

BELFOND

Françoise Merllié

Michel Tournier

820

nc

MICHEL
TOURNIER

Collection dirigée par Jean-Luc Métais
LES DOSSIERS BELFOND
ONOZIER BELFOND

8°Z

57416

DANS LA MÊME COLLECTION

Artaud, par Alain et Odette Virmaux

Beckett, par Alfred Simon

Breton, par Gérard Legrand

Céline, par Frédéric Vitoux

La critique littéraire au XX^e siècle, par Jean-Yves Tadié

Duchamp, par Robert Lebel

Freud, par Roger Dadoun

Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu,
par Alain et Odette Virmaux

Lacan, par Marcelle Marini

Proust, par Jean-Yves Tadié

Trakl, par Jean-Michel Palmier

René Char, par Christine Dupouy

LES DOSSIERS BELFOND

Collection dirigée par Jean-Luc Mercié

720420

FRANÇOISE MERLLIÉ

MICHEL TOURNIER

PRÉSENTATION GÉNÉRALE

CONTENUS EN QUÊTE D'IDENTITÉ

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

1091

PIERRE BELFOND
 216, boulevard Saint-Germain
 75007 Paris

DL-15111989-28314

FRANÇOISE MERLIER

Amal, par Alain et Odette Virmaux

Beckett, par Alfred...

Bruno, par Gérard...

Céline, par...

La critique littéraire au 19^e siècle, par Jean-Yves Tadie

Déroule, par Robert Label

Ferret, par Roger Dardoux

Roger Gilbert-Lenoir et le Grand Jeu,
par Alain et Odette Virmaux

Lacan, par Marcelle Marini

Prosa, par Jean-Yves Tadie

Trois, par Jean-Michel Palmier

Une Clé, par Christiane Dupuy

Si vous souhaitez recevoir notre catalogue
et être tenu au courant de nos publications,
envoyez vos nom et adresse, en citant ce livre,
aux Éditions Pierre Belfond,
216, Bd Saint-Germain, 75007 Paris.
Et pour le Canada à
Edipresse (1983) Inc., 5198, rue Saint-Hubert,
Montréal, Québec H2J 2Y3, Canada.

ISBN 2.7144.2139.3

Copyright © Belfond 1988



SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| Avant-propos | 9 |
| Liste des abréviations | 14 |
| I — PRÉSENTATION GÉNÉRALE | |
| DES PERSONNAGES EN QUÊTE D'IDENTITÉ | |
| Première partie : La nostalgie de l'unité | 17 |
| 1. Le cri, ce « son fondamental » | 19 |
| 2. La vie symbiotique | 32 |
| 3. Androgynie, maternité, gémeité | 35 |
| 4. Solitude | 44 |
| 5. Autrui, nécessaire et impossible | 60 |
| 6. La femme et la mort | 65 |
| 7. L'inégalité des sexes | 76 |
| 8. L'homme, ce roi déchu | 84 |
| Deuxième partie : Tourner la différence, nier la différence..... | 91 |
| 9. Le refus de la différence des sexes | 93 |
| 10. Marginalité et structures familiales..... | 105 |
| 11. Marginalité et légitimité..... | 115 |
| Troisième partie : « Changer sans déchoir » | 121 |
| 12. L'enfant, victime et rédempteur | 123 |
| 13. Les mots, miroir et nourriture | 139 |
| 14. La création artistique..... | 158 |

II — ANALYSE DES ŒUVRES

| | |
|--|-----|
| <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> | 175 |
| <i>Le Roi des Aulnes</i> | 181 |
| <i>Les Météores</i> | 186 |
| <i>Le Vent Paraquet</i> | 189 |
| <i>Le Coq de Bruyère</i> | 192 |
| <i>Pierrot ou les secrets de la nuit</i> | 196 |
| <i>Gaspard, Melchior & Balthazar</i> | 197 |
| <i>Le Vol du vampire</i> | 200 |
| <i>Gilles & Jeanne</i> | 201 |
| <i>La Goutte d'or</i> | 203 |
| Les réécritures | 205 |
| <i>Vendredi ou la vie sauvage</i> | 205 |
| <i>Les Rois Mages</i> | 206 |
| Journaux et textes brefs | 207 |

III — POINTS DE REPÈRE BIOGRAPHIQUES

| | |
|--|-----|
| Première partie : Chronologie | 213 |
| Seconde partie : Le métier d'écrivain | 239 |
| 1. La formation intellectuelle | 243 |
| 2. Les ambitions littéraires : Philosophie, réalisme et mythe | 251 |
| 3. Une écriture complexe | 265 |
| 4. « Écrire 24 heures sur 24 » | 270 |

IV — BIBLIOGRAPHIE



AVANT-PROPOS

Peut-on définir Michel Tournier ?

Depuis ses débuts en 1967, il occupe une place à part dans la littérature française et se présente comme l'homme des paradoxes.

Venu tard au roman, il a remporté aussitôt deux prix prestigieux : Grand prix du roman de l'Académie française pour *Vendredi* ; prix Goncourt pour *le Roi des Aulnes*. Actuellement, ses livres sont traduits en plus de vingt langues et font l'objet d'adaptations théâtrales et cinématographiques.

Imprégné de philosophie au point de s'être destiné d'abord à l'enseigner, il est pourtant lu par de jeunes enfants, et il s'est imposé comme un « classique », commenté de l'école primaire à l'université.

S'il entend donner à ses textes un contenu nouveau, voire subversif, il n'hésite pas à recourir aux formes romanesques traditionnelles — héritées du courant réaliste — et il s'inspire de grands mythes comme de contes populaires.

Il déclare que l'écrivain est, du seul fait qu'il écrit, contre tout pouvoir établi (Cassette-vidéo *Témoins*)¹. Mais il a reçu les consécration les plus officielles, telle la Légion d'Honneur.

Son œuvre suscite des interprétations très opposées. Pour les uns, dont les « intellectuels » forment la majorité, Tournier est un « maître de l'ironie », habile à détourner les mythes, à inverser les valeurs, à pervertir les règles du jeu

1. Cf. Bibliographie.

social. Certains jugent même son œuvre dépourvue de toute transcendance, marquée par un nihilisme sans espoir, mais assez élégant pour prendre la forme du sarcasme ou de la dérision. Et de citer le fameux « rire blanc » du *Vent Paraclet*. Mais pour d'autres, il est une voix qui sait dire, à leur place, leurs douleurs, leurs tendresses, et la beauté du monde. Ils sont sensibles à son goût de la vie, à travers des pages de célébration d'autant plus convaincantes qu'elles suivent des passages où s'est exprimé avec violence le sentiment du « malheur d'exister ». Et, bien loin de juger Tournier corrosif, d'aucuns vont jusqu'à en faire un auteur chrétien, surtout depuis la publication de *Gaspard, Melchior & Balthazar*, et lui confient qu'il a « vivifié leur foi ». Réactions naïves de lecteurs abusés ? mais de quel droit les rejeter ? S'il est tentant de regarder avec commisération ceux qui se contenteraient d'une lecture au premier degré, sans percevoir les clins d'œil que l'auteur adresserait aux plus avertis, la crainte d'être dupe peut aussi duper. Et une lecture qui crédite Tournier de sincérité peut être tout aussi riche qu'une autre qui le soupçonne de machiavélisme.

Ecrivain mal-pensant qui vit dans un presbytère, il excelle à donner de lui-même une image brouillée ; du dernier curé de Choisel, sagement retiré dans sa maison austère, au vampire sournois, qui enverrait de par le monde des livres subversifs s'emparer des lecteurs (Préface du *Vol du vampire*). Vivant si près de Port-Royal, il peut même donner le soupçon d'être l'un des derniers jansénistes, tenu de faire le jésuite pour paraître libertin.

Les personnages de ses romans sont eux-mêmes ambigus : l'œuvre fourmille de marginaux. Il déclare n'être aucun d'eux, mais animer seulement tour à tour différents personnages comme sur une scène de théâtre. Cependant, quels que soient leurs types et leur époque, on sent entre eux des parentés. Chacun d'eux n'est jamais « ni tout à fait un autre, ni tout à fait le même », et de ce jeu de reflets décalés, rendant impossible toute identification sûre à un modèle initial, peut naître une impression de vertige. Celui qui offre ces images en abîme sait rester de dos.

Il a d'ailleurs pris par avance ses distances de toute interprétation. En publiant une analyse de ses conceptions littéraires et de ses œuvres, dans *le Vent Paraclet*, il a établi une version « officielle » — malheureusement trop peu discutée — dans laquelle s'imposent la rationalité, le désir d'une construction rigoureuse et maîtrisée. Il a également ajouté que le critique « voit dans l'œuvre des richesses qui y sont indiscutablement mais que l'auteur n'y avait pas mises » (p. 209), et souligné, dans *le Vol du vampire*, la création personnelle du lecteur. On se trouverait alors devant une œuvre protéiforme dans laquelle chacun glisserait son propre système et trouverait son compte. Il faut reconnaître que toutes sortes de grilles d'interprétation fonctionnent bien, très bien, trop bien. On peut lire Tournier à travers Platon, Leibnitz, Spinoza, Gide, Sartre, Freud, Jung... Cependant, la violence de certaines réactions — notamment à propos des *Météores* — montre que l'on ne se trouve pas devant une œuvre-caméléon susceptible seulement de se colorer de l'humeur, des désirs de chacun. Elle résiste, n'est pas malléable à l'infini, touche des points sensibles.

L'interprétation d'une œuvre aussi complexe est problématique : on peut avoir l'impression à la lecture du *Roi des Aulnes* de comprendre chaque phrase, chaque page, chaque chapitre, mais que l'essentiel se dérobe. Bien que la plupart des personnages apportent beaucoup de commentaires sur leur propre conduite, il semble très souvent que ce qu'ils vivent échappe à ce qu'ils en disent, que l'enjeu est ailleurs.

Cette distance qu'il paraît souhaitable de prendre avec les propos des personnages, peut-être faut-il la prendre également avec les commentaires de Tournier sur ses propres livres. Quand on lit, dans *le Vent Paraclet*, le somptueux éloge de la Transfiguration au mont Thabor (p. 65), et son corollaire, l'indignation devant le culte morbide du Christ en croix — « une charogne clouée sur deux poutres » — on ne peut que s'étonner de voir les héros de Tournier passer inmanquablement par la souffrance et la mutilation : pour eux, pas de mont Thabor sans Golgotha.

De plus, tenter l'analyse d'une œuvre en train de se faire,

c'est s'exposer au risque de proposer une interprétation que les œuvres ultérieures peuvent remettre en question, de croire que le dernier livre paru couronne et clôt les précédents. Et comment y échapper, puisque, pris dans un mouvement très construit, on est amené inexorablement à une fin nécessaire ? Tout semble dit. Mais dans ce cas, l'auteur devrait arrêter d'écrire. Or, pour peu qu'on l'interroge sur sa façon de travailler, on s'aperçoit qu'il a toujours plusieurs textes en projet, à des degrés divers de maturation. Pourtant, on peut espérer que les œuvres futures ne viendront pas bouleverser, mais enrichir, les conclusions qui se dégagent des premières ; car il semble qu'un certain nombre de techniques et de thèmes soient en place depuis le premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, sorte d'œuvre archétypale.

La continuité des thèmes, en particulier, est frappante. Se faufilant d'un texte à l'autre, ils apparaissent, s'estompent, reviennent sous des formes changeantes. Longs développements, ou simples allusions, insérés dans un récit réaliste ou dans de petits contes, ils racontent à travers les différentes histoires une autre histoire.

C'est sur l'articulation et l'évolution de trois thèmes majeurs — problèmes d'identité, marginalité, pouvoir salvateur du Verbe — que se fonde l'interprétation de ce livre. Perceptibles à travers une constellation de personnages, ces thèmes seront cependant très souvent présentés à travers Robinson et Tiffauges, ces héros fondamentaux non seulement parce qu'ils ont été créés les premiers, mais parce qu'ils sont porteurs de virtualités développées chez leurs successeurs. Enfin, l'interprétation proposée part d'une absence : celle des femmes, très peu visibles, et dont aucune n'est le personnage principal d'un roman. Et pourtant, cette absence est significative. Elle détermine la perception que les hommes ont d'eux-mêmes et du monde.

Dans la mesure où elle joue, justement, avec les problèmes d'identité sexuelle, l'œuvre de Tournier rend inévitable le recours à la psychanalyse — même si l'on connaît les fortes réserves que celle-ci suscite chez l'auteur, même si pour la critique littéraire l'utilisation de concepts empruntés à une

autre discipline impose beaucoup de prudence. Mais comment ne pas se souvenir des théories freudiennes quand les livres mettent en scène des personnages androgynes, présentent un cas d'auto-castration et poussent à s'interroger sur l'homosexualité d'un Alexandre, le cannibalisme d'un Tiffauges, la genèse d'un fétichiste ? L'un des grands intérêts de Tournier est cette façon tantôt provocante, tantôt chuchotée, de remettre en question les définitions rassurantes du masculin et du féminin ; c'est la transgression par excellence... qui explique sans doute les réactions passionnées à ses livres. Et il est vrai qu'en suivant un de ses personnages, on ne cesse de passer de l'adhésion à la réticence, de la méfiance à la compréhension.

Dans cet intérêt constant pour la bisexualité, notre époque, qui refuse de plus en plus d'enfermer hommes et femmes dans des rôles fixés une fois pour toutes, ne peut manquer de se reconnaître. Mais cette interrogation sur le masculin et le féminin, plus encore que le problème particulier d'une époque, est sans doute la plus personnelle, la plus enfouie, que chacun puisse rencontrer. Comme le souligne J.-B. Pontalis : si, à notre naissance, notre entourage répond à la première question qui se pose : « fille ou garçon ? », « ce n'est pas trop pour nous d'une vie pour répondre en personne aux réponses déjà données¹ ».

L'aspect le plus caractéristique — et le moins facilement définissable de l'œuvre — tient à cette « inquiétante étrangeté² » que font naître tant de personnages en quête d'identité. Mais Tournier apporte également le témoignage privilégié d'un homme entièrement engagé dans la littérature, et dont la vie se confond avec « le métier d'écrivain ». Il suggère ainsi qu'il est lui-même l'une des réponses aux questions de ses livres : c'est par l'écriture que se fonde l'identité, que s'assume la marginalité.

1. J.-B. Pontalis, « L'insaisissable entre-deux » (*Nouvelle revue de psychanalyse* n° 7, printemps 1973, p. 23).

2. Traduit de l'allemand : « unheimlich », et titre d'un article de Freud sur ce sujet ; in *Essais de psychanalyse appliquée*, cf. Bibliographie.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- CB** *Le Coq de Bruyère*
C&S *Des Clefs et des Serrures*
GMB *Gaspard, Melchior & Balthazar*
GO *La Goutte d'or*
G&J *Gilles & Jeanne*
LM *Les Météores*
RA *Le Roi des Aulnes*
VLP *Vendredi ou les limbes du Pacifique*
VP *Le Vent Paraquet*
VV *Le Vol du vampire*

DES PERSONNAGES
EN QUÊTE D'IDENTITÉ

I
PRÉSENTATION
GÉNÉRALE

LA NOSTALGIE DE L'UNITÉ

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- CB Le Coq de Bruges
- C&S Des Clubs et des Services
- GMB Gaspard, Melchior & Balchaz
- GO La Cour d'or
- G&J G...
- LA Les ...
- RA Le Rivier...
- VLP Vendre...
- VP Le Vent Parole...
- VV Le Val de ...

PRÉSENTATION
GÉNÉRALE

LE PÔLE « SON FONDAMENTAL »

DES PERSONNAGES EN QUÊTE D'IDENTITÉ

Première partie

LA NOSTALGIE DE L'UNITÉ

DES PERSONNAGES
EN QUÊTE D'IDENTITÉ

Première partie

LA NOSTALGIE DE L'UNITÉ

LE CRI, CE « SON FONDAMENTAL »

Ce qui donne le ton de l'œuvre de Tournier, c'est le cri. Audible ou étouffé, il se retrouve de loin en loin, dans les différents textes. Le plus souvent, inexprimable directement, il surgit à travers toutes sortes de substituts, comme si les cris des animaux, des enfants, permettraient de conjurer, par procuration, mutisme et peur de la pétrification. Mais surtout, le cri est relayé par l'écriture. Du cri à l'écriture... deux syllabes encadrent le cri, le maîtrisent, le transforment en incantation, le transposent dans un registre musical, ainsi que le suggère la double référence à Stockhausen et à Bach. En effet, dans son analyse du *Roi des Aulnes*, l'auteur dit s'être inspiré de *l'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach, et de Stockhausen, dans le *Chant des Jeunes Hébreux* où se fait entendre la voix « multipliée », superposée à « elle-même » d'un enfant torturé par le feu (VP p. 127-128).

Si l'ensemble des œuvres écrites jusqu'ici correspond à cette conception musicale, puisqu'à travers l'entrelacs des thèmes sont repérables les mille et une variations des mêmes interrogations, on pourrait ajouter que « le son fondamental » en est le cri. Tantôt vibrant, tantôt muet, il accompagne l'histoire de Tiffauges, ce premier personnage de l'univers romanesque, créé d'abord sous le nom de Cromorne, puis délaissé pour Robinson, avant de réapparaître sous une nouvelle identité. De la plainte au hurlement, le cri module « le malheur d'exister » et condense « tout l'ennui de vivre et toute l'angoisse de mourir » (RA p. 160 et 73).

C'est ce cri, ce « son fondamental », que l'on entend d'abord, sans toujours le savoir, dans les différents textes.

Chargé de douleur implicite, il rend, de livre en livre, un lecteur-écouteur sensible à ce qui n'est pas dit, et fait des personnages non plus des marginaux ou des monstres, mais des êtres fraternels.

*

**

Le cri est lié à l'enfance : c'est celui de tous les massacres d'innocents qui scandent les œuvres de Tournier. Depuis les injures et les sévices que subit le mousse du *Whitebird*, la détresse des petits handicapés dans « la Colline des Innocents », jusqu'à la scène originelle tirée de l'Évangile, qui est évoquée dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, dont le récit fait sangloter Tiffauges de « douceur et de pitié », et que Gilles de Rais fait peindre pour sa chapelle avant d'en venir lui-même à tuer les enfants. Car ce cri de souffrance où peut apparaître « une étrange allégresse » a la vertu inquiétante de produire en écho, chez celui qui l'écoute, tout à la fois angoisse et volupté. Gilles, le dépravé, et dans une moindre mesure Tiffauges, y trouvent une trouble fascination (RA p. 158 ; G & J p. 48).

Tiffauges lui-même, lorsqu'il était enfant, en a fait l'expérience en pension : « Le refus d'exister montait en moi comme une clameur silencieuse. C'était un cri secret, un hurlement étouffé qui sortait de mon cœur pour se confondre avec la vibration des choses immobiles » (RA p. 47). Il sera retrouvé dans les cours de récréation, cette fois-ci ambigu, « plainte heureuse et pure » (RA p. 155). Et Tiffauges prendra soin de l'enregistrer afin de l'écouter à nouveau, d'en discerner toutes les nuances. Il sera hurlé, encore, par Martine, la petite fille qui se fait violer. C'est alors « un cri de bête blessée, une déchirure de l'air » (RA p. 195). Il culmine, insoutenable, à la fin du livre dans la triple agonie des enfants empalés dans la Napola, tandis qu'arrivent les troupes russes. « Tiffauges savait qu'il entendait pour la pre-

mière fois à l'état originel la clameur suspendue entre la vie et la mort qui était le son fondamental de son destin ». Mais ce son, là encore, est ambivalent ; il s'y mêle des harmoniques « d'une étrange allégresse » à « d'autres exhalant la plus intolérable douleur » (RA p. 574-5).

Au début du *Roi des Aulnes*, le seul cri que puisse pousser Tiffauges, adulte, est le « brame ». « C'est à la fois une mimique de désespoir et une sorte de rite pour surmonter le désespoir » (RA p. 73). Il évoque, non sans dérision, l'appel des cerfs : alors qu'il est pour eux associé au rut, il n'exprime pour Tiffauges qu'une irrémédiable solitude. Le nom de brame lui vient aussi d'un héros de Curwood, Bram, qui hurle avec les loups dans une posture qu'imité Tiffauges, « sa grosse tête rejetée en arrière pour une clameur caverneuse » (RA p. 63). Cette clameur, chez Curwood, est reprise par les bêtes et les éléments : hurlements des loups, du vent du nord, musique des cieux que fait entendre l'aurore boréale.

Robinson, ce frère à bien des égards de Tiffauges, connaît une expérience semblable grâce à la harpe éolienne que construit Vendredi avec la dépouille du grand bouc qui l'a sauvé. Par une nuit de tempête, elle produit « un brame puissant et mélodieux, véritable musique élémentaire, inhumaine, qui était à la fois la voix ténébreuse de la terre, l'harmonie des sphères célestes et la plainte rauque du grand bouc sacrifié » (VLP p. 209). Dans ce passage, grâce à la harpe, le brame a changé de registre, il est devenu musique et provoque le ravissement. A cause de cet instrument, la mort du bouc est justifiée, le lourd animal tellurique se met à chanter, accomplissant ainsi une sorte de métamorphose. Non seulement il existe différemment, mais il rend audibles les éléments : terre, herbe, arbres, vents, et les met à l'unisson. Le brame n'est donc plus, dans cette forme d'art, l'expression de l'abandon mais de la communion.

Mais du temps de sa solitude, Robinson se rend vers les dunes pour écouter un autre brame : « un mugissement profond, abyssal, et comme tellurique qui le glaçait d'horreur

mais qui le fascinait au point qu'il marchait la bouche ouverte comme pour mieux entendre, selon une recette de marin » (VLP p. 83). Pour mieux entendre, ou parce que le cri de la terre, c'est le sien et que ce qu'elle exhale, ce sont les sons qui ne peuvent sortir de sa propre gorge ? Car à quoi bon crier quand personne ne peut répondre ou seulement recueillir le cri ? Il lui est arrivé de hurler. Il a vu un jour un bateau s'approcher du rivage. Mais nul sur ce bateau ne l'a remarqué. Il l'a suivi à la nage et même distingué nettement une jeune fille accoudée. « Il ouvrit la bouche pour l'appeler, l'eau salée envahit sa gorge » (VLP p. 41). Ce bateau, cette poursuite n'étaient qu'une hallucination ; comme ses cris eux-mêmes sans doute. Ils ne lui ont laissé qu'une impression vive : une gorgée d'eau saumâtre — le goût des larmes.

Robinson connaît la plus grande dérégulation : il ne peut plus crier. Dépossédé de son cri, il n'a plus que des simulacres, cris imaginaires, ou empruntés aux bêtes, aux éléments. Un peu comme Tiffauges qui a besoin des enfants et des cerfs pour qu'advienne un cri. Le brame n'est alors qu'une forme dégradée du cri. Chez Tiffauges, ce brame exprime l'abandon, mais sous une forme grotesque et pitoyable, sorte d'écho au « grand brame de la femme plaquée » dont Tournier raconte dans *le Vent Paraquet* à quel point il l'avait frappé, quand il était enfant, à travers le texte de Jean Cocteau : *la Voix humaine*.

Tiffauges, qui doit se contenter d'une forme dérivée du cri, est d'autant plus sensible à sa forme pure, à son surgissement initial chez les enfants. Dans ses harmoniques, douleur et allégresse mêlées, il annonce la mort mais il proclame, malgré tout, la vie. Il proclame que la vie est douleur, mais que souffrir c'est être vivant. Car il y a en arrière-fond autre chose que ce cri : le silence et la pétrification qui, bien avant le moment de la mort, menacent de s'emparer des êtres. On le voit en particulier chez Tiffauges, dont c'est la hantise, mais aussi chez Robinson, chez Gilles de Rais. L'angoisse tenaille Tiffauges de se pétrifier, de devenir insensible (RA p. 127). Il se reconnaît en don Juan et surtout dans la mort de don Juan : « Je sais maintenant ce que sera ma fin, elle

sera la victoire de l'homme de pierre qui est en moi sur ce qui me reste de chair et de sang» (RA p. 150-151).

Robinson éprouve aussi cette angoisse. Il découvre dans un miroir, récupéré du naufrage, qu'il ne sait plus sourire, que son visage s'est figé ; il ne sort de sa bouche que « des paroles lourdes comme des pierres » (VLP p. 90). La solitude l'aura fait régresser d'abord à un stade animal — dans la boue de la souille, il vit comme un porc — puis au stade minéral.

C'est également l'itinéraire de Gilles de Rais. Après le spectacle du supplice de Jeanne qui l'a laissé hagard, il se met à vivre comme une bête, et, dans une scène étrange, on voit au cours d'un bal comment tous les hommes de sa cour, à sa suite, se transforment en monstres hybrides qui tiennent plus de l'animal que de l'homme. Enfin, et surtout, son chapelain se plaint qu'il ne sache plus pleurer. Or François Prelati, venu de Florence pour le sauver, devine que ce qui seul peut le toucher, et paradoxalement le rendre à l'humanité, c'est la souffrance des enfants. La douleur est à ce point liée à la vie qu'il lui faudra la douleur la plus vive, la plus intolérable, celle d'enfants, pour le rendre à la vie, l'arracher à l'insensibilité mortelle qu'avait provoquée la mort de Jeanne. Aux cris du bûcher vont répondre les cris des enfants, et, d'ailleurs, il fera brûler leurs corps, comme s'il cherchait à retrouver Jeanne en eux, en réactualisant son supplice. Prelati l'encourage dans ses crimes dans l'espoir qu'il se ressaisisse ; et il est vrai que Gilles est troublé par la souffrance des enfants, et qu'ayant touché le fond de l'abjection, il refait un itinéraire inverse et finit de façon édifiante, selon le plan même de Prelati. Il meurt comme Jeanne sur le bûcher, et comme elle dans un cri d'appel. Au « Jésus » de Jeanne, répond en écho le « Jeanne » de Gilles, et peut-être faut-il voir, dans cet appel, celui du Christ sur la croix s'adressant à son père. On ne peut savoir si ce cri est confiant ou désespéré. Du moins, il s'adresse à quelqu'un. Dans ce cri, Gilles a retrouvé Jeanne.

*
**

Il est frappant que le récit de Tiffauges, les « Ecrits sinistres », commence au moment où le brame est devenu impossible. Son histoire bascule le jour où ce cri qui servait d'exutoire, si caricatural fût-il, ne peut plus s'exprimer dans le rituel qu'il avait mis au point. C'est que deux événements sont intervenus simultanément. Deux cassures. Rachel, « la femme de (sa) vie » l'a quitté. Et il s'est blessé au poignet droit dans son garage. Alors qu'il aurait plus que jamais besoin de clamer l'abandon par le brame, il ne peut plus se mettre en appui sur les bras, la tête rejetée en arrière. Il va devoir inventer autre chose. Il trouve en même temps deux rites liés : le « shampooing-chiotte » et l'écriture de la main gauche.

Au début, il n'a pas été très conscient de la gravité de la défection de Rachel. Cependant, son départ a provoqué une crise profonde. Elle lui a laissé pour tout viatique quelques mots : « tu es un ogre », avec lesquels il se débat, s'efforçant de leur trouver un sens autre que celui d'une condamnation. Et il oscille entre deux interprétations : l'une réaliste qui fait de lui un « raté », placé par son « micro-génitomorphisme », ses piètres performances sexuelles, « au seuil de l'impuissance » (RA p. 21), et l'autre « féerique » où l'ogre se pare de tous les prestiges d'un personnage mythique. Dans cette période de crise vont alterner discours exalté, exaltant, mais si proche du délire que Tiffauges est obligé d'écrire : « je ne suis pas fou » (comme pour se convaincre lui-même), et discours réaliste, mais désespéré, qui conduit à des idées de suicide. La folie ou la mort. Dans les moments de lucidité, la dépréciation portée sur les capacités sexuelles entraîne une haine ironique à l'égard de soi-même, un mépris de tout le corps et en particulier du visage comme par un phénomène de déplacement. Un matin, Tiffauges se regarde, recru de dégoût devant son miroir. « Non, vraiment, c'en était trop pour une fois ! J'ai crié : "Quelle gueule ! Mais quelle gueule ! Allez, aux chiottes !" tandis que mes deux mains enserraient mon cou et faisaient le geste de dévisser ma tête. » Cette envie de se décapiter, il la met symboliquement

à exécution. « Emporté par ma colère, je suis allé effectivement aux cabinets. » Il déclenche la chasse d'eau et « l'eau froide et dure tombe comme un couperet de guillotine » (RA p. 74-75). Ce simulacre de mutilation — voire de castration puisque c'est sa virilité que Rachel a mise en cause — le calme provisoirement.

Paradoxalement, ce lieu où sont évacués les excréments, et qui dans l'expression « aux chiottes » montre bien que Tiffauges se considère lui-même comme excrément à éliminer, va être progressivement réhabilité. C'est que le départ de Rachel a provoqué en lui une régression instantanée vers son enfance.

Le malheur qui survient ravive un malheur ancien oublié. S'impose alors à lui le souvenir de Nestor, un pensionnaire qui l'avait pris sous sa protection quand il n'attendait plus rien de personne. Cette figure tutélaire surgit quand disparaît Rachel, comme si Tiffauges retournait chercher du secours dans son passé.

Or, Nestor avait deux particularités : d'abord celle d'être gaucher ; et tandis qu'il écrivait de sa main gauche, il couvait de la main droite disponible la main gauche de Tiffauges, lui communiquant à l'avance la faculté de rédiger des « Ecrits sinistres » (c'est-à-dire écrits de la main gauche). Ensuite, il accordait la plus grande importance à la défécation dont il faisait un cérémonial (RA p. 94).

Tiffauges découvre, à son tour, la dignité des excréments et l'écriture de la main gauche. Se jugeant lui-même excrément, déchet, il va s'intéresser à ses propres excréments, dans une tentative d'auto-réhabilitation. S'il détestait au départ son corps, il va apprendre du moins à apprécier ce que produit son corps. N'étant plus en contact avec personne, il garde pourtant, dans l'analité, un certain contact avec lui-même. De même, l'enfant écrasé de solitude en pension, se recroquevillait et se réconfortait au contact de ses propres genoux : « La solitude me laissait toujours au moins ces deux poupées jumelles, aux crânes carrés, chauves et bosselés, qui étaient moi » (RA p. 47). Contre la solitude : se retrouver soi-même. Quand on se sent déchet, se retrouver

dans ses propres déchets. Et se mettre à aimer ses déchets, pour s'aimer un peu soi-même. Ils deviendront ainsi enfants de Tiffauges, et œuvres d'art, comme l'avait enseigné Nestor (RA p. 96). Tiffauges retrouve donc son corps, fût-ce « un sac d'excréments à deux pattes » (p. 144-145). Mais il découvre en même temps qu'il sait écrire de la main gauche ; que, ce dont il est privé d'une main, peut être accompli par l'autre. C'est une attitude constante des personnages de Tournier que ce refus de capituler devant une impossibilité : ils tentent de faire de leurs difficultés l'occasion de découvertes ; il s'agit d'une expression de l'« amor fati » dont parle Tournier dans *le Vent Paraclét* : « l'« amor fati », ou la force géniale d'un homme qui parvient à transformer en bénédiction un terrible coup du sort, en bonheur la plus désastreuse des fatalités » (VP p. 104-105). Ainsi, quand la génitalité se révèle impossible et que la réalité présente devient invivable, le retour à une situation antérieure, enfance et analité, permet de trouver une autre voie que la folie ou la mort. Le retour en arrière, dans l'espoir de repartir différemment vers une possibilité restée inexplorée, est encore une démarche très fréquente dans les romans de Tournier. Robinson, qui cherche à « changer sans déchoir », a un comportement semblable.

Dans l'histoire de Tiffauges, le brame impossible se scinde donc en deux succédanés complémentaires : la redécouverte de l'analité, grâce à laquelle Tiffauges reprend en compte son corps, et l'écriture, autre façon de produire, de sortir quelque chose de soi qui fasse advenir un sens, réconcilie avec soi-même et donne une identité. Tiffauges se fabrique alors une « âme en papier ». Il raconte comment tous les habitants d'un quartier, dont les papiers d'identité avaient été brûlés, se sont métamorphosés en bêtes. Celui qui les a brûlés comprend qu'en voulant libérer l'humanité, il l'a ravalée à un niveau bestial, « parce que l'âme humaine est en papier » (p. 65-66). Robinson le sait aussi, lui qui, lorsqu'il décide d'abandonner la souille, se met à tenir un journal, à inscrire ce qu'il fait, à recenser ce qu'il possède. Et, comme

toute véritable pièce d'identité, les papiers que se fabrique Tiffauges devront comporter une photo, une image de lui-même attestant qui il est.

La recherche d'une identité est inséparable d'une image visuelle. C'est devant un miroir que Tiffauges découvre qu'il ne se supporte plus — et il cherchera au milieu d'enfants à se refaire comme dans un bain de jouvence. C'est devant un miroir que Robinson découvre, encore, son visage dur qui ne peut plus sourire. Dans l'œuvre de Tournier, beaucoup d'autres personnages vont être amenés à se contempler ainsi devant un miroir, ou dans un portrait, pour découvrir une vérité sur eux-mêmes, prendre conscience d'une évolution ou d'une métamorphose, et ce sera souvent le regard des autres qui prendra le relais du miroir. Comme si, dans une personnalité qu'une crise violente vient de disloquer, l'image du corps restait le seul point de repère fiable.

Le visage s'inscrit ainsi dans la grande entreprise de déchiffrement des signes, qui hante Tiffauges. Ne sachant plus qui il est, vers quoi tend sa vie, il demande, à tous ceux qu'il rencontre, une réponse, quitte à imposer lui-même une réponse. Dépossédé de lui-même par un verdict, par une exclusion, il se cherche en toutes sortes de doubles, animaux, humains, ou mythiques.

Dans cette entreprise vitale de déchiffrement, les cris que Tiffauges perçoit ont une place privilégiée. S'il écoute ceux des enfants, dans les cours de récréation, c'est qu'il en attend une révélation sur lui-même. Et il lui arrive un jour, en repassant un enregistrement, de percevoir nettement le cri « salaud ». Il en est bouleversé comme s'il entendait sa propre condamnation (RA p. 165). C'est le deuxième verdict qu'il entend, après le « tu es un ogre » de Rachel. Mais autant les paroles de cette femme étaient nettes, autant le cri de la cour est problématique. Tiffauges n'a pas la preuve formelle qu'il est justiciable de cette injure, qu'elle s'adresse bien à lui, et peut-être toute son histoire louvoie-t-elle entre ces deux jugements, dont le deuxième, dans son incertitude,

ouvre la possibilité d'un non-lieu. Etre ogre, et ne pas être un salaud, c'est-à-dire, ne pas être ogre. S'intéresser aux enfants, non pour les « asservir, » mais pour les « servir. » Ne pas les conduire à la mort comme le Roi des Aulnes de la ballade allemande, mais trouver son salut en les sauvant ; ne pas les serrer contre soi, à les étouffer, dans le geste du ravisseur, mais les mettre sur ses épaules dans un geste d'élévation. Ne plus « emporter, » mais « porter », c'est la « phorie ». Les deux figures majeures de son destin sont posées : le Roi des Aulnes, saint Christophe.

Du côté féminin, la condamnation de Rachel va être confirmée par les accusations de Martine. S'il accourt à « son cri de bête blessée », il est immédiatement chargé par elle du viol. Mais il restera à déchiffrer les cris des petits garçons. C'est vers eux que Tiffauges se tournera définitivement. Cependant, là encore, le cri va se dédoubler. Hurlements des trois petits Allemands empalés, dressés sur le ciel en « un puéril Golgotha », mais aussi, rire léger du petit enfant juif, que Tiffauges a recueilli et sauvé clandestinement : ce rire d'Ephraïm, « rire de farfadet », préservé malgré les camps de concentration, la mort de sa famille, la marche forcée en Prusse, l'abandon dans un fossé. Et ce rire est comme le rachat de tous les cris. En lui Tiffauges se libère de sa propre enfance, de toutes les enfances écrasées. Il réalise cet espoir, qui lui a donné la force de faire de sa vie une recherche obstinée : réparer sa propre enfance. Car il était autrefois, « un petit fantôme inconsolable », qu'il désirait « prendre vingt années plus tard sur ses épaules d'homme, et [...] faire rire, rire ! » (RA p. 42). Le rire du petit garçon juif est lié à sa foi religieuse. Ephraïm prie et rit. Ce sont chez lui les deux faces d'une même confiance absolue en la possibilité d'une délivrance. Tandis que la Napola s'écroule, il continue à célébrer les rites commémoratifs de la sortie des Hébreux d'Egypte. Et lorsqu'il guide Tiffauges, juché sur ses épaules, c'est vers une mystérieuse issue.

Et ce rire est encore ce qui délivre d'un autre rire. Celui de Rachel, dissolvant, capable seulement de dénoncer l'inanité

des choses. Entre la femme juive du début et l'enfant juif de la fin, le rire a changé de signe. Et l'on peut se demander si le rire de Rachel, qui s'apparente au « rire blanc » que Tournier définit dans *le Vent Paraclet* et qui aura une longue postérité dans ses livres, n'est pas, lui aussi, une modalité du cri. Il proclame, comme lui, le vide, l'absurdité, un néant dont il vaut mieux prendre, justement, le parti de rire. Il serait la forme pudique du cri, une réponse élégante au « malheur d'exister », alors que le brame et ses dérivés en seraient la forme violente et secrète.

*
**

Si les premiers héros de Tournier sont de grands bavards, d'obstinés raisonneurs, de brillants séducteurs de la parole, on ne peut oublier que c'est d'abord eux-mêmes qu'ils s'efforcent de convaincre, que leur discours se dresse sur un fond de « clameur silencieuse ». Et que, surtout, ils se débattent contre d'autres clameurs. Celles de la foule que Tiffauges, par exemple, croit toujours haineuses et dirigées contre lui, même lorsqu'elles proviennent d'une anodine bande enregistrée, entendue fortuitement (RA p. 126). Il se sait marginal et, comme tel, menacé. L'exécution, sous les huées, de l'assassin Weidmann, en qui il reconnaît son frère, son double, il la vit en lui-même.

Le phrase de Thomas Mann citée dans *le Vent Paraclet*, qui fait de l'artiste « le frère de l'assassin et du fou » peut s'appliquer à lui : par l'écriture, celle des « Ecrits sinistres », il échappe au destin du fou et de l'assassin. Mais à ces trois figures de Thomas Mann, il conviendrait d'en ajouter une autre, celle du saint, car la sainteté est une voie possible pour Tiffauges, qui en prenant un enfant sur ses épaules, cherche, comme saint Christophe ou Albuquerque, à se sauver en sauvant (p. 89). Voie que trouve Gilles de Rais à la fin de sa vie par son repentir ; voie enfin que prend Taor, ce quatrième Roi Mage inventé par Tournier et qui, avec ingé-

clopédie et vérifie l'histoire et le symbolisme de cette Bulla Aurea, qu'il décide aussitôt d'intégrer explicitement à son roman. En fait, toute cette chronologie est remise en question lorsqu'on se rend compte que la goutte d'or ne s'appuie sur aucune réalité saharienne. Invention de Tournier, comme les « Hommes rouges », elle se fonde si bien dans un contexte rigoureusement exact, où chaque détail ethnologique est fondé, qu'elle semble aller de soi. Cependant si les Hommes Rouges n'ont qu'un rôle épisodique, tout le roman de *la Goutte d'or* est probablement fondé sur la Bulla Aurea. Latiniste depuis la classe de sixième, Tournier connaissait cette Bulla Aurea et sa signification sociale de bijou réservé aux enfants libres, et abandonné, à leur majorité, pour la toge virile. La Bulla Aurea montre ainsi que l'accession à l'âge adulte, à la virilité, se paie d'une perte. C'est exactement ce qui arrive à Idriss : enfantin, libre et innocent, au début du roman, il se laissera prendre, ensuite, et son image et sa goutte d'or, dans ses rencontres avec une femme. La perte de la Bulla Aurea est sans doute l'un des thèmes fondateurs du roman : fin d'une intégrité heureuse au-delà de laquelle commencent mutilation et aliénation.

Ainsi, la découverte « a posteriori » de la Bulla Aurea n'est, en réalité, qu'un retour aux origines ; plutôt qu'une trouvaille, des retrouvailles.

Amnésie et anamnèse

Le livre semble fonctionner comme amnésie et anamnèse, oubli et remémoration, mais remémoration partielle et comme déviée sur des objets ou sur des œuvres de substitution. L'œuvre serait une remontée vers une source perdue. A travers tous les épisodes, l'image latente de la Bulla Aurea fait signe, mais l'objet réel ne sera retrouvé que tardivement, et d'une certaine façon méconnu, car il ne donne lieu qu'à un seul épisode dans le livre. Vraisemblablement d'ailleurs, c'est cette méconnaissance de l'image fondatrice qui permet l'élaboration du roman. Si Tournier avait eu clairement en

tête le contexte historique de la Bulla Aurea, aurait-il fait le détour fécond par l'Islam et le monde contemporain ? Il faut noter que, tandis qu'il écrivait *la Goutte d'or*, dont la rédaction a duré cinq ans, il recherchait des documents pour un *Saint Sébastien*, qui, lui, le ramenait directement à la civilisation romaine, mais cette fois, dans les premiers temps du christianisme, où progressivement la Bulla Aurea disparaîtra au profit de médailles, rondes elles aussi et en or... et de croix ! mais que l'on est censé garder, elles, toute sa vie. L'idée que la Bulla Aurea, signe d'intégrité heureuse, soit troquée contre une croix qui marque la souffrance et la dépossession n'est d'ailleurs pas étrangère à la thématique de *la Goutte d'or*. Un article de Jean Montalbetti paru, dans le *Magazine littéraire*, fait des différents épisodes du livre autant d'étapes d'un chemin de croix¹.

L'utilisation de la Bulla Aurea dans *la Goutte d'or* permet de mettre en lumière deux processus, l'un très conscient, utilisé par Tournier comme système d'emboîtement de thèmes (*la Goutte d'or* contient l'Occident, l'Islam, le monde antique, les ouvriers de Zola et les travailleurs émigrés), mais l'autre relevant d'un jeu plus obscur d'interaction des images qui s'appellent les unes les autres. L'ensemble de l'œuvre témoigne ainsi d'une certaine contamination des textes : tout d'abord dans le jeu des différents textes de Tournier lui-même, puis dans ceux dont Tournier s'inspire.

L'exemple de *Saint Sébastien*, précisément, pourrait témoigner de l'inflexion d'un roman vers un autre. Il est probable que l'écriture de *Vendredi* a également modifié le cours du *Roi des Aulnes*. C'est en effet après la rédaction de *Vendredi* que Tournier a repris le premier projet abandonné du *Roi des Aulnes* en introduisant Ephraïm, proche à bien des égards de *Vendredi*. La maturation simultanée de différents textes provoque des interférences, et même des disparitions. Tournier déclare à ce propos que « si l'on place dans le même bocal une truite et un brochet, le brochet dévorera la truite² », faisant allusion à un roman projeté sur l'Allemagne

1. « Le piège de l'image » (n° 226, janvier 1986).

2. Communication orale.

mais englouti en cours de route par *le Roi des Aulnes*. Cependant, il existe des résurgences, même pour les projets abandonnés. *Eva ou la république des corps*, actuellement à l'état d'ébauche, témoigne précisément du désir de faire aboutir un roman sur l'Allemagne, éclipsé par *le Roi des Aulnes*.

Le processus d'amnésie et d'anamnèse, découvert pour les images comme celle de la Bulla Aurea, se produit également, semble-t-il, pour les influences littéraires que reçoit Tournier. Si celui-ci se réclame d'un certain nombre d'écrivains, il ne les cite pas toujours explicitement lorsqu'il se sert d'eux. En particulier, un passage de Gide décrivant le David de Donatello a été inséré textuellement dans la première version de *Gilles & Jeanne*, mais se retrouve fondu dans la version définitive¹. Clin d'œil au lecteur cultivé, ou désir d'effacer un prédécesseur, comme certaines affirmations du *Vent Paraquet* le laissent entendre ? On se souvient en effet que Tournier, à qui l'on avait reproché d'avoir plagié Alain-Fournier dans la scène de récréation où deux écoliers sont à califourchon pour se battre, a répondu que le véritable inventeur d'un thème est celui qui sait l'exploiter (VP p. 54 à 56).

De même, deux contes récents² illustrent le refus que l'antériorité fonde une quelconque supériorité. Dans le premier, un roi organise un concours. Deux artistes chargés de décorer les murs opposés d'une salle travaillent en grand secret. Le jour venu, le premier dévoile une scène qui fait l'admiration de la Cour. Le deuxième se contente de découvrir un miroir qui reflète exactement l'œuvre peinte sur l'autre mur. C'est lui qui remporte le prix. Le deuxième conte explicite ce dénouement. Le prix d'un festin est décerné à celui qui réussit à imiter parfaitement le menu réalisé par son prédécesseur, parce que, déclare le roi, le deuxième repas est une « commémoration ». Sommé d'apporter quelques explications, Tournier déclare qu'il

1. Cf. Michael Worton, « Ecrire, réécrire, le projet de Tournier » (voir Bibliographie).

2. A paraître.

s'agit du principe même de l'Eucharistie : ce qui fonde le sacrement, c'est le « Faites ceci en mémoire de moi ». La Cène n'existe que parce qu'elle est répétée¹.

Universalité — marginalité

Cependant le refus d'une filiation chez Tournier reste ambigu : il clame son admiration pour les romanciers réalistes ou naturalistes du XIX^e siècle, aussi bien que pour Sartre. C'est pourtant une façon de mieux se démarquer de ses contemporains dans un cas et, dans l'autre, de se poser en transfuge, en romancier venu de la philosophie, donc, encore une fois, différent des autres. Il semble qu'il y ait toujours chez lui le double désir contradictoire de s'intégrer dans une lignée prestigieuse et de revendiquer une certaine marginalité.

L'utilisation du mythe relève sans doute du même désir : si le mythe est « une histoire que tout le monde connaît déjà » (VP p. 189), Tournier s'assure la connivence du lecteur. C'est un fonds commun qui garantit que le héros — fût-il un monstre comme Tiffauges l'affirme pour lui-même, ou comme la tradition le fait pour Gilles de Rais — est assez familier pour éveiller des souvenirs. Le personnage revêt ainsi une sorte d'honorabilité. Il n'est pas dû à la seule imagination subjective de l'écrivain, mais fait partie des grands archétypes reconnus de l'humanité. De plus, il entre en relation avec les autres figures élaborées avant lui, ce qui crée tout un jeu de parallélismes. Il en résulte une mise en perspective : le héros n'est pas isolé mais en quelque sorte multiplié soit par le lecteur qui, par exemple, rapprochera le Robinson de Tournier des Robinsons antérieurs, soit par Tournier lui-même qui exploite les variantes mythiques de son personnage : on le voit tout particulièrement pour Tiffauges qui se trouve plusieurs modèles, l'Ogre, Barbe-Bleue, Gilles de Rais, saint Christophe, le Roi des Aulnes...

1. Communication orale.

Mais ce recours au mythe aboutit paradoxalement à faire ressentir la spécificité du personnage. Celui-ci fait appel non à un mythe, mais à toutes sortes de mythes comme s'il demandait à chacun de lui apprendre qui il est. Ce n'est donc pas seulement un procédé littéraire mais le signe d'une incertitude complète sur son identité. Il est d'ailleurs pourvu de plusieurs noms, Abel Tiffauges, Roi des Aulnes...

Il semble que l'utilisation du mythe chez Tournier évolue. Au début, les personnages paraissent ne pas pouvoir se présenter à découvert. Ils ont besoin d'un masque. Toute une tradition littéraire est là, qui de Robinson à Tiffauges tend à les authentifier comme de véritables personnages romanesques. De plus, si le mythe a permis « la transmutation de la métaphysique en roman », c'est sans doute d'abord parce qu'il présente des cas limites et met en scène des marginaux. Le mythe est un rappel au désordre, précise Tournier dans *le Vol du vampire* (p. 32). Les personnages, en tant que marginaux, profitent donc de cette ambiguïté du mythe : universellement connu, il exalte la transgression d'un individu. Le recours au mythe n'est pas systématique, cependant.

A partir des *Météores* apparaissent des personnages plus prosaïques. La mise en perspective utilisée est alors d'un autre ordre : variantes sur la gémellité des êtres, des choses, des villes ; ou bien, jeu sur les significations multiples de la goutte d'or opposée à l'image ; ou encore, dans *Saint Sébastien*, entrecroisement de personnages (Eros et le Christ), et d'objets symboliques comme l'arc. Il se peut que cette mise en perspective donne l'impression d'un exercice de virtuosité intellectuelle tant elle est parfois systématique. En fait, elle semble liée à un désir de rationalisation. Les marginaux de Tournier s'inscrivent ainsi dans une trame spatiale et temporelle.

Le double désir d'universalité et de marginalité se retrouve dans l'utilisation de la philosophie. Le discours philosophique semble être souvent la rationalisation *a posteriori* d'une expérience subjective vécue intuitivement. Si Tournier lui-même a écrit ses romans avant d'en avoir présenté un substrat philosophique dans *le Vent Paraquet*, ses person-

nages eux aussi sont toujours à la recherche d'arguments qui puissent étayer leurs actes. Robinson, on l'a vu, a recours à la *Bible*; Alexandre tente de légitimer ses pratiques homosexuelles, tandis que le plus raisonneur des jumeaux, Paul, érige en système la supériorité de la cellule gémellaire.

C'est ainsi que des théories que celui-ci développe dans *les Météores*, et que Tournier reprend dans *le Vent Paraclet*, telles que : identité = stérilité = éternité (VP p. 253) sont indéfendables sur le plan de la réalité physique — qui peut, en effet, prétendre, même au prix de la stérilité, se soustraire au temps ? — mais deviennent cohérentes si on les transpose sur un autre plan : celui de « la réalité psychique » des désirs, des fantasmes¹ — il n'est pas question, d'ailleurs, de déterminer s'il s'agit de fantasmes conscients ou inconscients, mais seulement de remarquer que de nombreuses pages de romans mettent en scène l'accomplissement d'un désir.

Une « inquiétante étrangeté »

Ce plan fantasmatique est le domaine privilégié des mythes qui exaltent des forces obscures habituellement réprimées. Lévi-Strauss, dans *les Structures élémentaires de la parenté*, précise que : « leur prestige provient précisément du fait que les actes qu'ils évoquent n'ont jamais été commis parce que la culture s'y est toujours et partout opposée ». En ce sens, les personnages mythiques chez Tournier condensent et rendent compréhensibles des aspirations disséminées chez les personnages des récits réalistes. Par exemple, l'Adam androgyne évoqué dans *le Roi des Aulnes*, mais repris beaucoup plus longuement dans le conte *la Famille Adam*, éclaire, avec ses désirs de symbiose, de parthénogénèse, d'éternité, la conduite de Tiffauges, certes, mais aussi celle de Robinson. On constate ainsi que chez Tournier un

1. Cf. l'article sur le fantasme dans *Vocabulaire de la psychanalyse* de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, PUF, 1967 ; ou l'analyse de J.-B. Pontalis sur « la réalité psychique » dans *Après Freud*, p. 167, cf. Bibliographie.

mythe en cache souvent un autre : le mythe de Robinson qui crée tout un jeu littéraire, se greffe sur un autre mythe, celui de l'Adam androgyne, que font ressortir mieux les textes postérieurs. On pourrait dire que *Vendredi, le Roi des Aulnes*, sont les versions réalistes — c'est-à-dire respectant les conventions de l'écriture romanesque — du mythe de l'androgyne illustré également par le conte, *la Famille Adam*. Il semble donc que Tournier fasse un usage très particulier du réalisme. A travers des scènes concrètes, précises, empruntées à la réalité la plus prosaïque, il fait sentir tout autre chose. Parler, comme Paul à la fin des *Météores*, des nuées, des vents, des orages, c'est parler de soi-même, de ce que l'on a de plus personnel et de plus secret.

Bien plus, même si Tournier emprunte des détails réalistes à d'autres écrivains, il en fait un tout autre usage. Dans *Gaspard, Melchior & Balthazar*, il s'est ouvertement inspiré de Flaubert. Il a repris en particulier certains éléments du banquet d'*Hérodias*, comme « des queues de brebis syriennes, qui sont des paquets de graisse¹ ». Chez Flaubert, ce détail a une valeur à la fois réaliste — cette race de brebis existe — et exotique. Tournier l'a repris textuellement : parmi les mets qui sont présentés à Biltine, avec « la gigue d'antilope », il cite « les queues de brebis qui sont des sacs de graisse à l'état pur. » (GMB p. 25). Or, ce banquet rituel donné en l'honneur de la fécondation se termine par une scène où Gaspard découvre son impuissance à se faire aimer de Biltine : « Et elle ? Que sentait-elle ? Que pensait-elle ?... Brusquement, elle s'arracha à mon étreinte... je la vis secouée de haut-le-cœur et de hoquets... — La gigue n'a pas passé, expliqua-t-elle simplement. La gigue d'antilope ou la queue de brebis » (p. 26).

Le détail, d'anecdotique, devient métaphorique. Dans ce contexte d'échec sexuel, il est chargé d'exprimer le dégoût de Biltine pour Gaspard. Pourtant, le premier niveau — alimentaire — n'est pas à prendre comme simple écran, car chez les

1. G. Flaubert, *Trois Contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 176.

personnages de Tournier nourriture et sexualité sont souvent inextricablement mêlées.

Les romans, malgré tous les discours rationnels, à l'intérieur du récit, comme dans les commentaires de l'auteur, donnent l'impression d'une bien « inquiétante étrangeté » due à la force d'images non explicitées qui sont autant d'interrogations pour le lecteur. On a le sentiment que Tournier guide son lecteur jusqu'à un point précis où il se dérobe et le laisse seul. La construction des romans est révélatrice : alternent de grandes scènes très visualisées, réalistes, précises, mais dont l'interprétation est problématique, et une sorte de tissu conjonctif qui les prépare. Grâce à tout un jeu de signes annonciateurs, de rappels, de parallélismes, et au rythme souple de la phrase, le lecteur se trouve peu à peu enveloppé, circonvenu, anesthésié, et accepte la castration d'un petit Tupik, la mort d'un Tiffauges, tout en se demandant comment il a pu en arriver là ; et il lui reste l'inquiétude diffuse de ne pas être sûr que ce qu'il voit n'est que ce qu'il voit. Si l'on songe à la scène des *Météores* où Fabienne, lors du bal de ses fiançailles, perd un ver solitaire, on peut se dire qu'après tout ce n'est qu'un ver (p. 259). Qu'il ait pu manifester la virilité de Fabienne n'est dit nulle part : seule l'imagination malsaine du lecteur est en cause !

Dans cette perspective, le reproche souvent fait à Tournier de trop expliquer mérite d'être réexaminé. Certes, les personnages, surtout dans les premiers romans, ne cessent de s'interroger sur eux-mêmes, sur leurs désirs, leur évolution, et ce qu'ils analysent, après chacune de leurs découvertes, on l'avait bien souvent trouvé seul ! Oui, mais ces explications redondantes, à la longue, ne font qu'obscurcir la situation, à la façon de ces projecteurs trop puissants qui éclairent certains pans violemment pour mieux laisser les autres dans l'ombre.

En fait, il semble que la fonction des textes réalistes soit de faire passer le plus de fantasmagorie possible dans le réel ou même — et telle serait la spécificité des romans de Tournier — de faire passer du fantasmagorie pour du réel. Les différents personnages tentent de rendre concrètes, char-

nelles, visibles, des aspirations irréalisables, qui généralement restent cantonnées dans le mythe, et ne revendiquent pas le statut de réalité. En ce sens, le mythe chez Tournier contamine sans cesse la réalité, et ses héros se tiennent en équilibristes sur la ligne de démarcation entre les deux registres, celui de la réalité matérielle, et celui de la réalité psychique. Il n'est guère étonnant qu'ils louvoient constamment entre ces deux formes extrêmes du jeu avec la réalité : la folie et la sublimation — déni de la réalité, transmutation de la réalité.

UNE ÉCRITURE COMPLEXE

Ce mélange de plans réaliste, philosophique, mythique détermine une écriture complexe. Différents genres littéraires sont utilisés. A côté des œuvres de fiction (romans, récits, contes), se trouvent des œuvres de réflexion comme *le Vent Paraclet*, ou *le Vol du vampire*, dans lesquelles on peut ranger les petits textes des recueils *Des Clés et des Serrures*, des *Vues de dos*, du *Vagabond immobile*, et des *Petites Proses* (qui reprennent des textes antérieurs). Cependant les limites entre les genres sont difficiles à établir. Les premiers romans contiennent de longs développements philosophiques — comme les réflexions de Robinson sur la connaissance. Cette alternance de pages réalistes et de pages philosophiques est actuellement rejetée par Tournier qui, à partir du *Vent Paraclet*, semble avoir séparé plus nettement réflexion et fiction. Les réécritures de *Vendredi*, de *Gaspard, Melchior & Balthazar*, de même que les contes « lisibles par les jeunes », c'est-à-dire écrits assez clairement pour être accessibles à tous, témoignent du désir de gommer toute abstraction. La réflexion n'y est plus sensible en tant que telle mais se trouve incarnée dans le récit. Il semble que les contes, en particulier, occupent une place de plus en plus importante dans l'œuvre. L'amorce du premier se trouve sans doute dans un récit du *Roi des Aulnes* sur les hommes qui ont une âme en papier. Ce passage relève déjà d'une « écriture parabolique¹ » puisqu'il présente de façon imagée une énigme que Tiffauges est en train de vivre : à quoi tient l'identité ? En

1. Cf. Michael Worton, « Ecrire, réécrire » (voir Bibliographie).

marge des grands romans, les contes constituent des sortes de doublets, où sont posées, de façon différente, les mêmes questions. C'est ainsi que *Barberousse* et *la Reine blonde* reprennent le problème des relations entre le signe et l'image avec des issues divergentes. Dans *la Goutte d'or*, ils constituent des expérimentations nouvelles, dont il est encore trop tôt pour savoir si elles seront exploitées ou abandonnées dans les romans ultérieurs. Enfin, la place des contes mérite l'attention. D'abord écrits séparément dans *le Coq de Bruyère*, ils sont depuis *Barbedor* insérés dans le récit, constituant ainsi une sorte de récit dans le récit selon une technique d'emboîtement.

Les textes gigognes

Cette technique permet de mettre en évidence une tendance à l'enchâssement chez Tournier. S'il a, comme on l'a vu, le goût des titres gigognes, avec *la Goutte d'or* dont différents sens sont imbriqués les uns dans les autres, l'insertion de documents bruts, de réflexions philosophiques ou de contes relève de la même esthétique. Mais s'agit-il d'emboîtements ou de juxtapositions ? C'est-à-dire dans le premier cas, d'un ensemble parfaitement maîtrisé, et dans le second, d'un ajustage d'éléments disparates ? Le problème de l'homogénéité se pose dans l'évolution des romans qui témoignent de fluctuations.

Dans les premiers, comme *Vendredi* ou *le Roi des Aulnes*, l'unité de l'ensemble est assurée par un personnage principal. Personnage, il est vrai, doté de deux voix alternées : première personne du Log-book ou des « Ecrits sinistres » et troisième personne, où il apparaît à travers un auteur omniscient et presque toujours effacé. De ce point de vue, on peut discuter l'affirmation de Tournier selon laquelle c'est *Vendredi* le héros. Bien qu'il ait donné son nom au roman, c'est à son maître Robinson qu'il renvoie. *Vendredi* n'est qu'un Robinson possible. Il n'évolue pas. Tout est bâti au contraire en fonction des tribulations de Robinson.

Les deux premiers romans ne sont donc qu'un long soliloque à deux voix, souvent interchangeable. Ce qui revient au « Je » n'est pas essentiellement différent de ce qui revient au « Il ». Curieusement, des facilités qui seraient offertes par la spécificité de chaque personne sont refusées. On s'attendrait par exemple à ce que les épisodes étranges des mandragores, ou de l'enracinement de la barbe, dans *Vendredi*, soient rapportés, en tant qu'interprétation subjective, à la première personne, ce qui permettrait de mettre en doute la réalité des faits. Or c'est à la troisième personne qu'ils sont décrits, et ils apparaissent ainsi comme indiscutables.

Ce brouillage entre le « Je » et le « Il » crée un certain malaise. Mais c'est celui-là même de Robinson qui se découvre un « Je volant » (p. 89), une identité flottante où les frontières entre lui et l'île sont abolies, comme c'est celui de Tiffauges, de tous les personnages de Tournier toujours en quête d'identité.

A partir des *Météores*, le roman éclate. A la voix d'un personnage unique, qu'elle s'exprime par un « Je » ou un « Il », se substitue une série de récits faits par des personnages différents. Chacun parle à son tour, comme s'il tenait un journal, excepté pour quelques chapitres plus narratifs, et ceux qui sont centrés sur Maria-Barbara et Edouard (ces derniers ne s'expriment jamais directement). Cette technique de narration traduit le déplacement d'un personnage — Robinson, Tiffauges — à un thème : la jémellité, censée devenir le vrai héros du roman. Le roman est ainsi construit sur un jeu de relais. Commencé par l'un, il se poursuit par l'autre, et ce procédé sera repris dans *Gaspard, Melchior & Balthazar* où interviennent tour à tour différents personnages qui font avancer l'histoire. L'unité du livre tient aux relations des personnages entre eux mais surtout à la chronologie. C'est la continuité qui assure une cohésion.

Enfin, il existe une autre modalité qui relève des deux précédentes à la fois : un récit par séquences à la troisième personne, tel qu'on le voit dans *l'Aire du Muguet, le Coq de Bruyère, Gilles & Jeanne*, et *la Goutte d'or*. Il faut rappeler que ces textes ont eu pour première version un scénario

(celui de *Gilles & Jeanne* a été écrit à la demande du cinéaste Gérard Blain ; celui de *la Goutte d'or* était destiné à Marcel Bluwal).

La version romanesque est restée découpée en séquences où alternent des passages dialogués, repris de la rédaction primitive, et des passages plus narratifs, ajoutés par la suite. Cependant le découpage en séquences n'est pas le simple résidu de la version antérieure : à l'intérieur du récit, il correspond à une structure significative. Le cas d'Idriss est particulièrement éclairant, car ce découpage souligne ce que le personnage est incapable de dire par lui-même : le morcellement de sa propre vie, accumulation de mésaventures sur lesquelles il n'a pas prise ; la fragmentation de sa propre image qu'il n'arrivera jamais à réunifier.

Cependant, il semble que Tournier soit sensible au risque d'un récit trop éclaté, trop « décousu ». Et peut-être les éléments plus théoriques qui scandent le cours du récit, comme les discussions sur le signe et l'image dans *la Goutte d'or*, ont-ils également pour rôle de le recentrer, de souligner que c'est le thème qui fonde l'unité profonde du livre. Tournier a ainsi la volonté d'unifier ce qui peut se présenter d'abord comme fragmenté, d'assurer une cohérence, de créer une sorte d'architecture. Chaque fragment, comme le conte Barbedor (ou Barberousse), peut être considéré séparément, mais trouve une autre signification d'être inclus dans un ensemble plus vaste.

L'admiration de Tournier pour la musique, et tout particulièrement pour *l'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach, tient à son goût pour une architecture rigoureuse, nécessaire, dont tout hasard est exclu (VP p. 128), comme à son désir de créer une œuvre où peu à peu s'inscrive son nom.

Bach, rappelle-t-il, a fait apparaître, dans la toute dernière fugue, un thème « dont les notes (si bémol, la, do, si bécarre) correspondent, selon la notation allemande, aux quatre lettres du nom BACH » (VP p. 128.) L'écriture d'une œuvre est en fait une calligraphie : la transcription d'un nom ; ce par quoi se dessine un nom et se bâtit une image imputrescible.

L'écriture n'est autre que la lente transsubstantiation d'un homme en son propre nom, en sa propre image.

Mais c'est aussi ce en quoi il s'abolit. Le dénouement arrive lorsque le nom est achevé. L'œuvre alors se substitue à l'auteur pour vivre à sa place. Tournier le souligne : « Le dénouement en effet, car l'homme vient d'être dévoré par son œuvre, et cet ultime sacrifice ne peut être dépassé » (VP p. 128-129). Et il rappelle la phrase de Carl-Philipp-Emanuel Bach, écrite sur le dernier manuscrit : « Le compositeur a été trouvé mort sur cette fugue où le nom de BACH apparaît en contre-sujet » (VP p. 129).

En fait, comme l'image pour Idriss, pour Hector, et parce qu'elle est une image de l'auteur, l'œuvre est à la fois ce qui est censé garantir une identité, et qui menace l'identité. Ce qui assure une durée, et qui fait mourir.

On a l'impression, en voyant travailler Tournier, que si une œuvre isolée peut être finie, l'ensemble de l'œuvre doit impérativement continuer à avancer. Il a toujours plusieurs projets simultanés en cours ; la rédaction d'un grand roman va de pair avec celle d'une multitude de petits articles.

« ÉCRIRE 24 HEURES SUR 24 »

Michel Tournier affirme souvent qu'il écrit 24 heures sur 24, et qu'il n'existe ni vacances ni retraite pour un écrivain. Il souligne ainsi non le fait qu'il rédigerait chaque jour un texte, mais qu'il est habité en permanence par les livres à écrire. Effectivement, une partie de sa vie est déterminée par les textes en cours : lectures, rencontres, voyages dont beaucoup ont pour lui une valeur documentaire, comme ceux qu'il a effectués à partir de 1981 en Algérie et à Marseille pour *la Goutte d'or*. On peut même supposer que rien ne lui arrive jamais qui ne puisse un jour ou l'autre être utilisé dans un livre. Le tour du monde accompli en compagnie d'Edouard Boubat en 1973 se retrouve par exemple d'une part dans le *Journal de voyage au Canada* à l'état de notes, d'autre part sous une version beaucoup plus élaborée dans *les Météores*.

Tournier tient d'ailleurs régulièrement des carnets, pour l'instant rigoureusement privés, mais dont il extrait parfois un passage. C'est ainsi qu'a été constitué le recueil de réflexions du *Vagabond immobile* ou que sont publiées des pages dans les revues, comme le *Journal Extime* dans *Sud* (n° 61). Enfin, il ne vit pas seulement avec les livres à écrire, mais avec les livres déjà publiés. Ils sont en effet régulièrement réédités ou traduits — en plus de vingt langues actuellement — et ils font également l'objet d'adaptations pour le cinéma, le théâtre ou même la danse. Surtout, Michel Tournier continue à en parler régulièrement, car il est très fréquemment invité à des entretiens, à des conférences. Cependant le contact le plus fréquent avec ses œuvres passées lui

est fourni par ses visites dans les classes où sont étudiées principalement les deux versions de *Vendredi*¹.

Un écrivain peut ainsi donner l'impression de vivre dans une sorte d'atemporalité : projeté dans les livres à venir, mais toujours proche de ses livres passés.

Les réécritures

Bien plus, Tournier donne même l'impression d'avoir toujours à refaire ses premières œuvres. Il a réécrit *Vendredi*, *Gaspard*, *Melchior & Balthazar*; et parle souvent de réécrire *le Roi des Aulnes*. Le cas de Robinson est particulièrement éclairant. Il existe trois textes dans lesquels apparaît ce personnage : *Vendredi ou les limbes du Pacifique* a été réécrit sous le titre de *Vendredi ou la vie sauvage*; mais le recueil du *Coq de bruyère* présente une variante inspirée des *Images à Crusoé*, de Saint-John Perse, et diamétralement opposée aux deux premières versions : *la Fin de Robinson Crusoé*. Au lieu d'une issue grandiose et optimiste, c'est la chute dans le désespoir et l'alcool, comme si cette nouvelle version traduisait une possibilité écartée dans les autres, mais qui était néanmoins sous-jacente.

La façon d'écrire de Tournier a évolué vers la simplicité, et il a tendance à désavouer le lyrisme noir, ou les passages philosophiques des premières années. *Vendredi ou les limbes du Pacifique* est ainsi qualifié de « brouillon » de *Vendredi ou la vie sauvage*, tandis que Tiffauges se voit reprocher d'être trop marqué par une « enflure » héritée de Léon Bloy. Ces réactions montrent que le livre est considéré comme toujours perfectible... ou plutôt comme susceptible d'être toujours repris à différents niveaux, comme s'il ne devait jamais être définitif. A côté de Robinson, héros de trois œuvres différentes, on trouve un autre personnage migrateur : Tiffauges

1. Dans les plus grandes classes, *le Roi des Aulnes* est aussi très souvent étudié, tandis que, dans le public enfantin, les *Sept Contes* sont en train de prendre une place importante.

qui passe du *Roi des Aulnes* aux *Météores*, pour rencontrer les jumeaux Jean et Paul, au cours d'un épisode assez bref mais symbolique. Réalisant un type nouveau de « phorie », il arrache Jean à la force centrifuge du Rotor à la Foire du Trône (LM p. 190). Ces pages sont comme un épisode de la vie de Tiffauges garagiste, qui n'aurait pas été mentionné dans ses « Ecrits sinistres ». Mais elles introduisent également sur le personnage un jugement extérieur. Il est vu par Paul, alors que, dans *le Roi des Aulnes*, quelle que soit la personne utilisée — un « Je », ou un « Il » — il est toujours vu « de l'intérieur », d'un point de vue subjectif.

Cette façon de faire revenir Tiffauges est peut-être un moyen de le congédier définitivement, précisément par ce passage d'un point de vue subjectif à un point de vue objectif. On pourrait en dire autant des différentes versions de *Vendredi*, où Robinson suit exactement le même traitement : subjectivité du log-book, comme de toutes les considérations portées sur lui par le narrateur omniscient, puis détachement effectué dans la réécriture plus objective de *Vendredi ou la vie sauvage*, où la troisième personne est utilisée d'un bout à l'autre, et où le personnage est beaucoup plus considéré de l'extérieur. Dans *la Fin de Robinson*, le narrateur, cette fois, apparaît en tant que tel, témoin de l'histoire d'un vieil illuminé appelé Robinson.

Si la réécriture est la manifestation la plus visible du désir de faire vivre une œuvre antérieure sous une autre forme, on peut considérer que la rédaction d'un livre critique comme *le Vent Paraclet*, de même que tous les commentaires que Tournier apporte oralement sur ses livres, sont une façon de leur assurer une vie perpétuellement nouvelle. L'analyse donnée des romans dans *le Vent Paraclet*, n'est qu'une ré-écriture, cette fois à un niveau philosophique ; une sorte de rationalisation méthodique, où sont appelés Bachelard, Leibniz, Spinoza etc., garants d'une construction rigoureuse et voulue.

Enfin, la fonction de réécriture semble dévolue en dernier recours au lecteur, chargé de continuer l'œuvre. La préface du *Vol du vampire* souligne d'abord que le livre est une sorte d'agresseur pour le lecteur. Afin de ne pas rester lettre

morte, il a besoin, tel un vampire, de se greffer sur une autre sensibilité, une autre imagination. « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister (...). A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves (...)» (p. 10).

La métaphore du vampire implique une double agression : à la fois viol et dévoration. Cependant, la suite de la préface témoigne d'une certaine humilité de l'écrivain : son livre lui échappe puisque le résultat de la lecture est une « co-création », c'est-à-dire la rencontre de deux personnalités. Le livre devient alors : « un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement — comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère — les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur » (VV p. 11). Enfin, ce qui paraissait d'abord agression se transforme en don. L'évolution de la métaphore marque un renversement. C'est finalement le livre qui est vidé de sa substance. « Ensuite, la lecture terminée, le livre *épuisé*¹, abandonné par le lecteur, attendra un autre vivant afin de féconder à son tour son imagination, et, s'il a la chance de réaliser sa vocation, il passera ainsi de main en main, comme un coq qui tamponne successivement un nombre indéfini de poules » (VV p. 11).

Du vampire au coq... Peut-on parler d'inversion bénigne?... Ce changement brusque de registre, du démoniaque au prosaïque, au-delà de l'humour, témoigne des liens ambigus que crée le livre entre auteur et lecteur. L'auteur doit subjuguier son lecteur pour survivre à travers lui. Et c'est donc au lecteur que revient le dernier mot : « Quant au génie, il est pour une immense part octroyé par la seule postérité. (...) Un écrivain peut avoir l'ambition d'être un bon écrivain, cela ne dépend que de sa conscience professionnelle et de son travail. Quant à être un grand écrivain, cela c'est l'affaire des autres, et pas ceux de son entourage, ni même de ses contemporains » (VV p. 24).

1. C'est moi qui souligne.

L'attitude de Tournier envers son public est donc paradoxale. Par ses multiples interventions, il semble présenter une interprétation de ses œuvres qui en exclurait d'autres, mais en même temps il encourage les commentaires, comme s'il attendait que ses textes croissent et se multiplient par l'intermédiaire des lecteurs. Force est de reconnaître que ce désir d'être commenté par d'autres, qui eux-mêmes seront commentés, fonctionne fort bien. On se trouve devant un très vaste circuit de paroles. Paroles écrites ou orales qui s'engendrent mutuellement : celles de l'auteur, dans ses livres et ses entretiens ; celles des enseignants, étudiants et élèves, sans compter celles des critiques.

Ainsi, « écrire 24 heures sur 24 » devient aussi la vocation des lecteurs. L'auteur, alors, n'est plus seulement celui qui écrit, mais celui sur qui on écrit et il jouit d'un statut double : producteur et produit ; sujet et objet. Enfin, si son œuvre fait naître sans fin d'autres œuvres, il est assuré d'ubiquité et d'immortalité, conformément à la définition qu'il donne volontiers de l'écrivain : « C'est quelqu'un qui n'a pas d'âge et qui ne meurt jamais¹ ».



1. Commentaire oral, repris dans la réédition de *Vendredi ou la vie sauvage*.

ŒUVRES DE MICHEL TOURNIER

Romans et nouvelles

IV

BIBLIOGRAPHIE

- *Fontaine au lac des Alpes de Provence*, Paris, Gallimard, 1967. Ed. illustrée, Coll. Folio n° 1132, Gallimard, 1972.
- *Le Jardinier*, Paris, Gallimard, 1975. Ed. illustrée, Coll. Folio n° 905, Gallimard, 1977.
- *Le Ciel de Arverne*, Paris, Gallimard, 1975 (Folio n° 1179).
- *Gaspard, Melchior & Salvador*, Paris, Gallimard, 1980 (Folio n° 1433).
- *Gilles & Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983 (Folio n° 1707).
- *La Coupe d'or*, Paris, Gallimard, 1983 (Folio n° 1988).

Essais

- *Le Peuple Barabara* (Général), Paris, Gallimard, 1975. Ed. illustrée, Coll. Folio n° 1132, Gallimard, 1977.
- *Le Vol du singe* (Fables de la culture), Paris, Mercure de France, 1981, (Idées n° 487).
- *Petites Proves*, Folio n° 1708, Paris, Gallimard, 1986.

— *Sur l'écriture romanesque*, l'édition illustrée dans ce livre est la première romanesque.

L'attitude de Tournier envers son public est donc paradoxale. Par ses multiples interventions, il semble présenter une interprétation de ses œuvres qui en exclurait d'autres, mais en même temps il encourage les commentaires, comme s'il attendait que ses textes croissent et se multiplient par l'intermédiaire des lecteurs. Force est de reconnaître que ce désir d'être commenté par d'autres, qui eux-mêmes soient commentés, fonctionne fort bien. On se trouve devant un très vaste circuit de paroles. Paroles écrites ou orales qui s'engendrent mutuellement : celles de l'auteur, dans ses livres et ses entretiens ; celles des enseignants, étudiants et élèves, dans leurs cours et leurs travaux.

IV

Ainsi, à court terme, le lecteur de Tournier ne vient pas à la lecture pour lire, mais pour entendre. L'auteur, lui, ne vient pas à la lecture pour lire, mais pour entendre. Il se tient au bord du monde, prêt à entendre tout ce qui se dit de lui, à entendre tout ce qu'il se dit à lui-même. Il se tient au bord du monde, prêt à entendre tout ce qui se dit de lui, à entendre tout ce qu'il se dit à lui-même.

1. Ce chapitre est repris dans la troisième de l'ouvrage de Tournier, *Le silence*, Paris, Grasset, 1978.

I. ŒUVRES DE MICHEL TOURNIER¹

Romans, récits, contes

- *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967. Ed. utilisée : Coll. Folio (n° 959), Gallimard, 1972.
- *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970. Ed. utilisée : Coll. Folio (n° 656), Gallimard, 1970.
- *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975. Ed. utilisée : Coll. Folio (n° 905), Gallimard, 1975.
- *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978 (Folio n° 1229).
- *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980 (Folio n° 1415).
- *Gilles & Jeanne*, Paris, Gallimard, 1983 (Folio n° 1707).
- *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1985 (Folio n° 1908).

Essais

- *Le Vent Paraquet* (Essai), Paris, Gallimard, 1975. Ed. utilisée : Coll. Folio (n° 1138), Gallimard, 1977.
- *Le Vol du vampire* (Notes de lecture), Paris, Mercure de France, 1981, (Idées n° 485).
- *Petites Proses*, Folio n° 1768, Paris, Gallimard, 1986.

1. Sauf indication contraire, l'édition utilisée dans ce livre est la première mentionnée.

Editions pour les jeunes (Editions Gallimard)

- *Vendredi ou la vie sauvage* (Première édition, Flammarion, Paris, 1971). Folio Junior n° 30.
- *Amandine ou les deux jardins*, Enfantimages.
- *L'Aire du muguet*, Folio Junior n° 240.
- *La Fugue du petit Poucet*, Enfantimages.
- *Pierrot ou les secrets de la nuit*, Enfantimages.
- *Barbedor*, Enfantimages, et Folio Cadet n° 74.
- *Que ma joie demeure*, Enfantimages.
- *Sept Contes*, Folio Junior n° 264.
- *Les Rois Mages*, 1983 (Folio Junior n° 280).

Images et proses (non exhaustif)

- *Miroirs*, photos d'Edouard Boubat, Paris, Denoël, 1973.
- *Canada, journal de voyage*, Photos E. Boubat, Montréal, Les Editions de la Presse, 1977.
- *Rêves*, photos d'Arthur Tress, Bruxelles, Editions Complexe, 1979.
- *Des Clefs et des Serrures*, photos, Paris, Le Chêne-Hachette, 1979.
- *Vues de dos*, photos d'Edouard Boubat, Paris, Gallimard, 1981.
- *Morts et Résurrections de Dieter Appelt*, photographies de Dieter Appelt, Paris, Herscher, 1981.
- *Boubat*, par Jean-Luc Mercié, Paris, Belfond, Coll. « Les grands photographes », 1982 (préface).
- Alberto Magnelli ou les métamorphoses du vide, *Cimaise* n° 160, 1982.
- *Le Vagabond immobile*, dessins de Jean-Marc Toubeau, Gallimard, Paris, 1984.
- *Le Tabor et le Sinai*, essais sur l'art contemporain, Belfond, 1988.

II. ÉTUDES SUR TOURNIER¹

La *Bibliographie d'histoire littéraire française* de Otto Klapp (Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main), non exhaustive, recense, entre 1967 et 1985, plus de 200 articles et entretiens. Les études qui suivent ont été sélectionnées en fonction de leur facilité d'accès ou de leur intérêt particulier.

Numéros spéciaux de revues

- *Incidences, Analyse plurielle* : « Les Suaires de Véronique », groupe de travail dirigé par Jean-Luc Mercié, Editions de l'Université d'Ottawa, 1980, 102 p.

- *Magazine littéraire*

- N° 138, Juin 1978 :

Articles de Christiane Baroche, Claude Ibrahim, Jean-Claude Brochier, Jean Plumyene, Jean-Didier Wolfm.

- N° 226, Janvier 1986 :

Articles de Arlette Bouloumier, Serge Koster, Françoise Merllié, Jean Montalbetti, Jean-Didier Wolfm.

- *Sud, Revue littéraire*

- Hors série 1980 :

Articles de Christiane Baroche, André Clavel, Patrick Grainville, Agnès Gramond, Salim Jay Serge Koster, Jacques Lovichi, Jean-Marie Magnan, Catherine Marty, Jean-Michel Maulpoix, Hubert Nyssen, Jean-Marie Tixier, Jean-Bernard Vray.

Ce numéro contient deux inédits de Tournier :

- « L'Étrange Cas du Dr Tournier »

- « La Logosphère et les Taciturnes »

ainsi qu'une bibliographie très détaillée, indiquant les premières publications des nouvelles et des contes, et les principaux entretiens et articles de Tournier, de 1971 à 1979.

1. Ces indications bibliographiques sont sélectives.

— N° 61, Premier semestre 1986.

Articles de Jean Arrouye, Christiane Baroche, Kirsty Fergusson, Serge Koster, Jean-Marie Magnan, Catherine Marty, Françoise Merllié, Robert Shattuck, Jean-Bernard Vray, Michael Worton.

Ce numéro contient également un document : « Quand Raymond Queneau lisait Tournier », et des textes de Tournier :

- Préface à l'édition en braille de *Vendredi ou la vie sauvage*.
- Ecrire à l'âge nucléaire.
- L'Europe, une révolution nécessaire.
- Journal extime.

Ouvrages et articles (par ordre alphabétique)

- D.G. BEVAN : *Michel Tournier*, Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine, Amsterdam, 1986.
- Daniel BOUGNOUX : « Des métaphores à la phorie », *Critique*, n° 26, 1972, p. 527-543.
- W. CLOONAN : « The artist, conscious and unconscious in *le Roi des Aulnes* », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 29, n° 2, 1982, p. 191-200.
- Davis COLIN : « Art and the refusal of mourning ; the esthetics of Michel Tournier », *Paragraph*, vol. 10, 1987, p. 28-42.
- Gilles DELEUZE : « Michel Tournier ou le monde sans autrui », postface in *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1972, p. 257-283. (Extrait de *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969.)
- Gérard GENETTE : *Palimpsestes*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 418-425, Coll. Poétique.
- Salim JAY : *Idriss, Michel Tournier et les autres*, Paris, Ed. de la Différence, 1986.
- Serge KOSTER : *Michel Tournier* (4 articles et album de photographies), Paris, Ed. Henry Veyrier, 1986.

- Françoise MERLLIE :
 « Michel Tournier », biographie établie pour le film documentaire « Témoins » (cf. ci-dessous).
 « Histoires de barbes, petite métaphysique de la barbe dans l'œuvre de Michel Tournier », *Magazine littéraire*, n° 226, 1986, p. 29-35.
 « La Reine blonde, de Méduse à la muse, ou comment les mots délivrent de l'image », *Sud*, n° 61, 1986, p. 14-29.
 « La Goutte d'or », *Esprit*, mars 1986, p. 116-117.
- Philippe de MONES : « Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme », postface in *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1970, p. 578-600.
- Colin NETTELBECK : « The return of the Ogre : Michel Tournier's *Gilles et Jeanne* », *Scripsi*, n° 4, vol. 2, 1984, p. 43-64.
- Lynn SALKIN SBIROLI : *Michel Tournier, la séduction du jeu*, Genève-Paris, Ed. Slatkine, 1987.
- Robert SHATTUCK :
 « Why not the best ? », *New York Review of Books*, April 28, 1983, p. 8-15.
 « Locating Michel Tournier », *The Innocent Eye*, New York, Farrar, Strauss, Giroux, 1983, p. 205-218 (traduit en français par Agnès Gramond dans *Sud*, 1986).
- François STIRN : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Profil d'une œuvre, Paris, Hatier, 1983.
- Michael WORTON :
 « Myth reference in *le Roi des Aulnes* », *Stanford French Review*, Fall-Winter 1982, p. 299-310.
 « Michel Tournier and a philosophy of the novel », *The Fiction Magazine*, vol. 2, n° 3, 1983, p. 48-50.
 « Michel Tournier and the masterful art of rewriting », *PN Review*, vol. 11, n° 3, 1984, p. 24-25.
 « Ecrire et ré-écrire, le projet de Tournier », *Sud*, n° 61, 1986, p. 52-69.
 « Intertextuality : to inter textuality or to resurrect it ? », *Crossreferences : Modern French Theory and the Practice of Criticism*, edited by Isabelle Llassera & David Kelley, Leeds, Society for French Studies, 1986, p. 14-23.

« Use and abuse of metaphor in Michel Tournier's *le Vol du vampire* », *Paragraph*, vol. 10, 1987, p. 12-27.

- Francis YAICHE : « Vendredi ou la vie sauvage », Lectorguide, Paris, Ed. Pédagogie moderne, Diffusion Bordas, 1981.
- R.A. YORK : « Thematic construction in *le Roi des Aulnes* », *Orbis Litterarum*, n° 36, 1981, p. 76-91.

Film documentaire

Michel Tournier, vu par Gérard Blain, Vidéo-cassette, coll. « Témoins », 1983.

III. OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS

- Didier Anzieu : *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981 (Coll. Connaissance de l'inconscient).
- Marie Delcourt : *Hermaphrodite*, Paris, PUF, 1958.
- Mircea Eliade : *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.
- Sigmund Freud :
 - La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969.
 - Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, 1973.
 - Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971 (Coll. Idées).
 - Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1970 (Petite Bibl.).
 - Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.
- J. Laplanche, J.-B. Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse* Paris, PUF, 1967.
- Anika Lemaire : *Jacques Lacan*, Bruxelles, Ed. Pierre Margada, 1977.
- J.-B. Pontalis :
 - Après Freud*, Paris, Gallimard, 1968 (Coll. les Essais).
 - Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, 1977 (Coll. Tel).

- Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1979 (Coll. Tel).
- Robert J. Stoller : *La Perversion*, Paris, Payot, 1978 (Coll. Sciences de l'homme).

Ouvrages collectifs

- *Le Désir et la Perversion* (P. Aulagnier-Spairani, J. Clavreul, F. Perrier, G. Rosolato, J.-P. Valabrèga), Paris, Seuil, 1967 (Coll. Points).
- *Littérature et Réalité* (R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt), Paris, Seuil, 1982 (Coll. Points).
- Revues :
 - *Nouvelle revue de psychanalyse*
 n° 2 : Objets du fétichisme, 1970.
 n° 6 : Destins du cannibalisme, 1972.
 n° 7 : Bisexualité et différence des sexes, 1973.
 n° 13 : Narcisses, 1976.
 Paris, Gallimard.
 - *Topique, revue freudienne*, n° 25, Paris, Epi, 1980 (en particulier, Jacques Félician : « Thématique clinique du double et identification »).

