



HAL
open science

La violence et la beauté, dans les œuvres de Yukio Mishima, Le Pavillon d'or et Jean Giono, Un roi sans divertissement

Marc Perrin

► **To cite this version:**

Marc Perrin. La violence et la beauté, dans les œuvres de Yukio Mishima, Le Pavillon d'or et Jean Giono, Un roi sans divertissement. Littératures. 2018. dumas-01895736

HAL Id: dumas-01895736

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01895736>

Submitted on 15 Oct 2018

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

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

**LA VIOLENCE ET LA BEAUTÉ,
DANS LES OEUVRES
DE YUKIO MISHIMA,
LE PAVILLON D'OR
ET DE JEAN GIONO,
*UN ROI SANS DIVERTISSEMENT***

Marc PERRIN



Mémoire de Master de Lettres Modernes
1^{re} année
Littératures et Cultures Européennes
sous la direction de M^{me} A. Boulanger
Lille, Université de Lille III
Année universitaire 2017-2018

La violence et la Beauté, dans les œuvres de Y. Mishima, *Le Pavillon d'or*
et J. Giono, *Un roi sans divertissement*

Jean Giono (1895-1970) et Yukio Mishima (1925-1970) sont deux écrivains qui n'ont au premier abord aucun autre lien entre eux qu'une grande reconnaissance de la part de la communauté littéraire. Leur éloignement tant sur le plan géographique que culturel, Giono étant français et Mishima japonais, pourrait laisser croire que leurs travaux sont parfaitement imperméables l'un à l'autre. D'autant plus que tous deux sont très attachés au terroir dont ils sont issus et qui est presque toujours le décor de leurs écrits. Les œuvres de Giono se déroulent très spécifiquement, et dans la majorité des cas dans le Sud de la France, en Provence ; quant à Mishima, en dépit des influences du modèle romanesque occidentale, ses œuvres se veulent garantes de la culture traditionnelle nipponne. Paradoxalement, le caractère exclusif de leurs écrits est déjà un moyen de les rapprocher, puisqu'ils paraissent avoir eu une démarche semblable : celle de préserver l'identité d'une culture liée à une terre. Sans doute existe-t-il d'autres parallèles à dresser. D'ailleurs, la lecture et la confrontation de leurs œuvres, et en particulier *Un roi sans divertissement* de Giono, publié en 1947 et *Le Pavillon d'or* de Mishima, publié en 1956, révèlent une esthétique similaire sur de nombreux points, et en particulier sur le traitement qui est fait des motifs de la violence et de la beauté. En effet, dans les deux romans, les personnages en quête de la beauté subissent ou font subir autour d'eux une forme de violence. Et pourtant, bien que la beauté et violence semblent des concepts bien contradictoires, presque antinomiques, de nombreux auteurs ont déjà dressé des ponts entre ces deux notions : par exemple, « Une Charogne » de Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* (1857) mélange magistralement l'horreur de la vision du cadavre en putréfaction, tandis que le langage sublime de la description parvient presque à la rendre sensuelle. L'étrange beauté du texte dérange, car elle est transgressive, et témoigne d'une certaine fascination impure pour la mort. D'ailleurs, Baudelaire est condamné pour ses écrits. Il y a donc eu un précédent à ce rapprochement, lorsque Giono évoque la séduction qu'inspire la beauté du sang sur la neige dans *Un roi sans divertissement*. Dans *Le Pavillon d'Or*, il est plus difficile de trouver un passage qui mêle aussi crûment la notion de la beauté et de la violence. Pourtant, on sait que Mishima s'est suicidé en s'ouvrant le ventre, et un passage du roman laisse déjà deviner une romantisation de cet acte :

Qu'y a-t-il de si affreux dans des entrailles exposées à l'air ? Pourquoi le spectacle du dedans d'un être humain fait-il reculer d'horreur et boucher les yeux ? Pourquoi la vue du sang qui coule donne-t-elle un choc ? Pourquoi les viscères seraient-ils laids¹ ?

1 Yukio Mishima, *Le Pavillon d'Or*, trad. Marc Mécréant, Paris, Gallimard, 1998, p. 103.

Les interrogations du narrateur laissent à penser qu'au Japon aussi, l'alliance du Beau et de la violence est synonyme de violation d'une norme. Néanmoins, elle ne lui inspire aucun dégoût, seulement des questions.

Qu'y a-t-il d'inhumain à considérer l'homme dans sa moelle et son écorce, sans faire de distinction entre le dedans et le dehors – comme on le fait pour les roses ? Ah ! Si seulement on pouvait montrer l'envers de l'esprit et de la chair, les retourner délicatement comme fond les pétales de la rose, les exposer au grand soleil et à la brises printanières² !...

La comparaison à la rose, adoucit la cruauté de l'image d'écorché vif qu'elle implique pour l'homme, en associant sa beauté à la destruction. Le passage imagine l'expression de l'intériorité dans un sens très littéral, mais qui se veut néanmoins intime et touchant. On voit ici, que les deux romans interrogent les rapports ambigus qui existent entre l'apparition du Beau, et son facteur de violence, sans négliger la dimension transgressive que ce dernier suscite nécessairement dans le plaisir esthétique.

Langlois et Mizoguchi sont dans une solitude intolérable qui exacerbe un mal-être existentiel qui les torture ; ils se consolent alors en se perdant dans la contemplation d'une beauté sublime ou dans le divertissement. Mais la puissance de leur désir esthétique leur suggère de commettre des exactions, car le plaisir qu'ils cherchent parallèlement n'est possible que dans la transgression. Vient alors l'heure des choix : jouir et détruire, ou se dépasser moralement. Malheureusement, de cette alternative ne peut sortir aucune issue heureuse, car la liberté que les deux personnages cherchent à atteindre a un prix.

2 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 103.

I. – La solitude

Les divers mécanismes qui imposent la solitude à Langlois et Mizoguchi dans les deux romans sont très intéressants, car ils sont les facteurs de l'un des éléments les plus importants du désespoir des personnages. Sans être à l'origine de tous leurs maux, la solitude est un phénomène accablant, celui qui empire la situation en coupant les personnages de toute possibilité d'être secourus. L'étude de cet aspect des personnages dans les romans amène donc à comprendre les facilités qu'ils ont eu à basculer dans l'extrême esthétisme et la violence.

I. 1. – L'histoire d'une enquête

Un roi sans divertissement de Jean Giono et *Le Pavillon d'Or* de Yukio Mishima sont deux romans qui relatent des crimes. Ils traitent respectivement : d'une série d'enlèvements inquiétants dans un village montagnard du Sud de la France, où l'on va dépêcher des gendarmes, dont Langlois, pour régler l'affaire dans *Un roi sans divertissement*, et de l'incendie d'un monument du patrimoine culturel historique et national du Japon, le Kinkaku-ji, par un jeune bonze, Mizoguchi, dans *Le Pavillon d'Or*. Ces deux intrigues initiales sont tout à fait propres à figurer à la tête d'un journal de faits divers. D'ailleurs, ce fut le cas pour l'incendie du Pavillon d'Or qui a réellement eu lieu. Mais ce qui aurait pu n'être que des événements isolés et dramatiques prennent dans ces deux romans une dimension tout à fait autre, car dans les deux cas, le crime fait l'objet d'une enquête.

Dans le cadre du *Pavillon d'Or*, il faut tout de suite nuancer le terme enquête. S'il y a eu enquête, elle est extérieure aux événements du roman. Il s'agit plutôt d'une conjecture de l'auteur, qui décrit l'évolution de ce qui peut pousser un jeune homme à mettre le feu à un trésor national, en s'appuyant sur les dires du véritable criminel, Hayashi Shôken, et en se fondant sur son premier motif évoqué : « [sa] haine de la Beauté³. » Si ce dernier mobile est finalement rejeté plus tard par l'accusé lui-même⁴, c'est tout de même cette idée que conservera Mishima pour construire son roman. L'enquête que l'auteur réalise est davantage une construction imaginaire. Il s'agit d'un retour en arrière réflexif qui fait de la « haine de la Beauté » la donnée principale de l'intrigue du texte. Par contraste, *Un roi sans divertissement* présente non pas une, mais deux enquêtes enchâssées l'une dans l'autre. Le narrateur, quand il ne s'agit pas d'un personnage impliqué dans l'histoire comme Frédéric II ou Saucisse, est un personnage extra-homodiégétique qui a le désir d'en savoir plus sur Langlois, et sur ce qu'il s'est passé en 1846. Il mène une sorte d'enquête dont tout le roman final est

3 Y. Mishima, Préface, *Le Pavillon d'Or*, p. 12.

4 « Le motif précédent allégué : sa haine de la Beauté était pure fantaisie... », *ibid.*, p. 13.

l'exposé. L'enquête du narrateur encadre celle de l'enquête de Langlois puisqu'un *Un roi sans divertissement* reprend les codes du roman policier pendant une large partie du roman.

Dans les deux romans, l'enquête n'a qu'un seul but, qu'elle soit un prétexte à l'écriture, ou un élément de la narration : comprendre comment les événements décrits dans les romans ont pu se produire. Et *in fine* découvrir comment la Beauté devient violente, comment elle a pu appuyer un mal-être chez les deux personnages principaux, Langlois et Mizoguchi, qui ont adopté des comportements destructeurs. Aborder ces thèmes conjointement n'est certes pas inédit, Catherine Millot dans *Gide, Genet, Mishima : intelligence de la perversion* (1996), ou Ibrahim Hamid Badr dans *Jean Giono : l'esthétique de la violence* (1998) étudient respectivement la poétique de l'un des deux auteurs, et leur prédilection à trouver de la beauté dans les actes les plus violents ou mortels. Les deux critiques révèlent notamment des similarités dans les perceptions du monde de leurs auteurs concernant par exemple l'irréductibilité de la solitude humaine, le poids de la matière, et l'issue funeste de toutes choses. Les affinités des deux auteurs, de même que leurs ouvrages, en l'occurrence *Un roi sans divertissement* et *Le Pavillon d'Or*, justifient d'opérer un rapprochement entre les deux œuvres qui puisse déterminer la signification d'un éventuel message commun.

I. 2. – Un monde de violence

Les deux œuvres partagent de véritables ressemblances, notamment dans l'évocation de la rudesse du monde dans lequel évoluent les personnages. Il s'agit d'un univers rugueux et violent. La mort et le danger couvent et rôdent sous le vernis de la civilisation. Les habitants du village d'*Un roi sans divertissement* sont isolés du reste du monde dès que l'hiver vient. Ils forment alors le seul îlot de civilisation, enfermés littéralement par une nature hostile. Les montagnes qui les surplombent, les nuages si bas, la neige si haute, la luminosité si faible : leurs existences sont opprimées par tout ce qui est extérieur à leur communauté, au point de les menacer, de les engloutir et de les supprimer.

Puis les nuages ont couvert la route, *Texaco* et tout ; ont bavé en dessous dans les prés de Bernard, les haies vives ; et, ce matin, on voit, bien entendu encore, les vingt à vingt-cinq maisons du village avec leur épaisse barre d'ombre pourpre sous l'auvent, mais on ne voit plus la flèche du clocher, elle est coupée ras par le nuage, juste au-dessus des Sud, Nord, Est, Ouest⁵.

Les nuages sont la manifestation la plus spectaculaire de la venue de l'hiver dans cette région, mais également celle qui démontre le mieux la suppression par le vide des alentours. Dans cette optique, il est d'ailleurs révélateur de constater que le village où se déroulent les événements du roman soit anonyme. Le fait que la flèche de l'église soit coupée aux quatre points cardinaux, outre que cela

5 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972. p. 14 (désormais *Un roi*).

indique que les nuages sont effectivement très bas, cela illustre symboliquement qu'aucune issue n'est possible pour les villageois. Il y a donc, à la fois une véritable dimension d'effacement et la sensation d'être pris au piège, qui rendent encore plus angoissante la présence tout proche d'un monstre. Le village est en effet en proie à un mystérieux ravisseur. Il enlève des personnes, a torturé un cochon et s'est délecté vraisemblablement de la vue de son sang. Sa nature mystérieuse d'assassin, de prédateur, sortant silencieusement des bois, le rapproche de la figure du loup. Or, le loup est très mal perçu dans le roman :

On croit toujours que c'est le renard qui est fin. Les loups le sont. La cruauté, voyez-vous, inspire. Le loup qui est bien plus cruel que le renard est bien plus fin que lui. Malice de renard ça s'évente encore. Malice de loup !... Chez nous on dit « Malice de loup ça se gueule » voulant dire que c'est si fin, si droit, si rapide et si prompt (si cruel aussi) qu'on hurle de surprise et d'alarme, et ça veut dire aussi qu'on hurle parce qu'avant de hurler pour autre chose, généralement on a les dents dans la peau⁶.

La figure du renard, traditionnellement perçue comme espiègle et maligne, est ici comparée à la nature plus sombre du loup. La différence des qualités accordées aux deux animaux dresse clairement un portrait à charge du loup. Si la finesse du goupil l'assimile au personnage de larron sympathique qu'est Renart dans le *Roman de Renart*, la cruauté du loup dont parle le narrateur n'évoque pas la plaisanterie. Le renard est rapidement évacué, puisque sa malice « s'évente » ; le loup se pose alors définitivement comme le véritable danger pour l'homme, et la comparaison s'achève sur une morsure mortelle portée à une proie humaine. Lorsqu'un animal est caractérisé par des comportements humains, ici la cruauté, cela révèle un phénomène d'anthropomorphisme qui est en général employé abusivement. Et en effet, l'opinion des narrateurs-villageois est clairement biaisée lorsqu'ils décrivent sans ambiguïté le loup comme une bête presque infernale manifestant une profonde noirceur d'âme. Mais paradoxalement, si les loups se montrent cruels, et par extension le meurtrier monstrueux en devenant loup ; les hommes en cherchant à se protéger du froid et de la peur se rapprochent des comportements grégaires des animaux. Cela s'illustre dans le passage où après l'attaque contre Georges Ravanel, les villageois terrifiés vont nourrir leurs bêtes : « Ce qui est bon c'est la voûte, c'est la chaleur des bêtes, c'est l'odeur des bêtes [...]. C'est ici, vraiment, que ça fait famille et humanité⁷. » Ce faisant, en choisissant la chaleur des bêtes domestiques, les hommes deviennent également des proies, même dans leur comportement. En effet, lorsque Bergues est emporté, le narrateur parle « d'une terreur de troupeau de moutons⁸ », ce qui est une image particulièrement éloquente pour illustrer la panique de groupe qui court-circuite l'intelligence. Il y a

6 J. Giono, *Un roi*, p. 131.

7 *Ibid.*, p. 28.

8 *Ibid.*, p. 40.

une inversion des valeurs à l'œuvre dans le roman. La bestialité est rassurante à de nombreux égards et des traits typiquement humain, tels que la cruauté, apparaissent comme monstrueux.

L'inhumanité se manifeste sous une autre forme dans *Le Pavillon d'Or*. Comme dans *Un roi sans divertissement*, une partie du roman se déroule durant une période dangereuse. Il s'agit de la menace du meurtrier M.V. qui plane sur le village, mais dans *Le Pavillon d'Or*, c'est la guerre du Pacifique. Mais ce n'est pas la forme de violence la plus dure du roman. Elle s'illustre sans doute métaphoriquement dans la scène où le soldat américain demande à Mizoguchi de piétiner le ventre de sa compagne japonaise, une prostituée. Mais de manière générale, la guerre est très secondaire, à l'arrière-plan du déroulement de la vie du héros, et ne se faisant sentir qu'en de rares occasions. En outre, dans ce roman-ci, il est moins question d'une cruauté latente faisant brusquement irruption dans le quotidien comme dans *Un roi sans divertissement*, que de la dureté ordinaire des relations humaines. Si elles semblent plus banales, pour autant ces interactions n'en sont pas moins violentes. Ce qu'elles perdent en agressivité physique, elles le gagnent en brutalité morale. De fait, la communication dans le roman s'inscrit quasi-exclusivement dans des rapports de force, en tout cas vis-à-vis de Mizoguchi dont le bégaiement rend particulièrement sujet à ce type d'agressions. Dès le début du roman, il relate qu'enfant, il a été exposé par son handicap aux moqueries de ses camarades. Cela biaise naturellement son rapport aux autres, car il est dans l'incapacité de réagir avec efficacité et verbalement et physiquement.

Je réfléchissais, comme d'habitude, que les mots étaient probablement l'unique moyen de sauver la situation ; erreur, de ma part, bien caractéristique : quand il fallait agir je ne pensais qu'aux mots ; et comme ils venaient mal, je me laissais accaparer par eux, oubliant totalement d'agir⁹.

Ce sentiment d'incapacité de pouvoir extérioriser quoique ce soit est déterminant dans la construction du personnage. Pour pallier cette impression d'impuissance, Mizoguchi raconte qu'il aimait se forger un fantasme de tyrannie qui tend au sadisme :

Et nul besoin de justifier ma cruauté avec des paroles nettes et disertes ; mon silence à lui seul justifiait ma multiforme cruauté. Ainsi me délectais-je à imaginer le châtiment, l'un après l'autre, de tous ceux – maîtres, condisciples... – qui quotidiennement me blessaient par leurs mépris¹⁰.

Le fait qu'un enfant laid et chétif, méprisé pour son handicap, compense ces injustices en rêvant d'un moyen de châtier ses contemporains n'a rien de surprenant en réalité. C'est un mécanisme de défense psychologique somme toute compréhensible. En revanche, le fait que son silence soit le couperet symbolique de ses sentences est assez significatif, montrant qu'il rejette déjà le système dont fonctionne le monde. Incapable de s'intégrer par la parole, ni d'extérioriser la sienne, le narrateur se venge de ses bourreaux par la non-communication. Si ce n'est qu'un fantasme,

⁹ Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

l'enseignement, ou du moins le modèle que lui donnera Kashiwagi, va pervertir et repousser les limites morales du jeune moine : « Le premier contact avec Kashiwagi se traduisait toujours pour moi par de menus sacrilège, menues manifestations de l'esprit du mal, toutes choses qui me remplissaient de contentement¹¹. » La philosophie de Kashiwagi l'amène à dépasser son infirmité et même à profiter de ses pieds-bots – bien plus handicapant et visible que le bégaiement du narrateur – pour abuser et profiter d'autrui, ce qui est une manière de vivre fascinante pour Mizoguchi, puisque trahison, mensonge, mépris et moqueries constituent le socle de ses rapports sociaux. Même dans sa famille, les relations qu'il entretient avec son père et sa mère sont dépourvues d'amour. En tout cas du côté du narrateur, l'amour filial est absent. Lui-même en fait la remarque face à la mort de son père, bien que ce dernier lui ait témoigné de la tendresse, ne serait-ce qu'en essayant de le mettre dans les bonnes grâces du Prieur :

La mort de père marqua vraiment la fin de mon adolescence. À quel point celle-ci manquait de ce qu'on peut appeler « sollicitude humaine », m'avait toujours plongé dans la stupéfaction. Mais quand je constatai que la mort de père ne me causait pas la moindre peine, ce ne fut plus à proprement parler de la stupéfaction que j'éprouvais mais une espèce d'impuissance affective¹².

« L'impuissance affective » dont il parle est à nouveau significative de son incapacité à sortir de son propre monde intérieur et il expérimente d'ailleurs le face-à-face avec la dépouille comme un simple moyen de se sentir en vie :

Que l'acte de regarder – comme on le fait souvent, sans avoir précisément conscience qu'on regarde –, cet acte soit aussi bien une preuve éclatante du privilège des vivants que, peut-être, une manifestation de cruauté, j'en faisais moi-même la vivante expérience¹³.

Malgré son sentiment d'impuissance, Mizoguchi est rassuré par la domination qu'il exerce sur le corps mort de son père, qui le conforte dans l'idée d'être en vie ; on peut comprendre que cela puisse être rassurant pour un personnage qui ne parle, ni n'agit que très peu. Mais déjà son sentiment d'être en vie passe par l'exercice d'une sorte de cruauté. Ses relations avec sa mère sont également très ambivalentes, comme il l'avoue : « Qu'il n'y eût pas trace en moi du désir de revoir ma mère, il serait excessif de le prétendre. Non que je fusse dépourvu de tout espèce de sentiment¹⁴. » Dans le même temps, il admet tout de même : « Dans ma seule aversion il y a quelque authenticité¹⁵. » Les sentiments, partagés, qu'il a concernant sa mère ne sont vrais, d'après lui, que dans leur versant négatif. En effet, il se dédouane d'une éventuelle affection, car il estime que ce sont les circonstances qui le poussent à penser de la sorte : « [...] Il arrive aussi que les milles raisons élaborées par ma cervelle me contraignent à éprouver des sentiments dont je suis moi-même le

11 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 217.

12 *Ibid.*, p. 66.

13 *Ibid.*, p. 68.

14 *Ibid.*, p. 101.

15 *Ibid.*, p. 101-102.

premier à être tout surpris ; et ces sentiments-là ne sont point originellement miens¹⁶. » Le personnage est donc assez antipathique : s'il s'attire beaucoup de mépris à cause de la somme de ses imperfections, ce qui le pousse à se renfermer sur lui-même, même dans le cadre familial, il semble pourtant, dans une certaine mesure, lui-même incapable de ressentir ou de faire preuve d'amour sans barrière ni difficulté. Cette dureté de cœur conditionne au mieux l'indifférence, et au pire la violence et le mépris qu'ont les individus entre eux dans le roman. Ainsi l'amour lui-même est une chose aisément destructrice, par exemple, Uiko se fait tuer par son amant, ou bien il est détourné de sa noble aspiration, comme Kashiwagi qui manipule les sentiments de ses compagnes.

Il est intéressant de constater que dans *Un roi sans divertissement* aussi, l'amour est présenté comme voué à l'échec, comme le montre le mariage de Langlois et Delphine. Dans les deux romans, la violence est une composante de l'écriture du texte : elle provoque les événements d'*Un roi sans divertissement*, et elle définit les rapports de Mizoguchi au monde extérieur. Les romans nous signalent donc que la violence est intrinsèque aux rapports humains. Et l'amour ne semble pas parvenir à réguler cette brutalité puisqu'il n'est jamais représenté comme triomphal, ni dans *Le Pavillon d'Or*, ni dans *Un roi sans divertissement*. Par conséquent, en l'absence d'amour et à cause de la violence des relations humaines, les individus sont plus fragiles et isolés.

I. 3. – L'impossibilité amoureuse

L'amour est pourtant souvent présenté comme un remède miracle à toute forme de détresse dans la littérature romanesque. Mais dans *Le Pavillon d'Or* et *Un roi sans divertissement*, l'amour n'est en aucun cas une issue pour échapper au mal-être des personnages. L'amitié existe pourtant. C'en est même, d'ailleurs, en quelque sorte rassurant. Langlois voit ses égaux en Saucisse, M^{me} Tim, et le procureur royal et entretient une relation de confiance avec eux. Mizoguchi se fait également des amis : Tsurukawa d'abord qu'il aime réellement. Il pleure sa mort, alors qu'il n'en fait pas autant pour celle de son père. Kashiwagi, à sa façon, tortueuse et cruelle, est aussi un ami du narrateur. Même s'il y a des incompréhensions et des non-dits, Langlois et Mizoguchi ont donc des connaissances amicales. En revanche, l'amitié est insuffisante pour pallier la dureté des liens entre les individus et celle du monde ; et les personnages ne font pas l'expérience de l'amour, seule force peut-être suffisante pour tempérer cette violence.

En effet, Mizoguchi n'a jamais connu de femmes. Tout d'abord, il est laid. Kashiwagi lui dit d'ailleurs qu'il n'est pas « un joli puceau¹⁷. » Abstraction faite de cela, vient ensuite son bégaiement

16 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 101.

17 *Ibid.*, p. 150.

qu'il considère lui-même comme un handicap insurmontable. Par conséquent, d'un point de vue extérieur, il part *a priori* avec un désavantage certain. En réalité, sa perception de lui-même est complètement biaisée et, quoiqu'il soit véritablement laid et bègue, il refuse de penser qu'on puisse trouver chez lui quelque chose d'attirant. Cela se voit lors de sa discussion avec la jeune fille au parc de Kameyama :

– Assez ! Laissons là ses pattes de grenouilles. Mais je lui trouve de beaux yeux... » [...] Quoi que Kashiwagi pût penser, il y avait au moins en lui une qualité, qui lui échappait à lui-même, mais lui valait d'être aimé. Moi par contre, à force de considérer qu'il n'était pas un trait de ma personnalité dont je n'eusse conscience, j'étais si rempli d'orgueil que je ne refusais qu'à moi seul la possession de semblables qualités¹⁸...

Persuadé d'être enfermé dans son propre monde intérieur, Mizoguchi ne peut imaginer qu'un seul de ses défauts puisse lui échapper. C'est pour cette raison qu'il parle d'orgueil, car il pense avoir au moins une vision totale et parfaite de sa propre imperfection. Bien sûr, l'exemple de Kashiwagi, aimé pour autre chose que ses pieds-bots, prouve qu'il a tort. L'exclusion que pense vivre Mizoguchi est donc relative, car une part de sa propre personne lui échappe nécessairement. En revanche, il est vrai que les belles femmes ne le regardent pas. Cela ne signifie pas pour autant que le narrateur ne dresse jamais aucun lien avec des femmes. Enfant, échauffé par son attirance pour une jeune femme, Uiko, il tente maladroitement d'établir un contact avec elle en l'effrayant un matin très tôt. Mais son incapacité à s'engager dans une démarche active, réelle, puis son impossibilité à communiquer, et enfin très rapidement la honte ont raison de cette tentative qu'Uiko étouffe et elle humilie le garçon. Plus tard, Kashiwagi lui fait rencontrer la jeune femme du parc, et encore après, la professeur d'art floral. À chaque fois que le narrateur tente d'établir un contact charnel avec ses femmes, son désir sera écrasé par l'image du Pavillon d'Or qui s'impose à son esprit. Et quand il parvient enfin à créer une relation corporelle avec une femme, il s'agit d'une professionnelle. D'une part, l'échec amoureux de Mizoguchi est symptomatique de sa propension à ne choisir que des femmes avec lesquels il ne peut établir aucune espèce de lien. Uiko est hautaine, altière. Le narrateur la décrit à plusieurs reprises comme complètement étrangère à son univers à lui et à celui des autres en général, par exemple : « On ne savait vraiment pas à quoi pouvait bien songer cet être épris de solitude¹⁹ [...] ». La jeune fille du parc de Kameyama est plus neutre qu'Uiko. Parfaitement indifférente, elle donne l'impression d'être imperméable aux événements extérieurs. Enfin, la professeur d'art floral est prisonnière du souvenir de son défunt amant, ce qui la rend quelque peu instable. Ces trois femmes, à des degrés divers, rejettent (activement) le monde extérieur. Mizoguchi, lui qui a la sensation d'être rejeté (passivement) du monde, ne peut donc en aucun cas accéder à une forme d'échange avec elles. Ils ne peuvent entrer en contact, car ils se repoussent

18 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 191.

19 *Ibid.*, p. 36.

comme des aimants. D'autre part, lors des instants qu'il a partagés avec ces femmes, il n'a jamais réellement été question d'amour, plutôt de désir. Et le recours à une professionnelle clôt définitivement la recherche d'une éventuelle idylle, puisque l'acte ne lui apporte pas la volupté à laquelle il s'attendait, et qu'il ne s'émeut pas le moins du monde de l'histoire d'amour impossible que la jeune prostituée, sans doute un peu romanesque, tisse autour de lui.

Pour Langlois dans *Un roi sans divertissement*, la démarche est différente. Ses objectifs maritaux sont conditionnés par une véritable espérance, non pas en l'amour, ni même en son désir, mais en la distraction que lui procurerait une épouse. D'ailleurs, à propos du mariage, il dit lui-même : « [...] C'est exactement ce qu'il faut : n'en rien déduire » et plus tard « *C'est de ne laisser d'illusions à personne*²⁰. » Ce mariage n'a donc pas d'autre but que lui assurer une forme de divertissement. Le choix de Saucisse porté sur Delphine en tant que future épouse de Langlois est déterminé par un passage assez équivoque du roman : la visite chez la brodeuse. D'après Saucisse et selon les dires de Langlois : « Elle avait été obligée de venir ici pour des raisons que nous n'avons pas besoin de connaître²¹. » Le motif de la visite paraît assez étrange. On imagine d'abord une visite galante déguisée, au vu du comportement « souffreteux²² », donc timide, de Langlois. Loin s'en faut. On apprend que la femme en question est veuve et a un petit garçon. Son arrivée récente au village, le fait qu'elle doive travailler, le mobilier luxueux dans lequel elle vit pour une ouvrière, en plus de l'intérêt que Langlois lui porte, fait présumer, implicitement, qu'il s'agit de la femme veuve de M.V., l'assassin du village que Langlois a lui-même tué, mettant sa femme dans l'embarras après sa mort. Langlois en se rendant chez elle, s'introduit dans l'univers de feu M.V. dans le but certain de mieux pénétrer son intérieur et par extension son intériorité. Il y a sans aucun doute un effet de fascination, mais c'est bien par répulsion qu'agit Langlois puisqu'en comprenant son environnement, il tente d'éviter de céder aux mêmes instincts. Plus tard, lorsqu'il souhaite se marier, l'épisode de la brodeuse prend alors tout son sens, car il sert de contre-exemple pour Langlois : il stipule textuellement qu'il ne veut pas de brodeuse²³. Ce qu'il recherche en réalité est une certaine forme de simplicité, et de détachement : « — Je ne te conseille pas trente-cinq ans, dis-je, c'est le moment où on devient sentimentale²⁴. » À aucun moment Delphine n'est sensée développer de sentiment (d'ailleurs ce n'est pas le cas). Il est probable que si la brodeuse a bien été la femme de M.V., elle ait tenté de le circonscrire dans le monde civilisé des hommes, même inconsciemment, en l'entourant notamment de tous ses meubles : « En raison des allusions de Langlois je pensai de suite à la brodeuse et à cette sorte de garde-robe dans lequel elle vivait, où l'on pouvait passer en revue tout

20 J. Giono, *Un roi*, p. 220.

21 *Ibid.*, p. 165.

22 *Ibid.*, p. 162.

23 « — N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse [...]. » *ibid.*, p. 209.

24 *Ibid.*, p. 211.

ce avec quoi elle avait dû entourer l'homme au portrait en pied²⁵. » D'une certaine façon, peut-être savait-elle que son mari lui échappait. À l'inverse, Langlois veut rester libre, même d'éventuels sentiments de la part de Delphine à son égard. Tout cela en vain, puisque Langlois bascule à l'hiver 1847. L'aspect véritablement tragique de cette situation est que, contrairement à Mizoguchi, Saucisse affirme qu'une véritable relation amoureuse eût pu voir le jour entre Langlois et elle, ce qui aurait sauvé ce dernier : « Voilà mon Langlois ! (Ce n'était pas mon Langlois c'est cette vache de Delphine qui dit ça. Ce n'a pas été mon Langlois. Je suis née vingt ans trop tôt. Si j'étais née vingt ans plus tard il serait encore vivant²⁶). » L'emploi du possessif « mon Langlois » par définition marque l'affection très vive de l'interlocuteur. Du reste, Saucisse est de mauvaise foi, puisqu'elle parle bien de « son » Langlois, mais emploie une prétérition pour rejeter la faute sur Delphine. Son animosité à son encontre, alors que cette dernière semble apparemment être passée à autre chose, est un indice de plus de l'amour qu'elle portait à Langlois, car elle considère que Delphine a une part de responsabilité, et refuse qu'elle puisse oublier.

Ainsi, pour aucun des deux personnages les relations humaines ne fournissent une échappatoire. Le salut ne vient ni d'autrui, ni d'une éventuelle âme sœur. De fait, l'amour n'est pas représenté comme sauveur ou rédempteur. En son absence donc, les personnages sont seuls, livrés à leurs obsessions mortifères. Mais la nature déteste le vide ; et encore plus le vide existentiel. Alors, à défaut de l'amour, serait-ce le sentiment du Beau qui s'exprimerait pour combler un vide chez Mizoguchi et Langlois ? Ce sentiment esthétique qui pourrait dépasser, transcender la matière morte et pallier le sentiment de solitude.

I. 4. – L'incommunicabilité

Langlois et Mizoguchi sont effectivement des individus extrêmement solitaires, et cela en dépit de leurs quelques liens affectifs et amicaux. Leur rejet du monde, leur incapacité à y prendre part expliquent que les personnages soient marginaux. Plusieurs faits corroborent cette idée. D'un point de vue social tout d'abord, Langlois et Mizoguchi se différencient du reste de la population : l'un est militaire, l'autre moine. Ces deux corps de métier les écartent du monde civil ou profane, c'est-à-dire, abusivement, du monde normal. Et de fait, traditionnellement lorsque l'on partage une société hiérarchisée en différentes castes, on distingue les guerriers et les prêtres, des autres membres de la société. Non pas que Mizoguchi ou Langlois appartiennent à la noblesse au sens propre du terme, mais leur sensibilité à la Beauté les rend différents de la vaste plèbe. Par

25 J. Giono, *Un roi*, p. 210.

26 *Ibid.*, p. 163.

exemple, la mère de Mizoguchi est décrite comme assez rustique physiquement, avec « un visage cuit par le soleil » et « deux rangs de larges dents dures et solides comme celles des gens de la campagne²⁷. » Mais surtout, son apparence physique coïncide avec son caractère, puisque le narrateur affirme : « Ma mère faisait partie des gens à qui la beauté du Pavillon d'Or restait foncièrement étrangère ; elle possédait par contre ce que je n'avais pas : le sens des réalités²⁸. » Le plaisir de déceler la beauté autour de soi, ou du moins de savoir l'apprécier à sa juste valeur, serait donc un luxe interdit à certaines personnes, et visiblement à ceux qui ont des contingences trop matérielles à l'esprit ; dans ce cas précis il s'agit d'une sorte de bon sens paysan qui l'en empêcherait, et qui se retrouve d'ailleurs dans *Un roi sans divertissement*, par exemple lorsque les villageois ne comprennent pas pourquoi Langlois est si changé après son retour : « [...] On accepta la chose, comme on accepte ici toutes les choses qu'on est obligé d'accepter ; c'est-à-dire paisiblement²⁹. » Cette philosophie stoïcienne et paysanne explique la différence des nouveaux rapports qu'entretient Langlois avec les villageois, avec lesquels il se montre assez froid. Lui-même n'est véritablement ami qu'avec Saucisse, M^{me} Tim et le procureur royal, les seuls qui *a priori* puissent le comprendre. Dans *Un roi sans divertissement*, cette distinction entre les amis de Langlois, et *les autres*, est toutefois un peu plus complexe qu'une séparation manichéenne. Il est d'ailleurs moins question de statut social imperméable, que de degrés d'éveil au monde qui les entoure, puisque Bergues lui-même est impressionné par le contraste du sang sur la neige, et que Saucisse, ancienne lorette, parvient à se faire estimer de Langlois. Ses compagnons considèrent par ailleurs ce dernier comme un « *profond connaisseur des choses humaines*³⁰. » Le procureur aussi possède un surnom révélateur de son expertise du monde : « *l'amateur d'âmes*³¹. » Tous ces qualificatifs s'opposent à une certaine simplicité de vue sur le monde. Ainsi, quand Langlois, pressé par ses pulsions, demande à Anselmie, la villageoise la plus brute, de lui préparer une oie, il sait qu'elle restera absolument de marbre face à la beauté des gouttes de sang sur la neige. Ici, la différence de sensibilité au monde qui conditionne la perception du Beau s'illustre bien. À l'inverse, dans le *Pavillon d'Or*, Mizoguchi ne saisit la beauté que par sa profonde abstraction du monde extérieur. Il est d'autant plus impressionné que cette beauté puisse alors le toucher. Toutefois, dans les deux romans cette faculté de goûter véritablement le Beau, peu importe ce qui en est à l'origine, est exceptionnelle.

Cette aptitude unique qui les exclut donc déjà socialement du reste de la population est renforcée par leur marginalité spatiale. De fait, les deux personnages sont séparés physiquement du

27 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 105.

28 *Ibid.*, p. 108.

29 J. Giono, *Un roi*, p. 91.

30 *Ibid.*, p. 203.

31 *Ibid.*, p. 190.

reste de la population. Mizoguchi est un jeune moine qui vit cloîtré dans un temple, et Langlois décide d'établir sa demeure, son *bongalove*³², à flanc de montagne. Cette séparation est toutefois poreuse, car le jeune moine peut tout à fait sortir de son temple, et Langlois vit en réalité plusieurs années au contact des habitants du village. Pour autant, leurs interactions avec le monde extérieur ne font que souligner la difficulté de leurs relations à autrui. Le narrateur du *Pavillon d'or* rejette le monde comme il pense que le monde le rejette. Langlois, lui non plus, ne se mêle pas à la population. Il est cassant, sans être pourtant véritablement désagréable, et ne témoigne que peu de marques d'affection. Inexplicablement, par une sorte de transfert, son cheval est aimable pour lui et marque une chaleur peu animale aux êtres humains ; d'ailleurs, les villageois finissent par l'appeler Langlois, car : « il faisait avec nous tout ce que Langlois ne faisait pas³³. » Il y a ici un effet inverse à celui de Mizoguchi ; au lieu d'intérioriser et de concentrer son mal-être sur une caractéristique de sa personne, en l'occurrence, son bégaiement, la positivité que Langlois n'affiche pas s'extériorise sur son cheval. Néanmoins, cela a globalement le même résultat, car dans les deux cas, ces comportements mettent en exergue leur incapacité à communiquer avec autrui, ce qui naturellement en fait des personnages, non seulement marginaux, mais encore solitaires, car ils sont incompris ou rejetés par leurs pairs. Si le rejet de Mizoguchi est évident, celui de Langlois est plus subtil. Tout le monde le respecte, mais précisément se tient à « distance respectueuse³⁴ » de lui.

Cette séparation sociale et physique à laquelle se condamnent les personnages n'est pourtant due qu'à un phénomène de perception : la façon dont Langlois et Mizoguchi perçoivent le monde les conduit insensiblement à se séparer de ce dernier. Le bégaiement de Mizoguchi, à l'origine de son mal-être, l'a très tôt convaincu qu'il était incapable de quitter sa propre intériorité. Persuadé que seule compte l'absolue force des mots, agir physiquement lui devient tout aussi impossible, parce qu'il s'évertue à employer une parole qui lui échappe. Cet état d'esprit est illustré lorsque dans son enfance, il se confronte à un jeune soldat venu dans son collège. Au jeune homme qui l'appelle à entrer dans l'armée, c'est-à-dire dans l'action, en dépit de son bégaiement, Mizoguchi répond simplement : « Non. Je serais prêtre³⁵. » Ce qui s'oppose dans cette scène, c'est la vigueur de la jeunesse martiale, active dans l'instant, et le calme du futur moine ; mais il s'agit surtout de deux orgueils qui se font face. Toute la scène dénote ce champ lexical : « Bientôt le jeune héros parut s'intéresser plus à moi qu'à sa cour d'adulateurs : moi seul avais l'air de ne pas m'incliner devant son auguste personne et cette pensée blessait son amour-propre³⁶. » Habitué à être admiré le soldat fait face à une résistance de la part de Mizoguchi, ce qui prouve l'étrangeté du jeune garçon par rapport

32 Probablement *bungalow*.

33 J. Giono, *Un roi*, p. 96.

34 *Ibid.*, p. 196.

35 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 33.

36 *Ibid.*, p. 32.

à ce qu'on attendait de lui. « L'auguste personne » ou « l'amour-propre » de l'un se confrontent à « l'orgueil³⁷ » ou la « trop haute idée³⁸ » de l'autre. L'orgueil étant un sentiment excluant, les deux personnages ne pouvaient de toute façon pas se comprendre. Mais cette non-communication, qui caractérise le narrateur, prend une autre dimension quand on comprend d'où elle provient :

Mon seul et unique orgueil venait de l'impossibilité de me faire comprendre : comment, dans ces conditions, eussé-je éprouvé l'invincible besoin d'exprimer les choses et de me faire entendre ? « Ce que les autres voient et transmettent, me disais-je, le destin ne l'a pas fait pour moi. » Et ma solitude allait s'engraisant — comme une truie³⁹.

On réalise que Mizoguchi fétichise d'une certaine façon sa propre souffrance et sa solitude. Il s'attache par un orgueil démesuré à ce qui lui fait le plus de mal. D'ailleurs, l'image de la « truie » est davantage celle d'un parasite, qui s'engraisse au détriment de son hôte. Ainsi, une vie monacale, avec tout ce que cela implique de réclusion, n'est que le reflet des convictions les plus ancrées de Mizoguchi – ce qui, du reste, lui correspond parfaitement bien. Pour Langlois, la solitude n'intervient véritablement qu'après le meurtre de M.V. Lorsque Langlois revient au village, on constate qu'il est changé, il refuse même les marques d'amitié de Frédéric II. Il est alors surnommé « *l'austère et le cassant*⁴⁰. » Bien sûr, les villageois savaient déjà qu'il s'agissait d'un homme à part, car on sait qu'il a vécu des choses dures : « Il a fait l'Algérie⁴¹ » comme le rappelle Saucisse. À l'époque, il discute déjà avec cette dernière de la marche du monde, car on comprend aussi implicitement qu'ils savent justement tous deux comment « marche » ce monde, ils en ont vu les rouages cachés : lui en tant qu'homme ayant fait la guerre, et elle en tant que femme qui s'est autrefois prostituée. Le procureur détient lui aussi cette connaissance, à cause de la nature de son métier. Pour M^{me} Tim, c'est plus difficile à déterminer. Peut-être est-ce dû à sa condition d'étrangère, de voyageuse. Ils ont vu la noirceur du cœur des hommes, ou au moins, sont revenus de leurs illusions sur le genre humain, bonnes ou mauvaises d'ailleurs, puisqu'ils en viennent à la conclusion, que tous les hommes sont les mêmes. Langlois parvient même à cerner M.V., à propos duquel il affirme : « Ce n'est pas un monstre. C'est un homme comme les autres⁴². » Que Langlois soit capable de déduire cela replace en effet M.V. d'office dans le monde des hommes, puisque par définition, le monstre est celui que l'on distingue, littéralement que l'on montre du doigt, à cause de sa différence. Or, Langlois se met à son échelle d'humanité. Mais, peut-être justement, est-ce Langlois qui franchit cette limite entre l'humain et le monstrueux ? Saucisse affirme pourtant que Langlois aussi « [...] était un homme comme les autres », mais comme le remarquent ironiquement

37 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 33-35.

38 *Ibid.*, p. 35.

39 *Ibid.*

40 J. Giono, *Un roi*, p. 126.

41 *Ibid.*, p. 158.

42 *Ibid.*, p. 56.

les villageois à sa suite « Eh bien, il n'en manquait donc pas des hommes comme les autres. À croire que nous étions tous des hommes comme les autres⁴³. » De fait, le roman n'explique que ponctuellement le lien particulier qui unit Langlois, Saucisse, M^{me} Tim et le procureur, qui sont tous sans aucun doute « comme tout le monde », mais qui ont tout de même cette connaissance supérieure qui les fait se rassembler et les distingue du reste de leur entourage. Dans le cas de Langlois, cela lui permet même de comprendre M.V. Les personnages éveillés, pour parler de cette connaissance du monde qu'eux possèdent et qui fait défaut à autrui, emploient toujours des expressions périphrastiques telles que *profond connaisseur des choses humaines*, *amateur d'âme*, qui désignent également d'après Saucisse « ceux qui ne sont pas nés de la dernière pluie⁴⁴. » Le terme « roi » dans ce cadre se justifie également assez bien grâce à leur vision du réel qui les distingue de la foule. Naturellement, quoique cette capacité fasse tout de même d'eux des « hommes comme les autres », ce savoir qu'ils possèdent les éloigne du monde simple, du peuple, comme dans le mythe de la caverne de Platon, où le sage après avoir vu le monde réel, est définitivement séparé de ses compagnons intellectuellement, et, ce faisant, socialement. Il est alors troublant de constater que M.V. en évoluant en solitaire et en faisant des choses qui échappent aux communs des mortels, est ainsi un personnage qui se rapproche du sage, des figures éveillées au monde. Langlois, celui qui le comprend le mieux, et même le comprend tout court, devient, de fait, le personnage le plus solitaire du roman après avoir tué l'assassin, et après avoir percé ses mystères, le remplace en quelque sorte au sommet de la solitude.

Pour différentes raisons, l'incapacité de communiquer des personnages, qu'elle soit nourrie par une forme d'orgueil ou une connaissance trop douloureuse du monde, produit de la solitude. Mizoguchi et Langlois se coupent toujours plus du monde, alors que par ailleurs leurs attaches sont déjà bien plus fines que celles du commun des mortels. En compensation de ce manque, de cette solitude qu'ils subissent, ils font l'épreuve d'une beauté transcendante qui comble brièvement le vide intérieur qu'ils ressentent.

I. 5. – Les marginaux se recentrent dans le Beau

En effet, cette beauté est d'autant plus appréciée par les personnages que ces derniers sont repoussés aux franges de la société. Il semble évident que dans les deux romans, *Un roi sans divertissement* ainsi que dans *Le Pavillon d'Or*, plus l'on est décalé par rapport à la société, plus la sensation et la perception du Beau prennent de l'importance. Ibrahim Hamid Badr explique la valeur

43 J. Giono, *Un roi*, p. 152.

44 *Ibid.*, p. 155.

esthétique que revêt le sang chez Giono, en étudiant un passage de *Recherche de la pureté* (1939) : « C'est de cette façon [en s'essuyant sur des cadavres] que nous nous apercevions que nous faisons du sang. Du sang épais mais absolument vermeil. Beau. Celui-là [son camarade] a cru que c'était le mort sur lequel il s'essuyait qui saignait. Mais la beauté du sang l'a fait réfléchir. (RP, 288)⁴⁵. »

Après avoir repéré ce passage, Badr commente :

Ce sang est le symbole du drame même des combattants dans les tranchées. En outre, leur condition de vie misérable que Giono décrit à cette occasion, aiguise leur sensibilité à tout spectacle qui offre une possibilité de divertissement, voire par la vue de leur propre sang. En faisant la guerre, Giono ne découvre pas seulement la valeur inestimable de la vie, mais aussi celle, esthétique, du sang fascinant⁴⁶.

Le critique confirme donc que la solitude extrême et la tension extrême de l'esprit, qui était bien ceux des poilus dans les tranchées, ont créées chez le narrateur et son camarade cette fascination pour le sang. La misérable existence qu'ils y mènent peut être liée d'une certaine façon à la solitude que ressent Langlois à travers le roman. Badr suggère que c'est pour cette raison que l'intrigue du roman se déroule lors de la saison hivernale, saison de la solitude par excellence, métaphorisée par cette neige qui tôt dans le roman, on l'a vu, recouvre le paysage d'un linceul blanc et isole d'autant plus tous les personnages. Pour Badr, ils sont tous susceptibles d'être des « rois⁴⁷ » malheureux, que le sang sur la neige pourrait un jour fasciner. Certes. Pourtant, il semblait que seuls les personnages véritablement esseulés sont concernés par cette éventuelle découverte esthétique. En réalité, la solitude aggrave directement une situation, causée par la sensibilité esthétique. Les personnages ayant cette sensibilité, donc *a fortiori*, les personnages éveillés, s'isolent en éprouvant cette fascination pour le beau. Débute alors un cercle vicieux, car si personne n'est là pour les soutenir, ils vont s'enfermer dans leur solitude. C'est d'ailleurs pour cela que la « distance respectueuse » autour de Langlois le condamne. Bergues découvre cette séduction et la subit avant Langlois ; avant même l'arrivée de ce dernier au village. Dès l'attaque de Georges Ravanel, Bergues dit « des choses bizarres [...] par exemple, que le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau⁴⁸. » Et lui aussi, à l'instar de Langlois, est décrit comme un homme à l'écart : « Il était célibataire et personne ne put dire à quel moment exactement il avait manqué au monde. Il braconnait ; il chassait les choses les plus invraisemblables ; il aimait la nature ; il restait parfois absent une semaine⁴⁹. » L'exemple de Bergues démontre que l'isolement, peut exacerber une sensibilité latente à l'esthétique sauvage, celle-là même qui caractérise le hêtre ou le sang sur la neige. Ce faisant, selon le degré

45 J. Giono, *Recherche de la pureté*, Paris, Gallimard, 1939, p. 288 ; cité dans Ibrahim Hamid Badr, *Jean Giono : L'esthétique de la violence*, New York, Paris, P. Lang, 1998, p. 159 (désormais *Esthétique de la violence*).

46 I. H. Badr, *Esthétique de la violence*, p. 159.

47 *Ibid.*

48 J. Giono, *Un roi*, p. 25.

49 *Ibid.*, p. 40.

d'éveil du personnage au monde (qui nécessite tout de même un prérequis intellectuel), et après avoir éprouvé cette beauté fulgurante, il va commencer à s'ennuyer dans le monde qui l'entoure, à plus forte raison s'il est véritablement seul. Ainsi, M^{me} Tim, comme tous les personnages éveillés du roman, peut être considérée comme seule, car elle est une des rares à comprendre – partiellement – Langlois. Néanmoins, elle évite en quelque sorte cet écueil de la solitude et de l'ennui en s'entourant de ses enfants, et de ses petits-enfants, dans lesquels elle se « pelotonne⁵⁰ », comme pour vaincre l'unicité de sa personne ; elle multiplie du même coup les spectacles et les divertissements. En revanche, même si Bergues disparaît trop tôt pour qu'on puisse remarquer l'ennui s'installer chez lui, tout le roman n'est rien d'autre que la mise en scène de Langlois se débattant avec cet ennui ; son propre ennui existentiel, lui qui n'a rien pour le compenser. Le fait que Langlois soit incapable de trouver ailleurs du divertissement, notamment dans le monde autour de lui, l'oblige en dernier recours à se réfugier dans la beauté.

Ce refuge dans la beauté est tout aussi vrai dans *Le Pavillon d'Or*. Au début de son admiration pour le monument, Mizoguchi exprime très clairement le vœu que le Pavillon lui appartienne. Or, la nature de la beauté du Temple d'Or est exclusive, comme le narrateur le conçoit lui-même très jeune : « La pensée que la beauté pût déjà exister quelque part à mon insu me causait un indicible sentiment de malaise et d'irritation ; car si effectivement elle existait en ce monde, c'était moi qui, par son existence même, m'en trouvais exclu⁵¹. » Catherine Millot s'accorde avec cette affirmation et théorise à son tour cette nature du Beau du temple :

La beauté du Pavillon d'Or n'est pas celle qui, comme chez Dostoïevski, émane des contradictions déchirantes. C'est celle de la pureté qui doit rester sans mélange, celle d'un absolu qui, comme tel, ne peut entrer en rapport avec rien, et dont l'existence même est incompatible avec une autre⁵².

On remarque d'ores et déjà que la définition de la beauté, celle du temple, selon Catherine Millot, s'oppose elle aussi définitivement à la conception de la beauté présente dans *Un roi sans divertissement*, qui pourrait correspondre à ce que Dostoïevski semble appeler les « contradictions déchirantes. » La beauté du Pavillon d'Or est « celle de la pureté qui doit rester sans mélange » ; Millot parle toutefois de l'objet fini, le Pavillon d'Or une fois qu'il atteint la beauté dans l'harmonie de son unicité, et non pas dans ce qui fait qu'il est beau, qui est précisément un mélange harmonieux de la structure et du vide. Millot considère ainsi le Pavillon d'Or comme une forteresse, dont la beauté lui fait rejeter le monde, et même l'agresse ; à l'inverse, c'est en raison de la laideur physique, et de son handicap que le jeune narrateur est rejeté par le monde. Ce qui provoque sa laideur morale

50 J. Giono, *Un roi*, p. 107.

51 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 53.

52 Catherine Millot, *Gide, Genet, Mishima : Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 146 (désormais *Intelligence de la perversion*).

par la suite. Et c'est cette fascination pour cette double exclusion du monde (l'un *excluant*, l'autre *exclue*) qui les rapproche paradoxalement en tant que deux faces d'une même pièce, et qui pousse Mizoguchi à vouloir pénétrer le secret de la beauté du temple. Mais le jeune moine s'y perd si bien que le Pavillon d'Or devient son seul horizon. Il avoue n'être intime que de lui⁵³ ; et la beauté du temple étant l'ultime aboutissement de toutes expériences du Beau, du plaisir ou de la volupté, il empêche Mizoguchi d'accéder à l'action et à la vie, et commence dès lors à lui poser problème. Le narrateur, après avoir cherché à se lier à lui, veut par répulsion le désunir de sa personne, quitte à devoir le détruire. On comprend à quel point le Pavillon est devenu, presque pathologiquement, le centre de son monde, lorsqu'il se persuade que détruire le Pavillon remettrait en cause l'ordre du monde extérieur précisément : « Si le Pavillon d'Or flambe... Oui s'il flambe, quel changement dans l'univers de ces pauvres types ! Sens dessus, dessous, la règle d'or de leurs existences ! Chamboulés, leurs horaires de trains ! Inopérantes, leurs lois⁵⁴ !... ».

La Beauté provoque la fascination des deux personnages principaux Langlois et Mizoguchi, car elle seule les divertit ou les touche intimement. Elle a donc initialement des vertus, puisqu'elle pallie leur solitude. Mais elle cesse d'être bénéfique, dès lors qu'elle devient leur seule perspective de vie. D'autant que suivre une telle voie éloigne irrémédiablement les individus de toute forme d'équilibre.

I. 6. – Le lien entre beau et mortalité

Les deux romans parlent, de fait, indéniablement de la Beauté. Elle s'exprime en tant qu'absolu dans les deux romans, et pourtant, elle ne saurait être plus différente dans ses incarnations respectives dans *Un roi sans divertissement* et *Le Pavillon d'Or*. Dans *Un roi sans divertissement*, la beauté est organique. Deux logiques s'y opposent alors : des forces de vie et des forces de mort ; et bien souvent, les deux sont liées à travers une certaine relation à la violence et la destruction. La toute première notion de beauté apportée par le narrateur concerne le hêtre de la scierie. Le début du roman s'ouvre sur sa description :

Il y a là un hêtre ; je suis bien persuadé qu'il n'en existe pas de plus beau : c'est l'Apollon-cithadère des hêtres. Il n'est pas possible qu'il y ait, dans un autre hêtre, où qu'il soit, une peau plus lisse, de couleur plus belle, une carrure plus exacte, des proportions plus justes, plus de noblesse de grâce d'éternelle jeunesse : Apollon exactement, c'est ce qu'on se dit dès qu'on le voit et c'est ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde⁵⁵.

53 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 235.

54 *Ibid.*, p. 291.

55 J. Giono, *Un roi*, p. 9.

Il y a dans ce passage une anthropomorphisation de l'arbre qui accentue sa beauté, cette dernière étant digne de la statuaire antique comme le font comprendre les références à Apollon. L'analogie avec la « peau » pour désigner l'écorce participe de cette humanisation physique de l'arbre, de même que l'emploi des termes « carrure exacte » ou « proportions justes » qui renvoient dans ce cas précis également à des notions mathématiques du canon de beauté de la statuaire grecque. Il dit par ailleurs, plus loin « Dans le printemps c'est un dieu⁵⁶ ! » La personnification de l'arbre ne s'arrête pas là. D'un point de vue onomastique, l'essence dont est issue l'arbre, celle du hêtre, n'est pas anodine en vue de son homophonie avec le terme « être ». L'arbre acquiert ainsi une sorte de conscience : « Il est hors de doute qu'il se connaît et qu'il se juge. Comment tant de justice pourrait-elle être inconsciente⁵⁷ ? » Cette « justice », la même en fait que celle des « proportions [...] justes », renvoie à l'idée d'une volonté de la Beauté. L'arbre est si beau que pour être juste envers cette beauté, elle l'anime car il doit être conscient de ce qu'il lui doit ; et donc lui rendre justice à son tour. L'emploi même de l'expression « tant de justice », qui signale un excès ici, est oxymorique. Comment pourrait-il y avoir trop de quelque chose qui remet à égalité ? En tout cas, cette exagération accentue d'autant la beauté irréaliste de l'arbre. En connaissant sa propre beauté, l'arbre se réfléchit, réfléchit, pense donc, et d'après le mot de Descartes, est. Du reste, cette théorie est confirmée par Giono lui-même : « Le livre est parti parfaitement au hasard, sans aucun personnage. Le personnage était l'arbre, le Hêtre⁵⁸. » Cet arbre revêt donc une importance toute particulière, puisqu'il est littéralement au début de toute chose dans le roman. Il joue un rôle au sein de l'intrigue et les symboliques qui l'entourent sont très nombreuses. Ne serait-ce que parce qu'il est un « être », par définition, ce qui existe, et qu'il représente donc une force de vie face à la mort. Sa beauté est d'ailleurs intrinsèquement liée à sa vitalité. En effet, le passage qui met le plus en avant sa magnificence n'est pas l'introduction, où il est *dit* qu'il est beau, mais le passage qui le *représente* dans sa splendeur, lors des étés de son adolescence :

Son feuillage était dru, d'une épaisseur, d'une densité de pierre, et sa charpente (dont on ne pouvait rien voir, tant elle était recouverte de rameaux plus opaques les uns que les autres) devait être d'une force et d'une beauté rare pour porter avec tant d'élégance tant de poids accumulé. Il était surtout (à cette époque) pétri d'oiseaux et de mouches ; il contenait autant d'oiseaux et de mouches que de feuilles. Il était constamment charrié et bouleversé de corneilles, de corbeaux et d'essaim ; il éclaboussait à chaque instant des vols de rossignols et de mésanges ; il soufflait des faucons et des taons ; il jonglait avec des balles multicolores de pinsons, de roitelets, de rouge-gorges, de pluviers et de guêpes. C'était autour de lui une ronde sans fin d'oiseaux, de papillons et de mouches dans lesquels le soleil avait l'air de se décomposer en arcs-en-ciel comme à travers des jaillissements d'embruns⁵⁹.

56 J. Giono, *Un roi*, p. 32.

57 *Ibid.*, p. 9.

58 Jean Amrouche et Taos Amrouche, *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 192.

59 J. Giono, *Un roi*, p. 38-39.

Bien que le hêtre et les statues de marbre ou de granit d'Apollon soient tous également beaux, le rapprochement qui est fait entre tous ces éléments montre qu'en l'occurrence des statues ne peuvent pas rivaliser avec la vitalité que reflète cet arbre. Dans le texte, la description rejoue stylistiquement la profusion qui caractérise le hêtre : les parenthèses sont des dispersions qui s'écartent comme autant de ramifications, l'hyperbole (les feuilles dures comme la pierre) côtoie l'accumulation, celle des oiseaux et des insectes qui habitent le feuillage. Si la profusion est source de vie, elle est également porteuse de mort. En effet, entre les branches de l'arbre, des forces contraires s'expriment également. Les « mouches », et les insectes en général, qui peuplent l'arbre sont symboliquement des créatures de la peste. D'ailleurs, l'arbre abrite aussi leurs prédateurs, les oiseaux. Le ballet que semblent danser ces bêtes dans l'arbre n'est peut-être rien de moins qu'un cercle de prédation, de la chasse et de la survie. De manière plus concrète, c'est dans le creux des branches, provoqué par un chancre, c'est-à-dire une maladie du bois qui ronge l'arbre, que M.V. dépose les corps de ses victimes. Dans ce hêtre se joue bien une oscillation, symbolique et effective, entre la mort, la maladie et la vigueur et la beauté. Cette abondance ambivalente renvoie à une idée très précise de ce à quoi ressemble la beauté dans *Un roi sans divertissement*, puisque l'arbre est considéré comme son ambassadeur. La beauté dans le roman n'est pas morte, ou codifiée au point d'en devenir sclérosée ; la beauté dans le roman est explosive : généreuse et à double face. Ainsi, le seul lien de comparaison à dresser avec les statues d'Apollon, est l'aspect réel du vivant qu'ont su copier les artistes grecques. C'est cela, la beauté, dans *Un roi sans divertissement* : la vie qui s'exprime. Cela explique l'attrait des personnages pour le sang chaud et coloré sur la neige froide et blanche. Il s'agit de la vie combattant la mort. Une violence dont naît la beauté.

La beauté qui est décrite dans *Le Pavillon d'Or* au premier abord ne saurait être plus différente de celle qui présentée dans *Un roi sans divertissement*. Loin d'être issue d'une matière vivante, la Beauté s'incarne dans l'immobile architecture du Pavillon d'Or, qui s'érige comme l'ambassadeur de la Beauté dans le roman, à la manière du hêtre dans *Un roi sans divertissement*. D'une part, à la différence du roman de Giono, où l'arbre est présenté par un narrateur comme une image du Beau que partagent tous les autres personnages éveillés sensibles à la beauté, la narration de Mizoguchi est exclusive, ses propos faisant du Pavillon d'Or le symbole de la beauté absolue ne concernent donc que lui (ou peut-être également son père en l'occurrence). Par ailleurs, une autre différence émerge d'avec la notion du Beau dans *Un roi sans divertissement* : cette beauté est moins ressentie physiquement, qu'intellectualisée par le narrateur. Il y a un double mouvement assez paradoxal qui se fait jour en lui : il accorde une beauté absolue et parfaite au temple, et donc il l'idéalise, et pourtant, dans le même temps, il lui accorde une existence parfaitement concrète en tant que l'incarnation terrestre de la beauté : « Jamais cependant le Pavillon d'Or ne resta pour moi à

l'état de simple concept [...] il existait, il était là. La beauté était donc quelque chose qui pouvait être touché du doigt, clairement reflété par l'œil⁶⁰. » Nécessairement, après idéalisation, il y a déception, et le jeune narrateur du *Pavillon d'Or* n'échappe pas à la règle :

[...] Je contempiais, variant les angles, inclinant la tête ; mais sans que naquît la moindre émotion : ce n'était rien qu'une vieille, insignifiante construction noirâtre à deux étages ; même le phénix semblait n'être qu'un corbeau posé à la pointe du toit. Loin d'y trouver de la beauté, j'éprouvais même une impression de discordance et de déséquilibre. « La beauté peut-elle être quelque chose d'aussi laid⁶¹ ? » me demandais-je.

La désacralisation du phénix en corbeau montre clairement une déchéance de l'idée de perfection que portait en lui le narrateur sur le Pavillon d'Or. Pourtant, son interrogation antithétique, naïve, montre que son jugement critique est déjà corrompu, puisque dans sa remise en question du Pavillon, il pose quand même ce dernier en tant qu'élément du Beau. Après cette déconvenue, son sentiment esthétique s'éveille alors à la vue de la réplique miniature du temple. Il a néanmoins toujours le sentiment que le temple se retient à son égard et ne lui dévoile pas toute sa beauté⁶² ; ce qui se produit finalement au cœur des raids aériens qui bombardent le Japon en 1944, marquant le début de la fin de la guerre du Pacifique, car le narrateur pressent la destruction du monument : « Donc cette belle chose avant longtemps ne serait plus que cendres... À force de penser cela, et comme le calque recouvre exactement l'image, j'aboutis à ce que, petit à petit, le Pavillon d'Or de mes rêves vînt recouvrir, jusque dans le détail, celui de la réalité⁶³. » Le temple, qui a grandi dans l'esprit de Mizoguchi au fur et à mesure qu'il ressasse jusqu'à l'obsession la débâcle japonaise, lui découvre enfin sa beauté lorsqu'il se persuade de l'imminence de sa destruction. Pour expliquer cette soudaine révélation, on peut employer ici deux notions d'esthétique japonaise. Ces dernières permettent de comprendre, dans une certaine mesure, la beauté que Mizoguchi accorde au Pavillon d'or et à la tragédie éventuelle de sa disparition. La beauté du Pavillon d'Or semble respecter le concept de *ma*, qui caractérise son architecture.

Ma se définit comme un intervalle. Autrement dit l'espace ou la distance qui sépare les choses ou les événements. Mot, dont la signification s'inscrit aussi bien dans le temps que dans l'espace. Un temps, un espace envoûtant s'ouvrant entre une chose et une autre. Cet espace, ce temps donnent de la saveur aux mots, à la musique, aux actions et aux attitudes. *Ma* est à la fois ce qui sépare une chose de l'autre et ce qui les réunit. En cela réside le sens particulier de *ma*, qui assume en même temps ces deux rôles. Ce lieu (cet instant) où deux choses, tout en se séparant, se mêlent, autrement dit cette ligne de séparation entre les choses, est nommé *awai*⁶⁴.

60 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 53.

61 *Ibid.*, p. 58.

62 « Ta beauté, il ne tient qu'à un fil qu'elle ne m'apparaisse, je le sens, et pourtant elle m'échappe encore. Plus que celui dont je garde en moi l'image, c'est le vrai Pavillon d'Or que je te prie de me laisser découvrir dans toute sa beauté. » *ibid.*, p. 73.

63 *Ibid.*, p. 85.

64 Sakaé Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et aida : Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2016, p. 7.

Le Pavillon d'Or répond effectivement à cette forme proposée par le *ma* comme le rapporte Mizoguchi lui-même : « Jamais la Beauté n'était incluse dans un seul détail, ne finissait avec lui ; mais dans chacun s'embusquait, latente, l'amorce de la Beauté du détail suivant [...] Rêvant de perfection sans connaître l'achèvement, elle était aimantée vers la beauté voisine⁶⁵ [...] » Ici, les deux concepts de *ma* et *awai* sont illustrés très justement dans le Pavillon d'Or. Il semble que si le *ma* apporte le modèle qui contribue à la beauté, l'espace et le lien, c'est au moment où l'*awai* apparaît, la juste frontière en quelque sorte, que le Beau apparaît de concert. Mizoguchi conclut d'ailleurs : « La Beauté était structurée de néant⁶⁶ ! », l'élément fondateur étant l'harmonie entre le vide et la structure. Cette idée de néant se retrouve ailleurs, dans le concept de *mono no aware*. Cet autre concept esthétique japonais, caractérise certes moins le Pavillon d'Or, mais reste déterminant pour comprendre la Beauté dans le roman. Traduit de manière littérale, *mono no aware* signifie « le sentiment des choses » ; initialement neutre, évoquant indifféremment la joie ou l'amour ou la douleur, « *aware* » dénote plus tard une émotion nostalgique : « Si j'avais à le définir, je dirais qu'il se compose surtout de la tranquillité d'un sentiment tendre et nostalgique. C'est à partir de cette acceptation⁶⁷ qu'il est aussi devenu un sentiment de tristesse⁶⁸. » Théorisé par le philosophe Motoori Norinaga⁶⁹, ce terme signale d'après lui avant tout la sensibilité spontanée de ce qui est éphémère (comme le passage des saisons par exemple). La Beauté est donc appréciée d'autant plus dans le cadre de l'éphémère, car elle permet d'apprécier les choses de façon plus intense. C'est pour cette raison que le Pavillon d'Or immortel n'est finalement jamais aussi beau que lorsqu'il est sur le point d'être brûlé par les raids aériens américains, ou au cœur d'une tempête, comme lors de l'épisode du typhon : c'est-à-dire lorsqu'il est proche d'être réduit à néant. L'espace autour qui menace le temple le rend périssable, fragile et ainsi, touchant.

En dépit de leurs différentes esthétiques véritablement irréconciliables, des similitudes émergent entre les deux notions de la beauté dans *Un roi sans divertissement* et *Le Pavillon d'Or*. Le Beau n'a fondamentalement, certes, ni la même nature, ni la même origine, ni n'obéit non plus aux mêmes codes ; et pourtant, à chaque fois, cette beauté est transcendée par un élément similaire, présent dans les deux romans, et qui n'est pas seulement vrai pour le hêtre ou pour le temple, mais pour tous les éléments secondaires de l'intrigue qui incarnent aussi le beau. En effet, qu'il s'agisse du chant de la flûte qui réunit Mizoguchi et Kashiwagi, ou du visage de Delphine sévèrement surveillé

65 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 367.

66 *Ibid.*

67 « Acceptation » dans le sens de signification d'un mot.

68 Hisamatsu Sen'ichi ; cité dans, Jacques Roubaud, *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7.

69 Suntory Museum of Art, "Mono no Aware" and Japanese Beauty,

URL : https://www.suntory.com/sma/exhibition/2013_2/display.html , consulté le 18/05/2018.

par Saucisse qui guette les signes d'une vieillesse inéluctable⁷⁰, toutes ces choses belles ont le destin de devoir un jour disparaître. Le fait que l'objet amène ou soit amené à une fin, amplifie sa résonance dans le sentiment esthétique des personnages qui le ressentent. La fragilité du Beau, menacé à plus ou moins long terme par une disparition violente ou naturelle, contraste tragiquement avec la valeur de la Beauté. En cela, elle l'amplifie et lui accorde, de plus, une dimension poétique qui émerveille les personnages. Le hêtre est d'ailleurs qualifié « d'hypnotique » : « Cette virtuosité de beauté hypnotisait comme l'œil des serpents ou le sang des oies sauvage sur la neige⁷¹. » Ainsi, par rapport à la situation des personnages principaux, Langlois et Mizoguchi, on constate qu'il y a bien un effet palliatif de la beauté vis-à-vis de la solitude. La Beauté tempère donc effectivement le mal-être des personnages. Néanmoins, si cette beauté apaise, compense la solitude, etc., très vite les personnages constatent qu'elle a un effet pervers. La « virtuosité de beauté » qu'on retrouve dans le « sang des oies sauvage sur la neige » est en effet l'ultime divertissement de Langlois avant qu'il ne se suicide. Le fait de pouvoir percevoir cette beauté exige un tribut. Cela s'illustre de manière exemplaire (et cela n'est sans doute pas innocent) dans le rapport aux femmes : dans les deux romans, c'est ce même sentiment esthétique qui empêche Mizoguchi d'exprimer son désir pour les femmes qu'il rencontre, ou qui rend parfaitement inintéressante Delphine à Langlois. La Beauté subjugué les personnages, les aliène. En exacerbant brièvement leur désir sur un seul objet, elle leur fait sentir l'insignifiance du reste. En cela, elle détruit leurs désirs et donc leur envie de vivre.

Les personnages subissent un univers particulièrement oppressant : la guerre, le meurtre, et des relations insatisfaisantes à autrui. Sensibles à la Beauté, ils trouvent en elle des substituts de bien-être ; en revanche cela renforce leur isolement, car les personnages sont hypnotisés par la fascination qu'ils ont pour elle. Ils sont par conséquent déracinés du réel, et leurs comportements peuvent dès lors devenir dangereux, d'autant plus que la Beauté leur rappelle en permanence dans son essence même, que tout est destiné à disparaître. Cette position est problématique, car si elle est au fond confortable, puisque la Beauté les console de la dureté du monde, l'emprise qu'elle possède sur eux n'est finalement pas moins désespérante.

70 « Riche de tout et même de ses quarante ans opulents et laiteux, plus appétissants qu'une jeunesse de sifflet, Delphine, par ce visage de comptable assermenté, était à chaque instant obligée de connaître le solde qui lui restait en caisse. » J. Giono, *Un roi*, p. 146.

71 *Ibid.*, p. 39.

II. – Beauté et perversion

Dans ces romans, la beauté est loin d'être innocente. Si cela paraît assez évident dans *Un roi sans divertissement* en raison des conditions d'apparition du Beau qui mettent en jeu la mort et la vie, c'est un phénomène bien plus surprenant dans *Le Pavillon d'Or*, puisque la pureté qu'incarne le temple paraît l'empêcher d'être malfaisant. Cette Beauté, qui attire les personnages, leur est pourtant néfaste dans les deux romans. Son emprise sur eux, parvient à les corrompre et les pousse à adopter des comportements destructeurs. L'infusion du mal est lente et s'établit tout au long du roman. On peut déterminer sa progression silencieuse à travers l'étude des textes, mais elle est visible dans la prise de conscience progressive, verbalisée ou pas, de Langlois et Mizoguchi qui comprennent peu à peu qu'ils sont pervertis par la perception de ce qui les séduit dans leur univers.

II. 1. – Une infusion progressive du mal

La déliquescence de leurs comportements se poursuit sur un temps plus ou moins long, dont il est possible toutefois de discerner les temps forts. Dans *Un roi sans divertissement*, elle est particulièrement pernicieuse et angoissante, car si l'on voit Langlois déchoir étape par étape dans cette fascination qu'il éprouve à l'égard du Beau, on voit également qu'elle est susceptible de toucher d'autres personnages. Le début d'*Un roi sans divertissement* annonce très clairement que le plaisir esthétique sauvage de la vue du sang qui coule peut se transmettre. Frédéric II en est l'exemple, lorsqu'il traque M.V. après le meurtre de Dorothee. Le narrateur affirme que Frédéric « [garde] de cette poursuite un souvenir *renard*⁷². » En effet, ses qualités sont exaltées par cette chasse à l'homme et il révèle des trésors de discrétion, rapidité, endurance pour suivre l'inconnu. Le « souvenir *renard* » que conserve Frédéric II n'est sans aucun doute rien de moins que l'état dans lequel est M.V. lui-même lorsqu'il épie les habitants du village avant d'en enlever un, et surtout ce qu'il devait ressentir en tuant Dorothee, à peine quelques minutes auparavant. On l'a vu, le renard est moins dangereux que le loup dans le système du roman, puisque « [la] malice de renard ça s'évente encore⁷³. » Frédéric II, probablement moins intelligent ou raffiné que M.V., n'est que renard à ce stade ; M.V. est implicitement bien plus proche du loup, et cela étant bien plus dangereux. Pourtant, au terme de la filature, au moment de rentrer dans le village de Chichiliane, Frédéric semble hésiter : « "J'ai pensé tout de suite ..." Il ne dira vraiment pas à quoi il pensait car c'est ici qu'il a fallu se dépouiller d'une peau de renard qui était presque une peau de loup⁷⁴. » Le glissement

72 J. Giono, *Un roi*, p. 70.

73 *Ibid.*, p. 131.

74 *Ibid.*, p. 73.

de pensée est à l'œuvre dans la pause que marque Frédéric. D'ailleurs, c'est de retrouver soudainement la civilisation, en l'occurrence la vue d'une ferme, qui lui fait quitter cet état de transe, ce qui prouve que l'homme en Frédéric s'était éloigné pour laisser davantage parler la bête. Si la peau de renard lui a permis de pouvoir tromper M.V., celle du loup l'aurait conduit à le tuer. Et c'est cet aspect de la traque qui est le plus terrifiant. En effet, Frédéric n'est pas un personnage éveillé à proprement parler, il ne conçoit que laborieusement ce qu'il était en train de vivre dans la forêt. Il n'aurait pas dû avoir accès à cette volupté. Il est bien trop intégré au monde dans lequel il vit (il a une femme et des enfants, il travaille le bois ce qui l'attache au monde matériel) pour pouvoir véritablement être emporté. Du reste, il ne semble pas non plus développer le mal de la beauté par la suite. Mais cette menace qu'il a représentée pendant la traque a été bien réelle l'espace d'un instant. Ainsi, cela démontre que si en dépit de son enracinement Frédéric a pu être touché, même brièvement, alors tout le monde est véritablement concerné. C'est un mécanisme classique de la peur, car le prédateur n'est plus seulement celui qui rôde hors du village. Il n'y a plus d'un côté les agneaux-villageois et de l'autre le loup qui rôde aux alentours du village. Désormais, le danger peut venir de l'intérieur, et, qui plus est, il peut aborder une apparence amie. L'enfermement que subit le village pendant l'hiver prend tout son sens : c'est un huis clos où la sécurité disparaît.

Or, bien avant Frédéric, cette contamination a déjà eu lieu. En effet, d'une certaine façon, si Langlois arrive pour se substituer narrativement à Bergues qui disparaît, c'est parce que ce dernier a déjà succombé symboliquement à cette séduction dangereuse, en découvrant avec Ravel et les autres villageois le cochon profondément meurtri :

On n'avait pas essayé de l'égorger, ce que l'on aurait pu comprendre. On l'avait entaillé de partout, de plus de cent entailles qui avaient dû être faites avec un couteau tranchant comme un rasoir. La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzag, serpentines, en courbes en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir⁷⁵.

Les villageois sont inquiets – à raison – car la douleur du cochon ne justifie aucun but immédiatement utile : le tuer pour le manger. Si les villageois ne comprennent pas les motifs du mystérieux ravisseur, en revanche ils saisissent parfaitement qu'il a pris du plaisir à promener le couteau dans la chair, à voir le sang perler dans les plaies béantes puis dessiner des ruisseaux de sang sur la peau. Bergues est troublé par cette vision et s'ouvre au Beau à cette occasion. Il devient alors un double virtuel de l'assassin M.V. ; Ibrahim Hamid Badr appuie d'ailleurs cette théorie : « Il [Bergues] est dès lors l'adversaire (rival) de M.V. et non son ennemi, puisqu'il se trouve séduit par le même genre de beauté⁷⁶. » Le ravissement de Bergues par M.V. est-il alors intentionnel ? *A priori*, c'est bien le cas, puisque M.V. choisit ses proies avec précision, et d'après le narrateur, le sang de

75 J. Giono, *Un roi*, p. 22.

76 I. H. Badr, *Esthétique de la violence*, p. 163.

Bergues est intéressant pour M.V. : il a une certaine valeur dans son système de référence. Le terme « adversaire » qui est employé par Giono implique, par rapport à « victime », une égalité avec son opposant. C'est valorisant pour Bergues, mais c'est également inquiétant. S'il y a une réelle rivalité entre les protagonistes, c'est qu'il est une menace lui aussi pour les villageois et un concurrent pour M.V. Le narrateur confirme par la suite une proximité qui existe également entre Langlois et Bergues : « Je n'oublie pas Bergues. Non pas qu'il soit très important, le pauvre, mais il était courageux, généreux, spontané ; lui n'est pas une victime, il est un adversaire vaincu. C'est comme si Langlois avait disparu⁷⁷. » Langlois est effectivement très proche de Bergues sur le plan narratif. Il vient le remplacer dans le roman en tant que l'homme fort du village ; il reprend donc aussi certaines de ses caractéristiques, dont le courage et surtout la menée de l'enquête. Mais il est aussi plus fort et plus intelligent, puisqu'il échappe à M.V. et le neutralise. Néanmoins, comme Bergues avant lui, Langlois finit par être touché par le mal, lors de la mise à mort de M.V. :

Quand nous arrivons à sa hauteur il nous dit : halte ! Là-bas, en face, à une cinquantaine de mètres, l'homme debout, adossé au tronc d'un hêtre, nous regardait. Nous sommes restés ainsi un petit moment face à face, à travers cinquante mètres. Puis Langlois s'est avancé, pas à pas, jusqu'à être à trois pas en face de l'homme. Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, l'homme et lui, sans paroles. Et, au moment où, vraiment, on n'allait plus pouvoir supporter d'être là, où l'on allait crier : « Alors qu'est-ce que vous faites ? », il y eut une grosse détonation et l'homme tomba⁷⁸.

Dans le passage, la position des protagonistes est importante. Langlois laisse délibérément M.V. s'avancer, puis arrête les gendarmes et Frédéric à cinquante mètres, créant ainsi un mur qui confronte face à face les hommes au hors-la-loi. Langlois lui-même n'approche qu'avec soin, « pas à pas », pour signaler, voir mettre en scène, la dangerosité du ravisseur. Il s'agit évidemment d'un peloton d'exécution, et Langlois cherche à créer une dimension spectaculaire. Quant à M.V., il paraît calme ; peut-être se pose-t-il en tant que spectateur de la scène. En réalité, le personnage est si opaque qu'il est difficile de dire ce qu'il pense réellement de la situation. Il est pour toujours insaisissable : Frédéric et les gendarmes ne le décrivent pas, bien qu'il ne soit qu'à cinquante mètres. De la même manière que s'approcher de lui doit être évité, la description de son apparence physique est frappée d'un tabou. Et cela aussi est le signe de son altérité irréductible. Pourtant, Langlois s'approche de lui « pas à pas ». Cette scène annonce le roman en entier. Langlois, au lieu d'exécuter sommairement le criminel et d'y rester froidement imperméable, quitte les hommes et se rapproche du monstre, tant physiquement que métaphoriquement. Langlois semble comprendre M.V. et ce n'est pas la première fois. Déjà, lors de la messe de Noël, Langlois avait anticipé que cette nuit-là, il n'y aurait rien à craindre, sachant que la scène aurait diverti suffisamment l'assassin. La

77 J. Giono, *Un roi*, p. 49.

78 *Ibid.*, p. 86.

compréhension mutuelle entre Langlois et M.V. est le signe avant-coureur qu'une éventuelle substitution de pensée entre les deux personnages était prévisible. Si Langlois est capable de comprendre la fascination du sang sur la neige, la tentation de vouloir l'expérimenter est également possible, comme cela est déjà arrivé à Bergues auparavant. Il lui faut en tout cas toute sa volonté pour s'en empêcher, et ralentir la diffusion de son mal.

La mort de M.V. marque ainsi le premier changement remarquable chez Langlois. Après son retour au village au printemps 1846, le personnage qui était, certes, viril, martial, mais accessible et loquace, se montre désormais froid. Les habitants constatent : « Il était en effet bien changé⁷⁹. » Ils évoquent son silence, ou sa distance avec Frédéric II qui étonne et qui témoigne du manque de communication qui le caractérise dès lors. Langlois s'est roidi, comme pour résister à sa tentation naissante. L'étape suivante est la chasse au loup, qui reprend peu ou prou la même construction que l'enquête du mystérieux meurtrier : des bêtes sont égorgées avec une infinie violence, et même avec ce qui semble être de la cruauté. Langlois organise alors une battue et débusque le loup en question. Or, lorsque Langlois s'approche pour l'abattre, il découvre le chien de Curnier, égorgé, au pied de la bête gigantesque qui observe, hypnotisée, son sang sur la neige. Les animaux tuent en principe pour se nourrir. Mais ici, le loup ne massacre pas exclusivement dans ce but, comme le prouvent ses premières attaques : « Le cheval et la vache étaient égorgés et l'on avait mangé un peu dans l'un, un peu dans l'autre. Treize brebis étaient éventrées, semblaient-ils, pour le plaisir de s'agacer les dents dans la laine⁸⁰. » La jouissance de tuer, le plaisir du sang qui était le motif des crimes de M.V., affectent donc également la bête : l'égorgement du chien de Curnier, et surtout l'attitude du loup, ne font que confirmer cette hypothèse. Cela ne peut que rappeler à Langlois ses propres instincts sanguinaires qui commencent eux-mêmes à s'imposer. Il abat la créature en lui tirant deux balles dans le ventre, jouant ainsi l'exécution de M.V. Comme la mise à mort précédente, celle-ci marque une nouvelle étape de la déchéance de Langlois, puisque ses amis, M^{me} Tim, Saucisse et le procureur font alors mur autour de lui, comme pour le protéger de son désespoir qui, en dépit de leurs précautions, ne cesse d'augmenter. La visite chez la brodeuse constitue la dernière confrontation de Langlois face à M.V. ; et même si elle est moins angoissante que les précédentes, elle est la plus profonde, car il étudie vraisemblablement la personne qu'il a été. Parallèlement, ce face-à-face, même abstrait, semble provoquer le dernier stade du mal de Langlois, puisqu'il va dès lors mettre tout en œuvre pour se divertir par la fête, le mariage, et crée même un labyrinthe dans son jardin. Langlois affronte un poison lent, qui ronge son esprit pendant plusieurs années, avec toujours pour fil conducteur la figure de M.V., qu'il recroise sous la forme du loup, ou du tableau.

79 J. Giono, *Un roi*, p. 88.

80 *Ibid.*, p. 116.

Le fait que ce soit toujours Langlois qui parte se mettre en quête de ces représentations de M.V. est révélateur de son attraction irrésistible pour le personnage, bien qu'il exacerbe également son attraction pour le sang. Les différents narrateurs d'*Un roi sans divertissement* ne formulent d'ailleurs jamais ce qui provoque cette séduction – peut-être par prudence ; pour n'y pas succomber en réfléchissant à la question. A peine Bergues parle-t-il brièvement de ce « sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, [qui] était très beau⁸¹. » Seule l'instance narrative initiale évoque, presque avec courage tant le tabou sur le sujet est fort, la nature de ce qui attire dans le sang : « [...] Delphin était construit en chair rouge, en bonne viande bourrée de sang. Ravanel Georges, si on en juge par le Ravanel qui, de nos jours, conduit les camions, avait également cet attrait⁸². » Le narrateur fait ici référence à la quantité abondante de sang contenu dans ces deux hommes ; comme pour le cochon on ne peut que supposer le plaisir qu'aurait tiré M.V. (et qu'il a tiré du corps de Delphin-Jules) à observer le sang couler à profusion, encore et toujours, et se répandre sur la neige. Mais la question de la beauté paraît dans ce cas moins importante que la quantité. Ce point est pourtant soulevé avec Marie Chazottes :

Marie Chazottes, évidemment, n'était pas grosse et rouge, mais précisément. Elle était très brune et par conséquent très blanche, mais quelle est l'image qui vient tout de suite à l'esprit (et dont je me suis servi tout à l'heure) quand on veut indiquer tout le pétillant, tout le piquant de ces petites brunes ? C'est « *deux sous de poivre* » [...] je veux dire qu'il est facile d'imaginer, compte tenu des cheveux très noirs, de la peau très blanche, du *poivre* de Marie Chazottes, d'imaginer que son sang était très beau. Je dis beau. Parlons en peintre⁸³.

M.V. semble avoir un système de préférence. Le sang de Marie Chazotte est de meilleure « qualité » car il est plus beau que ceux de Delphin et Ravanel qui ne peuvent espérés être comparés à celui de la jeune femme que par « l'abondance » de leur sang. Ce qui provoque la beauté du sang de Marie Chazottes en particulier, est vraisemblablement le contraste presque artistique du rouge sur le blanc, lui-même étant souligné par le noir de ses cheveux. Dans *Un roi sans divertissement* la beauté est synonyme du combat de la vie et de la mort : le sang qui coule est donc nécessairement beau. Mais le fait qu'il le soit à un certain degré implique qu'il y a une autre source de satisfaction. Le simple plaisir de voir beaucoup couler le sang a donc une dimension jouissive aussi importante que la beauté, puisque pour remplacer celle-ci, il suffit simplement d'augmenter le débit du sang à verser.

Le narrateur du *Pavillon d'Or* lui aussi est empoisonné par la beauté vénéneuse du temple. Les différentes étapes de son infection sont même plus visibles que celles de Langlois, grâce à la narration à la première personne. A l'inverse des personnages d'*Un roi sans divertissement* Mizoguchi verbalise son rapport à la Beauté, qui ne cesse d'évoluer. Contrairement à Langlois dont

81 J. Giono, *Un roi*, p. 25.

82 *Ibid.*, p. 48.

83 *Ibid.*, p. 48-49.

la contamination est présentée comme un phénomène pouvant affecter n'importe qui, le mal qui touche Mizoguchi est très intime et changeant. Ainsi, étant personnel, il n'est pas forcément à relier avec la Beauté en général, mais plutôt à sa propre conception du beau. Une conception de la Beauté qui s'est vraisemblablement construite lors de ses premiers émois esthétiques. On sait déjà que son père lui a toujours affirmé que le Pavillon d'Or était la plus belle chose du monde, et pour cette raison, le narrateur, enfant, associe le concept même de Beauté au Pavillon d'Or, notamment dès qu'il voit une chose belle : « Aux rayons du couchant, leurs pentes couvertes de feuilles nouvelles semblaient un paravent d'or déployé au milieu de la plaine. Et ce que je voyais, moi, c'était le Pavillon d'Or⁸⁴. » On constate ici une certaine proximité avec le temple grâce à la couleur dorée des feuilles qui légitime l'analogie. Mais ce phénomène se poursuit chez le jeune homme, et crée des rapprochements entre le Pavillon d'Or et des objets qui n'ont plus de rapport avec lui : « Oui, c'en était au point que, rencontrant un beau visage, je le qualifiais en moi-même de "beau comme le Pavillon d'Or⁸⁵". » On constate qu'à ce stade, il a déjà opéré la substitution de la Beauté au Pavillon d'Or. Or, ce jeune garçon sensible à la beauté autour de lui est confronté à l'exhibition de l'objet de son désir, la très belle Uiko, lors de l'arrestation de cette dernière. La jeune femme, sujet des fantasmes du narrateur, est abattue de son piédestal et livrée en pâture au voyeurisme populaire, pendant qu'on l'interroge sur le lieu où se cache son amant. Il s'agit évidemment d'une scène humiliante pour la jeune femme, qui loin de s'effondrer, s'immobilise :

Moi, je dévorais des yeux son visage. On aurait dit une folle enchaînée. Pas un trait ne bougeait dans le clair de lune. C'était la première fois que je lisais tant de refus sur un visage. Je suis toujours persuadé que mon visage à moi, l'univers le rejette ; celui d'Uiko, lui, rejetait l'univers. [...] Je ne pouvais m'empêcher de penser que, de toute la vie d'Uiko, ni de toute la mienne, à moi qui le contemplais, ne se retrouverait une minute où le visage de la jeune fille fût plus beau qu'en ce moment⁸⁶.

On retrouve déjà des motifs qui constituent la Beauté dans le *Pavillon d'Or*, et notamment ici le rejet, qu'on peut interpréter comme une sorte de protection de la jeune femme, qui mise plus bas que terre, évacue encore plus le monde pour éviter d'être souillée par l'affront qui lui est fait. Cette jeune femme « [éprise] de solitude⁸⁷ » qui refuse que le monde pénètre son intériorité offre une résistance belle et tragique. Mais au moment où elle capitule, le narrateur ne parvient pas à apercevoir son visage lors de sa trahison : « Quel dommage de n'avoir pu saisir l'altération de ses traits à l'instant où elle prit la détermination de trahir ! » En effet, à cause de cela, il ne dissocie plus la vilénie morale de l'accès au monde, puisque la jeune femme, souillée par sa descente au sein de la foule et

84 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 28.

85 *Ibid.*, p. 54.

86 *Ibid.*, p. 42-43.

87 *Ibid.*, p. 36.

en jouant son rôle de félonne, lui a appartenu brièvement, et même à tout le village, alors qu'elle les avait pourtant tant rejetés auparavant.

Le jeune narrateur découvre plus tard le Pavillon d'Or, et expérimente avec joie sa véritable beauté pendant la menace aérienne américaine. Mais sitôt le péril disparu, il perçoit un éloignement du temple par rapport à lui-même : « [...] À peine, ce jour-là, l'eus-je parcouru du regard que j'eus le sentiment que "nos" rapports étaient d'ores et déjà changés⁸⁸. » Le narrateur pensait être lié au temple à tout jamais, grâce à leur mortalité, que l'éventualité d'une attaque aérienne rendait palpable ; mais la menace écartée, il est absolument tétanisé par l'acte d'immortalité que le Pavillon d'Or semble avoir signé. Il est écrasé par sa simple présence, sa somptuosité et la vacuité absolue de sa propre existence. Le Pavillon est presque une divinité, qui par son immortalité s'éloigne de lui. « Je vais me retrouver dans ma situation d'avant, plus désespéré encore : le Beau d'un côté, moi de l'autre ! Et comme ça jusqu'à la fin du monde⁸⁹ !... », ce cri de désespoir du narrateur est ironiquement mis en parallèle avec l'homélie du Prieur dans la scène suivante, qui leur conte le cas « NANSEN TUE UN CHAT⁹⁰ ». Cette parabole enseigne la séparation du Moi, des illusions matérielles, c'est-à-dire la mise en pratique de la voie bouddhique. Pourtant, Mizoguchi ne fait pas alors lui-même le rapprochement avec sa propre situation ; lui qui vient de perdre sa proximité avec le Pavillon préfère se lamenter, plutôt que de se réjouir de ce détachement, même s'il est forcé, comme le conseille la religion. Il y a là une véritable preuve du début de l'aveuglement du jeune homme (alors qu'il est tout de même un moine novice), précisément provoqué par son amour immodéré pour la Beauté, ce qui constitue un témoignage éloquent de l'emprise de celle-ci sur lui.

Alors qu'il essaye d'entreprendre une relation charnelle avec la jeune femme du parc de Kameyama, la première apparition inopinée du Pavillon d'Or dans l'esprit du jeune est vécue à juste titre comme une obstruction à la vie. Le jeune homme commence à douter de l'influence qu'exerce le Pavillon d'Or sur lui :

Je crois que c'est vers ce temps-là qu'un changement subtil commença à se dessiner dans mes sentiments à l'égard du Pavillon d'Or. Non que je pusse parler d'aversion, mais je pressentais qu'un jour viendrait inmanquablement où ce qui germait peu à peu en moi se révélerait absolument incompatible avec son existence. Cela était devenu clair après l'histoire du parc Kameyama, mais je redoutais de mettre un nom sur ce que j'éprouvais⁹¹.

Ici s'établit la première nuance à sa relation au Pavillon d'Or. Sans jamais altérer pour autant sa magnificence, ni le plaisir esthétique qu'il éprouve à sa vue, pour la première fois, le temple lui devient indésirable. Lors du passage du typhon sur Kyôto durant lequel le narrateur garde le

88 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 110.

89 *Ibid.*, p. 112.

90 *Ibid.*, p. 113.

91 *Ibid.*, p. 202.

Pavillon d'Or, il retrouve avec lui un certain équilibre ; mais c'est parce que le Pavillon est menacé par la tempête, et le narrateur dans le but de faire corps avec le bâtiment en vient à souhaiter que la tempête devienne véritablement dangereuse. Cette réconciliation ne s'est donc faite que dans la menace, et surtout, a exacerbé les pulsions auto-destructrices du narrateur qui souhaite se rapprocher toujours davantage du Beau.

La seconde obstruction du Pavillon d'Or à la relation d'une femme et du narrateur est plus lisible que la première. Il y évoque ses différents sentiments à la vue du sein de la femme, et ce qui le conduit à y voir apparaître à sa place le Temple d'Or. Tout d'abord, il relie ce sein que lui présente la femme au souvenir désincarné et idéalisé qu'il en a, et qui n'a aucune charge érotique. Initialement neutre face à cet appel charnel, Mizoguchi se détache de sa mémoire pour revenir à l'instant présent, avec un temps de retard comme il l'avoue, et le sein lui inspire brièvement beauté et désir. Mais immédiatement après, dans sa beauté, le sein est transcendé. Il se désincarne et devient un objet beau, mais intouchable, sacré. Le narrateur emploie le terme « imputrescible⁹² » pour parler de la chair du sein ; le mot est fort, il signifie « qui ne peut pourrir », qui donc caractérise non seulement l'immortalité de cette vision, mais également sa dimension quasiment sainte, d'un point de vue occidentale. Le sein en question rejette, comme le Pavillon d'Or, toute forme de contact extérieur. Le désir du narrateur est donc irrémédiablement détaché de l'objet qu'il observe. Cette impuissance le rend fou de rage, car il y voit pour la première fois concrètement la marque de l'emprise du Pavillon d'Or sur lui :

Pour la première fois de ma vie, je lui parlai [au Pavillon d'Or] avec violence ; sur un ton proche de la malédiction, je lui jetai à la face : « Un jour, tu subiras ma loi ! Oui, pour que tu ne mettes plus en travers de ma route, un jour, coûte que coûte, je serais ton maître⁹³ ! ».

Mizoguchi refuse son aliénation au temple : malgré les nombreuses déconvenues avec les autres femmes que lui présentera Kashiwagi, il décide de lutter contre son mal dont il mesure l'emprise sur sa vie, puisqu'il l'empêche précisément d'y goûter. En effet, même les plaisirs secondaires prennent un goût de cendre dans sa bouche. Il apprécie de jouer de la flûte qui représente un moment de plaisir, de Beauté. Mais parce que le Pavillon d'Or n'apparaît pas, ce moment de volupté qu'il semble cautionner perd précisément ce caractère transgressif et cela empêche Mizoguchi de l'apprécier. C'est l'impact du Pavillon d'Or, qui écrase tout de sa formidable présence.

De leurs rapports toxiques à la Beauté, on constate que les personnages développent une relation étrange au plaisir. En effet, la jouissance est liée à la Beauté, tout en se distinguant de celle-ci. D'après le narrateur initial d'*Un roi sans divertissement*, M.V. fait bien une distinction entre les sangs de Delphin-Jules et celui de Marie Chazottes. Mais les deux systèmes le satisfont, à la

92 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 231.

93 *Ibid.*, p. 234.

condition que la qualité esthétique de l'un soit compensée par l'abondance de l'autre. Deux principes se distinguent, même s'ils sont corrélés : une démarche plus poétique et une démarche plus directement jouissive ; toutes deux en tout cas également divertissantes. Dans *Le Pavillon d'Or*, Mizoguchi trouve Uiko belle, mais on constate qu'il n'a la sensation de jouir (au sens de posséder) de sa personne, que lors de l'humiliation publique qu'elle subit, car elle établit contact avec lui, et même tout le monde. La Beauté excite le désir, mais elle doit s'affranchir des barrières qu'elle dresse, pour qu'il y ait jouissance et accès à la vie. C'est d'ailleurs pour cela que la Beauté est trompeuse puisqu'elle peut susciter le désir, faire entrevoir un accès à la vie, mais pas nécessairement l'accomplir s'il n'y pas de transgression.

II. 2. – Un désir transgressif

Dans les deux romans, on peut constater en effet que la satisfaction du désir permet l'accès à la vie. Cette jouissance est l'exact contraire de l'angoisse de Langlois, qui est la manifestation de ses pensées autour de la mort. Il faut donc éprouver du plaisir pour se sentir vivant. Et tout est bon pour y avoir accès : la nourriture, par exemple, semble compenser l'angoisse dans *Un roi sans divertissement*, puisque les amis éveillés de Langlois sont tous en surpoids. Or, Langlois et Mizoguchi ont tous deux une carence dans cet accès à la vie à cause de leur profond mal-être respectif qui détruit leur jouissance. Il s'agit de l'ennui de Langlois, issu de son angoisse de mort, et la solitude de Mizoguchi, produit par le rejet du monde à son égard. En compensation, pour pallier cette incapacité d'accéder à la vie, les personnages vont se réfugier encore plus dans le Beau, le seul simulacre leur permettant d'acquérir une certaine légèreté d'esprit, car le sentiment esthétique mime la vie elle-même. Pourtant, il s'avère qu'à nouveau, dans chacun des romans, cette Beauté finit par exercer une violence psychique sur les personnages, qui au lieu d'être libérés de leur malaise, sont au contraire bloqués dans leur tentative d'atteindre la vie : Langlois refuse de satisfaire ses pulsions qu'il sait meurtrières, et Mizoguchi ne peut accéder à cette vie qu'il cherche tant, car dès qu'il s'essaye à la volupté, il est réduit à l'impuissance physique et mentale par l'écrasante perfection du Pavillon d'Or. Ainsi, les deux personnages semblent évoluer dans des directions similaires, car ils sont tous deux dans l'incapacité d'exprimer leur désir. En effet, le monde ne peut leur offrir la libération qu'ils souhaitent, puisque pour l'obtenir, ils devraient transgresser des lois morales. La morale, garante de la viabilité de la société, a rompu l'adéquation du désir avec le monde. Accéder à la vie ne va donc plus de soi, en particulier si le désir est immoral. C'est précisément pour cela que seule la cruauté peut sortir Langlois et Mizoguchi de leurs misères. Dépasser la morale grâce au mal, peut permettre de prendre plaisir au Beau. De fait, force est de constater que le Beau ne se

laisse pas soumettre à la morale, et c'est pour cela qu'il est qualifié de mauvais ou de cruel dès lors qu'il franchit les limites ; alors qu'en réalité, il n'y a que dans cette rupture que la liberté de vivre peut s'offrir aux personnages. Dans *Un roi sans divertissement*, Langlois a parfaitement conscience des lois factuelles (voire factices), qui régissent administrativement le monde qui existe autour de lui et du caractère transgressif de son plaisir esthétique qui associe des forces de mort et des forces de vie. Juste avant l'arrestation de M.V., il déclare :

On est en contrebande, dit-il. En plus de ça, qu'il me dit, il y a des lois, Frédéric. Les lois de paperasse, je m'en torche, tu le vois, mais les lois humaines, je les respecte. Et il y a une de ces lois humaines qui dit : On ne doit arrêter personne, même pas les plus grands criminels, entre le coucher et le lever du soleil⁹⁴.

A la suite de quoi, il ajoute, en considérant le buste de Louis-Philippe : « Roi ! dit Langlois. Il a l'air de dire : Et après⁹⁵ ? » Les grandes institutions n'ont quasiment aucun sens aux yeux de Langlois, le terme « torcher », très familier, renvoie bien l'image très concrète de ce qu'il pense de ces lois. Il est presque une figure du fou médiéval, qui connaît l'importance de ces normes qui structurent la société, tout en ayant conscience du fait qu'elles sont finalement bien relatives. Son injonction « Roi ! [...] Et après ? » signifie son manque de foi dans ce qui est établi, même dans ce qui est dit sacré comme la personne royale. Durant le Moyen-Âge, la position du fou et du sage était assez trouble, il était difficile de déterminer où commençait et où finissait la limite entre les deux états ; mais cela n'était pas nécessairement pour autant négatif. Erasme a écrit *l'Eloge de la Folie* (1509), précisément parce que le statut de fou permettait de dénoncer les menus et grands travers de la société à travers la satire. Sans que cette position soit revendiquée par Langlois, il est bien le sage ayant une connaissance supérieure des aspirations des hommes, étant un personnage éveillé, *un profond connaisseur des choses humaines*. Et de fait, Langlois ne rejette pas toutes les lois en bloc : « les lois humaines » font l'objet de son respect. Mais justement ces lois abrogent les lois de papier qui sont par contraste inutiles, insensibles, et inhumaines par définition. Il y a la preuve d'une grande humanité dans le fait de ne pas confronter un homme dans son foyer pendant la nuit, dans une sorte de respect pour le lieu de la cellule familiale et du repos, même s'il s'agit d'un assassin. Naturellement la fascination de Langlois pour le sang est donc l'objet d'un rejet de sa part, parce qu'elle cherche à contrevenir aux règles de respect fondamental de l'être humain. Pourtant, les forces de morts et de vie que son obsession met en jeu, sont ce qui semble être une manifestation de l'Eros Thanatos, un mécanisme fondamental de la psyché humaine aux yeux de Freud. Ce dernier théorise cette notion dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), et met en scène la pulsion de vie et

94 J. Giono, *Un roi*, p. 81-82.

95 *Ibid.*, p. 82-83.

de mort d'un point de vue psychanalytique. Catherine Millot reprend les thèses de Freud pour les expliciter :

Ceci conduit Freud à émettre l'hypothèse d'une pulsion de mort, plus primitive que les pulsions sexuelles ou les pulsions de conservation [...]. Par cette hypothèse, l'aspect destructeur, corrosif, que Freud attribua longtemps à la sexualité, se trouve isolé, Eros étant désormais conçu comme une force d'union. Le conflit entre les forces ne réside plus dans l'opposition entre les pulsions sexuelles et les pulsions du Moi, ou entre la libido d'objet et la libido narcissique, mais entre Eros et Thanatos. La pulsion de mort ne se manifeste jamais à l'état pur, mais toujours par son alliance avec les pulsions de vie, précise Freud dans *Le problème économique du masochisme* (1924). Elle se trahit par la douleur, signal de la transgression du principe de plaisir, gardien de la vie, douleur que le sujet semble poursuivre comme une jouissance. La pulsion de mort est cette tendance qui aboutit au forçage du principe de plaisir, conçu comme principe homéopastique de conservation du vivant⁹⁶.

Cette description d'un phénomène psychique semble parfaitement bien correspondre à Langlois. Le personnage est attiré par le Beau, symbole de vie et du principe de plaisir. Cela développe chez les personnages une emprise mortifère, pulsion de mort, qui les pousse à adopter des comportements destructeurs. Langlois est séduit par cette beauté contradictoire du sang sur la neige. Ce contraste saisissant qui lie la vie et la mort exacerbe sa propre relation à l'Eros Thanatos. Mais dans un monde régit par des principes, succomber à une telle sensualité est criminel. En effet, pour se délivrer temporairement de son ennui, et obéir au principe de vie, il faudrait que Langlois devienne cruel, provoque la mort, car il constate, au fur et à mesure du roman, que les atours de la société ont perdu leurs attraits à ses yeux : les cérémonies, les fêtes, comme le mariage. Son principe de plaisir, de vie, est donc devenu mortifère pour autrui. Il doit choisir désormais entre sa vie, ou celles des autres. En effet, la mort d'autrui dans laquelle l'on puise la jouissance est l'ultime beauté pour Giono : « [...] parce qu'il n'y a pas de distraction plus grande que de tuer⁹⁷. » Mais poursuivre dans cette logique, aller jusqu'au meurtre, c'est tout de même contrevenir à toutes les lois de papier, mais surtout aux lois humaines. Langlois préfère donc se restreindre pour le respect de ces lois humaines. Il obéit à une force de mort, puisqu'elle le condamne au suicide ; mais dans le même temps, il sauve tous les autres. Le suicide est moins un échec qu'une libération ; l'obéissance à sa pulsion de vie l'aurait amené à devenir cruel à faire le mal, ce à quoi Langlois se refuse. Ne pouvant maîtriser ses pulsions, il décide de les détruire, lui y compris, et ce faisant, il rétablit l'ordre.

Néanmoins, cette analyse ne rend pas vraiment compte de la complexité de l'Eros Thanatos. Pour forger ses théories, Freud s'est explicitement inspiré de sources mythologiques préexistantes à la psychanalyse : le complexe d'Œdipe tiré du mythe grec en est l'exemple le plus célèbre. L'Eros Thanatos est un thème exploité dans les arts dans une dimension beaucoup plus poétique. La symbolique d'une relation entre l'amour et la mort a porté de nombreux fruits bien avant Freud.

96 Catherine Millot, *Freud antipédagogue*, Paris, Flammarion, 1997, p. 137.

97 I. H. Badr, *Esthétique de la violence*, p. 160.

Ainsi donc, le statut d'écrivain de Giono, même si ce dernier était familier des théories de Freud, rend moins scientifique, ou plus essentielle en tout cas, son utilisation de cette image, qui s'affranchit donc des théories freudiennes. Langlois est habité par Eros et Thanatos, certes, mais dans une dimension plus artistique. Comme le suggère le narrateur d'*Un roi sans divertissement* : « Parlons en peintre ». Comme la Beauté s'incarne dans le hêtre de la scierie, l'Eros Thanatos s'illustre de manière exemplaire dans tous les arbres des forêts aux alentours du village. A l'automne, ils se parent de couleurs vives : « Les mélèzes se couvrent de capuchons et de limousines en peaux de marmottes, les érables se guêtrent de houseaux rouges, enfilent des pantalons de zouaves, s'enveloppent de capes de bourreaux, se coiffent du béret des Borgia⁹⁸. » Le rouge est la couleur dominante, implicitement désignée dans les « pantalons de zouaves » et dans le « béret des Borgia » qui fait référence à la teinte rouge cardinal. Mais les zouaves évoquent déjà la guerre, et parmi tous les cardinaux célèbres, la référence à la sulfureuse famille Borgia n'est certainement pas innocente. La réputation scandaleuse de Lucrece Borgia (et infondée par ailleurs la concernant) et de sa famille allie précisément Eros à Thanatos à travers une sexualité subversive, la légende parle d'inceste, et d'une succession de meurtres et d'empoisonnements parfois fratricides. Naturellement, ce rouge est aussi la couleur du sang, celle qui implique la violence. D'ailleurs, les arbres cramois deviennent les prêtres inquiétants de cette vénération pour la violence dont naît le Beau. Ils sont à la fois « les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt⁹⁹ [...] ». Le terme « pétrisseurs de sang » est sans équivoque, il est le manifeste de la dimension cérémoniale d'un rituel sacrificiel : « Les forêts, assises sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes, dans leur grande toilette sacerdotale, n'osaient plus bouger¹⁰⁰. » Témoins silencieux et recueillis, ils regardent tous le hêtre de la scierie célébrer la vie et son terme, à l'approche, irrémédiable et toujours funeste de l'hiver, dont le blanc de la neige annonce la fin des couleurs. Le blanc évoque ici aussi la mort. Le blanc lumineux est l'accumulation de toutes les couleurs, mais lorsqu'on « [parle] en peintre », picturalement ce procédé est inverse, car le blanc est bien l'absence de couleur. Cette cérémonie végétale annonce néanmoins, le cycle des plantes étant ce qu'il est, la renaissance, elle aussi assurée au printemps. D'après Jeanne Bem, dans *Un roi sans divertissement* : « Ce sont les saisons qui ont le dessus¹⁰¹. » Cette déclaration succincte place tout de même le roman dans une temporalité cyclique, qui évite l'eschatologie chrétienne en revenant à des croyances plus primitives fondées sur les saisons. Elle ajoute : « Il est possible de lire *Un roi sans divertissement* comme le récit d'un mythe accordé aux

98 J. Giono, *Un roi*, p. 36.

99 *Ibid.*, p. 37.

100 *Ibid.*, p. 39.

101 Jeanne Bem, « Violence et écriture dans *Un roi sans divertissement* », *Littérature*, Paris, Armand Colin, n°32, 1978, p.60 (désormais « Violence et écriture »).

rythmes saisonniers de la nature (mythe d'origine rappelant que c'est la violence qui instaure ou restaure la vie¹⁰²). » Cette violence symbolique est marquée par l'embrasement, poétique, de toute la forêt, et plus particulièrement du hêtre qui devient un « [être surnaturel¹⁰³] » garantissant le retour à la vie après la mort.

Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords. L'Ouest, badigeonné de pourpre, saigne sur des rochers qui sont incontestablement bien plus beaux sanglants que ce qu'ils étaient d'ordinaire rose satiné ou du bel azur commun dont les peignaient les soirs d'été¹⁰⁴ [...].

Le ciel se fait l'écho de cette violence dans ses couchers de soleil, qui deviennent eux-mêmes bien plus rouge. La couleur des « murailles du ciel » désormais d'un noir terrifiant fonctionne comme un déclencheur d'angoisse, qui elle-même provoque « l'acceptation de la cruauté », car la cérémonie sacrificielle qui s'ensuit, calme le groupe et l'unit contre la nuit, en attendant le jour. L'allusion à l'Ouest « badigeonné de pourpre » est peut-être une référence à la Première Guerre mondiale. Pour Jeanne Bem cela ne souffre aucune ambiguïté : « On aura compris que l'automne est le moment de l'année qui correspond à la guerre¹⁰⁵ », c'est le moment de l'explosion de la violence, et de la couleur en particulier le rouge, qui précède la mort, le blanc.

Un blême vert, un violet, des taches de soufre et parfois même une poignée de plâtre là où la lumière est la plus intense, cependant que sur les trois autres murailles s'entassent les blocs compacts d'une nuit, non plus lisse et luisante mais louche et agglomérée en d'inquiétantes constructions : tels sont les sujets de méditation proposés par les fresques du monastère des montagnes. Les arbres font bruire inlassablement dans l'ombre de petites crécelles de bois sec¹⁰⁶.

Dans la nuit hivernale, angoissante, qui les surplombe et en l'absence précisément de la rassurante religion chrétienne qui promet une vie éternelle après la mort, les arbres appréhendent l'approche de leur propre mort, momentanée, et se rassurent autour de ce bruit des branchages comme un ultime signe de vie avant qu'ils ne soient eux-mêmes engloutis par le silence feutré de la neige. Dans le cadre d'une forêt, l'Eros Thanatos prend l'apparence d'un fabuleux automne, d'un changement de saison impressionnant ; mais surtout il implique de sacrifier la vie en grande pompe pour espérer la retrouver plus tard, au printemps. Mais la condition de plantes des arbres relativise leur mort et la violence de leurs rites de fertilité. Bien que le combat entre Eros et Thanatos soit à l'évidence présent dans l'esprit de Langlois, il s'incarne bien davantage et de manière plus sensuelle dans la nature qui l'entoure. En revanche, cette dernière exacerbe réellement, dans sa somptueuse beauté,

102 J. Bem, « Violence et écriture », *Littérature*, p. 61.

103 J. Giono, *Un roi*, p. 39.

104 *Ibid.*, p. 37.

105 J. Bem, « Violence et écriture », *Littérature*, p. 60.

106 J. Giono, *Un roi*, p. 37-38.

les pensées violentes, refoulées des hommes, de la même manière que les sapins « [vert-noirs exaltent] toutes les autres couleurs¹⁰⁷. »

En dépit de toute cette séduction, Langlois a tout de même dépassé ses pulsions et même le simple objectif moral : il est héroïque. Il prend toutefois le soin de se suicider avant la venue de l'hiver, avant que le véritable ennui soit reflété par la Nature. En tant que personnage éveillé, il sait que la morale n'a pas vraiment de sens, c'est donc sa seule humanité qui le guide. Mais c'est là que l'on constate l'incompatibilité véritable avec Mizoguchi. Malgré leurs innombrables similitudes, dont l'existence chez eux d'un mal-être, leur fascination pour le Beau, ou leur comportement destructeur ; Langlois a choisi de ne pas se montrer cruel, alors que Mizoguchi emprunte la voie du mal. Le jeune moine ne cherche en aucun cas à rétablir l'équilibre et l'ordre dans son univers, il veut au contraire le mettre à bas. Cet ordre divise le monde en trois états et il peut-être explicitement relié à la notion du Beau. Pour comprendre ce que semble signifier Mishima, Catherine Millot emploie pour une comparaison issue du travail d'un sociologue japonais Masao Yamagoshi¹⁰⁸ qui rapproche l'Empereur du Japon de la caste méconnue des Intouchables japonais : les *burakumin*.

Les *burakumin* se répartissent en deux groupes au statut distinct : les *eta*, « les impurs », ceux qui sont pleins de souillures, et les *hinin*, les « non-humains ». Les premiers exerçaient les métiers qui mettent en contact avec le sang, la mort, et les déchets. [...] On était *eta* de naissance, à la différence des *hinin*, les « non-humains », provisoirement retranchés de la communauté humaine par quelque acte délictueux ou quelque activité impure. En faisaient partie les gens du spectacle, les magiciens et les prostituées¹⁰⁹.

Cette partie de la population, en raison de ses rapports à des activités impures, était autrefois exclue du monde et formait des communautés à part, bien localisées spatialement, les *eta* à l'extérieur des villes, et les *hinin* au centre. En Europe, difficile de parler véritablement de castes d'Intouchables, mais des équivalences peuvent mettre davantage en lumière ce phénomène. Les mises à l'écart spatiales de certaines communautés jugées indésirables existaient réellement : les Juifs, en particulier étaient très souvent concentrés dans des ghettos. Une particularité française sur l'excommunication des acteurs perdure jusque tardivement au XVIIIe siècle, et était sensiblement identique à la condition des *hinin* parmi ceux qui étaient des « gens de spectacles ». Excommunié signifie bien être mis hors de la communauté des chrétiens. Comme les *hinin*, ils pouvaient être réintégrés dans la communauté en faisant acte de contrition, et en renonçant à leurs activités. Ces phénomènes de mises à l'écart répondent à des nécessités de protéger la communauté des impuretés supposées des individus rejetés ; mais au Japon, ils revêtent avec l'Empereur, paradoxalement, une dimension de garant de l'équilibre de la société.

107 J. Giono, *Un roi*, p. 37.

108 Masao Yamagoshi, « La royauté japonaise », *Esprit*, Éditions Esprit, Paris, 1972, n°2, p. 315-343.

109 C. Millot, *Intelligence de la perversion*, p. 129.

[...] Ils en constituent, vers le « haut » et vers le « bas », les pôles extérieurs, les bornes. À la fois étrangers à la communauté et la fondant de leur exclusion même, l'Empereur et les *burakumin* participent du sacré, par excès de pureté d'un côté, d'impureté dans l'autre, et se rejoignent dans une égale dangerosité pour le commun des hommes. L'un comme les autres partagent une fonction de bouc émissaire, prenant en charge l'unicité du groupe par le sacrifice de soi¹¹⁰.

La dimension « haut » et « bas » est très juste puisqu'elle renforce l'idée que l'Empereur est proche du ciel, des dieux, alors que les *burakumin* à cause de leurs activités s'alignent sur la bestialité. Cependant, cette position verticale de la société, n'est pas forcément la plus parlante : il s'agit plutôt d'un monde horizontal séparé par des degrés de pureté ou de souillure, où l'imperméabilité des différents états les uns aux autres garantissent l'équilibre de toute la société, comme sur les plateaux d'une balance romaine. En appliquant ce système au *Pavillon d'Or* en remplaçant la pureté par la Beauté comme critère de référence, on s'aperçoit que le double phénomène d'exclusion fonctionne également. En effet, l'incarnation de la Beauté, le Pavillon d'Or, est hors du monde, tout comme l'Empereur. A l'inverse, les différentes tares de Mizoguchi, dont sa laideur, font de lui une figure d'exclu, de *burakumin*. Le monde est donc ordonné sur trois plans dont les deux extrêmes établissent l'équilibre pour ne pas bouleverser le monde des simples hommes, enchâssé entre les deux pôles sacrés. On peut bien parler de sacré dans les deux cas, car Catherine Millot rappelle l'ambiguïté de cette notion : « On connaît l'ambivalence originelle de la notion de sacré, qui désigne "celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller" (Ernout et Meillet¹¹¹). » Tel l'Empereur du Japon qui « ne doit pas toucher le sol ou s'exposer aux rayons du soleil¹¹² », le Pavillon d'Or est retranché du monde, car il ne doit pas non plus être en contact avec quoi que se soit pour préserver sa pureté. Le fait que Mizoguchi soit laid n'apparaît pas comme primordial dans le roman. Ce n'est jamais particulièrement développé, et si cela est bel et bien répété à plusieurs reprises dans le texte, cela l'est toujours de manière très simple et factuelle : « Je ne différais des autres que par mon bégaiement, et parce que j'étais un tantinet plus laid¹¹³. » Cette affirmation marque bien la différence physique du narrateur sans véritablement la souligner, puisque l'expression « un tantinet » euphémise l'assertion sur la laideur. Pourtant, elle paraît fondamentale pour comprendre les tenants et les aboutissants du personnage, puisque c'est la Beauté qui définit le Pavillon d'Or, et que Mizoguchi est présenté comme son antithèse. Lors de sa rencontre avec Tsurakawa, le narrateur fait une association d'idées qui n'est pas anodine : « J'enjambais la clôture et m'assis auprès de Tsurukawa. De nouveau étendu, il entourait sa tête de ses bras extérieurement

110 C. Millot, *Intelligence de la perversion*, p. 130.

111 *Ibid.*

112 *Ibid.*

113 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 71.

aussi bronzé qu'on peut l'être, si blanc, en dessous qu'on voyait les veines par transparence¹¹⁴. » Il n'y a pas d'érotisation de la chair ici, ni non plus de raison de soupçonner une attirance homosexuelle. Néanmoins, le contraste entre la peau bronzé du dessus du bras et la délicatesse de la peau blanche sous laquelle on voit les veines semble éveiller sentiment esthétique chez le narrateur, car il pressent : « D'instinct, je compris qu'il n'aimerait sans doute pas le Pavillon d'Or autant que je l'aimais, moi. Car cette obsession du Pavillon d'Or, c'est à ma laideur, qu'à mon insu, je finissais par l'attribuer toute¹¹⁵. » Le narrateur avoue que le fait de n'être pas beau le pousse à s'intéresser au temple. Or, il arrive à cette conclusion en observant la finesse de la peau de Tsurakawa, et l'exclut ainsi d'office de sa compréhension de la Beauté, parce que Tsurakawa, sans que cela soit expliqué, en possédant un peu de beauté, n'appartient plus de ce fait aux marges dans lesquelles évolue Mizoguchi. Pourtant, il s'agit moins en réalité de beauté physique, que de la corrélation entre la transparence physique de sa peau et celle de son âme. En effet, Tsurakawa est fréquemment associé au registre de la lumière et de la transparence. Il est notamment comparé lors de sa collision avec le camion à une « feuille de verre¹¹⁶. » Cette métaphore suggère l'agrégation de plusieurs éléments : la fragilité de son existence, la pureté de son eau¹¹⁷ et la clarté de son âme. Mizoguchi trouve cette pureté d'esprit d'autant plus exceptionnelle que lui-même commence déjà à être phagocyté par le Pavillon d'Or : « Quand on concentre son esprit sur la Beauté, on est, sans s'en rendre compte, aux prises avec ce qu'il se fait de plus noir au monde en fait d'idées noires¹¹⁸. » A l'inverse, Tsurakawa n'a l'esprit pollué par aucune préoccupation de ce genre. Personnage-lumière, il vit naturellement cette vie que le narrateur cherche désespérément à atteindre. En effet, Tsurakawa est complètement dans l'instant présent : « N'as-tu ni soucis ni désirs touchant l'avenir ? Lui demandais-je. — Non. Aucun ! A quoi ça me servirait-il ? [...] Cet adolescent, à ma différence, brûlait à l'extrême et plus pure pointe de la vie¹¹⁹. » Cette métaphore de la flamme s'applique parfaitement à Tsurakawa, car la beauté de son âme, mais également sa transparence indiquent sa fragilité, et laissait déjà supposer qu'il ne pourrait avoir assez de ressources pour survivre au monde, ce que le narrateur ressent très tôt : « [...] tout en lui étant d'un métal pur, il avait, des bêtes de race, la fragilité¹²⁰. » La pureté paraît alors incompatible avec la vie : où elle s'isole comme le Pavillon d'Or, où elle disparaît d'elle-même comme Tsurakawa. Dans son malheur, Mizoguchi se réjouit tout de même du fait que la mort de son ami soit si brutale et subite, car elle prend ainsi une dimension poétique qui cadre avec

114 Y. Mishima, p. 76.

115 *Ibid.*, *Le Pavillon d'Or*, p. 76-77.

116 *Ibid.*, p. 198.

117 Expression dans la joaillerie caractérisant la limpidité d'une pierre.

118 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 89.

119 *Ibid.*, p. 119.

120 *Ibid.*, p. 198.

l'image qu'il s'était construit du jeune homme : « Il fallait cette voie brutale pour que l'adolescent étrange et sans ombre pût rejoindre son ombre et sa mort¹²¹. » Fragile, spontané, bon, ayant vécu une existence fulgurante : ces différents éléments font de Tsurakawa l'incarnation du concept de *mono no aware*. Le prix de sa personne aux yeux de Mizoguchi explique donc naturellement sa disparition. Le constat est cohérent, mais sombre. Par ailleurs, il est ainsi moins question de beauté purement physique, que des comportements des individus. En effet, Tsurakawa est un personnage qui accepte autrui comme il est :

A peine eus-je achevé que j'entrai dans une violente colère. Car pas une fois il n'avait entrepris de me plaisanter sur mon bégaiement. Je le harcelais de « Pourquoi ? » à ce sujet. [...] Un sourire d'ineffable gentillesse passa sur le visage de Tsurakawa. « Moi, je suis de ceux qui ne prêtent aucune attention à ce genre de choses », fit-il¹²².

D'après Mizoguchi, non seulement Tsurakawa accepte les individus, mais il a également la faculté de transformer ses idées noires et de les rendre aptes au monde. En cela Tsurakawa « [faisait] songer [le narrateur] à un alchimiste capable de transformer le plomb en or¹²³. » Par exemple, lors de l'arrivée de la mère de Mizoguchi au temple pour la première fois après la mort de son père, le dialogue des deux adolescents est éloquent. Mizoguchi n'a aucune envie de la revoir, mais ne peut l'avouer à son ami, bien qu'il refuse tout de même de se montrer empressé d'aller à sa rencontre : « Pas la peine de courir, fis-je, ça esquinte. Rentrons tout doucement ! — Je vois, tu veux faire l'enfant gâté et apitoyer ta mère par ton air éreinté¹²⁴. » La laideur des sentiments ne semble donc pas affecter Tsurakawa. Kashiwagi veut détruire cette admiration qu'a conservé Mizoguchi pour Tsurakawa, en lui montrant ses lettres, et surtout la dernière :

Quand j'y pense à présent, disait-il, je me demande si cet amour malheureux, je ne le dois pas à ma nature malheureuse. Je suis né d'humeur sombre. Je crois bien qu'à aucun moment je n'ai su ce que c'est qu'une âme parfaitement à l'aise et ensoleillée¹²⁵.

Cette affirmation douloureuse contredit absolument toutes les caractéristiques d'équilibre intérieur que semblait présenter Tsurakawa aux yeux du narrateur. Mais finalement, ce témoignage est-il important ? Tsurakawa est humain ; naturellement, il connaît peines, colères, détresse et douleurs. Simplement son état d'esprit est toujours bien plus haut moralement que le commun des mortels, surtout par rapport à Mizoguchi plongé dans la noirceur. Du reste, c'est bien « une infime histoire d'amour¹²⁶ » qui l'a emporté, dont la souffrance était certes réelle, mais banale. Il reste donc le personnage qui a le plus accès à la vie, à son insu en quelque sorte, et démontre que la beauté physique compte moins dans l'accès au monde que la pureté de l'esprit, Tsurakawa lui-même n'étant

121 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 198-199.

122 *Ibid.*, p. 84.

123 *Ibid.*, p. 102.

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*, p. 315.

126 *Ibid.*, p. 314.

pas vraiment beau¹²⁷. Par extension, on peut même se demander si Uiko eût été si belle aux yeux du narrateur, si elle n'avait pas été si hautaine, et donc inaccessible. Après tout, elle est « cet être épris de solitude et que tout le monde, pourtant, dorlotait¹²⁸. » Ce n'est donc pas le fait d'être simplement repoussant physiquement qui a exaspéré Mizoguchi au point de détruire le Pavillon d'Or, considéré comme son reflet inverse. C'est bien son exclusion du monde qui lui est insupportable ; non pas la solitude en elle-même, habitué qu'il est à être seul depuis toujours : « Je me rendis compte, une fois de plus, que pour moi la vie la moins pénible était celle où l'on n'adresse la parole à personne¹²⁹. » La solitude est un phénomène passif. L'exclusion, en revanche, est volontaire de la part des autres. Et ce qui est insupportable dans ce rejet que Mizoguchi subit, c'est de savoir qu'un autre objet, ici le Pavillon d'Or, bien qu'exclu comme lui, lui soit inaccessible. Encore pire : à cause de sa pureté, par contraste, il exacerbe l'impureté physique, mais surtout morale de Mizoguchi. Il est donc, *de facto*, l'artisan de son malheur, puisqu'il le désigne à ses dépens comme le paria, le *burakumin*, son opposé complet, l'élément nécessaire à créer un équilibre dans le monde. Et ainsi, le temple l'empêche d'entrer en contact avec lui, car il stigmatise son désir, ce dernier étant toujours impur et indigne de lui et du monde. La seule manière de sortir ce carcan pour espérer entrer dans la vie est donc de le détruire. Et puisque seul le mal est la caractéristique du narrateur, il suffit d'un seul contact pour souiller le Pavillon d'Or, et dès lors assouvir son désir. Un excédent de mal va renverser l'équilibre du monde en supprimant l'un des piliers : la beauté du Pavillon d'Or. De l'expression du désir dans *Un roi sans divertissement* et dans *Le Pavillon d'Or* tient la rupture ou non de l'ordre du monde. Et ici la démarche de Mizoguchi, on le voit, est l'exacte opposée de celle Langlois, puisque l'un préserve et l'autre détruit. Peut-être est-il un peu facile de qualifier Mizoguchi d'égoïste. Mizoguchi n'est pas seulement solitaire, mais c'est aussi un paria dans la représentation qu'il a du monde ; à l'inverse Langlois est « un roi », qui peut dans sa grandeur se permettre de protéger le monde.

II. 3. – Le sacré et la misère

Langlois, le « roi sans divertissement », et Mizoguchi le *burakumin*. Ces deux termes devraient, sans conditions, les poser aux antipodes sur l'échiquier de la pureté, puisque le roi est symboliquement plus proche de l'empereur, lui-même du côté de la divine Beauté. Pourtant, tous deux sont mis hors de la communauté humaine sans distinction. Dans la solitude, leur position n'y change rien, c'est même toute l'ironie de l'aphorisme de Pascal, un roi n'est qu'un homme comme les

127 « Juste à ce moment, un éclair illumina ses sourcils doucement arqués, seule partie de son visage qui eût quelque finesse », Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p.119.

128 *Ibid.*, p. 36.

129 *Ibid.*, p. 207.

autres, il n'est au fond pas moins à plaindre que le paria. Catherine Millot pose d'ailleurs cette proximité en attestant du paradoxe de l'objet sacré : « Le sacré est bipolaire. Il est fait de deux abîmes qui peut-être n'en font qu'un, la souillure s'inversant en bénédiction, l'impur devenant la voie de la purification¹³⁰. » La réversibilité de cette opposition – en apparence contradictoire puisque par définition la pureté est vide de toute souillure – s'illustre bel et bien dans la comparaison des attributs des personnages des deux romans. Lorsqu'il rencontre et décrit Kashiwagi pour la première fois, le narrateur ajoute à son propos :

Kashiwagi ne différait des autres que lorsqu'il marchait : assis il n'y paraissait pas ; il y avait même, dans son visage pâle, une sorte de beauté sévère ; une beauté intrépide, comme celle des jolies femmes, que n'offusquait point son infirmité corporelle. Les infirmes, comme les jolies femmes, sont las d'être regardés ; ils ont la nausée de vivre continuellement cernés par le regard des autres¹³¹ [...].

Mizoguchi émet ici un rapprochement entre ce qui est beau, les jolies femmes, et ce qui est laid, l'infirmes. Le fait que Kashiwagi soit beau n'est pas pris en compte ici. Contrairement aux jolies femmes, ce n'est pas pour sa beauté qu'il est « [cerné] par le regard des autres » : c'est pour son infirmité. Mizoguchi étant lui-même infirme, peut-être se rapproche-t-il ainsi inconsciemment d'Uiko, son modèle de beauté féminine. En effet, le regard des autres qui les cerne, certes pour des raisons complètement différentes, isole néanmoins l'infirmes et les jolies femmes du monde normal en même temps. Cela prouve qu'ils sont bien les deux faces d'une même pièce. On se souvient également de la proximité qui existait entre Langlois et M.V. qui étaient adversaires, mais ce faisant, égaux. Il y a donc bien une réversibilité réelle des rôles des personnages à l'œuvre dans les romans. Par exemple, Langlois est sans aucun doute le roi sans divertissement. Ses amis qui l'accompagnent sans être allés aussi loin que lui dans le désespoir, ou la compréhension du monde, n'en sont pas moins des sortes de figures exceptionnelles également. Sans avoir l'aura royale de Langlois qui se caractérise par la solitude de sa personne, ils ont le privilège de pouvoir l'entourer. Notamment lors des fameuses promenades sur la place :

Il ne se passait pas un jour sans que M^{me} Tim soit au village. Et alors, elle et Langlois se promenaient inlassablement de long en large sur la place des tilleuls, parlant peu, sans presque jamais se regarder en face, restant de longs moments à marcher côte à côte en silence. A moins que Langlois soit à Saint-Baudille. — Et toi, à partir de ce moment-là, combien de fois l'as-tu mise ta belle robe ? Soit pour aller à Saint-Baudille le rejoindre (les rejoindre), soit pour faire la troisième muette dans la promenade sous les tilleuls¹³² ?

La promenade est un plaisir d'oisif, d'esthète, donc d'aristocrate. Le caractère exceptionnel de ces rencontres est renforcé par la « belle robe » que met Saucisse pour rejoindre Langlois et M^{me} Tim. Langlois qui se démarque déjà par son élégance (c'est presque un *dandy*) et M^{me} Tim, châtelaine de

130 C. Millot, *Intelligence de la perversion*, p. 130.

131 Y. Mishima, *Pavillon*, p. 148.

132 J. Giono, *Un roi*, p. 154.

Saint-Baudille, est également très « propre¹³³. » Pour rejoindre les hautes sphères de ces personnages qui discutent de « la marche du monde », Saucisse, qui connaît bien le monde, n'a aucun mal à se parer des attributs de cette noblesse symbolique pour participer à la conversation. La discussion sur « la marche du monde » paraît être de nature désespérante ; car le monde est désespérant. D'ailleurs les personnages « [restent] de longs moments à marcher côte à côte en silence. » Cette discussion est angoissante, mais en vertu de leur nature de personnages éveillés, M^{me} Tim, Saucisse, ou le procureur sont les seules personnes avec qui Langlois peut en discuter. Et cela explique pourquoi ils s'habillent aussi bien. L'apparence compte naturellement. Elle n'est pas primordiale, mais elle est d'abord la marque de respect envers la hauteur du sujet de leur conversation. Et surtout, elle importe dans la mise en scène. Comme dans la chasse à Chalamont, les beaux habits participent de l'aspect cérémonial de leur réunion, et par conséquent accentuent le divertissement qui atténue l'angoisse de Langlois. Ces personnages, qui ont cette connaissance du monde, l'ont acquis en regardant derrière les masques que se donne la civilisation. Cette métaphore est parfaitement adaptée pour Saucisse ancienne chanteuse de café-concert, devenue prostituée. Ayant déjà connaissance de ce qui était hors-scène, elle a vite connaissance de l'obscène également. Elle a été, reprenant la terminologie de Catherine Millot, une *hinin* accomplie, à la fois ex-artiste de spectacle et ex-prostituée. Pourtant, cela ne l'empêche guère d'être une figure presque égale à Langlois. Elle est la personne qui lui est sans doute le plus proche avant M^{me} Tim et le procureur, et une figure clef des cérémonies qu'il met en scène, à Chalamont, dans les promenades, à Saint-Baudille. Saucisse est l'incarnation de cette ambivalence sacré-souillé qui cache en fait la même réalité. Jeanne Bem détecte la même nature chez Langlois :

Dans l'ordre du mythe, l'histoire de monsieur V. met l'accent sur le roi transgresseur et (pro) créateur ; l'histoire de Langlois la complète en mettant l'accent sur la contagion de la violence et sur le tabou du roi ; toutes deux assimilent le roi à la victime émissaire. Quand Langlois revient au printemps 1846 au village, c'est très exactement en meurtrier victorieux du « monstre », donc impur, et en réincarnation du monstre vaincu, donc là encore porteur de la violence maléfique. Désormais pour les villageois Langlois est l'intouchable, l'être tabou qu'il faut tenir « à distance respectueuse » (p. 575). En latin *tabou* se disait *sacer* : à la fois sacré-intouchable et maudit-intouchable¹³⁴.

La personne royale de Langlois tient d'après Jeanne Bem, moins à une attitude de personnage éveillé, et qui serait donc un titre honorifique, qu'à un aspect concret de sa personnalité dans le cadre de l'histoire. Sa victoire sur M.V., sa valeur de guerrier lui offrirait factuellement ce sacre. On peut parler de sacre de manière littérale, car elle introduit véritablement la notion de sacré, jusque-là cantonné au *Pavillon d'Or*, dans *Un roi sans divertissement*. Jeanne Bem suppose que l'exclusion de Langlois est immédiatement le fait des villageois qui le mettent tout de suite « à distance

133 Jean Giono, *Un roi*, p. 155.

134 J. Bem, « Violence et écriture », *Littérature*, p. 63-64.

respectueuse », alors qu'au contraire ceux-ci sont tout d'abord étonné de le voir si froid. Du reste, c'est Saucisse qui formule cette idée d'une distance respectueuse, mais elle ne s'en compte que tardivement dans le roman, à Saint-Baudille, et à cette époque Langlois est déjà presque perdu. Néanmoins, cette idée a le mérite de définir Langlois comme le roi « sacré-intouchable » et « maudit-intouchable ». Cette situation est plus ambiguë que celle de Mizoguchi, qui est explicitement un paria. En revanche, elle fait envisager la possibilité que lui non plus ne soit pas cantonné dans ce rôle, car comme l'affirme, avec raison, Catherine Millot : « Le sacré est bipolaire¹³⁵. »

En contact avec le sacré, les rois dans les sociétés primitives étaient soumis à l'interdiction du contact avec leurs sujets ; d'autre part il semble que la mise à mort du roi ait fait partie de la fonction royale. En somme, plus le roi, grâce à son contact privilégié avec le sacré, a rendu de services à la communauté, plus il y a de raisons pour l'immoler : telle est la logique de la pensée primitive.¹³⁶ !

Ce qui ressort avant tout de cet exposé sur la royauté des sociétés primitives est effectivement la parfaite ambivalence dans le sacré entre pureté et souillure : « La victime, en prenant sur elle la violence maléfique (la souillure accumulée pendant l'année passée), la transformait en violence bénéfique et purifiait la communauté au seuil de l'année nouvelle¹³⁷. » La déférence à l'égard du roi est alors inséparable de sa future immolation. Jeanne Bem considère que « la mise à mort du roi [...] fait partie de la fonction royale », car elle-même envisage *Un roi sans divertissement* comme un récit saisonnier ; après la mort de M.V.-roi, succède le nouveau roi, Langlois, qui à l'issue de son règne devra à son tour et assurer la pérennité du monde. La dimension sacrificielle du personnage du roi est encore plus grande que pour Mizoguchi dans *Le Pavillon d'Or*, puisqu'on exige de Langlois le sacrifice complet de sa vie, et peut-être vient de là sa grandeur, alors que seule la soumission est attendue du jeune prêtre. Mais tous les deux sont bel et bien dans une posture de bouc émissaire sacré, qui participe à ce cycle de violence qu'ils subissent et qui renouvelle et maintient l'équilibre du monde. Cependant, cette définition fait que leur destin leur échappe aux héros, écrasés par le poids que le monde fait peser sur eux ; alors que précisément, ils se rebellent. Le suicide de Langlois entre effectivement dans cette logique sacrificielle. Pourtant, cela reste éminemment un ultime geste de révolte. Et Mizoguchi refuse complètement d'être l'objet du Pavillon d'Or : il veut vivre, et c'est pour cela qu'il le brûle. Ils sont des figures à la fois grandes et misérables, mais pas des victimes passives, car, bons ou mauvais, ils font des choix. Langlois décide de perpétuer ce cercle de violence, tout en protégeant les hommes, tandis Mizoguchi décide complètement de briser l'objet de son tourment.

135 C. Millot, *Intelligence de la perversion*, p. 130.

136 J. Bem, « Violence et écriture », *Littérature*, p. 64.

137 *Ibid.*, p. 62.

Ce que l'on constate tout de suite, c'est que Langlois et Mizoguchi, persécutés par leur propre perception du Beau, ont tout de même conscience de la domination qu'elle exerce sur eux. Langlois éprouve le besoin sadique de ressentir un plaisir esthétique dans la douleur d'autrui. Mizoguchi aussi souhaite assouvir son désir, mais pour cela il doit transgresser la Beauté, là aussi dans la cruauté. Seul l'objet de la transgression (les autres ou la Beauté) varie. Leur capacité à jouir du monde dépend donc de leur sentiment plus ou moins grand dans le plaisir. Si Langlois y parvient presque jusqu'au bout, Mizoguchi a un rapport bien plus ambivalent au mal que cette fascination lui suggère d'accomplir. Dans les cas, les deux personnages vont basculer au terme de cet empoisonnement, et vont verser dans la violence et la destruction, car la fascination pour le Beau ne cesse d'augmenter, c'est une intempérance dont n'est jamais assez ivre, et il faut alors se résoudre à faire un choix.

III. – La délivrance

Le mal que ressentent Langlois et Mizoguchi les pousse tous deux à essayer de le vaincre avant qu'ils ne puissent plus le maîtriser. Mais dans les deux cas, ce combat se manifeste par la destruction, ou du personnage assujéti au Beau, ou de l'objet du Beau lui-même. Ainsi, en dépit de cet acte de résistance, le basculement dans la violence marque la réussite de leur perversion par leur sentiment esthétique. Un sentiment d'insatisfaction se dégage alors de cette supposée délivrance finale, qui sonne comme un échec.

III. 1. – Le basculement irrémédiable

Mizoguchi, épuisé par sa lutte pour accéder à la vie contre le Pavillon d'Or, en vient à la conclusion, somme toute logique, de le détruire. Il déclare à ce moment-là : « IL FAUT INCENDIER LE PAVILLON D'OR¹³⁸ » ce qui marque naturellement son passage de l'autre côté. Il reproche au Beau d'anéantir tout autour de lui pour s'imposer. Son immortelle beauté est en réalité une non-vie, figée, incompatible avec l'existence des êtres vivants qui ont besoin d'exprimer leur désir. Pour se libérer de son existence, il décide donc lui-même de se débarrasser de cette Beauté inhumaine. Il y a une dimension finalement assez égoïste dans son acte, car il ne défend que son propre accès à la vie ; et surtout, il cherche même à déséquilibrer autrui en brûlant le Pavillon d'Or, qui représente à ses yeux un pilier du monde, à cause de son caractère immortel et inamovible, sur lequel la société se serait inconsciemment fondée. Et il agit moins pour libérer ses semblables que pour les détromper sur la stabilité du monde : c'est un acte nihiliste qu'il fait pour lui-même. À l'inverse, le suicide que Langlois s'inflige est destiné à protéger autrui. Ne pouvant détruire la nature de la Beauté, qui s'incarne précisément dans la mise à mort, il préfère détruire le réceptacle de cette esthétique, c'est-à-dire lui-même. L'ultime scène du récit qui montre la fascination de Langlois pour le sang sur la neige, qui est narrée par Anselmie, laisse planer un doute. Langlois a-t-il prévu de se suicider et s'est-il simplement laissé un dernier plaisir, ou a-t-il succombé par inadvertance et a décidé en conséquence de mettre un terme à son existence ? La nuance est d'importance, car la première hypothèse suppose une maîtrise complète de Langlois sur lui-même : sachant qu'il ne réussirait pas, il a pris le pas sur son destin et mis fin à ses jours. La deuxième est tout aussi courageuse, mais plus sombre aussi : Langlois chute soudainement et se sachant dangereux, doit précipiter sa propre mort. La première reste néanmoins la plus probable, dans la mesure où il savait que Delphine ne saurait pas reconnaître un bâton de dynamite parmi les cigares dans la boîte et ne

138 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 284.

se poserait ainsi aucune question. Si le suicide paraît donc la mesure envisagée depuis longtemps par Langlois, l'auteur brouille quand même les pistes. D'une part, le lecteur n'a jamais accès à l'intériorité de Langlois – donc aucun moyen d'être certain de sa décision – et d'autre part le récit de Langlois observant le sang de l'oie se fait au travers de l'expression pauvre et laborieuse d'Anselmie :

— Vous m'ennuyez à la fin, dit-elle, je vous dis que c'est tout. Si je vous dis que c'est tout c'est que c'est tout, nom de nom. Il m'a dit : « Donne. » J'y ai donné l'oie. Il l'a tenue par les pattes. Eh bien, il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue. Il m'a dit : « Tiens, la voilà. Et va-t'en. » Et je suis rentrée avec l'oie. Et je me suis dit : « Il veut sans doute que tu la plumes. » Alors, je me suis mise à la plumer. Quand elle a été plumée, j'ai regardé. Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie. J'y ai dit : « L'est plumée, monsieur Langlois. » Il ne m'a pas répondu et n'a pas bougé. Je me suis dit : « Il n'est pas sourd, il t'a entendue. Quand il la voudra, il viendra la chercher. » Et j'ai fait ma soupe. Est venu cinq heures. La nuit tombait. Je sors prendre du bois. Il était toujours là au même endroit. J'y ai de nouveau dit : « L'est plumée, monsieur Langlois, vous pouvez la prendre. » Il n'a pas bougé. Alors, je suis rentrée chercher l'oie pour la lui porter, mais, quand je suis sortie, il était parti¹³⁹.

Ce qui est terrible dans ce passage, et ce qui exaspère les villageois, c'est qu'Anselmie n'interprète rien. Elle n'a que deux réflexions sur la situation, et elles sont d'ordre ménager : plumer l'oie et l'apporter à Langlois. Les échanges avec Langlois sont purement factuels « Il m'a dit "Donne." J'y ai donné l'oie. » À part cela, Anselmie ne voit rien. Le comportement de ce dernier ne suscite chez elle aucune interrogation : « — Comment était-il ? — Comme d'habitude. — Pas plus ? — Pas plus quoi ? Non comme d'habitude¹⁴⁰. » Ce dialogue de sourd ne reflète pas seulement la « brutalité¹⁴¹ » d'Anselmie, il révèle également l'incompréhension des villageois qui sont incapables d'expliquer l'acte de Langlois tout en sachant qu'il y a, dans ces ultimes moments, peut-être un moyen de résoudre l'énigme du personnage. Cette investigation échoue bien sûr, les derniers instants de Langlois étant masqués par la perception superficielle des événements qu'a Anselmie. Langlois demeure donc un personnage secret et le danger qu'il a éventuellement pu représenter, même brièvement, reste un mystère.

Par comparaison, naturellement, l'incendie du Pavillon d'Or par Mizoguchi peut apparaître comme un acte plus maîtrisé que celui de Langlois. En effet, ce dernier a tout de même failli, volontairement ou non, il a succombé au plaisir d'observer une oie se vider de son sang. Mizoguchi paraît donc plus intransigent avec l'origine de son mal. Certes, il hésite au moment d'incendier le bâtiment, puisque sachant que cela était possible, qu'il est sur le point de le faire, cela n'est *de facto* plus nécessaire : il a la preuve de la mortalité du Pavillon. Mais il se ressaisit rapidement, quand lui revient en mémoire un passage du *Rinzairoku* :

139 J. Giono, *Un roi*, p. 243.

140 *Ibid.*, p. 241.

141 « C'est une brute, cette femme ! » *ibid.*, p. 240.

Si tu croises le Bouddha, tue le Bouddha ! Si tu croises ton ancêtre, tue ton ancêtre ! Si tu croises un disciple du Bouddha, tue le disciple du Bouddha ! Si tu croises tes père et mère, tue père et mère. Si tu croises ton parent, tue ton parent ! Alors seulement tu trouveras la Délivrance. Alors seulement tu esquiveras l'entrave des choses et tu seras libre¹⁴²...

À la manière du cas sur le chat égorgé par Nansen, ce texte évoque violemment la nécessité de se couper de toutes choses, même de nos liens humains les plus proches ou les plus respectables, puisque c'est le seul moyen d'être libre. Le passage conforte Mizoguchi dans l'idée de mettre le feu pour se débarrasser du Pavillon d'Or. Ce soudain regain de volonté est en fait très hypocrite de la part de Mizoguchi, puisqu'il utilise cette formule, d'une part comme justificatif moral, alors même qu'il n'a jamais mis en perspective la voie bouddhique et l'éventualité de se détacher du Pavillon d'Or auparavant. Et d'autre part, pour lui, brûler le Pavillon d'Or signifie accéder à la possibilité d'assouvir son désir sur le monde et de goûter à la vie dans une dimension très matérielle ; tout le contraire de la doctrine bouddhique donc. Mais alors, qu'il paraît tout de même prêt à couper tout lien avec le temple, soudain, au plus fort de l'incendie, il éprouve l'envie de mourir dans les flammes. Précisément dans le Kukyôchô, une petite pièce recouverte de feuilles d'or. La volonté de disparaître avec le Pavillon d'Or, dans le lieu sans doute le plus splendide du temple, est une preuve évidente que Mizoguchi, en réalité, ressent toujours aussi impérieusement l'emprise de la Beauté. D'autant plus que le Pavillon d'Or n'est jamais aussi beau qu'au seuil de sa destruction. C'est uniquement parce que la porte du Kukyôchô lui résiste, et que la possibilité de mourir poétiquement cerné par la Beauté même s'évanouit, que le jeune homme décide de fuir les flammes. Mizoguchi a donc effectivement vaincu la Beauté ; mais à défaut de ne pas disparaître avec elle.

Ainsi, la Beauté engendre bel bien une pulsion de mort. L'emprise que le Beau a sur Langlois et Mizoguchi est si forte que finalement les deux y succombent. Néanmoins, dans les deux cas, on peut voir dans leurs agissements respectifs un acte de résistance pour se délivrer du mal qui les affecte. Certes, leurs actions, c'est-à-dire un suicide réussi et l'autre avorté, sont ambiguës, et on peut même se demander dans quelle mesure elles ne marquent pas la défaite des personnages ; mais tout au moins ce sont des réponses d'adversaires, et non pas de victimes.

III. 2. – La morale et la Beauté

L'obsession de la Beauté a conduit Langlois et Mizoguchi à vouloir à tout prix s'en délivrer, au point d'être prêts à le payer de leurs vies. À la violence de son emprise, répondent les violents moyens de s'en libérer. Mais ce n'est pas uniquement la domination de la Beauté qui pervertit. Cette emprise qu'elle exerce sur eux est néfaste à ce stade, mais comme le sont tous les

142 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 371.

excès, comme pourrait l'être l'alcool par exemple. En réalité, au-delà de ça, dans les deux romans, parce qu'elle fait apparaître le plaisir dans une transgression, elle est considérée comme mauvaise.

Il est vrai que contempler le sublimissime hêtre dans *Un roi sans divertissement* peut paraître un plaisir assez neutre, car il n'implique de ne commettre aucun meurtre, ni aucun sacrifice. Pourtant, sa beauté est déjà intimement liée aux forces de vie qui triomphent des forces de mort dans l'arbre. Le plaisir esthétique innocent ou inutile n'existe pas dans *Un roi sans divertissement*. C'est sans doute d'ailleurs sa plus grande différence avec la Beauté représentée dans *Le Pavillon d'Or*, qui pour être belle, s'affranchit de toute réalité¹⁴³. Dans *Un roi sans divertissement* au contraire, elle matérialise cette réalité. L'essence même du Beau se dévoile, alors que le narrateur revient sur les différents enlèvements :

Il existe, évidemment, un système de références comparable, par exemple, à la connaissance économique du monde et dans lequel le sang de Langlois et le sang de Bergues ont la même valeur que le sang de Marie Chazottes, de Ravanel et de Delphin-Jules. Mais il existe, enveloppant le premier, un autre système de références dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre, vers les montagnes du pays de Moria ; dans lequel les couteaux d'obsidiennes des prêtres de Quetzacoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis. Nous en sommes avertis par la beauté. On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile¹⁴⁴.

Ce qui se dégage de ce passage, c'est avant tout la sensation qu'il existe une volonté supérieure qui dirige toutes les actions guidées par un sens esthétique. C'est ce qui explique notamment l'idée de la « justice » dans le hêtre. Cela ne relève jamais du hasard. Ni le choix des victimes de M.V., ni les sacrifices de l'Ancien Testament ou de la religion aztèque, ni même le plumage de la pintade. Le système de références de M.V. n'est qu'une subdivision d'un système plus grand, tous deux ayant pour point commun de suivre une volonté plus grande de valoriser le Beau, pour mieux le sacrifier. Peut-être s'agit-il d'une provocation, lorsque le narrateur compare les actes sanglants perpétrés par l'homme, au plumage de la pintade, qui paraît quelque peu trivial et qui plus est, n'est pas du ressort de l'humain. Mais on peut également y déceler, précisément, la manifestation de cette volonté supérieure, qui a donné à la pintade un manteau noir pointillé de blanc, effectivement très élégant, dans le but ironique d'être la victime désignée de leur sacrifice. En associant deux actes sacrificiels, qui s'équivalent dans l'horreur, celui d'Abraham et d'Isaac, et ceux des rituels aztèques de sacrifices humain, le narrateur annihile par avance toute controverse morale sur ce qu'il affirme à propos des actes menant au Beau. En effet, les Espagnols ont justifié leurs conquêtes des Amériques au nom de la Chrétienté, dans l'objectif de faire cesser cette pratique sacrificielle qu'ils considéraient comme barbare et surtout diabolique. C'est donc la légitimité du christianisme opposée à ce qu'ils

143 « Jamais il n'avait déployé plus forte beauté, planant à milles lieues au-dessus de l'image que je nourrissais de lui, au-dessus du monde de réalités, sans nul lien avec ce qui se passe » Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 111.

144 J. Giono, *Un roi*, p. 49.

considèrent comme de la barbarie. Pourtant, le texte rappelle ici qu'Abraham était prêt à faire exactement la même chose avec Isaac, pour Dieu. L'objectif de Dieu était d'éprouver la foi d'Abraham, au point que celui-ci franchisse le tabou du sacrifice humain, et surtout celui de sa propre chair. Le fait qu'au dernier moment un ange l'en empêche ne change rien : Abraham allait le faire, il a donc virtuellement tué Isaac. Il existe, par conséquent, une égalité profonde dans ces rituels que les deux peuples célèbrent. Un véritable chrétien doit, au besoin, c'est-à-dire si Dieu le lui demande, pouvoir sacrifier sa famille. Croire en Dieu dans la Chrétienté, c'est sacrifier potentiellement ses attaches terrestres, et croire dans les dieux aztèques consistait à célébrer ces sacrifices humains. Au vu de leur égalité, la nature divine de ces sacrifices n'a, ni dans un cas, ni dans l'autre, à être remise en question par la morale. Dans le roman, on ne tue pas juste pour tuer ; on tue pour se distraire. La dimension cérémoniale, prend justement ici tout son sens. On tue dans le cadre d'une cérémonie, qui codifie les actes, et accroît le Beau. Par exemple, M.V. tue, certes, mais il fait reposer ses victimes mortes dans le hêtre le plus beau que l'on eût su voir, comme un cercueil vivant. Le Beau lumineux, pur et indolore existe, mais il ne doit pas être nécessairement préféré à son versant sombre. Faire abstraction de la morale est la clef pour comprendre la Beauté dans *Un roi sans divertissement*. Cela explique d'ailleurs, la fascination pour le sang, qui par sa vision même, est de nature transgressive. Le sang est obscène, littéralement « hors-scène », car il n'est jamais bien vu dans le cadre public, de même que d'autres fluides corporels. Pourtant, cela n'empêche pas sa couleur rouge vif de rester malgré tout très belle. Dans ce que l'on peut juger laid moralement, comme un crime par exemple, il peut donc exister une forme de volupté, de beauté. Pour l'apprécier, en revanche, il faut faire preuve de souplesse morale ; voire manifester une totale absence de conscience. Et c'est parce que Langlois a encore des principes moraux stricts, sur certains points, qu'il décide qu'il ne cédera pas à cette fascination pour la Beauté. Atteint très tôt par ce mal, il aurait pu outrepasser ses valeurs et devenir un M.V. bis. Il a donc besoin pour ne pas succomber de faire dès lors preuve d'une certaine rigueur de caractère. Ne l'appelle-t-on pas à son retour au village « l'austère et le cassant¹⁴⁵ » ?

Dans *Le Pavillon d'Or*, la Beauté qui dure dans le temps n'incarne pas la vie, contrairement à *Un roi sans divertissement*. On le voit dans l'exemple du sein de la professeur d'art floral, qui se dématérialise et se détache non seulement de sa charge érotique et sexuelle, mais également de sa condition de chair humaine, en devenant imputrescible. Irréel et parfait, le sein est dit « Stérile comme la Beauté même¹⁴⁶ », car la perfection implique que rien de mieux, jamais, ne peut survenir. Ce faisant, cette perfection, dans un monde imparfait, se retranche dudit monde. Ce phénomène est

145 J. Giono, *Un roi*, p. 126.

146 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 230.

constitutif du Beau dans le roman, et empêche naturellement qu'on puisse porter tout jugement moral sur un bel objet, tel le Pavillon d'Or, ou même sur le sein, parce que précisément, en échappant au monde, il n'a aucune signification. C'est d'ailleurs pour cela que le narrateur est subjugué par l'existence du Pavillon d'Or, après qu'il prenne acte de son immortalité quand il est délivré de la menace aérienne :

Jamais il n'avait déployé plus forte beauté, planant à mille lieues au-dessus du monde des réalités, sans nul lien avec ce qui se passe. Jamais sa beauté n'avait été plus fulgurante, ne s'était refusée davantage à toute espèce de signification. Je le dis en pesant mes mots : tandis que je le regardais, mes jambes tremblaient et une sueur froide ruisselait de mon front. [...] Aujourd'hui, ce que je percevais, c'était un absolu silence, un manque absolu d'écho. Rien, ici, ne passait ; rien, ici, ne changeait. Le Temple d'Or existait devant moi, s'élançait vers la nue, comme un silence lourd de retentissements, comme dans une symphonie, une terrifiante pause¹⁴⁷.

En cela, le détachement du Beau vis-à-vis du monde, qui empêche tout jugement, le rapproche du Beau dans *Un roi sans divertissement*, lui aussi inattaquable sur ce plan-là. Pour autant, là aussi, le personnage qui ressent le Beau évolue dans le monde réel. C'est-à-dire que de son côté, ses actes ne sont pas neutres. Et dès lors, le mal peut entrer en jeu. Au terme du roman, Mizoguchi se demande, face à ce caractère annihilateur de la Beauté : « Le Mal est-il malgré tout possible¹⁴⁸ ? » Mais il connaît en fait déjà très bien la réponse. Lorsque Mizoguchi foule aux pieds la prostituée, il tire un plaisir extrême de ce contact avec la femme. C'est une jouissance sadique, car en transgressant la beauté de la prostituée, il arrive à éprouver du plaisir. Néanmoins, il voit bien dans la réaction des autres moines, et surtout de Tsurukawa, que son acte se pare de « l'éclat du Mal¹⁴⁹ » à leurs yeux. Il est difficile de déterminer comment il le vit. Précédemment, il affirme vouloir, sans bien mesurer ce que cela signifie, « [...] [aller], moi, plus profond qu'eux, le plus profond possible, au cœur même du mal¹⁵⁰. » Et cet « éclat du Mal » est plus tard associé par lui à une décoration sur la poitrine. Cette attitude est symptomatique de la dérive à laquelle mène la Beauté : Mizoguchi détaché du monde et de ses conventions, et prêt à tout pour satisfaire son désir, le mal ou le bien n'ont plus guère de sens à ses yeux. D'ailleurs, Mizoguchi avoue que dans l'instant, cet acte ne lui a fait éprouver aucun remord¹⁵¹. Il faut véritablement la rigueur morale de Langlois pour ne pas y succomber.

Les deux romans proposent l'idée que ce qui est beau provoque un plaisir esthétique fort, est détaché de toute forme de morale. Dès lors, la transgression de la beauté pour arriver à la jouissance

147 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 111.

148 *Ibid.*, p. 240.

149 *Ibid.*, p. 140.

150 *Ibid.*, p. 118.

151 « Fait étrange : cet acte qui sur le moment, n'avait pas éveillé en moi le moindre sentiment de culpabilité [...]. » *ibid.*, p. 140.

peut éventuellement mener au mal, et ce faisant à la violence ; non pas parce qu'elle est immorale, mais parce qu'elle est amoral.

III. 3. – Les origines de la violence

Ainsi donc, la Beauté est incompatible avec les règles de la morale. On constate, factuellement, qu'il y a bel et bien une prédilection de cette Beauté pour tout ce qui a trait à la destruction, à la violence et à la mort dans les deux romans. Langlois enquête sur des meurtres dont le motif est esthétique, lui-même éprouve une fascination poétique pour le sang ; Mizoguchi s'émeut à l'idée de la prochaine destruction du Pavillon d'Or incarnation du Beau, puis piétine le corps d'une femme et ressent de la joie dans cet acte. L'explication de l'amoralité du Beau, bien qu'elle soit vraie en l'occurrence, n'est pas tout à fait suffisante pour expliquer ce phénomène de violence récurrent dans *Un roi sans divertissement*. Il ne s'agit plus ici de constater ce qui est défini comme beau dans les œuvres, ni non plus de comprendre comment interpréter cette beauté, mais plutôt de saisir d'où elle vient. Pour cela, il faut revenir aux origines du roman. Le titre de l'œuvre est tiré d'une pensée de Pascal, « un roi sans divertissement est un homme plein de misère. » Cette phrase suggère qu'un homme, même puissant, riche, ou possédant tout ce que la vie peut offrir de bon, s'il se penche un peu sur sa condition d'homme mortel, ressentira le désespoir de l'existence : celui d'être venu au monde pour mourir. Face à ce constat, il cherche alors à se divertir, pour oublier ne serait-ce qu'un bref instant son destin. Il ne s'agit pas, à proprement parler, de *memento mori* dans l'aphorisme de Pascal, puisqu'ici, le roi a *déjà* intégré l'idée de sa mort. Il est donc moins question d'avoir à l'esprit cette connaissance, que de la fuir. La sentence de Pascal donne l'impression qu'il s'adresse davantage à des gens cultivés, qui ont été au préalable familiarisés avec les vanités (ils sont alors à rapprocher des personnages éveillés du roman). Malgré tout, cette connaissance ronge le roi ; en fait, il est plus exact de dire que cette idée l'obsède, car le roi est présenté comme « plein de misère ». Son malheur s'inscrit donc en positif et non pas comme une absence de bonheur. La nuance est importante, car elle souligne le fait que la condition humaine est un poids à porter. La jouissance du divertissement est le seul moyen de s'évader de cette connaissance de la mort. À l'inverse, l'ennui est le seul ennemi puisqu'il mène à penser, et surtout à penser à sa mort prochaine. Par conséquent, la fête ou la guerre, tout est bon au roi pour se divertir. D'ailleurs, Langlois met lui-même les deux en pratique. La chasse au loup dans le val de Chalamont est tenue comme une cérémonie sacrificielle, Langlois invite d'ailleurs des notables : M^{me} Tim, le procureur, Saucisse, en demandant expressément à cette dernière de bien s'habiller, ce qui lui donne l'apparence d'une dame de qualité. Il convoque également tous les hommes du village, menant ainsi une battue grandiose,

avec des torches et des cors de chasse, pour chasser un loup extrêmement dangereux ; certes, mais, finalement, ce n'est qu'un loup. C'est Langlois, désireux de se distraire, qui en fait une épopée guerrière, presque primaire des Hommes contre la Bête. Elle se termine par l'immolation du loup, sacrifié sur l'autel de la distraction pour Langlois. La fête à Saint-Baudille, représente la manière opposée de s'amuser. Le véritable objet de cette fête n'est guère masqué par Saucisse narratrice : « Ce fut très bien, Saint-Baudille. Question de changer les idées on ne pouvait pas faire mieux. À un point que pas une idée ne pouvait rester en place¹⁵². » Cette description correspond avec trop de précision aux maux de Langlois pour que cela fût innocent. Du reste, si le divertissement était bien le but recherché, cela échoue. Naturellement, cette fête a le défaut de ses qualités : si elle n'est pas sanglante comme la chasse au loup, elle a précisément ce caractère superficiel qu'ont toutes les fêtes, en dépit de tout le luxe déployé par M^{me} Tim. Elle manque d'enjeux et ne parvient qu'à mimer vaguement l'atmosphère de cérémonie. Les répétitions « Tu peux courir¹⁵³ ! » successives de Saucisse annoncent que ni l'éclat des cristaux, des miroirs, des rideaux, ni les appâts des jeunes femmes, ni la bonne chair ne suffiront à faire s'évader Langlois de sa propre prison mentale. Sa prise de parole finale¹⁵⁴, forcée par les sollicitations ininterrompues du procureur, M^{me} Tim et Saucisse, montre un détachement mondain de Langlois, qui ne s'implique guère dans la conversation. Il ne fait que répondre aux questions et ne rebondit jamais. L'augmentation progressive de ses longueurs de phrases n'est pas un signe d'intérêt, mais plutôt une lassitude courtoise d'un Langlois fatigué, ne souhaitant toutefois pas froisser l'assistance.

Les circonvolutions mondaines de la fête à Saint-Baudille perdent de leurs attraits et s'évanouissent, comme toutes les conventions sociales face à celui qui connaît la mort. Peu après Saint-Baudille, la décision de Langlois de construire un labyrinthe dans son jardin est la marque pathétique d'une tentative désespérée de se divertir à tout prix. Puis avec l'hiver, vient son intention de se marier, ultime rempart du divertissement. N'attendant rien de ce mariage, Langlois met simplement en scène sa propre vie. Le fait qu'avec l'arrivée de la neige, Langlois épuise sa dernière ressource contre l'ennui est symboliquement très révélateur. En effet, la couleur blanche de la neige évoque la toile blanche immaculée. Cet espace blanc est une notion à double-face : c'est à la fois le lieu du vide, mais également un endroit propice à la création. Très prégnant dans la littérature médiévale, les gouttes de sang tombant sur une surface blanche évoquent la fin de la virginité, l'enfantement possible. La dimension sexuelle, ou au moins suggestive, est illustrée dans le célèbre texte de Chrétien de Troyes, *Perceval*, où le chevalier éponyme est hypnotisé par les gouttes de sang de l'oie sauvage sur la neige, qui lui rappelle les couleurs de son amie, Blanchefleur. Mais dans ces

152 J. Giono, *Un roi*, p. 195.

153 *Ibid.*, p. 197-198-200-202-203.

154 *Ibid.*, p. 204-205.

deux situations, il a fallu provoquer la souffrance, verser le sang, pour créer. L'angoisse de la page blanche, qui est l'angoisse du néant, celle-là même que ressent Langlois, impose par son caractère implacable de créer, même dans la souffrance, pour avoir quelque chose à quoi se raccrocher. Dans *Un roi sans divertissement* l'encre susceptible de tâcher la page blanche étant évidemment remplacé par du sang. D'après Ibrahim Hamid Badr :

L'ennui provoqué par la couleur blanche fait souvent appel, chez Giono, à la couleur du sang frais, le rouge éclatant [...]. Car le blanc est en soi une évocation du vide à la fois intérieur et extérieur qui provoque le sentiment du néant qu'il faut à tout prix combler : « le silence et le blanc font un tel vide qu'on a envie de mettre du rouge et des cris dans tout ça avec n'importe quoi¹⁵⁵ ».

Ce qui ressort de ce passage, c'est que face à l'immensité du vide aux pieds de l'homme, tout est susceptible de distraire l'individu, qu'il s'agisse d'un mariage, ou même d'un meurtre. L'oisiveté est la mère de tous les vices, dit-on ; l'ennui émousse en effet la patience de l'homme qui verse alors dans la cruauté pour se soulager. C'est une violence latente et sourde qui explose : l'oppression à laquelle le soumet le vide l'incite à déchirer l'air des cris d'un autre, et surtout à faire couler son sang, pour créer du bruit, du mouvement, de la couleur : de la vie. Ainsi, du satisfaisant contraste entre le calme blanc et le turbulent rouge, jaillit la Beauté, fille de la Cruauté et de l'Ennui.

Si l'ennui provoque la violence, qui elle-même crée le Beau dans *Un roi sans divertissement*, c'est la solitude de Mizoguchi, qui permet sa totale aliénation au bâtiment, représentant idéal de la Beauté, et le livre à sa violence psychologique. Pourtant, la violence n'apparaît absolument pas comme un élément constitutif de la Beauté dans *Le Pavillon d'Or*. Ou du moins pas au premier abord. En effet, le *mono no aware* est une esthétique qui se fonde avant tout sur la sensation de la spontanéité et de l'éphémère ; c'est parce que c'est destiné à mourir, que c'est beau. Mizoguchi, en pâmoison devant le Pavillon d'Or, est à rebours de cette philosophie, qui est incarné dans le roman à travers Kashiwagi :

Quand je le connus mieux, j'appris qu'il avait en horreur la Beauté qui dure. Il n'aimait que ce qui s'évapore à l'instant : la musique, les arrangements de fleurs flétris en quelques jours ; il détestait l'architecture, la littérature. Pour qu'il vînt au Pavillon d'Or il avait fallu ce clair de lune sur le temple¹⁵⁶...

D'après Kashiwagi, et en accord semble-t-il avec le concept de *mono no aware*, les beaux objets qui contiennent eux-mêmes leurs fins sont les seuls dignes d'être aimés. L'existence de leurs beautés, qui sont toutes aussi insignifiantes et inutiles que celle du Pavillon d'Or, permettent, à l'inverse de celui-ci, un accès au plaisir qui mime la vie, puisque contrairement au temple, elles présentent l'avantage de s'évanouir naturellement. Dans la « mort » de ces objets, il n'est pas question de voir une quelconque forme violence, mais plutôt une simple disparition. *A priori*, la Beauté n'a donc rien

155 I. H. Badr, *Esthétique de la violence*, p. 160.

156 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 213.

à voir avec la violence. Mais la Beauté ne disparaît pas toujours selon un processus naturel. Dès qu'elle dure, la Beauté écrase de sa perfection stérile tout autour d'elle, et empêche de ce fait l'accès à la vie. Cela rend cette Beauté véritablement néfaste à l'esprit. Mizoguchi en constatant l'ascendant du Pavillon d'Or sur lui, en vient peu à peu à la même conclusion. D'ailleurs, s'il décide de se débarrasser de son emprise, c'est qu'elle exerce véritablement une sorte de torture sur son esprit. Le narrateur, assez superstitieux¹⁵⁷, lie cet état dangereux du Pavillon d'Or avec un conte du folklore japonais intitulé « Tsukumogami-ki » :

[...] Après un laps de cent années, les objets du foyer, par métamorphose, devenant des esprits, jettent le maléfice au cœur des hommes ; et c'est pourquoi cela est dénommé Tsukumogami, ou Esprit de malheur. La coutume est que, chaque an, avant que le printemps ne s'installe, on procède à l'expulsion des objets domestiques, et qu'on les mette à la ruelle ; et cela s'appelle dégrasser la maison. Et c'est pour prévenir les désastres des choses, avant que le siècle ne soit accompli, et qu'elles ne deviennent Tsukumogami¹⁵⁸...

Cette légende est sans doute présentée sur un ton léger par le narrateur, encore grisé de sa décision d'incendier le Pavillon d'Or. Mais elle exprime bien le phénomène que subissent effectivement les objets beaux à ses yeux. Le « maléfice [jeté] au cœur des hommes » correspond même précisément à l'emprise que le Pavillon d'Or a sur Mizoguchi. Plus sérieusement, il traduit cette sensation par une sorte d'impuissance – dans tous les sens du terme et de manière explicite avec les femmes. Mais c'est de façon générale un engourdissement qui obstrue tout ce qui l'amène à entrer en contact avec la vie. C'est d'ailleurs une angoisse finalement assez similaire à celle du vide dans *Un roi sans divertissement*, sauf qu'elle y est ici parfaitement opposée, puisque ce n'est pas le vide, mais l'existence qui est terrifiante. Évidemment, dans ce cadre, la Beauté ne naît pas d'actes sanglants, et elle n'exerce pas non plus une violence physique sur le narrateur ; mais ce rejet de la vie active qu'elle impose au narrateur demeure une violence psychique. Seul l'exercice du mal donne alors assez de force pour détrôner le Beau, et permettre la jouissance, ce qui s'illustre entre autres lorsque Mizoguchi piétine la prostituée. De manière encore plus exemplaire encore, pour devenir maître du Pavillon d'Or le jeune moine envisage à plusieurs reprises de tuer le Prieur. C'est probablement un moyen détourné du narrateur d'exprimer son désir, puisqu'il veut jouir de la possession du Pavillon d'Or, dans une dimension sans doute très matérielle ; mais, dans cette volonté de l'obtenir dans le mal, et ainsi de le mettre à bas, de le souiller en le ramenant dans le monde et donc à la vie, on peut y voir une façon de posséder la Beauté, comme il aurait aimé autrefois posséder et cette fois de façon bien plus charnelle, la splendide Uiko, dont il se souvient qu'elle n'avait cessé de rejeter le monde qu'une fois sa trahison opérée, et donc, qu'à cause du mal, elle avait ainsi accepté de revenir dans le monde profane. Mizoguchi témoigne : « En trahissant, elle a fini par m'accepter, moi aussi ;

157 « [...] Je crois, d'une façon absolue, aux sortilèges. » Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 40.

158 *Ibid.*, p. 289.

c'est maintenant qu'elle est à moi¹⁵⁹ ! » L'acceptation d'Uiko de la vilénie, bien qu'elle n'altère en rien sa beauté, la met si bas que même le narrateur peut prétendre être acceptée par elle. Ce qui explique la nécessité d'atteindre le Beau par le mal, car c'est le seul susceptible de détruire cette perfection inhumaine.

Intégrée à elle dès sa conception, ou présente dans sa nature même, la violence est toujours partie prenante de la Beauté. Dans les deux romans, la Beauté amoralisée et violente est une réalité que les deux auteurs tiennent pour acquies. De plus, autour de cette notion, gravitent des principes semblables que sont par exemple la jouissance de la vie, ou encore l'exercice de la cruauté ou du mal. Néanmoins, bien qu'analogues, la plupart de ces motifs ont un emploi complètement différent les uns des autres. Par exemple, dans le cas précis de la violence, cet usage est fondamentalement opposé, puisque l'un est en rapport avec la création du Beau, alors que l'autre provoque son terme.

III. 4. – Des esthétiques irréconciliables ?

La similarité des notions employées dans l'esthétique des deux romans permet de remarquer que si les personnages usent effectivement d'un même moyen, la Beauté, pour compenser leur mal-être, on constate surtout que cette dernière n'implique absolument pas les mêmes choses. Ainsi, en dépit de ces mécanismes identiques, la vision du monde que porte chacun des textes demeure très différente.

En effet, *Un roi sans divertissement* et *Le Pavillon d'Or* ont des impératifs initiaux et finaux similaires : une fascination pour la Beauté, qui engendre une douleur psychique, amène sur le sentier du mal et dans une tentative de se libérer, provoque une destruction ultime. Mais ces ressemblances nombreuses et non-négligeables qui signent la parenté des œuvres, ne font pas oublier leurs irréductibles différences. Les thèmes et motifs employés sont souvent les mêmes (sous différentes formes) mais leur agencement dans les romans traduit la vision du monde des auteurs. Ainsi, dans *Le Pavillon d'Or*, le vide, domestiqué, ne fait plus peur. Le Beau jaillit précisément de cette alternance entre le vide et la structure, en accord avec l'esthétique du *ma*. C'est même le trop-plein de beauté, le surplus, qui empêche de vivre, car la perfection est écrasante. Au contraire, dans *Un roi sans divertissement*, le vide, non maîtrisé, terrifie et est associé à l'ennui, à la couleur blanche de la neige qui recouvre tout comme une chape de néant. Le but est alors de détruire à tout prix, sacrifier la Beauté pour se prouver que l'on est vivant. Il est intéressant de constater que si pour Giono, on sort de l'angoisse du vide par la violence et la cruauté ; chez Mishima, c'est l'existence qui provoque l'angoisse, et c'est la destruction, c'est-à-dire l'apport du vide, qui en libère. Dans l'un,

159 Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or*, p. 47.

la cruauté crée le Beau, et le Beau est détruit par le mal dans l'autre. Il s'agirait presque d'un cercle vicieux alternant la Beauté et la violence, créant une ronde infernale, car la solution pour l'un, amène l'angoisse de l'autre. Évidemment, ce cercle infernal ne peut pas exister, puisque ces deux postulats ne seraient valables que s'ils étaient issus de la même culture. Or, ce n'est pas le cas. Par ailleurs, ces deux esthétiques ont fondamentalement, on le voit, un rapport très différent au vide, et par extension à la mort. Elles reposent sur deux concepts du Beau qui évoquent cette finitude du vivant. Dans *Le Pavillon d'Or*, il s'agit du *mono no aware* qui célèbre la spontanéité, mais également le caractère éphémère de l'instant de la vie, là où se situe la Beauté. La Beauté qui dure, elle, existe, mais est insoutenable. *Un roi sans divertissement* est plus proche de la vanité. Le titre, issu d'un aphorisme de Pascal lui-même est un moins un *memento mori*, « rappelle-toi que tu vas mourir », que sa conséquence : Langlois sait qu'il va mourir, mais face à cela, que faire ? Le christianisme apporte bien une réponse à cette question. De manière très pragmatique, Pascal se tourne vers lui¹⁶⁰. Mais les deux romans abordent la question religieuse, pour mieux l'évacuer. En effet, Langlois ne croit pas en Dieu. C'est un personnage éveillé, décillé. Interrogée sur leurs promenades pendant lesquelles ils discutaient de la marche du monde, Saucisse confesse : « J'ai vécu, moi. J'en ai vu des vertes et des pas mûres. Je sais que tout irait sur des roulettes, s'il y avait des roulettes. Mais il n'y a pas de roulettes. À l'endroit où il devrait y avoir des roulettes il y a des boulons¹⁶¹. » Derrière l'expression amusante, presque enfantine, des « roulettes » se cache une vérité assez dure. Le passage ne montre pas nécessairement l'athéisme de Langlois, mais il constitue un indice de sa désillusion. Il est révélateur du fait que les deux personnages perçoivent le monde comme un lieu dur et laborieux. Le monde est mal fait : il faut faire rouler le monde – si tant est qu'il roule – dans la douleur et l'obstination. S'il y a un Créateur, il est donc aussi imparfait que sa création ; ou bien, autre hypothèse valable, il est cruel. D'autre part, les moments où Langlois présente un intérêt pour la religion sont tous liés à la beauté des ornements du culte, mais jamais à la spiritualité elle-même. Elle apparaît donc comme étouffée dans l'œuf. Parmi les objets de son attention, il y a les chasubles du curé (dont la dorée qui est « si belle que M. le curé n'ose pas la mettre¹⁶² »), et surtout les ostensoirs. À leur sujet, Martoune affirme : « que de sa vie, elle n'avait touché l'ostensoir ; que d'ailleurs il n'y en avait qu'un ; qu'il était enfermé dans le tabernacle et que, seul, M. le curé s'en occupait¹⁶³. » On retrouve ici la dimension du sacré-intouchable, puisque même Martoune ne veut pas poser la main dessus. En dépit de sa fascination, Langlois regarde seulement l'ostensoir grâce à l'intermédiaire du prêtre : « M. le curé ouvrit le tabernacle et lui montra l'ostensoir : un point c'est

160 Le pari de Pascal.

161 J. Giono, *Un roi*, p. 155.

162 *Ibid.*, p. 98.

163 *Ibid.*, p. 99.

tout¹⁶⁴. » Certes, la messe de Noël ébranle Langlois, mais à nouveau, c'est à cause de tout ce qui entoure le cérémonial de la messe : « Langlois avoua plus tard avoir été fortement impressionné par les candélabres dorés, les cierges entourés de papier d'étain et les belles chasubles exposées dans la sacristie¹⁶⁵. » Paradoxalement, alors que le titre de l'œuvre se dégage des vanités du monde, puisque le personnage, conscient de sa mort imminente, est « plein de misères », l'angoisse de la mort et l'absence de Dieu rendent finalement du poids aux objets, et à la matière, et donc à leur beauté intrinsèque qui offre un divertissement. Ibrahim Hamid Badr parle à ce propos de « beauté divine », et de « l'ordre sacré qui appelle le sacrifice¹⁶⁶. » Le fait que Badr parle de « beauté divine » ne confirme en rien la présence d'une divinité : c'est la beauté qui a un caractère divin et qui mérite d'être célébrée, pour elle-même. Et en effet, Jeanne Bem estime que la messe de Noël, dans la représentation qu'en fait Langlois, se rapproche d'une cérémonie païenne (aztèque?). En parlant de l'ostensoir Langlois le nomme « cette chose ronde¹⁶⁷ » et le curé rajoute : « Précisément, [...] avec des rayons semblables au soleil. » De même, le cortège dans la nuit prend un aspect étrangement païen : « Cela fit une longue procession au long de laquelle les cierges et les flambeaux avaient des flammes droites comme des fers de lances¹⁶⁸. » Ainsi, la messe de Noël se métamorphose en une sorte de cérémonie qu'on suppose destinée à une divinité solaire sanguinaire. La spiritualité n'est donc pas complètement morte dans *Un roi sans divertissement* ; et pourtant, le ciel reste désespérément vide. Cela peut sembler paradoxal, mais que la divinité existe ou pas n'est finalement pas vraiment important, comme le pressent déjà Pascal dans son pari, qu'on peut interpréter comme un acte cynique. Dans ce cas-là, elle n'est au mieux, qu'un prétexte aux sacrifices et aux cérémonies. La mort demeure donc un tremplin vers le vide, elle conserve son caractère angoissant fondamental dans ces romans. Dans *Le Pavillon d'Or*, Mizoguchi n'apparaît pas non plus comme quelqu'un de très spirituel, en dépit de son état de moine. Sans doute l'est-il quelque peu. Mais son comportement ne le laisse pas deviner, car son attachement au Pavillon d'Or dépasse la simple contemplation. Or, l'une des caractéristiques du Bouddhisme, pour trouver la Délivrance, est d'abandonner ses liens matériels à la Terre. Lorsque Mizoguchi brûle le temple, il met ce précepte en action semble-t-il. Mais une réflexion de Kashiwagi plus tôt dans le roman remet en cause l'acte du narrateur. Le jeune handicapé avait fait une autre interprétation du cas de « NANSEN TUE UN CHAT » qui est traditionnellement un cas prônant la libération des objets matériels :

Tuer le chat, c'était arracher la dent qui fait mal, extirper la Beauté à la gouge. Était-ce bien résoudre le problème ? Je ne sais pas. Les racines du Beau n'en étaient point, pour autant,

164 J. Giono, p. 100.

165 *Ibid.*, p. 54.

166 I. H. Badr, *Esthétique de la violence*, p. 163.

167 J. Giono, *Un roi*, p. 56.

168 *Ibid.*, p. 57.

tranchées ; morte la bête, sa beauté ne l'était peut-être pas. Et c'est pour se moquer de cette solution trop commode que Chôshu met ses sandales sur sa tête. Il savait, pour ainsi dire, qu'il n'est pas d'autre solution que d'endurer le mal de dents¹⁶⁹.

Comme le remarque le narrateur : « L'interprétation de Kashiwagi était tout à fait originale, mais j'avais l'impression qu'en réalité elle me visait et que Kashiwagi qui me pénétrait à fond, ironisait sur mon impuissance à résoudre mes problèmes¹⁷⁰. » Kashiwagi se moque de Mizoguchi et lui rappelle cruellement un simple fait : l'objet du Beau détruit, en l'occurrence le Pavillon d'Or, l'existence de la Beauté lui survit. Mizoguchi, en incendiant le bâtiment, ne fait jamais que déplacer le problème. Kashiwagi cherche délibérément à bouleverser Mizoguchi, de la même manière qu'il lui fait lire les lettres de Tsurakawa qui révèle une part inconnue de sa personnalité. Pourtant, il n'y a pas de remise en question de la part de Mizoguchi. Il perçoit bien la justesse du raisonnement de Kashiwagi, mais cela ne l'empêchera pas d'arriver à la conclusion qu'il faut brûler le Pavillon d'Or. À cet instant du roman, naturellement la position de Nansen paraît enviable, même au lecteur, puisqu'il est l'homme capable de sacrifier l'objet de son affection, mais aussi de sa douleur. Pourtant, la position préférable est celle de Chôshu. Il s'agit de la position de l'humilité (même de l'humiliation) ou éventuellement de la moquerie face aux appâts du monde, illustrée dans le fait de mettre ses sandales sur la tête. Kashiwagi s'en défend : « Pour l'instant je suis Nansen et toi Chôshu¹⁷¹ », mais en réalité, Kashiwagi est déjà Chôshu en prévenant en amont Mizoguchi de la vacuité de l'acte destructeur de Nansen, qui est tout simplement le prélude de celui qu'accomplira Mizoguchi lui-même. Kashiwagi est dans la position du fou, du vrai sage. Mais Mizoguchi, comme à son habitude, n'entend jamais les préceptes religieux lorsqu'ils ne vont pas dans son sens et il poursuit sa chute en avant.

Les conclusions funestes du *Pavillon d'Or* et d'*Un roi sans divertissement* dégagent une ultime dimension positive. *Un roi sans divertissement* se termine par une mort libératrice pour Langlois, et Mizoguchi dit très clairement en conclusion : « Je voulais vivre¹⁷² » après s'être délivré de l'objet de son malheur. Les romans vont donc ainsi au bout de la volonté de s'affranchir qui anime les personnages. Mais ces fins portées apparemment sur la dimension d'indépendance du personnage, le sont-elles réellement ? Peuvent-elles faire oublier l'absence absolue d'autres possibilités pour les personnages ? Il n'y avait plus qu'un seul moyen pour eux : Langlois arrivait en bout de course. En effet, la tête de Langlois « [prend], enfin, les dimensions de l'univers¹⁷³. » Ici l'adverbe « enfin » marque à la fois l'impatience et le soulagement, qui peuvent paraître surprenants,

169 Y. Mishima, *Pavillon d'Or*, p. 220.

170 *Ibid.*, p. 220-221.

171 *Ibid.*, p. 221.

172 *Ibid.*, p. 376.

173 J. Giono, *Un roi*, p. 244.

mais qui sont l'aboutissement logique de la vie de Langlois, parvenu au bout du divertissement qu'elle pouvait lui offrir sans faire le mal. « Il tint le coup jusqu'après la soupe¹⁷⁴ », la phrase se place dans un contexte parfaitement anodin d'un repas du soir, mais la tension qui y règne est révélatrice des enjeux qui pèsent sur Langlois à ce moment-là, rejouée par le raccourcissement des cellules narratives qui signale que le dénouement est proche pour Langlois tant ce dernier s'épuise dans son ennui. C'est véritablement bouleversant, car en réalité, le héros oppressé par une force intérieure ne peut rien faire de mieux que de se suicider. Mizoguchi également montre de la sérénité une fois son acte commis, il se paye même le luxe de fumer une cigarette après son incendie. La fumée de cigarette est peut-être un reflet symbolique de sa légèreté, après s'être débarrassé de son ennemi, le Pavillon d'Or. Mais comme l'a pronostiqué auparavant l'interprétation que Kashiwagi développe sur le cas de Nansen tuant un chat, cette Beauté préexiste et subsiste à son incarnation matérielle. Face à cet avertissement, on peut tout à fait imaginer qu'elle puisse réapparaître, ce qui serait synonyme du retour de la torture pour le narrateur. En même temps, contrairement à Langlois, Mizoguchi trouve un véritable moyen de dépasser son angoisse qui se concentrait dans le seul Pavillon d'Or. Une épée de Damoclès demeure certes au-dessus de sa tête, d'autant plus que son affirmation de vouloir vivre clôt le roman ; ce qui peut être interprété comme une fin de non-recevoir. Néanmoins, Mizoguchi va au bout de sa transgression de l'objet interdit, et ainsi s'en libère. Langlois et Mizoguchi ont donc tous deux choisi la meilleure voie. Pourtant, il y a un certain cynisme dans l'idée que ces meilleurs choix sont le suicide ou l'incendie volontaire, ce qui reste un constat amer, et même accablant. « Il faut vaincre ou périr¹⁷⁵ » écrivait la marquise de Merteuil, comme pour résumer le parcours de Mizoguchi et Langlois. Certes ; mais le lecteur, lui, demeure pantois de désespoir.

174 J. Giono, *Un roi*, p. 243.

175 Pierre Choderlos de Laclos, dir. Maurice Allem « Lettre LXXXI », *Les Liaisons dangereuses, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 182.

Les thèmes de la Beauté et de la violence se répondent dans les deux romans, comme le font aussi le désespoir et l'expression du désir, car ce sont des éléments qui apparaissent comme des mécaniques qui vont de pair. Ce sont des principes indispensables et indissociables de l'existence. Ils s'expriment plus ou moins fortement chez les individus, proportionnellement à leur capacité à s'inscrire dans le monde. Chez Langlois et Mizoguchi la manifestation de ces angoisses, freins à leurs désirs, les empêche de se sentir en harmonie avec leur univers ; et dans leur solitude, leurs sentiments esthétiques exacerbent leurs mal-être. Dans *Un roi sans divertissement* il y a une dimension très physique de la Beauté, mais c'est parce que les personnages ont intégré l'idée de l'évanescence de la vie : la matérialité du Beau est donc rassurante. Dans *Le Pavillon d'Or* la Beauté est incarnée physiquement, mais sa relation si spéciale au narrateur passe par une idéalisation de l'objet. Dans les deux cas l'objet du Beau passe par la médiation de la pensée. À l'inverse, les personnages qui ne réfléchissent pas cette Beauté sont rejetés à l'état d'ignorants, ou d'innocents dans un sens biblique, tel Anselmie ou Tsurakawa. Ils ont un rapport si immédiat à la vie, que cela devient une forme de naïveté chez Tsurakawa et de la bêtise dans le cas d'Anselmie. Les personnages éveillés, eux, sortent la Beauté du réel, et la contemplent dans sa dimension absolue. Ils sont alors plus enclins à être déstabilisés et à basculer dans la violence, car la Beauté devient le pilier de leur représentation du monde, en dehors du seul monde réel existant. C'est une façon de fuir leurs angoisses existentielles. La Beauté et la violence sont donc une sorte de douleur nécessaire qui distrait de la douleur première d'avoir à affronter la réalité du monde (la mort, l'incapacité à être au monde). Malgré tout fétichiser son propre sentiment esthétique pour pallier ses angoisses du réel est dangereux ; et ni l'amour, ni la religion ne sont des propositions qui fonctionnent. Jacques Chabot émet une hypothèse quant à la façon de dépasser cette peur qui les hante, puisque la voie où mène la Beauté obstrue l'accès à la vie si l'on n'engendre pas la destruction :

Il [Ibrahim Hamid Badr] saisit donc le sens profond du *divertissement* gionien, qui est finalement moins un art de *se détourner* du réel pour ne pas le voir en « réalité » – car c'est cela l'idéologie au sens vulgaire du terme – qu'un art d'assumer le réel en se jouant de lui. Telle est la position de celui qui surpasse, sans intégrer ni abolir, le tragique dans l'humour : c'est la position des *fools* et des *clowns* de Shakespeare, le « tout est perdu fors l'honneur » de faire perdre la face, par la dérision, à l'horreur du réel. Grandeur dérisoire et paradoxale de celui qui joue à qui perd avec une réalité qui ne mérite pas d'être gagnée¹⁷⁶.

Le réel est invincible. Essayer de s'en détourner est donc non seulement voué à l'échec, mais en plus, par définition, illusoire. Il faut l'affronter par la seule arme humaine qui puisse le soulager, en l'occurrence, le rire du fou ou l'humilité du sage. L'utilité du divertissement « gionien » est effectivement suggéré dans *Un roi sans divertissement*. Langlois se prête aux mascarades de la vie,

176 I. H. Badr, Jacques Chabot, Préface, *Esthétique de la violence*, p. XVII-XVIII.

comme la fête ou le mariage, mais il refuse de leur accorder plus de crédit qu'il n'en faut : il n'est pas dans une démarche de consolation, mais bien de distraction. D'ailleurs, lorsqu'il s'entretient de son mariage futur avec M^{me} Tim et Saucisse, il entend bien « *ne laisser d'illusions à personne*¹⁷⁷. » On retrouve le même schéma dans *Le Pavillon d'Or* à travers l'attitude de Chôshu, dans les deux explications du cas de Nansen, celle du Prieur et celle de Kashiwagi. Dans l'interprétation du Prieur le premier disciple de Nansen fait preuve d'humilité en posant ses sandales sur sa tête. En acceptant « des objets aussi méprisés et souillés que des sandales¹⁷⁸ » il montre qu'il est digne du Beau, car il est détaché de tout. La seconde interprétation, celle Kashiwagi, est encore meilleure, car elle donne précisément une dimension moqueuse à l'acte de Chôshu à l'égard de Nansen, celui qui par ses actes vains essaie, vainement, de s'arracher du réel. Tous ces comportements s'astreignent à l'acceptation du réel, aussi dur qu'il soit, mais en même temps invite à faire triompher l'esprit. Le combat est perdu d'avance, mais le savoir et en jouer est le seul moyen pour tout perdre « fors l'honneur », tout simplement parce que l'honneur est la seule chose que l'on peut sauver. Et si Langlois le sait, c'est même la raison pour laquelle il résiste jusqu'à la mort à ses propres tentations, Mizoguchi lui, peut-être est-ce dû à sa jeunesse, préfère combattre ; même dans le vide.

Mais si la violence du réel est invincible, alors pourquoi les deux auteurs tentent-ils quand même d'écrire ? Giono a vu deux Guerres mondiales ; il connaît la violence du réel. À chaque guerre correspond une période de son écriture. La première manière de Giono est profondément pacifiste, influencée par son traumatisme de la première guerre mondiale. La seconde manière, après 1945¹⁷⁹, à partir d'*Un roi sans divertissement*, marque le basculement dans la violence après l'échec de l'idéologie pacifiste. « L'échec du pacifiste aboutira dans la réussite de l'artiste qui soumet la guerre même à l'esthétique¹⁸⁰ » : dès lors donc Giono ne cherche plus à éviter la violence. Au contraire, il la célèbre dans la littérature ; mais c'est dans le but de mieux la maîtriser dans le réel, car il arrive à la conclusion que l'homme ne peut pas vivre sans violence. Elle s'illustre par exemple dans la chasse au val de Chalamont, qui est une mise en scène cathartique de la violence organisée par Langlois, précisément pour y puiser de la satisfaction et éviter de reproduire la même chose. Ainsi, dans la seconde manière de Giono, l'art emploie et exprime la violence tout en la tuant du même coup. L'homme est donc libre, sans avoir à exercer la violence. Mishima traite, quant à lui, à travers *Le Pavillon d'Or* d'un rapport encore plus direct à sa propre angoisse, puisqu'elle est similaire à Mizoguchi, en ce qu'il se sent incapable de vivre, tout comme le jeune moine. Catherine Millot rapproche cela de l'enlèvement précoce de Mishima par sa grand-mère. Loin de sa famille et

177 J. Giono, *Un roi*, p. 220.

178 Y. Mishima, *Le Pavillon*, p. 114.

179 I. H. Badr, Introduction, *Esthétique de la violence*, p. 4.

180 *Ibid.*, p. 5.

des autres enfants, élevé « tel l'héritier du trône impérial, dans une chambre obscure¹⁸¹ », il est dépossédé de sa personne par sa grand-mère. Cette dépossession conditionne son incapacité à entrer dans la vie. On retrouve déjà ici les principaux thèmes développés dans *Le Pavillon d'Or*, la dimension sacrée de l'exclusion, l'incapacité à vivre comme les autres. À l'âge adulte, Mishima comblera ses manques en alternant culture, l'exercice de la phrase, et culturisme, l'exercice du sport. Malheureusement « dans *Le Soleil et l'Acier*, Mishima est près de conclure qu'au terme de sa quête, il n'est d'autre façon de résoudre le nœud de ses contradictions que de le trancher¹⁸². » Mishima choisit donc le suicide, car la littérature ne lui apporte qu'une satisfaction passagère, ou du moins qui ne peut réunir ce qui a été définitivement tranché, les mots et la vie. D'après Catherine Millot en choisissant le *seppuku* il parvient à donner une dimension sacrificielle à sa mort : « Tout ce sang versé[...] ne serait-ce pas l'ultime transfusion pour redonner vie à l'univers mourant, à ce monde d'où le désir menace de se retirer pour toujours¹⁸³ ? » Giono et Mishima projettent dans *Un roi sans divertissement* et *Le Pavillon d'Or* des interrogations très intimes, et les œuvres sont par-là de véritables actes de poétiques. Mais dans la tragédie de l'existence, Giono parvient à tirer satisfaction de son écriture, quand les tourments de Mishima eux ne s'apaisent pas. Néanmoins, là aussi, l'honneur est sauf.

181 C. Millot, *Intelligence de la perversion*, p. 126.

182 *Ibid.*, p. 165.

183 *Ibid.*, p. 167.

BIBLIOGRAPHIE :

SOURCES :

GIONO Jean, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1972.

MISHIMA Yukio, *Le Pavillon d'Or*, trad. Marc Mécréant, Paris, Gallimard, 1998.

OUVRAGES CRITIQUES :

AMROUCHE Jean, AMROUCHE Taos, *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*, Paris, Gallimard, 1990.

BADR Ibrahim Hamid, *Jean Giono : L'esthétique de la violence*, New York, Paris, P. Lang, 1998.

BEM Jeanne, « Violence et écriture dans *Un roi sans divertissement* », *Littérature*, Paris, Armand Colin, n°32, 1978.

MILLOT Catherine, *Gide, Genet, Mishima : Intelligence de la perversion*, Paris, Gallimard, 1996.
——, *Freud antipédagogue*, Paris, Flammarion, 1997.

MURAKAMI-GIROUX Sakaé, FUJITA Masakatsu, FERNAUD Virginie, *Ma et Aida : des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2016.

ROUBAUD Jacques, *Mono no aware. Le sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970.

AUTRES :

BAUDELAIRE Charles, dir. Claude Pichois, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996.

CHODERLOS DE LACLOS Pierre, dir. Maurice Allem, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)*, trad. Jacques Ribard, Paris, Champion, 1991.

ERASME, *Éloge de la Folie : Illustrée par les peintres de la Renaissance du Nord*, trad. Claude Blum, Paris, Diane de Selliers, 2013.

FREUD Sigmund, dir. Pierre Pellegrin, *Le Malaise dans la culture*, trad. Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2010.

MARIE DE FRANCE, *Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, 1972.

STARRS Roy, *Deadly Dilectics : Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994.

Suntory Museum of Art, “Mono no aware” and Japanese Beauty, URL : https://www.suntory.com/sma/exhibition/2013_2/display.html , consulté le 18/05/2018.

TABLE DES MATIÈRES

La violence et la Beauté, dans les œuvres de Y. Mishima, *Le Pavillon d'or*
et J. Giono, *Un roi sans divertissement*

Introduction.....	1
I. – La solitude.....	3
I. 1. – L'histoire d'une enquête.....	3
I. 2. – Un monde de violence.....	4
I. 3. – L'impossibilité amoureuse.....	8
I. 4. – L'incommunicabilité.....	11
I. 5. – Les marginaux se recentrent dans le Beau.....	15
I. 6. – Le lien entre beauté et mortalité.....	18
II. – Beauté et perversion.....	24
II. 1. – Une infusion progressive du mal.....	24
II. 2. – Un désir transgressif.....	32
II. 3. – Le sacré et la misère.....	41
III. – La délivrance.....	46
III. 1. – Le basculement irrémédiable.....	46
III. 2. – La morale et la Beauté.....	49
III. 3. – Les origines de la violence.....	52
III. 4. – Des esthétiques irréconciliables ?.....	56
Conclusion.....	61