

PETR KYLOUŠEK

LA MYTHOPOÏESIS DE MICHEL TOURNIER

«La logique de mon discours impliquerait au contraire que la fabulation précède la mythopoïesis: la valeur mythique est ce qu'on finit par rencontrer pourvu que l'on continue obstinément à jouer avec les fonctions narratives.» Italo Calvino¹

Qu'il y ait entre Tournier et le mythe un pacte signé de longue date, voilà un fait universellement reconnu aussi bien par l'auteur que par la critique littéraire. Pour Tournier, «le mythe est une histoire fondamentale», «une histoire que tout le monde connaît déjà».² Et Serge Koster, l'un des meilleurs critiques se consacrant à Tournier, constate, avec beaucoup de pénétration, que «le recours au mythe (paradoxalement combiné avec l'héritage Goncourt)» forme le fondement ontologique de l'oeuvre de Tournier et l'absout par là «du crime triple de gratuité, d'arbitraire et de contingence»,³ affres qui, depuis Flaubert, ne cessent de tourmenter les écrivains.

Bien sûr, Michel Tournier n'est ni le premier, ni le seul auteur moderne à faire parler de mythe à son sujet, ni à pratiquer une écriture ou réécriture mythologiques. Qu'il nous soit permis de mentionner, avec Gerda Zeltner, Julien Gracq (*Le Rivage des Syrtes*), Albert Camus (*La Peste*), Jean Giraudoux (*Suzanne et le Pacifique*), Jean Cocteau (*Les Enfants Terribles*), ou un Michel Butor dont *La Modification* s'attire l'étiquette de réalisme mythologique.⁴ Ceci en guise d'exemple seulement, car la liste pourrait s'allonger encore.

Toutefois, Michel Tournier nous semble constituer un cas à part. En effet, tout lecteur de ses romans se rend vite compte que chez lui la dimension mythologique, loin d'être une contingence, représente un élé-

¹ Italo Calvino, «La combinatoire et le mythe dans l'art du récit», in *Esprit*, XXXIX, 1971, n° 402, p. 682.

² Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard 1977, col. Folio, pp. 188 sq.

³ Serge Koster, «Éléments de tournierologie: en suivant Gaspard, Melchior et Balthazar», in *Sud*, XVI, 1986, n° 61, p. 37.

⁴ Gerda Zeltner, *La grande aventure du roman français au XX^e siècle*, Paris, Gonthier 1967, pp. 134, 137, 153 sq. Michel Leiris, «Le Réalisme mythologique de Michel Butor», in *Critique*, n° 129, 1958, pp. 99 sqq.

ment essentiel de son art de romancier et qu'elle ne se laisse pas ramener ni à l'imaginaire collectif ou individuel, ni à l'alchimie bachelardienne des images archétypales, ni à une idéologie consciente ou inconsciente.⁵ Bref, pour être aussi une transtextualité (historique, culturelle, culturelle, littéraire, archétypale — individuelle ou collective), pour être aussi une lecture symbolique d'un récit — à la façon de *La Peste* de Camus —, la mythologie tournérienne ne s'y réduit pas.

Car le mythe en tant que récit n'est pas seulement une affaire de lecture «double» (textuelle et au figuré), donc d'allégories ou de symboles, ce n'est pas non plus une question de renvois à notre imaginaire archétypal, c'est aussi une cohésion de valeurs à l'intérieur d'un cadre sacré, culturel ou cultuel: donc un sens qui s'inscrit dans un système, une structure.

Michel Tournier a sans doute pu trouver ce fait souligné chez ses deux grands maîtres, à savoir dans les analyses structurales de mythes de Claude Lévi-Strauss¹ et chez Denis de Rougemont qui, lui, parle de la nécessité pour «un vrai mythe» de se référer à son «cadre sacré».⁶ Cependant les variations tournériennes sur des thèmes mythologiques s'insèrent dans une situation culturelle en quelque sorte opposée à celle que connurent les poètes de l'époque hellénistique. Témoin Callimaque qui «sans même qu'il le sache, [...] doit se plier aux règles de ce jeu d'associations, d'oppositions, d'homologies que la série des versions antérieures a mises en oeuvre» et qui, pour rester mythographe, est obligé de se conformer à «cet espace mental, structuré et ordonné, que l'analyse d'un mythe dans la totalité de ses versions [...] doit permettre d'explorer.»⁷

Or il est clair que le mythographe du 20^e siècle se trouve dans une situation bien différente. Afin de les fonder ontologiquement, Tournier est forcé de créer l'espace mythologique de ses romans, autrement dit de construire ce cadre sacré sans lequel le récit se réduirait à un simple jeu d'intertextualités ou d'images archétypales isolées. Par conséquent, chez Tournier, le mythe est en premier lieu une affaire de construction et de structuration du texte.

Ce n'est donc pas un hasard si François Nourrissier se permet de déplorer, à propos du *Roi des Aulnes*, «une folie des «correspondances» qui frise le tour de passe-passe psychologique».⁸ Il peut s'agir d'un défaut, bien évidemment, mais à notre avis, c'est avant tout une nécessité structurale.

Pour avoir été souvent signalée dans ses différents aspects,⁹ cette né-

⁵ Cf. la doxa de Roland Barthes, «Changer l'objet lui-même», in *Esprit*, XXXIX, 1971, n° 402, pp. 613—616.

Cf. Michel Zérafra, *Roman et société*, Paris, P.U.F. 1971.

⁶ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18 1962, p. 197.

⁷ Jean-Pierre Verant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil 1990, p. 36.

⁸ François Nourrissier, «*Le Roi des Aulnes*», in *L'Actualité*, 1^{er} novembre 1970, p. 4.

⁹ Serge Koster, *Michel Tournier*, Paris, Henri Veyrier 1986. Arlette Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique, suivi de questions à M. Tournier*, Paris, José Corti 1988.

cessité structurale n'a pas souvent été examinée, à notre connaissance, de façon systématique. Or, nous nous proposons justement de montrer que la création d'un monde mythologique est surtout un travail de construction allant de la sémantique du mot et des procédés de composition à l'architecture d'ensemble.

Ce faisant nous allons circonscrire notre analyse aux deux premiers romans de Michel Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) et *Le Roi des Aulnes* (1970),¹⁰ car c'est là que nous voyons l'essentiel de son travail de mythographe: ce sont ces deux romans qui, plus que tous les autres, méritent le nom de «somme mythologique romanesque»¹¹ et qui étendent leur aura — telle une grille de déchiffrement mythologique — à ses romans et contes ultérieurs.

Pourquoi donc les textes de Tournier sont-ils perçus comme mythologiques? Quels sont les mécanismes qui les fondent? Quelles sont les spécificités des textes tournériens qualifiés pourtant, par l'auteur et par les critiques, comme tout à fait «classiques»?

Voilà les questions auxquelles nous tâcherons de répondre tout en espérant que nos réponses, loin de pouvoir prétendre à l'exhaustivité, auront au moins la valeur d'une autre approche possible à l'oeuvre de Tournier.

UNE POLYSÉMIE ORIENTÉE

Si les textes tournériens apparaissent comme «transparents» (autrement dit réalistes) quant à leur fonction esthétique, il n'en est pas de même pour leur fonction référentielle qui oppose au lecteur une certaine opacité l'incitant ainsi à un effort d'interprétation et de déchiffrement et l'introduisant par là dans un univers où le sens se multiplie jusqu'à créer un tissu de valeurs enchevêtrées, parallèles, superposées. L'imagination tournérienne vise moins à une poétisation du référentiel qu'à la multiplication des valeurs sémantiques dont elle peut le charger. Les récits tournériens sont polysémiques, mais c'est une polysémie orientée. «*Tout ce qui passe est promu à la dignité d'expression, tout ce qui se passe est promu à la dignité de signification. Tout est symbole ou parabole.*» Ces paroles de Claudel, placées en épigraphe au 3^e chapitre du *Roi des Aulnes* (p. 248), résument parfaitement l'essentiel de la création du mythe tournérien.

Pendant pour ce faire, il faut d'abord constituer un **cadre sémantique** dans lequel les valeurs mythologiques puissent s'inscrire. Les parties introductives des romans de Tournier sont révélatrices à ce propos. Dans *Vendredi* l'auteur nous met en présence d'un énigmatique capitaine

¹⁰ Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard 1967; *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard 1970. Nos renvois, qui se réfèrent à la collection Folio, seront signalés respectivement par V et RA.

¹¹ Le terme est de Bruno Vercier et de Jacques Lecarme, *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas 1982, p. 69 — à propos des *Météores*.

Van Deyssel qui, à l'aide de tarots, prédit à Robinson son avenir. Ses paroles mystérieuses, chiffrées en symboles de tarots, se heurtent à notre image habituelle du personnage de Defoe en créant de la sorte une distorsion sémantique qui n'attend que d'être comblée par des interprétations nouvelles. *Le Roi des Aulnes* nous montre que le cadre sémantique peut être formé également par un procédé inverse: alors que le récit est campé dans des événements historiques précis et datés, universellement connus, le protagoniste par contre mérite d'être taxé de fou excentrique dès les premières phrases du roman: «3 janvier 1938. Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un Ogre? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps? Je crois, oui, à ma nature féérique, je veux dire à cette connivence secrète qui mêle en profondeur mon aventure personnelle au cours des choses, et lui permet de l'incliner en son sens.» (RA 13) Détournement de l'Histoire ou détournement de personnages et de leurs histoires — voilà la première démarche de Tournier dans la majorité de ses romans et contes, démarche qui initie une vision autre du monde, différente et génératrice d'interprétations multiples. On a souvent parlé de la marginalité des héros tournériens et de leur caractère subversif.¹² À vrai dire, sans leur singularité, créatrice de distorsions, on ne pourrait point imaginer la genèse de l'univers mythologique tournérien. Il s'agit là de l'une de leurs fonctions non négligeables.

Le déploiement de mécanismes de polyvalence sémantique s'effectue donc à l'intérieur d'un cadre à la fois sémantique et compositionnel. Sans prétendre à l'exhaustivité nous voudrions mentionner quelques-uns de ces procédés tout en soulignant l'interaction.

Dès le premier coup d'oeil, les textes de *Vendredi* et du *Roi des Aulnes* nous frappent par la quantité de **mises en relief graphiques**: majuscules, italiques, guillemets alternent, souvent dans de longs passages ou citations. Leur nombre est impressionnant: dans *Vendredi* elles sont plus de 130 sur 254 pages du texte. Une analyse plus détaillée nous révèle leur fonction prépondérante, à savoir celle d'isoler le mot, afin de le placer hors du contexte immédiat, en absolu, et de faire surgir ainsi le maximum de son potentiel de signification. Le même effet est visé également par les **étymologies**, procédé que Tournier affectionne: «Exister, qu'est-ce que ça veut dire? Ça veut dire être dehors, *sistere ex*. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. Mes idées, mes images, mes rêves n'existent pas. [...] Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui. Ce qui complique tout, c'est que ce qui n'existe pas, s'acharne à faire croire le contraire. Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. [...] Ce qui n'existe pas *in-siste*. Insiste pour exister.» (V 129) Le précédent exemple indique on ne peut plus clairement le concours de la mise en relief graphique et de l'étymologie qui s'associent pour provoquer la non-univocité sémantique du mot. À son tour, le mot polyvalent contribue ici à la formulation d'un

¹² Cf. Serge Koster, *Michel Tournier*, Paris, Henri Veyrier 1986, D. G. Bevan, *Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi 1986.

paradoxe — un autre procédé fréquent — destiné à présenter une vue différente, inhabituelle et subversive du réel.

L'absolutisation du mot et partant la mise en valeur de ses potentialités de signification peuvent se réaliser à l'aide de **paronomases**: «Un matin que le cheval était touché par un rayon de soleil tombant à contre jour, il s'avisa que son poil d'un noir de jais présentait des moires bleu-tées en forme d'auréoles concentriques. Ce barbe était ainsi un *barbe bleu*, et le nom qu'il convenait de lui donner s'imposait de lui-même.» (RA 348; il s'agit de l'étymologie du nom donné à Barbe-Bleue, le cheval de Tiffauges.)

Sans doute est-il permis de rapprocher de ces procédés le goût que Tournier montre pour l'**onomastique codée**. La polyvalence s'inscrit jusque dans les noms de personnes, de lieux et d'objets. Ce n'est pas seulement Abel Tiffauges, rappelant par son prénom le berger biblique, le nomade aimé de Dieu et tué par son frère, alors que son nom de famille évoque aussi bien le château de l'ogre Gilles de Rais que l'«œil profond» («Herr von Tiefauge»; RA 406) ou l'«œil chassieux» («Triefauge»; RA 407; avec une allusion au thème de la myopie, largement développé). Dans tous les livres de Tournier les noms sont chargés de sens: Nestor, le professeur Unruh, l'élan Unhold, l'assassin Weidmann, le collègue de Saint-Christophe (RA); les bateaux Virginie, l'Évasion et Whitebird, les îles Desvendurados, l'île de Speranza, Jaan Neljapaëv («jeudi» en estonien?)⁴³ (V). Ou bien: «Vendredi — [...] la *vénusté*. La vénusté de Vendredi. [...] Le vendredi, c'est, si je ne me trompe le jour de Vénus. [...] Naissance de Vénus, mort du Christ.» (V 227 sq.)

D'autres procédés consistent non pas à isoler le mot, mais au contraire à l'insérer dans un **contexte** où l'interaction sémantique **actualise ses virtualités polysémiques**: «C'est ainsi que j'apprends ce matin qu'il est gaucher (= l'ogre assassin Weidmann), qu'il a accompli tous ses assassinats de la main gauche. Crimes sinistres s'il en fut! Sinistres comme mes écrits.» (RA 184; «sinistre» prend ainsi à la fois le sens de «funeste» — crime, et de «accompli de la main gauche» — crime, écrits d'Abel.) De tels exemples sont assez nombreux: 37 cas relevés dans *Vendredi* et autant dans *Le Roi des Aulnes*, sans compter les symboles et les métaphores à résonance religieuse qui jouent le plus souvent sur le dédoublement sémantique «abstrait-concret», mettant à profit un mécanisme sémantique analogue. Leur nombre, associé sans doute au concours des procédés précités conditionne l'attention du lecteur qui réagit ensuite aux moindres finesses du style tournérien en notant et savourant ses polyvalences: «Les titres nobiliaires doivent céder la place aux chromosomes. Le *spectre sanguin*, Tiefauge, le spectre sanguin, voilà le dieu qui nous hante!» (RA 432; «spectre sanguin» est pris 1° au sens concret; 2° au sens figuré — «blason» symbolisant la race pure; 3° au sens métaphorique — «idée fixe», «hantise».) Ou bien: «Narcisse d'un genre nouveau, abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi [...]» (V 90; «abîmé» désigne le visage défiguré de Robinson, qui se regarde dans le miroir, aussi bien

⁴³ Cf. D. G. Bevan, *op. cit.*, p. 57.

que son regard méditatif, perdu dans une contemplation douloureuse.)

Or, nous le voyons bien, l'importance du contexte, au même titre que le rôle primordial du cadre sémantique, nous prouvent que nous avons affaire moins à un surgissement spontané de la polyvalence sémantique qu'à une polysémie que nous avons, faute de mieux, désignée comme orientée. Car il s'agit après tout d'une polysémie savamment construite. L'attention du lecteur est dirigée, souvent même de façon explicite: «Quand j'envisage au miroir ma face pesante et triste d'hyperboréen, je comprends que les deux sens du mot *grâce* — celui qui s'applique au danseur et celui qui concerne le saint — puissent se rejoindre sous un certain ciel du Pacifique.» (V 217) De tels clins d'oeil au lecteur ne sont pas rares et s'insèrent dans la même perspective que les habiles procédés de composition qui multiplient encore l'effet de polysémie.

UNE SYNTHÈSE SÉMANTIQUE

L'univers mythologique de Tournier est un monde clos où l'espace et le temps se rejoignent en un cercle, où le bas communique avec le haut, le minéral avec le végétal, l'humain avec le divin et l'animal, où la matière la plus abjecte est douée d'une aura de sainteté.

L'analogie avec les mythes des peuples primitifs ou de la Grèce antique s'impose, mais Tournier, excellent connaisseur et amateur de la Bible, y ajoute son sens du sacré, du sublime et du transfiguré. Ainsi, le mythique et le mystique se confondent.

D'où tout un foisonnement de symboles, d'images (métaphores, similitudes, comparaisons, synecdoques) et d'oxymores basés sur un évident effort de **vision synthétique**. Celle-ci, tout opposée qu'elle semble au mécanisme de la polysémie orientée, en est en réalité complémentaire dans la mesure où elle fait converger vers un même référent une pluralité de champs sémantiques. La polyvalence interprétative du référent se superpose à la polyvalence sémantique du mot.

Les **images** tournériennes, riches et nombreuses, peuvent se regrouper grosso modo sous trois enseignes: images archétypales (bachelardiennes, freudiennes), images explicatives ayant trait à la pensée «concrète» des personnages et enfin celles — de loin les plus fréquentes — où communi-ent et fusionnent les règnes depuis le végétal jusqu'au divin.

Dans *Vendredi* nous assistons par exemple à une humanisation, voire féminisation progressive de l'île de Speranza: «[...] *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne qu'il avait connue jadis quand il était étudiant à l'université de York.» (V 45); «Cette dernière source suintait petitement d'un mamelon de terre qui s'élevait dans une clairière au milieu des arbres, comme si l'île avait écarté sa robe de forêt en cet endroit. Robinson était ailé de joie violente, quand il se hâtait, porté par l'assouvissement anticipé, vers le mince filet d'eau. Lorsqu'il collait ses lèvres avides au trou pour sucer activement le liquide vital, il vagissait de reconnaissance,

[. . .]» (V 113) De mère, l'île devient amante et épouse de Robinson: «Il se trouvait dans une prairie doucement vallonnée, coupée de cluses et de talus que couvrait un pelage d'herbes de section cylindrique — comme des poils — et de couleur rosâtre. «C'est une combe, murmura-t-il, une combe rose . . .» [. . .]. Il voyait un dos de femme [. . .] cette belle plaine de chair [. . .] divisée par une cluse médiane que couvrait un pâle duvet orienté en lignes de force divergentes. Les LOMBES!» (V 127; remarquons le parallélisme de l'image combe — lombes, soutenu par la paronomase.) De son côté, Robinson se rapproche de l'île en se déshumanisant: «Une dame blanche hulula, et il crut entendre la terre elle-même qui gémissait d'amour esseulé. [. . .] Il était assis sur sa couche, les pieds posés sur le tapis de lune, et il sentait une odeur de sève monter de son grand corps, blanc comme une racine.» (V 156); «Que cette union plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre.» (V 138).

De telles images qui dissolvent les limites «naturelles» du réel reviennent fréquemment. Nous rencontrons des végétaux humains (p. ex. V 121, 159, 160, 202, etc.), des humains transformés en végétaux (V 164), un Robinson animalisé (V 29, 40, 91), minéralisé (V 38, 254) ou divinisé (V 215 sq., 254) à son tour. Ce que nous entendons souligner ce n'est pas tant la fréquence ou la variété de ces images que leur caractère systématique découlant de leur agencement progressif à l'intérieur de la composition d'ensemble de l'oeuvre. Et cela vaut aussi bien pour *Vendredi* et pour *Le Roi des Aulnes* que pour les ouvrages ultérieurs de Tournier. Car c'est avant tout grâce à l'emploi systématique de ces images que l'auteur finit par créer l'illusion d'un monde mythique, clos, suspendu au-dessus de l'Histoire dans une éternité circulaire, intemporelle: «En vérité il était plus jeune aujourd'hui que le jeune homme pieux et avare qui s'était embarqué sur la *Virginie*. Car il n'était pas jeune d'une jeunesse biologique, putrescible et portant en elle comme un élan vers la décrépitude. Il était d'une jeunesse minérale, divine, solaire. Chaque matin était pour lui un premier commencement, le commencement absolu de l'histoire du monde. Sous le soleil-dieu, Speranza vibrait dans un présent perpétuel, sans passé ni avenir. Il n'allait pas s'arracher à cet éternel instant, posé en équilibre à la pointe d'un paroxysme de perfection, pour choir dans un monde d'usure, de poussière et de ruines!» (V 246).

Or, nous le remarquons, le mythique finit par rejoindre le mystique qui, lui, constitue un autre aspect de la synthèse sémantique opérée par la magie du verbe tournérien: en l'occurrence il s'agit de l'union entre le bas et le haut, entre la matière et l'Esprit, entre le profane et le sacré: «[. . .] le préau désert à gauche et, au fond, l'urinoir qui se dressait sans discrétion comme l'autel fumant de la garçonne.» (RA 47); «Le siège de bois sombre était bizarrement juché sur une manière de podium à deux marches, véritable «trône» qui se dressait pompeusement dans le fond de la pièce. Nestor me tourna le dos et gravit ces degrés lentement,

comme accomplissant déjà un acte rituel. Parvenu au pied de son trône, il fit glisser son pantalon qui tomba en tire-bouchon sur ses pieds.» (RA 94); «Il avait (= Abel) tout loisir dès lors pour choisir le lieu propice où quelques coups de bêche et la mise en place de deux planchettes qui ne le quittaient pas édifiaient l'autel sur lequel il consommait son union avec la terre prussienne.» (RA 265); «Il allumait un grand feu dans la cheminée, allait sacrifier sur l'autel défécatoire qu'il avait dressé sous l'auvent, derrière la maison, et passait des heures en méditations rêveuses bénies par ce luxe inouï: la solitude.» (RA 270).

Certes, nous avons choisi là un exemple extrême — celui de l'acte défécatoire — et cela non seulement pour souligner le fait que Tournier se plaît à sacraliser ce qui ne l'est pas d'habitude, mais aussi pour mettre en valeur l'insistance et le caractère systématique de la reprise du thème. Il serait superflu de réitérer la constatation qu'il s'agit d'un procédé fréquent. Ce qui est à noter par contre c'est que l'auteur en arrive à imposer une interprétation dédoublée de personnages, d'actes, d'objets qu'il faut considérer simultanément au sens propre et au figuré.

Les romans de Tournier sont jalonnés de symboles et de paraboles dont l'usage constant complète tout naturellement l'inventaire des procédés de synthèse sémantique. Les interactions entre les plans réel et symbolique prêtent souvent à des interprétations multiples et leur déchiffrement peut devenir passionnant. Par exemple: dans *Le Roi des Aulnes*, les trois épées commencent par être envisagées comme symbole — blason des chevaliers Porte-Glaive et aussi du château de Kaltenborn (RA 361—363), le blason est toutefois matérialisé par les trois épées se dressant sur la terrasse du château (RA 403); celles-ci redeviennent à leur tour symboles de trois représentants de la famille de Kaltenborn, aussi portent-elles leurs noms (RA 404); sur ces trois épées-symboles meurent empalés garçons de la napola de Kaltenborn en se transformant ainsi en symboles inversés des Porte-Glaive et symboles du blason d'Abel Tiffauges (RA 577, avec référence à la page 493).

Là encore il importe d'insister sur la rigueur et la nature dialectique de cet enchaînement de symboles. En effet, l'écrivain semble ne vouloir rien laisser au hasard, son travail est méthodique. C'est aussi pour cette raison que la puissance génératrice de la polysémie du texte tournérien est quasi inépuisable, car l'habitude d'interpréter, à laquelle ces procédés et leur agencement invitent, poussent à rechercher toujours de nouvelles correspondances, de nouvelles significations.

MULTIPLICATION, COMPOSITION, CONSTRUCTION

Certains des exemples précités ont déjà permis d'entrevoir l'importance de la composition. De l'aveu de l'auteur, *Le Roi des Aulnes* a eu pour «l'idéal insurpassable de toute création [...] l'*Art de la Fugue* de

Jean-Sébastien Bach.»¹⁴ Ainsi le thème de la phorie «prend racine dans l'Adam archaïque, puis se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère — phorie, antiphorie, superphorie, hyperphorie, etc. — toujours couverte par le léger manteau de la psychologie et de l'histoire. Car les vrais ressorts du roman ne sont pas psychologiques et historiques. [...] C'est une énergie *sui generis* qui l'anime. C'est ainsi par exemple qu'il ne faut pas se demander *qui* à la fin du roman a empalé les trois enfants — Haïo, Haro et Lothar — sur les épées monumentales scellées dans le garde-fou de la terrasse du château. Qui? Mais tout le roman, bien sûr, la poussée irrésistible d'une masse de petits faits et de notations accumulés sur les quatre cents pages qui précèdent!»¹⁵

En effet, Tournier aime jouer avec les thèmes et c'est peut-être là que s'affirme de façon la plus évidente et la plus complète sa vocation de narrateur démiurge. Il prête une attention extrême même aux thèmes en apparence secondaires dont les modulations en série contribuent à créer l'idée de progression dans le récit. Voyons par exemple, dans *Vendredi*, les thèmes de «barbe-cheveux», corollaires, sur le plan symbolique, de la vocation tellurique ou solaire de Robinson: «Ses toisons rousses, collées en plaques luisantes, s'orientaient selon des lignes de forces qui accentuaient leur animalité. Puis il urina.» (V 29); «C'est alors qu'une statue de limon s'anima à son tour et glissa au milieu des joncs. [...] D'ailleurs il ne craignait plus l'ardeur du soleil, car une croûte d'excréments séchés couvrait son dos, ses flancs et ses cuisses. Sa barbe et ses cheveux se mêlaient, et son visage disparaissait dans cette masse hirsute.» (V 38); «À ce petit homme, timide et frileux [...] Robinson pensait ne devoir que ses cheveux rouges, et tenir pour le reste de sa mère, qui était une maîtresse femme.» (V 39); «Le soleil dont sa peau blanche de rouquin ne supportait pas la morsure [...]» (V 56); «Que cette union (= amours telluriques) plus étroite signifiât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre.» (V 138); «En revanche, il avait coupé sa barbe déjà saccagée par l'explosion et il se passait chaque matin sur les joues la lame de son couteau [...]. Il avait ainsi rajeuni d'une génération [...].» (V 191); «Le premier rayon qui a jailli s'est posé sur mes cheveux rouges, telle la main tutélaire et bénissante d'un père.» (V 216); «Ma barbe a disparu dont les poils végétaient en direction de la terre, comme autant de radicelles géotropiques. En revanche ma chevelure tord ses boucles ardentes comme un brasier dressé vers le ciel.» (V 217 sq.)

Notons le fait que les thèmes sont non seulement repris, mais encore introduits dans des contextes variés où il se combinent avec d'autres thèmes, à chaque fois différents: sentiment de liberté ressenti sous la pluie; souille; souvenir du père; amours telluriques; explosion de la grotte initiant

¹⁴ Michel Tournier, *Le vent Paraclét*, p. 128.

¹⁵ Michel Tournier, *Le vent Paraclét*, p. 129.

la phase solaire de la vie de Robinson; extase solaire. Ajoutons-y les parallélismes et les contrastes dans lesquels ces thèmes «barbe-cheveux» entrent dans le contexte du roman: identification de Robinson à Andoar, bouc barbu métamorphosé par Vendredi en lyre — cerf-volant (V 196, 227); contraste entre Robinson et Vendredi, le barbu civilisé et l'imberbe sauvage (V 144); parallélisme entre Robinson et Jaan Neljapaëv, enfant à la chevelure rousse rayonnante (V 242, 253). Les fils ourdis à partir ou autour ne serait-ce que d'un seul thème sont multiples et il est difficile d'en donner une liste complète. L'univers des romans tournériens est tissé de ces **thèmes récurrents** qui se chevauchent, s'entremêlent et s'éclairent mutuellement en fonction de la progression du récit. Encore avons-nous choisi ci-dessus des thèmes secondaires sur un ensemble de 20 thèmes que nous avons relevés dans *Vendredi*.

La situation du *Roi des Aulnes* se révèle particulièrement significative sur ce chapitre.¹⁶ Ce roman de 581 pages (collection Folio) comporte une quarantaine de thèmes récurrents dont certains reviennent avec une fréquence pour le moins surprenante: signe, déchiffrement — 60 fois (écriture — 14 fois); phorie — 58; cerf, bois de cerf, sexe — 38; cheval — 37; inversion — 35; cri, clameur, brame — 33; chasse — 28; mort, néant — 25; pureté — 25; rire — 25; feu, incendie — 25; nuit-lumière — 18; myopie-surdité — 18; progrès à rebours — 18; dortoir — 16; âge de 12 ans — 16; oiseau, ailé — 15; miroir — 15; nudité — 14; essences — 13; densité, saturation — 13; gémellité — 12; masque — 11; innocence — 11; chrysalide, transformation — 10; alpha-oméga — 9; coprologie — 8; androgynie, hermaphroditisme — 6; bonté des fesses — 5; poids mort — 5; etc. Évidemment le nombre n'est pas tout: à preuve les derniers thèmes cités, relativement peu fréquents, et pourtant très voyants grâce à leur allure provocatoire et peu habituelle. Toutefois dans l'ensemble, les données statistiques, pour incomplètes qu'elles soient, nous donnent une idée des thèmes majeurs et du caractère du livre. Leurs fréquences nous laissent aussi deviner la quantité de combinaisons multiples auxquelles les thèmes participent ainsi que la pluralité de significations qu'ils revêtent suivant le contexte. Par exemple le thème déjà cité de «barbe-cheveux» exprime successivement: «communioin avec les éléments — bonheur» (V 29); «souille — régression à l'animalité» (V 38); «amours telluriques», «communioin avec la terre épouse» (V 138); «offrande de la barbe au soleil», «fin de la période tellurique et commencement de la période solaire» (V 191); «chevelure — lien entre Robinson et le soleil-dieu» (V 216). Nous retrouvons là, au niveau des thèmes, un procédé analogue à la polyvalence du mot.

Il appert que la fréquence et la polyvalence des thèmes récurrents nécessitent une **composition rigoureuse**, capable à la fois de soutenir et d'orienter cet univers tissé de valeurs polysémiques. C'est sans doute pour cette raison que les procédés de composition mis en oeuvre par

¹⁶ Nous voudrions signaler à ce propos l'excellente analyse d'Arlette Bouloumié, «Le Roi des Aulnes de Michel Tournier», in *L'école des Lettres II*, n^{os} 1 et 2, 1986—1987, en particulier l'étude des thèmes parallèles, n^o 1, pp. 17—19.

Tournier sont relativement simples: la **reprise** (répétition), le **parallélisme** et le **contraste** (renversement), et cela au triple niveau — celui des **thèmes récurrents**, comme nous venons de le constater, celui des **situations** et enfin des **personnages**.

Pour illustrer nos propos, prenons le cas du thème de la phorie dans *Le Roi des Aulnes*: après le jeu des cavaliers et montures au collège de Saint-Christophe, Nestor dépose Abel par terre en disant: «Je ne savais pas, petit Fauges, que porter un enfant fût une chose si belle.» (RA 78); Nestor raconte à Abel l'histoire du baron des Adrets qui, ayant découvert «l'euphorie cadente», profère «cette phrase mystérieuse et grosse de menaces: «Je ne savais pas qu'un homme qui tombe fût une chose si belle.» (RA 81; reprise et contrastes dans le thème, la situation et le personnage); Abel soulevant son apprenti blessé est foudroyé par une sensation euphorique: «Je n'aurais jamais cru, parvins-je enfin à articuler, que porter un enfant fût une chose si belle! Et cette simple phrase éveilla dans mon souvenir un long et profond écho.» (RA 131; reprise de la phrase et du thème de la phorie positive; parallélisme de la situation et des personnages).

Les exemples abondent. Il importe toutefois de souligner une des fonctions principales de ces procédés de composition et qui est, une fois de plus, de dédoubler, si ce n'est de multiplier les significations des situations et des personnages. Car toute situation possède en conséquence non seulement sa propre signification dans le contexte immédiat du récit, elle renvoie encore — sous forme d'anticipation, de prophétie, de souvenir ou de prise de conscience — à d'autres situations, se chargeant ainsi d'autres sens. Fameux est l'exemple de la période colombophile (RA 217—243) anticipant, élément par élément, la vie d'Abel Tiffauges au château de Kaltenborn (en particulier RA 444—581); si par ailleurs grâce à l'histoire des pigeons, on devine déjà le sort des jumeaux Haro et Haïo et de Lothar (cf. les pigeons jumeaux roux et le pigeon argenté, tous les trois embrochés), de même que celui d'Éphraïm (cf. le pigeon sauvé), la scène finale joue aussi sur le sens des paroles prophétiques du comte de Kaltenborn (RA 493; blason sacrificiel d'Abel) et sur le thème de la «sauveté» (RA 88—90; histoire d'Albuquerque).

La **polyvalence des situations**, on s'en doute, est soutenue par celle des **personnages** qui, elle aussi, résulte des parallélismes et des contrastes. Par exemple Abel Tiffauges s'apparente ou s'oppose à tour de rôle, par certains de ses traits et attributs et dans des contextes différents, à Nestor, à l'ogre assassin Weidmann, à Göring — l'ogre de Rominten, à l'homme des marécages — le Roi des Aulnes, au fou Victor, mais aussi au cheval Barbe-Bleue, au cheval d'Israël — Béhémot, à la statue d'Atlas et aux statues pédéphores du Louvre. À tout moment, Abel est lui-même et les autres: nous avons affaire moins à un caractère qu'à un faisceau de thèmes d'un personnage polyphonique.

Vendredi, Le Roi des Aulnes, au même titre que bien des romans et contes ultérieurs de Tournier, sont conçus comme des **récits initiatiques**. Or, le parcours des protagonistes n'est pas rectiligne, mais incurvé en **spirale ascendante**, dialectique: «Tiffauges avait toujours pensé que la

valeur fatidique de chacune des étapes de son cheminement ne serait pleinement attestée que si, tout en étant dépassée et transcendée, elle se trouvait en même temps conservée dans l'étape suivante.» (RA 408) Sans vouloir retracer le trajet d'Abel Tiffauges dans son ensemble,¹⁷ contentons-nous d'en illustrer un segment: Abel entre en Prusse comme prisonnier (RA 250), devient le serviteur de la terre, sa fiancée (RA 261, 263), la terre prussienne ensuite l'adopte et lui rend sa liberté (RA 265—267), le protège (RA 271) et lui envoie son animal totémique (RA 277), Abel maîtrise l'espace prussien (RA 283); à Rominten, à l'étape suivante, Abel devient, de serviteur d'animaux (RA 306), leur maître et chasseur (RA 356); à Kaltenborn, Abel, d'abord serviteur des enfants (RA 377 sq.), se voit confier le rôle de chasseur d'animaux et de commandant des enfants (RA 408 sq.) avant de se transformer en chasseur d'enfants (RA 437 sqq.), etc. Encore n'avons-nous pu, dans ce bref aperçu, entrer dans le détail; mais même un examen minutieux ne ferait que confirmer le schéma indiqué.

Une telle construction du récit donne lieu à de nombreux «**flashbacks**» et **anticipations** où chaque épisode éclaire les situations à la fois des étages inférieurs et supérieurs. Rien que dans *Le Roi des Aulnes* ces cas se chiffrent à près de 90 (sur 581 pages du texte). Ainsi le son des cors évoque chez Abel le souvenir d'une «**musique sauvage et plaintive**. Il se retrouvait dans le préau de Saint-Christophe à l'écoute d'une rumeur de mort profonde et désespérée, puis à Neuilly [...]. Pourtant il eut ce soir-là la certitude obscure qu'il entendrait plus tard ce chant de mort à l'état pur, et que ce ne serait pas pour des cerfs qu'il monterait de la vieille terre prussienne.» (RA 325; le tout anticipe la scène de la page 574.)

Le lecteur est guidé non seulement par ces remarques incidentes, mais encore grâce à l'**alternance des perspectives narratives** — narrateur omniscient, narrateur avec, récit à la 1^{ère} personne (le log-book de Robinson et le journal de Tiffauges) — qui souvent mettent une même situation dans des optiques différentes. On aboutit de la sorte à une lecture non-linéaire, spatiale, du texte, et qui admet à tout moment une pluralité de significations. Celles-ci se trouvent néanmoins insérées à l'intérieur d'un cadre compositionnel rigoureux et limitatif qui les oriente.

CONCLUSION

La démarche tournérienne, nous l'avons constaté, obéit à une logique qui n'est pas sans rappeler celle d'une pensée dialectique et qui pourrait se résumer comme suit:

¹⁷ Cf. Arlette Bouloumié, «*Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier», in *L'école des Lettres II*, n° 1, 1986—1987, pp. 12 sq.

1° le travail d'analyse sur le mot ayant pour but d'actualiser ses virtualités polysémiques.

2° le travail de synthèse sur l'image faisant converger sur un même référent des champs sémantiques différents.

3° le travail de composition s'appuyant sur des procédés multiplicatifs (reprise, parallélisme, contraste).

4° la construction d'un récit en spirale ascendante qui intègre les trois plans précédents.

La clef de voûte de l'écriture tournérienne s'appelle système. Système qui d'un côté dirige le lecteur vers une compréhension polyvalente du mot, des images, des thèmes, des personnages et des situations et qui de l'autre récupère cette polysémie pour la transformer en éléments constitutifs d'un univers imaginaire, rigoureusement construit, parallèle au plan référentiel historique ou culturel. Tournier en arrive ainsi à opposer son univers mythologique et sacré à l'Histoire, telle qu'elle est communément perçue.

La mythopoïesis tournérienne, de propos même de l'écrivain, est une lutte de l'imaginaire contre le réel: «*Avoir raison au fond. C'est le ressort principal de tous mes personnages. Ils savent tous plus ou moins clairement que la réalité ne se distingue du rêve que par une plus grande logique, et que si je parviens à donner à mon rêve une rigueur logique supérieure à celle de la réalité, il surclassera la réalité, prendra sa place et la refouler dans le domaine des songes creux.*»¹⁸

De cette façon Tournier retrouve l'assurance et le prestige d'un romancier démiurge, omniscient. Toutefois il y accède non plus en faisant coïncider l'imaginaire et le réel (comme Balzac en son temps), mais en imposant au réel son imaginaire sous forme d'un univers de valeurs érigées en système, autrement dit en surclassant le réel.

Voilà, à notre avis, la raison profonde de l'art tournérien que nous avons essayé de mettre en évidence en analysant certains aspects du roman mythologique. De manière générale, les textes de Tournier illustrent les interactions multiples s'établissant entre le plan sémantique et les procédés de composition ainsi que l'importance de ces derniers: ce sont eux, souvent, qui fondent le caractère d'une oeuvre.

¹⁸ Michel Tournier, «Donner à mon rêve une rigueur logique», in *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er}—15 juillet 1974.

