

## Préliminaires d'une relecture Introduction à l'esthétique de Michel Tournier

Timea GYIMESI

« de la lecture » Il est facile de ranger l'oeuvre de Michel Tournier sous l'étiquette du *roman postmoderne* ou du *roman mythologique*, puisque la plupart des éléments constitutifs de cet oeuvre (romans et nouvelles) le prédisposent à cela en tant qu'ils réécrivent des histoires que « tout le monde connaît déjà<sup>1</sup> ». Aussi est-il aisé d'opérer et de mettre en oeuvre les correspondances thématiques parmi les versions ou d'établir des parallélismes en relevant la structure des textes soit en abîme soit à la « poupée gigogne<sup>2</sup> », car l'auteur lui-même fait de même lorsque du *Vent Paraclet* au *Miroir des idées*<sup>3</sup> via *Le pied de la lettre*<sup>4</sup> en bouclant les boucles il révèle toutes les opérations herméneutiques accomplies et ceci avec une facilité d'exégèse étonnante. Dans une perspective herméneutique, on dirait qu'au double rôle assumé par Tournier, auteur-lecteur de ses livres, correspond le double mouvement par lequel le cercle herméneutique se constitue, à savoir celui de « l'ontologie de la compréhension » toujours déjà différée à une « épistémologie de l'interprétation<sup>5</sup> ». Nonobstant, à lire Tournier romancier des grands romans (des grands systèmes) et Tournier essayiste qui se veut lecteur de ses propres écrits, le « lecteur réel » trop guidé et trop averti reste soit à sa faim, soit, résigné, il se contente d'être non pas le détective à la recherche des énigmes de l'univers romanesque mais, comme un « voyageur » qui participe à un voyage organisé par l'auteur lui-même. Or, la place qu'occupe le lecteur réel dans l'esthétique tournierienne nous paraît identique ou facilement identifiable avec ce que Wolfgang Iser<sup>6</sup> appelle « lecteur implicite ». Est implicite ce qui est virtuellement contenu, impliqué dans la proposition. Pour Iser, le concept du lecteur implicite préstructurant le rôle à assumer par chaque récepteur « désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte<sup>7</sup> ».

On ne peut pas imaginer un univers plus « programmé<sup>8</sup> » que celui de Michel Tournier. Cette contrainte, un quelconque lecteur la perçoit dès qu'il entre

---

<sup>1</sup> « Le mythe est une histoire fondamentale. [...] une histoire que tout le monde connaît déjà. »  
TOURNIER, Michel, *Le vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977 (désormais : VP), p. 188-189.

<sup>2</sup> VP, p. 210 ; TOURNIER, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 35. (RA)

<sup>3</sup> TOURNIER, Michel, *Le miroir des idées. Traité*, Paris, Mercure de France, 1994. (MI)

<sup>4</sup> TOURNIER, Michel, *Le pied de la lettre. Trois cents mots propres*, Paris, Mercure de France, 1994.

<sup>5</sup> Cf. RICOEUR, Paul, « Existence et herméneutique », *Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 10.

<sup>6</sup> ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>8</sup> COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 161.

dans ce monde où « tout est signe<sup>9</sup> », monde hautement surveillé par l'auteur qui se veut à la fois auteur et lecteur de ses propres livres. Pour ce qui est la part fictionnelle des écrits tournériens, chacun répond à sa manière à une technique d'écriture qui consiste en la réécriture des mythes. Ceci permet à Tournier d'imaginer un nouveau type de lecteur idéal, que l'on pourrait appeler « relecteur », qui déjà pour la première lecture *relit* le texte au lieu de le lire simplement<sup>10</sup>. Si Tournier se tient à cette seule exigence de reconnaître le mythe réécrit, c'est parce qu'il sait pertinemment que la détermination de signification (ce qui ne correspond point à la donation de sens) se réclame de deux opérations : d'une part de la reconnaissance censée constituer le sens commun<sup>11</sup>, par lequel on (s')identifie et (se) reconnaît, d'autre part, de la prévision présumée indiquer le bon sens, « le sens unique d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle<sup>12</sup> ». L'une ne va pas sans l'autre. « C'est dans la complémentarité du bon sens et du sens commun que se noue l'alliance du moi, du monde et de Dieu ....<sup>13</sup> »

Que reste-t-il du lecteur dans cette perspective esthétique qu'il soit implicite ou réel ? Comment modifier le cadre théorique iserien en fonction de cette esthétique multiple que l'on qualifiera volontiers baroque ? D'ordre structural, la réponse que l'on peut formuler reste entièrement tributaire de la structure emboîtée qu'implique le mythe. Puisque réécrit, celui-ci comprend *a priori* le principe même de son développement mis en oeuvre par le lecteur implicite. Avec un mythe tel que celui d'*Erlkönig*<sup>14</sup>, ou du Bon Sauvage<sup>15</sup>, ou encore de la Genèse<sup>16</sup>, Tournier non seulement déplie une histoire déjà connue, mais surtout il produit de nouveaux plis et replis à l'intérieur de ses relectures. Les « étages<sup>17</sup> » dont Tournier revendique sont comme autant de versions du mythe du départ destinées à multiplier le nombre des lecteurs implicites en une série virtuellement infinie. Cette technique obéit donc à l'opération du pliage, ou pour reprendre le vocabulaire tournérien, à celle de la *phorie* dont le prototype serait la langue, en tant qu'elle *porte du sens* car elle finit

---

<sup>9</sup> RA, p. 15.

<sup>10</sup> « Mes livres doivent être reconnus – relus – dès la première lecture. » (VP, p. 189) ; « Je reviens à mon thème de la reconnaissance. Le lecteur du bon écrivain ne doit pas découvrir des choses nouvelles à sa lecture, mais reconnaître, retrouver des vérités, des réalités qu'il croit en même temps avoir pour le moins soupçonnées depuis toujours. » (VP, p. 205)

<sup>11</sup> « Subjectivement le sens commun subsume des facultés diverses de l'âme, ou des organes différenciés du corps, et les rapporte à une unité capable de dire Moi : c'est un seul et même moi qui perçoit, imagine, se souvient, sait, etc. ; et qui respire, qui dort, qui marche, qui mange ... [...] Objectivement [...] c'est le même objet que je flaire, que je goûte, que je touche, le même que je perçois ... ». DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 96.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>14</sup> Dans RA.

<sup>15</sup> TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972 (1969). (VLP)

<sup>16</sup> « La famille Adam », TOURNIER, Michel, *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11-18. (CB)

<sup>17</sup> « ... le mythe n'est qu'une histoire pour enfant [...]. Mais à un niveau supérieur, c'est toute une théorie de la connaissance, à un étage plus élevé encore cela devient morale, puis métaphysique, puis ontologie, etc., sans cesser d'être la même histoire. » VP, p. 188.

par signifier. Le lecteur implicite pris lui-aussi dans ce jeu de superpositions phoriques se voyant porté d'abord par un lecteur quelconque, ensuite par celui devenu auteur de sa mythologie personnelle, « se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère<sup>18</sup> », tout comme la phorie même, laquelle inversée ou pervertie devient « antiphorie, superphorie, hyperphorie<sup>19</sup> ». Aussi, ce jeu dont la structure est dépositaire en vient-il à alterner les caractères du lecteur réel, lequel, selon Iser, n'étant pas à même de réunir tous les éléments signifiants éparpillés dans le texte garde une vue « mobile » et « errante » sur celui-ci (s'offrant d'ailleurs par là force et santé). Or, Tournier comme lecteur réel de ses propres livres cherche au contraire à prendre une « vision totale » lorsqu'il se reconnaît dans chaque point de la structure prolongeant ainsi à l'infini l'acte de lire. Son narrateur névrosé, voire délirant devient machine interprétative qui sans compter le danger capture tous les sens, y compris le non-sens. Aussi bien passé du registre du percept (voir) à celui du concept (comprendre), Tournier romancier, à la manière de ses narrateurs, voit puis déchiffre-t-il tous les signes et paradoxalement, car ceux-ci insistent, n'en finit d'en produire d'autres. C'est la mise en série des sujets « narcissiques », et comme tels sujets à l'expérience du miroir qui surdéfinit, surdétermine cet univers propice à l'entropie et qui devient en fonction d'un véritable lecteur réel non pas impossible, mais avec un terme leibnizien, impossible<sup>20</sup>.

« de la structure » Comment déjouer cette position doublement inscrite, imbriquée dans le texte tournierien à laquelle toute une pratique de lecture ne cesse de faire appel<sup>21</sup> ? Comment sortir du sillon commandé par le lecteur implicite au nom du sens ? On a vu la réponse tournierienne qui consistait à exalter, à exacerber cette instance quitte à l'enfermer dans le tourbillon des réflexions et auto-réflexions. De toute façon, l'instance doublement déterminée du lecteur implicite en tant que patient-effet de l'écriture et agent-cause de la lecture prend une fonction psychique essentielle dans l'avènement du sujet incarnant ce que la psychanalyse appelle un « garde-fou ». Si l'on comprend qu'en écrivant on ne cesse de hanter ses propres limites, ses propres folies, en mettant constamment en danger la clef ultime de l'intégrité du sujet, on comprend dès lors que l'institution du lecteur implicite exige tout autant ou même peut-être plus l'auteur lui-même que le véritable lecteur réel. Or, l'enjeu de toute écriture n'est-il rien d'autre que d'échapper à cette instance autoritaire tout en tirant un gain supplémentaire. Dans une double emprise

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Les vérités d'existence (par opposition aux vérités d'essence) sont régies par le principe de la raison suffisante et subsument la contradiction dans la mesure où leurs éléments se rapportent à des mondes différents. Cf. aussi DELEUZE, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, en particulier p. 79-102 et DELEUZE, Gilles, *Image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 171.

<sup>21</sup> Notons que la plupart des « tournierologues » font un usage abusé des essais de Tournier, et ceci au nom de l'intention d'auteur, pour vérifier leur position interprétative sans pour autant tenir compte du jeu ironique dont ces écrits témoignent.

épistémologique et ontologique, Tournier va encore plus loin lorsqu'il caractérise son texte échappant à sa maîtrise comme un « monstre naissant, croissant, multipliant, aux exigences péremptoires [...], à l'appétit dévorant », sous l'effet duquel l'auteur, porté par cette « œuvre pie, la pieuvre », « exsangue, vidé, écœuré » devient à tour de rôle « jardinier, serviteur, pire encore le sous-produit, ce que l'œuvre fait sous elle en se faisant<sup>22</sup> ». Vu cette série infinie empiétant l'auteur sur la scatologie, on ne s'étonne guère que du contrepoint les mêmes éléments se mettent en une série eschatologique dont les parties sont redevables à ce que Tournier appelle une *Gestalt*<sup>23</sup>. A l'évidence, celle-ci est ce gain (de l'Autre) suppléant à la défaite du visage et à l'abjection, à l'humiliation subies par l'auteur lorsqu'il devient le déchet excrémental de son propre corps. Construire une *Gestalt*, c'est donc se (re)donner une figure, corps et visage, à ce qui est devenu méconnaissable, car abje(c)t. Ainsi, de nouveau, l'auteur porte son texte encore une fois avec bonheur narcissique (euphorique<sup>24</sup>). Par la réappropriation de l'identité temporairement déterritorialisée (manquant à sa place), une nouvelle propriété, un nouveau territoire se reterritorialise.

On voit dès lors que le dispositif mythologique que l'on vient de poser s'avère relatif à une conception esthétique dont les éléments constitutifs, auteur et lecteur, sont non seulement corrélatifs, mais intégrés ou pliés l'un dans l'autre de manière à occuper d'emblée les territoires jadis réservés au lecteur réel. Il s'ensuit que c'est le principe même de la phorie dont la « poupée gigogne » n'est qu'une inscription mi-théorique, mi-littéraire, en tout cas inscription insistante, qui instaure l'*élément paradoxal* de cette esthétique. Celui-ci faisant partie intégrante de la structure, puisque comme le dit Deleuze :

... il n'y a pas de structure sans séries, sans rapports entre termes de chaque série, sans points singuliers correspondant à ces rapports ; mais surtout pas de structure sans case vide, qui fait tout fonctionner<sup>25</sup>.

Les deux séries hétérogènes à relever, l'une relative à l'auteur et l'autre au lecteur, convergent vers un élément paradoxal qu'incarne l'amalgame de lecteurs implicites-explicites, lui aussi redevable à la phorie : d'une part le lecteur implicite à l'emprise étouffante du lecteur réel, de l'autre, le lecteur réel comme proie consacrée sur la table de dissection du lecteur implicite. Néanmoins, participant des deux séries à la fois (d'où toutes complications invoquées), l'objet paradoxal manque à sa place (il n'est ni auteur, ni lecteur ou bien les deux à la fois), tout comme à sa propre

---

<sup>22</sup> VP, p. 184.

<sup>23</sup> Se complaisant à construire son œuvre « à plusieurs étages », Tournier vise à constituer par ses « romans [...] un ensemble absolument cohérent, une „Gestalt“ dont les parties se répondent les unes aux autres. » Entretien avec Jean-Louis Rambures, « Comment travaillent les écrivains », le 23 novembre 1970.

<sup>24</sup> « L'euphorique est celui qui se porte lui-même avec bonheur, qui se porte bien. Mais il serait encore plus littéral de dire qu'il *porte* simplement avec bonheur. » RA, p. 132.

<sup>25</sup> DELEUZE, 1969, p. 66. Voir en particulier p. 63-66 ; 83, et du même auteur « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 238-269.

identité<sup>26</sup>. S'il apparaît en excès dans l'une des séries (sous forme des singularités telles que l'auteur chu ou une *Gestalt* à 'case vide), c'est qu'il est dans l'autre en défaut (le lecteur réel qui arrive comme un chien dans un jeu de quilles, *pion surnuméraire*). L'élément paradoxal est un non-sens, autrement dit « excès de sens<sup>27</sup> » opérant un « renversement simultané du bon sens et du sens commun<sup>28</sup> ». De fait, comment reconnaître un auteur qui ayant perdu son identité est *horribile dictu* méconnaissable ; ou bien comment prévoir ce qui est imprévisible car devenu « fou », un auteur-devenu-lecteur ? Non seulement du non-sens, l'élément paradoxal est tributaire aussi du sens en ce que celui-ci insiste dans l'une des séries, puis survient comme « extra-être<sup>29</sup> » dans l'autre. Ce dernier n'étant rien d'autre que le mythe personnel mettant au monde en dernière instance le sujet qui devient écrivain.

Enfin, « sortir du sillon<sup>30</sup> », comme prône la devise deleuzienne, Tournier, ami de Gilles Deleuze, le fait lorsqu'il renonce progressivement à l'idée romantique d'une *Gestalt* pour se laisser aller vers des formes beaucoup moins grandioses et ambitieuses que le roman. Lorsque, en trahissant « les puissances fixes qui veulent [nous] retenir, les puissances établies de la terre<sup>31</sup> », l'auteur des *Petites proses*<sup>32</sup> et du *Crépuscule des masques*<sup>33</sup> se reterritorialise sur des fragments. Du reste, ce n'est pas pour autant le fragment comme forme (de l') absolue<sup>34</sup> qui retiendra notre attention, beaucoup plus *la ligne de fuite* que l'élément paradoxal dans son insistance en vient à révéler pour que l'auteur (devenu case vide) soit à même de réaliser sa propre fugue déjouant les forces asphyxiantes de la structure, cette « atmosphère sursaturée » prête à subsumer une mythologie personnelle (objet surnuméraire).

« de la fuite » Si la cartographie<sup>35</sup> de cette mythologie personnelle peut paraître intéressante, ce n'est qu'en ce qu'elle expose au grand jour la figure emblématique de l'œuvre tournierien, l'Androgyne. C'est à partir de cette singularité que la machine interprétative se développe en une mythologie personnelle, et inversement c'est aussi en elle que les mythes dépliés (réalisant trois types de dualité :

<sup>26</sup> De fait, qu'est-ce que c'est qu'un écrivain par opposition à un philosophe qui « crée des concepts » ? C'est la question sous-jacente qui hante Tournier dès son entrée en littérature.

<sup>27</sup> DELEUZE, 2002, p. 262.

<sup>28</sup> DELEUZE, 1969, p. 96.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>30</sup> DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 51.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>32</sup> TOURNIER, Michel, *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986. (PP)

<sup>33</sup> TOURNIER, Michel, *Le Crépuscule des masques, Photos et photographes*, Paris, Hoëbeke, 1992.

<sup>34</sup> Voir à ce propos VP, p. 298.

<sup>35</sup> Cf. « Rhizome », DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-37.

l'androgynie, la gémellité et la fausse-gémellité<sup>36</sup>) finissent par s'envelopper, s'inverser, se pervertir<sup>37</sup>, se déguiser<sup>38</sup> à l'infini. Aussi l'unité duelle archétypale, *coincidentia oppositorum*, fournit-elle un cadre propice au dédoublement où se réalisent soit intégrées<sup>39</sup> dans le texte littéraire, soit hors de lui<sup>40</sup>, les investigations philosophiques ou esthétiques voire sémiotiques, caractéristiques des écrits de Tournier. S'y développe donc la carte tourniérienne « connectable », « démontable », « renversable »<sup>41</sup> car ses éléments se réarrangeant de nouveaux « plans de consistance » (*Gestalt*, visages) s'imposent. Les versions présidant à la promotion d'autres formes déformées, déplacées, inverties et perverses obéissent à la force que Tournier appelle la « force centrifuge<sup>42</sup> » inscrite dans l'Un qui devient Deux, voire Multiple : la figure de l'Androgyne.

C'est elle qui exécute la mise à mort de l'auteur-lecteur que l'auteur des *Petites proses* perpète en écrivant sa nécrologie<sup>43</sup> en 1986. A se donner ainsi la mort par ce geste hautement symbolique, puisque castrateur, Tournier se met aussi, paradoxalement, au monde en ce que exister veut dire : « être dehors, siffler ex. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas.<sup>44</sup> » Cette formidable inversion de l'être dans le non-être, dans une mort feinte, cette idée inconcevable de mourir avant la lettre et par les lettres, constitue la ligne de fuite par laquelle Tournier trompe si peu que ce soit la règle du sens commun et du bon sens, ainsi que leur lieu d'inscription temporelle : *Chronos*. Ce temps limité qui « résorbe ou contracte en lui le passé et le futur<sup>45</sup> » est celui des présents emboîtés en un éternel retour du Même. Le temps de la répétition, *Chronos* nous fait comprendre cette insistance des signes d'où résulte le schéma cyclique dans lequel se développe aussi bien l'histoire des phories tourniériennes que celle d'Abel Tiffauges. Ceci pour dire que *Chronos* est aussi l'espace-temps des réécritures des mythes. Or, « sortir du

---

<sup>36</sup> Cf. la réécriture de la Genèse sous le signe de l'androgynie repris entre autres dans *La famille Adam* (CB) et RA Abel incarnant Caïn ; la figure de la gémellité dans RA par des pigeons et des frères jumeaux, Halo et Haro ; dans TOURNIER, Michel, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975 (M) la cellule gémellaire de Jean / Paul, ainsi que la ville de Berlin, figure de la gémellité dépariée. Ou bien le cercle vicieux dans lequel se met à tour de rôle auteur et lecteur (VP). Pour la fausse-gémellité se reporter à la figure de Robinson, frère jumeau de Vendredi (VLP).

<sup>37</sup> Cf. Le monde souillé d'Alexandre, « dandy des gadoues » par opposition à celui sacré de Thomas Koussek dans M.

<sup>38</sup> C'est le cas entre autres du mythe de l'Ogre (Monstre) exposé dans RA, interprété dans VP, p. 117-118, puis cité dans M, p. 165, voire sous forme d'autocitations en bas de page par Tournier lui-même « cf. Le Roi des Aulnes », dans M, p. 186 ou « cf. à ce sujet VLP, roman », dans M, p. 421.

<sup>39</sup> Cf. « Log-book » de Robinson, « Les écrits sinistres » d'Abel Tiffauges, *Les journaux intimes de Paul, de Jean et d'Alexandre*. Du point de vue narratif, ces cas présentent une difficulté dans le discernement des frontières entre fictions et « diction ».

<sup>40</sup> En particulier VP, PL, MI, et aussi TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire*, notes de lectures, Paris, Mercure de France, 1981.

<sup>41</sup> DELEUZE – GUATTARI, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>42</sup> Par exemple « le sexe, c'est la force centrifuge qui vous chasse dehors » M, p. 85, ou p. 277.

<sup>43</sup> « Michel Tournier (1924-2000) », dans PP, p. 244-245.

<sup>44</sup> VLP, p. 129.

<sup>45</sup> DELEUZE, 1969, p. 77.

sillon », Tournier le fait même si cette tentative est d'emblée vouée à l'échec car participant et du non-sens et de la folie. La fuite instaure un « temps illimité », connu des Stoïciens sous le nom d'*Aiôn*, avec pour propriété d'« esquiver le présent <sup>46</sup> ». Pour ce qui est de l'espace dans lequel le temps « non pulsé » de l'« extra-être » s'établit, c'est bien celui du *réel*, impossible ou impossible, que le sujet parlant a déjà perdu avant la lettre, avant son accès au symbolique. C'est là, au *réel* lacanien qu'aspire le « sujet » quand il *devient*. C'est l'enjeu de l'écrivain qui selon la typologie des *Météores* devient « délinquant par l'esprit <sup>47</sup> » et rejoint en écrivant les « marginaux », les « minorités ». Comme si Alexandre comprenait mieux ce que Deleuze voulait dire en écrivant qu'« écrire [...] ce n'est pas devenir écrivain. C'est devenir autre chose <sup>48</sup> ».

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>47</sup> M, p. 118.

<sup>48</sup> DELEUZE – PARNET, *Op. cit.*, p. 54.