre, et donc à mourir. Et même, Kochan s'identifie au supplicié dans son aspiration à devenir vidangeur : « Ce que je veux dire, c'est que le métier de cet homme [vidangeur] m'inspirait en quelque sorte le violent désir d'un chagrin amer, d'un chagrin qui me déchirerait le corps. Son métier me donnait le sentiment d'une "tragédie" » (16). Nous voyons apparaître une souffrance, à la fois physique et émotionnelle. Dans le balado sur Mishima Yukio, « Le noyau du fantasme », interrogée sur l'admiration que prête Kochan au métier de vidangeur, la psychanalyste invitée Catherine Millot explique qu'

initialement au Japon, [le vidangeur] faisait partie d'une caste, d'une caste de parias comme les tanneurs, les fossoyeurs. [...] Enfin, ceux qui ont rapport avec soit l'excrément, soit la mort, [...] le corps et la mort. Enfin, le corps dans son côté déchet. Alors, le vidangeur, c'est une figure [...] de la désolation. [...] Je pense que

¹⁶⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 11.

c'est une figure, en tant que paria, d'un être abandonné. Et en même temps, dans cet abandon, il y a quelque chose de glorieux. [...] C'est une figure de l'être sacrifié¹⁶⁶.

L'analyse de Millot ajoute également à l'image du vidangeur l'idée de l'enfant sacrifié par sa mère en rappelant que le jeune Kochan n'a pas été élevé par elle, mais bien par sa grand-mère. En analysant la figure du vidangeur et surtout le fantasme qu'il crée dans l'imaginaire infantile du narrateur, nous observons ainsi cette persistance de l'être rejeté : le paria dans une société, l'enfant enlevé à sa mère par sa grand-mère, l'excrément expulsé par le corps. Donc, ce n'est pas en soi l'excrément ou la saleté qui est au cœur de ce que nous essayons d'exprimer, mais bien cette problématique du rejet qui prend forme dans le texte.

Dans le roman *La déchéance d'un homme*, notre protagoniste entame son écriture par la mise en place de son fantasme, soit une vie sans honte. Toutefois, il ajoute également sa philosophie de ce qu'est une vie : « Pour moi, la vie humaine est sans but. » (DDH, 13) Il démontre ensuite cette pensée en évoquant trois inventions humaines qu'il considérait comme des frivolités mondaines, soit le pont piétonnier construit au-dessus de la gare, les métros et la literie. Ce n'est qu'après avoir compris qu'ils avaient chacun un rôle et une utilité que Yozo écrit : « c'est à l'âge de près de vingt ans que j'ai compris que, contrairement à ce que je pensais, ils étaient des objets d'utilité, et alors je fus saisi de mélancolie à la pensée que la vie humaine dépend de ces mesquineries. » (14) Cette pensée tisse la toile de ce qui sera au cœur de la déchéance de notre personnage, soit la dépendance de l'être inutile, du « parasite¹⁶⁷ ». Dès les premières lignes de son carnet, Yozo établit un chaînon significatif entre la vie et l'oisiveté. Sans but, la vie n'est que déambulation sans chemin tracé. Le thème de l'errance revient donc à quelques reprises dans l'écriture : « j'avais un air égaré; je promenais mes regards ça et là sans voir. » (35), « Je flânais toute la journée à la maison. Tel était mon état. » (52), « Ce matin-là, nous errâmes dans le sixième district d'Asakusa. » (78), « Je pensais avec regret au temps où j'errais à l'aube, ivre [...] » (90), peut-on lire entre autres. Et cette déambulation futile de la vie, Yozo l'accueille dans la souffrance. En effet, expliquant avoir été élevé dans une maison majoritairement féminine, causant ainsi sa mécompréhension du caractère masculin, il écrit :

Je perdis ainsi de vue le but de l'existence. J'étais comme celui qui, ayant parcouru cinq lieues dans le brouillard, marche par hasard sur la queue d'un tigre dont il reçoit

¹⁶⁶ Matthieu Garrigou-Lagrange, *Le noyau du fantasme : épisode • 3/4 du podcast Yukio Mishima*, 3, [balado audio], coll. « La Compagnie des oeuvres », à 39 min 52, en ligne, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/le-noyau-du-fantasme-1636865>>, consulté le 24 janvier 2024.

¹⁶⁷ Nous reviendrons sur cette comparaison faite par Yozo.

un terrible coup de patte; ceci ne ressemble pas à un coup de fouet infligé par un homme; c'est une blessure dont la douleur, comparable à celle d'une hémorragie interne, est extrêmement pénible, ne connaît pas de rémission. (39)

Le texte met de l'avant la souffrance d'une existence vaine. Et cette souffrance, Yozo la lie à un être qui ne peut être aimé, reprenant les paroles que son ami Takeichi lui a adressées : « Ces expressions : "Être aimé", "être adoré", étaient dans mon cas absolument improches; "un être dont on s'occupe" eût été beaucoup plus approprié à moi. » (39) Nous voyons apparaître ici un fantasme qui se construit à partir d'un être qui ne peut être aimé, témoignant du discours d'un rejeté. Mais cet amour qui manque à notre personnage, ne serait-il pas au cœur de la vaine existence de Yozo? Par la réécriture de cette parole, ce dernier réinvestit son existence en remplaçant l'être aimé par l'être dépendant, passant de l'amour à la demande. Dans son ouvrage *Dictionnaire de la perversion : transformations de quelques concepts psychanalytiques*, Didier Moulinier explique que « le fantasme articule, en le fixant, le lien du sujet avec l'objet du désir. Il décline également le rapport imaginaire du sujet avec le grand Autre, comment inconsciemment il voit et surtout comment "il se voit vu" par l'Autre¹⁶⁸. » Nous avons déjà relevé la persistance de la peur de l'Autre dans l'écriture – « J'avais peur, même de Dieu. Je ne croyais pas que Dieu nous aime, je ne croyais qu'à ses châtiments. » (DDH, 105) –, mais également son emprise sur l'affect de la honte. Constamment pris dans la demande, Yozo ne cesse de s'identifier à la dépendance, à l'être dépendant d'autrui, mais aussi inutile pour autrui, et apeuré par lui. « [Le] phobique n'a d'autre objet que l'abject¹⁶⁹ » écrit Kristeva, qui se penche sur cette position insoutenable qui caractérise par ailleurs celle de Yozo. Kristeva évoque l'enfant qui ne reconnaît rien de familier, pas même ses proches, et qui, pour se sauver, rejette tout ce qui lui est donné¹⁷⁰. Nous pouvons penser ici à ce que Yozo appelle « la disposition de sa nature qui est l'une des principales causes de sa vie remplie de honte » qu'il illustre à partir d'un souvenir d'enfance où la parole lui manque devant un geste d'amour du père :

Aussitôt qu'il [le père] m'eut demandé ce qui me ferait plaisir, je ne désirai plus rien.
[...] je ne pouvais refuser une chose qui m'était offerte, même si elle ne correspondait pas tellement à mes goûts. D'une chose qui me déplaisait, je n'aurais pas dit : je n'en veux pas; quelque chose que j'aimais et que j'acceptais en tremblant

¹⁶⁸ Didier Moulinier, « Fantasme », dans *Dictionnaire de la perversion : transformations de quelques concepts psychanalytiques*, 2002, p. 40-41.

¹⁶⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

comme si je l'avais volé m'aurait laissé un goût amer. J'étais ainsi torturé par des sentiments que je ne puis exprimer. (DDH, 21)

Devant cette ambivalence, Yozo décrit son incapacité à non seulement refuser, mais également à formuler une seule parole de rejet. Et inversement, dans l'acceptation de ce qui lui est donné, il présente l'idée d'un « goût amer » laissé par son action, rappelant l'idée d'un dégoût de soi. Yozo écrira : « Déçu, mon père n'inscrivit rien sur son carnet qu'il ferma d'un coup sec. Quel échec! J'avais mis mon père en colère. Sa revanche serait sûrement terrible. » (22) La peur de décevoir réprime la parole de refus, déplaçant le rejet de l'objet vers un rejet de soi. Aussi, par trois fois, notre protagoniste se compare à un parasite¹⁷¹ : « Il pensait que le parasite qui vivait au premier étage était complètement idiot ou fou » (89), « J'admirai le festin, je louai le maître de maison qui offrit un peu de saké au parasite oisif » (90), « j'avais à peu près l'air d'un parasite imbécile » (91). La narration effectue cette comparaison à la troisième personne, comme s'il s'agissait d'un point de vue externe. Puis, c'est le « je » qui finit par s'approprier l'image du parasite. Ainsi, cette construction, ou plutôt reconstruction, de son image s'esquisse depuis la place supposée de l'Autre. Plus précisément, Yozo décrit comment il « se voit vu par l'Autre ». Par ailleurs, en étudiant le titre *La déchéance d'un homme* dans sa version originale, « *Ningen Shikkaku* » (人間失格), qui se traduit littéralement par « être humain » (人間) et « disqualifié » (失格), ou « disqualifié en tant qu'être humain », nous voyons apparaître l'idée du paria, ce « *not-man* » analysé par Bolea, dont même l'apparence physique témoigne d'un être « ex-istant », s'éloignant de l'animalité pour s'approcher de l'inanimé¹⁷². Dans son ouvrage *Suicidal Narrative in Modern Japan*, Alan Stephen Wolfe tente d'élucider la question du suicide dans la littérature nippone en s'interrogeant sur la poétique de Dazaï dans ses œuvres. Il propose le constat d'un suicide narratif où la destruction de soi peut être vue comme une déconstruction de soi¹⁷³. Dans cette visée, Wolfe invoque le titre « *Ningen Shikkaku* » pour poser l'idée d'une voix narrative relevant du suicidé, du cadavre :

¹⁷¹ Dans la version originale, les trois occurrences utilisent le terme « *isōrō* » (居候) qui se traduit en anglais comme « freeloader », « sponger », d'où le terme « parasite » dans la traduction française.

¹⁷² Il s'agit ici d'un clin d'œil à notre analyse sur la description des photos de Yozo faite par le narrateur-étranger. Voir notre sous-chapitre « un regard sur soi ».

¹⁷³ L'auteur se base sur l'interprétation du critique littéraire Mori Jōji qui pose l'idée d'un « manque » de soi ("lack of self) qui est illusoire. Il illustre son propos par une comparaison à un palimpseste, où l'écriture effacée est encore visible, donc le soi japonais apparaît (et disparaît) dans sa forme appropriée, tel un fantôme. Alan Stephen Wolfe, « Novel, Ghostly, and Negatives Selves », *Suicidal Narrative in Modern Japan*, JSTOR, Princeton University Press, coll. « The Case of Dazai Osamu », 1990, en ligne, <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt7zv8zd.7>>, consulté le 10 février 2024, p. 80-81.

L'approche de Dazaï [...] est de projeter l'image d'un être déjà mort, « un mort-vivant ». À travers son œuvre, sa voix est celle après le suicide, maintenant capable de bien résister et de nier les tentatives de raconter son histoire pour lui et de se ressusciter en un monument de sens. Ainsi écrit-il d'un soi qui a « perdu sa qualité d'être humain », et décrit sa fiction autobiographique initiale comme le produit d'une personne qui « n'est plus une personne », mais plutôt un « cadavre », dont les phrases ne se prêtent pas à une compréhension complète¹⁷⁴.

À la lumière de l'analyse de Wolfe, notre interprétation d'une « image de soi reconstruite à partir de la place de l'Autre » offre également ce premier temps de « déconstruction » de soi. La narration témoigne d'un écart à la fois temporel – le temps de l'écriture n'équivaut pas au temps de l'événement –, mais également d'un écart signifiant. Nous entendons cet écart à la manière d'une distance entre la déconstruction du discours du vivant (par exemple la parole rapportée du vivant, que ce soit Horiki¹⁷⁵ ou son ami Takeichi) et sa reconstruction dans le discours du « cadavre », dans la narration. En liant cette interprétation à ce que nous avons observé sur la peur de l'Autre qui témoigne d'une impossibilité de parole chez Yozo, nous en venons à penser cette peur qui tait, coupe, voire tue la voix, à la lumière de l'abjection où le rejet, ce que j'expulse et qui est non moi, n'est jamais vraiment anéanti et menace le sujet. Kristeva se penche d'ailleurs sur l'horreur provoquée par l'abject et explique que « le discours ne paraîtra soutenable qu'à la condition de se confronter sans cesse à cet ailleurs, poids repoussant et repoussé, fond de mémoire inaccessible et intime : l'abject¹⁷⁶ ».

Dans notre sous-chapitre « Le voile du fantasme », nous avons relevé que l'écriture de Sōseki porte une attention particulière à cet « insurmontable mur entre deux personnes », pour reprendre les mots de McClellan¹⁷⁷. Ce mur, que ce soit cette porte aux allures monstrueuses qui se dresse entre le narrateur-personnage et le Maître¹⁷⁸, ou les multiples occurrences d'une ombre qui représente une lumière obstruée, met de l'avant une séparation récurrente. C'est dans cette récurrence que nous comptons relever un fantasme qui trahit un désir plus ou moins déguisé. Il

¹⁷⁴ Notre traduction de : « Dazai's approach [...] is to project the image of a self already dead, « a living dead ». His voice is throughout that of a postsuicide, able now properly to resist and deny the attempts to tell his story for him and to resurrect him into a monument of meaning. Thus does he write of a self that has « lost its quality of being human » and describe his initial autobiographical fiction as the product of someone who is « now not a person » but rather a « cadaver » whose sentences do not lend themselves to full understanding. » *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁵ Pensons notamment à la scène où le monologue d'Horiki se transforme en dialogue dans le texte par l'insertion de la parole non dite de Yozo. Nous analysons ce passage à la page 16 de notre mémoire.

¹⁷⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁷ Voir les pages 44 de ce document pour la citation complète.

¹⁷⁸ Nous analysons ce passage à la page 43 de ce document.

s'agit donc de comprendre le texte comme écriture d'un fantasme qui se repère et se reconstruit dans l'analyse. Nous observons ses contours dans les relations entretenues avec le Maître. Dans un premier temps, nous le voyons dans sa relation avec le narrateur-personnage où la tombe s'immisce comme obstacle à la connaissance : « La porte de vie qui, entre le Maître et moi, se dressait, comment cette tombe eût-elle pu m'en fournir la clef? Entre nos deux cœurs fermant le passage, c'était plutôt une espèce de monstre que je voyais en elle. » (LPH, 58) En analysant ce passage à la lumière de notre axe thématique de la mort, nous avons interprété cette tombe comme un masque voilant un passé qui ne passe pas. Par la métaphore de la porte et de la clef, le texte nous amène également à penser à une possibilité d'ouverture, d'union entre ces deux cœurs, de dévoilement. Joignant à la tombe cette clef d'une possible complétude entre deux personnes, la narration laisse entrevoir comme alternative que ce « monstre » peut être démasqué, ou plutôt veut être démasqué. Puis ce désir en vient à être explicité dans la parole de K, personnage que nous lierons plus loin à la Loi. Dans leur confrontation philosophique, après leur voyage au Temple de la Naissance¹⁷⁹, le Maître ne cesse d'attaquer son ami en insistant sur sa nature inhumaine : « – *Tu es humain, lui dis-je : peut-être même trop humain. Ce sont tes paroles qui sont inhumaines; tes paroles, et aussi les actes que tu t'imposes à toi-même!* » (251) Ces paroles et ces actes rendent compte de la foi « inébranlable¹⁸⁰ » chez K, dans son abstinence et sa mortification. C'est dans cette déshumanisation produite par le Maître que K viendra plaider son désir de communion :

– *Si tu avais lu comme moi la vie des anciens, me dit-il, tu ne m'aurais pas attaqué de la sorte!*

[...] Quand K disait ainsi les anciens, il ne parlait ni des héros ni des grands génies : mais de ces hommes qui, pour le bien de leur âme, maltraitaient leur chair, et se flagellaient pour trouver la Voie; d'un mot, de ces ascètes qui jour et nuit se mortifiaient. Et il ajouta :

– *Ne peux-tu donc comprendre toute cette peine que je m'impose pour me mortifier? Comme j'aimerais que tu eusses à mon égard un peu plus de clairvoyance!* (251)

Contrairement au narrateur-personnage qui tente de percer le secret du Maître par la figure de la tombe, K met de l'avant l'idée d'une complétude éprouvée dans la foi, et également dans la souffrance. Dans la première scène, le corps, symbolisé par la tombe, pourrit, alors que dans la

¹⁷⁹ Nous noterons ici que ce voyage donnera « naissance » aux paroles de K qui seront par la suite utilisées contre lui lors d'une autre confrontation : « [K] lança que pour ne porter dans son cœur nul désir de progrès moral, il fallait vraiment être un imbécile. » (LPH, 249) Nous y reviendrons.

¹⁸⁰ Nous observerons que cette foi sera meurtrière pour K lorsque ses propres paroles lui seront retournés par le Maître.

seconde, le corps est meurtri. Finalement, c'est dans sa relation avec sa femme que le Maître prendra la pleine conscience de l'isolement vécu par l'incompris, dont la parole laisse place au silence. En effet, l'incompréhension du couple s'établit d'abord dans une réponse donnée par le Maître :

- Ah, si K était encore de ce monde, vous n'en seriez pas où vous en êtes maintenant!
– Cela, c'est peut-être vrai! lui avais-je répondu. Mais le vrai sens de ma réponse lui échappait. Qu'elle ne pût comprendre m'attristait : mais, en même temps, je n'avais nul désir de rien lui faire comprendre. (LPH, 299. Nous soulignons)

C'est donc dans la parole que le Maître situe ce premier temps d'incompréhension. C'est la réponse qui n'est pas comprise. Ne voulant pas révéler les circonstances de la mort de K pour ajouter au contexte de sa réponse, le Maître crée sa propre barrière entre lui et sa femme. Il écrira même qu'après son mariage : « *Entre nous deux, sans cesse le spectre de K se dressait* » (296), mettant de l'avant ce désir d'union destiné à choir sur le spectre de K, et donc à se réitérer. La parole incomprise se transformera en un être incompris. En effet, tentant d'oublier K, le Maître décide de « se noyer dans l'étude », puis dans l'alcool, mais prenant conscience de sa propre « déchéance », il arrêtera de boire :

Je cessai de boire, mais retombai dans l'inaction. Je lisais, faute de mieux : mais sans tirer de mes lectures le moindre fruit. Un jour : -Mais pourquoi lisez-vous donc tant? me demanda ma femme. Je n'eus pour réponse qu'un rire amer. À part moi, je me disais : - Ainsi l'être que j'aime le plus au monde peut me comprendre si mal! J'en étais si triste! Sans doute, c'était à moi de me faire comprendre. Et le moyen en eût été simple : mais j'étais impuissant à trouver le courage de parler. Et c'est de cela, au fond, que je souffrais. Mon isolement était désespéré. Comme un arbre aux racines coupées, je me sentais séparé du reste du monde. » (LPH, 299. Nous soulignons)

Au milieu de cette souffrance de l'incompris, le Maître accroît l'abîme entre lui et sa femme en rapportant l'incompréhension non plus à une parole dite – le Maître reste silencieux devant la question de sa femme –, mais à sa propre personne. Par un mutisme indéfectible, il renforce l'illustration d'un obstacle entre deux corps, d'une limite impénétrable de l'être. D'ailleurs, l'auteur du testament voit dans ce mutisme comme la conséquence d'une « force » venant de l'extérieur¹⁸¹ : « *Allais-je donc me décider à dire à ma femme la vérité? J'y pensais souvent. Mais, au moment de faire ma confession, chaque fois, d'un coup, une force m'arrêtait, sur laquelle je n'avais aucune*

¹⁸¹ Dans la version originale, Sōseki écrit : « 自分以外のある力 » (jibun igai no aru ka), où 自分以外 (jibun igai) se traduit par « à part soi ».

prise. » (LPH, 296) Finalement, par son silence, le Maître réinvestit l'impossibilité d'être entièrement vu par sa femme, renforçant également l'insoutenable solitude qui en résulte. D'ailleurs, il terminera son testament sur cette phrase : « *Respectez ma volonté : du vivant de ma femme, gardez tout cela pour vous seul!* » (308), mettant de l'avant la contradiction entre, d'une part sa confession, donc la révélation, l'être dénudé, et d'autre part son mutisme, l'être voilé, séparé, qui finalement s'isole pour écrire.

3.2 Lorsque « Je » se corrompt

Dans son essai, Kristeva pose l'abject comme « une *crise narcissique* » qui serait provoquée par deux causes, soit « la trop grande sévérité de l'Autre » ou « la défaillance de l'Autre¹⁸² ». Pour cette partie d'analyse, nous nous arrêterons sur cette « sévérité de l'Autre » puisqu'elle évoque l'oppression et la Loi. Dans le roman de Sōseki, nous avons déjà observé la présence d'un lexique centré sur la responsabilité et révélant le portrait d'un sujet fortement affecté par l'idée de l'homme moral. Le Maître en vient d'ailleurs à l'expliciter : « *Voyez-vous, je suis d'une nature foncièrement morale. Et mon éducation, elle aussi, fut une éducation morale.* » (LPH, 182). Nous entendons donc approfondir la figure morale corrompue que le Maître désigne comme « obscurité morale » (182), par le biais de la théorie de l'abjection.

Le personnage de K est particulièrement enraciné dans cette pensée spirituelle codifiant son comportement. Il s'agit de voir dans ce personnage l'incarnation de la Loi dans sa recherche de « La Voie¹⁸³ ». Mais lorsque cet ami, tenu en grande estime par le Maître pour cette vie hautement réglementée par l'abstinence, confesse son amour à l'endroit de la femme aimée par le Maître¹⁸⁴, ce dernier utilise cette recherche de « La Voie » comme arme contre son ami à des fins égoïstes :

Ayant avec K tout ce passé de commun, de lui jeter à la face que seul un imbécile pouvait ne porter en son cœur aucun désir de progrès moral était lui faire un mal immense. Mais [...] mon plan était simple. Ce n'était certes pas de démolir d'un coup de pied le passé moral édifié par K au prix de tant de mortification : mais, bien au contraire, de le déterminer à poursuivre sa marche vers son idéal premier. [...] ce que je ne voulais à aucun prix, c'était qu'abandonnant brusquement l'orientation initiale de sa vie, il vînt se mettre en travers de mes intérêts à moi. (LPH, 272).
L'auteur souligne)

¹⁸² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 22. L'auteure souligne.

¹⁸³ Le Maître décrit le caractère spirituel de K comme une vocation bouddhique, dont la vie s'inspire du mot « *shōjin* » qui se traduit par : « purification, par l'abstinence ou par l'effort ». (LPH, 222)

¹⁸⁴ Il faut préciser qu'au moment de cette confession, le Maître n'avait pas avoué à son ami ses propres sentiments pour la jeune femme en question.

Dans cette interaction, nous observons que le Maître utilise finalement ce qu'il connaît de la Loi pour détourner son ami de ce qu'il convoite. Il y a, dans la figure du Maître, cette idée d'une moralité corrompue, détournée¹⁸⁵. Dans son analyse du roman de Sōseki, Brian Hurley évoque l'idée d'un désir « d'humanisation », chez le Maître à l'endroit de K : « Au début, le plan de Sensei était d'inviter K à vivre chez Ojosan et Okusan¹⁸⁶ afin d'humaniser (*ningenrashiku suru*) son ami, plus proche du saint; pour le dire plus crûment, il voulait que son ami chaste connaisse la tentation charnelle¹⁸⁷. » Cette interprétation met de l'avant la perspective d'un être déchu, destitué de sa « sainteté », retourné à la communauté de l'homme. Empêcher dans sa quête de « La Voie » par la tentation charnelle, K échoue, chute, est déchu.

Dans le roman de Mishima, nous avons relevé le fantasme de l'enfant sacrifié par les différentes figures du déchet. Nous verrons que le métier de vidangeur n'est pas le seul à éveiller un « violent désir » chez notre personnage. En effet, le narrateur met de l'avant une autre sécrétion corporelle qui éveille l'excitation d'un souvenir; « l'odeur de sueur des soldats » :

A l'époque, [...] cette odeur ne pouvait avoir le moindre rapport direct avec des sensations sexuelles, mais elle éveilla en moi, petit à petit et obstinément, un violent désir sensuel pour des choses telles que la destinée des soldats, *la nature tragique de leur métier, les pays lointains qu'ils verraien, les conditions dans lesquelles ils mourraient...* Ces images bizarres furent les premières choses que je connus de la vie. Dès le début, elles se dressèrent devant moi avec une perfection véritablement toute-puissante. (CDM, 21. Nous soulignons.)

On retrouve ici l'image du martyr, incarné dans la figure du soldat, et sa relation étroite à la mort. Reprenant l'idée d'un métier tragique, la narration y juxtapose la séparation – l'éloignement des soldats de leur terre natale pour aller combattre dans des pays lointains –, et les conditions de leur mort – en temps de guerre, on peut imaginer des corps mutilés, à peine reconnaissables et même salis par la boue et le sang. Aussi, liant ces images à une « perfection toute-puissante », l'écriture met à nouveau de l'avant ce pouvoir envoûtant que la mort, celle du sacrifié, possède.

¹⁸⁵ Nous nous retenons de parler d'immoralité ici puisque, comme nous l'avons observé, le texte recèle un lexique fortement imprégné de la notion du devoir et de la responsabilité. Donc, il s'agit pour nous de rester au plus près de ce que l'écriture transmet, où « l'obscurité morale » se rapproche plus d'une sorte de corruption, d'une transformation, que d'une négation.

¹⁸⁶ Nous avons conservé les termes utilisés dans la citation pour désigner le Maître (Sensei), la jeune femme (Ojosan) et la dame de la maison (Okusan).

¹⁸⁷ Notre traduction de : « In the beginning, Sensei's plan in inviting K to live with Ojosan and Okusan was to "humanize" (*ningenrashiku suru*) his holier friend; put more bluntly, he wanted the chaste K to know carnal temptation. » Brian Hurley, « Kokoro and the Economic Imagination », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 29, 2017, p. 31.

Nous en arrivons donc à analyser l'ekphrasis de la reproduction du saint Sébastien, tableau qui viendra éveiller les élans sexuels de notre protagoniste. La narration relate la première rencontre entre Kochan et la représentation de saint Sébastien sur une trame de la transgression. Bien que la parole du père ne soit pas explicitement rapportée dans cette scène, nous pouvons constater qu'une règle est établie par son comportement : « Mon avare père ne pouvait pas supporter que les images fussent touchées et salies par des mains enfantines, et craignant [...] que je puisse être attiré par les nudités féminines des œuvres célèbres, tenait ces ouvrages cachés au plus profond d'une armoire. » (CDM, 42) C'est donc à partir de cette désobéissance que Kochan « touche et salit » l'image du saint Sébastien, toutefois ce sont ces mêmes « mains enfantines » qui viendront protéger le livre de la souillure éjaculatoire de Kochan : « Par bonheur, un mouvement réflexe de ma main pour protéger l'image avait empêché que le livre ne fût souillé. » (45) Relatant sa première masturbation, qualifiée de « mauvaises habitudes », Kochan fait une parenthèse dans son récit pour intégrer l'analyse d'Hirschfeld concernant le plaisir que procurent les images de saint Sébastien aux « invertis », aux homosexuels. Cet ajout nous amène à penser les différentes représentations de saint Sébastien et leur réception. Dominique Fessaguet s'interroge justement sur la manière dont les peintures de ce martyr en viennent à l'immortaliser en un jeune homme lascif et elle conclut que « [c]es tableaux nous regardent, ouvrent en nous une scission, une désorientation, un effet de vacillement, l'effacement d'une limite entre le sacré et le profane, la souffrance du martyr et l'érotisme des corps qui s'offrent¹⁸⁸ ». Et ce corps, lié à l'homosexualité par le moyen d'une comparaison avec la beauté d'Antinoüs¹⁸⁹, Kochan l'admire sur un arrière-plan ténébreux : « Son incomparable nudité blanche rayonne sur un fond de crépuscule. » (CDM, 43). Ce contraste entre ombre et lumière que révèle ce corps qui ne montre « rien d'autre que le printemps de la jeunesse, rien que lumière, beauté et plaisir », et ce décor rappelant le déclin de la lumière, la mort sur le « poteau d'exécution », témoignent justement du vacillement observé par Fessaguet et qui est imprégné dans l'imaginaire du jeune Kochan.

La peinture fait également partie d'un événement marquant la vie de Yozo dans *Le pauvre*

¹⁸⁸ Dominique Fessaguet, « Lascif Saint Sébastien », *Topique*, vol. 113, n° 4, Association Internationale Interactions de la Psychanalyse (A2IP), 2010, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-topique-2010-4-page-187.htm>>, p. 190.

¹⁸⁹ Antinoüs est l'amant de l'empereur romain Hadrien, reconnu pour sa beauté, mais également devenu une icône de l'émancipation homosexuelle. Voir à ce sujet : Ethan Doyle White, « Archaeology, Historicity, and Homosexuality in the New Cultus of Antinous: Perceptions of the Past in a Contemporary Pagan Religion. », *International Journal for the Study of New Religions*, vol. 8, n° 2, Equinox Publishing Group, juillet 2017, p. 238, en ligne, <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=133459596&lang=fr&site=ehost-live>>.

cœur des hommes. Contrairement à Kochan qui découvre sa sexualité par son entremise, Yozo s'y découvre lui-même. En fait, Yozo intitule ses autoportraits « spectre », ce qui nous renvoie à l'analyse de Wolfe sur la poétique de Dazaï, mais témoigne d'un autre élément intéressant : l'absence de corps. Le spectre, le fantôme est finalement l'être complètement dénudé, sans chair. Pour reprendre les mots de Kristeva : « Corps pourri, sans vie, devenu tout entier déjection, élément trouble entre l'animé et l'inorganique, grouillement de transition, doublure inséparable d'une humanité dont la vie se confond avec le symbolique : le cadavre est la pollution fondamentale¹⁹⁰. » À l'instar du spectre de K chez Sōseki, où il fait obstruction, le spectre de Yozo tisse la toile d'un aveu, même à lui-même – « Je peignais des tableaux d'une cruauté cachée qui m'étonnèrent moi-même » (DDH, 46), peut-on lire. Mais dans cette mise à nu, l'artiste reste tout de même pris dans cette peur de l'Autre :

J'avais peur qu'en mettant à nu la tristesse qui était au fond du bouffon, on fût trop vite averti de ce qu'il y avait de méprisable en lui. En outre, j'étais inquiet à la pensée que, sans faire attention à ma vraie nature, on supposât que c'était encore une nouvelle manière du bouffon et que cela provoquât un grand rire. Cela m'eût été plus pénible que tout autre chose, aussi j'enfermai immédiatement mes peintures au fond d'un placard. (DDH, 46-47)

Non seulement il y a la symbolique du rejet du corps dans la dénomination de la peinture, mais Yozo en vient à rejeter également son propre contenu, le tableau doit être enfermé dans un placard, ne doit pas être vu. Toutefois, dans la même lancée, Yozo en a dépossédé le corps, c'est un spectre, il n'y a donc pas de squelette, pas de cadavre, devenant même un fantôme par la perte de ces tableaux : « Chefs-d'œuvre perdus. Au cours de mes fréquents déménagements, ils avaient été perdus, mais je m'imaginais qu'ils étaient excellents. » (DDH, 102) L'acte de création, de révélation est restreint par la peur, mais ces portraits étaient peut-être voués à disparaître puisque ce sont des « spectres » de Yozo. Peut-être même est-ce son propre « destin » qu'il crée, son propre enfermement à l'asile et son devenir « spectre » (ne sachant pas ce qu'il est advenu de lui, la patronne du bar dit au narrateur-étranger : « depuis dix ans, il est peut-être mort » à la fin de l'épilogue).

Nos trois romans représentent la figure du martyr par le biais de la souffrance, mise en scène de manières différentes chez nos trois auteurs. Dans *Confession d'un masque*, la souffrance est envoûtante, fascinante, mais elle appartient aussi à ce qui n'est pas soi, à l'Autre, au prix d'une

¹⁹⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, op. cit., p. 127.

perte; l'excrément, le corps sacrifié, mutilé. Dans *La déchéance d'un homme*, le personnage de Yozo alimente le supplice de la vie par l'échec de l'assouvissement de la demande de l'Autre. Pris dans la peur, il ne peut pas prononcer une parole de rejet puisque ce qu'on rejette peut revenir de manière violente, voire menaçante sur soi. Parasite, il ne peut devenir qu'un spectre de la dépendance, un *not-man*. Finalement, dans le roman *Le pauvre cœur des hommes*, le Maître dépeint sa souffrance sur une toile de la séparation qui découle de l'inexprimable aveu de sa corruption morale. Il est l'abject, ce qui doit être rejeté. Le corps se transforme en prison. Nous voyons apparaître une relation au corps commun à nos trois auteurs : le corps comme limite entre moi et l'Autre.

CONCLUSION

Notre réflexion sur l'énonciation confessionnelle nous amène à discerner quelques déclinaisons d'un sujet dissimulé dans le corps de son texte. Nous avons fait le choix d'aborder nos œuvres en parallèle autour de trois axes thématiques afin d'entamer une réflexion sur les similitudes et les divergences observées entre chaque auteur. La mise en scène de la confession donne lieu à des motifs récurrents – le supplice, la mort, la marginalité, la cohésion sociale, entre autres – qui nous invitent à analyser la dimension du collectif, de la mort, voire de l'Autre. Il convient, en fin de parcours, d'aborder séparément les trois auteurs étudiés.

Sur notre axe thématique de la mort, nous avons décelé chez Sōseki la persistance d'une temporalité non linéaire, où le passé et le futur se mêlent au présent. Le passé et le futur sont deux représentations possibles de la mort, celle advenue – pensons notamment au cimetière, aux tombes, à la mort de K, à celle de l'empereur ou même du Général Nogi –, et celle à venir – celle du vivant, voire de l'écriture puisque le Maître ne peut pas écrire sa mort. Le présent de l'énonciation est donc hanté par ces deux pôles mortifères, renforçant le sentiment de désuétude du Maître d'avoir subsisté à son ère, accentuant aussi l'idée d'une prison délimitée par ces deux pôles. L'écriture devient alors le discours de l'entre-deux-morts. Ensuite, en déplaçant l'objet de notre analyse sur le choix lexical de nos narrateurs (le narrateur-personnage et le Maître), nous avons observé un nouvel écart. Le mot « Maître » utilisé par le personnage-narrateur contraste avec l'image de l'homme qu'il désigne. En effet, le Maître ressemble plus à l'ermite qu'au professeur. Aussi, mettant de l'avant ses deux principaux vices, soit la naïveté et la lâcheté, par leur persistance dans le testament, le Maître amplifie l'écart entre le respect que lui témoigne le narrateur-personnage et sa personne. Dans son écriture, l'image mise de l'avant par le Maître n'est plus celle de l'ermite, mais plutôt à celle du pécheur. Dans cette nouvelle figure du Maître, la confession pourrait avoir pour fonction celle de la plaidoirie, mais notre analyse nous amène à penser que l'écriture n'est pas motivée par une recherche de pardon, mais plutôt par un sens du devoir – non seulement par la promesse faite au narrateur-personnage, mais également par la responsabilité de dévoiler aux générations futures la part instructive des erreurs du passé, d'où peut-être le choix du mot « testament » plutôt que celui de « confession » pour la troisième et dernière partie du livre. Le testament est également ce qui relie le défunt au vivant, ce qu'il lui laisse, renforçant l'idée d'un discours de l'entre-deux chez Sōseki. Finalement, en repérant les différents motifs de la séparation dans l'œuvre, nous avons interprété leur récurrence comme un désir d'union qui n'aboutit pas. La souffrance du Maître réside

dans ce perpétuel sentiment d'être incompris. Et cette incompréhension transmise initialement dans la diégèse par le personnage de K s'impose au Maître dans le silence, dans le mutisme entourant sa corruption morale, où il déjoue la Loi, soit K, à des fins égoïstes. Donc le texte est la clef déliant la langue muette, dépliant le passé à transmettre et œuvrant à maintenir ouverte la porte entre deux êtres, entre le défunt et le vivant, le passé et le présent, d'une génération à l'autre.

La poétique de Dazaï dans *La déchéance d'un homme* possède la même particularité diégétique que *Le pauvre cœur des hommes*, soit l'incorporation d'une deuxième narration. Toutefois, sa fonction diffère, ne serait-ce que par la relation que chacun des textes entretient avec le locuteur qui confesse, l'un étant le destinataire de la confession alors que l'autre détient les notes d'un inconnu par le fruit du hasard. Nous avons donc commencé par analyser ces notes qui nous amènent à découvrir deux niveaux de discours par le biais de paroles non proférées. Yozo dramatise un discours intérieur qu'il intercale avec le monologue de Horiki où le désir de mort prend la figure de l'inhumation. Le texte devient donc le lieu d'un non-dit, du silence de Yozo. Toutefois, nous observons que ce non-dit est caractéristique de l'énonciation dans son entièreté, pas seulement des notes de Yozo, puisque le narrateur-étranger utilise l'absence de conversation mondaine sur la guerre pour rapporter son dialogue avec la patronne du bar de Kyōbashi. En décortiquant ce détournement narratif, nous nous apercevons que le texte fait parler le silence. D'ailleurs, en utilisant la figure de style de l'ellipse pour raconter son double suicide, Yozo illustre l'irreprésentabilité de la mort par l'absence de sa description. Cette omission descriptive rend compte de l'intangibilité de cette mort qui survient. De plus, ce double suicide manqué est décrit comme l'apogée de la honte ressentie par Yozo pour avoir survécu à la mort souhaitée. À partir de cet événement, nous avons également discerné les contours d'un fantasme d'une vie sans honte. La mort serait alors libératrice de cet affect, mais sans pouvoir y succomber, Yozo s'approprie cette honte par le pseudonyme « Jōshi Ikita ». À partir de cet affect, notre analyse s'est intéressée à l'importance du regard. Le choix d'entamer la narration par une tierce personne ajoute à l'importance du jugement social. Le regard de l'autre s'arrête sur l'étrangeté des photographies, sur ce qui n'est pas humain, revenant encore une fois sur l'idée de l'absence, de la négation. Et pourtant, c'est cette même négation, cette étrangeté qui heurte et perturbe le personnage-étranger qui, finalement, permet la publication. En nous intéressant à la récurrence de la culpabilité dans ses carnets, nous comprenons que le regard de l'autre, pour Yozo, se construit sous la forme d'un jugement qui ne peut que le déclarer coupable. Voulant fuir ce regard accusateur, Yozo se déguise en bouffon. La mascarade échoue dans la

mesure où ce sont ces bouffonneries qui attirent le regard du narrateur-étranger. Nous interprétons alors les notes, la confession de Yozo comme salutaire à cette vie de honte, à cette peur du jugement, où le déguisement tombe, tout comme le regard. Ensuite, nous intéressant à la figure du martyr, nous avons relevé que la souffrance de notre protagoniste s'enracine dans la peur de décevoir autrui, où le discours glisse de l'amour à la demande. Donc, le texte construit un « je » depuis l'insoutenable lieu de l'Autre, de la mort, où la parole rapportée représente le vivant, et celle, silencieuse, le cadavre. Finalement, *La déchéance d'un homme* met en lumière une énonciation marquée par la mort. Nous observons d'ailleurs une forme de mise en abîme de la vie de Yozo dans le portrait qu'il a peint et qu'il a perdu. Représentant le spectre d'un homme, la peinture est dissimulée par peur du regard qui pourrait se poser sur elle, puis disparaît dans les aléas de la vie, comme un indice de ce qui attend notre protagoniste, sa disparition, son devenir spectre.

Enfin, dans *Confession d'un masque*, la trame narrative approche la mort d'une manière particulière dans sa mise en scène. Appartenant au souvenir, la mort est fuite alors qu'inversement, lorsqu'elle est imaginée par le fantasme, elle est désirée, et même consommée. Le contexte de la guerre alimente la conviction de Kochan d'une mort hâtive héroïsée par sa nature tragique. Cette conviction permet à Kochan d'imaginer une échappatoire aux conventions sociales, que ce soit l'hétéronormativité ou le devoir filial. Notre analyse nous amène donc à réfléchir sur la représentation de la mort qui, dans l'imaginaire de notre protagoniste, s'élabore depuis un discours fabulateur, alternant entre souvenir et fantasme. Par la répétition de ces scènes mortifères, nous voyons apparaître l'inassouvissement d'un désir de mort aux pouvoirs enchanteurs. Ensuite, nous abordons le regard comme autorité dans la perspective où le fantasme s'opère à partir du regard. Le titre du roman nous amène à penser le masque au-delà d'un simple objet physique. Il permet le travestissement, la possibilité de devenir autre que soi, désiré à maintes reprises par Kochan, entre autres dans la figure du vidangeur ou du conducteur de tramway. Mais c'est dans le regard fuyant de la mère devant le déguisement de son fils en Tenkatsu que nous observons une tension entre le désir et la loi. Le texte oppose l'image projetée à l'image désirée où la censure est porteuse de la honte. Donc, à travers notre analyse, nous relevons que le regard s'impose comme autorité qui déborde dans l'acte de l'écriture. Le sujet sans cesse frappé de ce regard, que ce soit dans les événements narrés ou dans l'attention portée à son lecteur, se construit à partir d'une tension antinomique, entre la révélation et la dissimulation, voire entre le désir et la loi, le texte permettant leur confrontation. Le récit gorgé de fantasmes nous amène à approcher le désir dans une

perspective psychanalytique puisque le fantasme « [le] met en scène de façon plus ou moins déguisée¹⁹¹ ». Par la récurrence de la figure du paria, nous observons que la souffrance chez Kochan est érotisée à travers une poétique du rejet. Le corps devient, pour notre personnage, le motif réitératif d'un désir violent lorsqu'il est associé à la souillure (le métier de vidangeur, la sueur des soldats dans la boue et le sang), mais également à la mort alors qu'il devient rebut (le repas funèbre où Kochan s'imagine manger le cadavre, les images d'hommes morts qu'il embrasse). C'est dans la transgression que notre protagoniste découvre pour la première fois sa sexualité et « souille » l'image de saint Sébastien, joignant ainsi le sacré au profane. Le corps du sacrifié offre ce temps illusoire où la souffrance corporelle évolue en jouissance charnelle dans l'image d'un corps mortel sanctifié.

À la lumière de notre analyse, laquelle se penche sur la subjectivité, nous apercevons qu'au contact des mots, des espaces et des personnages de notre corpus, la singularité de chaque œuvre nous apparaît. Pour le dire avec Cliche, « [s']il y a une vérité dans le texte poétique, elle est au-delà de la narration, partagée entre les matériaux que sont des fragments de fiction qui se donnent à entendre dans leur puissance de rythme [...], de poids, de vitesse, de retenue, de suspend, de précipitation, d'éclipse, de rumination¹⁹². » Nos trois romans mettent donc en scène la confession comme un lieu du non-dit; que ce soit par le secret, le silence ou la fabulation, mais également comme la voix du réprouvé : pécheur, fou, homosexuel. L'énonciation met en jeu un « je » qui se construit en marge, qui donne à penser aux mots, mais également aux espaces, à ce qui sépare, comme le lieu d'un silence bruyant. Dans son mutisme, le pécheur devient Maître. Dans sa peur, le fou devient « fou du roi ». Dans son travestissement, l'homosexuel devient acteur. Au fond, ce qui est donné à voir n'est qu'illusion. Il masque ce qui se trame silencieusement : le sujet, le désir, le fantasme, afin de conserver un idéal collectif.

¹⁹¹ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, « Fantasme », *op. cit.*, p. 192.

¹⁹² Anne Élaine Cliche, « Jacques Lacan. Poésie, savoir et vérité », *loc. cit.*, p. 64.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Dazaï, Osamu, *La déchéance d'un homme*, traduit par Georges Renondeau, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1962, 159 p.

Mishima, Yukio, *Confession d'un masque*, traduit par Renée Villoteau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971, 247 p.

Natsume, Sōseki, *Le pauvre cœur des hommes*, traduit par Daigaku Horiguchi et Georges Bonneau, 7^e éd., Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1957, 309 p.

Références critiques sur notre corpus

André, Serge, *L'imposture perverse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1993, 425 p.

Bargen, Doris G., « Natsume Sōseki's Kokoro: Living as Though Dead », *Suicidal Honor*, University of Hawai'i Press, coll. « General Nogi and the Writings of Mori Ogai and Natsume Soseki », 2006, p. 159-188, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt6wr436.12>>, consulté le 14 novembre 2024.

Bolea, Stefan, *The nihilist as a not-man. An analysis of psychological inhumanity*, vol. 20, n° 1, « Philobiblon: Transylvanian Journal of Multidisciplinary Research in Humanities », janvier 2015, p. 33-44, en ligne, <<http://search.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=103114769&lang=fr&site=ehost-live>>.

Garrigou-Lagrange, Matthieu, *Le noyau du fantasme : épisode • 3/4 du podcast Yukio Mishima*, [balado audio], 3, coll. « La Compagnie des œuvres », 59 min 13, en ligne, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/le-noyau-du-fantasme-1636865>>, consulté le 24 janvier 2024.

Hurley, Brian, « Kokoro and the Economic Imagination », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 29, 2017, p. 24-44.

Lussier, Alexis, « La formule du fantasme : image, signe et perversion d'après Yukio Mishima », *Cygne noir*, n° 8, 2020, en ligne, <<http://revuecygnenoir.org/numero/article/lussier-fantasme-mishima>>, consulté le 11 mai 2021.

Lyons, Phyllis I., « “Art Is Me”: Dazai Osamu's Narrative Voice as a Permeable Self », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 41, n° 1, Harvard-Yenching Institute, 1981, p. 93-110.

McClellan, Edwin, « The Implications of Sōseki's Kokoro », *Monumenta Nipponica*, vol. 14, n° 3/4, Sophia University, 1958, p. 356-370, en ligne, <<http://www.jstor.org/stable/2382774>>, consulté le 12 décembre 2021.

Vallières, Marie-Ève, « La persona, médiation d'une béance identitaire. « Confession d'un masque » de Mishima Yukio », *L'imaginaire intermédiaire du masque*, Observatoire de l'imaginaire contemporain, coll. « Carnets de recherche », 2021, en ligne, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/la-persona-mediation-dune-beance-identitaire-confession-dun-masque-de-mishima-yukio>>.

Wolfe, Alan Stephen, « Novel, Ghostly, and Negatives Selves », *Suicidal Narrative in Modern Japan*, JSTOR, Princeton University Press, coll. « The Case of Dazai Osamu », 1990, p. 79-96, en ligne, <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/j.ctt7zv8zd.7>>, consulté le 10 février 2024.

Références théoriques sur la psychanalyse

Alberti, Christiane, « Phénomènes de masse et retour au collectif », *Peut-on vivre ensemble ?*, Cairn.info, Nîmes, Champ social, coll. « Psychanalyse », 2018, p. 107-115, en ligne, <<https://www.cairn.info/peut-on-vivre-ensemble--9791034604456-p-107.htm>>.

Bouazis, Charles, *Psychanalyse et lien social*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologiques », 1999, 332 p.

Bril, Jacques, *Regard et connaissance: Avatars de la pulsion scopique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologiques », 1997, 305 p.

Chemama, Roland et Bernard Vandermeresch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, 5^e éd., Paris, Larousse, coll. « In Extenso », 2018, 617 p.

Ciccone, Albert et Alain Ferrant, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2015, 294 p.

Clément, C.-B., « De la méconnaissance : Fantasme, Texte, Scène », *Langages*, vol. 31, n° 31, 1973, p. 36-52, en ligne, <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_num_8_31_2234>.

Cléro, Jean-Pierre, « Concepts lacaniens », *Cités*, vol. 16, n° 4, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2003, p. 145-158.

Cliche, Anne Élaine, « Jacques Lacan. Poésie, savoir et vérité », *Narr Francke Attempto Periodicals*, octobre 2019, p. 47-68, en ligne, <<https://core.ac.uk/outputs/235191381>>, consulté le 11 avril 2024.

Cyrulnik, Boris, *Mourir de dire. La honte*, Paris, Odile Jacob, 2010, 260 p.

Didier, Benoît, « Les logiques du désir entre névrose et psychose », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 24, n° 1, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2005, p. 13-32.

Freud, Sigmund, *Essais de Psychanalyse*, trad. J. Altounian et al., Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, 308 p.

———, *Totem et tabou, quelques concordances dans la vie psychique des sauvages et des névrosés*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot classiques », 2021, 236 p.

Goldberg, Jacques, *La Culpabilité : axiome de la psychanalyse*, Cairn.info, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1985, 210 p.

Kok, Nathalie, *Confession et perversion : une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, WorldCat, Louvain, Paris, Peters ; Peeters France : Vrin, coll. « Accent », 2000, 321 p.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, 247 p.

_____, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 19-24.

Lacan, Jacques, *Le séminaire Livre XX, Encore [1972-1972]*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Points », 1975, 187 p.

Melman, Charles, « Séminaire 5. La réalité et l'Autre. 16 décembre 1999 », *Les paranoïas*, Toulouse, Érès, coll. « Psychanalyse - Poche », 2014, p. 91-105.

Moulinier, Didier, « Fantasme », dans *Dictionnaire de la perversion : transformations de quelques concepts psychanalytiques*, WorldCat.org, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 40-42.

Perron-Borelli, Michèle, *Dynamique du fantasme*, 1^{re} éd., Paris, Presse universitaire de France, coll. « Le fil rouge », 1997, 216 p.

_____, *Les fantasmes*, 1^{re} éd., Paris, Presse universitaire de France, coll. « Que sais-je? », 2001, 128 p.

_____, « Réflexivité et identité : à propos des “souvenirs-écrans” », *Revue française de psychanalyse*, vol. 76, n° 3, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2012, p. 725-736.

Poissonnier, Dominique, *La pulsion de mort, de Freud à Lacan*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, coll. « Point Hors Ligne », 1998, 250 p.

Suzuki, Daisetz Teitaro, Erich Fromm et Richard de Martino, *Bouddhisme zen et psychanalyse*, trad. Théo Léger, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'actualité Psychanalytique. Bibliothèque de l'institut de psychanalyse », 1971, 192 p.

Références théoriques sur la culture japonaise

Fowler, Edward, *The Rhetoric of Confession, Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, Californie, University of California Press, 1988, 333 p.

Frédéric, Louis, « Miko », dans *Le Japon : dictionnaire et civilisation*, WorldCat.org, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 729-730.

Inazō, Nitobe, *Bushidō, L'âme du Japon*, trad. Emmanuel Charlot, 7^e éd., Noisy-sur-École, Budo, 2007, 190 p.

Inoue, Nobutake et al., *Shinto : A short History*, Richmond, Taylor & Francis Group, 2003, 240 p.

Karatani, Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, trad. Brett de Bary, Duram, Duke University Press, 1993, 220 p.

Kohn, Livia, *Introducing Daoism*, University Park, PA, Journal of Buddhist Ethics Online Books, 2009, 269 p.

Kozakaï, Toshiaki., *Les Japonais sont-ils des Occidentaux? : sociologie d'une acculturation volontaire*, WorldCat.org, Paris, L'Harmattan, 1991, 221 p.

Ohnuki-Tierney, Emiko, « The Power of Absence: Zero Signifiers and their Transgression », *L'homme*, vol. 34, n° 130, 1994, p. 59-76, consulté le 13 juillet 2021.

Pazō, José, « La beauté et la mort au Japon », *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 17, trad. Vincent Valas, 2011, p. 101-120.

Pelletier, Philippe, *La Fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Éditions Le Cavalier Bleu, 2018, 304 p.

Rappo, Hitomi Omata, « Les aventures du mot “martyre” entre l’Asie et l’Europe ou les aléas de la traduction », *Mélanges de l’École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n° 129-1, École française de Rome, janvier 2017, consulté le 10 janvier 2024.

Reader, Ian, « Unifying Traditions, Cosmological Perspectives and the Vitalistic Universe », *Religion in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1991, p. 23-54.

Sereni, Constance et Pierre-François Souyri, *Kamikazes, 25 octobre 1944 - 15 août 1945*, Paris, Flammarion, coll. « Au fil de l’histoire », 2015, 252 p.

Suzuki, Tomi, *Narrating the Self, Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1996, 248 p.

Tipton, Elise K., *Modern Japan : A Social and Political History*, Milton, Taylor & Francis Group, 2002, 273 p.

Tsukishima, Kenzo, « Le sens de l’honneur au Japon », *Cahiers de sociologie économique et culturelle*, vol. 7, n° 1, 1987, p. 19-24, en ligne, <<http://dx.doi.org/10.3406/casec.1987.1547>>.

Twine, Nanette, « The Genbunitchi Movement. Its Origin, Development, and Conclusion », *Monumenta Nipponica*, vol. 33, n° 3, Sophia University, 1978, p. 333-356, en ligne, <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/2383995>>, consulté le 29 novembre 2023.

White, Ethan Doyle, « Archaeology, Historicity, and Homosexuality in the New Cultus of Antinous: Perceptions of the Past in a Contemporary Pagan Religion. », *International Journal for the Study of New Religions*, vol. 8, n° 2, Equinox Publishing Group, juillet 2017, p. 237-259, en ligne,

<<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=133459596&lang=fr&site=ehost-live>>.

Autres références théoriques

Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 2009, 192 p.

Faure-Ribreau, Marion, « L'identité en question. Étude du terme persona dans l'oeuvre de Cicéron », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 2011, p. 126-169, en ligne, <<https://doi.org/10.3406/bude.2011.6793>>.

Fessaguet, Dominique, « Lascif Saint Sébastien », *Topique*, vol. 113, n° 4, Association Internationale Interactions de la Psychanalyse (A2IP), 2010, p. 187-192, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-topique-2010-4-page-187.htm>>.

Martin, Jean-Pierre, *Le livre des hontes : essai*, WorldCat, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2006, 341 p.

Monceaux, Paul, « Les origines du culte des saints. (deuxième article) », *Journal des Savants*, vol. 13, n° 5, 1915, p. 203-213, consulté le 11 janvier 2024.

Vernant, Jean-Pierre, « Introduction », dans Gherardo Gnoli et Jean-Pierre Vernant (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 5-15, en ligne, <<http://books.openedition.org/editionsmsh/7727>>, consulté le 25 juin 2021.

Zambrano, María, Jean-Marc Sourdillon et Jean-Maurice Teurlay, *La confession, genre littéraire*, WorldCat, Grenoble, J. Millon, coll. « Collection Nomina », 2007, 108 p.