



TIMEA
GYIMESI

MICHEL
TOURNIER
ET
LES
DEVENIRS
DU CONCEPT

*JATE*press
SZEVEDI
EGYETEMI
KIADÓ
Szeged
2009

TIMEA GYIMESI

MICHEL TOURNIER
ET
LES
DEVENIRS
DU CONCEPT

JATEPress
Szeged 2009

Relecture scientifique:
JUDIT KARAFIÁTH et ILONA KOVÁCS

Maquette:
SZÓNYI ETELKA

ISBN 978-963-482-929-4

Aux termes du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction ou représentation, intégrale ou partielle de la présente publication, faite par quelque procédé que ce soit (reprographie, microfilmage, scannérisation, numérisation...) sans consentement de l'auteur ou de ses ayants droits ou ayants cause est illicite.

à M.

« [...] rien n'est plus séduisant que les œuvres futures, rêvées pendant que s'achève dans la douleur un travail de longue haleine. Elles ont toute la fraîcheur gratuite et légère qui manque au livre au chantier, sali par les efforts et les incertitudes. Il n'empêche que la rupture reste blessante et marque le début d'une période errante et désemparée. » (VP, 182)

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
Chapitre préliminaire: « Je suis une vérité qui ne cesse de mentir »	10
Chapitre liminaire: Pour introduire une esthétique compliquée	12
1. De la lecture	12
2. De la structure	14
3. De la fuite	15
Partie I: Le dispositif critique	19
Chapitre 1: La machine canonisante	20
Un romancier traditionnel (?)	20
1. De la tourniérologie	20
2. Les histoires littéraires	25
3. Une tradition volubile	27
Un « rhétoriqueur » gestaltiste	27
Personnage : lecteur	28
Narration : reconnaissance	28
Chapitre 2: Tournier « postmoderne »	31
L'approche du postmoderne	31
1. Les termes d'un débat	31
Trace vs. piste	32
Le récit (et le) sublime	33
2. Le statut du métatexte tourniérien	34
Sujet et dissémination	36
Une logique autre : la « monadologie »	37
Partie II: Le dispositif herméneutique	41
Chapitre 1: Tournier « gestaltiste »	42
I. Approche du mythe	42
1. Mythe et réécriture	42
2. Le Mythe dans la conception de Tournier	45
Côté ordre : Mythologie – ontologie	45
Côté désordre : Mythologie – scatologie	47
II. Jeu de construction : création de mythes	48
1. Le mythe d'une Gestalt	48
2. Mythe – symbole – interprétation	50

Chapitre 2: Modalités fictives de la dualité	54
I. Répétition du même	55
1. Mythe de l'androgynie	57
D'une perspective platonicienne	57
Microcosme : macrocosme	59
Circularité	59
2. A la recherche d'une mythologie personnelle	60
Sous l'égide de Platon	60
Dieu créa l'univers et l'humanité	61
Sexion : la femme	62
Caïn et Abel	63
Abel est Caïn	64
3. Mythe de la gémellité	65
Tabou ethnographique	65
Tabou psychanalytique	65
Haïo-Haro	66
Jean-Paul	67
4. Mythe de la fausse-gémellité	68
Robinson – Vendredi / Jeudi	69
Alexandre et Thomas	70
Gilles et Jeanne	70
II. Répétition de l'autre	71
1. Mythe de la démythification	71
2. Un autre destin (du) symbolique	72
Partie III: Le dispositif psychanalytique	75
Chapitre 1: L'imaginaire libéré ou entravé	76
I. Approche théorique	76
1. Le système RSI	76
2. Reconnaissance : d'une méconnaissance (à une) autre	78
Gestalt : le tout	79
Miroir – agressivité – morcellement	80
II. Histoires de reconnaissance (analyses des cas)	81
1. Face à l'autre : Un sans-pareil face à un Autre	81
ROBINSON : horrible fascination du miroir	82
ABEL : déception du miroir	92
2. Face au même : Des frères-pareil – Jean et Paul	94
PAUL : sûr de lui, volontaire, impérieux	94
JEAN : inquiet, ouvert, curieux	96
3. Face a la solitude	100
Manque réel : solitude imaginaire	100
Sans autrui (Les Météores)	100
Solitude vulnérable (Vendredi)	102
Narcisse solitaire	103
4. Les pièges du scopique (conclusion)	104
Chapitre 2: Configurations marginales	106

I. Approche théorique : questions de décalage...	106
1. Complexe de castration	106
2. Castration – fétichisme	109
3. Castration – homosexualité	110
4. Castration – manque	110
II. Sacrés fétiches (I) : fétichisme	111
1. L'homme à « falbala »	111
2. Hans et Tupik	114
3. Amandine et Tupik	118
III. Sacrés fétiches (2): homosexualité	121
1. Gilles et Jeanne	121
2. Alexandre et Thomas	124
Alexandre	125
Thomas le Didyme	128
Chapitre 3: Abel : un pervers polymorphe	130
Histoire d'un(e) hystéri(que)	130
1. L'impuissance et ses avatars	130
Le verdict	130
Destin : blessure guérie	132
2. Abel acéphalé	134
Abel photographe	135
Weidmann décapité	137
Le Roi des Aulnes et son double	137
Cheval d'Israël	137
Partie « surnuméraire » : Le dispositif hétérologique	139
Chapitre 1: Une ontologie scatologique	140
I. Approches théoriques	140
1. L'abjet kristévien	140
2. La « science » de l'hétérogène	142
II. Les objets abjets	143
1. L'Araignée	143
2. L'Excrément : corps étranger de l'écriture	145
III. L'œuvre des (sub)versions	147
1. Pour une analyse « dévergondée »	147
Jeu de bobine : jeu d'écriture	147
Le réel	149
2. « O/A » : qui « porte et emporte »	152
3. Le fétichisme et la peur	153
De la peur de parler à la peur parlée	153
Œuvre-monstre	155
4. L'auteur, le stylite	157
Solitude : omnipotence	157
Le devenir-auteur	158
Chapitre 2: Pour une esthétique évanouie	160
I. Tournier, critique littéraire	160

1. Un witzig sublime	160
2. Un voyeur (du) sublime	162
II. Le rire blanc : subversion et dimension métaphysique	164
1. Le blanc des rires	164
2. Le Witz	166
Moteur du mythe	166
Comique – cosmique – cosmétique	167
Beau – sublime – sublimation	168
3. L'absolu witzig : une ligne de fuite	170
III. Les sorties oblitérées du possible	171
Conclusion: Le dispositif mineur	175
Chapitre limitrophe: Devenir entre philosophie et musique	176
I. De la philosophie... ..	176
1. Le dehors conceptuel de la littérature	176
2. La Phanéroskopie comme matrice d'une théorie des genres	177
II. ...au roman	179
1. De trop	179
Le traité philosophique	179
Le roman ou le dehors affectif de la philosophie	180
Objet paradoxal	181
(Digression)	181
2. De moins	185
L'essai ou les devenirs des genres	185
Bibliographie	193
I. Œuvres de Michel Tournier (clef des sigles)	193
II. D'autres sigles	193
III. Manuels d'histoire littéraire	194
IV. Études sur l'œuvre de Michel Tournier	194
V. Autres références	197

INTRODUCTION

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

« JE SUIS UNE VÉRITÉ QUI NE CESSE DE MENTIR » (CM, I 4)

Introduire une thèse sur Michel Tournier, c'est faire preuve d'une sortie réussie d'un labyrinthe à la fois fascinant et inquiétant. Fascinant, le labyrinthe de Tournier l'est à coup sûr grâce au fil d'Ariane tendu par l'auteur, prometteur d'une sortie heureuse, pleine de sens. Chemin faisant, l'on s'avise que de ce labyrinthe très embrouillé il n'y a pas d'unique issue : il est traversé de voies, de sentiers, de « chemins qui ne mènent nul part », sinueux, tortueux et en zigzags... De fait, ces différentes lignes de nature différente, de forces et de fuites, composent un « écheveau », un « ensemble multilinéaire » et rendent cet espace « multiple » et comme tel inquiétant.

Passé par cette expérience, nous avons en vue dès la première page de notre travail de montrer cet écheveau compliqué de lignes, même si ce projet embrasse un autre, notamment, le renoncement au postulat de vérité, lequel semble apparemment fonder la relation que Michel Tournier et, à travers lui, la critique tournérienne prétendaient entretenir avec son œuvre. Le type d'interrogation que nous nous proposerons de mener à bien consiste moins à donner une lecture des œuvres de Michel Tournier, mais beaucoup plus à suivre les lignes, les séries de « mélectures » en ne cherchant qu'à superposer ces lignes les unes sur les autres, non pas pour les expliquer, mais plutôt en vue de les compliquer, d'en multiplier les dispositifs de lectures. Pour ce, nous nous sommes placée dans la perspective d'une « philosophie des dispositifs¹ », telle qu'elle s'élabore sous la plume de Gilles Deleuze en fonction de la philosophie de Michel Foucault.

Deleuze dans « qu'est-ce qu'un dispositif ? » présente la philosophie de Michel Foucault comme « une analyse des 'dispositifs' concrets ». Ainsi le dispositif est-il « un ensemble multilinéaire » ayant pour composantes « des lignes de visibilité, d'énonciation, des lignes de forces, des lignes de subjectivation, des lignes de fêlure, de fissure, de fracture » qui « s'entrecroisent et s'emmêlent » de manière à susciter des « variations » ou même de nouvelles « mutations d'agencement ». D'où Deleuze conclut sur le caractère d'emblée « multiple » et « en devenir » de tout dispositif impliquant « la répudiation des universaux² ».

A vouloir montrer le caractère « compliqué » de l'œuvre tournérienne, nous avons dégagé, à la suite de Deleuze, un certain nombre de dispositifs ou de plis dont les dépliages promettent une prolongation des interrogations en apparence achevées et susceptibles de modifier les labels historiques, esthétiques, psychanalytiques ou philosophiques relatifs à l'art de Tournier – labels qui ont sensiblement contribué à fixer l'œuvre dans un « nouveau classicisme » ou dans une « postmodernité » symptomatique³.

Nombre d'entretiens⁴ et la plupart des écrits non-fictifs (essais, notes de lectures, journal intellectuel, roman autobiographique⁵) témoignent du goût littéraire et esthétique de Michel Tournier qui se complait à se nommer « écrivain traditionnel » et se reconnaître dans le miroir

¹ DELEUZE, 2003, 320

² *Ibid.*

³ Cf. KIBÉDI VARGA, 1989 ; ROSELLO, 1990 ; WORTON, 1986 ; DAVIS, 1991 ; FERGUSON, 1991, etc.

⁴ Cf. par exemple BOULOUMIÉ, 1989 ; BROCHIER, 1978 ; 1981, etc.

⁵ Le Vent Paraclét [VP], le Vol du Vampire [VV], le Pied de la lettre [PL], le Miroir des Idées [MI], le Tabor et le et Sinaï [TS]

d'une tradition littéraire du 19^e siècle. Pour en juger, il faudrait s'interroger sur le statut desdits textes non-fictifs, lesquels grâce au statut « paratextuel » dont ils ont l'air, tendent le piège du « miroir ». A vouloir défier la « rhétorique » tourniérienne, il faut changer de stratégie de lecture : poser le conflit des interprétations, au lieu de le dissimuler dans la vérité des écrits non-fictifs, en suivant nos dispositifs « critique » (*partie I*), « herméneutique » (*partie II*), « psychanalytique » (*partie III*) pour être en mesure dans les parties qui suivent d'agencer à travers le « dispositif hétérologique » (*partie surnuméraire*) et le « dispositif nomade » (*conclusion*) de nouvelles lignes de fuite. Aussi cette stratégie permet-elle de tenir compte de la devise de Cocteau – « Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité¹ » – inversée par Tournier : « Je suis une vérité qui ne cesse de mentir » (CM, 14). Cette *contradiction* qui a l'air d'un paradoxe, traduit non seulement l'impact que l'inversion a sur la technique d'écriture, mais révèle aussi du même coup ce que la vérité devient sous la plume de Tournier : non plus un fondement *a priori* de tout jugement, mais le lieu d'un jeu auto-ironique, auto-réflexif, un fétiche ou masque du rhétoriqueur dont le « devenir-romancier » a toujours voulu se débarrasser. Peut-être réussira-t-il dans *le Crépuscule des masques*, tout comme à résoudre « l'étrange cas du Docteur Tournier² », cas typique de l'écrivain qui se voulant « tout-puissant³ », omnipotent s'avère au demeurant « châtre, solitaire, agressif ».

Né en 1924, Michel Tournier se croit arriver tard à la littérature après un long détour dans la philosophie. C'est en 1967 à l'âge de 43 ans et en plein essor du Nouveau Roman qu'il publie son premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* [VLP]. Cette double inscription dans le temps aura nécessairement son impact sur le cheminement de notre auteur, le conduisant « de la métaphysique au roman », cheminement grâce auquel Tournier apprend à devenir *entre autres* écrivain, car « si tu prétends être écrivain – et cela seulement – dit-il dans *des Clefs et de serrures*, tu n'écriras rien » (CS, 23).

¹ Cf. (en exergue) VP, 149 ; (cité) CM, 14.

² CM, 11–19.

³ M'UZAN, 1964, 33.

CHAPITRE LIMINAIRE POUR INTRODUIRE UNE ESTHÉTIQUE COMPLIQUÉE

I. De la lecture

Il est facile de ranger l'œuvre de Michel Tournier sous l'étiquette du *postmoderne* ou de la réécriture *mythologique*, puisque la plupart des éléments constitutifs de cet œuvre – romans et nouvelles – le prédisposent à cette opération en ce qu'ils réécrivent des histoires que « tout le monde connaît déjà » (VP, 188–189). Aussi est-il aisé d'opérer et de mettre en œuvre 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 » (VP, 210 ; RA, 35), car l'auteur lui-même fait de même lorsque *du Vent Paraclét* au *Miroir des idées* via *Le pied de la lettre* en bouclant les boucles il révèle toutes ses opérations herméneutiques accomplies et ceci avec une facilité d'exégèse étonnante. 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 tournérienne nous paraît identique ou facilement identifiable avec ce que Wolfgang Iser appelle « lecteur implicite¹ ». 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 texte² ».

On ne peut pas imaginer un univers plus programmé que celui de Michel Tournier. Cette contrainte, un quelconque lecteur la perçoit dès qu'il entre dans ce monde où « tout est signe » (RA, 15), monde hautement surveillé par l'écrivain qui se veut à la fois auteur et lecteur de ses propres livres. Pour ce qui est de 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 *redit* le texte au lieu de le lire simplement³. 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 commun⁴ », par lequel on (s') identifie et (se) reconnaît, d'autre part, de la prévision présumée indiquer le

¹ ISER, 1985.

² *Ibid.*, 1985, 34.

³ « Mes livres doivent être reconnus – relus – dès la première lecture. » (VP, 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, 205)

⁴ « 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, 1969, 96.

bon sens, « le sens unique d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle¹ ». 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 [...]»².

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 œuvre, mis en marche par le lecteur implicite. Avec un mythe tel que celui d'*Erkönig* (RA) ou du Bon Sauvage (VLP) ou encore de la Genèse (CB), Tournier non seulement déplie une histoire déjà connue, mais surtout il produit de nouveaux plis et replis à l'intérieur de ses relectures. Les « étages³ » 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 tournierien, à celle de la *phorie* dont le prototype serait la langue, en tant qu'elle *porte du sens* car elle finit 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 » (VP, 129), tout comme la phorie même, laquelle inversée ou pervertie *devient* « antiphorie, superphorie, hyperphorie » (*ibid.*). 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, impossible⁴.

¹ *Ibid.*, 1969, 93.

² *Ibid.*, 1969, 96.

³ « [...] 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.

⁴ Les vérités d'existence (par opposition aux vérités d'essence) sont régies par le principe de la raison suffisante et subissent la contradiction dans la mesure où leurs éléments se rapportent à des mondes différents. Cf. aussi DELEUZE, 1988, 79–102.

2. 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 ? 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 l'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 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, écoeuré » devient à tour de rôle « jardinier, serviteur, pire encore le sous-produit, ce que l'œuvre fait sous elle en se faisant » (VP, 184). 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*¹. À 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 l'auteur porte-il son texte encore une fois avec bonheur narcissique (euphorique²). 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 cor-relatifs, 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 fonctionner³ ».

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.

¹ RAMBURES, 1970.

² « 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, 132.

³ DELEUZE, 1969, 66. Voir en particulier pp. 63–66 ; 83, et DELEUZE, 2002, 238–269.

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 identité¹. S'il apparaît en excès dans l'une des séries (sous forme de 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 sens² » opérant un « renversement simultané du bon sens et du sens commun³ ». De fait, comment reconnaître un auteur qui ayant perdu son identité est *horrible 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-être⁴ » 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 sillon⁵ », 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 terre⁶ », l'auteur des *Petites proses* et du *Crépuscule des masques* se reterritorialise sur des fragments. Du reste, ce n'est pas pour autant le fragment comme forme absolue⁷ 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).*

3. De la fuite

Si la cartographie⁸ 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 tournérienne, 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 : l'androgyne, la gémellité et la fausse-gémellité⁹) finissent par s'envelopper, s'inverser,

¹ 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.

² *Ibid.*, 2002, 262.

³ DELEUZE, 1969, 96.

⁴ *Ibid.*, 1969, 99.

⁵ DELEUZE-PARNET, 1977, 51.

⁶ *Ibid.*, 1977, 52.

⁷ Voir à ce propos VP, 298.

⁸ Cf. DELEUZE -GUATTARI, 1980, 9–37.

⁹ Cf. la réécriture de la Genèse sous le signe de l'androgyne 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, Haïo et Haro ; dans 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).

se pervertir¹, se déguiser² à l'infini. Aussi l'unité duelle archétypale, *coincidentia oppositorum* fournit-elle un cadre propice au dédoublement où se réalisent soit intégrées³ dans le texte littéraire, soit hors de lui⁴, les investigations philosophiques ou esthétiques voire sémiotiques, caractéristiques des écrits non-fictifs. S'y développe donc la « carte » tourniérienne « connectable, démontable, renversable⁵ » car ses éléments se réarrangeant, de nouveaux « plans de consistance » (*Gestalt*, singularités) s'imposent. Les versions présidant à la promotion d'autres formes déformées, déplacées, inverties et perverties obéissent à la force que Tournier appelle la « force centrifuge⁶ » 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 (PP, 244–245). 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, s'extérioriser ». Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas » (VLP, 129). 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 le règne du sens commun et du bon sens, ainsi que leurs lieux d'inscription temporelle : *Chronos*. Ce temps limité qui « résorbe ou contracte en lui le passé et le futur⁷ » est celui des présents emboîtés dans 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 sillon », Tournier le fait même si cette tentative se voit d'emblée vouée à l'échec car participant du non-sens et de la folie. La fuite instaure un « temps illimité », connu des Stoïciens sous le nom d'*Aïôn*, avec pour propriété d'« esquiver le présent⁸ ». 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 incompossible que le sujet parlant l'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 » (M, 118) et rejoint dans son devenir, en écrivant, les « marginaux », les « minorités ». Forcément, l'artiste invente, crie pour « ce peuple à venir », pour et avec Alexandre, Abel, Robinson, Tupik et les autres car il comprend qu'écrire « ce n'est pas devenir écrivain. C'est devenir autre chose⁹ ».

¹ Cf. Le monde souillé d'Alexandre, « dandy des gadoues » par opposition à celui sacré de Thomas Koussek dans M.

² C'est le cas entre autres du mythe de l'Ogre (Monstre) exposé dans RA, interprété dans VP, 117–118, puis cité dans M, 165, voire sous forme d'autocitations de bas de page : « cf. Le Roi des Aulnes » (M, 186) ; ou « cf. à ce sujet VLP, roman ».

³ 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 ».

⁴ Cf. En particulier VP, PL, MI, et VV.

⁵ DELEUZE -GUATTARI, 1980, 20.

⁶ Par exemple « le sexe, c'est la force centrifuge qui vous chasse dehors » M, 85, ou encore M, 277.

⁷ DELEUZE, 1969, 77.

⁸ *Ibid.*, 1969, 193.

⁹ DELEUZE-PARNET, 1977, 54.

Le cadre de l'analyse qu'offre la philosophie des dispositifs se montre particulièrement propice au « devenir » qui affecte non seulement l'artisanat, le « devenir-écrivain » de Michel Tournier, ce « philosophe raté », mais à travers lui, le devenir même de la littérature et de la philosophie, voire de l'art. Il en va de même pour notre travail actuel qui s'inscrit forcément dans le jeu des devenirs, en raison aussi du temps écoulé depuis que sa matière première, notre thèse de doctorat a été soutenue (1997). Actualiser une recherche en quelque sorte « révolue », vieille au total d'une quinzaine d'années, c'est chercher à trouver des connexions à partir desquelles de nouveaux dépliements pourront avoir lieu. C'est dans cet esprit que nous avons revisité la « carte géographique » de Michel Tournier dans l'espoir aussi d'avoir pu y tracer de nouvelles virtualités encore à déplier.

PARTIE I

LE DISPOSITIF CRITIQUE

« Or ceci est hautement symbolique, car le monde entier n'est qu'un amas de clefs et une collection de serrures. Serrures le visage humain, le livre, la femme, chaque pays étranger, chaque œuvre d'art, les constellations du ciel. Clefs les armes, l'argent, l'homme, les moyens de transport, chaque instrument de musique, chaque outil en général. La serrure, il n'est que de savoir la servir afin de pouvoir l'asservir. » PP, 19.

CHAPITRE I

LA MACHINE CANONISANTE

Un romancier traditionnel (?)

I. De la tourniérologie

Le premier chapitre de notre travail vise à concevoir l'atmosphère critique qui accueille l'œuvre de Michel Tournier, en s'appuyant sur les données statistiques d'une recherche bibliographique menée à bien en 1994. Il n'en demeure pas moins, reprenant une boutade de Jean Baudrillard, que « la grandeur des statistiques n'est pas dans leur objectivité, mais dans leur humour involontaire¹ ». Chemin faisant, notre interrogation abordera des questions épineuses, questions génériques et théoriques censées prolonger l'interrogation sur cette œuvre « volubile » vers un contexte « postmoderne », « multiple », tout en sachant pertinemment que l'auteur lui-même prétend appartenir plutôt à la catégorie d'écrivains traditionnels qui aspirent clairement à « faire des parties de dames avec un jeu d'échecs ». Tournier se veut autre que certains écrivains de certaines écoles modernes qui, contrairement à sa préoccupation, s'acharnent à « faire des parties d'échecs avec un jeu de dames » et croient pouvoir « éclater les limites de la littérature pour aller sinon plus loin, du moins ailleurs » (VP, 180). Allons donc pour une partie de dames avec un jeu d'échecs. Ce ne sera pourtant pas notre faute si, au demeurant, il se trouve que le jeu de dames est en réalité un jeu d'échecs.

Nous tâcherons dans ce qui suit de lire Tournier ou, pour mieux dire avec Sarah Kofman, de « tenter de violenter un réel qui vous résiste, qui ne se laisse pas mettre la main dessus, qui [...] ne se laisse posséder² » ou bien, et cela revient au même, qui se le laisse même trop grâce à la parole toujours trop présente, symbolique. A vouloir comprendre ce « réel », il faut comprendre d'abord la complexité ; la volubilité de la tradition dans laquelle l'œuvre de Tournier cherche à s'inscrire. Aussi entendons-nous par lire ce que Hollier entend lorsqu'il rapproche « lire » au verbe « lier », car, comme il le dit, « un texte n'est lisible que si tout en lui est relié ». Ainsi « lire » revient à « confirmer une forme en la recouvrant d'une redingote mathématique. Mais la redingote mathématique, en lui donnant forme, recouvre la nudité.³ »

1978–80 : les premiers numéros spéciaux consacrés à Michel Tournier apparaissent⁴. 1986 : les mêmes périodiques (*Sud* et *Magazine Littéraire*⁵) font état de la production littéraire à l'échelle de six ans. 1990 : colloque au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, avec la participation et l'intervention de l'auteur⁶. 1994 : numéro thématique de la *Revue des*

¹ BAUDRILLARD, 1983, 102.

² KOFMAN, 1990, 161.

³ Cf. HOLLIER, 1993, a, 280.

⁴ Cf. *Magazine Littéraire* n° 138, juin 1978 ; *Sud*, numéro hors série, printemps, 1980. A cette époque tous les grands romans de Tournier ont déjà paru (RA, VLP, M, VP, CB, etc.).

⁵ Cf. *Sud* XVI, n° 61, janvier 1986 ; *Magazine Littéraire* n° 226, janvier 1986. (Apparition des textes plus courts de fictions et d'autres écrits non fictifs VD, VV, GJ, GO, VI, PP.)

⁶ Cf. *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, août 1990, sous la direction d'Arlette BOULOUMIÉ et de Maurice de GANDILLAC, Gallimard, 1991.

*Sciences Humaines*¹. Premier trimestre 1994 : 48 monographies d'auteurs du monde entier, plusieurs centaines d'articles (numéros spéciaux). Bilan vite fait pourtant représentatif de l'accueil des œuvres de Michel Tournier². A l'heure actuelle³, les deux dernières publications de Michel Tournier datent de 1994. Ils tendent à cristalliser, et pour ainsi dire à récapituler (redire, répéter) le « message » tournierien en mettant en relief le caractère auto-réflexif, narcissique de son œuvre, et la part du discours critique (auto-critique) dans son texte littéraire. Le traité « philosophique » *le Miroir des idées* part de l'idée « que la pensée fonctionne à l'aide d'un nombre infini de concepts-clés » (MI, 9). Toujours déjà inscrits en couples d'opposés, ceux-ci prennent des formes très variées dans la mise en œuvre tournierienne. On est donc amené à observer que *le Miroir des idées*, ainsi que le petit livre de « trois cents mots propres » s'enchaînent facilement dans l'ensemble de l'œuvre et ont le mérite de boucler le mouvement réflexif et par-là l'interrogation constante sur le double. Il s'agit aussi de porter au paroxysme un tic à l'origine inoffensif et anodin, observable chez Tournier pour l'étymologie : il « prend son pied » au pied de la lettre...

C'est donc depuis une bonne vingtaine d'années que l'on peut parler d'une critique particulière : critique portant sur les textes de Michel Tournier, « critique tournierienne ». Cette désignation « sophistiquée » cache en réalité un groupe d'une cinquantaine de *lecteurs-cocréateurs*⁴ acharnés, plus ou moins (plutôt) enthousiastes de l'œuvre de Tournier. En 1986, Serge Koster, se proposant de définir les caractéristiques générales de l'œuvre, recueille les « éléments de Tournierologie⁵ ». Depuis, les « spécialistes en Tournierologie » sont plaisamment nommés par Kirsty Fergusson, dans un message amical et fort critique : « les tournierologues ». Dès lors, être tournierologue, et faire de la tournierologie demandent – paraît-il – une responsabilité et une circonspection, mise à part évidemment de l'honneur que cette appartenance révèle. Nous partageons l'inquiétude de Fergusson manifestée dans *Totalité et Ironie*, et ne pouvons qu'espérer que les phrases revendiquant la part de l'ironie dans l'approche de l'œuvre n'échappent pas aux destinataires : « [...] l'écrivain et le lecteur doivent apprendre le discours de l'ironie. "C'est en s'efforçant de le déchiffrer que les kalogues ont tué Kafka", écrit Kundera ; prenons garde que nous, les tournierologues, ne fassions pareil⁶ ». Message à retenir pour ceux qui auraient l'intention de fixer l'infini de l'univers de la fiction dans la clôture de l'univers du discours. Ce n'est certainement pas l'œuvre du hasard que le désir d'ouvrir de nouveaux sentiers critiques avec la mise en perspective de l'ironie subversive censée étayer l'œuvre de Tournier, succède à une lecture traditionnelle, thématique (mythologique et littérale). On le sait, l'ironie est l'un des enjeux majeurs du postmoderne. Mais la critique a beau chercher cet univers *hautement* ironique du côté du risible. Celui-ci réside beaucoup plus dans le jeu complexe de la réflexivité, de la subversion, bref de tout ce que Tournier met dans sa catégorie de « rire blanc ». Et, paradoxalement, toute réflexion, toute stratégie autoréflexive va évidemment à l'encontre de la souplesse et de la gratitude du « discours ironique » et, qui plus est, détourne, déjoue les acceptions traditionnelles des catégories narratives de l'*auteur*, du *texte* et du *lecteur*. En consé-

¹ RSH n°232, 1993/4.

² En janvier 1995 une thèse de doctorat a été soutenue et publiée à Helsinki : LEHTOVUORI, 1995.

³ Depuis, Tournier a publié *Éléazar ou la source et le buisson* en 1996 (E), *Journal extime* en 2002 (IE) et *Les vertes lectures* en 2006 (VL) ; de ces nouvelles parutions cette thèse ne tiendra compte que partiellement.

⁴ Cf. l'idée de cocréateur chez Tournier : VV, 11–27 ; VP, 209 ; 187, etc. Il y avait « près de soixante-dix personnes venues de tous les coins du monde » au colloque qui a eu lieu en août 1990 (Cerisy-la-Salle), d'après le témoignage de LEHTOVUORI, 1995, 366.

⁵ KOSTER, 1986, pp. 35–51.

⁶ FERGUSSON, 1993, p. 75 ; RSH n°232, 1993/4, pp. 67–75.

quence, ce jeu ironique défie la relation sujet-objet et annonce par-là l'ère de la séduction que Baudrillard caractérise par le jeu de la stratégie ironique-parodique propre à l'objet¹.

Or, canonisé, Michel Tournier est devenu l'un des représentants les plus marquants de la littérature française. Il en est une pièce essentielle. Ses textes exercent une influence incontestable. D'où vient cette force de séduction, cette force « centripète » capable de « détourner de la voie droite » tout le monde qui s'y égare ? C'est à cette question que de nombreuses études réunies dans la *Revue des Sciences Humaines* cherchent à donner une réponse², en ce que la « séduction » serait à même de révéler le caractère subversif de l'œuvre tournérienne. Parmi les nombreuses réponses qui s'esquissent dans les études de la *RSH*, avançons la nôtre, un peu hâtive, néanmoins avérée : ayant partie liée avec l'un des maîtres métaphysiques de Tournier, à savoir avec Gaston Bachelard, la séduction installe au cœur de l'œuvre une ambigüité irréductible, en ce qu'elle est partagée entre ce que Tournier appelle « la joie de reconnaissance » et la part de son esprit provocateur. En effet, les écrits de Tournier traduisent un double jeu de séduction : la joie narcissique et celle qui rime avec, la joie de transgression, les deux signalant les directions que l'accueil de l'œuvre prendra. L'une traduit le fort attachement aux valeurs traditionnelles, ouvertement revendiquées aussi par l'auteur, d'où un discours critique « conventionnel », fondé sur les réécritures des mythes et l'approche herméneutique, et l'autre, qui souligne le caractère « postmoderne » de ce même attachement, de ce traditionalisme. Cette ambigüité fonde la structure même du questionnement de la première partie de notre travail : Tournier, écrivain traditionnel ? Tournier, écrivain « postmoderne » ?

Le numéro thématique de la *Revue des Sciences Humaines* est une des preuves de cette entrée en littérature de Michel Tournier. Les textes réunis le prouvent, de même que la bibliographie établie par Liesbeth Korthals Altes, la plus complète dont on puisse disposer actuellement sur Tournier. L'établissement d'une telle bibliographie nous semble néanmoins problématique, car le recensement des études à l'heure actuelle courantes de l'œuvre tournérienne non seulement révèle un usage et un jugement de valeur, mais communique aussi un *canon* de lecture, tel un métarécit de légitimation, susceptible de fixer la réception de l'œuvre. C'est probablement la raison pour laquelle le Tournier-essayiste ou le Tournier-critique littéraire ou critique d'art (*Le Tabor et le Sinaï*) passent pratiquement inaperçus, comme si ces activités « secondaires », d'ordre non-fictives, « métatextuelles » participaient moins de l'artisanat de Tournier. Par ailleurs, le seul usage dont les critiques semblent faire de ces écrits non-fictifs de Tournier, c'est de l'ordre de la confirmation. Alors que les mêmes critiques pour reconduire l'œuvre à son principe de fonctionnement font appel à des catégories opératoires, telles l'ironie, la séduction, le grotesque, le double, etc., ils n'appliquent point le même critère sur ces écrits « métatextuels ».

En effet, ces écrits – en particulier *le Vent Paraclet* et *le Vol du Vampire*, un peu moins *le Crépuscule des masques*, mais d'une façon systématique *le Pied de la lettre*, *le Miroir des idées* et *le Journal extime* – qui se rangent d'habitude parmi les écrits non-fictifs, constituent pour une

¹ Cf. BAUDRILLARD, 1968 ; 1983 ; 1990.

² Signalons la performance du mot *séduction* (du lat. *seducere*) 'tirer à l'écart, détourner de la voie droite' (« Séduire, c'est détourner l'autre de sa vérité », BAUDRILLARD, 1979, 112.). La *RSH* se rassemble-t-elle autour d'une stratégie de séduction. Voir à ce propos Arlette BOULOUMIÉ, « La séduction de la réécriture chez Michel Tournier », *RSH* n°232, octobre-décembre 1993, pp. 9–20 ; Anthony PURDY, « Séduction et simulation : L'empire des signes dans le Roi des Aulnes », *ibid.* pp. 21–33 ; Cornelia KLETTKE, « La musique dans l'esthétique de la "mythécriture" de Michel Tournier : une musique textuelle de la séduction », *ibid.*, pp.47–66 ; Mireille ROSELLO, « Le regret de s'être laissé séduire : une lecture épidermique de „Tupik" », *ibid.*, pp. 133–146. La seule approche qui cède pour autant à la séduction est celle de Purdy. JEAN, 1991, 378 parle d'un « laboratoire de la séduction ».

critique crédule et confiante des « clefs de lecture ». De plus, nombreux sont ceux qui sont comme l'enfant, « persuadé que chaque objet est une clef que justifie une serrure » (PP, 19), et se laissent guider par ce « malin génie » (*ibid.*) brouillant avec ruse et désinvolture clefs et serrures. Il est cependant évident que dans cet univers « hautement symbolique » (*ibid.*) dans lequel tout peut être ramené à une première opposition binaire que constitueraient clef et serrure – « instrument (à servir) vs. la matière, la 'chose' (asservie)¹ » –, le critique ne devrait pas négliger l'observation de Tournier :

« aucune des serrures de la maison n'obéit à ces clefs [...] Est-il besoin de préciser que, réciproquement, aucune des serrures de la maison ne possède sa clef ? » (PP, 18)

Dans le cas de Tournier, il s'agit de beaucoup plus. Non seulement il raconte tel un bon exégète la naissance de ses textes, révélant des séries thématiques qui les fondent, mais il remue aussi dans son chapeau de prestidigitateur les éléments de ses écrits de fiction pour les déverser sans scrupule dans les écrits non-fictifs, et *vice versa*. D'où les phrases tout à fait identiques qui sont dites à tour de rôle par Tiffauges dans *le Roi des Aulnes* et par Tournier écrivant *le Vent Paraquet* à la première personne du singulier. Cette technique quelque peu provocatrice de l'ordre de l'autocitation, laquelle prendra chez lui aussi une valeur sexuelle, contribue à réaliser un effet de miroir susceptible de dérouter les lecteurs, autrement dit de les « séduire », les défier. Ce défi lancé serait le signe d'une ambiguïté irréductible de l'œuvre que certains critiques ont du mal à affronter ne se servant que des « clefs de lecture ». Peut-être sont-ils ceux apostrophés par l'auteur *du Vent Paraquet* de « paresseux, [d'] expéditifs ou [de] laborieusement malveillants » (VP, 120), et à qui Tournier lui-même « déconseille [...] de chercher les « intentions » du romancier² ». Mais, il est des critiques plutôt sensibles à la profondeur ironique-subversive de l'œuvre et qui osent reprocher à Tournier de prétendre dépasser le platonisme, et de vouloir défier celui-ci en confondant le dire et la parole (*logos* et *mûthos*). Certains autres lui font grief de « se mettre à penser au lieu de raconter une de ces histoires d'ogre³ » ; d'autres qualifient *le Vent Paraquet* de « bavardages philosophiques et germanisants⁴ ». De part et d'autre, certains pressentent la menace réelle que toute critique court en s'installant d'emblée dans une position dialogique avec l'auteur-exégète. Un compte rendu de Jean d'Ormesson montre de l'indulgence pour « cette brise de la création artistique qui souffle avec une simplicité parfois hautaine et souvent avec drôlerie, sur les racines et les métamorphoses d'un vrai et grand écrivain⁵ ». De même notre « critique » qui vise ceux qui n'ont pas pu ou plutôt pas voulu laisser tomber les anciens réflexes de lecture périmés. Peut-être faudrait-il prendre à la lettre Tournier, qui, malgré toute ordonnance, prétend relâcher, abandonner le lecteur au seul livre, qu'il le lise ou relise tout simplement.

A part ces légères réticences, soulignons les avantages d'une telle entreprise : les chiffres statistiques, la liste des monographies et des articles traduisent la considération de l'accueil des

¹ LEHTOVUORI, 1995, 287. Aussi fait-elle observer, avec justesse, la flagrante nature phallique des clefs, ainsi que la prédominance de celles-ci par rapport aux serrures dans l'univers de Tournier. Il conviendrait de rapprocher ici la clef de la grille, d'autant plus que tous les deux ont pour tâche de *porter sens*, acte – paraît-il – par excellence phallique, masculin. Par ailleurs, Tournier se sert des mêmes verbes *servir* et *asservir* pour dévoiler « tout le mystère et la profondeur de la phorie » (VP, 125).

² LEHTOVUORI, 1985, 333.

³ ORMESSON, 1977, 15.

⁴ RINALDI, 1977.

⁵ ORMESSON, 1977, 15.

écrits de Tournier à l'échelle du temps. Il convient de remarquer combien les critiques s'étalent chronologiquement par rapport aux dates de publication. Côté auteur : vingt-sept ans d'activité littéraire de 1967 à 1994 – dix-huit livres – romans, nouvelles, contes, critiques littéraires ; côté critique : quarante-huit monographies dont une vingtaine déjà publiée, des centaines d'articles dans toutes les langues. Même si cette bibliographie critique néglige un point de vue possible qu'offrirait l'investigation à l'échelle du temps de la réception (beaucoup d'articles parus dans les hebdomadaires et périodiques non spécialisés ont été négligés, d'où une approche univoque, voire approuvante de l'œuvre de Tournier), elle se donne pour tâche de mettre à jour, à côté des monographies déjà éditées, les monographies françaises et étrangères ainsi que nombre de thèses universitaires non publiées.

Observons dans la même ligne de pensée la force et la valeur de légitimation d'un prix Goncourt dont l'auteur *du Roi des Aulnes* (1970) se voit couronné en 1971. Or, ce prix, autant contesté qu'approuvé¹, semble revaloriser l'activité artistique de Tournier et remettre au centre de l'intérêt – après-coup, toujours en fonction d'un moment de légitimation – son premier livre publié en 1967². Mis à part les quelques rares études parues dans les années 60, notamment celle de Gilles Deleuze parue lors de la publication de *Vendredi*, jusqu'à la moitié des années 70³, ce sont surtout les années suivantes qui voient naître une vraie critique. La notoriété se voit augmentée avec les entretiens⁴ successifs qui servent toujours de repères pour les lecteurs. Ces études souhaitent faire montre du mouvement dont l'œuvre ne manque pas à la suite de la parution des grands romans et des essais – *les Météores* (1975) [M], *le Vent Paraquet* (1977) [VP], *Coq de Bruyère* (1978) [CB], *Gaspard, Melchior & Balthazar* (1980) [GMB], *le Vol du Vampire* (1981) [VV]; ensuite, avec une interruption importante qui met plutôt en valeur des écrits plus courts – *le Vagabond Immobile* (1984) [VI], *le Médianoche amoureux* (1989) [MA], *le Crépuscule des masques* (1992) [CM], *le Miroir des idées* (1994) [MI], *le Pied de la lettre* (1994) [PL], *Éléazar ou la source et le buisson* (1996) [E], *Journal extime* (2002) [JE], *Les vertes lectures* (2006) [VL]⁵. Cette vue transversale jetée sur l'évolution des œuvres permet ici de faire apercevoir de l'opération délicate par laquelle l'écriture de Tournier finit par arriver aux formes brèves. En effet ce changement s'impose à partir des années 80.

Assurément, un point de vue rétrospectif sera-t-il à même de retracer les grandes lignes contextuelles dans lesquelles les écrits s'inscrivent dans l'histoire de la littérature française.

2. Les histoires littéraires

Étant donné le nombre élevé des écrits critiques sur Tournier, nous n'aurons pas à les présenter tous de façon détaillée, ni à en faire l'inventaire exhaustif ou la critique des critiques (même si cette attitude s'inscrivait aisément dans la conception ou plutôt dans l'usage que Tournier fait de la répétition). Tout en maintenant le long de notre travail un dialogue imaginaire avec les écrits critiques, nous nous contenterons d'exposer un certain nombre de remarques destinées à éclairer le pourquoi de notre attention portée vers Tournier, ce responsable des

¹ RA remporte à l'unanimité le Prix Goncourt et provoque « un désaccord [...] parfois dans le cadre d'un seul article » (BEVAN, 1986, 8). Voir aussi MASSON, 1988.

² VLP, 1969.

³ Cf. DELEUZE, 1967 ; LAUREILLARD, 1970 ; BOUGNOUX, 1972, etc.

⁴ Cf. POIRSON, 1977, 47–50 ; BOULLOUMIÉ, 1989 ; ESCOFFIER-LAMMBIOTTE, 1978, 32 ; BROCHIER, 1978, 11–13. et 1981, 80–86, etc.

⁵ Voir la bibliographie des ouvrages de Michel TOURNIER.

ambivalences¹. Le parcours des ouvrages de référence d'usage quotidien met en question et la place et la fonction que l'histoire de la littérature contemporaine semble assigner à son œuvre, quitte à révéler problématique le paradoxe auquel l'œuvre tient. Les jalons de cette lecture plutôt traditionnelle ainsi posés, il nous reste à dévoiler les notions et définition discutables, conflictuelles qui fondent celle-ci.

Qu'il suffise de rappeler les pages tirées des manuels d'histoire littéraire, pour affirmer la place considérable que Michel Tournier occupe dans la littérature et l'enseignement de la littérature contemporaine. Nous avons tendance à y voir l'aisance avec laquelle les textes de l'auteur *du Roi des Aulnes* s'offrent à toute lecture et interprétation. La collection « Perspectives et confrontations² » est l'un des manuels dont le principe prend le mieux en considération les changements observables ces vingt dernières années dans la théorie du roman. Michel Tournier avec Marguerite Yourcenar et J.M.G. Le Clézio³, est présenté comme un partisan du « roman historique et mythologique ». Goût et mesure : les deux critères de sélection caractérisant ce manuel paru chez Hachette, se substitue à l'exhaustivité pour la collection Bordas. *La Littérature en France depuis 1968*⁴, après la présentation des « grandes figures du siècle » (Paul Morand, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Aragon – chapitre I), fait mention de Tournier parmi « les nouveaux classiques » (chapitre II) avec – entre autres – Jean Giono, Jacques Prévert et Marguerite Yourcenar.

L'ouvrage élaboré sous la direction de Henri Mitterand⁵ annonce un « nouveau romanesque » marqué par « un retour d'un certain classicisme » qui rénove le genre du roman « quelque peu asphyxié par les expériences outrancières des générations précédentes ». Son interrogation générale porte sur l'écriture et n'oublie pas un moment de poser les jalons dans le temps de l'histoire. La question cruciale est de savoir si l'on est déjà entré, après « l'aventure de l'écriture », « dans une époque où la description va de nouveau s'épanouir⁶ ». Il conclut en disant que la frontière entre l'écrit et le décrit s'estompe et le nouveau romanesque s'installe dans une écriture moins narrative, mais plus poétique. Le chapitre premier étudie respectivement l'« univers romanesque » d'Albert Cohen, de M. Tournier, de J.M.G. Le Clézio et de Philippe Sollers, en ne faisant mention qu'un seul roman pour chacun. Cet assortiment étrange ne se justifie pas mieux ici que dans les cas mentionnés. On ne sait trop le principe de sélection qui mène à rapprocher des écrivains aussi différents que Tournier et Sollers... Sinon « une philosophie, une vision du monde » émergeant de leurs romans, comme le laisse d'ailleurs entendre le titre du chapitre.

Selon l'histoire littéraire de Lagarde et Michard⁷, Michel Tournier (avec Jean d'Ormesson, Patrick Modiano, Michel Del Castillo, Jean-Marc Roberts, Romain Gary) introduit le « légendaire », une dimension mythologique dans le réel. Reste à savoir ce qu'il faut entendre par *réel*. L'œuvre de Tournier est considérée comme représentative du courant du « roman-légende » où l'auteur alterne légende inventée (*Coq de bruyère*) et légende transposée (*Vendredi, le Roi des Aulnes*). L'anthologie de Larousse situe Tournier à côté de Le Clézio, Modiano, Grainville,

¹ En parlant de Tournier, chacun des critiques insiste sur le caractère « conflictuel » de son esprit créateur qui mêle scatologie et eschatologie.

² DARCOS-BOISSINOT-TARTAYRE, 1989.

³ *Ibid.*, 464–470.

⁴ VERCIER-LECARME, 1982.

⁵ LECHERBONNIER-BRUNEL-RINCÉ-MOATTI-MITTERAND, 1989.

⁶ *Ibid.*, 791.

⁷ LAGARDE-MICHARD, 1988.

Boulangier et Quignard et souligne la narration conventionnelle : « s'ils ne rompent pas toujours avec la tradition classique, se distinguent par leur souci de l'écriture et l'originalité de leur projet¹ ».

La liste est loin d'être exhaustive. Il est pour autant incontestable que les points de vue d'un manuel d'histoire littéraire sont, à quelques exceptions près, uniquement historiques et génériques. Ce n'est peut-être pas à reprocher. Ce qui est à reprocher, c'est la négligence qui conduit aux idées reçues. D'où les affirmations aussi inexactes que mal définies, ambivalentes et coercitives d'un « nouveau classicisme » ou d'un « nouveau romanesque », autant de labels permettant d'inventer une tradition dans laquelle les romans de Tournier cherchent à s'inscrire, « tradition » remettant en valeur l'intrigue, le récit et tous les éléments classiques du roman du 19^e siècle. Les romans de Tournier portent incontestablement les signes d'un déplacement qui s'est opéré dans le domaine de l'écriture dans les années 70–80. Le problème majeur d'une telle approche consiste en une réduction de l'œuvre aux grands romans.

La seule tentative de vouloir comprendre l'artisanat de Tournier revient à la collection « Perspectives et confrontation » qui soulève l'idée d'un dialogue souhaitable entre les textes fictifs et non-fictifs de Tournier. Il ne s'agit par pour autant de vouloir exploiter ceux-ci à seul fin d'y trouver une explication, une confirmation aux critiques « *a priori* » (VV, 56²), ce qui est le cas de la plupart des critiques tournériennes. Au contraire : à lire Tournier essayiste ou critique d'art, on aura la chance de découvrir une pratique artistique susceptible de contredire le traditionalisme proclamé par l'auteur. Les paradoxes relevés permettraient de circonscrire une esthétique complexe.

Avant de s'interroger sur l'artisanat tournérien, nous nous tâcherons de jeter un doute sur Tournier, romancier traditionnel. Ainsi la question reste posée : comment et dans quelle mesure l'œuvre romanesque assume-t-elle la crise ou plutôt les crises qui frappent le genre depuis 1880³ ? En arrive-t-elle vraiment à l'assumer ?

3. Une tradition volubile⁴

Un « rhétoriqueur » gestaltiste

Si l'activité et l'art de Tournier semblent pour autant correspondre à l'étiquette du « roman traditionnel », c'est parce que l'auteur lui-même dénonce et récuse les nouveaux techniques du roman moderne qui frappent l'intrigue et, avec lui, le personnage, clé de voûte du roman classique.

¹ HORVILLE, 1994, 320.

² « Les prétentions de la critique littéraire *a priori* peuvent paraître exorbitantes. C'est celle qui s'exprime d'autorité *avant* que l'écrivain se soit mis au travail, et s'arrije la compétence de lui dicter ce qu'il doit faire ou éviter pour produire une œuvre valable. » PP, 56.

³ Cf. CANNONE, 1993, 60–76.

⁴ « Volubile : se dit d'une plante qui en croissant s'enroule autour de la tige d'une autre plante au point parfois de l'étouffer » PL, 174–175 ; Ce « mot gracieux et ambigu » fascine un étranger dans le « Médianoche amoureux », et se lie paradoxalement au silence (MA, 28). Voir aussi « facilité à tourner, à se mouvoir ; abondance, rapidité et facilité de la parole » (ROBERT I, 1989, 2116)

« A peine ai-je revêtu mon beau costume d'académicien, je m'aperçois que nous avons perdu le personnage, la psychologie, l'intrigue, l'adultère, le crime, les paysages, le dénouement, tous les ingrédients obligés du roman traditionnel. Alors je dis non... » (VP, 195)

Que devient en effet la triade « intrigue – personnage – narration » sous la plume de Tournier ? Dans son étude, *Éléments d'une poétique du roman au XX^e siècle*, Belinda Cannone amorce une réflexion sur l'évolution du genre à partir de la fin du 19^e siècle, en se penchant sur les « éléments minimaux » constitutifs du genre déjà mentionné. Suivant son analyse, il est facile de situer le « nouveau romanesque », le prétendu trait distinctif de l'écriture tournierienne, à l'opposée de la tendance appelée « fiction sans intrigue ». Celle-ci s'impose dans les années 20–30 avec Woolf, Proust, Faulkner, et avec le monologue intérieur d'un Dujardin et se prolonge dans les recherches du Nouveau Roman, élaborées par des écrivains qui, selon Tournier, préfèrent « faire des parties d'échecs avec un jeu de dames ». Tournier se refuse donc à « l'aventure de l'écriture », la langue ne s'impose pas pour lui comme l'un « des grands principes de tension du texte ». Selon le partage élaboré par J. Kristeva entre le rhétoricien et le styliste, Tournier s'avérerait à coup sûr un rhétoricien, celui qui, « fasciné par la fonction symbolique du discours paternel », ne ressent pas la nécessité d'inventer un langage propre. Il « séduit au sens latin du verbe » le discours paternel. Par opposition, le styliste, « l'écrivain au sens fort du terme¹ », ne vise qu'à postuler un autre discours « à la place » de celui du père. L'exemple dont Kristeva fait mention est celui de Céline. Ceci risque de soutenir le traditionalisme de Tournier. Néanmoins, il nous semble qu'avec sa langue (et son style) méritant le prix Goncourt, l'auteur opte moins pour ledit traditionalisme que contre le roman contemporain, né selon beaucoup d'un mariage étrange, pourtant fécond entre la pratique et la théorie littéraire qui se veut un « abri où l'on peut savoir sans se voir² ». L'irréductible hétérogène n'est donc pas de l'ordre du langage.

Quoique « l'élimination de l'intrigue » et la « désintégration des personnages » qui l'accompagne ne jouent point pour Tournier, on ne peut pas dire de même pour « l'organisation musicale », cet autre « principe de tension », laquelle – selon Cannone – peut également tenir lieu de l'intrigue. Pour l'amateur des grandes constructions qu'est le « gestaltiste » Tournier, il est facile de déceler l'impact que la composition, la structure contrapuntique ou la combinaison de thèmes ont sur son œuvre. Comme si l'intrigue proprement dit se pliait sous le jeu des thèmes et des variantes empruntés à la mythologie grecque ou germanique ou à la tradition judéo-chrétienne. Il n'y pas d'intrigue à proprement parler encré dans la réalité, seulement des réécritures des structures et des histoires déjà connues. C'est ce qui fonde la fonction primordiale de la répétition, principe opératoire de l'esthétique tournierienne.

Personnage : lecteur

Pour ce qui est du personnage, « convention centrale du roman », la réhabilitation prétendue de l'intrigue semble le remettre de nouveau sur le devant de la scène. D'autant plus qu'il est « le support privilégié de l'activité fantasmatique dans la lecture et dans la création³ ». C'est le

¹ Kristeva, 1977, 164.

² Cf. « Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire », *Ibid.*, 373. Tournier publie son premier roman en 1967, soit la période la plus féconde du Nouveau Roman. Pour ce qui est de la part de la théorie dans la mise en œuvre des textes littéraires, voir BERTHO, 1991.

³ CANNONE, 1993, 72.

personnage qu'il soit « traditionnel » ou à contours flous des romans modernes ou encore « en devenir » qui porte en soi la possibilité d'une narration en ce qu'il implique un dialogue entre *je* et *tu*. Selon Tournier *du Vol du vampire*, ce type de personnage-foyer a le rôle de déclencher un *processus d'identification* (VV, 19). Il faut cependant reconnaître qu'un désir aussi désuet que possible d'identification sonne faux au-delà de ce qu'on appelle d'habitude « l'ère du soupçon¹ ». Ce serait dire que Tournier s'acharne à redonner au lecteur l'assurance que Nathalie Sarraute bien après Freud, Marx et Nietzsche, a battue en brèche. Ce n'est pas le cas chez Tournier dont les personnages sont plutôt inquiétants, voire monstrueux. L'identification à l'ancienne s'avère donc impossible. Aussi Tournier, qui se dit incapable de lire Alain Robbe-Grillet², ne peut-il pas se soustraire au soupçon qui se nourrit dès lors de la « méconnaissance » déconcertante du sujet. C'est la raison pour laquelle il se voit obligé de pousser *ailleurs* le mouvement d'identification, nécessaire à l'acte de lecture, en s'appropriant, en intériorisant à travers le personnage le rôle du lecteur. Car c'est le lecteur, *l'autre*, qui donne sens, qui détient les clés et les serrures. « Le lecteur – dit Barthes – est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] »³. Ce personnage compliqué, multiple, car gros d'un ou de plusieurs lecteurs est le produit de l'alchimie tournierienne, laquelle a réussi à sublimer le concept philosophique en personnage de roman.

Narration : reconnaissance

Cannone insiste avec raison sur le lien « nécessaire », voire « insécable » entre narration et personnage : « Reste qu'on n'a jamais vu un roman sans personnage, et qu'un roman est une narration. Ajoutons enfin qu'on ne voit pas comment dissocier ces deux éléments qui dans le roman semblent – mais quelle est la nature de ce lien ? – s'impliquer mutuellement⁴ ». Chez Tournier ce lien est maintenu par une contrainte à la fois formelle et thématique à laquelle l'auteur n'a de cesse de se soumettre, la reconnaissance, contrainte qui régit la série de réécriture-relecture et déclarée sur les pages *du Vent paraquet* et répétée à l'envi, en conférence, en entretien ou ailleurs :

« André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu mais pour être relu. [...] J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être *reconnus – relus – dès la première lecture*. » (VP, 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...* » (VP, 205)

Tournier ne cherche donc point à dérouter le lecteur, à le soumettre à l'inconnu. Il refuse toute innovation à même d'altérer la forme – de peur de l'informer – et adopte le schéma classique du roman avec « René Bazin, Henri Bordeaux, Paul Bourget, Dely, Jules Verne, etc.⁵ »

¹ RICŒUR dans un article de 1965 (« La psychanalyse et le mouvement de la culture contemporaine », repris dans RICŒUR, 1969, 122–159) emploie l'expression de « trois maîtres du soupçon » (p. 149) renvoie à Marx, à Nietzsche et à Freud pour marquer le moment de l'échec de la modernité et l'enjeu de la crise du sujet. Voir aussi ASSOULIN, 1989, 731–738 ; KORTHALS ALTES, 1992, 3.

² Cf. notre entretien avec M.T., « Chemin asexué. Versions. », *Magyar Napló*, n°23, le 12 novembre 1993, Budapest, pp. 20–22.

³ BARTHES, 1968, 66.

⁴ CANNONE, 1993, 73.

⁵ A propos de la forme voir aussi VP, 195 ; POIRSON, 1977.

(VP, 194). Par le mythe réécrit, cette « histoire que tout le monde connaît déjà » (VP, 189), il observe sa propre contrainte et invente, par là même, une « posture de lecture » à la fois rassurante et *unheimlich*. Et c'est justement de cette ambiguïté due à la reconnaissance que naît une dimension supplémentaire, une dimension de plus, imprévisible, irréductible, toujours en proie à la subversion et comme tel hétérogène. Par conséquent, à la place traditionnelle du personnage, c'est la forme reconnue qui promet une aventure de lecture, à savoir la naissance du « lieu d'un accomplissement quasi hallucinatoire du désir¹ », celle de la fiction.

Aussi la reconnaissance est-elle assurée par le dialogue infini, cet « abîme de dialogue² » qui se réalise entre personnages et lecteurs ou bien, et cela revient au même, entre auteur et lecteur. Il s'agit d'un dialogue au sens plein, étymologique du mot, car « *dia* ne vient pas du latin *duo* (deux), mais du grec *δια δια* (à travers) » (PL, 60), qui traverse tout en constituant dans le jeu de répétition le « texte », la cartographie de Tournier. Chaque « texte » renvoie ainsi directement ou indirectement à d'autres textes fictifs ou non-fictifs de l'auteur. A se citer, Tournier entre dans un jeu de miroir transtextuel et transsexuel (!) lequel promet non seulement un plaisir de reconnaissance, mais disloque aussi le statut de la vérité. Cette pratique d'écriture s'apparente à la conception dynamique du texte proclamée par les théoriciens de *Tel Quel*, J. Kristeva, R. Barthes et Ph. Sollers, selon laquelle un texte serait fait « d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestations [...] »³. C'est donc dans cette ligne de pensée que le projet tournierien d'une réécriture de la mythologie⁴ s'inscrit. Celle-ci, fondée sur la *reconnaissance* de la *répétition* nécessite la promotion d'un auteur-lecteur et d'une écriture-lecture⁵ d'où se déploie un aspect dès lors inconcevable de l'esthétique tournierienne, l'*inversion*.

¹ CANNONE, 1993, 72.

² Tournier se montre infiniment sensible à la problématique de la communication "absolue". Cela lui permet d'inventer un "embryon de langue" (M, 182), moyen de communication suprême, appelé soit "l'éolien" (VLP; M), soit "cryptophasie" (M). Dans *Les Météores* Paul s'interroge sur la part "explicite" et "implicite" du dialogue dont la quantité décide de son caractère intelligible. Le dialogue absolu n'est pas « à faire partager à un tiers », il est celui « de silences, non de paroles » (M, 183); voir aussi MA, 28.

³ BARTHES, 1968, 66.

⁴ Cf. LEHTOVUORI, 1995, 10–11, sq. 29 (« nous croyons qu'une recherche exhaustive des intertextes de Tournier serait une tâche impossible »). Impossible, voire dit superflu car ce n'est pas à ce niveau – élémentaire – que l'on voit résider "l'essentiel". Et avec *Le Vent Paraclet* Tournier rend en quelque sorte dérisoire, dénonçant d'ores et déjà toute lecture qui ne cherche qu'à mettre au jour le fonctionnement intertextuel de ses textes.

⁵ KRISTEVA, 1969, 85 ; 88.

CHAPITRE 2

TOURNIER « POSTMODERNE »

L'approche du postmoderne

« L'interprétation est à la fois inévitable et vouée à l'échec : c'est un acte constitutif de l'être humain, on ne peut pas ne pas interpréter, mais on n'arrive jamais à révéler le sens objectif du texte.¹ »

I. Les termes d'un débat

Pour compléter la radiographie de la critique tourniérienne, il faut s'interroger, outre les lectures traditionnelles, sur les « mélectures » ou « délectures » qui se mettent sous l'égide du postmoderne et de la philosophie de déconstruction. Il n'est guère étonnant que ce soit surtout la critique anglo-saxonne et germanique de Tournier qui contribuent en grande partie à situer l'œuvre dans cette perspective. Il est de fait qu'à la lumière d'un questionnement postmoderne, déconstructionniste, les écrits de Tournier révèlent des traits de caractère dès lors inédits. Ceci pour dire qu'en dépit d'une appartenance déclarée à l'école traditionnelle du roman que nous avons cherché à remettre en question dans le chapitre précédent, l'écriture tourniérienne semble être dotée d'une force, d'un certain dynamisme « centrifuge » dont la nature reste encore à concevoir et qui agissent de manière à défaire, à déstabiliser le système en construction.

Par ailleurs, Tournier ne s'est jamais exprimé au sujet de la violente polémique des années 80 qui a eu lieu entre néo-modernes et post-modernes, entre Habermas et Lyotard. Il n'a jamais hésité non plus sur le parti à prendre quand il était question de son traditionalisme par rapport à Robbe-Grillet. C'est pour deux raisons qu'il nous semble cependant légitime de l'impliquer dans cette interrogation : premièrement parce qu'il est sollicité par un certain nombre de critiques littéraires au nom du postmoderne. D'après la bibliographie annotée de *RSH*, le moment où le « postmoderne » fait son apparition dans la critique tourniérienne s'impose à partir des années 1985. Deuxièmement, et qui plus est, parce que le trajet qu'il parcourt des grands romans aux petites proses, assume – nous paraît-il – ledit conflit : l'œuvre tourniérienne traduit le procès du néo-moderne vs. post-moderne.

Qu'est-ce que le postmoderne qui traverse tous les codes sociaux de l'économie à la culture, des sciences humaines à la théorie littéraire ?

Dans son ouvrage magistral Christian Ruby dresse le tableau clinique du « champ de bataille² » en situant la modernité qui désigne une « époque » et une « vision du monde³ » entre 1850 et 1970. A répondre à la crise qui se déclare dans la société moderne, deux stratégies

¹ DAVIS, 1991, 192.

² Cf. RUBY, 1990. Habermas et les héritiers du modernisme (Karl-Otto APEL, Luc FERRY, Alain RENAULT, etc.) jugent légitime de parler d'un « inachèvement du projet moderne » que la crise actuelle ne rend pas nécessaire de quitter (HABERMAS, 1987, 449).

³ RUBY, 1990, 12.

adversaires se mettent en place avec « deux visions, symétriquement inversé, du monde contemporain¹ ». Le postmoderne – dont l'expression est née sous la plume de Francis Ponge² – qui n'est peut-être qu'un « mot d'humeur » ou le « retour du refoulé », vise la « délégitimation de la modernité³ » et dénonce en France avec Jean-François Lyotard les catégories dont le modernisme se réclamait : universalité, progrès, rationalité, finalité, révolution, quitte à jeter le doute au nom de la différence « valorisée pour sa force radicalement contestataire et disséminante⁴ » sur le discours et la logique de la vérité « conçue comme tradition ».

Mais la polémique reste figée à un raisonnement en terme d'alternative, quoique ce type de raisonnement « ne mène à rien⁵ ». D'où une série d'oppositions de principe, respectivement différence-jeu-désir-réseau pour le « post », universel-raison-unité-consensus pour le « néo », et deux stratégies philosophiques foncièrement irréductibles l'une à l'autre : la philosophie de la différence (Lyotard) vs. la philosophie de la communication (Habermas). Sans vouloir retracer ici l'historique du débat, il serait capital d'en tirer les notions qui dans le domaine de l'art sont à même de définir les termes d'une esthétique postmoderne. Il ne s'agit pas de vouloir lever la contradiction dont souffre, selon Ruby, la conception postmoderne de la culture en ce qu'elle a tendance à « se présenter comme une culture, une forme de vie collective, en ne valorisant que la subjectivité, l'anticollectivité⁶ ». Au contraire, nous nous bornerons à caractériser le postmoderne littéraire, en vue de relever des traits prometteurs de situer l'œuvre de Tournier dans un contexte postmoderne.

Trace vs. piste

Pour caractériser « l'itinéraire » moderne et postmoderne, Ruby fait appel à la métaphore de la piste et celle de la trace. Alors que le moderne s'invente une piste pour rendre compte « de l'ouverture de la modernité sur un futur, encore indéterminé, mais envisagé comme moment d'une réconciliation sociale probable et souhaitable, eschatologique⁷ », le postmoderne, conscient des désastres qu'a causés « la recherche de la nouveauté à tout prix », abandonne la piste au profit des « traces » pour y réaliser sa propre dynamique sociale sous la forme « d'une compulsion de réélaboration répétitive », « au profit d'une remise à jour [...] des traces effacées de la tradition » et prend parti pour « un éternel retour⁸ ». Alors que l'avant-garde moderne, poursuivant jusqu'au bout les recherches du modèle unitaire et véridique, finit par arriver au « silence absolu », jusqu'à « la page blanche », « destruction du flux du discours⁹ » (c'est du moins ce qui ressort de l'approche postmoderne du moderne), le postmoderne remet en valeur le passé, sans pour autant l'affirmer. A l'ouverture moderne sur l'avenir la réponse postmoderne est un « retour vers l'immense réserve mnésique des styles et des habitudes, des monuments légués par le passé.¹⁰ »

¹ *Ibid.*, 1990, 14.

² Voir KREMER-MARIETTI, 1990, 185.

³ *Ibid.*

⁴ RUBY, 1990, 10.

⁵ *Ibid.*, 14.

⁶ *Ibid.*, 91.

⁷ *Ibid.* 12.

⁸ *Ibid.* 13.

⁹ ECO, 1985, 76–77.

¹⁰ RUBY, 1990, 95.

La temporalité propre dont cette trace mnésique – traces « différentes » qui se tissent en « réseau » – participe est un temps achronologique, anachronique, celui des gestes et des actes typiquement postmodernes : la répétition, la combinaison, l'inversion. En conséquence, recourir au passé ne peut se faire qu'à rebours, selon un mode ironique, ludique, parodique. Et comme la mémoire est « subjective, arbitraire, voire 'oublieuse'¹ », elle ne peut qu'inventer une tradition, une multitude de traditions, et ce non pas grâce à un mouvement linéaire « en *come back*, en *flash back*, ou en *feed back* », mais dans une perspective *ana-*, comme « procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose² ». A créer ainsi une « tradition », nous aurons à « placer, déplacer des images et des formes, copier, recopier, en déplaçant, imiter dans un autre contexte, « photomonter » [...], fragmenter [...] ou former des séries cumulatives de traces³ ». Ce qui est vrai pour la peinture, l'est aussi pour les autres pratiques artistiques, en l'occurrence l'architecture ou la littérature. Aussi Ruby distingue-t-il trois types d'œuvre postmoderne : « technologique », « éclectique » et « sémiologique ». Alors que le premier ne s'applique en général qu'aux arts plastiques et à la musique, le deuxième, l'esthétique du bric-à-brac, et le troisième, celle des palimpsestes, affectent entre autres la littérature aussi. L'esthétique du « pli sur pli » placée sous l'égide du métissage, de l'impure, du travestissement, du simulacre, de la réécriture, du fragment et du paradoxe rappelle à juste titre l'esthétique du baroque⁴.

Le récit (et le) sublime

Établissant le rapport entre le savoir (science) et la narration (récit), Lyotard définit en 1979 le postmoderne dans sa relation avec les récits, lesquels, durant la modernité, servent de référence dans l'acte de légitimation⁵. Le doute jeté sur les finalités modernes – la raison, l'universalité, l'origine, l'homme de l'ère postmoderne devient « incrédule » et ne se fie plus aux discours de légitimation, aux métarécits. Ainsi compris, tout acte postmoderne se veut un acte de délégitimation. Le savoir absolu en vient à céder devant l'éphémère, le fragmentaire, le sérieux de la vérité devant le jeu et l'ironie car comme le dit le théoricien de *L'Œuvre ouverte* (1962), « l'on ne peut parler de façon innocente⁶ ». Aussi est-ce ce mode ironique qui, de façon discursive, inscrit le postmoderne dans le moderne. En 1982 dans « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? » Lyotard en vient à nuancer sa position pour récuser les tendances « néolibérales » du postmoderne en déclarant que le postmoderne « fait assurément partie du moderne⁷ » et, par conséquent, « la légitimation fait déjà partie de la modernité⁸ ». Le postmoderne, comme discours digressif, discours disséminant, discours polygraphique, se veut une virtualité, un « présumé », une greffée sur l'œuvre d'art moderne : un élément inassimilable

¹ *Ibid.*, 96.

² *Ibid.*, 136.

³ *Ibid.*, 97.

⁴ « En 1981, Cathrine Millet, directrice de l'ARC, décide, avec Dany Bloch et Béatrice Parent, de consacrer aux postmodernes une exposition globale, intitulée « Baroque 81 ». RUBY, 1990, 103.

⁵ « Ces récits ne sont pas des mythes au sens de fables (même le récit chrétien). Certes, comme les mythes, ils ont pour fin de légitimer des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser. Mais à la différence des mythes, ils ne cherchent pas la légitimité dans un acte originel fondateur, mais dans un futur à faire advenir, c'est-à-dire dans une Idée à réaliser. Cette Idée (de liberté, de « lumière », de socialisme, etc.) a une valeur légitimante parce qu'elle est universelle. » LYOTARD, 1988, p. 36.

⁶ ECO, 1985, 78.

⁷ LYOTARD, 1988, 28.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

qui «allègue l'imprésentable¹ », un élément paradoxal à caractère temporel ou, pour mieux dire avec Lyotard, « à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*) » (*ibid.*).

L'analyse que Lyotard donne du sublime est particulièrement intéressante et très éclairante si l'on tient compte du fait que Tournier consacre toute une étude à Kant et au sublime (VV, 55–68). Selon Lyotard, le moderne se caractérise par l'esthétique du sublime. Ainsi, il serait erroné de supposer un partage dans la lignée de Kant entre beau et sublime, moderne et post-moderne. Rien de tel. Ce qui distingue au contraire moderne du postmoderne, c'est la manière de traiter l'échec de la représentation, l'incompatibilité ou « contradiction » entre « la faculté de concevoir quelque chose et la faculté de « présenter » quelque chose ». Cette résistance de l'objet, corollaire de toute philosophie du sujet depuis Augustin, se traduit dans le sentiment du sublime. Alors que le moderne s'acharne à « présenter qu'il y a de l'imprésentable² » en lui donnant avec Kant de différents noms : l'informe, l'absence de forme. Dans l'exemple de Lyotard, la peinture sublime par excellence serait celle qui arrive à « présenter » même si « négativement » le sublime, à savoir la peinture avant-garde. Forcément, le postmoderne rencontre, elle aussi, ce conflit, mais y réagit selon un mode ironique, en cherchant à comprendre le caractère hybride, hétérogène, « à la fois plaisir et peine » du sublime. Ainsi, au lieu de vouloir totaliser l'échec avec l'invention de la « présentation négative », « blanche », le postmoderne compte sur le sublime pour affirmer et réaffirmer son irréductible hétérogénéité. D'où l'ouverture et la polyvalence de tout acte interprétatif postmoderne inévitablement frappé de cécité. Or, ce mode ironique et ludique ne peut laisser intact « l'histoire littéraire » non plus. Certes, tout est à revisiter, y compris Tournier qui promulgue la cécité avec son héros nomade, Abel Tiffauges – alias « Herr von Tiefauge » : « l'œil profond, l'œil enfoncé dans l'orbite » (RA, 406) ou « *Triefauge* » : « œil malade, larmoyant, chassieux » (RA, 407) – au statut d'une « euphorique ligne de fuite³ ».

2. Le statut du métatexte tournierien

Ces partis pris théoriques passés en revue, voyons de plus près le contexte tournierien. De fait, des études consacrées à l'œuvre de Tournier se dégagent des *stratégies de lecture* dont une première renvoie au statut des métatextes. Nous appelons « métatextes » les écrits, les essais de Tournier dans lesquels l'auteur s'explique sur ses écrits de fiction ou les soumet à des interprétations critiques. A l'encontre à la critique « *a priori* » (VV, 56), la critique « postmoderne » se montre *incrédule* face aux écrits non-fictifs de Tournier, lesquels ne servent plus de « métarécits de légitimation ». Ne plus se fier à ce qui est dit par l'auteur *du Vent Paraclet* traduit la rupture qui s'opère entre « texte » et « métatexte », conséquemment à l'intention critique de rompre avec toute autorité en matière de l'interprétation. Ainsi la lecture qui ne prétend plus se confirmer dans un « dire » véridique, devient relecture particulièrement propice à se multiplier dans des relectures intéressantes. Pour une critique postmoderne, pardonnable, voire souhaitable est donc toute partialité, ou – pour reprendre le néologisme heureux de Worton

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 26.

³ PROUST, 1989, 869.

emprunté à Harold Bloom¹ – toute *mélecture*², une condition nécessaire pour que « différance » puisse avoir lieu. En effet, Rosello a raison de dire : hanté par « la problématisation de la "différance" et de l'indifférence », l'univers de Tournier montre une affinité avec la « préoccupation majeure » de la philosophie contemporaine³.

Michael Worton n'a évidemment pas tort non plus avec sa thèse selon laquelle ceux qui croient que Tournier a déjà tout dit sur son œuvre ont tort. Bien qu'il s'écarte ainsi avec élégance de ceux qui font crédit à un métadiscours omnipotent, il semble pour autant tomber dans le même piège en affirmant que les livres non-fictifs qui conduisent à tort les exégètes à des conclusions sans fondements « taisent le besoin de ré-écrire qu'éprouve Tournier ». Sa tentative de résoudre le problème de ré-écriture chez Tournier se heurte, en 1986, à une difficulté qui provient probablement d'une croyance en une *identité de sens*, en un sujet unitaire, producteur de sens. Or, la répétition (et non pas réitération !) ne garantit plus cette identité de sens, voire elle la détruit. Pour reformuler en d'autres termes : comment taire n'importe quel besoin ? Ne s'agirait-il pas plutôt de le *faire taire*, comportement qui s'explique par la fameuse hypermaîtrise tournierienne. On décèle derrière cette constatation le même attachement, mis en évidence par Worton lui-même, à l'idée que l'auteur est en mesure de tout dire (identité de sens), et ce « tout » relève de la *vérité*.

Or, il est bien probable que Tournier, qui à chaque fois qu'il écrit ne manque pas de se faire subir une *castration* symbolique, reste suffisamment puissant, omnipotent, voire tout-puissant pour réussir à déjouer, à tromper ceux qui croient encore à la possibilité de taire n'importe quel besoin, à la possibilité d'une identité de sens. Évidemment, on ne le conteste point, le non-dit pèse. Worton le souligne avec raison. Mais pèse peut-être avec encore plus de poids le dit et le redit. Celui-ci, tel un fétiche, étouffe l'étoffe, le « jacquard » (M, 78) – pour recourir à une *métaphore* chère à l'auteur *des Météores* – que constitue le « texte » tournierien. Cette question, qui est d'ailleurs l'une des plus importantes que l'on puisse se poser à propos de Tournier, s'entremêle étroitement avec l'un des problèmes fondamentaux de la psychanalyse : la sublimation.

Aussi la perte des récits de légitimation conduit-elle à la perte des critères de jugement. Selon Korthals Altes, qui dans sa monographie se montre particulièrement sensible aux problèmes de valeurs (mot quelque peu dévalorisé paraît-il, à la recherche d'un sens éthique, philosophique : valeur de sens, esthétique : valeur de l'interprétation, etc.), l'intérêt *du Roi des Aulnes* tient entre autres au fait qu'il s'interroge sur une question cruciale de notre époque « postaxiologique », question de savoir « où prendre les critères qui permettent de juger⁴ ». En effet, *le Roi des Aulnes*, « le seul roman allemand » de Tournier, traduit l'ambiguïté des valeurs, ainsi que « les indécisions, les tensions non résolues » envers « le nazisme, la guerre et les atrocités allemandes⁵ » en construisant un univers dans lequel tout jugement de valeur semble d'ores et déjà voué à l'échec. *Le Roi des Aulnes* fait donc preuve de cette stratégie subversive du postmoderne qui vise à déplacer et à anéantir l'autre (le pouvoir, la vérité).

¹ Il semble que *misreading* se traduit à la fois par mé-lecture et dé-lecture. Cf. MOROT-SIR, 1991, 913–926. La cécité (*blindness*) et la délecture (*misreading*) sont des éléments constitutifs, voire la particularité capitale de tout texte littéraire. Voir de MAN, 1971/1983.

² Cf. WORTON, 1986, 52–69 ; en particulier p. 56 ; 68 sq. A propos de H. BLOOM : DAVIS, 1991, 191–206.

³ ROSELLO, 1990, 24.

⁴ KORTHALS ALTES, 1992, 214 cite KIBÉDI VARGA, 1986, 4. (« postaxiologie »)

⁵ STRAUSS, 1993, 906.

Sujet et dissémination

D'où un deuxième présupposé sous-tendant la critique postmoderne de Tournier : le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture sont des sujets multiples, sujets à la dissémination. Sans chercher à retracer ici le problème millénaire que le postmodernisme ne manque point de soulever, et qui consiste à définir la position du *sujet* dans son rapport à l'*objet*, on ne peut pas passer sous silence l'intérêt de Tournier à clarifier la relation qu'il entretient avec son œuvre, soit la relation sujet-objet. Inscrite dans la ligne droite du « verdict heideggérien » et basée sur la négation de la subjectivité, la pensée du postmoderne se conçoit, avec Habermas, comme un *symptôme*¹ du déclin de la philosophie de sujet. En effet, la volonté de dépasser la réflexivité (idée qui serait responsable du métaphorisme lié au miroir particulièrement investi chez Tournier) conduit Lacan au sujet non-réflexif, pourtant fondateur qu'est le *je* de l'inconscient. De même la différence, cette négativité sans limite, s'avère-t-elle un moment paradoxalement « inachevable et anonyme » qui (ne) prétend (pas) ou, plutôt, ~~prétend~~ toujours sous rature *excéder* la relation « sujet-objet ». L'éclat de l'unité comme réponse inévitable (apparemment la seule possible) à cette « ère du soupçon » met en question toute la métaphysique occidentale, laquelle, on le sait, se repose sur « l'Un, centre du multiple ». Voici arrivée l'ère (hégémonie, suprématie, domination) de la déconstruction, qui prône la pluralité, la multiplicité. Ainsi, l'explosion ou dissémination ne laisse plus montrer que « cette infinie dispersion des intervalles, des écarts, des traces, des différences, en lesquels consiste le décor de notre temps² ». Soumise à l'exigence logocentrique, la vérité se voit menacée, et ce, de façon paradoxale, dans la mesure où cette menace de perte, bien qu'elle soit angoissante avec sa présence intenable, se diffère toujours dans le jeu de différence, jeu de renvois. Certes, ce jeu fait penser à juste titre à la technique du jeu de miroir que Tournier se fait subir : on ne sait plus lequel et où est l'original. Ainsi compris, les réécritures tournieriennes ne relèvent point de l'autocorrection, car celle-ci participerait de la vérité.

Pour ce qui est de l'acte fondateur de l'éparpillement, Tournier en donne une explication dans sa réécriture du conte de H.C. Andersen, *La Reine des neiges*. Le miroir qui « ondule, se crispe, se tord et finalement se brise » pour éclater « en des milliards de milliards de fragments » (VP, 50) est le miroir « faux » et/ou « vrai » du Diable. Face à ce verre « défigurant les choses et les êtres », toute identité et unité (conscience de soi) s'avèrent dérisoires, voire illusoire. Cause de dispersion, le miroir participe de la transparence et de la séduction du Mal. Semblable à Kay, l'univers tournierien a du mal à éviter les pièges du sujet et de l'objet : « Kay avait reçu dans l'œil l'une des poussières du grand miroir diabolique pulvérisé » (VP, 50). Kay devint la figure par excellence de l'homme postmoderne frappé de cécité.

Une logique autre : la « monadologie »

L'artiste postmoderne est l'artiste de la représentation, de la *réécriture* qui, par le biais d'allusions, de connotations, de citations (autocitation) et des fragments, parvient à relativiser,

¹ Notons l'intérêt "symptomatique" des penseurs pour le mot *symptôme*. C'est un langage qui « structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre, tumeur, cancer [...] » KRISTEVA, 1980, 19. Ce phénomène est d'emblée symptomatique dans la mesure où il s'agit de faire constamment appel au corps souffrant du sujet malade. Et que le texte souffre (jouit) témoigne d'une souffrance (jouissance) de l'auteur.

² RENÉVILLE, 1989, 94.

voire à volatiliser ses liens à la tradition. La réécriture, souligne Richard Rorty, condition première du principe de l'*ironie*, et en raison de son économie subversive, détourne le bien et le rend mal, ou inversement. Le texte, comme re-présentation, comme « soudure¹ » d'autres textes, est d'ores et déjà intertexte². Umberto Eco dans son « Apostille » s'écartant de la notion plus générale du postmoderne introduite par Lyotard³, appropriée, non sans ironie aucune, les pensées des critiques américains en constatant le retour de « l'intrigue sous forme de citation d'autres intrigues ». L'intérêt de cette constatation par rapport aux conceptions largement répandues d'un retour du classicisme, consiste à faire reconnaître le statut renouvelé du texte et à l'inscrire dans un ensemble théorique.

En effet, l'absence d'un métarécit et l'émergence de « petits récits » impliquent une logique particulière que Kibédi Varga, suivant Vincent Descombes, découvre à l'œuvre dans l'interprétation des événements de Mai '68. Cette logique est celle du paradoxe et du jeu : une « hétérologique » susceptible d'articuler la pensée de la subversion tout aussi bien chez Bataille ou Blanchot que chez Foucault ou Derrida⁴. L'essence ironique de cette « stratégie de subversion » consiste, comme le montre l'analyse de J. Baudrillard, à faire en sorte que le pouvoir occupe la « position obscène de la vérité⁵ ». Le face à face intime du pouvoir avec sa propre absurdité obscène ôte l'ambiguïté due à la « duplicité » équilibrante (Bien-Mal) et révèle la « monstruosité secrète » du pouvoir. Cette stratégie rime en effet avec l'idée de Descombes (« révolution impertinente⁶ »), et avec celle de Barthes (« tricherie salutaire⁷ ») en ce qu'elle cherche à « déjouer la puissance érotique par la puissance impérieuse du jeu et du stratagème⁸ ». N'est-ce pas l'économie de la déconstruction ? Cette hétéro-logi(que) laisse travailler la *déconstruction* qui consiste à « ne pas [...] viser le pouvoir frontalement et s'y opposer, mais de l'amener à occuper cette position obscène de la vérité, cette position obscène d'évidence absolue. Car c'est là où, se prenant pour réel, il tombe dans l'imaginaire⁹ ».

C'est dans cet esprit qu'il convient d'envisager la définition particulière de déconstruction proposée par Kibédi Varga selon laquelle « déconstruire, c'est détruire en trichant, c'est non pas opposer B à A, mais plutôt montrer que A n'est pas tout à fait A et qu'il ressemble peut-être même à B. Puis on reprend ce travail à propos de B, et ainsi de suite¹⁰ ». Ceci étant dit, on pourrait sans doute avancer que la logique barthésienne de l'analyse « inconvenante » du pouvoir obéit à la même logique et à la même économie qui traversent et travaillent la déconstruction. Mais faut-il vraiment en venir à la tricherie pour se mettre dans l'espace impossible de ce « leurre magnifique » nommé littérature ?

¹ ECO, 1985, 74.

² « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la lecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » Voir aussi KRISTEVA, 1969, 1970 ; BARTHES, 1973 ; GENETTE, 1982.

³ Le postmoderne considéré comme « incrédulité à l'égard des métarécits », « l'état », « la condition du savoir », LYOTARD, 1979, 7.

⁴ DESCOMBES, 1979, 198

⁵ BAUDRILLARD, 1983, 88.

⁶ DESCOMBES, 1979, 198 : « l'intérêt de mai 68 aura été dans l'*impertinence* des contestations, dans le caractère *inconvenant* des critiques : ce sont les formes qui ont été, avant tout, basculées. »

⁷ BARTHES, 1978, 16.

⁸ BAUDRILLARD, 1983, 124.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰ KIBÉDI VARGA, 1990, 9.

De ce point de vue, l'usage complaisant que Tournier fait de la « Monadologie » de Leibniz, « penseur baroque par excellence » (VP, 29) nous paraît exemplaire en ce qu'il laisse voir un monde, probablement celui de la fiction, le seul à pouvoir assumer le paradoxe qui travaille la déconstruction, ainsi que le postmoderne.

« La Monadologie nous décrit un univers sans contrainte, sans frottement, sans même un seul contact, tout ici se faisant et se défaisant par correspondances, harmonies et concordances. La création du monde par exemple n'est pas l'effet de décisions subites et arbitraires, sentant le volcan et l'apocalypse qu'évoque la Genèse, mais une sorte de pluie ou chute de neige douce et continue. » (VP, 29)

A la réflexion, cette dynamique (« nomadologie ») postmoderne est aussi celle de la « poétique » tourniérienne de *Noli me tangere* !

« A s'est approchée infiniment près de B. A ne s'est pas arrêté. Son mouvement a diminué spontanément à l'infini. B ne s'est pas mise en mouvement, car elle bougeait déjà, mais d'un mouvement infiniment lent. » (VP, 30–31)

C'est dans un des textes de *Petites proses* à la tête d'un chapitre sur les *Images* (PP, 129–130) que Tournier cherche à saisir la nature de la reconnaissance en art (portrait, miroir). Sa définition du baroque insiste sur l'expression du mouvement et du *pathos* (douleur et inquiétude) liée à l'organisme humain, au corps à lignes courbes du corps. L'intérêt de cette lecture du baroque consiste à souligner que le baroque réussit à liquider l'opposition entre la sculpture et l'architecture et ce par la ligne courbe, ligne de fuite.¹

A y croire aux actes de colloque de Cerisy-la-Salle, nombre de « communications » se sont mises sous l'égide du postmoderne. L'étude de Colin Davis jette une lumière particulière sur la question de l'interprétation chez Tournier (le rôle de la critique à la lumière d'un texte de Baudelaire), imposant l'idée d'un « délire interprétatif » qui frappe Abel Tiffauges dans *le Roi des Aulnes*. Tout en partageant l'opinion de Davis, il nous semble licite et utile d'étendre cette expression à l'ensemble même de l'activité critique de Tournier, tel qu'elle se réalise dans *le Vent Paraclet*, et dans d'autres textes non-fictifs. Toujours est-il que cet « autre Tournier », qui est en fin de compte le même, critique de ses propres œuvres, échappe entièrement à l'attention des écrits par ailleurs précieux de Colin Davis et de Jean-Marie Magnan². C'est cet aspect de l'interprétation et de la critique qui nous intéresse avant tout lorsqu'il est question de lectures déplaçantes, déconstructionnistes de Tournier. Et cela pour circonscrire, voire pour désédimer un contexte susceptible de révéler parmi des multitudes de couches stratifiées de *masques* un seul qui ne soit pas tellement usé... Ce serait une conclusion possible de notre lecture de la philosophie contemporaine.

Arrivés à ce point, rappelons les résultats de notre investigation. Ayant parcouru et analysé nombre d'écrits non-fictifs de Tournier, nous sommes en droit de dire que là où certains critiques reconnaissent le *classicisme* de Tournier, nous avons plutôt tendance à révéler, au contraire, une série de caractéristiques parfaitement assimilables dans la pensée postmoderne. Les analyses des écrits non-fictifs dans cette première partie permettent de faire comprendre non

¹ Cf. BOULOUIMÉ, 1988, 149. L'auteur voit dans la thématique du double (illusion, être-paraître, etc.) une réalisation de l'esthétique du baroque dans l'œuvre de Tournier.

² Cf. DAVIS, 1991, 191–206 ; MAGNAN, 1991, 207–224.

seulement notre prise de position, mais aussi pourquoi la critique traditionnelle s'est emparée et s'empare encore avec plaisir de l'œuvre de Tournier au nom de la relation que l'auteur entretient avec son œuvre.

Depuis ces moments forts capables de cristalliser toute une critique de l'œuvre déconcertante et qui de nos jours est pour le moins achevée (Tournier ne cessant de publier après l'an 2000) nous constatons un affaiblissement d'intérêt pour l'activité de Michel Tournier. Si le manuel de *Littérature française au présent*¹ fait mention de Tournier, ce n'est qu'en termes historiques, à l'exception peut-être de deux « lignes de fuite » : le rapprochement que Tournier, lui-même photographe, met en place entre « texte » et « image », texte et photographie, et l'entreprise récente du *Journal extime* (2002) qui situe notre auteur dans la lignée d'Annie Ernaux et de Marguerite Duras, traduisant le renversement total observable dans la perception de l'intimité.

¹ VIART-VERCIER, 2008, 170 ; 290

PARTIE II

LE DISPOSITIF HERMÉNEUTIQUE

« Bien entendu le danger d'une construction aussi complexe, c'est le formalisme engendrant la froideur et l'indifférence. [...] On dirait que cette construction monumentale est portée à incandescence par la violence des règles du jeu contrapuntique, comme le courant électrique éclate en lumière aveuglante à condition de passer dans un filament diaphane, enfermé lui-même dans une ampoule vide. » (VP, 130)

CHAPITRE I

TOURNIER « GESTALTISTE »

I. Approche du mythe

I. Mythe et réécriture

Paradoxalement, lorsqu'on parle de Tournier, les partisans des deux « écoles » se rassemblent autour de la question de la réécriture des mythes. Autrement dit, la remythologisation de l'espace littéraire s'avère une raison bien fondée et pour ceux qui soulignent le classicisme d'un Tournier, et pour ceux aussi qui situent avec prédilection son œuvre sous l'égide du post-moderne. En effet, le postmoderne ne cesse d'annoncer le retour des récits et de la narration. Il s'agit de renouveler ou de reposer la dialectique de l'opposition millénaire logos/mythos. Comme le fait remarquer Descombes, on revient du « *logos* au *muthos*¹ ». Résumons-nous donc sur ce qui a été dit des récits, même si ces derniers se distinguent nettement du mythe. Le texte de Kibédi Varga se réfère à une étape plus ancienne de la pensée de Lyotard qui accordait alors, comme il l'avoue plus tard, une importance exagérée au genre narratif (récit de légitimation). Encore que Lyotard revienne sur sa position antérieure, notamment dans des lettres à Samuel Cassin et à Mathias Kahn², il nous paraît utile de présenter le changement que « la condition du savoir » a connu à partir des temps archaïques jusqu'à nos jours. Cette mutation ne laisse nullement intacte le statut du récit. Kibédi Varga, dans la ligne droite des contributions de Kolakowski et de Ricœur, attribue au récit deux fonctions. D'une part, le récit « fait partie de notre vie, il nous impose des rôles et nous inspire nos décisions³ ». De l'autre, il assume une fonction mythique. C'est à ces récits – que Kolakowski et Lyotard appellent respectivement « mythes » et « métarécits de légitimation » – que l'on renvoie et fait allusion pour « corroborer nos croyances » et pour avoir une assurance « sur le plan ontologique⁴ ». A introduire ces deux types de récit, Kibédi Varga prétend combler les lacunes ou les omissions du texte de Lyotard, tout en tenant compte de la différence qui sépare le récit du mythe. Les deux ont pour fin de « légitimer des institutions et des pratiques sociales et politiques, des législations, des éthiques, des manières de penser⁵ ». Mais les récits, contrairement aux mythes, ne supposent pas cette légitimité relative à un acte originel fondateur.

Les constatations précédentes appellent un certain nombre de remarques. Tout d'abord, en parlant des mythes, il est nécessaire de tenir compte du lien qui unit savoir et narration. Dans les sociétés archaïques, récit et mythe, savoir et narration se retrouvent dans une unité primitive, non entamée. Ensuite, la modernité sépare récit et mythe, tout comme elle sépare expérience et croyance. Ainsi, le savoir et la narration que le récit archaïque assume encore pleinement, la période moderne les voit coupés. Tout se situe dans une relation, une dimension historiques et tout se définit par rapport à un récit véridique, le grand récit de légitimation. En l'occurrence,

¹ DESCOMBES, 1979, 215.

² Cf. LYOTARD, 1988, 33–60.

³ *Ibid.*, 14.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, 1988, 36.

cette vérité en tant que référence ultime n'existe plus dans le postmoderne caractérisé à juste titre, comme on l'a déjà remarqué, par le « déclin des métarécits de légitimation ». Néanmoins, elle insiste. Certes, entrer dans la période postmoderne, c'est « montrer que Platon, lui aussi, nous raconte des histoires. Que la philosophie, elle aussi, est une histoire séduisante¹ ».

La problématisation de la *répétition* suit la même dialectique : alors qu'aux temps archaïques elle fonde, inaugure tout sacré, la modernité réfute l'idée de la répétition, et ce, au nom d'une vérité, laquelle existe bien, mais ne se répète pas. Aussi la répétition rend-elle problématique la notion du temps. En effet, celle-ci exécute le temps et plonge l'homme dans l'« a-temporalité ». C'est d'ailleurs l'une des fonctions du mythe décrites également par Lévi-Strauss. Sa double appartenance au registre de la langue (« temps réversible ») et de la parole (« temps irréversible² ») maintenue, le mythe supprime le temps tout en prolongeant sa recherche : « on sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu³ ». De même, Lacan souligne que le mythe doit révéler « quelque chose d'atemporel⁴ ». La conséquence de la répétition dévoilée, cette annihilation, exclusion du temps entraînent, de son côté, l'idée de la circularité et de la réversibilité temporelle, lesquelles viennent à instaurer le règne du sacré, de l'hétérogène⁵ : une sorte « d'éternel présent mythique⁶ ». Tournier lui-même insiste sur la fonction de sacralisation, liée à la répétition. Dans un entretien avec Bouloumié il les allie : « La répétition entraîne la sacralisation⁷ ». De plus, s'acharnant à fonder l'esthétique de la commémoration, autrement dit celle du simulacre, il le répète dans le dernier conte du *Médianoche amoureux* : « le sacré n'existe que par la répétition » (MA, 268). Tournier met les points sur les i, en poussant ainsi l'« événement » de (ré)écrire d'emblée dans la position d'une « commémoration » (MA, 267). Voici la répétition comme geste par excellence de l'exclusion, geste qui influe dans le sens que le ré-cit (récit = mythe réécrit) ne reste, ne demeure en dernière analyse qu'un reste, héritage superflu, « excédent » inadvertant – pourtant « l'essentiel⁸ » – impur, immonde, abject, marginalisé : sacré. Puisque être dehors s'avère la condition *sine qua non* de toute existence : « Être dehors, *sistere ex*. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas » (VLP, 129). Ce qui n'*ex-siste* pas, est, en définitive, mort. C'est là que le récit tournierien doit advenir, en se plongeant dans une réécriture de la mythologie. Se jeter dehors serait l'acte fondateur, une instauration – ou restauration ? – d'une mythologie personnelle. La fonction que le mythe endosse ici et que l'on appelle avec Kibédi Varga « létale⁹ », vu son attachement intime à la mort, reçoit chez Tournier un accent particulièrement important. Certes, le plus grand intérêt du texte de Kibédi Varga consiste à introduire le concept de mythe dans la réflexion sur le récit postmoderne et de préciser autant que possible l'usage en littérature de ses catégories. Ce qui le déséquilibre cependant, à nos yeux, c'est, paradoxalement, l'absence de toute trace d'un

¹ DESCOMBES, 1979, 216.

² LÉVI-STRAUSS, 1958/1974, 239.

³ *Ibid.*, p. 234.

⁴ LACAN, « A quoi sert le mythe », 1957/1994, 253.

⁵ Cf. ELIADE, 1965. « Pas plus que l'espace, le Temps n'est, pour l'homme religieux, homogène ni continu. Il y a les intervalles de Temps sacré, le temps des fêtes [...]; il y a, d'autre part, le Temps profane » p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ Cf. BOULOUMIÉ, 1989, 150.

⁸ BAUDRILLARD, 1983, 86. « L'essentiel, c'est le superflu, c'est l'excédent. C'est là où convergent tous les enjeux, où se fonde l'énergie d'une société. » (*ibid.*)

⁹ KIBÉDI VARGA, 1990, 14.

déséquilibre (ironie autoréflexive) quelconque. Autrement dit, avec Rorty, celui qui cherche un vocabulaire arrêté pour dresser l'état des choses, doit forcément se retrouver, et en plein droit, du côté des « métaphysiciens », même si au départ il n'avait en vue que de les dépasser, de les frôler.

A apprécier que Tournier n'ait de cesse de raconter des mythes, c'est aussi vouloir « comprendre le mythe¹ », à savoir reconnaître toutes ses versions. En effet, le mythe fait émerger à travers ses versions un autre problème, lié, lui aussi, à la répétition. Comme le dit Lévi-Strauss : « tout mythe possède donc une structure feuilletée qui transparait à la surface [...] dans et par le procédé de répétition² ». Cependant, il serait inconséquent de renoncer ici à l'affinité qui relie la répétition à la psychanalyse soucieuse de révéler la vraie nature de celle-ci, telle qu'elle s'élabore dans la notion de compulsion de répétition. Pour l'instant, nous suivons encore Lévi-Strauss qui tient à affirmer qu'un mythe n'existe que sous forme de ses variantes : « nous proposons, [...] de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions. Autrement dit : le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel³ ». Il en résulte que les versions singulières – les répétitions tourniéennes – sont nécessaires en ce qu'elles rendent manifeste la structure du mythe. Ce n'est donc que par et dans la répétition que le mythe tourniéen en tant que tel peut être subsumé.

Souvent, la réécriture soumet les grands mythes à un regard ironique. Et Tournier en est conscient. Dans un passage célèbre mettant en valeur le côté traditionnel de ses écrits, on retrouve paradoxalement l'idée qui semble jeter une lumière toute neuve sur le soi-disant traditionalisme de l'auteur : la parodie.

« Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités. On parlera peut-être à ce propos de parodie. Va pour la parodie. Mais il y a parodie et parodie. » (VP, 195)

En somme, parodie et pastiche sont les moyens les plus compliqués de la répétition et, par là, du mimétisme. On sait la fortune qu'elle a connue⁴ : la simple technique de citation ni codifiée ni recensée par les poétiques classiques accède au statut de genre littéraire. La parodie assume son acception la plus extensive avec l'idée du dialogisme de Bakhtine, laquelle soutient celle de l'intertextualité. En effet, avec la répétition – et soulignons encore une fois : les textes de Tournier ne font que répéter ce qui a déjà été répété⁵, répéter la répétition, en somme se répéter – on se glisse dans l'ordre du comique⁶, de la parodie. Et le "je(u)", partant de l'idée que l'autodestruction se veut à la fois une annihilation et une affirmation, devient tour à tour la victime heureuse de cette ironie, à combler par là même la distance entre savoir (qui se réfère à

¹ LÉVI-STRAUSS, 1958/1974, 244.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 249. Voir aussi : « Puisqu'un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes, l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre. » (p. 249)

⁴ A propos de la parodie voir : POIRSON, 1977.

⁵ Plusieurs critiques ont déjà révélé la nature itérative des écrits et dits de Tournier. « Même dans ses interviews, Tournier ne cesse de se répéter et de dire les mêmes choses que les narrateurs de ses livres de fiction. » LEHTOVUORI, 1995, 10, sq. 28. Nous partageons l'avis de GUICHARD, 1989, 2 qui « reste malgré tout assez indécis sur cette sincérité sans faille » qu'elle présume à l'origine de la répétition.

⁶ « Il reste deux traits – l'un négatif, l'autre positif – qui me paraissent essentiels à l'œuvre littéraire : l'humour et la célébration » VP, 196.

une connaissance véridique) et narration (*logos* et *mythos*). Par ce geste, on disloque l'exigence de l'authenticité, et instaure le règne de la similitude, de la simulation, bref des simulacres. Revoici Platon moderne qui « fermait les portes de sa cité aux poètes qu'il accusait de narrer des histoires séduisantes, mais étrangères à la vérité¹ ». Notre Platon postmoderne se plaît au contraire à déplacer, à remettre en question les limites qui séparent *logos* et *mythos*. C'est dans cet esprit que nous pourrions voir et éventuellement expliquer l'ambiguïté des écrits autocritiques de Tournier. Selon nous, c'est là qu'il faut chercher la raison ultime de la réécriture, de la remythologisation ainsi que de la relecture, autant de repères qui à la fois orientent et minent l'accueil de ses ouvrages². La conclusion provisoire à laquelle on est parvenu révèle l'ambiguïté de la notion de l'ironie qui travaille le mythe tournierien. Mais cette ironie reste encore à découvrir. A vouloir comprendre le discours de l'ironie³, nous serons avec Robison amenée à sortir une fois pour toutes de la métaphysique, car l'ironie chez Tournier participe de l'hétérogène.

2. Le Mythe dans la conception de Tournier

Côté ordre : Mythologie – ontologie

Certes, le récit (mythe) n'a pas à disparaître. Ce serait d'ailleurs « la fonction de l'écrivain d'empêcher les mythes de devenir des allégories » (VP, 193), et lui-même, tel un biologiste ou docteur « des âmes », contribue bien à « irriguer », à féconder le mythe (tout comme le lecteur qui est invité à féconder le texte qu'il lit) afin de lui donner, de lui insuffler une nouvelle vie.

Deux aspects contradictoires à révéler persistent dans la conception tournierienne du mythe. D'une part, le mythe revêt une structure, et comme tel il est un « rappel à l'ordre ». D'autre part, le mythe doit comprendre des éléments susceptibles de fonctionner comme « rappel au désordre » (VV, 35). Dans ce qui suit, nous tentons de rassembler, de classer les traits sous ces deux étiquettes, d'abord ceux structurant, puis ceux déstructurant, chacun contribue à coup sûr à mieux spécifier la singularité de cette conception du mythe en fonction des autres conceptions connues.

Nos renvois effectués jusqu'à maintenant montrent suffisamment que Tournier ne perd pas de vue le modèle lévi-straussien du mythe, celui-ci conçu comme une structure déjà existante (« composition », « éléments [...] combinés⁴ »). Structure, forme à remplir⁵, le mythe (se) montre et (se) dissimule, et, en tant que tel, il est à réécrire. Cet éternel *texte-fétiche* émerge par et dans la répétition, fonde même l'écriture. L'écrivain se propose de la remplir, en lui attribuant du sens, et cela à des niveaux différents. C'est un chapitre de l'autobiographie intellec-

¹ DESCOMBES, 1979, 215.

² Cf. en particulier BOULOUMIÉ, 1988 ; RIZK, 1981 ; SALKIN-SBIROLI, 1987 ; KOOPMANN-THURLINGS, 1991 ; WORTON, 1991, etc.

³ « Soleil, délivre-moi de la gravité. [...] Enseigne-moi l'ironie. Apprends-moi la légèreté, l'acceptation riante des dons immédiats de ce jour sans calcul, sans gratitude, sans peur » VLP, 217 [c'est nous qui soulignons]

⁴ LÉVI-STRAUSS, 1958/1974, 240.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 234 : « Car la forme mythique prime le contenu du récit. » ; voir aussi ELIADE, 1949, 361. « Le mythe peut se dégrader [...] il ne perd pas pour cela sa structure ni sa portée. »

tuelle – *La dimension mythologique* – qui traite du dévoilement du « chiffon rouge¹ » sur les secrets de l'itinéraire effectué par Tournier, pour reprendre l'expression de Koster. Tournier-philosophe échoue à l'agrégation. Tournier-écrivain prête une attention infinie à élaborer une mythologie *ontologiquement* fondée. Il parle à bon escient d'une métamorphose, d'un passage « de la métaphysique au roman » (VP, 188) qui lui est fourni par le mythe. C'est ce que Paul Ricœur appelle l'unique « voie longue » à prendre, laquelle parcourue, il serait possible de poser et de circonscrire les questions de l'être.

Le mythe est une « histoire fondamentale » ou, comme dirait Jolles, à la suite de Eisler, « une conception de la vie et de la nature² », qui s'érige en « un édifice à plusieurs étages ». Ceux-ci s'opèrent à partir d'un même schéma, suivent la même grille, et ce, « à des niveaux d'abstraction croissante » (VP, 188). Les réécritures que l'auteur fait pour enfants nous en fournissent des preuves³. Car « l'histoire pour enfant », « la description d'un guignol » devient

« à un niveau supérieur, [...] 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. » (*ibid.*)

Il est incontestable que Tournier a un goût prononcé pour la philosophie, à tous les niveaux, autrement dit, pour le *logos*. Son œuvre propose de réconcilier le *mythos* avec le *logos*, d'intégrer savoir et fiction. De même, l'auteur personnifie l'homme que Jolles caractérise par un besoin poussé de « comprendre l'univers ». Cette attitude suppose également une capacité de « questionner » ou de « demander », verbes dont « la racine germanique *freh*, dit-il, signifie également *désirer*, *chercher* (*forschen*) et *exiger* (*forden*)⁴ ». Ainsi compris, le mythe serait une « disposition mentale⁵ », une « forme » désirable et désirante déterminée non seulement par la question mais aussi par la réponse. Avant de mettre en évidence l'affinité qui lie la notion de mythe de Tournier à celle de Jolles conçue comme une « forme simple », nous nous proposons de parcourir les éléments censés déstabiliser cette forme simple qu'est le mythe.

¹ Serge Koster nous paraît peu initié dans l'art de la taureaumachie lorsqu'il affirme que *le Vent Paraclét* « joue un rôle analogue au chiffon rouge qu'on agite devant le taureau pour l'amener au contact le plus périlleux avec l'agitateur. » KOSTER, 1986, 37.

² JOLLES, 1972, 77.

³ En effet, l'attention avec laquelle Tournier élabore ses réécritures pour enfants traduit sa conviction selon laquelle les enfants sont quelquefois beaucoup plus portés et touchés par les questions de fond de la philosophie que les adultes.

⁴ JOLLES, 1972, 81.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

Côté désordre : Mythologie – scatologie

La mythologie considérée comme biologie¹, voici une idée intéressante qui donne un accent particulier et personnel à la mythologie lue par Tournier. Il s'agit, encore une fois, d'abord de souligner, puis de négliger l'opposition corps-âme. La nécessité biologique conséquente à la mythologie rend l'écrivain semblable à un biologiste. Nous avons déjà soulevé l'intérêt et la prédilection de Tournier pour le corps vivant et mouvementé. Selon l'auteur, l'écrivain, lorsqu'il assemble les mots et les fixe dans un échafaudage – souvent dépourvu de vie – devrait procéder de telle sorte que les mythes ne deviennent pas allégories. Ainsi, le mythe, et à proprement parler le mythe tournierien, en répondant de par son foisonnement aux passions de l'homme, avive et stimule son corps, tel un masque à « oxygène » qui tâche de maintenir en équilibre le besoin du corps et de l'âme. C'est ce qui explique par ailleurs l'emploi et l'invention d'un vocabulaire spécifique, typiquement tournierien, censé mettre gracieusement en jeu le corps.

Dans l'approche de Tournier, la mythologie se comprend comme un « bruissement d'histoires », un « kaléidoscope d'images » qui permet à l'homme de s'arracher à l'animalité² (VP, 191). C'est l'un des enjeux majeurs de savoir si la langue (« bruissement mythologique » VP, 192) se suffit à elle-même pour passer cet intime et catastrophique marécage qui sépare l'homme de l'animal. De fait, la réécriture d'un certain nombre de mythes – traduisant la recherche d'un univers particulier qui permet à l'homme de se reconnaître, voire d'une « mythologie personnelle » (VP, 56) toujours rassurante – sera révélatrice du point de vue justement de l'abolition du paradigme humain-animal. Ce qui donne un ton particulier à ses mythes – et c'est en quoi celui-ci se définit dans *le Vol du Vampire* comme une construction disséminante, construction prête à semer le désordre – c'est qu'ils mettent en question la conception initiale esquissée dans *le Vent Paraclet*. Au lieu de signifier et de maintenir la barre qui sépare l'homme de l'animal, les mythes viennent à redéfinir la relation intime, refoulée, désirée que l'homme entretient avec celui-ci. Par conséquent, les mythes tels qu'ils se déguisent et s'inversent ne tâchent plus, comme on vient de le dire, de faire arracher l'homme à l'animalité. Au contraire, ils dépassent ce moment de coupure pour faire accéder l'homme au tréfonds de soi-même, en le replongeant dans ses propres souilles. En mettant en scène l'animal qu'est le « je », le mythe donne lieu à revivre une animalité, à proprement parler l'altérité choquante, voire inquiétante. En nous faisant connaître le plaisir du double (fétiche, déni, langage), à savoir celui du symbolique, le mythe inaugure le sacré et par là même décrit, institue *a contrario* le profane. On est amené à faire remarquer que Tournier traduit par là l'effort postmoderne, lequel cherche à transcender, à colmater les oppositions.

Un point s'impose qui semble soutenir cette idée de l'abolition : la scatologie, l'excrément. On le sait, « l'horreur des *excreta*³ » constitue « le refoulé le plus profond dans le passage de l'animal à l'homme⁴ ». Et la plupart des mythes, même le *mythe d'écrire*, celui de la création artistique, s'enveloppent chez Tournier, à coup sûr, d'un air excrémental, et font que l'homme retombe, se heurte à sa propre animalité. L'écrivain en écrivant crée aussi son double abject, cet objet chu qui échappe à l'emprise symbolique. On a l'impression que ces mythes (archaïques, fondateurs) font apparaître et par là entament « la sublimation la plus *fragile* » : l'abject

¹ Cf. le conflit entre une bisexualité biologique *vs.* psychique l'étude de DAVID, 1975 ; GREEN, 1973, etc.

² « Les animaux eux-mêmes connaissent quelque chose d'approchant, un processus d'animation (anima = âme, animal, etc.) qui reproduit à sa façon le phénomène que nous décrivons » VP, 191.

³ BATAILLE, « Histoire de l'érotisme », *OC*, VIII, 44.

⁴ PASI, 1987, 146.

en tant que celui-ci « nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal¹ ».

Ayant pour fonction de créer des oppositions ou à proprement parler de mettre en perspective les deux faces du sacré, le mythe rattache l'ontologie à la scatologie. Comme le dit Tournier : « l'ontologie se métamorphose partiellement en scatologie » (VP, 265). Aussi, le mythe censé « rendre compte à la fois de l'origine des choses, des êtres et du monde, du présent et de l'avenir² » ne doit-il pas omettre ni ignorer la face souillée de cette origine. Prise dans la dialectique du dit et du non-dit (qui est celle de la représentation) et fondée par les oppositions binaires, la structure du mythe reprend celle de la langue. Par conséquent, tout mythe renvoie en dernière analyse à l'interdit ou, pour mieux dire, il le symbolise. Cette bipolarité relative au mythe soutient l'analyse de Kristeva, laquelle met en évidence la part de l'abjection dans les mythes, ainsi que celle de la dichotomie du sacré-souillé dans la naissance de toute œuvre d'art. En somme, la réécriture des mythes paraît s'inscrire dans une ligne de pensée identique, en ceci que le mythe, tout comme l'abjet, « participe nécessairement de l'entre-deux³ ». Zapata⁴ montre le mouvement opposé qui les constitue : alors que l'abjet réside à la fonte du sens, le mythe, au contraire, pousse vers le haut, vers la quête de celui-ci. A la vérité, en tant que structure, le mythe édifie, légalise le sens, mais avec son rattachement à l'entre-deux, au mixte, à l'ambigu⁵, il le scandalise et le dissout même. Le mythe, c'est de la littérature, relevant à la fois de la lettre et de son contraire : *litter*. Voici donc notre double optique nous permettant d'aborder les réécritures de mythes chez Tournier.

II. Jeu de construction : création de mythes

I. Le mythe d'une Gestalt

Tournier montre un intérêt poussé à faire l'œuvre. On peut même dire que l'aventure tournérienne de l'écriture se voit subrepticement tempérée par le concept de *poiësis* de Paul Valéry. Si Tournier ne tranche pas sur la distinction paradigmatique entre l'esthétique⁶ et la poïétique, la notion valéryenne⁷ reste au demeurant l'un des piliers de la conception tournérienne de la littérature. Quoique le mot « poïétique » fasse défaut dans ses textes, il se donne néanmoins la peine de marquer son attachement fort à Valéry qui, avec Nietzsche entre autres, est considéré

¹ KRISTEVA, 1980, 20.

² Entretien de Claude Lévi-Strauss avec Bernard Pivot. Emission *Apostrophes*, diffusée le 4 mai 1984. Voir aussi à cet égard : « Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : "avant la création du monde", ou "pendant les premiers âges", en tout cas "il y a longtemps". Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment donné du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. » LÉVI-STRAUSS, 1958/1974, 239.

³ KRISTEVA, 1980, 23.

⁴ Cf. ZAPATA, 1986.

⁵ Cf. KRISTEVA, 1980, 12.

⁶ Cf. la définition de Tournier : « **Esthétique**. Du grec *aisthanesthai* αἰσθάνεσθαι : sentir, percevoir par les sens. Il n'y a donc d'esthétique que ce qui est perçu par les sens (principalement par la vue et l'ouïe). L'abstrait, le mental, l'idéal ne peuvent avoir de valeur esthétique, si ce n'est métaphoriquement. » PL, 73–74.

⁷ Valéry entend le mot *Poétique* dans son sens premier, étymologique ; ainsi compris la poétique ou pour mieux dire la *poïétique* « a trait à la création et à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen... ». VALÉRY, « L'enseignement de la poétique au Collège de France », *Œuvres I*, 1957, 1441. Cf. également VALÉRY, « Poïétique », *Cahier II*, 1974, 987–1056.

comme l'un des maîtres du « rire blanc¹ ». D'une position intertextuelle, ses phrases, comme celle qui dit non à l'esthétique au nom de l'impossible, pénètrent les écrits de Tournier : « Si l'esthétique pouvait être, les œuvres d'art s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire devant leur essence » (VV, 19).

Se complaisant à construire avec minutie 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 autres² ». A cette circulation permanente des signes, des symboles et des motifs disloqués, disséminés dans les textes, nous devons, d'une part, le sentiment de cohérence fournie par le génie du « jeu de construction », ainsi que la perception de cet ensemble comme une construction, comme une forme en ce que ces éléments itératifs nous assignent un certain plaisir de reconnaissance. D'autre part, toute reprise à reconnaître, à comprendre (*ususa*) s'offre "toujours déjà" comme une version détournée (*abususa*). Par conséquent, le jeu des versions donne toujours sur le jeu illimité des inversions. Cette technique d'écriture répond à cette logique de la *phorie* à laquelle se rapporte, chez Tournier, toute la pensée mythique, dans la mesure où le langage serait *porteur de sens*, *porte-sens*. Le prototype de la phorie, Adam archaïque, « se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère – [en] phorie, antiphorie, superphorie, hyperphorie, etc. » (VP, 129). Remarquons un paradoxe tout de même : alors que la phorie, en tant que méta-phore par excellence de l'écriture, étaie, joue sur la logique binaire (symbolique), l'écriture, de son côté, ne cherche, en dernier ressort, qu'à la faire déjouer. Aussi le développement de l'œuvre de Tournier suppose-t-il une force contraire (inversion) qui serait à l'origine des versions, laquelle, après avoir « porté » et « emporté » l'œuvre dans une dimension eschatologique, la ramène, la reconduit à son origine scatologique, au pied de la lettre : (à) l'être.

En effet, la dichotomie de l'esprit et de la lettre se trouve réécrite dans les mythes de Tournier, lesquels, à l'instar de Lévi-Strauss, opérant par redoublements, tantôt répètent « métonymiquement » ses relations logiques, tantôt réinventent son « identité métaphorique ». On décèle également ce double registre de la métonymie et de la métaphore dans l'opposition entre la répétition contextuelle et la répétition co-textuelle.

Or, la répétition non seulement corrobore et appuie le système dichotomique caractérisant son œuvre, mais donne aussi lieu de parler d'une structure duelle, structure en diptyque, censée contribuer, de façon incontestable, à révéler l'ordre du symbolique. C'est dans cet esprit que nous chercherons à élaborer les modalités *factives* de ladite dualité dans le chapitre suivant.

¹ Cf. « Paul Valéry – si proche de Nietzsche – a multiplié les traits d'une sorte de métaphysique de l'ironie qui n'appartient qu'à lui. » VP, 200 ; à propos de Valéry voir : « Le beau et le sublime » (MI, 159) ; « Maître Cerveau » (PP, 93).

² Cf. entretien avec RAMBURES, 1970.

2. Mythe – symbole – interprétation

Dans le chapitre qui suit, nous tenterons de mettre en évidence que le mythe fournit à Michel Tournier le seul espace dans lequel l'exégèse en tant qu'« auto-exégèse » soit possible. Nous nous reporterons à André Jolles pour dire que la réécriture tourniérienne de la Genèse et d'autres histoires bibliques, devront être considéré comme des *mythes*, à proprement parler comme autant d'éléments de la « mythologie personnelle » que Tournier n'a de cesse de déchiffrer, de réécrire.

Le mythe tourniérien, obéissant à la logique de la question-réponse rappelée ci-dessus, pose de façon précise la problématique de l'interprétation. En effet, tout en esquissant une architecture de lectures, le schéma "édifiant" proposé par Tournier montre la polyvalence, la multivocité du sens de la *lettre*. Les niveaux de lecture que l'auteur retient (histoire pour enfant, théorie de la connaissance, morale, métaphysique, ontologie VP, 188) évoquent non par hasard la tradition exégétique, laquelle attribue avec Origène¹ trois, ensuite quatre sens à l'Écriture. Fondée par les stoïciens (« allégorisme stoïcien ») et Philon d'Alexandrie, puis par le type d'interprétation typologique de saint Paul, l'exégèse médiévale distingue quatre sens de la Bible : littéral, allégorique, moral (tropologique), anagogique (eschatologique)². Quoique saint Augustin cherche et retrouve dans la lettre (sens littéral) tout le verbe (Logos), la philologie chrétienne, ayant en vue de déchiffrer le sens véritable, le *sensus spiritualis*, paraît négliger le *sensus literalis*, partant trop simple, immédiat, voire trop accessible même. Pour les interprètes chrétiens « le sens littéral – comme dit Ricœur – sert d'assise indiscutable sur laquelle se construit tous les autres étages du sens allégorique, du sens moral, du sens anagogique³ ». Ce qui se trouve dès lors au centre de toute préoccupation des exégètes, c'est *le sens moral* et un besoin de déchiffrer « la vie au miroir du texte⁴ » (texte = Écriture). Le rôle que l'herméneutique assume à cette époque est donc de faire correspondre « l'événement christique et l'homme⁵ ».

Sans doute, cette sorte d'articulation architecturale du mythe fait-elle écho à la description du sens quadruple dont on retrouve la présentation chez Raban Maur⁶ : alors que le fondement de l'édifice fait l'histoire, à savoir l'interprétation littérale, les trois autres interprétations constituent ses murs et son toit. Ce que nous cherchons à affirmer par là, c'est qu'au même mot, il est donc possible d'attribuer quatre sens différents, de même qu'au mythe qui, comme l'indique Tournier, ne cesse néanmoins « d'être la même histoire » (VP, 188). N'oublions pas cependant

¹ Origène fixe les règles canoniques de l'interprétation en distinguant un triple contenu : charnel, psychique et moral. cf. MIGNE, *Patrologie grecque*, t. 11 à 17. Selon l'auteur, l'interprétation ne peut pas procéder du niveau de la lettre (grammatical), elle doit d'abord saisir l'élément mystique.

² Cf. le distique didactique attribué à Augustin de Dacie XIII^e siècle : « littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas, anagogia. » cité, entre autres, par Friedrich Ohly, « Vom Geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1959. Voir aussi : ECO, 1988, 222. A propos des sens ainsi superposés, il faut rappeler la notion de *mythos* de Northrop Frye qui reprend le schéma quadruple : « MYTHOS : (1) affabulation d'une œuvre littéraire, sous l'aspect de l'ordre grammatical ou de l'ordre verbal (*mythos* littéral) ; sous celui de l'intrigue ou de l'"argument" (*mythos* descriptif) ; sous celui de l'imitation de la récurrence ou du déroulement d'un rituel (*mythos* de l'archétype) ; de l'imitation de toute action concevable de la part d'un dieu ou d'une communauté humaine (*mythos* anagogique). (2) L'un des quatre archétypes du récit : *mythos* comique, romantique, tragique ou ironique. » FRYE, 1969, 435.

³ Cf. RICŒUR, 1969, 378. (« Préface à Bultmann », RICŒUR, 1969, 373–392.)

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. Beati RABANI MAURI, *Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*. PL. tome 112. Paris, 1852. sq. 849–850. Cité par GUREVICS, 1974, 73.

que la question de la primauté du sens littéral sur le sens spirituel a déjà fait couler des flots d'encre depuis le Moyen Âge. Et sa problématisation reste, encore aujourd'hui, au cœur de l'exégèse biblique. Néanmoins, nous retenons le schéma duel « lettre-esprit » qui lui est propre, car celui-ci paraît sous-tendre la dialectique que l'on retrouve, comme le fait remarquer Umberto Eco, « dans toute pratique interprétative contemporaine¹ ». En effet, la dualité élaborée à partir de l'opposition Ancien/Nouveau de la cosmogonie médiévale, et traduite par les mots pauliniens – « la lettre tue, mais l'Esprit donne la vie » (2Co, 3,6) – ouvre la voie devant des interprétations multiples. C'est dans la même dialectique de l'ancien et du nouveau que les répétitions auxquelles Tournier a l'habitude de s'adonner s'inscrivent facilement. En outre, la théorie de l'interprétation présuppose ou implique que « la moindre parcelle de l'Écriture contient toute la vérité, ce qui impose automatiquement que chacun des signes doit être utilisé comme symbole² ». C'est ce qui explique, selon nous, l'acharnement observable chez les « exégètes » de Tournier de vouloir révéler tous les éléments répétés.

Une méthode d'approche s'impose donc, similaire à celle suivie par l'écrivain lui-même : l'herméneutique littéraire, telle qu'elle s'articule dans les écrits de Paul Ricœur. Elle se déploie à partir de l'interprétation des symboles, et se rattache de très près à une philosophie phénoménologique fondée sur la réflexivité. De part et d'autre, nous cherchons ici à lier la question de la « renarrativisation » propre aux textes de Tournier (mythe, symbole, destin, etc.) à la conception de l'herméneutique de Ricœur, pour qui l'interprétation prend appui, dans les années soixante, soixante-dix, sur l'interprétation des symboles³. Comme le souligne Eco, aujourd'hui la pratique herméneutique « décide d'entendre tout texte comme symbole » et elle cherche à déployer le langage « sous l'angle symbolique⁴ ». On reconnaît, avec Ricœur, le caractère restrictif de l'interprétation des symboles. Néanmoins, il faut souligner que le point de départ d'une herméneutique, en ce qu'elle se met à la recherche d'une Vérité, encore à déchiffrer grâce à l'interprétation des symboles rejoint l'intention de certains personnages de Tournier. En conséquence, l'herméneutique participant de l'interrogation sur l'être, en tant que théorie de l'interprétation, s'adapte particulièrement bien à l'œuvre de Tournier.

A comprendre l'ontologie, Ricœur prend appui « sur la méthode phénoménologique » et rattache celle-ci au « mouvement de l'interprétation ». Le mythe en ce qu'il comporte un *logos* « qui demande à être exhibé » se veut l'espace type de l'interprétation du symbole, car celui-ci « donne à penser⁵ ». L'ordre de l'ontologie, clos d'abord dans le signe, dans le symbole, puis dans le texte, se révèle d'emblée comme « l'être interprété », comme une « existence interprétée⁶ ». La pertinence du questionnement herméneutique, voire l'appropriation méthodologique qu'elle présuppose ne peut être mise en question ici, où la réflexivité pèse et, pour ainsi dire, dépasse même la dualité "fiction" *versus* "non-fiction". Il s'agit notamment du fait que l'idée du dédoublement, dû entre autres au partage sujet/objet, trouve une expression flagrante

¹ Eco, 1988, 224.

² *Ibid.*, p. 223.

³ RICŒUR souligne le caractère étroit de cette définition. Pourtant la pratique qu'elle a fait naître au sein de la critique littéraire, critique thématique mal assumée dont certains représentants se contentent purement et simplement d'attribuer une signification "exacte" à un symbole, sans pour autant s'interroger sur le statut même du texte, était à la source de nombreuses études sur Tournier.

⁴ Eco, 1988, 217.

⁵ Repris dans RICŒUR, 1965, 46.

⁶ Cf. RICŒUR, 1969, 15 ; 23. « L'ontologie de la compréhension reste impliquée dans la méthodologie de l'interprétation. » p. 27.

au sein même de la narration¹. Alors que dans *Vendredi*, c'est le *Note book* tenu par Robinson qui en vient à dédoubler la fiction, dans *le Roi des Aulnes*, les *Écrits sinistres* du protagoniste. Les grands thèmes de la mythologie réécrits, la technique de remythologisation oblige, semble-t-il, Tournier à emprunter ce que Ricœur appelle « la voie longue, le chemin détourné » et « laborieux² », car dévié çà et là, du sens dans le non-sens, et ce, pour accéder à la question ultime de l'être³. De fait, l'intervention du registre de l'écriture – le symbolique – rend nécessaire cette boucle, ce crochet dans « l'épistémologie de l'interprétation », dans la médiation. « Il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit médiatisée par des signes, des symboles et des textes⁴ ». Tournier, partisan de l'« amor fati » (VP, 105 ; 242), porte à notre connaissance que dans son univers tout parvient à accéder au statut de symbole (« un signe qui unit » PL, 60) ou de signe (« tout est signe » RA, 15), et attache une importance capitale à l'acte du déchiffrement. Il s'ensuit l'acharnement qui le conduit à monter un échafaudage "sensible", à construire « l'architecture du sens⁵ ». Cela consiste, pour reprendre le métaphorisme du miroir, à réintégrer la droite et la gauche : les deux parties de cet objet séparé, coupé en deux qu'est le *symbole*, signe de reconnaissance. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Tournier n'a de cesse de reprendre l'idée de la reconnaissance qui fait d'ores et déjà glisser tous ses textes dans le registre du « symbolique ». Pour lui, la réunification et la reconnaissance (de soi-même) se font en effet sous l'égide du symbole platonique : « Chacun de nous est le "symbole" d'un être humain, puisque, comme les plis, il est le résultat d'un sectionnement qui d'un être en fait deux. Aussi chacune des parties de cet être cherche-t-elle son "symbolon"⁶ ». Toute lecture, comme interprétation, tendant à joindre – comme le suggère l'étymologie même du mot symbole : *symballein* 'je joins' – à ce « quelque chose » qui est resté dans le registre du symbolique ce « quelque chose de plus », sa « contrepartie⁷ » (perdue ? jetée ? – ab-jet – dans le réel), quelque chose qui est « en-lieu-de quelque chose d'autre⁸ ». Le mythe, terrain fertile pour l'avènement d'un destin, d'une vocation, se conçoit comme un espace potentiel des « expressions à double sens », soit le discours mettant en perspective le symbole, de par son essence, muet, énigmatique. Mais, comme le dit Eco, c'est « la Vérité qui parle à travers les symboles, si on sait écouter ou la lire⁹ ». Pensée à laquelle le propos d'Abel Tiffauges n'hésite pas à répondre : « Pour comprendre que tout est symbole et parabole de par le monde, il ne nous manque qu'une capacité d'attention infinie » (RA, 166). Comme les structures de signification se constituent au carrefour, dans la dynamique du « sens direct, primaire, littéral » et du « sens indirect, secondaire, figuré¹⁰ », l'interprétation des symboles ne peut point résoudre la problématique millénaire du sens. La question reste désormais de savoir laquelle des strates de sens importe, la lettre ou

¹ Voir à ce propos POIRIER, 1983 ; BOULOUMIÉ, 1988, en particulier pp. 147–150.

² RICŒUR, 1969, 10.

³ Comparer avec ce que Tournier dit : « [...] je finis tout de même par reconnaître moi-même à mesure que je me transforme d'auteur en lecteur. » (VP, 187)

⁴ RICŒUR, 1989, 69.

⁵ RICŒUR, 1969, 16.

⁶ PLATON, *Banquet*, 191 d3.

⁷ KRISTEVA, 1983, 90.

⁸ ECO, 1988, 217.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ RICŒUR, 1969, 16.

l'esprit. « Mais voici que le sens littéral lui-même s'offre comme un texte à comprendre, comme une lettre à interpréter¹ », *l'être*, une *lettre* à interpréter – dirait Lacan en jouant avec les mots. Enfin, l'entreprise de l'interprétation des « expressions à double sens » s'achève dans une « compréhension de soi », où se réalise, pour continuer avec Lacan, une « identité manifeste avec le pouvoir de la signification² », but ultime de toute exégèse. Celle-ci est fondamentalement une auto-herméneutique. Avant de concevoir les *limites* auxquelles se heurte nécessairement toute interprétation de symbole et de texte, et lié à cela, tout essai d'auto-herméneutique, il est nécessaire de poursuivre la « voie longue » nous conduisant aux modalités et aux formes que la pensée de la dualité peut revêtir chez Tournier. Par suite de cette lecture des mythes, une mythologie s'esquisse, une sorte de réécriture de l'histoire de l'homme dans le sens où Lacan entend : « les mythes, tels qu'ils se présentent dans leur fiction, visent toujours plus ou moins, non pas l'origine individuelle de l'homme, mais son origine spécifique, *la création de l'homme, la genèse de ses relations nourricières fondamentales* [...] le rapport de l'homme avec une force secrète, maléfique ou bénéfique, mais essentiellement caractérisée par ce qu'elle a de sacré³ » ou avec Jolles, penseur par ailleurs fort divers, un « prototype », un « modèle » de la création. Celle-ci dans la mesure où elle est « moins une succession qu'une *séparation*⁴ », nous invitera plus tard à reconsidérer, à la lumière de la pensée de Lacan, la part de la séparation première du sujet et de l'objet dans le mythe.

¹ *Ibid.*, p. 378.

² LACAN, « A quoi sert le mythe », 1994, 254.

³ *Ibid.* [c'est nous qui soulignons]

⁴ JOLLES, 1972, 84. [c'est nous qui soulignons]

CHAPITRE 2

MODALITÉS FICTIVES DE LA DUALITÉ

Obsédé du double, Tournier ne cesse de réécrire le thème de la dualité (la quête du double). Se plaçant sous le signe du mythe, chacune des ses réécritures (qu'il s'agisse d'une réécriture du mythe de l'androgynie ou de Narcisse¹ proprement dit) participe de la perversion. Avant de retracer la structure narcissique (miroir, stérilité, impuissance, toute-puissance, mort, homosexualité) au sein de laquelle les réécritures tournériennes se réalisent, essayons de mettre à l'épreuve une classification² destinée à recenser les variétés que le double peut revêtir chez Tournier. A la réflexion, il paraît possible de répartir en trois classes les modalités révélées dans les écrits fictifs. A côté des catégories quasi traditionnelles de l'*androgynie* et de la *gémellité*, la pensée tournérienne, constamment sujette à l'inversion, produit une autre catégorie de gémellité : la *fausse-gémellité*, fondée sur l'imitation. Privés de l'autre, et par conséquent à la recherche d'un semblant avec qui la réalisation d'un *couple absolu* s'avérerait envisageable, ce sont de fait les solitaires (Robinson, Gilles, etc.) qui inventent cette forme de dualité qui ne cesse de faire problème.

Dans un premier temps, afin d'esquisser un contexte mythologique suffisamment complexe au sein duquel une mythologie personnelle peut se créer, nous proposons de faire le parcours des *couples* constitués censés remplir les catégories retenues. Nous aurons moins en vue de donner une lecture poussée des romans de Tournier que de dévoiler les limites de toute lecture herméneutique.

Figure de la complétude, archétype, l'androgynie est une représentation d'un corps humain bisexué, réunissant en soi le caractère à la fois mâle et femelle (Adam archaïque, Abel Tiffauges). On pourrait dire avec Bouloumié qu'elle est l'image de la « dualité surmontée », une sorte de « rédemption³ » après la chute. A l'inverse, la gémellité révèle la complémentarité de *deux* êtres (en l'occurrence Jean et Paul, Haïo et Haro). Tout autre est la fausse-gémellité qui, dans le sens que nous lui attribuons ici, met en scène une *dualité imaginée, fantasmée*, imitée et feinte, présumée traduire le dérapage identificatoire des sujets pervers, narcissiques. Ces trois formes de « dualité », dans la mesure où elles relèvent d'« une même famille mythogène⁴ », permettent à Tournier, toujours hanté par l'idée d'une totalité absolue, d'articuler le concept « le plus impensable », l'Un ou, pour être plus précis, le problème prééminent du *narcissisme*, soit le passage de l'Un au Double, et *vice versa*. Il est question de la possibilité ou plutôt de l'échec du couple, en tant que celui-ci est « la véritable unité⁵ ». Cette « unité duelle » se trouve en effet à plusieurs reprises réécrite, investie dans les romans de Tournier. Le vrai paradoxe est que « le Désir de l'Un » ne manque pas d'appeler un Autre, l'Autre ; autrement dit avec Green, « l'Un renvoie toujours au Double⁶ ». C'est ce qui explique que ces dualités finissent par faire évanouir la structure duelle dont nous cherchons ici à mettre au point le système. En effet, c'est par et

¹ Cf. KRISTEVA, 1983, 131–170.

² Cette classification a été l'objet de notre mémoire de maîtrise en 1989. Cf. également BOULOUMIÉ, 1988.

³ Cf. *Ibid.*

⁴ MIGUET, 1988, 71.

⁵ GREEN, 1983, 56.

⁶ *Ibid.*

dans le dépassement de leur nature sexuelle que les personnages parviennent à un « fond commun » de l'existence. Seulement ce fond, au lieu d'être fondateur, s'avère quelque peu fondant.

Cet essai de typologie dissimule peut-être plus qu'il ne montre. Ce qu'il montre, se montre par la répétition du même (structure), laquelle, de son côté, se voit soumise à la logique du doublement. Ce que la typologie dissimule, se dissimule par la réitération de la différence. Évidemment, une critique, toujours portée à connaître ce que la structure dissimule, ce qu'elle coupe, s'intéresse à la différence. Alors que la fiction peut et doit se permettre de rester à la non-présentation de celle-ci, même si le texte littéraire est en mesure de concevoir cette différence, il n'a heureusement pas de mots pour la dire. Cette explication dévoile pleinement notre intérêt de mettre en marche le système de classification. Ce n'est qu'ultérieurement, à l'occasion de l'analyse de l'imaginaire que nous mettrons entièrement en jeu la logique de la castration (soit celle de la différence). Disons ici à titre introductif que celle-ci a partie liée au rire – fétiche évanescents – qui jette un voile là où ça manque. De toute façon, la castration, obéissant à la pensée de centrifuge, pousse tout vers la périphérie, dans une position de ce(lui) qui déchoit, de ce(lui) qui tombe, afin de circonscrire ou, pour être plus précis et plus plastique, circoncire l'espace de l'hétérogène (excrément, ordure, *litter*¹).

I. Répétition du même

On sait le cadre de référence indépassable que fournit l'ontologie platonicienne² du Même et de l'Autre dans lequel s'intègre nécessairement l'idée de la répétition. Notre objectif est de décrire ou de dresser un tableau des types de répétition dans l'œuvre de Tournier, typologie qui reste à coup sûr restrictive, tout en sachant que la répétition, comme moment initial de la *quête du sens*, s'avère du même coup le moment herméneutique par excellence.

La *répétition* est aussi la source d'une *érotisation* du texte, du moins à deux niveaux. D'un côté, chacune des figures – androgyne, jumeaux – douée d'une sexualité singulière, que l'on jugera ultérieurement de perverse (homosexualité, fétichisme, etc.), ne réalise enfin que ce qui est la disposition de tout un chacun : la *bisexualité psychique*. D'un autre côté, corrélativement, une autre forme de sexualité se fait jour, que l'on est enclin à tenir, avec Rosello, plutôt pour *asexuée*, apte aussi à traduire l'idée maîtresse de la déconstruction : la dissémination.

Pour ce qui est de la répétition, il est plutôt question de semer. Sans doute, la récurrence des passages identiques, se citant d'un texte à l'autre, se greffant l'un sur l'autre, dont la présence ne peut être ignorée, souligne-t-elle la nature sexuée de l'acte même d'écrire. Comme si

¹ Cf. LACAN, « Le séminaire sur la lettre volée », 1966, 25.

² Cf. PLATON, *Timée*, 35 a « Il prit donc, au nombre de trois, les termes que voilà et les mélangea tous en une seule substance : la nature de l'Autre était rebelle au mélange ; pour l'unir harmoniquement au Même, il usa de contrainte ; puis dans le mélange il introduisit la réalité ; des trois termes il n'en fit qu'un, et derechef, le tout ainsi obtenu, il le distribua en autant de parts qu'il convenait, chacune toutefois demeurant un mélange du Même, de l'Autre et de la réalité. » et voir aussi sq. 2 : « Comme tout ce qui existe, elle [l'Âme] n'est ni absolument homogène, ni absolument hétérogène ; elle est une *organisation*, où l'on discerne, comme dans l'Intelligible et dans le Sensible, du Même et de l'Autre... ». Voir à cet égard PLATON, *Théétète*, 185 c ; *Le Sophiste*, 254, e ; 255 b « Car, quand du mouvement nous déclarons qu'il "est le Même" [...], c'est en raison de la participation que, relativement à sa propre nature, il a eu égard au "Même", tandis que, quand il "n'est pas le Même", c'est par ce que, cette fois, il a avec "l'Autre" une communication, en vertu de laquelle, en s'isolant du "Même", il est devenu, non point celui-ci précisément, mais un autre genre... ».

les signes, dans leur détachement du sujet, dans cette perte érotique, devenaient sèmes, semences fertiles... L'exaltation du Même en tant que structure de la répétition portée à sa limite, poussée à l'extrême, se muant en une instauration tremblante de sens, porte et emporte (VP, 125) l'écriture jusqu'au degré zéro de sa sexualité. Voici des écrits privés ou, au contraire, paradoxalement surdoués de façon métaphorique d'une sexualité immaîtrisable. On pourrait même avancer que c'est par la répétition que l'identification sexuelle des sujets en vient à se mettre en branle. Aussi est-elle à la source de l'émergence d'une nouvelle forme d'écriture « hybride » (VP, 259) et de sexualité « neutre¹ », ce qui fait, comme le note Rosello avec pertinence, que « le texte se bourgeonne, ou essaime et se reproduit lui-même sans avoir besoin d'autre chose que d'un environnement favorable² ». Certes, la dissémination, la perte des « signes » – sèmes, semences – ayant partie liée à l'idée de répétition s'avère l'unique façon d'être possible du texte tournierien. La prise de contact avec le miroir vénitien qui fait éprouver à Paul, dans *les Météores*, la force d'un « principe centrifuge » (M, 277) influe dans le même sens, de façon à maintenir tout en mouvement, en déplacement. La nomadologie, et l'exogamie qui lui correspond, portant atteinte à l'endogamie, à la sédentarité, revêt une affinité prégnante avec la philosophie de déconstruction, car chaque texte et à proprement parler celui de Michel Tournier « ne se décrit pas, ne se met pas en système littéraire, il se cite et se dissémine³ ».

A continuer de s'interroger en dernière instance sur le texte qui s'écrit, nous avons lieu de rappeler dans la même ligne de pensée l'idée du clonage de Jean Baudrillard. En radicalisant (en parodiant) la métaphysique du sujet (« plus de sujet non plus⁴ »), l'auteur introduit l'enfer et l'éternité du « Même⁵ ». Laissons de côté pour l'instant le projet d'abolition du stade du miroir, ainsi que l'immortalité que suppose le clonage (idée que les jumeaux ne cesseront par ailleurs de proclamer), et bornons-nous ici à la présentation de la sexualité qui spécifie celui-ci. En effet, le clonage, abolissant la procréation sexuée au nom d'une « gémellité éternelle », prévoit la liquidation de l'autre et « permet [...] d'aller du même au même⁶ ». Révétons ici l'affinité de la phrase de Rosello citée ci-dessus dans son intégrité avec le passage suivant de Baudrillard : « le cloneur ne s'engendre pas : il bourgeonne à partir de chacun de ses segments⁷ ».

Tout en abandonnant pour l'instant notre questionnement qui vise principalement l'œuvre-en-train autrement dit la création artistique en ce qu'elle participe, avec la division, de la bisexualité psychique⁸, nous essayons de parcourir les occurrences des types de répétition et d'esquisser par là un contexte mythologique susceptible d'accueillir tous les avatars du double (pers). Avant de mener une analyse plus approfondie à propos de l'identification sexuelle proprement dite du sujet, il nous reste encore à subsumer le sujet, l'Un en tant que double.

I. Mythe de l'androgynie

¹ « [...] l'appropriation d'un double pouvoir (père-mère, garçon-fille) vire à l'impuissance ; l'union fusionnelle du couple conduit à la mort et à la stérilité » PONTALIS, 1973, 14. [c'est nous qui soulignons] ; voir également POUCHELLE, 1973, 49–61.

² ROSELLO, 1990, 143.

³ *Ibid.*

⁴ BAUDRILLARD, 1990, 121.

⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 119–128.

⁶ BAUDRILLARD, 1979, 230 ; 1990, 20.

⁷ *Ibid.*, p. 321 ; p. 121. Cette reprise (dédoublément) ne serait-elle pas le signe d'une parodie ?

⁸ Cf. DAVID, 1975, en particulier « La médiation bisexuelle », pp. 838–845.

D'une perspective platonicienne

Certes, la figure de l'androgynie¹ contribue largement à circonscrire l'érotisation caractéristique des textes tourniériers. Elle montre, comme en témoignent entre autres les études de C.G. Jung ou de Freud² une *bisexualité psychique* traduisant son aspiration à « la perfection humaine » imaginée en tant qu'« unité sans fissure ». Cet être double – mâle et femelle à la fois – symbolise dans le même temps l'abolition des différences entre les sexes. Comme souligne Eliade « l'ontologie archaïque s'exprime en termes biologiques³ ». Tout comme dans le mythe archaïque, dans la réécriture tourniérière, les termes biologiques – notamment la bisexualité – ont pour fonctions d'« exprimer la coexistence des contraires, des principes cosmologiques [...], au sein de la divinité⁴ », et de doter l'*écriture* d'une ambiguïté étrange. Liée toujours à la sexualité, cette ambiguïté, portée chez Tournier à son paroxysme, se manifeste sous forme de *bisexualité* ou, paradoxalement, d'*asexualité*.

Forme de l'Unité duelle, « bi-unité » archétypale, l'androgynie représente le paradoxe de la réalité divine, dans la mesure où celle-ci assume des caractères contraires, en tant que lieu de la « *coincidentia oppositorum* », révélée dans les moments eschatologiques. Or, il appartient à la structure du mythe archaïque, en ce que celui-ci recueille sacré et profane, de changer, de tourner l'eschatologie en scatologie. Ainsi compris, tout mythe tend à transcender « la structure profonde de la divinité, laquelle s'avère tour à tour ou concurremment bienveillante et terrible, créatrice et destructrice, solaire et ophidienne (manifeste et virtuelle), etc.⁵ ». On connaît les trois mythes fondateurs de l'androgynie – le mythe d'Adam androgynie, celui de Platon et d'Ovide – dont chacun reste fidèle au schéma traditionnel : « perfection originelle d'une unité duelle, transgression orgueilleuse de l'homme, mutilation [...], errance, [...], espoir de se rapprocher dans le temps et dans la souffrance de l'unité perdue⁶ ». Les mêmes étapes repérées dans les versions tourniérières, il nous reste à faire remarquer l'idée du dédoublement, de la « sexion » – soit l'« excès⁷ » – à laquelle l'Un se voit à chaque fois soumis pour avoir accès au symbolique. Néanmoins, le double ne peut être surmonté que dans la mort. Voici donc les étapes d'une mythologie personnelle telle qu'elle est réécrite avec Adam archaïque, encore androgynie, la création de la femme (sexion), puis celle des fils, Caïn et Abel, qui reproduisent la dichotomie première de leurs parents : nomade-sédentaire, homme-femme. Enfin, voici Abel, nomade, qui, tout en assumant les doubles caractères masculin et féminin, dans une position impossible – étant celle de la mort – reconstitue l'unité perdue. Mais avant de poursuivre de près l'inscription de cette mythologie personnelle qui s'est sensiblement mise sous le signe de *deux*, revenons encore à la question de l'androgynie pour en faire valoir un autre aspect, celui de l'homosexualité.

¹ En ce qui concerne l'approche mytho-historique de l'androgynie originelle, elle a déjà fait couler des flots d'encre. Voir à cet égard entre autres ELIADE, 1949 ; 1962 ; Actes du Colloque « *L'Androgynie* (1986) ; *L'Androgynie dans la littérature* (1990) Albin Michel ; le numéro spécial « Bisexualité et différence des sexes », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Gallimard, 1973, etc. Pour une description historico-religieuse de l'androgynie se reporter à BOULOUMIÉ, 1988. L'auteur fait appel aux mythes cosmogoniques décrits par Eliade.

² Cf. FREUD, 1976, « Au-delà du principe de plaisir », pp. 72-77 ; 1967 ; 1987.

³ ELIADE, 1949, 353.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 351.

⁶ MIGUET, 1988, 58.

⁷ Cf. PONTALIS, 1973, 14 sq. qui fait appel à Jean-Pierre Brisset : « On voit que le sexe fut le premier excès. On a aucun excès à craindre de ceux qui n'ont pas de sexe ».

Aristophane dans *Le Banquet* de Platon donne une description de l'antique nature humaine et situe sur un registre historique, le comportement sexuel propre à l'homme antique, notamment l'*homosexualité*. Freud citant ce mythe fondamental, devant avoir trait à la Genèse¹, ne cherche qu'à « dériver l'homosexualité masculine et féminine d'une bisexualité originaire des tendances sexuelles² ». Ainsi, la nature humaine comprend trois genres : mâle, femelle et androgyne³.

Engendré par la lune (intermédiaire entre le soleil et la terre), l'androgyne, comme Éros⁴, ne peut être sur le plan sexuel que bisexué, en assumant, comme le dit Luc Brisson, « le rôle de médiateur, d'intermédiaire par excellence : entre les sexes⁵ », entre le mâle et la femelle. Rappelons avec David ce que Freud entendait par bisexualité. A part la bisexualité biologique qui suppose la «coexistence d'éléments ou de dispositions mâles et femelles chez un même individu⁶ », Freud pose la notion de bisexualité psychique, sans pour autant élaborer sa théorie métapsychologique⁷. Celle-ci se retrouve chez « tout être humain [qui] aurait constitutionnellement des dispositions sexuelles à la fois masculines et féminines qui se retrouvent dans les conflits que le sujet connaît pour assumer son propre sexe⁸ ». L'être humain parvient, dans la plupart des cas, à assumer son sexe propre. Ceci suppose, comme le dit David, le refoulement réussi de la bisexualité initiale⁹. Nonobstant, cette bisexualité, comme le souligne Pontalis, risque de prendre la forme d'une stérilité¹⁰, découlant à juste titre de la position d'entre-deux qu'on lui a assignée. (Du reste, l'idée de stérilité, de l'impuissance résidera également dans l'épanouissement du *mythe de l'ogre* chez Tournier. Abel Tiffauges castré, stérile assume les rôles féminins et masculins : porte et emporte).

Microcosme : macrocosme

¹ Cf. à ce propos la note de BRISSON, (1973, 48) qui renvoie à K. ZIEGLER (1913) cité par FREUD (1976, 73, sq) pour rappeler que le rapport entre « Gen., 21–24 et le mythe d'Aristophane a été mis en lumière ».

² Cf. BRISSON, 1973, 48.

³ « Effectivement, autrefois, notre nature n'était pas celle que précisément elle est maintenant, mais différente. D'abord, en effet, les hommes se répartissaient en trois genres et non en deux comme c'est le cas maintenant : mâle et femelle, mais il y en avait encore un troisième, qui était une sythèse des deux autres, et dont maintenant le nom subsiste, mais qui lui-même a disparu. Par conséquent, existait alors un androgyne qui, pour la forme comme pour le nom, dérivait des deux autres, puisqu'il était une synthèse du mâle et de la femelle. » PLATON, *Le Banquet*, 189 *de-ef*. BOULOUMIÉ, 1988 élargit la notion de l'androgyne, en en révélant trois types : « les doubles mâles, les doubles femelles, expliquant les amours homosexuelles et un tiers seulement unissant masculinité et féminité et expliquant les amours hétérosexuelles » p. 158. Nous nous tenons à l'emploi usuel du mot « androgyne » qui désigne le couple mixte (troisième genre de l'anthropologie platonicienne) unissant mâle et femelle. Les autres formes de la nature humaine antique (le *double masculin*) seront ultérieurement abordées avec la question de *gémellité* et d'homosexualité.

⁴ Cf. DELCOURT, 1958, 137 cité par DAVID, 1975 : « Quant à Eros dont le nom est masculin, les artistes et les poètes, d'un bout à l'autre de la tradition, l'ont toujours conçu et représenté comme androgyne et les cosmogonies orphiques insisteront sur ce caractère. » p. 837.

⁵ BRISSON, 1973, 37.

⁶ DAVID, 1975, 723.

⁷ Cf. à cet égard ANZIEU, 1973.

⁸ FREUD, 1956, 199.

⁹ Cf. DAVID, 1973.

¹⁰ Cf. BRISSON, 1973, 33 : « [...] cette bisexualité successive, indissociable d'une invulnérabilité physique, s'accompagne d'une stérilité [...], et mène à la démesure... ». Ou encore : « Toute conjonction et disjonction complètes mènent à l'anéantissement ou à la disparition de l'un des termes des oppositions impliquées. Et toute conjonction et disjonction excessives provoquent ou bien la stérilité ou bien une génération asexuée. » p. 45. Voir aussi PONTALIS, 1973, 14 : « ...l'appropriation du double pouvoir (père-mère, garçon -fille) vire à l'impuissance ; l'union fusionnelle du couple conduit à la mort, à la stérilité. Le bisexuel est un asexué. »

Dans une analyse éclairante, Brisson exploite la correspondance entre le domaine du microcosme (« anthropologie ») et celui du macrocosme (« cosmologie ») avec également Éros androgyne, comme médiateur. Aux trois genres humains répondent respectivement, dans le système solaire, le soleil, la terre et la lune¹. Cette correspondance révèle l'importance qu'attache Tournier à la météorologie et en particulier au vent Paraclet incarnant donc Éros, soit le souffle intermédiaire, le Saint-Esprit de la Trinité, chargé d'assurer la communication entre Ciel – Père et Terre – Fils, ou autrement dit *ruah* (M, 155–158). En effet, les quatre éléments fondamentaux², de même le *ruah* – qui veut dire « vent, souffle, vide, esprit, [...] un contact léger, une caresse douce, un air de bien être où l'on baigne [...], brise » (M, 156) – constituent une enveloppe autour des textes pour déterminer et cacher dans le même temps la nature perverse des personnages romanesques.

Circularité

Aussi l'androgyne nous invite-t-elle à prendre en considération les formes qui lui sont propres, celle entre autres du *cercle*, des *sphères*³ ou, avec Freud, de la « boule protoplasmique⁴ ». Robinson et Vendredi, ainsi que les frères jumeaux des *Météores* vivent la hantise perpétuelle et la tentation de se nouer dans « une relation intime et comme originelle avec le ciel » (VP, 242). Cet « amour ovale » (M, 287 ; 387) qui est le propre de Jean et Paul et d'une façon plus abstraite celui aussi d'Alexandre, fait appel non par hasard à la description platonicienne de la forme dans laquelle les êtres humains se réunissaient avant l'intervention mutilante, la bisection de Zeus⁵. De fait, le cercle, l'ovale est devenu l'emblème même de l'amour narcissique. La sexualité solaire, « érotique close sur elle-même » (VLP, 12 ; 229), grand sujet de *Vendredi*, avec une autre figure emblématique du serpent mordant sa queue (ce serpent serait aussi l'emblème de la masturbation), reprend la même idée d'une sexualité outragée, excessive qu'inaugure non seulement la pensée de la bisexualité, mais aussi, et qui va de pair avec, l'abolition de la différence des sexes (VLP, 230). C'est en effet le symbolisme lié à la circularité, à la sphéricité qu'on retrouve dans la figure de l'androgyne se rapportant à l'œuf cosmogonique : « œuf de Léda fécondé par le Cygne jupitérien » (VLP, 231). Celui-ci, dans la mesure où il se manifeste dans les « souffles », incarne, entre autres, « les deux sexes [...] et formaient un œuf, le Grand-Un ; duquel se sont détachés le Ciel et la Terre⁶ ».

Robinson, de son côté, ne manque pas de parcourir, avec Abel Tiffauges, le chemin des métamorphoses dictées par la dialectique de *porter*. D'abord porté par la mère (vécu dans ses fantasmes telluriques et aquatiques) – voici donc la mère qui, comme la sphère, protège, « abrite

¹ Cf. *ibid.* « [...] c'est qu'à l'origine ils ont été engendrés, le mâle par le soleil, la femelle par la terre, et l'androgyne par la lune », p. 31.

² Cf. PLATON, *Timée*, 32b. La présence des quatre éléments implique le primat de l'ontologie platonicienne dans l'œuvre de Tournier.

³ Cf. PLATON, *Timée*, 33b.

⁴ GREEN, 1983 cite FREUD p.57. A côté des nombres supposés traduire le narcissisme, nous retenons ici l'idée de Green selon laquelle : « Impossible de penser le narcissisme sans repères spatiaux. » p. 57.

⁵ « Ensuite, la forme de chacun de ces hommes était un tout circulaire, avec un dos et des flancs en cercle. Elle comportait quatre mains et des jambes en nombre égal aux mains, et sur un cou de forme circulaire, deux visages, semblables en tout, mais avec une seule tête pour ces deux visages en position opposée, et quatre oreilles, et deux sexes et tout le reste, comme on peut se le représenter à partir de ces données. » *Le Banquet*, 189 e5–190 a4.

⁶ ELIADE, 1949, 355.

le Soi – et qui peut constituer à sa périphérie “le faux Soi”¹ – Robinson apprend ensuite à porter « sur ses épaules Speranza » (VLP, 175). Mais cette sexualité liée à la terre, avatar du premier amour archétypal qui s’adresse à la mère, se tourne bientôt vers le ciel, et trouve son apothéose dans l’amour ouranien lorsque Robinson, portant le ciel, devient son « épouse » (VLP, 230). Ces passages de l’eau à la terre, puis de la terre au soleil permettant à Robinson d’accéder à une sexualité sublimée, transcendée, neutre en fait, témoignent de la prédominance d’une perspective platonicienne dans l’œuvre de Tournier. De part et d’autre, l’image de la circularité, laquelle postule l’idée de l’unicité, nous renvoie à la question d’une recherche narcissique de l’intégrité.

2. A la recherche d’une mythologie personnelle

Sous l’égide de Platon

Dans les pages qui suivent, nous nous proposons de suivre le cheminement d’une mythologie personnelle placée d’abord sous le primat de l’androgynie, soit de l’Un et de montrer à quel point cette « unité duelle » se voit liée chez Tournier à l’idée de bisexualité psychique. Si le mythe platonicien ne cesse de nous intéresser, c’est qu’il ouvre, en conjuguant *mythos* et *logos*, la perspective du double.

Dans son étude fondamentale sur le mythe, Jolles avance que c’est à l’oracle (prophétie et la personne) que revient le mérite de créer l’unicité de l’univers en ce qu’il « contraint l’univers en le questionnant à devenir cohérent, à dire son être vrai² ». De fait, s’il fallait apparenter l’auteur *du Vent Paraclet* à une figure de la philosophie occidentale, on serait amené à dire que « la figure de Socrate telle qu’elle se crée dans l’œuvre platonicienne³ », nous laisse penser à Tournier qui, le long de ses réécritures mythiques, ne fait qu’osciller deux mots contradictoires, *mythos* et *logos*. Cette opposition entre savoir (connaissance) et mythe découlant de l’opposition établie entre *logos* et *mythos* fait qu’en matière de mythe toute connaissance s’avère vaine, et que « toute tentative faite par l’homme pour pénétrer l’univers et le comprendre à partir de soi-même risque, à chaque instant, de se perdre dans l’erreur et dans le contre-sens⁴ ». Ce qui fait espérer sortir de ce paradoxe, c’est donc la *prophétie* à laquelle l’homme, n’étant pas en mesure d’avoir une connaissance immédiate du monde, se reportera. Cela revient à dire avec Jolles que « les mythes sont divins et que le savoir divin, qui comprend les choses à partir d’elles-mêmes, est le mythe » (*ibid.*). Le mythe et la prophétie ainsi liés, il ne nous reste qu’à substituer à la prophétie le mot *destin*, cher à Tournier, pour faire valoir ici l’efficacité de l’analyse de Jolles censée jeter une lumière toute neuve à la problématique que soulèvent le destin et les héros « à destin » dans l’univers romanesque de Tournier. C’est que le destin, en tant que structure à remplir, fétiche quelquefois épouvantable, donne sens.

Dieu créa l’univers et l’humanité

¹ GREEN, 1983, 58.

² JOLLES, 1972, 91.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 85–86.

La première étape ou pour ainsi dire le moment fondateur de la mythologie personnelle est la réécriture de la Genèse. Il est bien possible que l'idée de la perfection humaine connue également des théosophes néoplatoniciens et néo-pythagoriciens, ainsi que des gnostiques pousse Tournier à rechercher cette « unité sans fissure¹ ». Du nombre élevé des réécritures du mythe de l'androgynie on constate la « résistance », une force obsessionnelle qui obligerait Tournier « à redire ce qu'il a déjà dit² » pour produire cette variété foisonnante de textes de la Genèse. Bouloumié en recense quatre, avec en tête un article³ où Tournier, s'inspirant essentiellement du dialogue socratique, donne une lecture platonique de la Genèse.

Cet article constituant le point de départ dans le développement de la thématique biblique occupe une place importante, car Tournier y est le plus proche du texte de Platon. Néanmoins, c'est justement la progression, la différence qui nous intéressent, lesquelles, parallèlement aux citations littérales, en viennent à ouvrir et à pointer le texte vers une thématique nouvelle (gémellité, nomadologie, etc.). Par rapport à la description platonique, le texte de Tournier montre une différence sensible : alors que chez Platon, l'androgynie, à la suite de la séparation, instaure une sexualité « normale », étant elle-même l'origine du couple mixte, chez Tournier, la figure de l'androgynie revêt un caractère pervers. Le mariage, en tant qu'il est tenu d'établir le règne de l'androgynie (un homme qui aime la femme, une femme qui aime l'homme⁴), se comprend comme une « aberration conjugale » (RA, 35), une « solution dérisoire » (*ibid.*). Celui-ci permet à l'homme de s'imaginer qu'il peut encore « remonter la pente, restaurer l'Adam originel » (*ibid.*). Par ailleurs, cette problématique suit directement les pages où Abel interroge le texte de la Bible afin de justifier sa propre sexualité encore à connaître et à reconnaître. Mettant en scène avec la figure de l'androgynie l'idée de la bisexualité universelle, étant celle-ci « une conséquence nécessaire de l'idée de la bisexualité divine⁵ », *le Roi des Aulnes* esquisse l'idée largement répandue d'une double création⁶.

Outre *La famille Adam*⁷ où l'homme primordial apparaît androgynie, bisexué, on retrouve une réécriture biblique de la Genèse, laquelle échappe – paraît-il – à l'attention de Bouloumié, dans *Gaspard, Melchior et Balthazar* : « Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance » (GMB, 47). Mais cette fois, une insistance sur les mots « image » et « ressemblance » fait glisser le texte vers une nouvelle position de la dualité : celle du portrait-autoportrait ou de l'image en général⁸.

¹ Pour une description historique du sujet voir ELIADE, 1962, 111–181.

² BLANCHOT, 1955, 14.

³ « Des éclairs dans la nuit du cœur » *Les Nouvelles Littéraires*, 26/11/1970, repris comme avant-propos d'un album *Mythologies*, Paris, Ed. Michel Brouetta, Coll. Œuvres graphiques contemporaines, déc. 1970 ; cité dans son intégrité par BOULOUMIÉ, 1988, 157–159.

⁴ Cf. le tableau proposé par BRISSON, 1973, 43.

⁵ ELIADE, 1962, 133.

⁶ « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il les créa mâle et femelle. Et Dieu les bénit, et leur dit : „Soyez féconds, croissez, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la”. Ce soudain passage du singulier au pluriel est proprement inintelligible, d'autant plus que la création de la femme à partir d'un côté d'Adam n'intervient que beaucoup plus tard, au chapitre II de la Genèse. Tout s'éclaire au contraire si l'on maintient le singulier dans la phrase que je cite. Dieu créa l'homme à son image, c'est-à-dire mâle et femelle à la fois. Il lui dit : „Crois, multiple”, etc. » (RA, 33–34). Voir à ce propos BOULOUMIÉ, 1988, 161 ; Bertin, 1986, 63–81 (in *Cahiers de l'Hermétisme*, « L'Androgynie », Albin Michel, 1986) ; MIGUET, 1988, 58.

⁷ « A quoi ressemblait le premier homme? Il ressemblait à Jéhovah qui l'avait créé à son image. Or Jéhovah n'est ni homme ni femme. Il est les deux à la fois. Le premier homme était aussi une femme. [...] Donc Adam n'avait besoin de personne pour faire des enfants. Il pouvait se faire des enfants à lui-même. » (CB, 11)

⁸ La note de GREEN 1983 va dans le même sens. Pour introduire Narcisse, il fait appel à la Genèse et révèle le caractère problématique du texte biblique, ainsi que la différence entre « image » et « ressemblance » : cette dernière « atténue le sens de l'image en excluant la parité » p. 31 sq.

Toujours dans la même ligne de pensée, rappelons « Le Sosie de Dieu », dans *le Vagabond immobile* qui fait mention de cette même partie de la Genèse : « Dieu ayant fait le premier homme à son image et à sa ressemblance, rien ne le distinguait de lui » (VI, 65). Ce phénomène de l'*auto-citation* appelle la problématisation du *sosie*, de la gémellité (soit le Même), et, par-tant, reçoit un accent particulièrement important dans *les Météores* en ce que Thomas Koussek se veut le frère jumeau de Jésus-Christ. La perspective de cette Gémellité Absolue revendiquée par Thomas le Didyme (M, 151) fera émerger la pensée de souillure au sein même du sacré.

Sexion¹ : la femme

A l'épisode de la Genèse suit la création de la femme. Dans *le Miroir des idées*, traité des dualités, Tournier², porté à établir des couples d'opposés, pose en tête le couple de l'homme et de femme et reconstitue la perspective biblique déjà mentionnée. Ainsi, la femme n'est qu'un homme destiné à parer des organes féminins de celui-ci. Alors qu'Abel Tiffauges insiste encore sur la lettre, à savoir sur le glissement du *côte* au *côté*³, Tournier constate tout simplement : « Dieu fit alors tomber l'homme dans un profond sommeil, et il retira de lui tous les organes féminins » (MI, 16). Il essaie de comprendre la nature humaine à partir de cette différence de matière qui sépare non seulement dans leur intention, mais aussi dans leur nature l'homme de la femme. Sensible à l'idée d'une bisexualité originelle, Tournier décèle chez tous les deux les traces d'une *ablation* censée expliquer non seulement l'éventuel désir maternel existant chez l'homme, mais aussi le manque de la femme, qui, à jamais privée de sexe, n'est dans la conception d'Abel Tiffauges qu'une « partie sexuelle de l'homme » (RA, 34). La question de l'androgynie (bisexualité) se renoue donc à cette position impossible de la femme (position évidemment problématique soulignée en l'occurrence par l'absence de la femme de l'univers tournierien) et met en valeur la vocation maternelle et *sexuelle* de l'homme.

Dans le récit de *La famille Adam*, Adam archaïque, bisexuel se plaint ainsi à Jéhovah :

« Il y a deux êtres en moi. L'un voudrait se reposer sous les fleurs. Tout le travail se ferait alors dans son ventre où se forment les enfants. L'autre ne tient pas en place. Il a des fourmis dans les jambes. Il a besoin de marcher, marcher, marcher. » (CB, 12)

A la dichotomie homme-femme⁴ qu'instaure la coupure divine mettant ainsi fin à l'androgynie, s'ajoute celle du sédentaire et du nomade. Tournier semble se rattacher à la tradition gnostique selon laquelle la séparation signifie la chute et non la consommation du fruit défendu. Par conséquent, la scène où le couple se voit chassé du Paradis est passée sous silence et se trouve tout simplement marquée par un hiatus (CB, 14).

¹ Cf. GREEN, 1973 fait appel à LEWINTER pour l'étymologie du mot *sexion* : « sexe viendrait de *secare* couper, séparer » p. 259. Voir aussi DAVID, 1975, 721 : « Le mot sexualité répond donc à la fonction de l'être sexué en tant que tel, ce qui suppose la différence et la complémentarité des deux sexes. »

² Pourrait-on vraiment prétendre que c'est Tournier qui parle sans se dissimuler sous un "il" ou un "je" ?

³ « Il plonge Adam archaïque dans le sommeil, il lui retire, non une côte, mais son « côté », son flanc, c'est-à-dire ses parties sexuelles dont il fait un être indépendant. » RA, 34.

⁴ Pour l'histoire de la création d'Eve dans *les Météores* voir BOULOUMIÉ, 1988, 161.

C'est dans une ligne de pensée identique que *le Roi des Aulnes* traite du passage de la séparation¹ et évoque, pour la première fois, l'idée de la solitude. La séparation de l'homme et de la femme sera donc suivie, selon cette version, par celle de l'enfant, être chéri de Tournier. Cette dislocation fait les « trois malheureux » :

« l'enfant éternel orphelin, la femme esseulée, apeurée, toujours à la recherche d'un protecteur, l'homme léger, alerte, mais comme un roi qu'on a dépouillé de tous ses attributs [...] » (RA, 35)

Caïn et Abel

Ladite séparation instaure le règne de la dualité qui se traduit sur un plan moral par une dichotomie du Bien et du Mal, sédentaire-nomade, etc. Les deux frères, Caïn et Abel, reproduisent en effet leurs deux parents. Alors que Caïn le *sédentaire*, étant « le portrait de sa mère » (CB, 15), a un caractère féminin et représente la femme, son jeune frère, Abel, le *nomade*, tout comme « son coureur de père » (*ibid.*), représente l'homme. Aussi bien le vocabulaire tournierien s'enchaîne-t-il dans une série, dans une chaîne de signifiants de telle sorte que les deux côtés des couples opposés se révèlent interchangeables : ceci pour dire, d'une part, que le nomade, à savoir l'homme qui est doué de caractères féminins, devient, au bout de son chemin parcouru, sédentaire ; de l'autre, qu'il est aisé d'envisager un système de correspondance, de communication entre les éléments du paradigme homme-nomade-centrifuge et femme-sédentaire-centripète.

¹ « [...] Plus tard, il constate que la solitude impliquée par l'hermaphrodisme n'est pas bonne. Il plonge Adam dans le sommeil, et il lui retire, non une côte mais son « côté », son flanc, c'est-à-dire ses parties sexuelles féminines dont il fait un être indépendant. Dès lors on comprend pourquoi la femme n'a pas à proprement parler de parties sexuelles, c'est qu'elle est elle-même partie sexuelle... » (RA, 34)

Abel est Caïn

Le protagoniste *du Roi des Aulnes*, tel Adam Kadmon archaïque, réunit dans son caractère les attributs opposés du mâle et de la femelle. A la fois chasseur et chassé, il mène une double vie. Aussi le chemin qu'il parcourt dans l'univers fictif du roman, sa remontée dans le temps et dans l'espace mythiques (vers l'Est), se comprend-il sur un double registre. La binarité du symbolisme est, de fait, révélatrice si l'on tient compte de l'opposition, du conflit qu'assume le livre de Tournier en faisant à la fois appel à *Erlkönig* (ballade de Goethe), au chasseur et à la figure « mythique » d'Abel, au chassé. Cette dualité que l'antinomie du prénom (Abel) et du nom (Tiffauges) du protagoniste vient souligner, se voit de nouveau mise en perspective par l'acheminement du destin, et ce, surtout sur un plan éthique. Il ne s'agit pas simplement d'un passage de l'innocence à la culpabilité, même si Abel, la première victime, devient petit à petit Tiffauges¹. La perte de l'innocence mettra au monde l'idée de la monstruosité, laquelle se développe dans un contexte historique approprié, ainsi que sur un plan sexuel. On assiste à la naissance d'un autre Abel qui était là « déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans », qui croit être issu « de la nuit des temps » (Christophore, Nestor, Atlas), un Abel devant obéir à l'oracle proféré par une femme, la seule d'ailleurs de toute l'histoire, Rachel : « Tu es un ogre » (RA, 13). Cette prophétie déclenche et modère toute la transmutation du protagoniste. Pour que cette transformation puisse avoir lieu, il faut que Rachel, occupant la place de la femme, abandonne l'« univers personnel » d'Abel. Esseulé, il retrouve la vocation originelle de l'homme : la maternité. En tant que Père imaginaire, « père de la préhistoire individuelle² » doué des deux sexes, Abel revendique la place de la femme, porteuse d'enfant, et retrouve donc peu à peu la nature féminine de Caïn. Le nomade ainsi métamorphosé, devenu sédentaire (femme) ne quitte pas la position meurtrière appartenant, à l'origine, à Caïn. Afin de comprendre cette transmutation d'Abel, faisons appel à la notion d'*anima*³ C.G. Jung, principe féminin, censée régir « la voie d'individuation⁴ » de l'homme. C'est en assumant cette image archétypale de la femme en tant qu'objet du désir, et portant la vraie nature de l'homme qu'Abel découvre sa vocation maternelle dans le portage des enfants. Abel androgyne devient « pédéphore⁵ ».

On a poursuivi le passage de l'Un à Deux avec son moment paroxystique : la sexion. Cette approche première ne frôlant qu'à peine les grandes questions inquiétantes de l'univers de Tournier ne cherche en effet qu'à montrer l'affinité de l'auteur aux problèmes de sexualité inscrits et dissimulés par la mythologie.

3. Mythe de la gémellité

¹ Nom de lieu où Gilles de Rais, Barbe-Bleue, le compagnon d'armes de Jeanne d'Arc, a torturé et tué des enfants. Tournier consacre un récit à Gilles de Rais ; pour une approche historique de la polémique autour de Gilles de Rais voir ROSELLO, 1990, 31–66 ; pour une approche psychanalytique de la structure perverse voir ZAPATA, 1986.

² FREUD, 1923/1976 ; KRISTEVA, 1987, 13–41.

³ « Dans l'inconscient de l'homme, il réside de façon héritée une image collective de la femme à l'aide de laquelle il appréhende l'essence féminine », JUNG, 1964, 150.

⁴ « Devenir un être réellement individuel et, dans la mesure où nous entendons par individualité la forme de notre unicité dernière et irrévocable, il s'agit de la *réalisation de son Soi* », JUNG, 1964, 115.

⁵ Rappelons ce que Jean d'Ormesson a noté à ce propos : « je lui reprocherai volontiers [...] le mot nouveau qu'il forge pour désigner un porteur-empporteur d'enfant : *pédéphore*. Je vois bien la contamination avec pédéraste, mais je reste convaincu que le génie de la langue – et l'étymologie – exige *pédophore*. », ORMESSON, 1977, 15. Par ailleurs, Tournier parle d'une pédophilie (VP, 106 ; 122) ; cela nous laisse croire que l'ambiguïté de son choix est, à coup sûr, intentionnelle.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de passer de la dimension de l'Un et de l'Autre, à la dimension tout aussi inquiétante du Même. De fait, chez Tournier, les mythes des jumeaux, traditionnellement liés aux mythes d'origine, « proche du mythe de Sosie [...] sans rapport avec celui de l'androgyné¹ », offriront d'autres avatars de l'Unité duelle archétypale². L'approche ethnographique et l'apport de la psychanalyse viendront ici à l'appui de l'affirmation de Frédéric Lapage selon laquelle il existe parallèlement à l'harmonie que l'amour des jumeaux incestueux laisse sous-entendre, un côté « gauche » de la gémellité : « [...] les jumeaux sont bien des fauteurs de troubles, les apologistes des ruptures de l'ordre. Leur avènement brise en effet ces quatre ordres transcendants, l'espace, le temps, l'unité de l'être et de l'Histoire³ ».

Tabou ethnographique

Il est donc aisé de situer la gémellité au sein de l'androgynie, dans la mesure où les couples gémellaires cherchent à sauvegarder ou à restaurer une unité non-entamée. Avant de considérer cet aspect de la gémellité, essayons de comprendre la nature perverse de leur dualité réelle. En effet, la naissance gémellaire s'avère être l'un des sujets d'ores et déjà empreints d'une ambiguïté exemplaire dans la littérature ethnographique⁴. C'est qu'elle assume des caractères opposés : à la fois maléfiques et bénéfiques, « l'atmosphère de suspicion, d'angoisse et d'étrangeté qui entoure les jumeaux est loin d'être dissipée » écrit Laura Levi Makarius, dans *Le sacré et la violation de l'interdit*. L'auteur, en se référant à des coutumes décrites par des études ethnographiques de diverses tribus, et avec la théorie de violation de tabou, croit pouvoir expliquer la crainte inspirée par les jumeaux. Cette violation du tabou concerne à proprement parler le tabou de l'inceste (« inceste prénatal dans le sein de leur mère⁵ »), d'où l'horreur et la crainte qui scellent les jumeaux de l'impureté et de la violation. Outre ce pouvoir maléfique, pour les mêmes caractères (impureté), « l'attribution d'un pouvoir bénéfique aux jumeaux est nécessaire pour permettre leur survie et leur intégration au groupe⁶ ».

Tabou psychanalytique

L'abord théorique et la pratique analytique débouchent – semble-t-il – sur la même ambiguïté : la question de la gémellité s'inscrivant dans celle plus large du double est hantée par une « inquiétante étrangeté ». L'histoire des jumeaux, les fantasmes gémellaires reprennent la forme d'une histoire d'amour et de haine, chargée du complexe d'Œdipe, en ce qu'elle se trouve liée à l'absence de « la fonction paternelle instauratrice d'une loi interdisant l'inceste ». A la relation fusionnelle avec la mère (intra-utérine) se substitue, « temps de frustration », « la fusion sexuelle avec l'autre⁷ » (« complémentarité frère-sœur ou frère-frère »). A la vérité, il est question du trouble que l'équation Mère-Enfant-Phallus va subir conséquemment à la situation rivale des deux enfants, laquelle consiste à « épargner la mère et se maintenir contradictoirement dans la

¹ PERROT, 1988, 628.

² Cf. entre autres GUICHARD, 1989 ; BOULOUIMIÉ, 1988.

³ LAPAGE, 1980, 331.

⁴ Voir P. SAINTYVES, « Les jumeaux dans l'ethnographie et la mythologie », *Revue anthropologique* n°35, Paris, 1925, cité par SOURZAT, 1993, 56.

⁵ Cf. LEVI MAKARIUS, 1974, 89.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ SOURZAT, 1993, 48–49.

position de son complément narcissique phallique¹ ». René Kaës situe le complexe des jumeaux, appelé « complexe fraternel », dans le « Pré-œdipien ». Cette période, qui serait donc « antérieure et opposable à l'avènement du complexe d'Œdipe² », préfigure l'Œdipe en ceci que sa structuration triangulaire se montre de tenir compte du rival qu'est « l'objet partiel concurrent de l'infans ». Autrement dit, cette « petite chose », au lieu d'être identifiée comme étant le Père génital (Loi), appartient « à la même catégorie que le frère³ ».

Ce complexe organisé de représentation et d'investissement inconscients confronte le sujet à ses « désirs amoureux, narcissiques et objectaux » (fusion sexuelle incestueuse). Ceux-ci peuvent se nourrir, comme le prouvent les expériences cliniques et les récits mythologiques, de haine et d'agressivité (la mort de l'autre-même) contre le frère ou la sœur. La présence de cet « autre-semblable » auprès de la mère, et le partage de la mère qui s'ensuit, aboutit à une rivalité des deux frères-pareils, jusqu'au désir d'éliminer l'autre, soit dans la haine meurtrière (« souhait de mort⁴ »), soit dans l'amour (incestueux) de l'autre. Chacune des deux modalités est soumise à l'impact des pulsions mortifères. C'est dans ce contexte qu'il faut faire entrer le cas de Caïn, auteur du premier fratricide, dont le récit biblique « met en évidence deux éléments de la structure du complexe fraternel⁵ ». Cependant, l'hostilité conduisant au meurtre tourne ensuite à « la tendresse, puis au repentir⁶ » pour constituer le code moral de la société (« rivalité surmontée⁷ »). Avec comme point de départ cette thèse (*Totem et Tabou*, 1912), Freud est amené à formuler ses doctrines concernant la genèse de l'homosexualité et de la jalousie (1922) : « les rivaux antérieurs devinrent les premiers objets d'amour homosexuels ».

Compte tenu de la double perspective qu'offrent respectivement l'investigation ethnographique et l'investigation psychanalytique esquissées, examinons ici très succinctement les figures gémellaires. Aussi bien ce parcours des couples de jumeaux nous permettra-t-il d'introduire une analyse plus approfondie susceptible de traiter de la problématique que toute identification gémellaire soulève.

Haïo-Haro

Se fauilant d'un texte à l'autre, la gémellité, mise en cause d'abord sous forme de motif et d'allusions, s'impose dans sa totalité dans un vaste roman, *les Météores*. On connaît les recherches scientifiques effectuées sous la direction de René Zazzo, lesquelles ont dû précéder la rédaction dudit roman qui, du point de vue de la présentation de la vie intime des jumeaux, a provoqué de vives réactions auprès du public, et en particulier auprès des couples gémellaires. L'auteur publie même une lettre d'approbation qui lui a été adressée par des jumeaux. Mais, voyons la série du thème gémellaire que semble poursuivre Tournier depuis longtemps :

1 KAËS, 1993, 7.
2 *Ibid.*, p. 9.
3 *Ibid.*, p. 10.
4 FREUD, 1921/1932, 96.
5 KAËS, 1993, 17.
6 *Ibid.*, 26.
7 FREUD, 1921/1932, 97.

« On le voit apparaître dans Vendredi (« Folio », p. 231)¹ lorsque Robinson imagine qu'il pourrait être le frère jumeau de Vendredi, non un jumeau selon la course horizontale de la vie, mais un gémeau, issu d'une génération verticale, céleste. » (VP, 242)

De fait, cette gémellité imaginaire qui, dans une apothéose mystique, fait de Vendredi l'alter ego, le gémeau de Robinson, se classe dans notre typologie parmi les avatars de la fausse gémellité. On peut dire la même chose, pour ce qui est de la relation pour ainsi dire identificatoire qui attache Abel Tiffauges d'abord aux pigeons, ensuite au couple gémellaire, Haïo et Haro. Tiffauges, le fanatique, ébloui par la perfection de la forme dans laquelle les deux corps entrelacés (des pigeons) se réunissent, reconnaît une forme, celle de la totalité, de l'absolu dont il est à la recherche, et que lui-même prétend réaliser avec une série de jumeaux mythiques. C'est dans cette ligne de pensée qu'il faudrait prendre en considération la gaucherie de Tiffauges vécue à l'image de Nestor lors d'une initiation après-coup. Rappelons ce que Tournier dit :

« [Abel] découvre les charmes de la gémellité grâce aux pigeons qu'il réquisitionne, puis mange avec des sentiments mêlés (p. 155 et 166)², puis ce sont des enfants est-prussiens (p. 303), Haro et Haïo, jumeaux-miroirs de surcroît, dont il prend possession. » (VP, 242–243)

À la suite du présent parcours approximatif des figures gémellaires, il nous semble licite de poser que la gémellité, en tant que thématique supposée faire accéder le sujet dans une dimension eschatologique, et ce, grâce à un dépassement de la dialectique des sexes, donne lieu, à chaque fois, à un investissement pervers. La relation de Paul à Jean ne vient qu'à appuyer cette idée.

Jean-Paul

Inceste, homosexualité, absolu (cf. VP, 255). Voici les *termes* d'une analyse menée à bien par Tournier lui-même à propos des *Météores*. Le côté absolu a déjà été montré : circularité, perfection, innocence, l'Un : « les jumeaux représentent donc l'incarnation fascinante de l'unité perdue, un état de bonheur et d'innocence originelle³ ». En effet, la complémentarité⁴ due à l'effet de miroir représente la même volonté de surmonter la déchirure originelle et de retrouver par là le contact avec le sacré. Modèles pour toute quête d'autrui, les jumeaux incarnent l'innocence, par opposition à la culpabilité des « sans-pareil » :

« [...] tout homme a primitivement un frère jumeau. Toute femme enceinte porte deux enfants dans son sein. Mais le plus fort ne tolère pas la présence d'un frère avec lequel il faut tout partager. Il l'étrangle dans le ventre de sa mère, et l'ayant étranglé, il le mange, puis il vient seul au monde, souillé par ce crime originel, condamné à la solitude [...] » (M, 196)

¹ C'est bien un renvoi de Michel Tournier.

² Voici les lieux auxquels il renvoie : « l'ingestion dévote et silencieuse de la dépouille des trois petits soldats égorgés revêtirait un caractère presque religieux, et serait en tout cas le meilleur hommage qui pouvait leur être rendu » (RA, 238). La question de la disparition, de la mort des "signes" (colombes = porte-signes) sera encore soulevée. Cf. FREUD, 1919/1985 : « [...] le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un "démenti énergétique de la puissance de mort" [O. Rank] [...] ; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant [*unheimlich*] avant-coureur de la mort ». pp. 236–237.

³ BOULOUMIÉ, 1988, 86.

⁴ Cf. le tableau récapitulatif des oppositions structurales élaboré par BOULOUMIÉ, 1988, 124.

Jean (et) Paul vivent dans un cercle hermétiquement fermé, ovoïde. Leur relation, transfiguration de nos interdits, s'impose, aux yeux des sans-pareil, comme un « absolu inaccessible » (VP, 255) tant au niveau émotionnel que langagier, et auquel échappe même l'homosexuel. L'un des frères, Jean, parti en voyage de noce, brise la cellule gémellaire, le cercle de sa finitude qui représente pour lui « le contraire de l'existence, la négation du temps, de l'histoire » (M, 247). Paul, le jumeau « déparié », troublé par cette trahison, tente de reconstituer l'état « normal » de la gémellité, tenu pour le seul espace vivable, et poursuit son frère jusqu'à Berlin, ville-jumelle, coupée en deux. Mais au lieu de retrouver, de rejoindre Jean-le-Nomade, et de vivre de nouveau l'éblouissant secret du Jeu de Bep, à savoir cet état d'abandon « où les limites moi/autre s'effacent » dans la cryptophasie – l'éolien, l'intuition gémellaire, le son des amours ovaux –, Paul, le sédentaire, invalidé sous le mur de Berlin (descente symbolique aux enfers), subit une mutilation rituelle. L'anéantissement de son côté gauche, broyé par l'éboulement du tunnel, symbolise la perte définitive de son frère-pareil.

Avec la gémellité, la question de la latéralité, exposée de par sa nature à un jeu d'inversion¹, et liée par cela à l'identification caractéristique des jumeaux (identification du Même au Même) connaît un investissement particulièrement intense dans les textes de Tournier. C'est dans la troisième partie de notre travail que nous essaierons de répondre et de porter un éclaircissement aux questions ici soulevées, en prenant appui sur des notions psychanalytiques. Pour l'instant, poursuivons cette interrogation avec le troisième élément de notre typologie arrêtée ci-dessus.

4. Mythe de la fausse-gémellité

Tout comme les jumeaux, les faux jumeaux cherchent à retrouver une unité sans fissure, archaïque, pleine. Il convient de préciser cependant que la fausse-gémellité, à la différence de l'androgynie ou de la gémellité, n'existe point en tant que catégorie mythologique ou analytique. Elle ne permet non plus aucun recours à un contexte légitimant (« manteau du mythe² »), à un point de repère, par rapport auquel les versions tourniéennes pourraient s'élaborer.

Nous avons rassemblé sous l'étiquette de ce type de gémellité des figures (toujours des doubles) qui connaissent une crise (narcissique) lors de leur développement identificatoire. Comme le dit Rosolato, c'est « contre le danger de l'autre (ou de l'objet) » que le narcissisme répond par le dédoublement. Ainsi, « le double ne serait qu'un semblant d'autre et toutefois le Même³ ». Les doubles narcissiques, à raison d'une maintenance de l'Œdipe, ne peuvent pas « sortir d'une capture fascinante⁴ ». En effet, l'Œdipe ne peut être quitté que par la reconnaissance de la différence des sexes. Cette question paraît nous entraîner de nouveau vers un contexte psychanalytique, déjà effleuré dans le cas de la gémellité. A la fois structurant (réitéré) et destructurant, la fausse-gémellité met en scène, à chaque fois, une identification perverse. Bien qu'elle soit d'ores et déjà inscrite dans une structure perverse, et ce, grâce à l'idée de la fausseté, du simulacre et de l'inversion, la fausse-gémellité (faite à l'image de la gémellité dont elle n'est qu'une version) aspire à la totalité sacrée, absolue.

¹ Cf. *ibid.* ELIADE, 1971, 233 souligne l'importance du côté gauche : « le privilège attaché à la main droite s'explique par la polarité religieuse, qui sépare et oppose le sacré (l'homme, le Ciel, la droite, etc.) du profane (la femme, la Terre ou monde inférieur, la gauche, etc.) ». Voir aussi POUCHELLE, 1973.

² LEHTOVUORI, 1995, 103.

³ ROSOLATO, 1969, 21.

⁴ *Ibid.*, p.18.

A la réflexion, elle peut se concevoir comme une réécriture du mythe du *solitaire*, en ce que le solitaire est toujours à la recherche de l'autrui lui permettant de se différencier. La question de l'identification ainsi posée, il nous semble nécessaire de prolonger l'interrogation herméneutique par une approche psychanalytique de la constitution du sujet. Nous évoquons ici à titre introductif quelques occurrences de la fausse-gémellité auxquelles nous ne manquerons pas de revenir derechef dans une analyse ultérieure.

Robinson – Vendredi / Jeudi

Réécriture d'une thématique du bon sauvage rendue célèbre par D. Defœ, le premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, porte incontestablement l'empreinte des années que Tournier passa au Musée de l'Homme, assistant aux cours de Claude Lévi-Strauss. Tournier met incontestablement au centre de son intérêt le paradigme Culture/Nature. Le naufragé, d'abord soucieux de reconstituer une civilisation à l'image de la sienne perdue (« exploration méthodique de l'île », « recensement de ses ressources » « Charte de l'île de Speranza », « Code Pénal », etc.), doit connaître et reconnaître peu à peu les lois de la Nature, lesquelles lui sont révélées par Vendredi. Le bon sauvage, avec l'explosion de l'île administrée, met fin à la domination de la Culture, et introduit le règne de la Nature. La gémellité imaginée entre Robinson et Vendredi n'est, malgré les allusions aux figures mythologiques (par exemple Léda), qu'une contrefaçon et s'inscrit dans la série des méconnaissances dont Robinson ne cesse d'être l'objet, la victime.

Cette aventure intérieure dont le journal intime de Robinson fait témoignage, porte le novice de l'initiation de la découverte (reconnaissance) de soi à la « Connaissance solaire ». Cette dimension pure dépasse la dialectique sujet-objet. La réécriture parodique de la société néocapitaliste donne lieu à une métamorphose (extérieure et intérieure) de Robinson. Mais l'admiration qu'il éprouve pour le sauvage l'amène petit à petit à s'identifier à lui : « il ressemblait tellement à Vendredi qu'il n'avait pas grand chose à faire pour jouer son rôle » (VLP, 212). C'est cette volonté de trouver une image de soi-même, un moi-autre identique, un *alter ego* qui se réalise enfin par l'arrivée de Jeudi, « fils jumeau ». Le culte solaire efface la religion de la phase tellurique, avec comme symbole la Bible, signe d'une civilisation écrite, *logocentrique*. Le système de langage traditionnel cède la place au silence qui donne naissance à la musique de la harpe éolienne. Cette musique absolue « fait chanter la rose des vents » (VLP, 227) grâce à laquelle Robinson découvre, comme la cryptophasie à Paul et à Jean, un langage capable d'échapper à ses propres contraintes.

Alexandre et Thomas

C'est la gémellité réelle qui sert de modèle dans l'identification de deux personnages pervers dans *les Météores*. Ils fournissent les tableaux cliniques de l'homosexualité. C'est dans cet esprit que ce type de quête de l'autre-semblable reste à classer dans la catégorie de la fausse-gémellité. Il serait même licite de parler à leur propos d'un blocage dans l'identification, d'une régression narcissique. Cette dimension, ayant partie liée à l'abjection (maternelle), circonscrit une dimension hétérologique, accueillant à la fois le sacré et le profane. Pour simplifier, Alexandre Surin, cet « homosexuel invétéré », « dandy des gadoues » représente le côté souillé, à proprement parler scatologique, ordurier du roman, alors que Thomas Koussek qui se croit l'épouse du Christ, le frère jumeau de Jésus, invente le côté sublime (sublimé) de l'homosexualité et fait glisser ainsi le roman dans un registre hétérogène, c'est-à-dire sacré.

Gilles et Jeanne

Le petit récit *Gilles et Jeanne* reformule le débat déjà soulevé dans *le Roi des Aulnes* portant sur la relativité des valeurs morales, sans pour autant vouloir porter un jugement arrêté ni dans l'affaire de Gilles, ni dans le cas de Jeanne. Comme le souligne Rosello, « la grande originalité de ce récit est que Tournier se situe d'emblée à l'extérieur de la querelle¹ ». Toute l'histoire de Gilles de Rais, appelé Barbe-Bleue, se trouve d'ores et déjà intégrée dans le roman *le Roi des Aulnes* dont le protagoniste, comme on l'a déjà dit, s'appelle Tiffauges et son cheval : Barbe-Bleue. Cette reprise nous laisse croire que *Gilles et Jeanne* n'échappe pas non plus au phénomène que l'on appelle, après Blanchot, « ressassement », comme le suppose Rosello². Le texte de 1983 réécrit le grand dilemme de 1970. Une identification possible d'Abel Tiffauges à Gilles de Rais prend appui sur deux faits : tous les deux personnifient la figure de l'*ogre*, figure d'une nature ambiguë, ambivalente – à la fois humaine et animale – et se métamorphosent dans l'avènement de son destin en un Christ crucifié³. Bouloumié observe avec raison que « le mythe de l'ogre, comme tout grand mythe, est [...] tendu entre des forces antagonistes⁴ ». L'ogre, ce *monstre* féérique (RA), parcourant de part en part les règnes humains, animal et divin, se voit constamment sujet à des métamorphoses. Incarnant respectivement le Bien ou le Mal, le monstre participe à l'évidence du sacré. Omniprésent dans l'œuvre de Tournier, le mytheme central de l'ogresse, s'enchaînant d'un texte à l'autre, vient à constituer un réseau très serré de correspondances.

Pourquoi classer ce récit dans la catégorie de la fausse-gémellité ? On assiste à une identification narcissique perverse. Gilles de Rais (Barbe-Bleue), en s'identifiant à ce monstre, à cette hybride « fille-garçon » (GJ, 48) qu'est Jeanne sacrifiée à Rouen, et à travers la figure de Jeanne, finit par s'identifier, dans son sacrifice, à Jésus.

Il existe sans doute d'autres identifications étranges (par exemple celle d'Idriss avec sa photo prise par une Blonde parisienne dans *la Goutte d'or*), censées appartenir à la catégorie de la fausse-gémellité ; autant d'exemples à l'identification narcissique qui ne font que soutenir le bien-fondé de notre catégorie.

¹ ROSELLO, 1990, 36. Son analyse portant sur la figure de Jeanne nous paraît éclairante, voir en particulier pp. 31–66.

² *Ibid.*

³ Cf. BOULOUMIÉ, 1988 et ROSELLO, 1990.

⁴ BOULOUMIÉ, 1988 x, 1077.

II. Répétition de l'autre

I. Mythe de la démythification

Le mythe non seulement favorise le passage de la « métaphysique au roman », mais aussi, et inversement, installe la métaphysique dans le roman. Car la compréhension de soi qui se trouve à l'origine de toute quête incitant et les personnages et leur auteur à emprunter la « voie longue » de l'épistémologie, cette volonté de saisir l'objet du désir – « ce qu'on n'a pas, ce qu'on n'est pas, ce dont on manque, voilà les objets du désir et de l'amour¹ » – semblent aller de pair avec la mort. Cette mort est « partout à l'œuvre » (RA, 139). « Il y a du marbre et de l'éternité dans les amours ovales, quelque chose de monotone et d'immobile qui ressemble à la mort » (M, 278). Et c'est aussi de ce moment léthal que s'approchent les autres figures tournériennes qui, ayant subi les épreuves initiatiques, doivent échouer sans pour autant avoir franchi le seuil de la terre promise. Il est vrai que pour répondre à la question ultime portant sur l'être, il faut « exister », à savoir « être dehors, s'extérioriser » (VLP, 129). Sans doute est-ce ce que Jean tente de réaliser en quittant avec son mariage « la cellule gémellaire », laquelle s'avère au demeurant « le contraire de l'existence, [...] la négation du temps, de l'histoire, des histoires, de toutes les vicissitudes – disputes, fatigues, trahisons, vieillissement – qu'acceptent d'entrée de jeu, et comme pris de la vie, ceux qui se lancent dans le grand fleuve dont les eaux mêlées roulent vers la mort » (M, 274). De part et d'autre, nous finissons par retracer la perspective grecque² dans la mesure où exister, existence, veut dire : ne pas être. « Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas » (VLP, 129). L'échec de l'unité duelle, en ceci qu'elle n'offre pas la chance d'être dehors, d'*ex-sister*, s'avère donc nécessaire. La tendance à chercher le dehors (l'ailleurs, la différence), à savoir vivre et mourir, caractérise non seulement les personnages, mais leur auteur aussi qui, quant à lui, semble ne pas ignorer que pour répondre à cette question existentielle, pour se re-con-naître, pour vivre le sens ultime de l'être, cette prometteuse re-nais-sance (sens !), il ne lui reste qu'à s'évader dans et de l'univers fictif, de la linéarité spatio-temporelle de son être. Le grand joueur, « Janus Bifrons » (M, 492), avec un geste auto-ironique, auto-destructif accompagné d'un rire « lyrique, irrépressible, blasphématoire » (VLP, 149), se met dehors. La compréhension de l'être, la « compréhension de soi³ » – en tant que but de toute exégèse – ne se produit qu'avec la mise hors du jeu du moi, avec la mort. Tournier déjoue cette logique exclusive, et encore vivant, il écrit sa propre nécrologie (PP, 244). Le « plan réflexif » quitté, il se met dans une position hétérologique, au-delà de l'existence⁴.

Au cœur de la métaphysique, voici donc le geste par excellence démythificateur allant paradoxalement dans le sens de la mystification et de la mythic(a)tion. Ainsi, pour conclure avec Ricœur, « l'ontologie est bien la terre promise pour une philosophie qui commence par le lan-

¹ PLATON, *Le Banquet*, 200e.

² Cf. PLATON, *Timée*, 50e. Devenir signifie : venir à l'être. Platon distingue trois choses : premièrement « le devenir », deuxièmement « ce en quoi il devient, le milieu dans lequel un devenant s'insère pour se former, en dehors duquel ensuite, une fois devenu, il ex-siste » ; et en troisième lieu : « ce dont le devenant, devenant quelque chose, prend d'avance comme modèle ce qu'il devient ». Cf. également HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967. p.75.

³ RICŒUR, 1969, 15.

⁴ RICŒUR, 1969, 20. Il distingue trois étapes dans l'approche de l'ontologie : sémantique, réflexive et existentielle par lesquelles les expressions à sens double ou multiple doivent passer. Voir pp. 7–28.

gage et par la réflexion ; mais comme Moïse, le sujet parlant et réfléchissant peut seulement l'apercevoir avant de mourir¹ ».

Par conséquent, le mythe, faisant apparaître la pensée d'une assurance ontologique, engendre dans et par le geste de la répétition, du ressassement, sa propre perte inéluctable : la *dé-mythologisation*. Cette construction, cet échafaudage dressé de diverses réécritures de mythes montre un Tournier-lecteur, « producteur du texte² ». Nonobstant, cette « mythologie personnelle » (sens), « automythologie³ », pour reprendre ce mot heureux de Jean d'Ormesson, s'avère périlleuse, car propice au danger à cause de la tension exubérante, de la force excessive, *centrifuge*, qu'engendre la répétition. Celle-ci contribue à faire évanouir ladite construction (défaite du sens). A vouloir donner nom au processus qui conduit dans le « Royaume de la Compréhension de Soi⁴ », rappelons le terme de Rudolf Bultmann : « démythologisation ». Car dans cette optique le récit tournierien se conçoit comme la *réécriture du mythe de la démythification*.

2. Un autre destin (du) symbolique

Sans chercher à trancher la problématique conceptuelle liée au symbole et à la notion du symbolique (déjà l'usage en français du mot *symbolique* – au féminin et au masculin – contribue à peine à clarifier les choses⁵), il paraît licite de préciser que l'usage que nous avons fait du symbole cherche en dernière analyse à se rattacher au symbolique, pris dans un sens kristévien⁶ et lacanien du terme. Dès lors, le symbole se comprend comme « signe transmué » et polyvalent qui fait que « le symbolique ne rend[e] pas compte "de quelque chose", ne représente pas non plus⁷ ». Ou bien, il montre *ce qui manque à sa place*, justement « pour faire entrer ce qui déjà n'existe plus⁸ ». La dualité que l'on vient de révéler dans l'œuvre de Tournier, mais aussi, et fondamentalement, dans la structure du symbole (déjà au niveau étymologique), la psychanalyse la réécrit sous forme de la dialectique : manque-signifiant (pour faire imprimer, faire tracer le manque dans la parole), s'inscrivant elle-même dans la dialectique que traduit la relation du sujet à l'Autre. Du manque du sujet (et de toutes les significations qui lui sont inaccessibles) c'est l'Autre qui détient la clef. C'est ainsi que les termes d'une quête de l'Autre mythologique, et une exigence de *reconnaissance* se comprennent aussi dans une perspective psychanalytique. « Le symbole soutient la *reconnaissance* du sujet, à travers les sinuosités de ses identifications [...]. Le symbolique exige la *reconnaissance* : reconnaissance du (et par le) sujet, reconnaissance de (et par) l'autre, mais aussi [...] reconnaissance en l'Autre, comme lieu de la Loi⁹ ».

¹ *Ibid.*, p. 28.

² BARTHES, 1970, 10.

³ ORMESSON, 1977, 15.

⁴ RICŒUR, 1969, 373–392.

⁵ Rappelons ici la distinction de Rosolato : « la symbolique, science descriptive, dénombre les signes et les compare, pour constituer les clés des songes, inventorier les mythes, ordonner les répertoires de qualités esthétiques, composer l'héraldique » ; « le symbolique apparaît comme catégorie dès que le signe acquiert la dimension supplémentaire du symbole » ROSOLATO, « Le symbolique », 1969, 113.

⁶ « Le second [le symbolique] comprend une partie du premier [le sémiotique], et leur scission se marque désormais par la coupure signifiant/signifié. Le terme de *symbolique* nous paraît désigner de manière adéquate cette unification toujours scindée, produite par une rupture, et impossible sans elle. » KRISTEVA, 1974, 46.

⁷ ROSOLATO, 1969, 112.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 118.

Nous avons envisagé le mythe comme une forme (du) symbolique¹. Il en existe, au niveau de la fiction, d'autres formes (structures), en l'occurrence le « destin », lequel en tant que structure « divine », inspirée, contribue à élaborer une construction ferme et close, tout en assignant au mythe un espace d'attraction et de répulsion que nous appellerons plus tard l'espace de « *Noli me tangere* ». La structure « manque-signifiant » se révèle fondatrice de l'ordre du symbolique, pour autant que le symbolique (langage) constitue le sujet par rapport auquel ce dernier ne peut qu'ex-sister. Par conséquent, la recherche du sens – de l'Autre – obéit à une structure déterminée par le lieu de l'Autre. C'est donc en fonction de l'Autre dont l'essence serait de manquer sa place ou, pour mieux dire, de faire défaut que le destin fait son apparition.

Toujours dans cette ligne de pensée, rappelons d'abord la conception d'André Jolles qui, ayant recours à l'oracle, espère assurer la compréhension et en particulier la compréhension de soi. Celle-ci est par ailleurs l'enjeu majeur de toute herméneutique. On comprend dès lors pourquoi Tournier insiste à faire intervenir le « destin », ce « mécanisme obscur et coercitif » dans ses mythes censés donner lieu à la quête de l'absolu et faire émerger le « savoir absolu² ». De fait, l'avènement du sens, cet « accomplissement » qui se réalise grâce au destin, grâce à l'« élan unanime et chaleureux d'un être » (VP, 242), s'accompagne d'une satisfaction de « l'idéal narcissique de toute-puissance totalisante³ », car le destin lègue sens et par là donne à penser. Il apparaît que c'est l'une des raisons pour lesquelles Tournier refuse systématiquement la part du hasard, celle de l'éventuel et du contingent dans la création artistique.

Pour ce qui est des mythes réécrits, nous avons montré comment fonctionne le symbolique, en tant que structure ou système dichotomique, élaboré à partir des contraires, d'où aussi notre recours à une typologie qui ne tient compte que des *couples*. Notre analyse nous amène à constater que le jeu de versions tournierien en vient à « pervertir » l'original (lequel, on le sait, échappe nécessairement à la représentation) et à dilapider, à dissiper la structure. Dans ce qui suit, nous porterons une attention particulière au sujet « déparié », esseulé et comme tel propice à la perversion. En effet, chacun des héros « à destin » (CB, 313) – comme Tiffauges, le Fétichiste ou Alexandre – est un pervers, ou, comme le dit Jean Bernard Vray, « tous les pervers tournieriens sont des "hommes à destin"⁴ ». Car le destin, en tant qu'oracle, (re)situe dans le système de Lois tout ce qui échappe au système. Le destin laisse, voire invite à penser la transgression.

¹ Cf. *ibid.*, p. 116.

² « qui ne se produit que dans un cas : lorsqu'un objet se crée lui-même dans une question et dans sa réponse pour se faire connaître et se manifester dans le mot, dans la prophétie » JOLLES, 1972, 86. Voir aussi ce propos HEGEL, 1991, 511–524 ; et VP, 281–302.

³ Cf. M'UZAN, 1964.

⁴ VRAY, 1986, 107.

PARTIE III
LE DIPOSITIF PSYCHANALYTIQUE

CHAPITRE I

L'IMAGINAIRE LIBÉRÉ OU ENTRAVÉ

I. Approche théorique

« le miroir ferait bien de réfléchir un peu avant de nous renvoyer notre image car à ce moment le sujet n'a encore rien vu¹ »

Toutes les interrogations portant soit sur la traditionalité ou la postmodernité de Tournier soit sur les mythes nous heurtent à l'idée de l'hétérogénéité, dont la perversion n'est qu'un avatar. Une lecture d'inspiration psychanalytique vise à s'interroger sur l'origine et la cause des perversions en fonction de la formation psychosexuelle du sujet. En effet, s'avère pervers tout ce qui n'est pas l'objet d'une différence, en ce qu'il résiste à la différenciation, et par conséquent reste dans un état indifférencié. Toute normativité a donc partie liée avec la différence ou avec la différenciation. C'est à la suite de Freud que la notion de norme dont la problématisation ne fait point défaut dans *le Vent Paraquet* devient tributaire d'une « hybridité » en ce qu'elle implique aussi ce qui la dérange, ce qui échappe à la règle. C'est dans cet esprit freudien que Tournier situe perversion et norme sur un même plan. Si la formation du sujet nous intéresse, c'est parce qu'elle traduit les critères de la normativité, tout comme les conditions nécessaires de sa formation, et fait montre des possibilités d'échecs qui peuvent éventuellement surgir le long de cette évolution.

Ainsi l'approche des perversions dont les écrits fictifs font preuve ne peut se faire qu'à la lumière de deux événements fondateurs, le *stade du miroir* et la castration dont l'entrave conduit à ce que l'on appelle une *identification paranoïaque*, et peut causer *fétichisme* et *homosexualité*. Avant d'entreprendre l'analyse des cas censés révéler comment les personnages tournériens affrontent le stade du miroir et subissent la castration pour entrer dans le Symbolique, nous tâcherons de mettre à l'épreuve d'abord le « miroir » en fonction d'une identification aussi bien normale que perverse.

I. Le système RSI

A nous pencher sur la conception du *miroir* en psychanalyse, la perspective qu'ouvre le système RSI de Lacan avec la notion de stade du miroir s'avère incontournable. Par ce véritable retour à Freud, Lacan qualifie d'imaginaire l'identification « duelle » qui est le propre du stade du miroir, identification que Freud appelait « narcissique ». Le narcissisme en tant qu'il est « la captation amoureuse du sujet » par une image qu'il « acquiert de lui-même sur le modèle d'autrui² », occupe une place centrale dans l'avènement du miroir³. Ainsi nous accordons pleinement

¹ LACAN, 1966, 428.

² LAPLANCHE-PONTALIS, 1967, 262.

³ Cf. LEHTOVOURI, 1995. L'auteur propose une analyse « des voies de Narcisse » et du « problème du miroir » dans l'œuvre de Tournier. Vu son point de départ qui nous semble pertinent et son exhaustivité, une investigation plus appuyée nous paraît superflue.

avec Lacan affirmant que « le narcissisme [...] impose sa structure¹ », qu'il s'agit d'une identification normale ou perverse. Cette identification première est d'autant plus importante dans l'histoire du sujet qu'elle se veut la souche de toutes les autres identifications ultérieures. Mais qu'est-ce que le système RSI ?

Selon Lacan, entre le sixième et le dix-huitième mois, l'enfant qui auparavant se vit comme morcelé, ne faisant aucune différence entre ce qui est son corps et le corps de sa mère, porté par sa mère, reconnaît son image spéculaire, en anticipant sur la forme totale de son corps. Lacan situe cette phase dans un système triadique, système RSI (l'objet d'un séminaire de Lacan en 1974–75), dont les éléments constitutifs ne se définissent que les uns par rapports aux autres. Lacan les représente par trois ronds de ficelle nouées « borroméennement » (« le nœud borroméen ») : si l'on défait l'un des ronds, les deux autres se défont aussi.

Le Réel est ce que l'intervention du registre symbolique expulse de la réalité. Il se distingue de la réalité (de la « représentation du monde extérieur » des philosophes), laquelle est un réel « apprivoisé par le symbolique ». Le réel insiste et revient dans la réalité à une place où le sujet ne le rencontre pas. A ce titre, il est l'impossible même. Phase préverbale et entièrement pulsionnelle, le réel est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou dans l'écriture et, par conséquent, « ne cesse pas de ne pas s'écrire ». Le réel est une phase préverbale, et comme telle entièrement pulsionnelle. L'enfant, pareil à un « agrégat de membres disparates », y constitue un amalgame avec le corps maternel. Même si apparemment duelle, cette relation originelle entre l'enfant et sa mère est une relation sans extérieur. Registre sans image, sans représentation : on n'y attache que des fantasmes du « corps morcelé » (souvent rencontré dans les rêves, dans l'art et dans le discours de la psychose).

L'Imaginaire est le registre du leurre et de l'identification du moi avec ce qu'il comporte de méconnaissance, d'aliénation, d'amour et d'agressivité dans la relation duelle. La reconnaissance de l'image spéculaire implique un clivage entre le moi et l'autre, entre sujet et objet en ce que cette image est comme un autre : la reconnaissance de soi s'accompagne donc d'une méconnaissance quant à la vérité de l'être. C'est la mère (l'autre) qui porte et qui nomme l'enfant et, pour ainsi dire, elle instaure l'identité de l'enfant en lui donnant une place dans le monde. D'où l'importance de ce modèle première dans les identifications ultérieures.

Le Symbolique se veut une fonction complexe et latente qui embrasse toute l'activité humaine. Entrer dans le symbolique, c'est accéder au langage, au registre des signes arbitraires. L'acquisition de la langue maternelle rend le clivage entre le moi et l'autre (moi/autre) produit par l'imaginaire encore plus radical et irréversible (Moi/Autre). Le symbolique fait de l'homme un animal fondamentalement régi, subverti par le langage (un « parlêtre »), lequel détermine les formes de son lien social. Le grand « A » se distingue du partenaire imaginaire, du petit autre. Cette convention d'écriture marque que le sujet, au-delà des représentations imaginaires, spéculaires, est pris dans un ordre radicalement antérieur et extérieur à lui, dont il dépend même lorsqu'il pense le maîtriser. (C'est le Nom-du-Père, à savoir « le signifiant en tant que lieu de l'Autre, en tant que lieu de la loi ».)

Pour poser donc les choses quelque peu schématiquement, on dirait que les perversions traquent l'impossibilité de dépasser l'Œdipe ou, pour dire avec Lacan, l'impossibilité de recon-

¹ LACAN, « Propos sur la causalité psychique », 1966, 188. Voir aussi : « C'est à toutes les phases génétiques de l'individu, à tous les degrés d'accomplissement humain dans la personne, que nous retrouvons ce moment narcissique dans le sujet, en un avant où il doit assumer une frustration libidinale et un après où il se transcende dans une sublimation normative. » LACAN, « L'agressivité en psychanalyse », 1966, 119.

naître le Nom-du-Père. Sans doute est-ce le fait que chaque sujet soit tributaire de ce que Freud appelle « polymorphisme » des perversions, ce qui amène Tournier à dire que la perversion est « la norme de tout le monde » (VP, 121). Toujours est-il que ses personnages sont des pervers heureux, car leur blocage vient, à chaque fois, constituer une sorte de défense face à l'autre, contre le danger de l'autre (ou de l'objet), et laisse libre cours aux fantasmes du sujet. C'est justement l'autre que le refus de la castration vise à mettre à l'écart.

Cette troisième partie de notre travail essaiera de présenter le fonctionnement de cette relation spéculaire en passant en revue les cas concrets tirés des textes de Tournier. L'exploitation sinon systématique du moins symptomatique du stade du miroir prouvera à quel point cet *objet* – dont la récurrence chez Tournier est déjà en soi significative – parvient à structurer les récits. Cet inventaire pour le moins exhaustif des occurrences spéculaires (nous nous bornerons à analyser les quatre protagonistes des romans les plus connus : Robinson, Abel, Jean et Paul) s'attachera à montrer comment l'auteur, lui-même soumis à un besoin implacable et inassouissable de *réflexion*, tend et se tend le piège du miroir rien que pour y tomber. Ainsi, on distingue un miroir qui dédouble, un autre qui guette, un qui tue, et enfin un autre, peut-être le même qui, en raison de son opacité, ne renvoie rien du tout... Si ce stade nous intéresse, c'est que la *méconnaissance* du sujet repose, selon Lacan, sur une fixation au miroir. Cela vient à expliquer la prédilection de Tournier pour le miroir, ainsi que cette soi-disant « compulsion » de réflexion qui le caractérise.

C'est à partir donc du stade du miroir que nous serons amenée à éclairer la perversion et à exploiter les autres moments qui s'imposent dans le développement psychosexuel du sujet, en l'occurrence la castration (le déni), le fétichisme et l'homosexualité.

2. Reconnaissance : d'une méconnaissance (à une) autre

Condition de toute reconnaissance de soi, le stade du miroir doit être conçu comme le moment de séparation du sujet et l'objet. C'est l'un des moments que Kristeva appelle, à la suite de Husserl, *moment thétique*, « coupure produisant la position de la signification¹ ». Elle souligne que dans l'histoire du sujet, nous retrouvons à deux reprises ce moment thétique dans le procès de la signifiante à partir duquel s'organise la signification : au stade du miroir et à la découverte de la castration.

La théorie de reconnaissance (identification) telle qu'elle se réalise chez Tournier devrait être envisagée dans l'ensemble plus vaste de la théorie du sujet. On a vu, l'insistance de notre auteur sur le terme *reconnaissance* témoigne d'un « abîme ouvert entre "l'être" et "le paraître"² », et devient pour ainsi dire symptomatique. On a tendance à comprendre cette attitude chez lui comme le signe d'un phénomène que Lacan appelle la *connaissance paranoïaque*.

Le stade du miroir, tout en étant « l'un des stades de développement de l'enfant » destiné à être dépassé, s'impose comme une « configuration indépassable » dans les textes de Tournier. Il faut le comprendre comme une « identification au sens plein », et comme une « transformation produite chez le sujet, quand il assume une image³ ». La connaissance (reconnaissance, iden-

¹ KRISTEVA, 1974, en particulier pp. 41–49.

² LEHTOVUORI, 1995, 23.

³ LACAN, « Le stade du miroir », 1966, 94.

tification) obéissant à cette dynamique s'enchaîne « aux méconnaissances constitutives du *moi*¹ » et s'avère paranoïaque pour la raison que le moi se voit d'emblée livré à l'autre. La structure définitive du miroir marque la séparation, l'aliénation, (refente, perte, sevrage) et le renoncement, en ceci que « le moi est d'emblée extéroceptif ou il n'est pas² ».

Gestalt : le tout

Déjà soulevée à propos de la réécriture des mythes, reprenons maintenant la problématique de la *Gestalt* à la lumière d'une approche psychanalytique.

« Il faut que mes romans constituent un ensemble absolument cohérent, une *Gestalt dont les parties se répendent les unes aux autres*.³ »

L'image anticipée du corps comme totalité met fin à l'angoisse du corps morcelé. C'est le corps de l'autre vu en sa *Gestalt* qui provoque chez le sujet une sensation unifiée du corps. Les questions qui s'imposent ici c'est de savoir par quel moyen Tournier parvient à cette « assumption jubilatoire » marquant la reconnaissance, et comment il réussit à constituer une « unité idéale », une « *imago* salutaire⁴ » qui sera la condition de toute compréhension. De fait, c'est dans le jeu de miroir (permettant l'*ex-sistence*) que l'auteur capte un élément qu'il ne cesse de reprendre d'un texte à l'autre, de répéter soit intact, soit sous forme modifiée, inversée. L'inversion telle qu'elle s'opère chez Tournier se trouve d'ailleurs inscrite dans cette « extériorité » qu'est la *Gestalt*. Selon Lacan du Stade du miroir la forme totale du corps n'est donnée au sujet que comme *Gestalt*, à savoir « dans une extériorité [...] où elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et *sous une forme symétrique qui l'inverse*⁵ ». C'est donc grâce à la *Gestalt* que se rapprochent inévitablement **corps** et **corpus** pour signifier une fois pour toutes ce que l'usage du corps nous apprend : « Mais justement le langage n'est-il pas notre ultime et inséparable fétiche ?⁶ »

Cette réapparition des thèmes, des sujets, des doubles, autant de « mots-pièges⁷ », pour reprendre l'expression de Rosello, que l'on pourrait étudier sous le signe du phénomène de *clonage*, de *dissémination*, n'opère pas seulement en fonction d'une réécriture du système binaire (même si cela montre indubitablement l'efficacité (du) symbolique). Elle est aussi repérable au niveau des personnages et à celui des idées ; leurs formulations se ressemblent à s'y tromper. C'est donc dans cette perspective qu'offre la problématisation de la *Gestalt* qu'il est souhaitable de faire mention de la technique narrative à laquelle Tournier a tendance à recourir : la mise en abîme⁸. Rappelons-en quelques exemples particulièrement bien réussis : Abel Tiffauges, après avoir fait son entrée inoubliable comme protagoniste dans *le Roi des Aulnes*, s'avance de nouveau sur la scène *des Météores* également comme garagiste doué d'une force gigantesque, place

¹ *Ibid.*, p. 99.

² JULIEN, 1990, 45.

³ Entretien avec Jean-Louis de Rambures, « Comment travaillent les écrivains », le 23 novembre 1970.

⁴ LACAN, « L'agressivité en psychanalyse », 1966, 113.

⁵ LACAN, « Le stade du miroir », 1966, 94–95. [c'est nous qui soulignons]

⁶ KRISTEVA, 1980, 49.

⁷ ROSELLO, 1990, 25.

⁸ Cf. ROSOLATO, 1969, 190–191 : « On néglige souvent de remarquer que "la mise en abîme" est une forme particulière de l'effet de miroir [...], de dédoublement, qui se manifeste comme rappel, retour, symétrie, variation musicale, ou "représentation" au sens de reprise d'une inscription première. »

Porte des Ternes. Ou alors l'insistance du thème de la gémellité, entamé dès *Vendredi*, ou bien celui de la création de l'homme, thèmes qui ne cessent de se réécrire d'un roman à l'autre. On pourrait encore multiplier le nombre des exemples. Mais la simple énumération des occurrences n'a rien d'extraordinaire en soi, puisque l'auteur lui-même, dans son autobiographie intellectuelle dont nous avons déjà révélé le statut ambivalent, amené paraît-il par sa toute-puissance (sur le) symbolique, en décèle le secret. Pourtant, avec l'exploitation méthodique des thèmes parsemés çà et là, les lecteurs parviennent à se faire une hypothèse de ce que pourrait être une *Gestalt* tourniérienne.

Du reste, il convient de rappeler qu'à la suite d'une inversion « maligne », cette imago s'est brisée, pulvérisée et éparpillée en mille petites parties de par l'univers romanesque. Tout comme le miroir du Diable dans le conte de Andersen réécrit par Tournier dans *Le Vent paraquet*. Les retrouver toutes, c'est impossible. Aussi les avatars de cette imago contribuent-ils à munir lecteur et auteur d'une idée de cohérence, et d'un sentiment de complétude : cette *Gestalt*, cette Figure, garante de compréhension. Supposer par contre *un* sens à déchiffrer reviendrait à dire que l'interprétation consiste à donner sens. Or, nous affirmons avec Barthes qu'« interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait¹ ». Autrement dit, les textes de Tournier appartiennent à la catégorie du « scriptible ». Il ne reste qu'à les réécrire.

Miroir – agressivité – morcellement

C'est le miroir, le seuil du monde, la vision de l'autre qui permet à l'enfant de vaincre par anticipation le morcellement, la disjonction de son propre corps. Il s'agit, comme le remarque Philippe Julien, de voir un « avenir corporel² » qui assure la primauté de l'*Autre*, à savoir celle du *symbolique*. Le stade du miroir met également en cause la notion freudienne du narcissisme primaire dans la mesure où il cesse de désigner un état d'où serait absente toute relation intersubjective, une relation fermée sur soi. Bien au contraire, le narcissisme met en scène l'intériorisation d'une relation où le dehors (image de l'autre) constitue le dedans. Le choix narcissique de l'objet se fait par une conversion de l'agressivité en amour. Lacan révèle « la relation évidente de la libido narcissique à la fonction aliénante du *je*, à l'agressivité qui s'en dégage dans toute relation à l'autre³ ». Aussi souligne-t-il que cette tension aliénante préside à la relation ambiguë du moi à l'autre, d'où l'autre idéalisé (idéal du moi), avec qui le sujet s'identifierait, à la fois attirant et repoussant : fascinant.

Certes, les expériences de la scène du miroir, telles qu'elles sont vécues par les personnages de Tournier et que nous examinerons dans les pages qui suivent, exhibent, mettent en scène cette ambiguïté, et ce, de façon répétitive. Pulsions et répulsion, agressivité et amour pavent la route de ces identifications paranoïaques. Dans « les images de castration, d'éviration, de mutilation, de démembrement, de dislocation, d'éventrement, de dévoration, d'éclatement du corps », Lacan montre l'« efficacité magique⁴ » de l'*imago* censée assumer certaines intentions agressives. En effet, celles-ci participent manifestement de la tendance suicidaire, telle que l'histoire de Narcisse la relate. C'est ce qui explique pourquoi Lacan rapproche cette tendance de

¹ BARTHES, 1970, 11. « En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible. » p. 10.

² JULIEN, 1990, 46.

³ LACAN, « Le stade du miroir », 1966, 98.

⁴ LACAN, « L'agressivité en psychanalyse », 1966, 104.

l'agressivité du concept freudien d'*instinct de mort* et de ses avatars : du traumatisme lié à la naissance et au sevrage.¹

Ayant parcouru la théorie psychanalytique de la différence, condition de toute connaissance et reconnaissance, mettons en cause l'identification chez quatre personnages : Robinson, Abel Jean et Paul. Avec cet échantillon prélevé à partir d'exemples déjà mis en perspective dans la partie II, nous essayons de justifier le bien-fondé de nos catégories précédemment fixées de la fausse-gémellité dans le cas de Robinson, de l'androgynie dans celui d'Abel Tiffauges et de la gémellité dans le cas de Jean et de Paul. Alors que les deux premiers personnages, Robinson et Abel, se voient confrontés à l'autre, le troisième « couple », Jean et Paul, se heurtent toujours au même pour mettre à l'épreuve la *méconnaissance* constitutive du sujet, tributaire de l'indifférence.

II. Histoires de reconnaissance (analyses des cas)

I. Face à l'autre : Un sans-pareil face à un Autre

Essayons de dégager maintenant des textes de Tournier l'objet primordial tranchant qui représente, comme dit Lacan, le « seuil » dans la relation au monde, à l'Autre. L'agressivité y gagnera en précision étant donné ses inscriptions variées jusque même au fantasme du corps morcelé. De fait, la quête de soi conçue sur un registre du rapport à l'autre régit, en tant que structure dichotomique, l'œuvre de Tournier. Le miroir, cette surface unie, soigneusement polie par l'auteur, au lieu d'associer, de lier, d'intégrer et de donner une image unifiée du corps, dissocie, délie, désintègre. Il est à la source de tout déplacement. Comme le dit Julien avec pertinence : « toute connaissance est spatialisante, dans l'espace et la lumière de l'autre² ». Les critiques semblent s'accorder sur le fait que le miroir signifie une perte, d'où peut-être sa force séductrice. De toute façon, qu'il s'agisse d'une perte de sens, avec pour conséquence une recherche systématique du sens perdu ou d'une perte de soi, ce n'est en dernière analyse qu'une question d'expression.

L'expérience du miroir est castrante dans le sens où elle coupe en deux le sujet et en fait deux : moi et autre. Le fait que le sujet peut entretenir avec son image reflétée, en tant qu'*imago*, une relation de haine et d'amour s'exprime dans l'agressivité avec laquelle il rejette l'autre. Et de cette *répulsion* inexplicable, « où apparaît cette relation d'exclusion qui structure dès lors dans le sujet la relation duelle de moi à moi³ », les personnages pourvus de miroir en font à chaque fois preuve.

ROBINSON : horrible fascination du miroir

¹ Cf. LACAN, « Propos sur la causalité psychique », 1966, 186–187.

² JULIEN, 1990, 54.

³ LACAN, « La chose freudienne », 1966, 428.

« Je ne sais où va me mener cette création continuée de moi-même. Si je le savais, c'est qu'elle serait achevée, accomplie et définitive. » (VLP, 118)

Le cas de Robinson est exemplaire. « Qui *je* ? » (VLP, 88) – cette question non « oiseuse » fait irruption dans la bouche de Robinson lorsqu'il se regarde dans un miroir, la première fois après le naufrage¹ : « Je suis défiguré » (88). Au *nom* de qui parle-t-il ? Robinson a eu l'habitude de se mettre à l'écart du miroir. Son *éducation* sévère lui interdisait de s'intéresser à son corps et à sa personne, pour se vouer à des idéaux nobles (la Loi ou toutes les métaphores du Père : le symbolique). Alors pourquoi cet homme qui ne semblait porter aucun intérêt particulier au miroir, ressent-il brusquement la nécessité de se détecter soi-même dans l'image reflétée ?

Afin de comprendre les raisons de cette aversion, de cette répulsion qu'il éprouve pour son corps, essayons de *lire* ce qui peut motiver ce comportement.

« Comme je les récusais passionnément, ce chef flamboyant, ces longs bras maigres, ces jambes de cigogne et ce corps blanc comme une oie plumée, fourrée çà et là d'une écume de duvet rosâtre ! Cette antipathie vigoureuse m'a préparé à une vision de moi-même qui n'a pris toute son ampleur qu'à Speranza. » (88)

La haine, le mépris, voire cette « antipathie » qui veut dire éloignement, répugnance entre deux substances, poussent Robinson à une identification animale ; de surcroît, il s'identifie à un animal de sexe opposé (« une cigogne », « une oie »), le privant inconsciemment de son sexe. Dans son dédain, Robinson subit une mutilation : se dévirilise, se castré pour devenir cette oie « plumée », dépouillée, épluchée. Ce corps « spéculé », « imaginé » se voit privé des signes de l'âge adulte : il est châtré et blanc, couvert d'une « écume de duvet rosâtre » et lui rappelle son propre corps actuel, cette « peau blanche de rouquin [...] ne supportait pas la morsure » (56) du soleil. Les duvets sont les petites plumes molles et très légères qui poussent les premières sur le corps des oisillons. Elles correspondent aux poils fins et doux de l'enfant impubère n'ayant pas encore franchi le seuil de l'adolescence. On pourrait donc avancer que c'est l'agressivité refoulée de Robinson à l'égard de tout ce qui relève de la virilité qui se manifeste dans le passage cité. Comment être véritablement viril, à savoir passionné, vigoureux, robuste, puissant et plein de force, si le corps adulte refuse tous les signes de la virilité, car chétif, blanc et maigre. Cette agressivité à l'égard du corps propre s'exprime dans un déni (de miroir, de sexe), et se voit canalisée par une sorte d'interdit et d'hostilité avec lesquels l'éducation puritaine frappe « toute complaisance » (89), tout plaisir, et par conséquent le plaisir du miroir (narcissisme). Cet idéal du moi narcissique, Robinson ne peut le constituer que dans un retour (imaginaire) à l'état d'innocence (blancheur, puérile). C'est ce qu'il retrouve juste après le naufrage dans la souille. Comme si avec le naufrage, cette mort initiatique, mort symbolique, Robinson rechutait dans le Réel. Ainsi, il doit traverser de nouveau les étapes de l'évolution du Réel au Symbolique via l'Imaginaire, trajet qui lui apprendra ou réapprendra sur un mode ironique le Nom-du-Père. La souille, le *liquide* indifférencié où la fusion avec la mère se réalise est le lieu par excellence de « défaite » de la structure de Robinson. Le jugement sévère avec lequel il se frappe interdit toute descente dans la souille. « Vice », excès, opulence – la souille est le signe de la débauche, du débordement ostentatoire (50) qui risque de corrompre la reconstitution de la structure d'Autrui. Car Robinson connaît encore la « vertu » qui est en danger, nommément « le courage,

¹ Le naufrage peut se comprendre de façon symbolique, comme traumatisme de la (re)naissance.

la force, l'affirmation de [soi-même], la domination sur les choses » (51). En effet, l'imgo à laquelle il s'identifie et qu'il cherche à réapprendre n'est hideuse et infâme que pour assurer la maîtrise du retour du refoulé :

« Il faut patiemment et sans relâche construire, organiser, ordonner. Chaque arrêt est un pas en arrière, un pas vers la souille. » (50)

Le fait qu'il étend la domination de la raison sur toute l'île – « Je veux, j'exige que tout autour de moi soit dorénavant mesuré, prouvé, certifié, mathématique, rationnel. » (VLP, 67) – y compris son corps propre (avec des vêtements constituant une sorte de symbolique destinée à voiler sa nudité), montre la victoire momentanée du civilisé –

« Ma victoire, c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel qui n'est que l'autre nom du désordre absolu. » (VLP, 50)

– et maintient le dédain déjà connu et reconnu qu'il éprouve pour son masque.

« „Je suis défiguré” [...] le désespoir lui serrait le cœur. C'était vainement qu'il cherchait, dans la bassesse de la bouche, la matité du regard ou l'aridité du front – ces défauts qu'il se connaissait depuis toujours –, l'explication de la disgrâce ténébreuse du masque qui le fixait à travers les taches d'humidité du miroir. » (89)

La souille

Si la souille, cette figure du Réel nous intéresse c'est parce qu'elle met en scène la non-constitution de la structure Autrui et avec d'autres phénomènes, tel le rire, elle participe du lent effritement de la dite structure. La souille fait écho, en passant par des moments de « névrose » où la structure Autrui fonctionne encore selon Deleuze¹, à ce que Lacan appelle la « matrice symbolique où le *je* se précipite² ». Aussi est-elle à fuir, en ce qu'elle représente le côté immaîtrisable, aléatoire du sujet. D'autre part, sauvage et inquiétante (124), la souille donne lieu à une « faiblesse d'une déchirante douceur » (49). Ce faune liquide où « le cercle des poulpes, des vampires et des vautours³ » (49) obsède Robinson, c'est *ça* qui le console. (Chacun des animaux, du fait qu'ils sucent et par conséquent menacent l'intégrité du corps propre, font état du danger de la castration.) Kristeva fait remarquer que la souillure, en tant qu'« objet chu » et sacré est de la mère. Dès lors, elle nous protège en ce qu'elle participe de l'« image édénique du narcissisme primaire⁴ ». Dans la souille, au sein du « flanc maternel », Robinson retrouve son état « infans » dans le sens aussi de l'informe, encore plongé dans l'impuissance motrice et de la dépendance du nourrissage – état qui lui permet de ne pas prendre en charge les problèmes qu'impose sa situation actuelle : à savoir le nourrissage, la perte de la parole.

« Ses mains redevenues des moignons crochus ne lui servaient plus qu'à marcher, car il était pris de vertige de se mettre debout [...] il ne se déplaçait plus qu'en se traînant sur le ventre. [...] Là (dans la souille) il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans

¹ DELEUZE, 1969. « Elle ne cesse de refouler Robinson dans un passé personnel non-reconnu, dans les pièges de la mémoire et les douleurs de l'hallucination. » p. 364.

² LACAN, « Le stade du miroir », 1966, 94. On a l'impression que la description précise de la souille prouve la connaissance approfondie de l'auteur en psychanalyse.

³ Soyons attentifs à la reprise des poulpes et des vampires (VV, VP), lesquels se doteront, dans les fantasmes ultérieurs, d'un caractère purement érotique. C'est dans cette ligne de pensée qu'il faut mentionner la réminiscence à Freud avec l'oiseau, le vautour.

⁴ KRISTEVA, 1980, 88 ; 78 ; voir en particulier pp. 71–105.

l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit. [...] Il retrouvait les heures feutrées qu'il avait passées, enfant, tapi au fond du sombre magasin de laine et cotonnades en gros de son père. » VLP, 38–39

Mais c'est l'adulte (l'image détestée) qui l'emportera. Et c'est aussi la honte de l'adulte qui fixe les lois (la charte de l'île et le code pénal) interdisant, entre autres, de séjourner dans la souille (73). Voici caricaturé tout échafaudage (du) symbolique constitutif des lois pour se sentir homme, pour « prendre corps, au double sens du mot, c'est-à-dire, de se donner une forme définie et de fondre sur un corps féminin. » (118). Il faut reconnaître, se soumettre aux lois de l'Autre. Mais pour se faire reconnaître, pour être maître, il semble nécessaire d'avoir un esclave. Notons avec Abel Tiffauges que dans le code pénal – et celui de Robinson n'échappe pas à la règle – « la société déculottée exhibe ses parties les plus honteuses, ses obsessions les plus inavouables » (RA, 202). On peut se demander si cette sorte d'exhibitionnisme ne rappelle pas, bien que fantasmé, le complexe de castration, et liée à cela la théorie de l'enfantement qui conduit l'enfant à l'idée que dans le mariage « on se montre mutuellement son derrière (sans avoir honte) ¹ ».

Revenons à la scène du miroir. Que nous révèle-t-elle donc ? Robinson qui « se reconnut à peine » (89) repousse le masque auquel il s'est déjà habitué en prononçant le verdict : « défiguré ». Privé de sa figure, il cherche un signe, ce quelque chose qui vient à altérer secrètement son visage. Mis à part le désespoir qui serre littéralement son cœur, la mort émane de « l'horrible fascination du miroir ». C'est également la mort qui fait en sorte qu'il y ait « quelque chose de gelé dans son visage » (90). En effet, tous les topiques connus de celle-ci – hiver, gelée, dureté, absence de lumière, froid, etc. – jaillissent :

« C'était à la fois plus général et plus profond, une certaine dureté, quelque chose de mort qu'il avait jadis remarqué sur le visage d'un prisonnier libéré après des années de cachot sans lumière. On aurait dit qu'un hiver d'une rigueur impitoyable fût passé sur cette figure familière, effaçant toutes ses nuances, pétrifiant tous ses frémissements, simplifiant son expression jusqu'à la grossièreté. » (89–90) [c'est nous qui soulignons]

Cette épreuve du miroir élabore l'opposition sujet/objet, et finit par dédoubler² Robinson, en lui objectivant son autre dans une première identification avec l'île :

« il y a désormais un je volant qui va se poser tantôt sur l'homme, tantôt sur l'île, et qui fait de moi tour à tour l'un ou l'autre » (89)

Le narrateur se montre visiblement incapable de résister à la tentation de dévoiler sa maîtrise, son pouvoir phallique. Il fait reconnaître son savoir en introduisant un nouveau Narcisse « abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi » (90). Le mythe de Narcisse ainsi réécrit, le narrateur constate que ce n'est plus à un Narcisse s'éprenant de son image spéculaire que Robinson a affaire, mais à un Narcisse tout autre qui cherche, au contraire, à échapper à cette épreuve périssable qu'est l'« horrible fascination du miroir » (90). Ce n'est pas par hasard (on sait pertinemment le dissentiment de Tournier vis-à-vis de tout ce qui serait d'ordre aléatoire) que sur les pages qui précèdent, à proprement parler dans le *Log-book*, Robinson évoque la figure de saint Denis. De fait, c'est à ce martyr décapité qu'il s'identifie pour se priver de toutes ses

¹ FREUD, 1908/1967, 24.

² Cf. ce que Lacan dit de la connaissance paranoïaque : « ses objets sont soumis à une loi de réduplication imaginaire ». LACAN, 1966, 428.

facultés de réflexion : les yeux et la tête. Le sentiment profond de dégoût et d'abjection, ayant partie liée avec la mort, approche Robinson d'un fantasme qui est celui de la décapitation. Inutile de dire que celle-ci correspond à l'expérience de la castration symbolique :

« Ah, par exemple, si l'on m'avait décapité, ce n'est pas moi qui aurais couru après cette tête dont les cheveux roux et les taches de son faisaient mon malheur ! » (88)

Les identifications-fétiches ultérieures assignent à Robinson pouvoir et puissance. Maître de l'île administrée, pendant sa période avec Vendredi, il ne s'adonne plus au spectacle du miroir. Il se reconnaît dans l'institution qu'il a érigée et dressée contre le désordre menaçant. C'est dans cette ligne de pensée qu'il faut faire remarquer la relation sexuelle de Robinson entretenue avec Speranza. En effet, la nature féminine et sexuée de celle-ci, comme une sorte de réminiscence jungienne, ne manque pas de précision. Robinson devient l'époux de l'île, enfante des mandragores, fruits d'un amour tellurique digne d'un arpenteur qui cherche, faute d'autres objets sexuels, à mesurer, autrement dit, à séduire la terre vierge.

Quoique cette sexualité puisse paraître de prime abord choquante, du moins en ceci que les signes d'une déviation par rapport à l'objet sexuel y sont clairement identifiables, nous sommes amenée à prendre son attachement à la terre pour archétypal. Évitions en tout cas l'usage de la notion de « norme ». Selon nous, l'affection, la tendresse envers la terre restent à concevoir doublement. D'abord, replongé dans l'enfance, Robinson considère le corps de Speranza comme un grand corps *maternel* susceptible de l'accueillir. Ainsi, il redevient le fœtus¹, suspendu dans « l'état d'*inexistence* ». D'autre part, la nature *féminine* de Speranza reçoit un accent beaucoup plus sexué. Sa fertilité et le fait qu'elle soit si « doucement vallonnée » (127) laissent penser Robinson à une femme. L'*autre île* personnifie l'amante paisible et taciturne. Cette attirance qu'il éprouve pour cette « combe rose » lui rappelant les « lombes » (et des limbes), est d'ordre archétypal. La réflexion sur la sexualité débouche, dans la plupart des cas, sur la question de la mort. En effet, Tournier, lecteur, paraît-il fidèle de Bataille, révèle cette « étroite connivence » (130) qui lie la sexualité (naissance) à la mort. C'est l'amour pour et avec la terre, Speranza, cet amour « élémentaire » qui lui fait comprendre que les deux, l'amour et la mort, sont « de nature tellurique » et représentent « ces deux aspects d'une même défaite de l'individu » (133).

Le miroir de l'in-différence (?)

Il faut attendre un autre moment convulsif, un « cataclysme » (190) pour que l'identification phallique, paternelle de Robinson soit ébranlée. La structure du Maître et de l'Esclave par ailleurs ambivalente (Robinson-Speranza, puis Robinson / Speranza-Vendredi) prend fin, et Robinson se regarde de nouveau dans un « fragment de miroir » (185). Certes, ce cataclysme change le système des relations et contribue à redéfinir une nouvelle conscience de soi. On a vu Robinson qui, avant Vendredi, et peut-être avec encore plus d'énergie après l'arrivée de l'Araucan (un potentiel esclave), s'apprête à établir une civilisation à l'image de celle, occidentale, perdue. Le règne de la Culture exige une homogénéisation de la société. L'effort de Robinson qui consiste à vouloir intégrer le Sauvage dans son système, en lui assignant le droit

¹ « Il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée. » VLP, 106

de travailler et d'être rémunéré pour son travail, s'inscrit dans cette ligne de pensée. Comme le dit Bataille : « la base de l'homogénéité sociale est la production¹ ». C'est ce qui définit la société homogène en tant que société utile. Robinson réinvente donc l'argent et « paie Vendredi. Un demi-souverain d'or par mois » (149). L'argent « sert à mesurer tout travail – précise Bataille – et fait de l'homme une fonction de produits mesurables² ». La réussite de cette « domestication » (162) de Vendredi, qui, du reste, paraît obéir « au doigt et à l'œil » (153), n'est pas évidente. Robinson découvre que l'Araucan mène « une vie en marge de l'ordre ». Et de cet univers secret, Robinson ne possède pas la clef (163). Alors que la Culture implique l'idée de la domination (père/enfant ; maître/esclave), le règne de la Nature se conçoit sous une forme idéalisée car faisant appel à l'égalité. L'explosion a fait écrouler tous les échafaudages symboliques et disparaître les biens accumulés (tous appartenant, par ailleurs, à Robinson). A la dialectique du Maître et de l'Esclave – qui se caractérise par le fait que Robinson « veut être reconnu sans reconnaître en retour [...] ». Il se reconnaît par l'autre, mais ne reconnaît pas cet autre³ – succède l'égalité, fusion des frères jumeaux. Ainsi, l'explosion met fin à la maîtrise de la Loi, du Symbolique, autrement dit à la différence, à la négativité pour instaurer le règne de l'indifférence, de la similitude. La consommation de la Bible, laquelle a merveilleusement survécu au naufrage, ne serait-elle pas le signe évident de la consécration littérale affectant l'écriture et toute la civilisation qui se reconnaît en elle ? Cette nouvelle épreuve du miroir montre en effet un Robinson

« rajeuni d'une génération, et un coup d'œil au miroir lui révéla même qu'il existait désormais – par un phénomène de mimétisme bien explicable – une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon. » (191)

La réussite de cette anamorphose ne nous laisse point perplexe. Grâce à la mort du père « solennel et patriarcal » (191), le Maître s'identifie à son ancien Esclave au point de devenir son frère semblable. Aussi une métamorphose corporelle marque-t-elle cette mise à mort de l'autre « surmoïque ». Pour comprendre la nature du rapport que Robinson entretient dès lors avec son propre corps, il y a lieu de reposer la question de la relation maître-esclave. Cette dialectique, comme on le sait, permet au gouverneur d'avoir une conscience de soi, la sienne – et c'est ce qui importe –, même si celle-ci s'avère fautive. Néanmoins, il est intéressant de voir que la domination de l'île ne va pas de pair avec la domination totale de la nature. Au contraire, c'est plutôt la nature qui, avant, dominait pleinement Robinson, au point même de le dégrader au statut d'esclave. Le fait par exemple que Robinson n'a pas pu se passer de ses vêtements serait, selon nous, un signe inéluctable de cet esclavage, de cette soumission que l'île imposait à son exploiteur. Ceci nous entraîne à dire que le corps de Robinson reste jusqu'à l'explosion de *Speranza* inadapté (fragile, blanc et par conséquent resté vêtu) à une vie tropicale. Ce « torrent de flammes » (184) change la surface de l'île, les profondeurs deviennent hauteurs, et il consume les vêtements de Robinson. Qui plus est, il modifie la relation de Robinson à son propre corps : celle-ci devient désormais approbative. Aussi Robinson parvient-il enfin à s'approprier l'image de son corps, à le rendre propre, puis à se rendre compte du propre, de sa propriété,

¹ BATAILLE, *OC I*, 340.

² *Ibid.*

³ KOJÈVE, 1947, 52–53.

geste par excellence de l'exclusion, et comme tel, celui de la désappropriation.¹ Ce corps investi supporte, voire désire dès lors sa propre nudité : et la peau blanche devient « cuivrée », la poitrine musclée.

A la lumière de ce qui précède, reprenons la question de domination de la nature qui apparaît dans la peur de Robinson d'être mordu par le soleil. Cette peur semble être la traduction par excellence de l'angoisse de castration d'autant plus évidente que la chose redoutée, à savoir le soleil, symbole traditionnel du Père, de celui qui perpétue l'acte de castration. Celle-ci subie, Robinson s'identifie à l'image de Vendredi. De plus, reconnaissant cette « *ressemblance* évidente entre son visage et celui de son compagnon », il se reconnaît enfin, à la fin du parcours identificatoire, en tant qu'homme viril, jeune et fort. Il acquiert l'image de son moi idéal.

« Il découvrirait ainsi qu'un corps accepté, voulu, vaguement désiré aussi – par une manière de narcissisme naissant – peut être non seulement un meilleur instrument d'insertion dans la trame des choses extérieures, mais aussi un compagnon fidèle et fort. » (192)

Forcément, ce changement, cette véritable sublimation, altère la sexualité tellurique, et conduit Robinson – après sa période aquatique (eau), tellurique (terre), puis éolienne (air) – vers l'élément du feu (229). On connaît la nature de cet élément à double face, à la fois « bien » et « mal », à la fois « douceur » et « torture ». Comme le dit Bachelard, le feu est un « dieu tutélaire et terrible² ». Par la conquête de cet élément à craindre, Robinson parvient dans une sexualité solaire, « circulaire, close sur elle-même ». Celle-ci dépassant la différence des sexes, fait en sorte que Robinson, désormais efféminé, devienne « l'épouse du ciel ». Au sujet de ses amours ouraniennes et du « coït solaire » (230), il parle d'un dépassement de la sexualité, lequel implique une identification pleine à Vendredi, c'est-à-dire à Vénus, qui symbolise, pour relier la tradition grecque à la chrétienté, « la mort du Christ » (228). De fait, cette plénitude vécue dans l'amour sublime et sublimé peut se concevoir comme un évidement, « comme un "degré zéro" de la subjectivité³ ».

Le rire : fétiche dévastateur

Quoiqu'il en soit, ladite identification à Vendredi, censée inaugurer le règne de l'in-différence, ne pourra se réaliser que si Robinson se laisse effacer. Autrement dit, s'il apprend une chose qui, durant sa vie commune avec le Sauvage, l'a toujours rendu perplexe à son sujet : son rire démentiel, son rire blasphématoire. Car le rire de l'Araucan, en tant que transgression, vient mettre en scène la faille, l'abîme qui guettent le système d'institution de Robinson. Sans doute, le rire, agressant la civilisation établie, sera-t-il le signe infaillible de la souveraineté de Vendredi ; souveraineté qui n'a nul besoin de la reconnaissance de Robinson. Le Maître administre donc une gifle (sanction) à son Esclave « d'une docilité parfaite » (148), afin de restituer sa reconnaissance par Vendredi en lui rappelant la loi du père. Qu'il soit « démentiel » (164) ou « redoutable » (149), son rire se trouve à chaque fois accompagné d'une insolence insupportable. Incalculable, il éclate à l'improviste et précipite le sujet, avec une explosion catastrophique, dans un moment de perte, de dépense, de décharge d'énergie psychique. Il représente une victoire,

¹ On sait que même au niveau du code pénal, « la sauvegarde de la propriété » représente le « souci numéro 1 » (RA, 202). En fait, un glissement de la propriété à la propreté s'opère dans le texte de *Vendredi*. On a beau parler d'une crise de propriété là où toute l'île déserte appartient entièrement à la domination de Robinson.

² BACHELARD, 1949, 19.

³ KRISTEVA, 1982, 39.

même momentanée, d'une pensée refoulée, inconsciente. L'exemple de Vendredi ne nous laisse donc point perplexe : le rire, de part sa nature transgressive, nous heurte inéluctablement à une autre logique, nous plonge dans l'impossible, par exemple, et symptomatiquement, « pendant le service dominical » (151). Nous admettons avec Bataille que « le rire éperdu sort de la sphère accessible au discours, c'est un saut [...] du possible dans l'impossible, et de l'impossible dans le possible. Mais ce n'est qu'un saut : le maintien serait réduction de l'impossible au possible ou l'inverse¹ ». En effet, non seulement la parole de Robinson commence à être entamée par la solitude, mais aussi sa faculté de rire (145). N'est-ce pas bien la fonction du Père (le pasteur qui officie au temple) de garder son sérieux ? Selon le texte de la loi, Robinson célèbre le service dominical du dimanche² et sauvegarde ainsi le sacré, en lui donnant une forme inaltérable. En revanche, le rire de Vendredi ridiculise, suspend cette forme confirmée et légalisée, et met en question le sérieux de tout sentiment religieux. Horrifié, Robinson est convaincu que son compagnon a en fait signé un pacte avec le diable :

« ce rire dévastateur qu'il paraît ne pas pouvoir réprimer dans certains cas, et qui ressemble à la manifestation soudaine d'un diable qui serait en lui. Possédé. Oui, Vendredi est possédé. » (153)

Possédé par un sens très marqué du sacré. Vendredi n'ignore point le sacré. Son rire irrépressible – comme un *fétiche semblable aux larmes* – témoigne de la reconnaissance de ce qui n'est point connaissable. Ce que ce rire vient dévoiler et montrer, c'est avant tout ce qui se dissimule et reste caché sous les formes symboliques, dénonçant tout aussi bien le système existant avec ses institutions que « le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île administrée » (149). Né d'une transgression, de l'excès, le rire de Vendredi ou à proprement parler le rire que Tournier appelle « rire blanc », « rire de Dieu » ou « l'humour blanc » (VP, 198), semble pouvoir ramener le sujet à une expérience avant le miroir qui serait l'expérience de l'absolu. « Tout est fait pour que le rire blanc n'éclate pas. » (VP, 198)

Le rire (de l')absolu

Évidente est la nature transgressive de l'acte de Vendredi lorsqu'il refuse violemment de répéter « les définitions, principes, dogmes et mystères » (149) :

« Dieu est un maître tout-puissant, omniscient, infiniment bon, aimable et juste, créateur de l'homme et de toutes choses. » (*ibid.*) [Tournier souligne]

On a l'impression que le commentaire du narrateur reste à cet égard intentionnellement trop simpliste. Comme s'il cherchait à voiler la vérité :

« c'est que cette évocation d'un Dieu à la fois si bon et si puissant lui avait paru amusante en face de sa petite expérience de la vie. » (*ibid.*)

Bien au contraire, la notion du sacré – tout comme celle du tabou – est d'une toute autre nature. Robinson n'a pas besoin d'institutions pour adorer ou (re)connaître le sacré. Même l'institution, à laquelle il se soumet, rend à ses yeux fini ce qui est d'ordre infini. Pour Vendredi, le

¹ BATAILLE, « Le coupable », *OC V*, 346.

² Cf. l'article V de la charte de l'île : « Le dimanche est chômé. A dix-neuf heures le samedi, tout travail doit cesser dans l'île, et les habitants (!) doivent revêtir leurs meilleurs vêtements pour le dîner. Le dimanche matin à dix heures, une méditation religieuse sur un texte des Saintes Écritures les réunira dans le Temple. » VLP, 72.

rire participe du sacré et de l'absolu. On est amené à avancer que le spasme traversant son corps serait plutôt le signe d'une rencontre impossible, et comme telle, elle est à masquer. En effet, à l'instar de Robinson qui, avec le texte de la loi (symbolique), avec le culte religieux vient masquer le réel uniquement pour pouvoir « nommer au plus près » l'innommable, Vendredi rit, rit blanc, pour "dire", avant la lettre, l'inintelligible, l'incommensurable : ce *vide* absolu et épouvantable. Car « l'homme qui rit blanc, dit Tournier dans *Le Vent Paraclet*, vient d'entrevoir l'âbîme entre les mailles desserrées des choses » (VP, 199).

A ce propos, il serait licite d'invoquer le narcissisme en tant que structure, tel qu'il s'élabore sous la plume de Kristeva. Le Moi narcissique « s'éprouve comme un *vide* »¹. C'est donc dans cette première expérience narcissique qui cherche donc à « protéger » ce vide que l'émergence du rire précipite le sujet. L'éclat de rire, dans son immédiateté, tout comme le silence atemporel, « s'inscrit tout entier[e] dans l'instant » éternel, à l'exemple de la musique de la harpe éolienne, laquelle « fait chanter la rose des vents » (227). Le rire jaillissant à ce moment-là met en scène un sujet dans sa déchirure : c'est le refoulé qui fait soudainement irruption. A la fois fasciné et horrifié, Robinson lutte contre cette forme de l'abjection puisqu'il ressent inconsciemment le danger émanant du rire, susceptible d'entamer son ordre « fragile » (165). En tant qu'une communication qui lui reste incompréhensible car inarticulée, le rire « apparaît quelque part entre le cri et la parole, donc entre l'expulsion [...] et l'articulation proprement dite, en tant que créatrice de sens² ». Ainsi, tout l'effort que Robinson fait pour essayer de maîtriser le symbolique (sans doute la gifle permet-elle à Vendredi de passer de l'impossible au registre du possible) s'avère vain. Son pouvoir, au lieu de déboucher sur une totalité de sens, entre les lèvres frémissantes de l'Araucan, se dissout petit à petit. A la vérité, c'est l'essence même du rire de tenir lieu de la « dé-symbolisation ».

Un autre rire non moins catastrophique secoue Vendredi au moment où son Maître découvre et dévoile, sans pour autant le comprendre, son « univers secret » (interdit, inhibé). Tout comme un miroir déformant, cet univers « à l'envers » de Vendredi – les arbres déracinés et replantés « les branches enfouies dans la terre et les racines dressées vers le ciel » (163) – cette œuvre d'une « inspiration baroque » réifie la logique autre, refoulée, de Robinson. Ce qui peut frapper ce dernier est que cette « plantation monstrueuse » est à même de fonctionner contredisant par là toute logique consciente. L'inversion atteint d'ailleurs le corps de l'Araucan, lequel personifie, en l'occurrence, l'autre refoulé de Robinson. Nu (c'est dire qu'il reste dans l'interdiction pure et simple, laquelle permet à Robinson de « ménager sa propre pudeur », 144), il se métamorphose en homme- plante : sa tête, l'organe de réflexion par excellence, se dissimule « sous un casque de fleur ». Moyennant ces opérations, Vendredi se moque visiblement de l'attachement quelque peu factice de son maître à sa terre-femme. Il s'agit moins de juger anormale cette relation, que de critiquer la domination dont celle-ci n'est pas exempte. De plus, cet acte bizarre rencontre la non-compréhension totale de Robinson.

Véhiculé par le rire, c'est le *non-sens* qui fait irruption dans le sens et laisse une trace visible (ouverture) sur l'échafaudage. Cet épisode dans l'histoire des rires montre la vérité du rire en ceci que « c'est comme rieur que le sujet se rapporte, parodiquement, à sa propre vérité insue³ ». Cette affirmation permet de nous interroger sur le souci apparent de Robinson de s'identifier à Vendredi ; souci qui s'impose avec l'explosion de l'île.

¹ KRISTEVA, 1982, 36.

² ASSOUN, 1994, 34.

³ *Ibid.*, p. 54.

La dialectique du Maître et de l'Esclave ainsi abolie, abandonnée, il faut, à la place de cette fausse reconnaissance – « unilatérale et dissemblable¹ » – qui était propre à Robinson, en trouver une autre, pleine, laquelle n'échoue pas devant le rire de Vendredi. Ce qui rend paradoxal celui-ci est qu'il ne présuppose aucune communauté de rieurs. Ou bien, si, chemin faisant, une communauté se réalise, ce n'est que sous une forme niée dans la mesure où, au lieu d'éprouver le plaisir² et la jouissance qu'il est possible de se procurer dans le rire, Robinson, encore trop bien ménagé de ses forces surmoïques, le réfute. Ainsi comprise, la communauté, même si elle est refusée, forclosée, existe. Rappelons que selon Freud le sujet du rire, c'est-à-dire celui qui rit et même s'il rit tout seul, présente toujours une autre personne : l'autre. Ce que recherche Robinson, c'est une communication que seuls les rieurs peuvent réaliser sous l'égide de l'Autre. Celui-ci serait donc le lieu et le moment impossibles où le non-sens³ émerge dans le sens, confrontant le rieur à un autre ordre, lequel relève de l'inconscient, du refoulé.

Voici donc la raison pour laquelle Robinson éprouve le besoin d'apprendre le discours *inaudible* du rire. S'il veut être vraiment comme son compagnon, il ne lui reste qu'à apprendre, à s'approprier l'ironie. Son hymne au soleil, soleil autrefois redouté, témoin de cette reconnaissance :

« Soleil, délivre-moi de la gravité. Lave mon sang de ses humeurs épaisses qui me protègent certes de la prodigalité et de l'imprévoyance, mais qui brisent l'élan de ma jeunesse et éteignent ma joie de vivre. » (217)

Le miroir reflète une « face pesante et triste d'hyperboréen » pénible et gracieuse (*ibid.*) qui ne désire qu'apprendre le discours de l'ironie et du rire :

« Enseigne-moi l'ironie. Apprends-moi la légèreté, l'acception riante des dons immédiats de ce jour, sans calcul, sans gratitude, sans peur. » (*ibid.*)

Avec l'apprentissage de l'ironie, une autre *communication* se met en marche. Vendredi tue un bouc dans une lutte rituelle et le prépare à l'image de Robinson. La danse et le vol de cet objet-animal, instrument élémentaire de musique minutieusement préparé, nous fait penser au rire à la fois « lyrique » et « blasphématoire », écrasé et écrasant de Vendredi, condition *sine qua non* de changer d'élément, de se déraciner, de s'envoler et de sublimer. L'initiation consiste donc à déraciner Robinson, à le faire voler, à l'instar d'Andoar. Vendredi, occupant cette fois la place du Maître absolu, psychanalyste, construit le masque de Robinson, et lui donne un nom : Andoar. *Alter ego* de Robinson, ce « vieux mâle solitaire et têtue avec sa barbe de patriarche et ses toisons suant la lubricité, ce faune tellurique » (227) en tant que masque s'attache à la *personne* de Robinson jusque dans la mort. Il faut donc tuer cet autre, sécrétion sclérosée, un vrai sédiment. Grâce à cette réification (déification ?), Vendredi espère dépasser, voire vaincre « ce monstre fragile » (204), afin justement de lui apprendre comment renoncer à son enracinement tellurique, à ses échafaudages symboliques, et, s'il est nécessaire, à sa langue même.

¹ HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Aubier, 1991, p. 154. [trad. Jean-Pierre Lefebvre]. Voir aussi Kojève, 1947. « C'est donc une reconnaissance inégale et unilatérale qui a pris naissance par ce rapport de Maître et Esclave. [Car si le Maître traite l'Autre en Esclave, il ne se comporte pas lui-même en Esclave ; et si l'Esclave traite l'Autre en Maître, il ne se comporte pas lui-même en Maître. (...) Le rapport entre Maître et Esclave n'est donc pas une reconnaissance proprement dite. (...) Mais cette reconnaissance est unilatérale, car [le Maître] ne reconnaît pas à son tour la réalité et la dignité humaines de l'Esclave. Il est donc reconnu par quelqu'un qu'il ne reconnaît pas. Et c'est là l'insuffisance et le tragique – de sa situation.] » pp. 24–25. (Entre crochets le commentaire de Kojève.)

² FREUD, 1988 parle d'un gain de plaisir que le sujet obtient par le biais du mot d'esprit, du comique et du rire.

³ Cf. FREUD, 1988, 235–238 : « plaisir pris au non sens »

Il dit à plusieurs reprises : « Andoar va voler, Andoar va voler » (201), « Je vais faire voler et chanter Andoar » (227).

D'abord, Robinson ne comprend pas très bien les opérations, ni les manœuvres de Vendredi. Mais lorsqu'il entend le « concert céleste », cette « note unique – mais riche d'harmoniques infinis – qui refermait sur l'âme une emprise définitive » et qu'émet le corps d'Andoar s'adonnant au jeu du vent, il saisit l'essence de cette autre communication « céleste », « élémentaire ». Dans l'apothéose ultime, Robinson *se reconnaît* (« Andoar, c'était moi », 227) et *reconnaît* Vendredi (« Ce qui est incroyable, c'est que j'aie pu vivre si longtemps avec lui, pour ainsi dire sans le voir », 224). L'harmonie jusqu'ici inconnue va le conduire et lui apprendre le mystère du rire de la Vénusté. Car la « dérision », la « drôlerie », l'« ironie » qui constituent le caractère de Vendredi non seulement « frappent de risibilité toutes choses qui sont au monde, pour mieux dénoncer et dénouer ces deux crampes, la bêtise et la méchanceté... » (217), mais le rapprochent aussi le plus près possible d'une expérience limite où « toute dialectique est excédée ».

Le rire contredit, suspend la pensée, et « laisse en suspens celui qui rit¹ ». L'éclat de rire, tant détesté et à la vérité redouté, devient aux yeux d'un Robinson triste l'objet de désir qui aurait le goût et la force de le reconduire à un état d'effacement, pour endurer le plaisir qui accompagne momentanément la perte de la structure Autrui, de sa propre structure. En effet, après avoir compris cette communication qui s'édifie d'une seule note en une « symphonie instantanée », Robinson, reconnaissant Andoar, se met à rire : « Je le regarde en riant à l'écume des vagues qui le baignent, et un mot me vient à l'esprit : la *vénusté*. La vénusté de Vendredi » (227). N'est-ce pas une reconnaissance pleine, identification narcissique ?

À la lumière de ce qui précède, reprenons la pensée de la perversion telle qu'elle apparaît chez Deleuze pour relier celle-ci à la problématique du rire. « La seule robinsonnade, dit-il, est la perversion même² ». L'auteur révèle le « contresens » persistant dans le comportement de Robinson, lequel consiste à désirer et à éprouver le besoin d'autrui et, dans le même temps, à reconnaître une nécessité de le faire évanouir. C'est en effet le sort de tout ce qui est « autre ». Ceci pour dire que « la perversion n'est rien sans la présence d'autrui ». Pourtant, à chaque fois, celle-ci révèle l'absence de la structure Autrui, que l'on doit, pour reprendre le mot ingénieux de Deleuze, à l'« altrucide ». « Toute perversion, conclut-il, est un autrucidé, un altrucide, donc un meurtre des *possibles*³ ». Malgré tout paradoxe, le sujet est à la recherche de ce monde « sans autrui », car prometteur de sens caché, « sublime » dont l'emblème infaillible n'est autre que le *rire* tellement redouté et envié de Vendredi.

ABEL : déception du miroir

La scène du miroir que le protagoniste *du Roi des Aulnes*, Abel Tiffauges se fait subir, obéit au même schéma relevé à propos de Robinson : au rejet de l'image reflétée succède le fantasme de castration avec pour autant une différence notable : le fantasme *imaginaire* de Robinson se substitue, dans le cas de Tiffauges, à l'acte *symbolique* (acte réellement perpétué). Celui-ci y gagne en pesanteur scatologique. La tension provoquée par le va-et-vient inlassable entre l'ima-

¹ BATAILLE, *OC V*, 346.

² DELEUZE, 1969, 372. 108

³ *Ibid.* C'est nous qui soulignons. Voir encore GUICHARD, 1989, en particulier pp. 30–51.

ginaire et le symbolique devient choquante, voire déconcertante. Le miroir, mettant à l'épreuve Tiffauges tous les jours, cause une irrémédiable « déception » (RA, 74) de plus en plus grandissante. Pourquoi recourir, dans ce cas-là, au miroir ? Quoiqu'il puisse rendre symptomatique la différence, c'est en répétant l'échec de reconnaissance, la non-reconnaissance qu'il sera possible de maintenir l'état d'indifférence. Répété, ce rite de tous les jours replonge donc Abel dans l'indifférence : dans l'état indifférencié.

De même que Robinson, Tiffauges se réveille chaque matin avec le même espoir de changer son masque déjà trop habituel, bien connu et détesté. Mais, au lieu d'un *chevreuil* aux « oreilles mobiles et expressives » (cette identification animale anticipe sur les identifications ultérieures de Tiffauges)

« c'était moi, plus jaune, plus ténébreux encore qu'à l'ordinaire, avec mes yeux profondément enfoncés dans les orbites, mes gros sourcils charbonneux, mon front bas, buté, sans inspiration et ces deux grandes rides qui sillonnent mes joues et qui paraissent avoir été creusées par un ruisseau de larmes corrosives et intarissables. » (ibid.)

Que la déception du miroir déclenche ici une castration symbolique ne laisse aucun doute. D'abord le « *brame* » que l'on a à imaginer comme « une *mimique* de désespoir » (ibid.), mimique qui, s'étalant curieusement sur le corps entier, oblige celui-ci à renverser non par hasard la tête. Au brame succède la nouvelle invention de Tiffauges, un rite que l'on tient pour « purificateur », à plus forte raison que celui-ci se fait dans un contexte scatologique, et partant eschatologique. Ainsi, c'est grâce à ce rite que Tiffauges espère de jour en jour pouvoir « surmonter le désespoir » (73). Dans ce jeu très sérieux d'un « shampooing-chiottes ou le shampooing-caca » (73), la tête qui occupe la place de l'abjet, du vomi, de l'excrément, n'est point épargnée. Les verbes écrasants laissent en effet émerger l'image de la mort (égorgement, décapitation) :

« „Quelle gueule ! Mais quelle gueule ! Allez aux chiottes !” tandis que mes deux mains enserraient mon cou et faisaient le geste de dévisser ma tête. Et puis, emporté par ma colère, je suis allé effectivement aux cabinets. Là, je me suis agenouillé devant la cuvette comme pour vomir, mais j'y ai enfoncé ma tête tout entière, tandis que ma main levée¹ cherchait en tâtonnant le bout de la chaîne. » (74-75) [c'est nous qui soulignons]

Tout est là, paraît-il, pour mener à bien une analyse de la scatologie et de l'abjection à l'œuvre chez Tournier. Ce qui nous retient pour autant, c'est l'électrochoc paralysant perpétré par la chasse d'eau, laquelle, « comme un couperet de guillotine » (75), tombe non seulement sur la nuque d'Abel, mais frappe aussi tout lecteur. Chasse d'eau. On est de nouveau affronté au liquide qui, déclenché par un mouvement encore raisonné de la main, coule et se répand. Ce liquide débordant vient à liquider l'identité même. Il est redoutable, au moins « aux yeux des adultes », comme le fait remarquer Tournier en remémorant le moment cruel où il a été une fois pour toutes arraché, « expulsé du lit maternel » (VP, 25). Le liquide, comme l'enfant Tournier l'apprendra un peu plus tard au Chalet Flora, représente « *le vice* » (VP, 23) et s'infiltré également dans la série des vices soigneusement évités par Robinson². A cette mise à mort momentanée que Tiffauges doit au shampooing-chiottes s'ajoute une perte de connaissance. Pourtant, elle est non seulement à la source d'un plaisir indubitable, mais invite aussi à un jeu qui ne finit

¹ Il est bien dommage que le diable des détails se soit endormi pour un moment et ait oublié de préciser laquelle des mains avait actionné la chasse d'eau. Nous parions que c'était la main droite, grâce à la construction d'antan du réservoir de la chasse.

² Cf. « Ainsi le vice et la vertu. Mon éducation m'avait montré dans le vice un excès, une opulence, une débâche, un débordement ostentatoire auxquels la vertu opposait l'humilité, l'effacement, l'abnégation. » VLP, 50

jamais : la répétition. « Ça m'a fait du bien, tout de même ! Je serais surpris si je ne recommençais pas » (RA, 75). Cette liquidation, cet évidement de l'identité dans et grâce à l'abjet (ou au rire) vécus par Abel Tiffauges, appartiennent essentiellement à la structure du narcissisme. Le vide ainsi constitué sera comblé, réfléchi dans une représentation de mots, dans un discours qualifié par Kristeva de « vide » et « creux¹ ».

Alors que dans le cas de Robinson et d'Abel, c'est à une méconnaissance immanente à la construction, à la structure « sans-pareil » que l'on a affaire, dans le cas des « pareils » le stade de miroir pose des problèmes de nature différente.

¹ KRISTEVA, 1982, 35.

2. Face au même : Des frères-pareil – Jean et Paul

Pour reprendre l'expression de Rosello, le stade du miroir est « raté¹ » chez les jumeaux, malgré l'effort que fait Jean dans *les Météores* pour rompre avec son même. C'est dire que dans le cas de la gémeité la notion même de l'extériorité – notion qui fait le partage entre moi et autre – ne s'opère pas. Cela explique pourquoi ladite distinction ne signifie rien, en dehors de la place castrante qu'occupe la mère. On sait que le moi n'existe qu'en ce qu'il est « extéroceptif ». Quant aux jumeaux, et à plus forte raison aux « jumeaux-miroirs superposables face à face » (RA, 452), ils peuvent se passer de miroir (« réservé aux singuliers »²), étant chacun le miroir de l'autre. Ce "miroir", contrairement à un vrai miroir, réussit à garder l'intériorité des mêmes. Et cela correspond à la volonté de Paul de garder intact la promiscuité, la fusion qui fait Jean Paul, et Paul Jean, bref : Jean-Paul. Ainsi les jumeaux n'ont pas besoin de miroir. Le miroir est l'objet par excellence sans-pareil, dont l'efficacité est d'ores et déjà mise en question par Paul puisqu'il n'est capable de renvoyer qu'« une image figée et inversée » (M, 286). Pour les jumeaux, c'est toujours le frère-pareil qui constitue « l'image vivante et vérace » par rapport à l'image mensongère que l'on peut obtenir du miroir. A la suite de l'étude textuelle, on peut curieusement constater que cette sorte de face à face intime que Paul espère garder entre lui et son frère, Jean, ne connaît ni l'aliénation, ni la résistance que l'on a pu observer dans la mise en scène du miroir castrant de Robinson ou d'Abel Tiffauges.

« Tandis que moi, je dispose d'une image vivante et absolument vérace de moi-même, d'une grille de déchiffrement qui élucide toutes mes énigmes, d'une clé qui ouvre sans résistance ma tête, mon cœur et mon sexe. Cette image, cette clé, c'est toi, mon frère-pareil. » (M, 286–287)

Avant de nous interroger sur la nature de la sexualité qui lie Jean et Paul, uniquement pour la concevoir telle qu'elle est inscrite dans le texte du passage mentionné ci-dessus, rappelons que c'est Paul qui adresse ces phrases à Jean. Et comme le remarque avec justesse Lehtovuori, la réplique qui à la fois ouvre ses propos et clos ceux de Jean, ce « Tu es l'autre absolu » (297) efface complètement la différence entre lui et son frère-pareil ; eux, « étant le même de part et d'autre » (*ibid.*).

PAUL : sûr de lui, volontaire, impérieux³

Il y a des événements qui troublent la formule incantatoire « Bep, tu joues ? ». Paul, qui cherche toujours à comprendre tout, même « ce qui a déposé [...] les germes de discorde » (185) entre lui et Jean, assume pleinement le rôle de l'autre⁴ dans la mesure où il *réfléchit pour voir* ce qui a contribué à « faire éclater la cellule gémellaire » (185). Examinons de plus près une scène pour ainsi dire archétypale, celle de la fête foraine. Elle est la fête par excellence de l'extériorité, détestée par Paul à cause de son « paroxysme » (188) et de l'excès qui se manifestent dans une violence (séparation, exil) et une exhibition effrayante de la monstruosité. Cette fête, incarnant « une forme particulière de la vie, à la fois effective et idéale⁵ », représente, de par son

¹ ROSELLO, 1990, 164.

² LEHTOVUORI, 1995, 55.

³ M, 13

⁴ ROSELLO, 1990 note avec justesse que c'est toujours Paul qui « interprète [...] qui donne sens » (p.122).

⁵ BAKHTINE, 1970, 16.

statut carnavalesque¹, «le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous² ». Il paraît que cette extériorité pousse Jean à la « désertion » (197). Dans chaque élément précédant et accompagnant cette scène de renversement, il est aisé de déceler le dehors redouté et menaçant : d'abord les circonstances de la panne de la voiture, le « patron hideux » et gigantesque du garage, puis, ce qui s'ensuit, le fait que la famille sans mère doive rester bloquée à Paris. Ces signes d'altérité pavent la route des personnages jusqu'à « la frontière de la vie³ » et de la mort, à cette fête foraine, laquelle semble représenter le refoulé de la société avec toutes les monstruosité qu'elle étale.

Que l'effet de séduction prenne ici Jean, c'est évident. Il reconnaît et suit le garagiste dans ROTOR, une sorte de manège avec un cylindre qui tourne sur lui-même (comme R et O pivotent sur la lettre T, pour faire le tour dans ROTOR). A la suite d'une panne due à la force centrifuge Jean se trouve éjecté dehors :

« Tu gisais sur le dos, crucifié, non par les mains et par les pieds seulement, mais par toute la surface et par tout le volume de ton corps. » (191–192)

La scène relatée par Paul nous fait connaître l'horreur mais aussi le plaisir de *voir*. Voir et reconnaître le plaisir de l'autre. Son plaisir à lui. Reconnaître la tendresse et la douceur, le comportement bizarre et pervers du garagiste à l'égard de ce corps évanoui et souffrant de l'autre qui est son propre corps. Il reconnaît tous les signes de l'amour. Rappelons l'ambiguïté du mot « tendre » à la fois verbe et adjectif qui exprime l'état d'âme perturbé de Paul, l'incompréhensible et évanescente tendresse de l'autre : « et je le vis avec *horreur tendre* sa main gauche vers ta main droite » (193). Ce plaisir est mortel et pour Jean et pour Paul. Ce dernier, ayant l'impression que Jean a été complètement brisé « en morceaux » avec la deuxième manœuvre du géant, subit, lui, le stade du miroir :

« Et toi, tu gisais dans ses bras, blême, les yeux fermés, mort... » (193)

« Saisi de *dégoût [et] d'une peur vague* » (186) ayant vu (compris) cette « tapageuse séduction » (195), Paul s'évanouit sous le choc de l'impression que fait sur lui cet acte outrageant qu'est l'acte de porter (acte éminemment sexuel). Le comportement de Paul (celui qui protège et sauvegarde la cellule gémellaire) est évident. Alors qu'il craint le géant phorique, Jean de son côté se plaît à s'amuser, jusqu'à la dérision même (186). Si Paul le redoute c'est parce que sous ses yeux « cet homme à destin » possède tous les moyens de détourner Jean de leur intimité gémellaire et de l'avoir comme il l'a eu, lui. Car la gémellité est aux yeux de Paul une construction parfaite où la place de l'autre (ou la place du même) est occupée par le frère-pareil. C'est dire qu'il est possible aux jumeaux de maintenir et de sauvegarder l'état indifférencié auquel les sans-pareil ont dû renoncer à la suite d'« arrachements successifs » (VP, 24) que leur a imposé la vie. Toute intervention qui vise à séduire Jean sera prête à casser *cette* « ampoule scellée » (M, 279) qu'est leur communion idéale. L'ampoule cassée, le contenu se répand mettant ainsi en péril cette « enveloppe⁴ » (forme, compréhension, entente, etc.) qui signifie la vie pour Paul. On

¹ « Le carnaval, avec son grand chambardement des hiérarchies, est une autre forme de "rappel au désordre" » VV, 35. sq.

² BAKHTINE, 1970, 18.

³ *Ibid.*

⁴ Cf. ROSELLO, 1990, 163 : « elle (la mère) est cette enveloppe sans laquelle le corps de l'enfant reste à l'état informe, d'indifférencié » ; et sq. 3.

comprend alors la peur et le dégoût avec lesquels il essaie de lutter contre cet autre monstrueux, devenu, pour peu qu'il soit, son autre, son même, à la place de Jean. La perte de connaissance qui frappe Paul (une sorte de castration symbolique qu'il doit subir, grâce à ce jeu de miroir qui les unit, à la place de Jean) est suscitée par la pulsion et la répulsion qu'il éprouve en présence du garagiste mettant Jean (son autre, son image spéculaire) dans « une posture monstrueuse - debout à l'horizontale » (195) : n'est-il pas l'image d'une croix et l'histoire d'une cruci-fiction. Crucifixion, douleur extrême, supplice qui conduit le sujet aux limbes de sa personnalité, à sa perte momentanée :

« C'est alors que je vis tout basculer autour de moi. Un vertige, une nausée m'envahissent. » (194)

L'évanouissement désigne, mis à part l'insoutenable plaisir reconnu, le refus, la haine de l'autre, au nom de l'amour du même. C'est le moment où le liquide inonde Paul – quel « baptême forain » ! (179, 185) – et le rend méconnaissable, informe. Tout se passe dans un lieu sacré et marginal, à la fête foraine qui est cette « autre scène » donnant lieu (comme le garage les automobiles en panne) à tout ce qui relève de la transgression. Cette expérience initiatique, cette mise à mort des enfants (âgés alors de huit ans) faite de plaisir et d'horreur est l'expérience par excellence de l'hétérogène. L'identification gémellaire (le même au même) est vouée à l'échec. A cette expérience de rupture en succèdent d'autres qui conduiront Jean non à l'échec du stade du miroir, mais à sa réalisation littérale. C'est encore la lettre qui hante.

JEAN : inquiet, ouvert, curieux¹

« L'affaire du miroir triple qui a consacré la rupture de l'ampoule gémellaire a marqué en quelque sorte la fin de mon enfance, le début de mon adolescence et l'ouverture de ma vie au monde extérieur. » (M, 279)

Ce serait le compte rendu de Jean. Il franchit le seuil du miroir pour accéder au « manque à être » qui le rend définitivement « sans-pareil ». Voué à la dialectique du manque et du désir, il s'ouvre vers l'autre, vers l'extériorité, vers le monde. Jean-le-cardeur, contrairement à son frère Paul, l'ourdisseur, rompt à plusieurs reprises la quiétude gémellaire, métaphore de la matrice maternelle. Son frère pareil, Paul a besoin de « mille épreuves » (194) afin de comprendre que « les amours ordurières » de Jean avec Denise Malacanthé relèvent de la même fuite que l'épreuve dans le centrifuge du manège lors de la fête foraine, suivie d'un acte paroxystique de la phorie. Un sentiment de « vertige » et d'« exaltation » accompagnent ces incidences qui exigent, comme le fait remarquer Jean, l'absence de Paul. C'est à la suite de ces expériences que Jean arrive au silence, à la mort. La conduite de Jean revêt aux yeux de Paul une trahison, surtout de leur amour ovale. En quoi consiste-t-elle ?

On a vu amplement que le stade du miroir traduit une rupture. Pour Robinson, c'est le naufrage qui constitue une situation toute neuve au point d'instaurer une table rase au sein de la société et de l'individu. L'incident d'Abel Tiffauges qui prétend se trouver lui aussi « à un tournant » de son existence semble plus complexe en ce que tout le jeu de destin et de vocation à déchiffrer se veut la sublimation de l'impuissance d'Abel, impuissance qui cause la perte de Rachel.

¹ M, 13

Examinons de plus près le cas de Jean. Âgé de treize ans, il se trouve indiscutablement au tournant de sa vie : entre l'enfance et l'adolescence. L'expérience douloureuse du miroir lui cause encore des troubles physiques. « Cela se passait chez un tailleur » (M, 284). Le tailleur serait donc le responsable de la scène de séparation : opérateur de rupture, de coupure. Pourquoi un tailleur ? Il apparaît qu'avec la fabrication des vêtements, ce professionnel joue un rôle très important dans l'accès au symbolique. Car les vêtements peuvent servir à Jean de système de langue. Et, ce qui n'est point négligeable : cette scène du miroir est précédée d'un autre épisode où Jean tient à faire des achats séparément de son frère, Paul. En effet, l'un va avec son père, l'autre avec sa mère, et malgré toute précaution, ils achètent les mêmes vêtements. En tout état de cause, Jean poursuit inlassablement son intention première de différer de son frère pareil, et ce, au niveau des habits aussi (281–283). Pour ainsi dire, le tailleur du magasin en vient à aider Jean dans sa lutte contre l'uniformisation totale. Car posséder des habits différents de ceux de Paul c'est avoir accès à un autre langage, c'est quitter « la cryptophasie, l'éolien, la stéréophonie, la stéréoscopie, l'intuition gémellaire, les amours ovales, l'exorcisme préliminaire, et bien d'autres inventions qui font le *Jeu de Bep* » (M, 274).

Par ailleurs, le tailleur qui le fait donc passer dans le système symbolique (en le coupant de ses fixations imaginaires) est aussi celui qui taille, coupe, enlève ce qu'il y a en plus, en trop. Tout comme le tailleur de l'histoire de *L'homme aux loups*¹, il représente, il personnifie la menace de castration. Dans ce roman, *les Météores*, saturé de symboles phalliques qui sont dans le même temps des instruments castrateurs (tous les objets féminins auxquels s'identifie Alexandre : la canne-épée, la Fleurette, etc.), il n'est point sans intérêt de vivre la menace de la castration dans un salon d'essayage chez un couturier « Conchon-Quinette ». On verra que dans l'embrassement asphyxiant des miroirs, Jean doit vivre (voir et comprendre) une évidente menace de castration. On entend la palpitation de Jean, le froissement même de ses étoffes lorsqu'il s'approche à pas lourds du « miroir en triptyque dont les éléments latéraux tournaient sur des gonds » permettant à celui qui se mire dedans « de voir de face et sous ses deux profils » (285). Le symbolisme lié aux sons est également révélateur. Mis à part le [s] onomatopée qui évoque le bruit des souliers, l'allitération des phonèmes [m] et [a] jouent aussi dans cette expérience primordiale. (Le [m] dont la prononciation oblige à refermer et à rouvrir les deux lèvres, juste comme pour dire : maman.)

« Je m'avançai sans méfiance dans le piège, et aussitôt ses mâchoires miroitantes se refermèrent sur moi et me broyèrent si cruellement que j'en porte la trace à tout jamais. » (285) [c'est nous qui soulignons]

Symbolique est cette étape du « cheminement solitaire » qui mène Jean vers l'essai d'une casquette devant un triple miroir. *Casque, casquette* – une coiffure qui protège la tête contre les chocs susceptibles de la briser (*cascar* : « briser »), contre ceux qui poussent le sujet au-delà de lui-même, et lui font courir un vrai danger de mort. Le *casque* et son avatar féminin la *casquette* sont là pour empêcher que l'on se casse et se taille. Et pourtant c'est ce qui se passe lorsque Jean, ne se reconnaissant point dans l'image spéculaire, voit dans l'autre, le même, son frère pareil. Précisément là où l'autre aurait dû advenir.

« Quelqu'un était là, reflété par trois fois dans cet espace minuscule. Qui ? [...] Paul ! Ce jeune garçon un peu pâle, vu de face de droite et de gauche, figé par cette triple photo-

¹ FREUD, « L'homme aux loups », 1918/1954, pp. 325–420 ; en particulier p. 344.

graphie, c'était mon frère-pareil, venu là je ne sais pas comment, mais indiscutablement présent. » (285)

C'est la scène inversée, la scène en miroir vécue dans la fête foraine : là, c'est Paul qui voit Jean, qui se met imaginativement à sa place, ici, c'est Jean qui imagine voir Paul. Là c'est Paul qui s'évanouit, ici c'est Jean. Cet horrible face-à-face anéantit Jean le privant de sa forme intégrale, de sa chaleur humaine, de son altérité, de sa différence qui est la condition de possibilité de toute vie :

« Et en même temps, un vide effroyable se creusait en moi, une angoisse de mort me glaçait, car si Paul était présent et vivant dans le triptyque, moi-même, Jean, je n'étais plus nulle part, et je n'existais plus. » (285)

Jean se casse et se taille : s'évanouit. C'est plus qu'une "simple" aliénation¹. Dans le cas de Jean, on assiste à une remémoration après-coup d'un incident qui « hésite encore au seuil » (284) du récit. « Hésite », à savoir il sombre dans l'imaginaire et cherche un accès au langage. Franchir ce seuil signifierait pour Jean une assurance de vie. Par rapport à cet événement qu'il voit encore sous le choc d'autrefois et qui « fut d'une brutalité affreuse » (284), le langage désigne le registre du solide. Il a beau le relater, cet incident le guette, le séduit, et finit par faire passer Jean à l'état liquide :

«... la seule évocation de ce souvenir me donne des suées d'angoisse. C'est qu'il s'agit de beaucoup plus que d'un souvenir. La menace reste imminente, la foudre peut fondre sur moi à chaque instant... » (284)

Jean a peur de l'imprudance, de l'inadvertance, de l'insuffisance de la parole qui, au lieu de symboliser et, par là même, apprivoiser la peur, rouvre la blessure et réanime la menace : « je redoute de la [foudre] défier par des paroles imprudentes » (284).

Aussi ce passage permet-il de repérer un certain va-et-vient entre un champ sémantique relevant de l'état solide et un autre participant du liquide. Comme nous l'avons déjà montré suivant précisément les textes de Tournier, le solide (l'état de la différenciation) a une signification toute positive (VP, 23) par rapport à l'état liquide considéré comme ignoble, car ressortissant de la fonte, d'une défaite de la personnalité. Le liquide en tant que signe de l'indifférence rappelle à juste titre « le flacon² » encore plein de liquide (aussi séminal) des amours ovales, alors que le solide, étant le résultat d'un figement, d'une congélation, voire d'une pétrification, se lie intimement, par l'image d'une tête coupée, brisée, cassée, taillée, non reconnue de Méduse, à l'impuissance et comme tel au complexe de castration.

Outre cette opposition, le passage ci-dessus laisse à circonscrire deux sortes de liquidation (l'une inséparable de l'autre comme l'est l'amour et la mort), l'une provenant d'une angoisse de mort effroyable qui « donne des suées », et l'autre connue lors de ce « bref éblouissement », émerveillement qui a d'ailleurs trait, lui aussi, à la mort, car impliquant la vue d'un plaisir insupportable, aveugle. Cela explique en partie pourquoi Jean ne peut et ne pourra jamais se voir.

Revenons à notre lecture littérale qui met en scène un autre, sinon physiquement, du moins *littéralement* : « *maman* », Maria-Barbara, la mère des jumeaux, la seule qui puisse distinguer les frères-pareils, Paul et Jean. La matrice maternelle est donc le lieu de l'altérité. Car c'est la

¹ LEHTOVUORI, 1995, 27 sq. cite LEPAGE, 1980, 105 qui affirme à la suite des expériences cliniques que les jumeaux peuvent véritablement vivre cette trouble de miroir.

² ROSELLO, 1990, 161.

mère qui pourrait rendre autre, fait Jean-Paul Jean. Aucune autre femme ne peut remplir cette fonction, ni Denise Malachante ni Sophie, l'épouse de Jean.

En conséquence, le trouble du miroir peut revêtir un caractère tout différent lorsque le sujet, pour accéder au symbolique, se mutile. Au lieu d'une castration symbolique, Jean se fait subir une mutilation réelle, castratrice le privant de son côté gauche : Paul. Il doit donc tuer ce même (et aussi cette identification à la mère) pour être autre. Pour lui, tout comme pour Robinson, exister relève d'un état de dehors : être hors de lui-même, dans l'*ex-sistence*, dans la mort.

L'histoire du sujet se développe à travers une série d'identifications partielles. Celle-ci constitue une « chaîne signifiante » destinée à promouvoir « la quête de l'Autre ». Le désir de se reconnaître ramène ou plutôt reconduit Robinson à une identification totale, *narcissique*, laquelle se caractérise par un « fantasme de fusion¹ ». Dans ce sens, le désir de rire ensemble ou encore de rire comme Vendredi n'est que le signe infaillible d'un désir de fusion, de dissolution de sa propre personne avec l'autre. « L'union se traduit par l'unité, dans la relation où sujet et objet se fondent. La catégorie qui domine est celle de l'*être*² ». Dans cette union imaginée ou hallucinée, dans cette « atmosphère irréaliste », laquelle se réalise dans un contexte mythologique saturé, Robinson-Vendredi s'adonne à ses *fantasmes* gémellaires. Le « Grand Luminaire Halluciné flotte comme une goutte gigantesque » (VLP, 230). Cette vision lunaire relatant la naissance de deux jumeaux donne lieu à un fantasme gémellaire où « tout se résout en remous laiteux » (231). A la vibration, à la vitesse, au liquide suivent la prise³, la séparation de la masse indifférenciée en « deux être semblables » (321). Cette vision *apocalyptique* – « fusion léthale⁴ » (enfin vision de la naissance et de la mort) – réunit les « membres épars », les deux côtés d'un même symbole. La (re)naissance gémellaire de Robinson fait écho à l'amour ovale de Jean et Paul, ainsi qu'à la mort de Haïo et Haro (jumeaux miroirs *des Météores*).

¹ ROSOLATO, « Pour une psychopathologie de la solitude », 1969, 246.

² *Ibid.*

³ Cf. « matière agitée d'un tourbillonnement », « blancheur albumineuse », « remous laiteux », « les tourbillons accélèrent leur rotation au point de paraître immobiles », etc. VLP, 230–231

⁴ ROSOLATO, 1969, 258.

3. Face à la solitude

Manque réel : solitude imaginaire

Malgré ou plutôt à cause du miroir, un « monde sans autrui¹ » épie l'univers – romanesque – de Tournier. L'obsession, le goût pour le miroir (le propre de tous les pervers), à proprement parler pour le double narcissique, traduit le besoin du sujet de rencontrer, de maintenir et de « renforcer une symétrie² » en vue de corriger tout écart. Ainsi comprise, la solitude comme thématique constamment et douloureusement présente, prendra un caractère philosophique en ce qu'elle permet de poser les fondements de l'épistémologie.³

La solitude signifie une absence flagrante de la structure Autrui, un danger réel à éviter. Les personnages tournériens font état de cette perspective, vu que leur peur d'être ou de rester seul s'accompagne d'une création fantasmatique, imaginaire d'un double. Le chemin qui conduit le solitaire vers une relation duelle lui promettant un accès à l'Autre (à l'ordre du symbolique) est parsemé de pièges destinés à le reconduire dans l'état ou le sentiment de solitude. L'invention de la langue (qui remplace la mère absente) nous offre la possibilité, si l'on suit l'analyse de Rosolato, de *formuler* le manque « en tant que solitude⁴ ». Mais, et surtout, il existe des représentations – symptômes, rêves, fantasmes – lesquelles dévoilent l'inconscient.

En effet, c'est toujours de cet Autre, chargé de promesses de sens que le sujet dépend. Cela pour dire que la solitude se conçoit comme inscrite dans une série de métaphores liées au *manque* et n'est subsumable que sur un mode *imaginaire*. Certes, déjà entrés dans le jeu du symbolique après l'expérience du miroir, Tournier et ses héros craignent cette retombée dans la solitude éternelle (qui participerait du Réel). La crainte de la solitude rime avec celle de l'impossible. La maîtrise demande l'Autre. Comme le fait remarquer Rosolato : « avec l'autre, je me différencie, grâce au repère de comparaison, à tel point que, voulant me voir ainsi, c'est par l'autre que je deviens unique⁵ ». On verra combien le stylite tournérien fait état de cette conception.

Essayons de déployer les moments d'un paradoxe qui se noue autour de la solitude. Tenant compte de la logique des fictions, nous sommes amenée à dire que cette altérité – même si elle est nécessaire, voire constituante – est à craindre. Les textes de Tournier magnifient la gémellité (même l'homosexuel qui « joue les jumeaux » n'est considéré que comme une contrefaçon dérisoire par rapport à l'union et à la communication parfaites des jumeaux), étant donné que celle-ci ne connaît pas l'altérité « nue, déconcertante, vertigineuse, squelettique, effrayante » (M, 287).

Sans autrui (Les Météores)

L'imaginaire tournérien semble se soumettre à la pensée d'un fratricide qui serait à l'origine de la solitude. Le premier crime a été perpétré par l'enfant encore dans le ventre maternel. Par conséquent, celui qui naît « sans-pareil » est condamné à la recherche perpétuelle de l'Autre monstrueusement tué. Cette naissance horrible est le propre de tout un chacun, « sans-pareil ».

¹ Cf. DELEUZE, 1969.

² ROSOLATO, 1967, 26.

³ Cf. BEVAN, 1986, 15.

⁴ DELEUZE, 1969, 242.

⁵ *Ibid.*, p. 243.

Dans le roman, *les Météores*, c'est Paul, frère jumeau de Jean qui articule cette conception gémeillaire (M, 196), juste après avoir vécu l'aventure terrifiante de voir son frère jumeau, – soit lui-même – porté par ce « hideux garagiste ». Il n'est pas étonnant que l'idée de la solitude soit ainsi liée à la solitude d'Abel Tiffauges. Pour ce dernier, la solitude s'avère séduisante dans la mesure où elle est le seul lieu possible lui permettant de se consacrer à ses aberrations, ses reconnaissances imaginaires. En effet, le garagiste reste confronté tout au long de son itinéraire initiatique à sa propre solitude. C'est une nécessité fatidique de vivre tout seul, et, la structure Autrui étant ainsi entamée, de connaître des identifications perverses. Le portage constitue aux yeux d'Abel une chance de restaurer la structure Autrui.

Mis à part ce rapprochement, *les Météores* nous invite, grâce à un renvoi intertextuel non moins flagrant que l'exemple révélé en bas de page par l'auteur lui-même, à faire entrer en ligne de compte la notion de la solitude telle qu'elle est vécue par Robinson. Décélonons l'affinité du passage suivant avec celui cité plus haut de Rosolato.

« Chaque homme a besoin de ses semblables pour percevoir le monde dans sa totalité. [...] La vision qu'aurait du monde un solitaire – sa pauvreté, son inconsistance sont proprement inimaginables. Cet homme ne vivrait pas sa vie, il la rêverait, il n'en aurait qu'un rêve implacable, effiloché, évanescent. » (M, 421)

Le sujet a besoin de l'autre. Car c'est ce « détour » dans l'autre qui lui permet de formuler ses propres désirs, de se construire l'échafaudage du symbolique. L'autre rend non seulement concevable le système dont le sujet fait partie, mais c'est aussi grâce à lui que l'immédiateté « évanescente » marquant le solitaire devient palpable. Lacan parle de la fonction de « médiation¹ » qu'assure la parole (registre du symbolique) pour dire, tout en faisant appel à la dialectique hégélienne, que « la satisfaction du désir n'est possible que médiatisée par le désir et le travail de l'autre² ».

La solitude que Tournier rapproche d'une expérience avant la lettre, semblable à une absence de réflexivité, frappe irrémédiablement les « sans-pareil ». Elle conduit à une construction avant la construction, à un ordre avant l'ordre, au-delà ou en-deçà d'une unité que la reconnaissance jubilatoire de soi prétend assurer. Quand on est seul, privé de l'autre qui (nous) réfléchit, cette plénitude que l'on retrouve dans l'« union sacrée de la droite et de la gauche³ », dans l'image spéculaire, cette unité se dissémine, se disperse dans des « bribes » et des « fragments informes », dans un « je-ne-sais-quoi », dans ce quelque chose qui participe à coup sûr de l'informe, du Réel :

« L'homme sans-pareil à la recherche de lui-même ne trouve que des bribes de sa personnalité, des lambeaux de son moi, des fragments informes de cet être énigmatique, centre obscur et impénétrable du monde. » (M, 286)⁴

¹ Cf. LACAN, « Variantes de la cure-type », 1966, 348.

² LACAN, « L'agressivité en psychanalyse », 1966, 121.

³ LACAN, « La chose freudienne », 1966, 428.

⁴ Cf. à ce sujet BEVAN, 1986, 17.

En fait, déjà la parole (la lettre faisant office de médiation) ne peut se passer d'un « troisième terme » – pour retrouver la construction lacanienne – qui serait la « réalité mortelle, l'instinct de mort¹ » que ce passage de Tournier exprime avec l'idée du morcellement (celui du corps, du langage).

Solitude vulnérable (Vendredi)

« La solitude l'avait rendu infiniment vulnérable à tout ce qui pouvait ressembler à la manifestation d'un sentiment hostile à son égard, fût-ce de la part de la plus méprisable des bestioles. » (VLP, 86)

On peut constater que l'expérience de Robinson va dans le même sens que celle décrite par Paul, « jumeau déparié ». Vulnérable est celui qui peut être blessé, qui se défend mal, celui qui n'a pas l'autre pour le défendre. Contre la solitude, Robinson se protège par un surinvestissement du registre du symbolique, à savoir par celui de la réflexivité. La primauté apparente du deux, aisément repérable tout au long de l'œuvre tourniérienne (la quête de soi imaginée en tant que quête de l'autre) est un signe infaillible dudit surinvestissement. La solitude, faisant montre de la perte de l'autre, est un « milieu corrosif [...], destructif » (VLP, 52–53), comme le remarque Robinson au fur et à mesure qu'il « entre en solitude comme on entre tout naturellement en religion après une enfance trop dévote » (VLP, 84). Elle provoque une « déshumanisation » mise en évidence par l'abandon de la parole. Car le langage, et Robinson en est conscient

« [...] relève en effet d'une façon fondamentale de cet univers peuplé où les autres sont comme autant de phares créant autour d'eux un îlot lumineux à l'intérieur duquel tout est – sinon connu – du moins connaissable. » (VLP, 54)

Ce que la solitude met en danger, c'est l'autre, « la structure Autrui », le registre du symbolique, l'intelligibilité des choses (VLP, 55), dans la mesure où cette expérience catastrophique a trait à l'inielligible. On n'échappe pas à la *fragmentation* qui, coupant, divisant en bribes la parole pleine, nous reconduit à ce qui précède l'expression verbale, au Réel pour reprendre le paradigme lacanien. C'est à la plénitude de savoir qu'aspire celui qui tient son *Log-Book* (et en cela Robinson rappelle son créateur qui, s'exprimant ici au nom de ce « je », se cache en dernière analyse derrière un *je* d'ores et déjà autre), pour rendre « l'autre visible ». Cette « pièce maîtresse » de l'univers de Robinson qu'est l'autre s'avère donc belle. Belle, « parce que, comme le dit J. Kristeva, nous y projetons le plein d'affection que nous lui portons », mais cet autre « nous laisse *tragiquement seul*, en fiasco, de l'autre côté² ». Car l'intégrité d'une image, et le pouvoir de maîtrise que l'on espère ainsi récupérer et par là même garder, ne sont qu'apparents, volatiles, momentanés, ou avec les métaphores de Robinson : une « illusion d'optique, [le] mirage, [l'] hallucination, [le] rêve éveillé, [le] fantôme, [le] délire, [le] trouble de l'audition... » (VLP, 55).

Toujours d'une nature curieuse, la solitude vécue par les héros tourniériens ne se conçoit plus comme une solitude réelle. Robinson, par exemple, non seulement vit ou prétend vivre ces fantasmes, mais les dédouble, les tue aussi « symboliquement », noir sur blanc, plus exactement rouge et puis bleu sur blanc (VLP, 214). Ce sont en quelque sorte les figures patentes qui ré-

¹ LACAN, « Variantes de la cure-type », 1966, 348.

² KRISTEVA, 1983, 434. [c'est nous qui soulignons]

vèlent l'inconscient en ce que celui-ci est le « discours de l'Autre ». Cette solitude réflexive (d'ores et déjà raisonnée) serait un *fétiche* : l'autre semblable indifférencié (en l'occurrence Vendredi) va faire accéder Robinson par le « coït solaire » (VLP, 230) au régime, au règne sol(it)aire.

Reprenons le déploiement du paradoxe caractéristique de la solitude. Son approche nous prouve l'ambivalence du projet tournierien de la quête de l'Autre. L'état de l'indifférence qui est à la fois recherché et rejeté fera irrémédiablement retomber le sujet dans la solitude. Recherché, puisqu'il permet, rien que pour un moment, de dépasser la dialectique du Maître et de l'Esclave et de lui substituer le régime de l'in-différence. Mais, ainsi plongé dans l'indifférence, le sujet se voit privé du plaisir de la reconnaissance (de se reconnaître, de se faire reconnaître et d'être reconnu par l'Autre). Aussi le registre de l'in-différence contribue-t-il à introduire la déraison (perte de la parole, folie, masturbation) contre laquelle le sujet n'a de cesse de lutter (cf. parler à haute voix, sourire aux chiens, etc.). En effet, pour mettre fin aussi au processus de perte de langage qui le menace réellement (« Il me vient des doutes sur le sens des mots [...]. Je ne puis plus parler qu'à la lettre. » VLP, 68), le grand solitaire cherche à réapprendre le langage. Notons que par rapport à un usage de parole *métaphorique*, la lettre (le fait de parler à la lettre) participe, aux yeux de Robinson, d'une perte flagrante¹. C'est la loi (l'article II de la charte de l'île de Speranza) qui veille à ce que les habitants parlent « à haute et intelligible voix » (72), parlent toujours surveillés, on dirait même « en miroir ». Cette pratique réflexive de la voix contredit à volonté l'usage de Robinson de plus en plus répandu qui consiste à recourir à une langue intérieure, à un « discours intérieur ». Celui-ci se conçoit comme relevant de la folie, et comme tel *transgressif*, donc à écarter, à sublimer.

Sans vouloir nous acharner à retracer ici les signes (traces) de ce que la philosophie contemporaine appelle « tournant linguistique », ni à supposer une certaine théorie du langage à l'œuvre – ce que d'ailleurs le « je » de Robinson tient pour un « luxe à la fois inutile et meurtrier » (68) – il serait licite de souligner que la réflexion que le personnage esseulé mène autour de la signification du mot *profondeur* et *superficie* (réflexion que Tiffauges n'hésite point à renouveler, ainsi que le narrateur enfin déguisé en Tournier dans *le Pied de la lettre*) rappelle, qu'il le veuille ou non, la logique de la déconstruction.

Narcisse solitaire

Ayant parcouru les modalités de la crainte de la solitude, revenons au paradoxe soulevé afin d'en proposer un déploiement complet. Il s'agit de concevoir la solitude en tant que recherchée, en tant que condition d'une jouissance clandestine, secrète. Ainsi comprise, la solitude permet de mettre en scène, de réaliser une identification perverse. L'exemple d'Alexandre nous paraît révélateur à cet égard. Celui-ci est d'autant plus éclairant qu'il jette une lumière nouvelle sur la question de l'amour ovale, ouranien, fantasmé par Robinson. Emblème de « la sexualité circulaire » (VLP, 229) ou « solaire » (sexualité dépassée, plutôt une régression), le « serpent qui se mord la queue » (VLP, 229) s'impose non seulement pour Robinson mais aussi pour Ale-

¹ Ne s'agirait-il pas ici d'une dévaluation de la parole, autrement dit d'une réévaluation de l'écriture au détriment de la parole, d'un déplacement vers une grammatologie contre ce que Derrida appelle logocentrisme ? (DERRIDA, 1967)

² Qui est l'auteur *du Pied de la lettre* ? Est-ce celui qui l'a signé ? Tournier ? Dans ce cas-là, il sera licite de lui assigner, après coup, grâce à un système de correspondances, tous ses autres textes dits par Abel ou les autres personnages. Il est d'ailleurs symptomatique, selon nous, que l'auteur *du Pied de la lettre* et *du Miroir des idées* en sait plus que le narrateur omniscient des autres textes. C'est ce qui lui permet d'élaborer un réseau de renvois.

xandre. La solitude qui présuppose une perte de la structure Autrui reconduit les grands solitaires dans une sexualité auto-érotique (narcissisme primaire). Alexandre se servant donc du même emblème – « le serpent qui se mord la queue » (M, 89) – définit la masturbation comme la sexualité solitaire par excellence. De ce comportement auto-érotique – et des autres manifestations sexuelles relevant de la masturbation : par exemple de l'« activité de la zone anale¹ » – le sujet se procure une satisfaction sans pour autant recourir à un objet extérieur (« la pulsion n'est pas dirigée vers d'autres personnes ; elle se satisfait dans le corps propre de l'individu² »). C'est le corps propre qui est le sujet d'un investissement érotique possible. L'auto-érotisme, mise à part l'absence d'objets extérieurs, suppose une autre absence : l'absence de toute référence à une image du corps unifié (solitude comme perte de la structure Autrui). Dans cette optique, elle diffère du narcissisme en ce que l'objet de la libido est le moi, à savoir l'image unifiée du corps. La notion du narcissisme primaire postulé par Freud (sans clivage, anobjectal, antérieur à la constitution d'un moi) va dans le sens de supprimer l'opposition existant entre auto-érotisme et narcissisme. Le narcissisme primaire, vers lequel régressent avec prédilection les personnages de Tournier, trouve une expression heureuse dans la sexualité circulaire, solaire que l'on repère aisément au cours du développement de la sexualité infantile (opposition auto-érotisme /amour objectal). Dans le cas de Robinson, on peut parler d'un abandon total de la genitalité. Néanmoins, l'enfant naît. Jeudi arrive. Peut-être est-il le fruit des amours ouraniennes de Robinson, au moins le symbolise-t-il. Alors que chez Alexandre la masturbation, et le narcissisme qu'elle suppose s'inscrivent dans une structure perverse destinée à rendre le sujet sensible à d'autres formes de perversions, tels le fétichisme et l'homosexualité³.

La régression, fixation pré-œdipienne allant de pair avec un développement libidinal perturbé dont les personnages font état, élabore, dans tous les cas, une prédisposition au polymorphisme des perversions, structure caractéristique permettant, sous l'influence de la séduction, d'entraîner l'enfant « à tous les débordements imaginables⁴ ».

4. Les pièges du scopique (conclusion)

Nous voici à la fin d'un parcours que nous nous sommes proposée d'accomplir autour de la problématique du miroir. Les quatre figures typiques présentées ne cessent de se heurter à cet objet insistant et, par là même, à la castration, au fétichisme et à l'homosexualité. Certes, dans l'univers romanesque de Tournier, nombre de personnages montrent une obsession pour cet objet qui s'avère être le responsable ultime de toutes les « apparitions du double⁵ » et de la « réduplication⁶ » (répétition ou, avec Bouloumié, « reprise quasi incantatoire⁷ ») en général.

¹ FREUD, 1905/1987, 110.

² *Ibid.*, p. 104.

³ « [...] les pervers et les homosexuels [...] ne choisissent pas leur objet d'amour ultérieur sur le modèle de la mère, mais bien sur celui de leur propre personne. De toute évidence, ils se cherchent eux-mêmes comme objet d'amour, en présentant le type de choix d'objet qu'on peut nommer *narcissique*. » FREUD, 1914/1969, 93 ; voir également p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ LACAN, 1966, 95.

⁶ *Ibid.*, p. 428.

⁷ BOULOUMIÉ, 1993, 20.

Cette obsession révèle ou, comme le dit Rosolato, « participe aux effets du doute¹ » que le sujet n'a de cesse de trancher. Car le miroir, en tant qu'objet de connaissance, objet épistémologique par excellence², au lieu de stabiliser, dérape, détourne, « chasse vers sa périphérie tout ce qui approche son foyer » (M, 431). C'est le cas en effet des miroirs vénitiens, « miroir magique », « centrifuge » susceptibles de révéler le grand secret des miroirs, secret que la psychanalyse et à plus forte raison la pensée philosophique ne cessent de poser, de réécrire : la nécessité d'intégrer dans le système de connaissance la méconnaissance. D'où le risque de se concevoir, de se tenir pour un « monstre » (VLP, 155), risque que court tout un chacun dès que nous nous penchons sur cet objet « déformant » (*ibid.*).

Ceci dit, nous sommes amenée à constater que la mise en scène du miroir et l'interrogation de l'image spéculaire (la spéculation) font l'objet d'une investigation particulièrement intense chez Tournier. En tant que *masque* (VP, 89) – corps étranger destiné à voiler –, le miroir objectivise l'abîme, l'écart, la différence. Tout en reflétant, réfléchissant et engloutissant toute métaphysique, tout en détenant et séduisant tout sens³, celui-ci semble assumer une fonction *subversive* dans la sémantique tournierienne. Au lieu de poser le clivage nécessaire entre sujet et objet, le miroir tournierien prive plutôt celui qui s'y mire d'une structure Autrui, et le reconduit à un narcissisme premier dont la structure persiste même dans l'amour objectal. La dualité, si elle est surmontée, ne l'est qu'à un prix fou, dans la régression.

ÉPILOGUE : miroir épistémologique

Il se peut que Tournier ne formule le conte de l'ontologie et celui de l'épistémologie qu'à des fins purement didactiques. Toujours est-il que ce dernier est bien une histoire de miroir. Le calife de Bagdad invite dans son palais deux artistes « l'un d'Orient, l'autre d'Occident » (MA, 261) pour « faire décorer les deux murs de la salle d'honneur » (*ibid.*). Alors que le célèbre peintre chinois rend dans ses plus petits détails un jardin de rêve avec les « robes brodées, panaches de plumes, bijoux d'or, armes ciselées », le rival, et enfin « le vainqueur du concours », s'est fié à un immense miroir reflétant toute la fresque du Chinois, avec en plus les gens de la cour qui « bougeaient, gesticulaient et se reconnaissaient avec ravissement » (MA, 263). En l'absence de spectateurs, le miroir ne reflète rien. Il est donc à la fois vide et trop plein, et comme tel source de leurre et de trompe-l'œil. Cette opposition que Tournier entend établir entre deux cultures reprend le même dilemme que nous avons cherché à soulever avec la mise en perspective psychanalytique du miroir. Il s'ensuit que, dans cette optique, la culture Occidentale, en tant qu'elle est centrée sur la problématique liée au sujet, se trouve, dès le départ, confrontée et pour ainsi dire bloquée dans son Narcisse.

¹ ROSOLATO, 1967, 27.

² Cf. *La légende de la peinture* (MA, 259–263) – conte épistémologique.

³ Cf. « L'exténuation du sens, l'éphémérité du signe où transparait l'extrême du plaisir, ça c'est la séduction. » BAUDRILLARD, 1983.

CHAPITRE 2

CONFIGURATIONS MARGINALES

1. Approche théorique : questions de décalage...

- Il y a un décalage, il m'a dit à la fin.
- Décalage ? Quel décalage ? Qu'est-ce que ça veut dire décalage ? [...] Alors qu'est-ce qu'il faut faire ?
- Rien, attendre. (CB, 321)

I. Complexe de castration

Outre le stade du miroir, la castration en tant que l'autre moment-clé de l'avènement du sujet, « moment théatique », entre inévitablement en ligne de compte dès qu'il est question de la relation d'objet. La castration ou, à proprement parler, le complexe de castration, centrée sur « le fantasme de castration », se trouve rattachée au primat du pénis dans les deux sexes. Pour le garçon, elle se réalise comme une « menace paternelle en réponse à ses activités sexuelles ». Pour les filles, l'absence de la castration est ressentie comme « un préjudice subi qu'elle cherche à nier, à compenser, à réparer¹ ». Ce fantasme peut revêtir de diverses formes : « l'objet menacé peut être déplacé (aveuglement d'Œdipe, arrachages des dents, arrachage des amygdales etc.), l'acte peut être déformé, remplacé par d'autres atteintes à l'intégrité corporelle (accident, syphilis, opération chirurgicale), voire à l'intégrité psychique (folie comme conséquence de masturbation)² ». Les formes qu'il prend dans les textes de Tournier enrichissent à coup sûr le tableau clinique des perversions. Étant présente dans le développement ordinaire du sujet, cette formation psychique spécifie d'abord toute sexualité infantile pour pouvoir ensuite disparaître avec le complexe d'Œdipe positif. De plus, comme facteur *normatif*, elle contribue à la genèse du Sur-moi³. C'est donc dans ce sens que l'on a à comprendre la phrase lacanienne affirmant ceci : « pour que le sujet parvienne à la maturité génitale, il faut en somme qu'il ait été castré⁴ ». La castration sous toutes ses réalisations (« séparation », « incomplétude », « manque⁵ ») est nécessaire pour l'avènement du sujet.

Soulignons avec Freud que la castration, à savoir « les formations substitutives de ce pénis perdu de la femme » joue un grand rôle dans l'élaboration de la forme de nombreuses perversions⁶. C'est dire que cette formation psychique s'avère constitutive, en raison de la conviction que le pervers a concernant le pénis manquant de la femme. Le pervers craint la castration et la dénie : cela lui imposerait la reconnaissance de la loi du Père (le renoncement) et celle de

¹ LAPLANCHE-PONTALIS, 1967, 74.

² *Ibid.*, p.75.

³ Cf. également FREUD, 1969, « La disparition du complexe d'Œdipe », en particulier pp. 119–120.

⁴ LACAN, 1957/1994, 216.

⁵ GREEN, 1990, 6.

⁶ Cf. FREUD, 1905/1987, 124. Voir aussi FREUD, 1923/1969 : « [...] l'on ne peut pas apprécier à sa juste valeur la signification du complexe de castration qu'à la condition de faire entrer en ligne de compte sa survenue à la phase du phallus. Nous savons aussi toute la dépréciation de la femme, l'horreur de la femme, la prédisposition à l'homosexualité... », p. 115.

« l'ordre du manque dans l'Autre¹ ». En ce sens c'est ce *déni de la castration* qui fonde la castration même. La tragédie de l'insistance de l'horreur de la castration que le sujet pervers se fait endurer – caractéristique, par ailleurs, de tous les « cas » que nous nous proposerons d'examiner ici – est que ce fantasme fait alors renoncer le sujet « à l'assomption de son propre désir, au-delà de la castration² ».

Le stade phallique, stade de transition entre une inorganisation des pulsions sexuelles pré-génitales et une organisation génitale adulte introduisant l'enfant à la question fondamentale des sexes, est la phase caractéristique du complexe d'Œdipe. Cette organisation fantasmatique suppose le primat du phallus (le signifiant du manque, l'ordre symbolique), elle s'impose entre 3 et 6 ans, s'épanouit et décline : l'œdipe est donc voué à l'échec. Ayant traversé ensemble les stades précédents, les deux termes qui s'y rattachent – le phallus et la castration – organisent ce stade d'une manière différente chez le garçon et la fille.

Freud a très vite repéré (dès 1895) les manifestations du complexe d'Œdipe et mesuré leur importance dans la vie de l'enfant comme dans l'inconscient de l'adulte. Il s'agit des sentiments d'amour (désirs incestueux) portés vers la mère et des sentiments de jalousie, de rivalité (le désir de meurtre) portés vers le père. Dans *Résistances à la psychanalyse* (1925) il dit : « Cela est si facile à établir qu'il a vraiment fallu un effort pour ne pas le reconnaître. En fait tout individu a connu cette phase mais l'a refoulée. » Découvrant le plaisir lié à ses organes sexuels, le garçon considère son pénis comme quelque chose dont tout le monde en a un. (C'est le fantasme du « monisme phallique » : l'idée que tout être humain possède un pénis en implique une autre selon laquelle l'absence de celui-ci et corrélativement la castration est comme un châtiment perpétré par le père contre l'homme ou la femme.) Après la découverte que la petite fille en est privée surgit l'angoisse de castration. Si la fille n'a pas de pénis, c'est qu'il lui a été enlevé parce qu'elle s'est rendu coupable. Le garçon, se le reconnaissant, lui aussi, à cause de ses désirs interdits, de peur de perdre son organe qui lui procure autant de plaisir, refoule ses sentiments œdipiens. L'œdipe a une fonction structurante, pas du tout pathologique : en même temps que le garçon renonce à sa mère, il s'identifie à son père, « introjecte son autorité », « emprunte au père la force nécessaire » pour ériger en lui cet obstacle. C'est le complexe d'Œdipe « direct » ou « positif ».

Mais le complexe peut apparaître sous sa forme complète, positive et négative : le garçon adopte à la fois la position féminine tendre envers le père et la position d'hostilité jalouse à l'égard de la mère. Cette double polarité est due à la bisexualité originaires de tout être humain (bisexualité endémique). Produit de la phase phallique, le complexe d'Œdipe est « détruit » par l'angoisse de castration. Aucune des deux positions n'est plus tenable. Le renoncement promet l'identification : le plus souvent par le renforcement de l'identification primaire au père. C'est ce qui constitue le noyau du surmoi. Le complexe d'Œdipe est donc un procès permettant d'aboutir à la position sexuelle et à l'attitude sociale adulte, de devenir sujet symbolique et sujet désirant. Non surmonté, il constitue « le complexe central de chaque névrose ».

Le complexe d'Œdipe de la fille n'est pas analogue avec celui du garçon, même si chacun a pour premier objet d'amour la mère. La fille aborde la phase phallique avec un investissement intense de son clitoris qui a la même valeur que le pénis pour le garçon. Mais, se reconnaissant castrée, elle sera victime d'une envie du pénis qui peut se résoudre (à la suite de l'équation sym-

¹ DOR, 1987, 148.

² *Ibid.*, 149.

bolique pénis=enfant) sous la forme d'un désir d'avoir un enfant. Cette théorie suscite le plus de critique car susceptible de traduire la présentation idéologique de la psychanalyse freudienne du rapport entre les sexes.

Dans *Sur la sexualité féminine* (1931), Freud distingue trois attitudes que la fille peut suivre ayant découvert sa différence : soit elle se détourne de la sexualité, soit elle ne renonce pas à sa masculinité (à la place phallique paternelle : c'est l'œdipe « direct »), « la voie normale », car elle choisit le père comme nouvel objet d'amour (l'œdipe « direct »/ « inversé »). Alors que la castration inaugure le refoulement du complexe d'Œdipe chez le garçon, la fille se voit introduite dans le désir œdipien par la castration, d'où la difficulté de déterminer clairement la disparition de l'œdipe chez la fille.

Lacan n'a pas recours à cette représentation triangulaire de l'œdipe, laquelle ne tient pas compte de son caractère processif ni de l'asymétrie entre la position du père et celle de la mère. Pour lui le principe efficace de l'œdipe tant chez le garçon que chez la fille est le « Nom-du-Père » (aussi le non du père), ou toute « métaphore paternelle » qui permet d'aboutir à un signifié symbolique : le phallus. La fonction de l'œdipe est donc de promouvoir la castration symbolique, l'accès à la fonction symbolique (parler et penser). La castration implique le renoncement de l'enfant à *être* le phallus de la mère et une identification au père qui est supposé de l'*avoir* ou comme dit Lacan : « être ou ne pas être, to be or not to be le phallus ». Ainsi l'objet partiel devient-il un objet définitivement perdu : « l'objet *a* », instaurant un *manque symbolique* dont le sujet phobique, névrosé ou pervers cherche à sa façon de se défendre. C'est l'échec de l'œdipe qui situe l'impossible au cœur de l'appareil psychique sur lequel se déploie un autre, lié à la matrice du sens. Comme le fait remarquer Julia Kristeva : « l'inadéquation du signifié au signifiant et au référent – ce que Saussure appelle l'« arbitraire du signe ». Cet impossible « se développe en pensée, et l'être parlant investit la pensée comme son objet privilégié.¹ »

Dans ce qui suit, nous prolongerons une recherche autour de la reconnaissance dont nous avons cherché à esquisser les lignes de force (miroir, castration) dans le chapitre précédent. Ces fils abandonnés, repris, nous nous attacherons à poser encore une fois la problématique de la « généalogie » des perversions. Rappelons avec Freud ce que la perversion veut dire : « ce que nous qualifions de pervers dans la vie de l'adulte s'écarte de l'état normal par les particularités suivantes : méconnaissance de barrière spécifique (de l'abîme qui sépare l'homme de la bête), de la barrière opposée par le sentiment de dégoût, de la barrière formée par l'inceste [...], l'homosexualité et enfin transfert du rôle génital à d'autres organes et parties du corps² ». En effet, ce serait la tâche du miroir (l'imaginaire) de fixer cette barrière, ce *garde-fou* destiné à permettre l'évitement dudit abîme, à la fois séduisant et effrayant. Dans le cas du fétichisme, cette barrière est visiblement mal posée ou bien elle n'existe pas, en ceci que ni la castration ni le renoncement à la mère que celle-ci nécessite, ne se produisent.

Deux types de mécanismes de défense s'élaborent en raison du complexe ou de l'angoisse de castration : la fixation et le déni ou le désaveu (soit un « rappel d'une dénégation *implicite* première ayant *succédé* à une vision traumatisante³ »). Ce dernier constitue avec en autres le défi et la loi l'un des éléments structuraux de la perversion⁴.

¹ KRISTEVA, 1996, 165.

² FREUD, 1961, 340.

³ ROSOLATO, 1967, 10.

⁴ Cf. à ce propos AULAGNIER-SPAIRANI, 1967.

2. Castration – fétichisme

Le désaveu déclenché par la vue du sexe de la femme porte sur la réalité de la différence sexuelle. L'enfant, abreuvé d'horreur pour ce qu'il a vu et frappant ceci d'un refus, jette un « voile¹ » sur la contradiction entre observation et préjugé. Toutefois, cette découverte de l'anatomie féminine, et, partant, du « manque de pénis » qui a pour conséquence une menace de la castration, pèseront beaucoup dans le développement sexuel ultérieur, notamment à la phase du primat du phallus. Car ce voile, au lieu de s'effiloche, peut différemment persister et dans la psychose et dans la névrose : « la névrose ne dénie pas la réalité, elle veut seulement ne rien savoir d'elle ; la psychose le dénie et cherche à la remplacer² ». Dans un article sur *Le fétichisme* (1927), Freud décrit un comportement possible devant le sexe mutilé. A cette place vacante, le fétichiste délègue un substitut, un fétiche qu'il s'est créé « afin de détruire toute preuve d'une possibilité de castration, et pour échapper ainsi à la peur de cette castration³ ». Selon la psychanalyse post-freudienne, ce processus, y compris le compromis que représente l'objet fétiche, pourrait être perçu comme un mécanisme de défense, « développé à l'endroit de la réalité perçue⁴ ».

L'« objet-fétiche » (« immuable », « transcendant », « objet de *douleur* [...] dévalorisé, provoquant la répulsion » mais « délimité, coupé de son appartenance corporelle, mais une continuité rappelée avec le corps⁵ ») apparaît donc « face aux scissions du sujet comme une contrepartie ». Objet unique, il voile, cache le corps. Rosolato insiste sur l'oscillation « métaphoro-métonymique » censée établir un « jeu libidinal » entre « le peu de sens, la banalité de l'objet et le trop de sens du fétiche⁶ ».

Le statut du fétiche s'avère ambivalent, en ce qu'il représente à la fois le désaveu et l'affirmation de la castration. C'est cette ambivalence qui fonde la scission du moi entre un savoir et un supposé non-savoir. Le désaveu, élaborant toute une « généalogie » à partir du fétichisme, « lève et maintient à la fois la castration, mais aussi la différence des sexes et sa Loi⁷ ».

Hollier donne une autre définition du fétichisme qui « sert [...] à garantir l'unité et la continuité du monde⁸ ». Ainsi, le fétiche permet à l'enfant de maintenir son monde infantile et, par là, son identification pré-œdipienne.

3. Castration – homosexualité

Un autre type de processus de défense, la fixation, participera, elle aussi, à l'organisation perverse du sujet. Freud signale à plusieurs reprises l'horreur qu'éprouve l'enfant devant le sexe mutilé⁹. En effet, une « représentation de la femme au pénis¹⁰ » (mère phallique), laquelle « se fixe », fait que tel homme, « incapable de renoncer au pénis chez son objet sexuel » devient ho-

¹ FREUD, 1923/1969, 115.

² FREUD, « La perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose », 1973, 301.

³ FREUD, 1967, 81.

⁴ DOR, 1987, 124.

⁵ ROSOLATO, 1967, 20.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ ROSOLATO, « Généalogie des perversions », 1969, 264–265.

⁸ HOLLIER, 1993 a, 174.

⁹ Cf. LE GUEN-PERRON, 1991, 16.

¹⁰ FREUD, « Les théories sexuelles infantiles », 1908/1969, 20.

mosexuel et cherche « ses objets sexuels parmi les hommes ». Or, la femme réelle, dans la mesure où elle est mutilée, et à la différence du fétichiste, « demeure pour lui impossible comme objet sexuel », voire provoque « de l'horreur au lieu du plaisir¹ ».

L'analyse du petit Hans (1909) amène Freud à s'attarder sur la question de la prédominance de la zone génitale qui, parmi les zones érogènes, « lui procure le plus intense plaisir² ». Il observe que la prépondérance infantile de cette zone (pénis) qui caractérise les identifications normales peut résider à la source d'une identification homosexuelle, en ce que les homosexuels surestiment leur « membre viril qui fixe leur destin³ ».

4. Castration – manque

Enchaînant la question de la castration dans le système RSI (pour poser le paradigme « frustration, privation castration »), et ainsi dans une théorie plus globale du *manque*, Lacan met en évidence que la castration porte sur un objet « imaginaire⁴ » : le phallus (signifiant de la jouissance et de l'autorité). Ceci pour dire que la castration n'est jamais une castration réelle. Il existe une dialectique par laquelle l'enfant doit passer pour vivre la castration de façon positive et normalisante. Celle-ci lui permet d'apprendre le Nom-du-Père. Avant que le triangle œdipien ne s'instaure, la dynamique de désir de l'enfant se réalise dans une structure duelle entre l'enfant et l'Autre, en l'occurrence la mère. Dès lors, l'ordre du père (père réel⁵), soit le détenteur de la Loi (symbolique), n'a pas encore fait son inévitable intrusion. Or, l'intervention de l'ordre symbolique sur le plan imaginaire a pour fonction de faire passer l'enfant du registre de l'*être* (être le Phallus de la mère, à savoir être son désir) à celui de l'*avoir*. Il apparaît que la castration de par le fait qu'elle exige un renoncement – « être ou ne pas être, to be or not to be le phallus⁶ » – est d'autant plus difficile à réaliser qu'elle touche, met en danger l'intégrité de l'image du moi. Par conséquent, « l'institution du processus pervers⁷ » se voit sous-tendue par une logique phallique avec comme origine l'« identification prégénitale⁸ », à savoir l'identification au phallus maternel. C'est le propre du pervers de ne pas assumer symboliquement le manque et de maintenir le fantasme d'une mère toute-puissante, non-manquante. On sait pertinemment que l'« idéalisation de la mère est monnaie courante dans la clinique perverse⁹ ».

Si le sujet reste ancré dans ladite dialectique de l'être et de l'avoir ou, plutôt, dans sa réalisation impossible, il est inévitable que les contours d'une rupture au profit d'une identification

¹ *Ibid.*

² FREUD, « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans », 1909/1954, 170.

³ FREUD, 1909/1954, 171. « Ils choisissent dans leur enfance comme objet sexuel la femme, aussi longtemps qu'ils attribuent à celle-ci la possession de cette partie du corps, à leurs yeux indispensable; quand ils ont acquis la conviction que la femme les a déçues en ce point, la femme devient pour eux inacceptable en tant qu'objet sexuel. [...] les homosexuels sont des hommes qui [...], au cours de leur évolution de l'auto-érotisme à l'amour objectal, ils sont restés fixés à un point intermédiaire plus rapproché du premier que du second. » (*ibid.*)

⁴ LACAN, 1957/1994, 219.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 220 : « c'est au père réel qu'est effectivement déferée la fonction saillante dans le complexe de castration »

⁶ LACAN, « Les formations de l'inconscient », séminaire inédit 1957–1958, *Séminaire* du 22 janvier 1958, cité par DOR, 1987, 138.

⁷ DOR, 1987, 133.

⁸ *Ibid.*

⁹ AULAGNIER-SPAIRANI, 1967, 24.

perverse s'esquissent. J. Dor, à la suite de P. Aulagnier-Spairani, souligne deux facteurs favorisant cette constitution : la complicité libidinale de la mère¹ qui ne transmet pas la loi du père et la complaisance silencieuse du père (interdit) dont la place reste toujours « troublante et énigmatique² ». L'appel libidinal – la séduction provenant de la mère, de cette « véritable séductrice³ », comme le dit Baudrillard – invite l'enfant à transgresser, à provoquer, à défier la Loi du père (rendue d'ores et déjà dérisoire par la mère). Mais cette « provocation incessante⁴ », comme par ailleurs toute répétition, en vient à renforcer les limites de la Loi, et à prouver l'existence de celle-ci. La transgression de l'interdit s'avère être une conséquence nécessaire d'emblée inscrite dans la structure de la Loi.

Tout en tenant compte des résultats théoriques, nous tâcherons avec l'analyse des cas pervers de mettre en perspective le « vécu identificatoire pré-œdipien de l'enfant⁵ ».

II. *Sacrés fétiches (I) : fétichisme*

I. L'homme à « falbala »

Dans « un acte pour un homme seul », *Le fétichiste* (CB, 301–333), Tournier met véritablement en scène un cas typique de cette perversion, basée sur le désaveu. Le protagoniste se crée, durant la vie commune avec sa femme⁶, Antoinette, toute une série de fétiches (« objet supposé manquer en lui substituant un autre objet de la réalité »⁷), à commencer, encore adolescent, avec une paire de gants. Le rapprochement est clair : le gant peut occuper, dans la poche, la place vacante du pénis.

« Elle a laissé tomber un gant. Je me suis précipité pour le ramasser. C'était un gant de batiste très fine à jour, du linon blanc exactement. [...] j'avais la tentation de le garder en souvenir ce gant, cette petite main d'étoffe que je pouvais écraser dans ma main, enfoncer dans ma poche, la main d'Antoinette... » (306)

Le même déplacement métonymique s'opère dans la nouvelle, *Tupik* ; déplacement à la suite duquel le *gant* devient la *main* de la femme (de la mère). Aux gants succèdent de la lingerie, chacune relevant de ce que le fétichiste appelle « le falbala..., le falbala... » (CB, 312). C'est son « destin », le falbala. Pour ce qui est des substituts de l'objet sexuel en cause, ceux-ci correspondent exactement à la description de Freud⁸. Toujours par suite *métonymique*, les billets de banque incinérés chauds (« La belle cendre gris perle et chaude comme un sein », 320), ensuite

¹ Voir à ce propos AULAGNIER-SPAIRANI, 1967, en particulier pp. 23–24. Le lien qui s'établit entre « la séduction de la part de la mère » et « l'idéalisation » dont celle-ci est toujours l'objet chez les pervers, sera au centre de notre investigation portant sur le psychose d'Abel Tiffauges.

² DOR, 1987, 156.

³ BAUDRILLARD, 1983, 149.

⁴ DOR, 1987, 185.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁶ Signalons avec Clavreul l'importance de l'épouse du fétichiste dans la structure perverse. Le couple pervers que celle-ci constitue avec son mari se repose sur un « contrat » dont le sens serait de garder leur secret commun. Aussi faut-il que le fétiche ait « le pouvoir de fasciner l'autre » pour que ce rapport puisse être maintenu. Cf. CLAVREUL, 1967, 97 ; AULAGNIER-SPAIRANI, 1967, 26.

⁷ DOR, 1987, 146.

⁸ Cf. FREUD, 1905/1987, 62.

les portefeuilles (« La chaleur du sein, quoi ! », 322) dont non seulement le contact tactile (*toucher*), mais aussi l'odeur (*odorat*) procurent à Martin un plaisir inadmissible, viennent grossir la liste des substituts ou, pour mieux dire, la série des signifiants. Par ailleurs, ces déplacements reconduisent le fétichiste vers un nouvel objet sexuel qu'est l'homme. Ou, pour dire le vrai, Martin semble osciller entre l'objet féminin et l'objet masculin. Pour lui, cette oscillation serait le fait d'une nécessité quasi matérielle : « avec des billets couvés on achète des nippes » (323). Outre les objets proprement dits, l'odeur et la chaleur ! qui en émanent, s'inscrivent, elles aussi, dans la série des signifiants-fétiches (« un tas chaud et doux, et qui sentait bon, comme le foin coupé l'été au soleil », 315). A la liste des odeurs « féminines » s'ajoute l'odeur « masculine » qui émane

« des billets de banque soyeux et odorants. Car l'argent a une odeur, pourvu qu'il soit vivant et chaud. Il sent bon, mesdames et messieurs ! » (323)

Certes, le portefeuille « gonflé » (322) lui révélera « la raison d'être des hommes ». Grâce à cette découverte, il comprend, après-coup, « le coup du camion de linge sale » (312), car la puanteur qui « *se dégageait* de ce linge sale » (311) dans lequel le jeune Martin, le soldat, s'enfonce pour se sauver, ne devient fétiche qu'ultérieurement, soit dans la *réflexion*. (Rappelons que cette nécessité de verbalisation, étant le propre de toute réflexion – « discours de savoir », « discours de vérité¹ » – caractérise non seulement le fétichiste, mais d'autres pervers aussi de l'arsenal tourniérien. De fait, elle s'avère l'un des signes infaillibles de toute perversion.) Ce que Martin découvre le long de son parcours des « signifiants », est que cette odeur, bien qu'elle soit *froide*, relève de la *phorie*, à proprement parler de l'*antiphorie*. Voici la philosophie fétichiste selon laquelle les « vêtements sans corps » ne vivent point. Il faut porter les vêtements pour qu'ils soit reconnus... La nudité tient de l'antiphorie...

« Moi, j'ai toujours horreur de la nudité. La nudité, c'est pire qu'indécent, c'est bestial. » (309)

Le « secret honteux » (317) que la nudité révèle doit rester caché. Martin instaure même un paradigme lui permettant de postuler que la femme vêtue vaut mieux que la femme nue. C'est dire que la femme n'existe pour lui que lorsqu'elle a déjà pris forme, sous forme « chiffrée, [...] mesurée, indexée, pointée... » (318). Tout comme le corps charnel et recensé de Speranza dans *Vendredi...* De cette obsession qui attise l'acte d'administrer et de porter une signature – acte principalement lié à la femme, à l'objet féminin, s'inscrivant aisément parmi d'autres procédés en vue de suppléer l'acte sexuel – la relation d'Abel à Rachel n'est pas exempte non plus. Rachel n'échappe pas aux catégories bien arrêtées d'Abel Tiffauges. Aux yeux de ces personnages tourniériens, le corps féminin représente une sorte de tabou, redouté dans son *immédiateté* amorphe. Le corps doit être *médiatisé*. Il faut qu'il prenne forme, sinon il reste froid, privé de la chaleur humaine (chaleur censée le rendre désirable). Semblable au cadavre, le corps sans vêtement représente pour Martin l'abjet.

C'est avec le temps que le fétichiste commence à prendre goût à l'abjet. Son appétit, pour ainsi dire, vient en mangeant. Les « vêtements charognes », jetés pêle-mêle, de sorte qu'ils constituent un amas dégoûtant, sont *transportés* par le camion, lequel, dans ce portage étrange, devient le lieu par excellence de l'abjet. On comprend que ce dégoût et l'évanouissement qu'il provoque (« Je suis évanoui » ; « Le camion de linge sale des prisonniers m'a fait m'évanouir

¹ AULAGNIER-SPAIRANI, 1967, 32.

d'horreur et de dégoût», 311) ne sont en fin de compte que le signe de l'abjection liée à la *mère*, à ce lieu indifférencié (espace du camion rendu informe) qui fait perdre l'identité à Martin dans un horreur-plaisir abject. On le sait, le lieu de l'abjet participe de la mère¹. Il s'agit d'un « affrontement au féminin² », comme le fait remarquer J. Kristeva. La puanteur « fade » et « virile » instaure/restaure le règne de la mère phallique, toute-puissante. La dialectique de porter reçoit un accent particulier : alors que Martin est emporté par le camion, le camion (mère phallique incarnée) transporte un sujet, Martin, redevenu informe (évanoui). Il doit donc connaître le plaisir évanescant d'être porté, tout comme le plaisir de toucher et, ce qui va de pair avec, celui de porter. Aussi faut-il rappeler que l'acte de porter met en jeu deux objets fétiches : les pieds (qui portent des chaussures, pieds chaussés) et la main.

« Le vêtement, c'est l'âme humaine. Et plus que le vêtement encore, la chaussure. / La chaussure... [...] Sans chaussures, nous étions des sous-hommes, des loques humains, des vrais déchets. » (309)

La main, qui porte et qui touche, n'emporte pas cette fois des sous-vêtements féminins, mais bien des sacs de cendre remplis de billets incinérés, et ce, dans un endroit symbolique, la cave. Celle-ci, en tant que réceptacle maternel, incarne la *chora*, tout comme le camion qui, comme on vient de remarquer, dans une scène identique, se trouve saturé de linges sales. La symétrie de ces épisodes apparaît également au niveau du plaisir du *dire* (verbalisation), de l'odorat et du toucher. Les deux scènes, comme les deux côtés du sacré – le sacré droit et le sacré gauche – se recourent. Comme le dit Bataille : « le noyau central d'une agglomération est le lieu où le sacré gauche est transformé en sacré droit, l'objet de répulsion en objet d'attraction³ ».

Dès l'abord, Martin se refuse à penser à l'homosexualité. Néanmoins, il ne manque pas de reconnaître le plaisir « sensationnel » lié aux « billets couvés » : « l'homme se prend par le portefeuille ! » (323). En effet, pour maintenir intacte la chaîne signifiante, sans pour autant renoncer à ce flottement, à cette oscillation qui marquent toute identification sexuelle perverse, notre fétichiste attache, de façon paraît-il logique et nécessaire, l'un des éléments de la chaîne de signifiants à un autre : le portefeuille aux vêtements de femme. C'est « avec les billets couvés [qu']on achète des nippes » (323). Il n'hésite pas un moment à révéler l'affinité « des billets couvés dans la moiteur de l'aisselle » avec des œufs « dans un nid de printemps » (324). Faisant appel aux testicules, à savoir aux glandes productrices des spermatozoïdes, l'œuf est également une métaphore de l'œil qui voit (féconde) et qui s'aveugle (se castré)⁴. Ce métaphorisme relevant du scopique ainsi posé, essayons de préciser la nature du *falbala*, lequel, évidemment, sert à entretenir l'illusion de la mère phallique⁵. Mais si l'on y ajoute le symbolisme lié aux *œufs* (genèse, fécondité, multiplicité⁶), ce ne serait peut-être pas si audacieux de dire, d'autant plus que la conception lacanienne du Phallus en vient à soutenir cette thèse, que le *falbala* est en dernière analyse l'*enfant* qui comble la mère, pour la rendre enfin phallique.

Outre ces substituts phalliques, des *leitmotive* importants apparaissent qui, constituant un réseau de correspondances d'un texte à l'autre – une *Gestalt* –, se faufleront dans l'ensemble des écrits de Tournier : tels la chasse, le chasseur et les seins (la chaleur du portefeuille est

¹ Cf. KRISTEVA, 1980, en particulier la notion de la *chora* pp. 9–24; et de la *souillure* pp. 71–105.

² *Ibid.*, p. 73.

³ BATAILLE, « Attraction et répulsion II. La structure sociale », cité par HOLLIER, 1995, 164.

⁴ Voir BATAILLE, *OC I*, « Histoire de l'Œil » ; BARTHES, « La métaphore de l'Œil », 1964, pp. 238–245.

⁵ Cf. LEHTOVUORI, 1995, 104.

⁶ Cf. CHEVALIER-GHEERBRANDT, 1982, pp. 689–693.

également associée aux seins¹). Il n'est pas possible de négliger la main ou, pour mieux dire, la performance narrative relevant de la main des fétichistes, quand, par exemple, Alexandre se masturbe, ou Abel porte et, par là même, emporte enfants et pigeons, ou encore quand il connaît le plaisir inouï lié au toucher d'un fétiche par excellence : une paire de chaussures.

2. Hans et Tupik

« C'est au prix de cette perte seulement que le corps devient *propre*.² »

L'investigation autour du fétiche nous conduit à poser que l'enfant, en tant que « pervers polymorphe³ », se voit sujet à toutes sortes de séductions. A l'instar de Freud qui affirme à propos de l'analyse du *Petit Hans* que les traces d'un complexe de castration sont aisément repérables dans toute analyse, mais de ce point de vue presque tous les écrits de Tournier sont révélateurs. Dans ce qui suit, nous présentons un cas où à la castration symbolique se substitue une castration réelle. Nous lirons le texte de Tournier à la lumière du cas phobique du petit Hans, pour dévoiler les parallélismes qui marquent les deux.

Si *Tupik* nous intéresse, c'est qu'il quitte le registre ordinaire pour réaliser, de façon *littérale*, le « fameux complexe de castration⁴ ». De plus, la castration ou pour ainsi dire le mystère de la différence de sexe ne manquent pas d'assumer, dans cette nouvelle, un ton parodique. Or, il est évident que *Tupik* n'aurait aucune portée littéraire s'il restait fixé dans le cadre d'une œuvre à thèse. Bien au contraire. Essayons de comprendre ce que la castration, auto-mutilation effectuée par Tupik, veut bien mettre en scène. Tantôt nous aurons comme interlocuteurs (le texte du *Petit Hans*), tantôt une petite fille, Amandine, du conte *Amandine ou les deux jardins*.

L'histoire met en scène une crise d'identification sexuelle. Le petit garçon a horreur de son père. Il ne supporte point sa présence physique piquante (d'où son surnom moqueur *Tupik, tu piques*) ni son odeur ni, à proprement parler, son contact – qu'il soit tactile, olfactif ou visuel. Néanmoins, la mère (conséquemment à l'Œdipe) jouit, auprès de son fils, d'un amour, même si le contact corporel, lequel est bel et bien recherché par l'enfant, ne lui est jamais accordé. Comme l'enfant ne parvient pas à voir sa mère, la problématique de la différence des sexes persiste. Ceci montre non seulement le bon fonctionnement de la prohibition de l'inceste, mais aussi la maintenance du « secret » grâce à l'interdit d'assister ou de participer à la *scène primitive*. Un épisode purement fétichiste nous convainc par contre du fait que l'enfant a un certain soupçon à l'égard du sexe maternel. Refusé par « la grande déesse noire du soir » (CB, 70) quand il veut l'embrasser, Tupik demande, en échange, un objet, les gants – « prolongement simple du corps maternel⁵ » – dont il va envelopper son corps, et grâce auxquels il se procurera probablement du plaisir. Il y a toujours un secret à ménager. Tupik cherche à l'apprendre avec un geste qui relève, paraît-il, du *voyeurisme*, dans la mesure où lui, tout comme Hans, « cherche

¹ Une surestimation du sein par rapport à l'objet manquant caractérise la relation d'Abel à Rachel. RA, 33.

² KRISTEVA, 1980, 127.

³ FREUD, 1905/1987, 118.

⁴ Cf. l'étude brillante de Rosello, 1993. Retenons le sens large de la castration que l'auteur considère comme « le point zéro, la référence absolue du malheur qui fonctionne comme point de départ de tous les autres métaphores dysphoriques de perte de pouvoir et d'identité ». p. 135.

⁵ ROSOLATO, 1967, 21.

obsessionnellement l'occasion de voir le fait-pipi des autres¹ ». Le voyeurisme, cette « nécessité structurale dans la constitution de la relation d'objet », révèle non seulement les moments de fluctuation de « l'objet [...] vers l'abject² », mais marque et accompagne « l'écriture de l'abjection³ ». De fait, on s'aperçoit au niveau thématique d'un glissement qui va de la culture (du symbolique) vers l'abjection. Or, la culture ainsi comprise n'est pas en mesure de fournir à Tupik une réponse satisfaisante à la question des sexes. C'est donc dans l'abjection, "grâce" à un chalet de nécessité qu'il prétend retrouver la réponse. Le chalet, divisé en deux, selon la bipartition naturelle/culturelle des sexes, répète et renouvelle l'ancienne impression olfactive de l'enfant. Rappelons que tout ce qui *émane* ou *se détache* du corps, tout ce qui le quitte est considéré comme fétiche. Ainsi, l'odeur de la mère, tout comme ses gants, enveloppe, couvrent Tupik. Pour revenir à la grande question du chalet, à savoir aux "domaines" distincts, réservés respectivement aux Hommes et aux Femmes : l'enfant, dans cette aventure olfactive hallucinante, se fie complètement à son flair qui ne le trompe jamais. Au regard interdit par la mère (communiquant ainsi la Loi du père) se substitue le flair lui permettant de distinguer nettement « le domaine des hommes avec ses urinoirs malodorants, et [...] ses latrines turques formées d'un trou cybique » qui le dégoûte, du côté droit, « parfumé » des femmes, lequel l'attire à tel point qu'il ne cherche qu'à « tromper » la surveillance de Mamouse (« gardien, tel le chien Cerbère » 75) et à « se glisser par la porte droite » (77). Ce domaine inconnu, associé via odorat à sa mère, fait écho à l'« autre jardin » qui ne cesse de hanter, de séduire la petite fille dans *Amandine ou les deux jardins*.

Mais revenons à cette curiosité qui pousse Tupik vers les W.-C., lieux d'aisance. De fait, de ce que Hans appelle « fait-pipi », et dont la grandeur le préoccupe visiblement, (du moins se console-t-il en se disant ceci : « mon fait-pipi grandira avec moi, quand je grandirai, car il est enraciné »⁴) Tupik, quant à lui, ne sait rien du tout. La différence de sexe s'exprime pour lui, comme on vient de le démontrer, dans une « oscillation métaphoro-métonymique », par les sens (olfactif, tactile ou, pourquoi pas, cutané : « épidermique » – pour reprendre le mot heureux de Rosello). Cette différence est toujours portée par la différence saisie entre l'odeur du corps féminin et masculin ou par celle du toucher, mais, curieusement, jamais par la vue⁵. Pour être plus précis, il convient de noter que Tupik peut bien voir son père, néanmoins cette vue d'un regard indifférencié n'instaure pas la différence. Au contraire, un sentiment de dégoût et d'abjection le prend lorsqu'il apprend que c'est bien l'état « hérissé » qui l'attend, lui, qui n'est maintenant qu'un bébé hérissé. Ceci pour affirmer que la vue du père ne rapporte pas la castration symbolique : le renoncement à la mère et l'identification au père ne sont point élaborés. De plus, la vue repoussante des poils que le père est en train de raser – poils superflus se détachant du corps – comme autant de signes d'une virilité dégoûtante, rend une fois pour toutes impossible cette identification. En effet, le poil, avec entre autres, la boue, la crasse et « toute autre chose la plus dépréciée et la plus vile⁶ » ayant pour Idée dernière la mort, témoigne non seulement de l'horreur de mourir, mais aussi et de l'horreur d'être né⁷.

¹ FREUD, 1909/1954, 169.

² KRISTEVA, 1980, 57.

³ *Ibid.*, pp. 57–58.

⁴ FREUD, 1909/1954, 114; 115.

⁵ ROSELLO, 1993, remarque avec justesse « Tupik regarde le père sans le toucher et caresse sa mère sans la regarder » p. 137.

⁶ PLATON, *Parménide*, 130d.

⁷ Cf. CLAIR, 1989, 19–23.

On comprend donc pourquoi Tupik se désole d'avoir devant lui la perspective de devenir « hérisson », à l'image de son père : « Je ne veux pas, je ne veux pas être Tupik » (69). Comme si son père était l'incarnation de sa propre peur, mise en scène dans ce visage velu, épouvantable, angoissant, étrange, visage de Méduse¹ ? Même l'intervention heureuse de sa mère n'arrive pas à le consoler :

« Mais tu sais, les bébés hérissons n'ont pas de piquants, seulement des soies très douces et bien propres. Ce n'est que plus tard. Plus tard, quand ils deviennent grands. Quand ils deviennent des hommes... » (CB, 70).

Ce qui ressort de cette réplique embarrassée, répétitive et comme telle castrante, est le message plus que clair : bientôt *tu* deviendra grand et, c'est l'ordre des choses, *tu* mourra... A partir de là, il est possible de mettre en question la direction de la castration. On sait que la vue du sexe mutilé de la femme réveille l'angoisse de castration chez le garçon, puisqu'il saisit la réalité possible de la menace. C'est ce qui arrive à Hans quand il voit sa sœur. Il se pose la question : « existe-t-il donc vraiment des créatures qui ne possèdent pas de fait-pipi ? Alors ce ne serait plus si incroyable que l'on pût enlever le sien, et faire de lui, pour ainsi dire, une femme² ». Cette perspective inspirant l'aversion de Hans, semble, au contraire, séduire Tupik dans sa recherche de l'autre (sexe). Tandis que Hans est menacé par sa mère (« Si tu fais ça, je ferai venir le Dr A... qui te coupera ton fait-pipi. Avec quoi feras-tu alors pipi ?³ »), dans le cas de Tupik, la menace de castration provient de la part de Marie, ersatz de la mère toujours absente, d'où l'idée d'une construction de la féminité comme « absence de corps⁴ ». C'est donc un substitut féminin qui profère la menace sur Tupik pour avoir mouillé⁵ son lit (acte métonymique de la *masturbation* et du coït) :

« Chaque matin il se réveillait dans une flaque. C'était tout juste si dans un demi-sommeil il sentait parfois contre sa cuisse le sillon chaud de l'urine qui giclait. La vieille Marie le gronda, plaça une toile cirée sous son drap pour protéger son matelas. Elle le menaça, s'il continuait, de faire revenir le chirurgien qui l'avait opéré des amygdales. Cette fois ce serait son petit robinet qu'on lui couperait ! » (CB, 79)

La réalité de la différence de sexe lui échappe, étant impossible à repérer de vue. L'état dans lequel il se trouve fait écho à l'état d'aveuglement réel, lequel lui interdit en dernière analyse de passer le cap, la castration symbolique ou, autrement dit, de se reconnaître. Bien que le miroir ne soit pas littéralement présent dans le texte, il y a des *voiles*, autant de promesses de sens (reconnaissance), qui montrent qu'il y a là un secret, mais, et c'est la tragédie de Tupik, celui-ci reste dévoilé. Néanmoins, la scène capitale conduisant l'enfant au cœur d'un labyrinthe lui sera révélatrice. Dominique, ce garçon-fille (androgynie) – par opposition à Jeanne d'Arc appelée fille-garçon – trahit son secret à elle. Et Tupik, dégoûté-séduit (?), se voit renvoyé, tout comme Hans, à ce *ça* mystérieux : « Tu comprendras ça plus tard » (CB, 82). Il existe probablement des lectures très diverses de ce « ça » ; selon celle de Rosello, parmi tant d'autres, *ça* veut dire que

¹ Il existe en effet des représentations où Méduse apparaît sous forme d'une femme à barbe.

² FREUD, 1909/1954, 115–116.

³ *Ibid.*, p. 96 ; voir aussi p. 115.

⁴ ROSELLO, 1993, 138.

⁵ A ce point, il n'est pas possible de maintenir le parallélisme entre le cas de Hans et celui de Tupik, étant donné que Hans « est devenu propre de bonne heure, et l'incontinence d'urine, nocturne ou diurne, n'a joué aucun rôle dans ses premières années » FREUD, 1909/1954, 170.

« Dominique est apparemment limitée plutôt que favorisée par son sexe féminin¹ ». Il semble également que cette révélation faite en catimini ait permis à Tupik de comprendre, après-coup, la différence de sexe. C'est du moins ce que laisse suggérer le fait que désormais « Tupik ne mouillait plus son lit » (83)², et qu'il passe enfin à l'acte. En effet, toute lecture préalable du code culturel pousse Tupik à accomplir cet acte horrible transgressif. Ses lectures sur le combat de Thésée – supposé femme (en effet androgyne à un moment de sa vie, travesti féminin³), vêtu de jupe – avec le monstre phallique, Minotaure le conduisent maintenant, après avoir vu (compris) (dans le réel, dans l'*impossible*) l'autre sexe, à un acte d'automutilation. L'identification sexuelle de l'enfant a donc lieu dans une castration réelle. Avec cet acte transgressif (défi) par excellence, le pervers parvient à faire disparaître un obstacle : le père, autrement dit l'identification phallique qu'exige la Loi du père. L'automutilation peut être donc interprétée comme le meurtre du « Père Idéalisé ». Le cas de Tupik rappelle clairement la psychose qui « se développe au lieu et à la place d'une symbolisation non réalisée⁴ ». C'est dans les cas *psychotiques* que la clinique observe des mutilations semblables de l'organe pénien. Comme Lacan le souligne : « ce qui est forclus du symbolique revient dans le réel ». La nature impossible du réel, la dernière phrase la prouve. Tupik est doublement castré. D'une part, il s'émascule et réalise ainsi la menace proférée par Marie, de l'autre, évanoui, il a toute la réalité écroulée autour de lui (CB, 84). Aussi l'évanouissement, en tant que signe par excellence de perte de sens, signifie-t-il un aveuglement symbolique : « éclat⁵ » (contrairement à l'aveuglement "réel") que l'enfant doit subir à l'endroit de l'interdit de voir.

En effet, les éléments similaires relevés, nous avons perdu de vue Hans qui, par opposition à Tupik, a réussi sa castration symbolique. Alors que Freud relate « l'histoire de la maladie et de la guérison d'un très jeune patient⁶ », la fiction reste, paraît-il, bloquée dans le problème de la castration. C'est du moins ce que souligne le leitmotiv de l'abjet partout à l'œuvre. Et cet abjet continue à guetter l'intégrité psychique du sujet sous toutes ses formes : horreur, phobie, dégoût, W.-C., sang.

« Hommes » et/ou « Dames » ?

Moyennant « les habitudes urinaires » (78) de Tupik, on peut affirmer qu'il refuse bien « la loi de la ségrégation urinaire⁷ », à savoir celle la loi de la différence des sexes. A vrai dire, il ne la connaît pas de "vue", ce qui fait qu'il a du mal à saisir le sens plein et fort du mot castrateur « isoloir » – revendiqué, à la suite de Lacan, par les auteurs du *Titre de la lettre*. Lui aussi, tout comme le petit garçon dans le train, est « à Dames⁸ », mais contrairement à ce petit garçon voyageur, il n'a pas en face de lui une petite fille, sa sœur. Il a à son côté, son compagnon (sa compagne), Dominique, lui (ou plutôt elle) aussi « à Dames ». Quelle (con)fusion ?

¹ ROSELLO, 1993, 142.

² Voici Marie qui revient sur sa menace : « La menace du chirurgien t'a fait peur, lui dit-elle. Il était temps. J'allais l'appeler. Maintenant, ce n'est plus la peine. » (CB, 83)

³ Avec entre autres Achille, Héraclès, etc. Cf. DELCOURT, 1958 « Déguisement intersexuels dans les rites privés et publics », pp.5–27, en particulier p. 18.

⁴ VANDEMERSCH, 1993, 224.

⁵ ROSOLATO, 1967, 39.

⁶ FREUD, 1909/1954, 95.

⁷ LACQUE-LABARTHE-NANCY, 1990, 62.

⁸ LACAN, « L'instance de la lettre », 1966, 500.

3. Amandine et Tupik

Dans les pages qui suivent, nous tâcherons de poser un système de parallélismes en vue de rapprocher deux contes initiatiques : *Amandine* et *Tupik*. Mais, avant d'entreprendre cette analyse, nous nous proposons de montrer une mise en scène identique (quelquefois inversée) qui ouvre et qui clôt la nouvelle, *Amandine*. Il s'agit de l'épreuve du miroir encadrant le récit destinée à signifier le passage d'Amandine dans l'adolescence. Au début, Amandine s'identifie à la petite fille de dix ans qu'elle voit dans le miroir, ensuite commence le rite de son initiation. A la fin, bouleversée par un « secret », lequel lui a été révélé par un « garçon de pierre » dans l'autre jardin (l'autre scène), elle cherche la reconnaissance d'antan :

« *J'ai des yeux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux blonds ondulés.* Je m'appelle Amandine. Quand je regarde dans une glace, je trouve que j'ai l'air d'une petite fille de dix ans. Ce n'est pas étonnant. Je suis une petite fille de dix ans. » (CB, 35) [c'est nous qui soulignons]

« Je m'approche du miroir et je regarde ma figure de tout près. *J'ai des yeux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux blonds ondulés.* Pourtant je n'ai plus l'air d'une petite fille de dix ans. De quoi ai-je l'air ? » (CB, 46) [c'est nous qui soulignons]

Chassée par sa curiosité (sexuelle), Amandine suit son chat. Le chat, animal symbolique de l'initiation à la sagesse, l'invite dans un jardin inconnu, lequel est la symétrie exacte du jardin de papa. L'opposition entre les deux jardins est flagrante. Retenons simplement la beauté et la plasticité de l'écriture, lorsque la petite fille cherche à relater dans son journal intime comment elle s'est glissée dans le jardin (retour à l'origine). Cette initiation (« expédition de l'autre côté du mur pour essayer d'amadouer Kamicha » 42) implique une transgression (« mais comme j'ai eu peur »), nourrie par la curiosité et l'amour pour le chat. Ayant franchi le mur, l'inconnu absorbe la petite fille. Les contenus exacts des odeurs, mais aussi les contours des réalités s'effacent pour faire connaître à Amandine le « tout autre », cette sensation (non exempte de sexualité) qui échappe aux mots. En effet, l'insuffisance de son vocabulaire la frappe lorsqu'elle se heurte à la difficulté ou plutôt à l'impossibilité de dire l'innommable. La petite fille de dix ans ne sait pas nommer, ne sait pas dire la sensation qu'elle éprouve, car celle-ci relève de l'inconnu.

« Bon. Me voilà dans le jardin de Kamicha. Il y a de hautes herbes qui m'arrivent jusqu'au nez. Je dois marcher dans une ancienne allée taillée à travers la *forêt*, mais qui est en train de *disparaître*. De grosses fleurs bizarres *me caressent la figure*. Elles sentent le poivre et la farine, une odeur très douce, mais aussi qui fait un peu mal à respirer. *Impossible de dire si c'est une odeur bonne ou mauvaise*, les deux à la fois, on dirait. » (CB, 44) [c'est nous qui soulignons]

C'est le chat (guide) qui la conduit au pied du secret (de la lettre), au cœur du labyrinthe, en passant par un acte sexuel symbolique dont voici les étapes : « la queue droite comme un cierge », « pénétrer », « s'arrête et se retourne [...] Oui, Kamichat, je viens, je viens ! » (on est dans l'harmonie du mouvement, dans un rythme rigoureux qui accompagne aussi bien l'acte que le trajet qui précède), « air satisfait ». Durant ce passage à l'acte, le chat métamorphosé en « prince » semble savoir un « secret ».

Quant au secret, la scène identique, invitant et Amandine et Tupik dans le labyrinthe des découvertes, parvient à le dévoiler. Ces extraits mettent en scène l'imaginaire baroque des contes

de fées, l'imaginaire infantile particulièrement riche de fantômes à la fois nourris de peurs et de fascinations pour l'inconnu :

« Comme *j'ai eu peur*. [...] J'ai un peu peur, mais la curiosité me pousse. [...] D'abord je n'ai vu qu'un fouillis de verdure, un vrai taillis, une mêlée d'épine et d'arbres couchés, de ronces et de hautes fougères... J'ai pensé que jamais *je n'oserais descendre* dans cette forêt vierge qui devait grouiller de crapauds et de serpents. [...] Nous faisons ainsi des tours et des *détours* en suivant un sentier qui *se perd* parfois complètement dans les herbes. [...] Nous sommes à l'orée du petit bois, devant un pavillon à colonnes qui se dresse au centre d'une vaste pelouse ronde. [...] Sous le dôme du pavillon, il y a une *statue assise sur un socle*. C'est un *jeune garçon tout nu* avec des ailes dans le dos. [...] Kamicha est aussi sous le dôme. Il lève la tête vers moi. Il est aussi silencieux que le *garçon* de pierre. Il a comme lui un sourire mystérieux. On dirait qu'ils partagent le même *secret*. » (CB, 43–45)

« Tupik était *atterré*. Le labyrinthe de buis qui se trouvait au fond du square lui avait toujours inspiré de l'*horreur*. C'était un massif *obscur et humide* dans lequel on pouvait se glisser par une fente étroite. Ensuite *on se perdait*. Il y avait des *tournants* [...] A force d patience, on parvenait au centre. Là, sur un petit socle *verdi* par la moisissure, *avait dû se tenir une statue*. Elle avait *disparu*, et le *socle* attendait, souillé par les limaces. [...] Quel était le grand secret de Dominique ? [...] quelqu'un s'y trouvait déjà et l'attendait. Dominique. Le *gros garçon* était *assis sur le socle*. [...] je vais te révéler mon *secret*. » (CB, 81–82) [c'est nous qui soulignons]

L'initiation au mystère de la différence de sexe invite les protagonistes, tour à tour, dans un labyrinthe inconnu, où l'on « se perd » facilement, et dont le centre mystique révèle une certaine vérité (le secret) que le héros ou l'héroïne s'acharne à connaître. Il s'agit des scènes avec des traits caractéristiques supposant une symétrie inverse : la petite fille du premier conte se métamorphose, dans le deuxième, en un garçon, qui est à la recherche du secret de la sexualité, à savoir de son identité sexuelle. Alors que dans le premier cas, c'est un garçon de pierre (Éros) qui incarne la vérité ; la vérité en ce qu'elle a « toujours déjà » été là et y restera durant l'éternité, parce qu'elle est immuable. Le cas de Tupik montre à ce point une ambivalence, car la place de la vérité reste vide, comme par ailleurs celle de la mère toujours absente : « ses mains sont "vides"¹ » – fait remarquer Rosello. Ou, pour mieux dire, elle est occupée par un être vivant de sexe ambivalent : Dominique². Cette fille ou garçon *phorique* tient en effet de Nestor et d'Abel Tiffauges *du Roi des Aulnes*. (Car Tiffauges, homme symboliquement émasculé, découvre ou se reconnaît, lui aussi, dans un rôle féminin, la maternité, afin de suppléer au défaut de sa virilité mise en doute par Rachel³.)

Voyons la question de l'identification et posons d'emblée que celle d'Amandine n'a rien de pervers. Son cas nous paraît être d'une évidence extrême. Cette fille de dix ans sait déjà le Nom-du-Père. Le jardin « soigné et peigné » (39), n'est enfin autre qu'une métaphore par excellence de celui-là (domaine de l'ordre, par rapport à l'autre jardin qui symbolise le désordre). La problématique des sexes s'impose comme un mystère de la naissance (des chats) et se voit ainsi

¹ ROSELLO, 1993, 139. Cf. CB, 71.

² Son prénom exprime également cette ambiguïté : « Dominique, c'est aussi un nom de fille. » (CB, 82)

³ Voici les traits caractéristiques de Dominique : « grand et fort », « gros garçon paisible et maternel » (CB, 80). Il/elle s'inscrit nettement dans la lignée de Nestor et d'Abel, d'autant plus que son travail qu'il/elle effectue auprès/à la place de son père – tout comme Nestor dans le collège Saint Christophe – le/la rend semblable à ces héros phoriques : « [...] il parvenait sans peine à dominer son public, et c'était avec douceur et patience qu'il juchait sur les chevaux, assenait les autres dans la conque tirée par les naïades, bouclait Tupik dans sa locomotive. » (*ibid.*)

transposée sur le petit chaton qui vient de naître, et dont le sexe reste à identifier (l'enfant ne peut pas le reconnaître). En effet, cette expérience bouleversante et inouïe, en tout cas ambivalente, car pleine de joies et de *douleurs*, de plaisirs et de tristesses : joie, jouissance, toutes destinées à faire perdre à Amandine son innocence ; cette expérience vécue dans l'inconnu s'avère révélatrice pour deux raisons. D'abord parce qu'elle apprend le sexe de cette chatte¹, devenue grosse, puis et surtout parce qu'elle quitte l'enfance et devient « mystérieuse », tout comme ceux qui savent le secret (de la naissance et de la sexualité). Le centre du labyrinthe (Éros) dévoile la vérité de l'autre, aussi celle de l'amour (« je sens une grande joie », 45) et de la mort (« j'ai envie de pleurer » ; « je cours comme une folle », 45–46) et, de fait, celle du secret de la transgression :

« De quoi ai-je l'air ? Je lève mon doigt vers mes lèvres vermeilles. J'incline ma tête frisée. Je souris d'un air mystérieux. Je trouve que je ressemble au garçon de pierre... Alors je vois des larmes au bord de mes paupières. » (46)

La rencontre de Tupik sous le signe d'un savoir attribué à Dominique qui occupe aussi insolemment que possible la place de l'Autre, cette rencontre, au lieu d'être silencieuse (secret innommable, indicible) est bavarde. Déculottée, nue tout comme le garçon de pierre, elle soumet Tupik à la vérité de la différence des sexes. Cependant, là où Amandine semble submerger dans l'amour de l'Autre, Tupik choisit inconsciemment l'amour du Même (« Il n'y pouvait rien » 79), et refuse la métaphore paternelle. L'échec du Nom-du-Père (rejet du symbolique, de la Loi) témoigne de l'échec du refoulement originaire qui mène finalement à la *forclusion*. Ceci pour dire avec Aulagnier-Spairani que « s'il ne prenait pas en considération la seconde hypothèse (le père comme agent d'une castration réelle), c'est l'accès à la jouissance qui lui serait interdit² ». La compréhension revendiquée ne peut pas être retardée. Tupik est porté à savoir, afin de combler le clivage entre ces deux instances, deux options de savoir ou de ne pas savoir. Cette immédiateté qui caractérise sa prise de position met fin au jeu possible et par ailleurs nécessaire de la répétition (« rite sacrificiel », « rite initiatique ») par laquelle une castration symbolique aurait pu se réaliser. On le sait, l'« écart différenciateur », faisant partie intégrante de la structure de la compréhension, permet de suspendre, de maintenir la permanence du désir « dans une virtualité de l'à-venir³ ». C'est donc en ceci que consiste la perversité ou, à proprement parler, la psychose de Tupik : il veut à tout prix « donner un sens précis à ce qu'il n'atteindra, à ce qu'il n'éprouvera que plus tard⁴ ».

En conséquence, au lieu de passer de la dialectique de l'être à celle de l'avoir, reconnaissant dans la piqûre (petit trou !) une métaphore du Nom-du-Père, Tupik se trouve bloqué dans le *phallus*, lieu paradoxal lui permettant la « non-différence », un passage du masculin au féminin. Voici reformulée la question lacanienne : être (le Phallus) ou ne pas l'avoir (le pénis). Le cas de Tupik nous invite à poser, avec Clavreul, « la position subjective de l'enfant⁵ » lors de la fameuse découverte. Clavreul insiste en effet sur le problème de l'acquisition d'un « savoir ». Il affirme que la découverte de la castration – ou pour ainsi dire la découverte que « *ce qui est peut n'être*

¹ Le sens vulgaire de la chatte (« sexe de la femme ») laisse soutenir la nature de l'initiation d'Amandine. C'est au niveau de cet organe féminin que le changement vient se réaliser. De même que le chaton devient chatte, de même Amandine devient adolescente : « Tiens, si, un peu de sang. Une traînée de sang sur ma jambe. C'est curieux, je n'ai d'écorchure nulle part. » (CB, 46)

² AULAGNIER-SPAIRANI, 1967, 23.

³ ROSOLATO, 1969, 14.

⁴ *Ibid.*

⁵ CLAVREUL, 1967, 102.

pas » (*ibid.*) – est un moment crucial destiné à faire connaître à l'enfant une dimension jusqu'alors inconnue, celle d'un « Non-Savoir ». Celui-ci, si notre logique ne nous abuse, est soutenu par un *tiers* tout-puissant : le Nom-du-Père. Ainsi, la fonction du non-savoir s'avère paradoxale, car celui-ci stabilise, voire normalise l'équilibre imaginaire. De ce point de vue, il est possible de déceler dans l'acte de Tupik une volonté de garder l'univers dans sa prétendue certitude (narcissique), sans laisser de place à l'incertitude. Car cette « absence d'enracinement subjectif du "non-savoir"¹ » résulte en dernière analyse d'un désir inassouissable de savoir.

III. *Sacrés fétiches (2): homosexualité*

I. Gilles et Jeanne

Dans cette série fétichiste, nous nous proposerons de présenter le cas de Gilles de Rais en ce qu'il offre une structure perverse typique de l'homosexualité. A cet égard, il suffit de penser au *désaveu* littéral de Gilles à l'endroit de la sexualité de Jeanne. Cette dernière, telle qu'elle apparaît sur la scène, porteuse d'armes² – qui, comme des fétiches phalliques par excellence, résorbent la « déchirure » (Bataille) – ne jouit d'une *reconnaissance* pleine que de la part d'une seule personne : Gilles. Les autres, et en particulier le Dauphin, Charles, qu'il s'agit de reconnaître, la met à plusieurs reprises à l'épreuve. Un drame narcissique s'esquisse dans lequel trois personnages se trouvent impliqués. On dirait une histoire de reconnaissance dans le sens hégélien et lacanien du terme.

« Elle prétend me reconnaître entre tous, dit Charles. Eh bien soit ! [...] Il [Jeanne] cherche le Dauphin. Il hésite devant Clermont, puis apercevant Charles, il va à lui et s'agenouille. Comment l'a-t-il reconnu ? [...] Mais lui ne la reconnaît pas. Il ne voit qu'un jeune garçon qui veut se faire passer par une pucelle, une illuminée. » (GJ, 11–12)

La scène de miroir permettant à Charles de se reconnaître (du reste, c'est Jeanne, son Autre qui lui procure sa *Gestalt*) suppose une entrée dans la dialectique du Maître et de l'Esclave. Cela implique, pour Gilles, un dédoublement narcissique, une double identification témoignant d'une vraie *scission du Moi* qui va de pair avec son désaveu destiné à retenir « ce qu'il écarte³ ». La scission du Moi, comme coupure, refente existant en l'occurrence entre un moi angélique et diabolique, se trouve visualisée par le fétiche. Jeanne, à la fois reconnue comme garçon et comme fille, incarne la figure de l'androgynie : « un jeune garçon, un compagnon d'armes et de jeu et en même temps une femme, et de surcroît une sainte nimbée de lumière » (I4). Alors que sa féminité revêt un caractère viril, femme phallique, armée, femme idéalisée, les traits de Gilles rappellent l'homme efféminé. Le désaveu en vient à structurer tout le récit et fait que Gilles, dans ses identifications, reste fixé⁴ tout aussi bien à l'homme qu'à la femme, au Bien comme au Mal. Tout au long du récit, il est question d'une identification soit à l'innocence, soit au « feu », chacun lié à la personne ambivalente de Jeanne. En effet, qu'il s'agisse du feu de Dieu ou de l'Enfer, Gilles prétend servir Jeanne, et ce, au nom d'une promiscuité possible entre le Bien et

¹ *Ibid.*, p. 107.

² Cf. l'héroïne de *Le Nain rouge*, Edith, « porteuse de nain » (CB, 108).

³ ROSOLATO, 1967, 15.

⁴ ZAPATA, 1989 fait remarquer que Charles quitte le stade du miroir en raison d'une « trahison » de Jeanne.

le Mal lesquels « sont toujours proches l'un de l'autre » (31). Quant à la mort de Jeanne, la cause dernière, mis à part « les seize chefs d'accusations retenus » (44) contre elle, est son indifférence ou, pour mieux dire, sa propre ambiguïté sexuelle. Sexuellement indifférenciée, « être de passage¹ », hybride, elle se voit condamnée à mort par la chrétienté. Son exécution à Rouen mettant en scène le pur abjet vient exhiber le sacré. C'est dans ce sens que le rapprochement entre Jeanne et Jésus proposé par Rosello² peut avoir lieu. Il faudrait cependant ajouter que le cadavre de Jeanne, tout comme la dépouille de Jésus, n'est qu'un « corps-déchet³ » ou bien, pour être plus précis, « un corps sans péché⁴ » :

« Et l'on voit, suspendu au poteau dans des tourbillons de fumée, une pauvre charogne à demi calcinée, une tête chauve avec un œil éclaté qui s'incline sur une torse boursoufflé, tandis qu'une affreuse odeur de chair carbonisée flotte sur la ville. » (44–45)

Cette scène nous confronte à l'hétérogène, dans la mesure où, mis à part le corps du Christ, un autre corps se veut sans péché, innocent, celui de Jeanne. Hybride, elle ne cesse de repousser la différence. C'est par le biais du regard que cette expérience christique de Jeanne, vécue dans la sublimation sur le poteau (le Phallus), produit chez Gilles une fente, un « point de fuite » lui permettant de se retrouver sur le bûcher et, par là même, de se reconduire du Mal au Bien, du péché dans l'innocence.

En effet, les flammes qui dévorent le corps vivant, ainsi que l'aveuglement abject (et dont la vue séduit, fascine tout le monde, excepté Gilles profondément dégoûté, menacé dans son intégrité se refusant au spectacle violent, vision de l'impossible), sont autant de signes d'une castration qui met fin, dans le supplice, à sa position de l'entre-deux. La vue du dégoût, ce pur abjet confronte le public au réel. Quelque chose se transforme en Gilles. « La métamorphose maligne », en tant que métaphore de la scission, a lieu. Celle-ci déclenche chez lui une inlassable et abominable quête du double, quête qui lui procure, comme à tout pervers, du plaisir⁵. Les traits des enfants exécutés et torturés, tous innocents, tiennent toujours des propres traits de Jeanne (garçon efféminé ou fille virile ?). Le sadisme et l'exhibitionnisme s'accompagnent d'un moment paroxystique de voyeurisme lorsque Gilles avec Poitou et Henriette ont choisi, après une contemplation méticuleuse, la plus belle des têtes coupées. Cette décollation des enfants renvoie, au sein même de la structure perverse, à une autre scène capitale, fantasmée : celle de la castration de la mère (la décollation met ainsi fin au régime de l'être, mais à cause de la mort des enfants, il est hors question de pouvoir entrer dans celui de l'avoir). Le phallus avec le regard jouent un rôle primordial dans la structure perverse. Rosolato mentionne ce dernier parmi les « objets-fétiches⁶ ». Le regard, en tant que « limitation », « frontière » conduit celui qui regarde ou contemple à « l'Inconnu », au « Manque », mais il participe encore de l'en-deçà, car « l'au-delà » relève de l'insolite, de l'horreur. A savoir l'horreur de la femme phallique. Pur mé-

¹ KRISTEVA, 1980, 122.

² Cf. ROSELLO, 1990, 31–65. Une élaboration d'une chaîne signifiante s'impose entre Jésus-Jeanne-Gilles. Une chaîne dans laquelle, à la position de Jésus, succède Jeanne, et, à celle de Jeanne, Gilles. Cette idée se voit appuyée par les scènes identiques d'exécution d'abord de Jeanne, ensuite de Gilles. « Dès que les premières flammes l'atteignent, elle crie *Jésus ! Jésus ! Jésus !* (G), 44) – « Mais ni ce vaste chœur funèbre, ni la rumeur profonde de la tempête ne couvrent un appel céleste qui résonne comme une cloche lointaine et qui crie : Jeanne ! Jeanne ! Jeanne ! » (G), 152)

³ KRISTEVA, 1980, 126–128.

⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵ « Si dans le jeu de la séduction et de l'amour, l'hystérique succombe, mais sans plaisir, et l'obsessionnel triomphe par l'exercice d'une puissance, le pervers *atteint un certain plaisir*, malgré tout. » ROSOLATO, 1967, 18.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

canisme de défense : Gilles castré la mère et dans cet acte jouissif il reconnaît Jeanne. Cette reconnaissance est cachetée (une communion) par un baiser. La blessure, la trace de la castration se voit ainsi soudée dans l'abjection sacrée, dans l'union des extrêmes : Gilles « s'incline et appuie longuement ses lèvres sur la plaie de Jeanne » (33)¹. Par ailleurs, le visuel, consécutif à une quête de l'image, a une primauté absolue sur les autres sens. Dès son entrée sur la scène, c'est par le regard que Gilles cherche à communiquer avec Jeanne :

« Que tu fais ici ? / Gilles la regarda en souriant vaguement. / Je te regarde. » (31)

La différence des sexes ignorée, refusée, l'homosexualité de Gilles, son dédoublement dans le masque de l'homosexuel cruel, trouve une expression très appuyée durant la scène du bal masqué (travesti).

Cette « fête hagarde » (98) – tout comme l'expérience de la fête foraine dans *les Météores* – conjugue « brutalité » et « innocence », et montre en cachant (c'est bien la nature du fétiche) le secret pétrifiant, et ce par un « masque de Méduse » qui fait irruption². Même si nous ne nous attardons pas sur les figures très variées du travesti dont le bal nous fait état, il convient de remarquer que tout déguisement, toute mascarade a en effet « une certaine finalité sexuelle³ », finalité en l'occurrence aisément repérable. Lacan souligne ailleurs que « l'homme, en effet, sait jouer du masque comme étant ce au-delà de quoi il y a le regard⁴ ». Et tant qu'il y a regard, il y a objet *a*. Le masque montre donc cet objet *a* dans la rencontre (impossible) masquée du masculin et du féminin, « de la façon la plus aiguë, la plus brûlante⁵ ».

2. Alexandre et Thomas

Le roman, *les Météores*, nous invite à connaître « le tout autre », le défi qui représente à la fois le sacré et le profane, tout ce que la société rejette, en l'occurrence l'ordure ménagère ou l'homosexuel. L'homosexualité telle qu'elle est donc vécue par Alexandre et Thomas traduit à coup sûr le défi, la pensée de la transgression et, avec « sa visée de scandale⁶ », celle de l'hétérogène (sacré-souillé).

Nous avons déjà entamé une analyse destinée à mettre en relief les problèmes d'ordre identificatoire au sein même de l'univers homogène des jumeaux. L'amour ovale en tant que signe par excellence de l'homogénéité apparaît, aux yeux des « sans-pareil », comme un emblème possible de leur homosexualité. C'est ce qui invite les homosexuels *des Météores* à s'essayer dans l'idéal gémeilaire. Mais, l'homosexualité s'avère être une imitation maladroitement de l'amour gémeilaire, et, partant, vouée à l'échec : « l'homosexuel est un sans-pareil, [...] un comé-

¹ Cf. la scène *inversée* dans *RA* (p. 31) lorsque Pelsenair oblige Tiffauges à essuyer la plaie sanglante sur son genou. Scène de l'abjection, de surcroît la plaie béante et sanglante renvoie à la blessure de la castration que la femme subit.

² Comme le fait remarquer Freud : « Ferenczi a récemment rapporté très justement le symbole mythologique de l'horreur, la tête de Méduse, à l'impression produite par l'organe génital féminin dépourvu de pénis » (FREUD, 1917/1969, 115–116). A propos de *La Reine blonde* voir MERLLIÉ, 1986, 18 ; COLOMBO, 1991, 241 rapproche la femme à la mort, représentée par Méduse, et cite FREUD « .. la tête de Méduse se substitue à la figuration de l'organe génital féminin » 1922/1985, p. 49. A propos de la représentation artistique de Méduse se reporter à CLAIR, 1989.

³ LACAN, 1973, 114.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ *Ibid.*

⁶ AULAGNIER-SPAIRANI, 1967, 31.

dien ... qui joue les jumeaux » (388). Cet univers tant envié, en ce qu'il naît d'une communication incompréhensible, secrète, « cryptophasique », et surtout d'une réelle « brûlure de volupté », ne cesse de s'imposer comme l'*absolu* même. Ce qui tente réellement les « sans-pareil » ou, pour être plus précis, les deux figures homosexuelles, c'est l'« amour ovale » et la « communion séminale » (279) de tous les jours – dont la nature sexuée est d'autant plus évidente que la référence à un contexte platonicien ne peut point échapper. Pour Jean, qui fuit ce choix d'objet narcissique, cet amour – conséquemment au narcissisme – se rattache à la mort.

Nous avons à présenter ici deux personnes, Alexandre et Thomas. Tous les deux sont portés à savoir, à réfléchir. (N'est-ce pas un signe infaillible de toute perversion ?) Leur histoire parallèle, opposée, pourtant la même porte sur le déchet sous sa forme sacrée et souillée. Déchet sacré, déchet souillé, on dirait les deux pôles d'une même réalité. Comme si Alexandre et Thomas incarnaient, personnifiaient la *scission du Moi* qui marque tous les pervers. Alors que l'aspect sacré du profane affecte Alexandre, l'aspect souillé du sacré est révélé par Thomas. L'enfance commune passée au collège du Thabor (« fournaise de désir et d'assouvissement » 42) leur apprend le goût du défi et de la transgression : les deux enfants, « membres de la société secrète des "Fleurets" » (44), connaissent et vivent l'homosexualité de façon complètement différente. Alexandre prend plaisir au jeu appelé « pêche à la coquille », lequel semble favoriser l'activité masturbatoire propre à l'enfance (narcissisme primaire). Dans le cas de Thomas, à la masturbation se substitue l'amour objectal avec pour objet narcissique, l'image de Jésus crucifié. C'est donc à cette image que le moi, dans ses exaltations, dans ses transports s'identifie. Comme le fait remarquer Alexandre : « l'imagerie de Thomas était exclusivement religieuse et tout entière consacrée au personnage de Jésus » (*ibid.*). Le fait que les enfants portent la marque de l'homosexualité dès leur petite enfance laisse supposer qu'ils en sont restés au choix d'objet narcissique sans être passés à l'hétérosexualité (choix d'objet par étayage). En tout état de cause, la part du narcissisme dans l'homosexualité est évidente pour cet averti inverti qu'est Alexandre :

« A la source de l'homosexualité, il y a le narcissisme, et si ma main est si experte en l'art de saisir et de flatter le sexe d'autrui, c'est que dès ma plus petite enfance, elle s'est exercée à apprivoiser et à cajoler mon propre sexe. » (333)

Le tableau clinique de l'homosexualité dont il fournit les traits rassemble, en effet, les caractéristiques générales de cette perversion. En s'identifiant à la mère, Alexandre choisit sur le modèle de l'enfant qu'il était jadis, au collège du Thabor. On saisit en tout cas les traces d'une fixation à un stade infantile : attachement à la mère (parmi ses frères c'est lui seul qui reste auprès de sa mère), incapacité de deuil, constipation, admiration de la beauté corporelle, fétichisme ou, pour mieux dire, « fétichisme verbal ».

Alexandre

« Je sentais le moment venu de me faire une solitude. La solitude est chose fragile qui vieillit vite. » (M, 85)

La vie scandaleuse d'Alexandre Surin, homosexuel invétéré, oncle des jumeaux, Jean et Paul, constitue la strate littéralement *souillée* du roman. De fait, ce « dandy des gadoues » (94) ne cesse de discourir sur l'hétérogène. Il est délinquant à plusieurs titres.

« La vérité, c'est que ma délinquance charnelle – qui ne m'empêche nullement de faire figure dans les milieux huppés – me donne accès et m'assure une place parmi les marginaux. L'homosexuel n'est déplacé nulle part, tel est son privilège. » (118)

Une allusion à l'Allemagne d'Adolf Hitler situe cette marginalité dans une perspective tout autre : « les homosexuels sont arrêtés en masse » (120). N'oublions pas pour autant son métier « sordide » (128) ni son patronyme-fétiche : « Surin. Éboueur ». Évidemment, comme dans tous les écrits de Tournier, le nom en ce qu'il est *tatouage* ou signature « porte » le destin de celui qui le porte. Le surnom qu'il porte – Fleurette – ne vient qu'enrichir la belle « panoplie » (52) d'objet-fétiche, lui-même n'en étant qu'un : « parce que j'étais le plus jeune et le dernier venu, on m'appelait Fleurette » (45). Le dernier venu de la famille, après Gustave et Édouard, le petit préféré de maman, Fleurette Surin se voit armé d'une « canne-épée » – « arme prohibée ». Cette belle collection d'instruments témoignant du « goût des lames » (52) d'Alexandre servent à couper, à retrancher ce qui est en trop. Ces objets-fétiches, les cannes-épées, autant de filles de la « légion personnelle et virginale » (*ibid.*) d'Alexandre, symbolisent l'angoisse de castration et, plus encore, la mort qui est pour Alexandre un « acte d'amour et de mort qui mêle une épée et deux hommes » (53). Ces instruments renvoient à la blessure honteuse dont le désaveu fonde son homosexualité.

Sa position privilégiée de savoir, de puissance et de maîtrise¹ lui vaut le rôle de porte-parole, bien que la vérité qu'il transmet soit celle du faux, de l'imitation :

« ... l'imitation est plus que la chose imitée, car elle est cette chose plus l'effort d'imitation [...]. l'imitation étant l'original cerné, possédé, intégré, éventuellement multiplié... » (101)

Si le faux attire son attention c'est parce que les simulacres² sont des « lieux propices à la chasse » (107) et, par là, à la mise en épreuve de son flair. Dans cette optique, tout ce qui a l'air faux promet une *reconnaissance*. Cette esthétique ou, avec Baudrillard la « transesthétique³ » qu'Alexandre élabore se traduit comme « une rupture du code secret de l'esthétique⁴ ». Caractéristique de l'art postmoderne, elle participe du « laid », de la « laideur à la deuxième puissance ». C'est à sa position marginale qu'Alexandre doit ce sens de fausseté qui fausse toute vérité. De même l'ironie et l'humour, particulièrement sensibles à tout ce qui est rejeté, maudit, refoulé (abjet). Cette vérité se trouve dans la position qu'occupe l'homosexuel : « artiste, inventeur, créateur » (388). Et elle est aussi celle de la mort. L'homosexuel joue, (il joue par exemple les jumeaux), « il joue et il perd » (*ibid.*). La mort, cette « altérité absolue⁵ » que toute parole vient à boucher, fait nécessairement appel au tout autre, à savoir à la dimension délimitée, décelée par les marginaux, les « invertis ». Alexandre fuit devant la mort, dans la mort. Qu'il le veuille ou non, la mort fait son entrée de façon dissimulée dans son discours même le plus innocent. Ses fantasmes réitérés sur la mort montrent à quel point le désir inassouissable

¹ Cf. à cet égard AULAGNIER-SPAIRANI, 1967.

² Cf. BAUDRILLARD, 1981 : « Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel [...]. La simulation part de la négation radicale du signe comme valeur... » p. 16.

³ Cf. *ibid.*, pp. 22–27.

⁴ BAUDRILLARD, 1990, 23.

⁵ COLOMBO, 1991, 238 ; Baudrillard parle à cet égard d'une *altérité* : « La méduse représente une altérité si radicale qu'on ne peut pas la regarder sans en mourir. » (1990, 117)

de trouver l'objet de satisfaction perdu « sera toujours maculé[e] par la mort¹ ». En conséquence, c'est l'efficacité de la pulsion de mort que l'on y décèle : Alexandre prend plaisir à rester *en marge*, dans l'abîme, dans le gouffre, position qui lui permet de communiquer avec l'hétérogène, quitte à s'exposer à sa propre mort. Tout le reconduit donc à l'idée hétérologique de sa propre mort. Celle-ci se conjugue, par ailleurs, avec l'industrie d'incinération, de répurcation (mort, consommation et consumation de l'objet²) – « l'œuvre de destruction diabolique » (138) – conçue à l'image des usines destinées à éliminer les juifs et les homosexuels dans l'Allemagne nazie. Semblable au fétichiste qui se fait un plaisir dans l'incinération des vieux billets de banque, le « roi de la SEDOMU » (36) se laisse à la fois hanter et séduire par cette usine, soit par le feu.

« Ces merveilles [...] ne faisaient qu'aggraver mon accablement parce que toutes, elles étaient parquées du signe de la mort. » (140)

L'usine objectivise non seulement l'idée de la répurcation (purification) mais aussi celle de destruction. Sans doute Alexandre reconnaît-il la menace et le danger que les marginaux (tels les objets usés) courent :

« La vérité, c'est que cet enfer matérialise la victoire complète et définitive – jusqu'à la cendre, jusqu'au néant – des gens-de-bien sur les marginaux. » (140)

Il apparaît que le déchet, l'ordure, tout ce qui est éjecté par la société, s'inscrit dans le système de consommation-consumation (celui d'appropriation-désappropriation), tel qu'il est présenté par G. Bataille. Ce qui relève du pur abjet, c'est qu'au sein de la société l'homme participe à un mouvement tout à fait identique à celui que l'objet accomplit : partageant le même destin tous les deux finissent dans l'altérité aliénante. Par conséquent, le fantasme dont la mort paraît être le signifié ultime réunit fétiche et fétichiste, « l'arme blanche » et son porteur, et ce, dans un amour inouï (141).

Pour Alexandre, la quête de l'autre absolu, se réalise dans la chasse, étant celle-ci la synthèse de « deux modes d'exaltations musculaires » (94), l'escrime et l'alpinisme qui nécessitent maîtrise et conquête. « Le plus sublime des exercices » (*ibid.*), la chasse, grâce à un jeu de correspondances intertextuelles, se revêt, d'un texte à l'autre, d'un fardeau pervers. En effet, l'aspiration à l'absolu pousse Alexandre à découvrir l'aspect sublime de l'ordure, à inventer, à capter le moment sacré du plus bas, du mal. La logique de l'hétérogène ainsi reconnue, nous pouvons avancer que l'homosexuel (le stylite, le solitaire) par le fait qu'il prend la position des « minorités opprimées et haïes par la majorité » (147–148), participe d'un certain savoir dont la majorité se trouve privée. Le procès de marginalisation-sacralisation se met à coup sûr en marche : « la majorité fabrique une image caricaturale de l'homme minoritaire et l'oblige de force à incarner cette image » (148). Grâce à cette logique de l'exclusion minutieusement réfléchie, Alexandre se glisse dans une position ordurière lui permettant d'occuper, par rapport à une société homogène, une place taboue, marginalisée dont le toucher est interdit pour la masse homogène, étant la place de peur et de l'inquiétude. A part cette identification narcissique qui implique l'idéalisation de cette position (voire l'élaboration minutieuse d'une philosophie et d'une esthétique dont cette marginalité relève), l'ordure constitue un fétiche (olfactif). Alexandre qui a « le nez intelligent » (97) incarne en personne l'organe olfactif :

¹ *Ibid.*, p. 239.

² Cf. PURDY, 1980, 35–36.

« Mon grand nez fouineur et aquilin n'est pas que l'ornement principal de mon visage et l'expression de mon esprit, de mon courage et de ma générosité. » (96)

C'est à cet organe qu'il doit sa capacité d'interpréter et de distinguer les gadoues dans la masse amorphe, vitreuse et répugnante dans laquelle celles-ci se constituent. Comme il flaire et reconnaît des odeurs dégoûtantes et fétides se dégageant des ordures, de même il flaire la proie (et la proie de la proie), l'objet consacré de ses chasses intimes : « je le flaire, je le déshabille, le soupèse et le baise » (97).

En tant que tabou, l'ordure (ainsi que l'excrément, le mort et d'autres objets hétérogènes) constitue dans sa masse puante et fétide l'interdit et/ou le dégoût de toucher. Toucher à l'ordure dans un sens propre et figuré du terme, relève donc, pour Alexandre, du sacré. L'acte de toucher fait glisser ou, pour ainsi dire, fait pénétrer « le dandy des gadoues » dans une dimension sacrée, la même, paraît-il, où le toucher du corps de Jésus crucifié (corps-déchet, abjet, pourtant, dépositaire de l'innocence) élève Thomas. Alors que pour les conseillers municipaux (et pour la société homogène) « la décharge est un enfer équivalent au néant, et rien n'est assez abject pour y être précipité » (93), pour lui, au contraire, « c'est un monde parallèle à l'autre, un miroir reflétant ce qui fait l'essence même de la société, à une valeur variable, mais tout à fait positive, s'attache à chaque gadoue » (93).

Thomas le Didyme

« Maître, à qui tu es semblable, pour que je le dise, mon visage ne parvient absolument point à le saisir.¹ »

L'autre homosexuel, à côté d'Alexandre « souillé », l'abbé Thomas Koussek, apporte au roman une dimension religieuse. Les deux hommes cherchent à capter le sacré, l'absolu. Aux extrémités de ces pôles opposés, on trouve respectivement : « Le Ciel et l'Enfer », autrement dit le sacré et le profane, incarnés par Thomas Koussek et Alexandre Surin. Or, la séparation claire et évidente de ces dimensions contraires paraît impossible ; même Thomas, du reste le sacré personnifié, a du mal à « distinguer le profane et le sacré » (47). Lui, qui « ne faisait rien comme les autres, introduisant partout une dimension, une hauteur qui était de nature religieuse » (46), est également le membre du groupe des « Fleurets », et comme tel, inventeur du « coup sec ». Certes, cet « orgasme mené à bonne fin sans aucun écoulement de sperme » (48) pourrait bien épargner le monde exalté et souillé du Thabor de ses propres restes, de « cet aérosol printanier », de « cette subtile insémination » de tous les matins, lorsque « le sperme séché [...] saturait l'air d'une poussière séminale ». Même si l'identité étymologique du vent et de l'esprit choque et bouleverse profondément Thomas, du même coup, il ne pense pas que l'intervention brutale², néanmoins efficace, sur son propre corps soit ignoble. De fait, ce coup sec, cette intervention charnelle et douloureuse tout aussi malpropre, dégoûtante et abjecte qu'est la matière éjectée dans son émanation, s'accompagne d'une note de « délice » ou d'« abomination ». Malgré tout, Thomas Koussek du Thabor ignore encore l'intimité qui liera son premier orgasme sec vécu sous le poids écrasant de la croix à cet « orage sec » qu'est la manifestation de l'Esprit-

¹ QUÉRÉ, « Evangile de Thomas », 1983, 167.

² Cela consiste à « opérer – ou faire opérer par le partenaire – une assez forte pression du doigt sur le point accessible le plus reculé du canal spermatique, soit pratiquement au bord antérieur de l'anus. » M, 48–49

Saint « à son plus haut niveau métaphysique ». On est attentif à la mise en scène presque identique :

« Et il y eut un vent fort et violent qui déchirait la montagne et brisait les rochers. Yahweh n'était pas dans ce vent. Après le vent, il y eut un tremblement de terre. Yahweh n'était pas dans ce tremblement. Et après le tremblement de terre un feu. Yahweh n'était pas dans ce feu. Et après le feu un murmure doux et léger. Quand Elie entendit ce murmure, il s'enveloppa le visage dans son manteau, et, étant sorti, il se tint à l'entrée de la caverne, et voici qu'une voix se fit entendre à lui... (I, Rois, XIX, 11–13) » (157–158)

Nourri par un désir irrépressible d'un amour physique pour Jésus (48), Thomas vit enfin cet amour, grâce au « vent enflammé du Paraclet », dévastateur et illuminateur de son cœur, dans la didymie avec Jésus. « Cette gémellité dépariée dont je souffrais comme d'une amputation, je l'avais reportée sur Jésus » (160).

C'est dans l'Évangile selon saint Jean que Thomas est appelé Didyme. « Didyme, du grec *didumos*, jumeau » (151). Le Jumeau Absolu divise en trois sphères le monde : le ciel mathématique appartient au Père, la terre au Fils.

« Entre les deux, le ciel brouillé et imprévisible de la météorologie est le lieu de l'esprit et fait lien entre le ciel paternel et la terre filiale. » (158)

Dès lors, la « lente et profonde métamorphose » (124) qu'il subit lui permet de redéfinir et, par là même, de tourner son abjection d'autrefois dans une fervente religiosité météorologique. Cette abjection affecte sans faute tout débris, tout déchet même s'il est du corps, car cela vient à trahir et compromettre son idéal qui consiste à réaliser une sexualité charnelle, cependant exempte de ce qui tient du corps, brisé, fragmenté. Thomas cherche l'absolu, le tout, et dans cette recherche, il sacrifie tout : « en vérité tout est sacré » (158). Grâce à ce geste déstructurant, il parvient à pénétrer dans le monde sacré le « domaine profane et matériel ». Néanmoins, distinguer les deux ou imaginer leur hiérarchie, ce serait « avouer une certaine *cécité* et en cerner les limites » (*ibid.*). En tout état de cause, cela explique la nécessité de refouler la fertile pluie séminale de tous les jours. Tant il est vrai que cette sacralisation de l'espace météorologique, essai de *sublimation*, a pour fonction de faire disparaître le conflit qui s'inscrit dans la dichotomie de sacré/souillé ; dichotomie dans laquelle l'homosexualité masculine se trouve indéniablement bloquée. Thomas, auteur d'un essai, cherche donc à redéfinir, à déplacer l'homosexualité de cette position à la fois consacrée et profanée dans celle de l'absolu. Car l'homosexualité, aux yeux de vrais jumeaux, de vrais couples masculins, n'offre au demeurant qu'une solution dérisoire, piètre à l'amour ovale des pareils. Le mysticisme du vent Paraclet, effaçant les différences entre théologie et météorologie, par le biais de l'ubiquité propre à la gémellité absolue, préfigure l'apothéose finale de Paul.

CHAPITRE 3

ABEL : UN PERVERS POLYMORPHE

Histoire d'un(e) hystéri(que)

I. L'impuissance et ses avatars

Le verdict

Sous un éclairage psychanalytique, le voyage de Tiffauges vers l'Est dans *le Roi des Aulnes* prend un sens bien précis. En effet, dans le premier chapitre, encore sous le choc d'une rupture, d'une incidence inattendue – par pur réflexe de défense – Abel régresse dans son enfance passée dans le collège Saint-Christophe, sous la protection d'un enfant géant, Nestor, en réalisant dans son journal intime, « Écrits sinistres », une véritable auto-analyse sous l'égide de l'enfant qui serait le père de l'adulte. Ce retour en arrière imaginaire heurte Abel aux « fantaisies primitives » susceptibles de replonger « l'individu [...] dans la vie primitive¹ ». Elles caractérisent l'activité mentale des névrosés. Pour que la névrose infantile se réactive, il faut (re)vivre un événement accidentel (traumatique), lequel s'ajoute à une « disposition acquise dans la première enfance² ». Cette incidence traumatisante réveille le souvenir refoulé d'un premier traumatisme, lié à une non-résolution de l'Œdipe. La série d'identifications – autant de devenirs – met en évidence la fixation précœdipienne qui se trouve à l'origine de la névrose.

Dans le cas d'Abel tout (re)commence avec une sanction infligée par une femme, Rachel, par ailleurs la seule de tout l'univers romanesque. Il s'agit à proprement parler d'un refus dont l'objet est le sexe – la sexualité – d'Abel. La phrase qu'elle prononce à ce propos s'avère fatale : « Tu n'es pas un amant, tu es un ogre. » (RA, 22). Avant que cette phrase lourde de conséquences ne soit prononcée, Rachel occupe une place privilégiée dans la vie d'Abel. Elle est la femme de sa vie, « l'être féminin, avoue-t-il, de mon univers personnel » (17). Tout comme Vendredi, Rachel possède la faculté de rire.

« Rachel, je ne saurais dire si nous nous sommes aimés, mais ce qui est certain, c'est que nous avons bien ri ensemble. » (19)

Dans cette optique, l'amour d'Abel pour Rachel constitue un lieu privilégié (lieu de rencontre dans tous les sens du terme) permettant, grâce à un rire en commun, de faire l'expérience du désir de l'Autre. (La structure Autrui, dans le sens que Deleuze lui accorde, se trouve donc troublée³.) Rachel est partie. Comme elle le laisse deviner, les rires ensemble se faisaient de plus en plus rares et surtout de moins en moins investis. Cette perte implique la mise en abîme d'une capacité de compréhension de l'inconscient et amène le protagoniste vers une compréhension forcée (du) « symbolique », réflexive. Pourtant Rachel, et sa féminité, la rotondité insoupçonnable de son corps sera idéalisée, même placée sur un piédestal. A cet égard, Abel se sent particulièrement frappé par « la nudité » qu'elle « porte » si bien. Mais à côté de cette

¹ FREUD, 1961, 399.

² *Ibid.*, p. 389.

³ Cf. DELEUZE, 1969, 350–372.

représentation idéalisante, il existe une autre censée concevoir la femme sous son aspect terrifiant. C'est ce qui nous permet de faire remarquer une dialectique subtile qu'Abel élabore autour du corps féminin en oscillant entre deux représentations : « la femme idéalisée » et « la femme déchue ». « Ce jeu subtil, observe J. Dor, ne trouve pas d'explication autre que celle du rapport ambivalent que l'hystérique entretient au phallus¹ ». Certes, ce qui cause la rupture entre Rachel et Abel est sans aucun doute lié à la fonction pénienne-phallique de l'homme. Déjà, dans la présentation de cette femme désirée et idéalisée s'infiltrait l'ombre d'un doute :

« Rachel avait un corps puissant et rond, dont la féminité surprenait avec ses hanches généreuses, ses seins aux larges lunules violettes, ses reins profondément creusés, et cette gamme de rotundités d'une fermeté impeccable, toutes trop volumineuses pour la main et composant au total un ensemble imprenable. » (18)

Du reste, ce corps et son désir échapperont à la maîtrise d'Abel, justement à cause de son angoisse² présumée être l'expression de sa peur refoulée, de son impuissance. Le manque de la femme, son désir, n'est point assouvi. Rachel reste sur sa faim :

« – Il serait bon en effet, a conclu Rachel, que tu croies que je te *dévorerais dès que tu l'arrêteras*. / *Et aussitôt je lui ai trouvé en effet un air de loup*, avec ses sourcils noirs, son nez aux narines retroussées et sa grande bouche avide. Nous avons ri une fois de plus. La dernière. » (20–21) [c'est nous qui soulignons]³

et continue à désirer (le métaphorisme de manger, de l'oralité revient) :

« – Tu te soucies de mon plaisir comme d'une guigne ! [...] – Tu assouvis ta faim de chair fraîche, puis tu retournes à ta tôlerie. / C'était vrai. Et il est également vrai que l'homme qui mange son pain ne s'inquiète pas de la satisfaction qu'éprouve, ou n'éprouve pas, le pain à être ainsi mangé. / Tu me ravales au niveau du bifteck. » (21)

Et ce désir « renvoie *ipso facto* à la question de la possession de l'objet phallique⁴ ». La critique sévère et par conséquent *castratrice* que Rachel adresse tout en *riant* blesse Abel justement sur ce point faible (vérité : rire et castration). Comme il se le dit :

« L'accusation de Rachel va loin, car elle vise à me placer au seuil de l'impuissance, mieux elle traduit la grande mésentente du couple humain, l'immense frustration des femmes, sans cesse fécondées, jamais comblées. » (21)

Cette thématique de l'impuissance, ainsi que la méditation non sans intérêt d'Abel portant sur la problématique de l'« *ejaculatio præcox* » (21) (« précipitation ») représentent les deux problématiques généralement approchées dans la structure de l'hystérie⁵. Si « la voie de la satisfaction normale reste barrée⁶ » une fixation traumatisante se met en place. La névrose ou l'hystérie d'Abel n'est enfin qu'un mécanisme destiné à éviter cette situation périlleuse, et comme telle castratrice. Il s'ensuit qu'à cause de la satisfaction manquée de la femme, l'objet féminin devient

¹ DOR, 1987, 180.

² Cf. FREUD, 1961 : « L'angoisse constitue donc la monnaie courante contre laquelle sont échangées ou peuvent être échangées toutes les excitations affectives, lorsque leur contenu a été éliminé de la représentation et a subi un refoulement. » p. 432.

³ Voici inversée, l'une histoire du *Petit chaperon rouge*.

⁴ DOR, 1987, 182.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 181.

⁶ FREUD, 1972, 186.

pour Abel « préoccupant », voire « persécutant¹ » en ce qu'il le condamne à la mise à l'épreuve de l'attribution phallique. C'est le propre du pervers de réactualiser dans ses représentations de la femme toute une « série de stigmates inconsciemment inscrits² » qui le conduit à voir, et à fantasmer sur la femme tantôt sous forme de mère non manquante, mère phallique, « la femme est puissance » (22) et *virile*³ (et on l'a vu, la virilité est une notion « exclusivement féminine »), tantôt sous forme de mère castrée. L'idéalisation dont on vient de préciser les termes permet d'imaginer Rachel comme une « garçonne », « débrouillarde », pourtant douée d'un « corps ample, accueillant, maternel » (32). Cette idéalisation en raison de la petite phrase adressée au garagiste – « Tu es un ogre » –, et de l'absence effective de Rachel tourne radicalement à un sentiment de haine et de violence contre la femme. De fait, dans cette représentation, la femme revêt un caractère odieux, détestable, bref elle est repoussante et abjecte. C'est à ce propos que l'interrogation d'Abel esseulé sur la *sexion* se révèle intéressante.

« Je m'interrogeais sur cette notion mystérieuse : le sexe de la femme. Ce n'est certes pas ce ventre décapité [...]. Le sexe de la femme. On serait sans doute mieux inspiré en le cherchant au niveau de la poitrine qui porte triomphalement ses deux cornes d'abondance... » (33)

Certes, l'hésitation se lit aisément dans ce passage plein de répétitions. Abel se retrouve face au mystère de la différence des sexes. Passage vraisemblablement rythmé par l'incompréhension et l'hébétéude devant le manque flagrant de ce « ventre décapité ». Outre l'ambivalence de la mise en scène s'impose dans la même ligne de pensée l'affinité encore à déployer entre la castration et la décapitation. Autrement dit la tête délogée, dans le fantasme tiffaugéen, occupe la place du sexe. Cette incarnation féminine « convoque *ipso facto* le pervers à l'horreur même de la castration⁴ ». Le sexe féminin castré peut réapparaître dans des fantasmes de mutilation à caractère abjet à cause des blessures béantes.

Destin : blessure guérie

En conséquence, il est nécessaire que la femme quitte l'univers personnel de Tiffauges pour que le « destin » commence à imposer ses tours et détours. La première étape dans cette appropriation du destin est d'ordre sémiotique : Abel comprend les signes de Nestor (main gauche, taille gigantesque et molle, corps maternel, sexe minuscule, cécité ou myopie, plaisir de porter : autant de signes à déchiffrer). À côté de Nestor, l'enfant phorique du collègue Saint-Christophe, protecteur de l'enfant chétif qu'était Abel, il existe d'autres héros phoriques dont les histoires se déploient aux yeux de cet exégète digne de confiance. En tout cas, l'enfance passée dans le collègue Saint-Christophe, au lieu d'initier Abel au plaisir d'une génitalité proprement dite, à l'homosexualité – à la manière d'Alexandre et de Thomas Koussek dans *les Météores* –, contribue à élaborer une identification perverse à la personne (mythique) de Nestor. C'est lui qui porte le premier l'enfant Abel encore « chétif et laid » (25). L'histoire de la littérature mondiale connaît fort bien la vie intérieure d'une société d'enfants mâles avec sa loi fondatrice du plus fort. La place marginale qu'Abel occupe au sein de ce groupe d'enfants – d'où sa prédilection

¹ DOR, 1987, 181.

² *Ibid.*, p. 159.

³ GUICHARD, 1989, 185 insiste sur la notion de virilité. LEHTOVUORI, 1995, 201 sq. souligne la maternité liée au corps féminin.

⁴ DOR, 1987, 159.

pour « une culture en marge » (24) – le prédestine à la vocation phorique qui lui a été assignée par Nestor. Cette marginalité implique l'hétérogénéité.

« Mais surtout je devais avoir quelque trait fatal qui me désignait aux attaques des plus lâches, aux coups même des plus faibles. J'étais la preuve inespérée qu'eux aussi pouvaient dominer et humilier. A peine la cloche de la récréation sonnait, j'étais par terre, et il était rare que je puisse me lever avant le retour dans les classes. » (25)

Dans cette chaîne toujours en formation faite de maîtres et d'esclaves, deux personnes – situées respectivement aux deux extrémités de ladite chaîne – s'échappent. L'un, Abel, qui, bien qu'il serve, n'est jamais servi (avant qu'il ne soit repéré, magnifié par Nestor). L'autre, Nestor, qui n'a pas besoin de servir pour être servi, même par les maîtres du collège. Il incarne l'Autre dépositaire du sens : « clé du sens ».

La vision excrémentielle¹, soit l'intérêt pour l'excrément et le plaisir que l'évacuation de la matière fécale promet marque, à la suite de Nestor, Abel Tiffauges. On décèle par là, dans la lignée de Freud, une fixation, une régression à la zone anale, caractéristique de la sexualité infantile. D'abord Nestor, maniaque de défécation, est porté à faire de la défécation la scène symbolique d'accouchement : « terre animale que nous enfants » (96). Cette assimilation témoigne de la croyance infantile de la naissance par l'anus relatée par Freud : « On obtient les enfants en mangeant quelque chose de précis (comme dans les contes), et ils sont mis au monde par l'intestin de la même manière que sont évacuées les selles² ». Abel se met dans l'héritage de Nestor et apprend à prendre son plaisir dans la défécation.

« La seule consolation de la matinée est d'ordre fécal. Je fais inopinément et sans la moindre bravoure un étron superbe, si long qu'il faut qu'il incurve à ses extrémités pour tenir dans la cuvette. » (144)

Dans son fantasme, enfant et excrément se conjuguent³. De plus, l'étron sortant par l'intestin devient de plus en plus long, grand, dodu, tout comme le pénis excité (« verge d'excréments⁴ »), « bandé » :

« Je regarde attendri ce beau poupon dodu de limon que je viens d'enfanter, et je reprends goût à la vie » (144).

Il semble que le glissement de la genitalité vers l'analité soit étayé par l'impuissance dont le signe est le sexe minuscule. La constipation dont Abel souffre (« depuis quatre jours, constipation opiniâtre », 192), faisant ainsi l'objet d'un tableau clinique de la névrose infantile, permet de supposer problématique chez lui l'abandon de l'attitude narcissique dont témoigne d'ailleurs une défécation « docile » : « La défécation fournit à l'enfant la première occasion de décider entre l'attitude narcissique et l'attitude d'amour objet. Ou bien il cède docilement l'excrément, il le "sacrifie" à l'amour ou bien il le retient pour la satisfaction auto-érotique et, plus tard, pour l'affirmation de sa propre volonté⁵ ». De plus, la description qu'il propose de son état constipé laisse émerger un fantasme de grossesse :

¹ PURDY, 1980, 34.

² FREUD, 1905/1987, 125–126. voir aussi Freud, « Sur les transpositions de pulsion plus particulièrement dans l'érotisme anal », 1917/1969, pp. 106–112.

³ FREUD, 1917/1969 ; 109 : « Un témoignage linguistique de cette identité de l'enfant et de l'excrément est contenu dans l'expression : *donner un enfant* ».

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, pp. 109–110.

« Outre une manière de prurit anal qui me pointe toujours en pareille occurrence, j'ai tout le bas-ventre lourd et gonflé, de telle sorte que je me vois comme un buste de chair humain posé sur un socle de matière fécale. » (192)

Ensuite Abel, pour qui l'homme n'est qu'un « sac d'excréments à deux pattes » (145), porte les enfants, (enfantés dans l'intimité de l'acte défécatoire) et revit dans l'euphorie le plaisir sexuel qu'il a vécu dans l'excitation anale. Voici une lecture peu pathétique du rôle maternel qu'assume Abel tout au long de son parcours, ne cherchant qu'à garder cette position et à se procurer du plaisir auto-érotique qui accompagne l'acte de portage de la matière fécale, tout comme celui des enfants. Les deux portages se conjuguent et portent le sujet dans une béatitude perverse, narcissique.

2. Abel acéphalé

« L'homme échappera à sa tête comme le condamné à la prison.¹ »

Dans l'approche de Hollier, la scatologie est mise en valeur comme pratique. Une pratique d'écrire que Bataille et les collaborateurs proches de Bataille exercèrent. Certes, la revue *Acéphale*² durant la brève période de trois ans (1936–1939) ne laisse aucun doute concernant la nature scatologique de l'acéphalité en ce qu'elle cherche à renverser « la dimension homogène, paternelle, sous le signe du défi, de l'insubordination à l'ordre diurne, à la domination du ciel (Ouranos) et au regard d'en haut³ ». Avec le défi et la transgression, le pervers déjoue et provoque la Loi. Faisant appel au dessin de Masson, Hollier précise que « la scatologie ne vise pas à autre chose en effet qu'à baisser de quelques degrés le siège de la pensée, à lui faire, dans tous les cas, perdre la tête⁴ ». L'Acéphale est un monstre sans tête. Dépourvu de son organe de réflexion, l'acéphale – qui sous la plume de Michel Tournier devient un monstre phallique, ange anal, en proie à son animalité instinctive – remet en valeur la force, la violence et l'excès des instincts que la pensée raisonnable, symbolisée par la tête, refoule. La décapitation, qui se veut un acte castrateur, finit par priver le sujet de son organe de réflexion. Cette (auto)mutilation de la tête, identité amputée fait ainsi revenir le temps des acéphales et, comme le dit Pasi, « opère la rupture de l'homogénéité et le passage à l'hétérogène, à la domination du sacré⁵ ».

Cet acte éminemment hétérologique sera à plusieurs reprises évoqué dans *le Roi des Aulnes*. Comme si c'était le destin de Tiffauges d'avoir son organe de réflexion enlevé, à chaque fois qu'il passe d'une étape à une autre, et définitivement au terme de son voyage "initiatique". Il semble que ce soit aussi sa seule chance de se mettre « totalement en jeu », de se porter définitivement « bien » (eu-phorique), de se porter là où ses propres « limites se dissolvent ». Tournier porte une attention particulière au destin. Comme il le dit :

¹ BATAILLE, *OCI*, notes, p. 676.

² Cf. sur la naissance de *l'Acéphale* : LECOQ, 1987, 117–130.

³ PASI, 1987, 153–154.

⁴ HOLLIER, 1974, 200.

⁵ PASI, 1987, 156.

« le véritable sujet de ces romans, c'est la lente métamorphose du destin en destinée, je veux dire d'un mécanisme obscur et coercitif en l'élan unanime et chaleureux d'un être vers son accomplissement » (VP, 246).

Au fur et à mesure que ses personnages avancent dans l'appropriation de leur destin (« élucidation progressive », « métamorphose », *ibid.*), on se rend compte que le mot « destin » dans son usage tournierien fait écho à la notion de *chance* chez Bataille. De fait, tous les deux conduisent le sujet à un moment – de joie, d'extase – où « la pensée défaille ». Chez Tournier, ce sont les moments phoriques : ceux aussi de « reconnaissance » lorsque « le *fatum* devient *amor fati* » (VP, 246), objet redevient abjet. Aussi, les avatars inversés et perversis de l'acte premier de « porter » conduisent-ils Abel Tiffauges à la re-connaissance de sa propre mort (de l'abjection) comme moment réel d'extase de la chance par excellence.

Abel photographe

Qu'en est-il des monstres – sans têtes – tournieriens, lesquels sont à même de traduire le morcellement du corps. Certes, les alter ego de Tiffauges, symboliquement ou non, perdent-ils leur tête. Nous avons déjà montré les signes d'une castration symbolique ou plutôt auto-mutilation symbolique menée à bien à chaque fois qu'Abel cherche à chasser la déception du matin (« mes deux mains enserraient mon cou et faisait le geste de dévisser ma tête » (RA, 74). La chasse de cabinet est un miracle qui explose « dans un tonnerre de cataracte » (75), et anéantit l'autre qui n'est pas moi.

Évidemment, il existe d'autres avatars de la décapitation. La figure de l'Acéphale, telle qu'elle a été dessinée par A. Masson devient l'emblème par excellence de l'hétérogène : « tout de suite sans tête, comme il sied, mais où reporter cette encombrante et douteuse tête ? Irrésistiblement elle trouve sa place à l'endroit du sexe (en le masquant) avec une tête de mort¹ ».

C'est cette figure décapitée qu'incarne Tiffauges, le photographe qui ne vit pas de la même manière l'angoisse de la castration, telle que nous avons cherché à le montrer dans la scène du « shampooing-chiottes » (RA, 73). Cependant, le fait que « son œil de Cyclope » (RA, 167), l'organe du regard se trouve à l'endroit du sexe, de surcroît à la place du sexe microgénitomorphe, cela lui confère une place parmi les décapités. Cette décapitation symbolique provoque, voire défie la mort. Car l'appareil photo avec lequel Tiffauges « prend » sa victime, est un appareil (tout comme l'usine d'incinération) qui donne la mort, car la prise (l'action de s'emparer) finit par prendre, à savoir durcir, voire geler la victime. L'acte de photographier (acte qui s'inscrit de façon exemplaire dans le métaphorisme lié à la consommation) suppose donc une « possession mi-amoureuse mi-meurtrière du photographié » (168). Cette « pratique d'envoûtement » (167) traduit aux yeux de Tiffauges une sorte de sortilège, de fascination dans deux sens : une fois séduit, il séduit la proie. En effet, il s'agit d'un appareil qui par sa disposition devient littéralement un appareil-fétiche voilant ce qui manque, ce qui n'a pas lieu, ce qui n'est pas à sa place. Il revirilise celui qui le porte.

« Lorsque je divague par les rues dans ma vieille Hotchkiss, ma joie n'est vraiment complète que si mon rollei pendu en sautoir à mon cou est bien calé entre mes cuisses » (167)

¹ Cité par PASI, 1987, 153 sq.

A son appareil génital présumé manquant se substitue un autre qu'il met entre ses cuisses. La fonction que cet organe artificiel est censé remplir se conçoit d'ores et déjà sur un double registre en ce qu'il substitue la tête (il voit) et qu'il occupe la place du pénis castré. Comme tête disqualifiée, mais tête tout de même, il a des yeux (un œil de Cyclope = monstre) qui voient, et une bouche qui dévore, ce qui explique les traces que l'oralité a laissées dans le texte. La reproduction (les prises en photo de la réalité) appartient par contre à la fonction génitale. Car cet organe plein de vie permet d'apparenter l'acte de photographier à l'acte de procréer et de porter. Dans cet acte sexuel la pellicule vierge, éblouie, aveuglée par la vue du sublime, perd son innocence une fois pour toutes. La photo recueille, accueille ces deux moments de l'oralité et de la génitalité en ceci qu'elle focalise le moment de la séduction. Promouvant le vivant au niveau d'une image médusée, cette prise de vue est au demeurant aveuglante, mortelle.

« Je me plais ainsi équipé d'un sexe énorme, gainé de cuir, dont l'œil de Cyclope s'ouvre comme l'éclair quand je lui dis "Regarde !" et se referme inexorablement sur ce qu'il a vu. [...] La pellicule vierge qui le tapisse secrètement est une immense et aveugle rétine qui ne verra qu'une fois – tout éblouie – mais qui n'oubliera plus. » (167)

Regardons de plus près le mouvement de l'ouverture et de la fermeture : ces « mâchoires miroitantes » « *se referment* » (M, 285) et ont failli broyer Jean dans *les Météores* lorsqu'il s'est vu dans le triptyque du miroir. C'est autour d'une blessure, d'un manque que s'esquisse l'enchaînement métaphorique de la redoutable bouche castratrice qui se referme sur sa proie, et fait une morsure (*mors*). « J'ai peur d'être mordu » – dit le petit Hans. Cette peur s'enchaîne d'un texte à l'autre. Dans *Vendredi*, le narrateur parle de la « morsure » (VLP, 56) du soleil que Robinson redoute, étant donné sa peau blanche. La peur de castration (la peur d'être mordu, d'être avalé) change de direction et tourne en un gain de plaisir de manger ou encore de parler. L'appareil photo d'Abel remplit ici la même fonction castratrice que le soleil et le miroir. Mais alors que le soleil consume, l'appareil photo consomme, avale ce qu'il voit, le rendant ainsi éternel, à savoir mort, et rendant monstrueux le plaisir.

Le geste d'incorporation est chargé de sens. Tout d'abord signe de l'« assimilation de l'amour à l'acte alimentaire » (RA, 22), l'incorporation se comprend comme une forme particulière de la Cène lorsque Abel, le Roi des Aulnes, figure du Christ, institue l'Eucharistie. D'ailleurs, la Trinité du Père-Fils-l'Esprit-Saint (cf. *Table V*) censée soutenir la structuration du roman, se trouve ici corrompue : les pigeons, comme figures par excellence de l'Esprit-Saint, messagers de Dieu, seront incorporés par Abel (hosties consacrées), ce qui, par l'effacement des signifiants, détruit le message divin même.

Weidmann décapité (RA, 190)

Un rendez-vous, une rencontre fatale conduit Abel à se reconnaître dans le monstre agonisant de Weidmann, alter ego, double inquiétant d'Abel. Contre cette menace de mort marquée par le sang jaillissant, contre cette rencontre fatidique de l'abjet, de cet élément répugnant, car refoulé et interdit, Abel, avec le vomi, dans un mouvement auto-défensif, élude sa propre mort. Un point reste à préciser en fonction de la mort brutale de ce « géant aux sept crimes ». Non seulement il est la copie exacte d'Abel, mais il connaît dans son golgotha les mêmes moments le poussant dans la mort. Le mouvement de son corps dans sa chute vers la mort manque la « lunette » (tout comme Abel-Béhémot, 578), même s'il est question ici de la lunette du cou-

peret, « où son cou devait se loger » (190). Les aides prennent le grand corps par les « o-reilles » et le tirent dans la lunette par les cheveux.

Le Roi des Aulnes et son double

Deux corps ont été exhumés. Deux corps morts. Deux hommes de tourbières. L'un adulte, « mort noyé » sans blessure sur son corps, avec son ultime repas pascal dans l'estomac, une vraie figure de Christ qui rappelle celle d'Abel, appelé désormais le « Roi des Aulnes ». L'autre, « un petit visage émacié, puéril et triste auquel un bonnet formé de trois pièces de tissu grossièrement cousues donnait un air de prisonnier » (295–296). Aucun doute, Abel, qui participe à l'exposition, se retrouve de nouveau confronté à sa propre mort, mort commune vécue dans la Rédemption, en tant que Christ, avec l'Eucharistie dans l'estomac. C'est une mort assumée dans le dernier portage authentiquement euphorique de l'Innocence. De cet enfant, Éfraïm, il ne reste que la tête. Le corps couvert « d'une sorte de cape en peau de mouton » a été « entièrement résorbé : seule la tête » – serait-ce, dans ce jeu euphorique de correspondances, la tête coupée de Weidmann ? – qui « mystérieusement, avait traversé les millénaires » (296). Toutefois, cette série d'automutilations (une sorte d'ablation sacrée de la partie la plus élevée du corps, qui est aussi en même temps la plus basse) opère finalement « la rupture de l'homogénéité et le passage à l'hétérogène, à la domination de sacré¹ ».

Cheval d'Israël (RA, 578)

Éfraïm reconduit Abel dans la mort. Sans lunettes, son aveuglement le pousse réellement sous le signe de l'acéphalité. Acéphale, l'être sans tête. Or, « l'homme sans tête devient indéchiffrable. Il ne voit rien puisqu'il n'a plus d'yeux » (CB, 159). La perte de tête se conjugue dans l'univers de Tournier avec la perte de sens, perte de système. Et finalement avec une dissolution, liquidation de l'identité. Violence à l'apogée du destin. Dépassement de sexe : « 'Acéphale', l'être sans tête, incarne encore la victime offerte en un rite d'initiation cruel et qui, une fois surmontée la terreur ancestrale de la perte de l'intégrité corporelle, l'horreur de la castration et de la mort, renaît, régénérée sous le signe du féminin et ouverte sous sa blessure à de nouvelles ivresses... »²

Dans cette série des analyses textuelles nous avons abordé l'histoire du sujet en passant en revue les cas typiques des fictions tourniéennes. Partant des présupposés de la psychanalyse freudienne et lacanienne, on s'avise que la formation de la structure perverse reste tributaire du narcissisme, du miroir. En effet, structurant « le psychisme à toutes les étapes de la vie³ », le « miroir » explique non seulement le comportement des personnages (pervers, psychotiques, névrotiques, etc.), mais délimite du coup les « mots-pièges » tourniéens (dédoublement, mort, absolu, impossible, etc.).

¹ PASI, 1987, 156.

² *Ibid.*, p.155.

³ ROSOLATO, 1976, 33.

Néanmoins, à rester encrée dans l'analyse des psychopathologies, notre approche rate certainement l'enjeu tournierien. L'étude du « dispositif psychanalytique » a mis en évidence que l'enjeu de l'entreprise tournierienne se trouve ailleurs : non pas dans l'établissement clinique des comportements pervers, beaucoup plus dans la recherche du passage insoupçonnable et apparemment impossible, en tout cas difficile « de la métaphysique au roman ». La partie « surnuméraire » qui suit – « surnuméraire¹ » puisqu'elle est de trop de la structure – cherchera à tenir compte de ce passage comme passage du régime de la vérité au régime de la vérité-en-devenir : vérité hétérogène.

¹ DELEUZE, 1969, 66 : « pion surnuméraire »

**PARTIE « SURNUMÉRAIRE »
LE DISPOSITIF HÉTÉROLOGIQUE**

CHAPITRE I

UNE ONTOLOGIE SCATOLOGIQUE

I. Approches théoriques

« Fondement.

Principal appui. Base. Cause première. Motif. Anus. Voir dans *Le Vent Paraquet* de Michel Tournier l'affinité profonde de l'ontologie et de la scatologie. » (PL, 81)

A vouloir rendre compte de la position scatologique¹ que les figures perverses étudiées de l'arsenal tournierien² délimitent, il reste à conceptualiser « ce dont *on n'a pas idée*³ » à la lumière de la notion d'abjection de Julia Kristeva et de celle d'*hétérologie*⁴ de Georges Bataille. Chez Tournier, l'idée de « tout autre » se trouve constamment mise en œuvre. L'auteur ne cesse de réécrire l'impossible uniquement pour pousser le plus loin possible les frontières de ce qu'il nomme « possible » (VP, 123). L'univers de Tournier fonctionne à la manière d'une machine de devenir, c'est une « centrifugeuse », laquelle par la force de rotation très rapide pousse vers le dehors ou plutôt vers la périphérie toutes les substances à densité différente et ce faisant rend paradoxalement possible l'impossible. L'espace du possible, du réel lacanien accueille tous les « objets chus » (y compris le corps philosophique du romancier) se veut l'espace de l'« amor fati », espace hétéroclite, en devenir.

I. L'abjet kristévien

Contemporaines de la déconstruction derridienne, les recherches de Julia Kristeva sur la sémanalyse s'inscrivent dans une perspective critique en ce qu'elles cherchent à mettre en place une « nouvelle sémiotique » susceptible de décrire un « espace autre » – « espace paragrammatique », « modèle tabulaire » – que le langage poétique ouvre, car à même de frayer « un passage constant du signe au non-signé, du sujet au non-sujet⁵ ». A suivre l'impacte de la psychanalyse (« ça parle »), les présupposés de l'arbitraire et de la linéarité du signe saussurien apparaissent comme caducs. L'objet de la sémanalyse sera donc ce texte multiple qui ne cesse de produire du signifiant. Pour conceptualiser cette hétérogénéité des représentations verbales et infraverbales, Kristeva met à l'œuvre deux types de texte : le « phénotexte » qui est structu-

¹ De l'élément gr. *skatos* génitif de *skor* « excrément » et *-logie* « théorie, discours » (Robert I, 1107 ; 1774.)

² Nous nous accordons avec Guichard qui affirme que chez Tournier tous les personnages sont pratiquement des pervers (GUICHARD, 1989, 30–50).

³ HOLLIER, 1993 a, 187.

⁴ « Hétérologie : science de ce qui est tout autre. Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c'est surtout le terme de *scatologie* (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'*hétérologie*. » BATAILLE, *OC II*, 61–62. A cette place hautement symbolique – définition mise à l'écart, voire « raturée », de fait hétérogène – revient le mérite de lier l'hétérologie à la scatologie et de montrer « le dualisme fondamental du monde hétérogène », *OC I*, 349.

⁵ KRISTEVA, 1969, 214.

rellement clos, le niveau du texte accompli (l'objet par excellence de la sémiotique), et le « génotexte », le niveau où le texte est produit, « généré », donnant lieu à un double engendrement : de celui du tissu de la langue et de celui du « sujet ». Le texte théâtralise ce procès du sens, à savoir la *signifiance*, tout comme le procès du sujet.

Dans *Révolution du langage poétique* (1974) Kristeva élabore les registres du « sémiotique » et du « symbolique » ; le sémiotique désignant « ce fonctionnement logiquement et chronologiquement préalable à l'instauration du symbolique et de son sujet¹ ». C'est une « étape » ou une « région » qui se lie aux pulsions, aux affects énergétiques parcourant le corps qui articulent ce que Kristeva appelle à la suite de Platon une *chora*, à savoir réceptacle, rythme, amorphe fournissant « un siège à toutes choses qui ont un devenir » (Platon, *Timée*). D'où les connotations maternelles archaïques lesquelles sont « occultées » par l'arrivée de la signification. Le symbolique est ce registre du signe et du « sujet thétiq[ue] » passé par le miroir et la castration, celui du « jugement » et de la « phrase ».

Le cadre théorique d'une sémiotique analytique ainsi mis en place, les ouvrages ultérieurs, tout d'abord *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) étudient à partir des discours et des comportements « limites » (borderlines) les modalités possibles du passage du sémiotique au symbolique. Kristeva ne cesse d'insister sur le rôle que la sublimation artistique joue dans l'intégration de ce qui par définition est « jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable » car abject. L'abjection qui se comprend comme une « des violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant² » tire le sujet « vers là où le sens s'effondre ». L'abject (cadavre, souillure, dégoût alimentaire) signale « la fragilité de la loi³ » que la société (ou sur un plan individuel le Surmoi) instaure. Par conséquent, tout « ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles » perturbent l'identité, le système, l'ordre. On voit à l'œuvre la portée sociologique et morale de ce registre de « l'entre-deux » sur lequel s'élève toute la culture judéo-chrétienne. L'abjection est « immorale » et non pas « amoral » d'une révolte libératrice. C'est « une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit », c'est « Auschwitz ». Mettant à l'épreuve « les pouvoirs de l'horreur » chez des auteurs de la grande littérature – Bataille, Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka et Céline – Kristeva nous apprend ceci : « si l'on imagine l'expérience du manque lui-même comme logiquement préalable à l'être et à l'objet – à l'être de l'objet –, alors on comprend que son seul signifié est l'abjection, et à plus fort raison l'abjection de soi. Son signifiant étant ... la littérature.⁴ » La littérature ne résiste pas, au contraire, elle dévoile l'abjection par « la Crise du Verbe ».

¹ KRISTEVA, 1974, 40.

² KRISTEVA, 1980, 9.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

2. La « science » de l'hétérogène

L'usage que Bataille fait du terme de l'hétérologie dans son œuvre est nettement hétérologique : silencieux. On décèle cependant, au sein même du principe de l'hétérogénéité¹ qui consiste à circonscrire ce qui est « tout autre² », une certaine ambivalence fondamentale, ne serait-ce que dans le fait que « ça³ », *dans* et *par* le mouvement de l'assimilation « scientifique » ou « sociale », devient désormais homogène. Bataille tient à mettre en évidence l'impossibilité propre à toute science de vouloir classer les phénomènes hétérogènes. En effet, la science, destinée à obéir, à suivre une sorte de logique, la Logique, « ne peut pas connaître d'éléments *hétérogènes* en tant que tels⁴ » ; son existence ne peut pas être diffuse. Alors que la science – comme par ailleurs la philosophie – a « le souci d'homogénéisation du monde⁵ », l'hétérologie vise à défoncer celle-ci. C'est sur un mode totalement différent – celui de « la force et du choc⁶ », de la « violence » et de la « démesure » – que la réalité hétérogène s'impose. Celle-ci incarne à la fois l'en-deçà et l'au-delà des mots, du langage. Peut-être précédé d'un silence insoutenable ou accompagné d'un rire asphyxiant, l'hétérogène prend-il son corps dans d'« horribles cris de douleur », de « ruptures terrifiantes de ce qui paraissait immuable⁷ ».

C'est la raison pour laquelle l'exclusion qui frappe les « éléments *hétérogènes* hors du domaine homogène de la conscience⁸ » évoque pour Bataille ceux refoulés dans l'inconscient. Son intention, s'il est juste au fond de parler d'intention (dans le sens d'un *telos*) au sujet du philosophe de la « chance » et de l'hétérogène (« des philosophes-excréments...⁹ »), serait de faire signifier ce processus « intellectuel » toujours et partout à l'œuvre dans la société, uniquement pour viser ce qui, dans le procès hétérologique, doit, par définition, chuter, tomber. Toujours est-il que l'hétérologie s'applique foncièrement au procès même d'une lecture *autre*. Lecture de ce qui est avorté, lecture de la honte. Celle-ci « procède au renversement complet du processus philosophique qui d'instrument d'appropriation qu'il était passe au service de l'excrétion¹⁰ ». N'est-ce pas l'ontologie qui devient scatologie ?

¹ « le terme même d'*hétérogène* indique qu'il s'agit d'éléments impossibles à assimiler » BATAILLE, « La structure psychologique du fascisme », *OC I*, 344.

² Cf. BATAILLE, *OC II*, 61, 223 ; *OC I*, 348.

³ Voir l'emploi du *ça* dans les notes sur l'abjection et sa relation avec l'hétérogénéité : *OC II*, 437.

⁴ BATAILLE, *OC I*, 344.

⁵ MARMANDE, 1985, 49.

⁶ *Ibid.*

⁷ BATAILLE, *OC II*, 67.

⁸ BATAILLE, *OC I*, 344.

⁹ Hollier cite la note de Breton du *Second manifeste du surréalisme*, cf. HOLLIER, 1993 a, 199–200.

¹⁰ BATAILLE, *OC II*, 63.

II. Les objets abjets

I. L'Araignée

Dans un article du Dictionnaire de *Documents* Bataille pose le problème d'un monde « informe » sans « redingote » aucune qui lui rendrait forme, semblable plutôt à un « crachat » ou une « araignée¹ ». Ces deux derniers exemples se laissent enliser dans la série des objets ridicules invoqués dans le dialogue platonicien (« cheveu, boue, crasse, ou de tout autre objet de nulle importance et de nulle valeur² », et – dans *Philèbe*³ – les plaisirs). Dans cette série de signifiants, Hollier fait intervenir le rire et le toucher, « objets » fondamentalement « scatologiques » par rapport au « sérieux » et à la « théorie », lesquels participent donc de la philosophie.

Si l'araignée, cet objet phobique par excellence retient notre attention, c'est qu'elle fait irruption, de façon violente et symptomatologique, dans nombre de textes de Tournier. S'inscrivant dans la série des substituts arthropodes liés à la main. Qu'elle soit gauche ou droite, la main, cette « comédienne à tout faire » (VI, 97 ; PP, 92) – « active, déliée, curieuse, exploratrice, sensuelle, titilleuse, tantôt caressante, tantôt cruelle » (*ibid.*) –, ne cesse de se faire jour, d'émerger. De plus, détachée, cette partie du corps devient un corps-déchet abject. C'est à l'intelligence de la main qui porte et emporte que « l'homme doit une bonne part de son humanité » (VI, 95), mais d'un autre côté, la main touche à l'excrément, à ce tabou à éviter, et par là, l'homme frôle la bête. De plus, en tant qu'organe par excellence de l'auto-érotisme, la main ramène l'homme, à travers un plaisir interdit, dans l'abjection, en ce que celle-ci s'avère être « une pré-condition du narcissisme⁴ ». C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre la main masturbatrice d'Alexandre (« Masturber = *manus turbare*. Troubler avec la main. On disait aussi jadis : se manier. » VI, 97), ainsi que la main « fétichiste » de Martin (CB) et de Tiffauges (RA).

Dans *le Nain Rouge* la transition entre la main et le phallus n'étant pas liée à la masturbation, reste néanmoins soumise à la transgression. C'est au bout d'une série d'actes transgressifs que la dernière étape paroxystique met en scène l'abjet : le protagoniste, Lucien qui, à l'invitation d'un cirque, se présente chaque soir sur la scène déguisé en une « main géante » (CB, 114). Avant d'entrer dans une analyse plus poussée, reprenons le cas de Lucien. Son corps de nain « formidablement armé » rappelle celui d'un monstre phallique (et comme tel phorique). La primauté du pénis par rapport au corps entier, ainsi que, de surcroît, la position que Lucien occupe sur (dans) le corps de son amante, Edith – celle-ci est dès lors une « porteuse de nain » (108) – nous laissent concevoir les termes d'une régression et voir une réalisation littérale du régime de l'*être* (dans son sens lacanien du terme). Dans l'acte amoureux, le Nain rouge redevient un enfant capable de combler le désir de l'Autre, le manque maternel. Plus tard c'est Bob, le mari *impuissant* et abandonné par Edith qui prendra la place de l'Autre, après que celle-ci trouve la mort dans le plaisir douloureux d'un acte sexuel morbide avec Lucien. Dès lors, Bob en tant que porteur de nain devient un *alter ego* d'Abel Tiffauges qui, quant à lui, et cela revient au même, sera porteur d'enfants en raison aussi de son impuissance. La sodomie des deux

¹ BATAILLE, « Informe », *OC I*, 217.

² PLATON, *Parménide*, 130c

³ Cf. PLATON, *Philèbe*, 66a (cité par HOLLIER, 1993, 189)

⁴ KRISTEVA, 1980, 21.

hommes (de l'homme et du nain qui incarne l'enfant) s'exprime dans l'acte de porter qui fait de Bob un porte-enfant : « pédéphore » (pédophile).

« Enfin Lucien se juchait à cheval sur son cou et enfilait un immense manteau qui couvrait Bob jusqu'aux chevilles. Et ils déambulaient ainsi, devenus un seul homme de deux mètres cinquante de haut, Bob aveuglé, anéanti par le manteau, Lucien haut perché, impérieux et rageur. » (CB, 117)

Un signe de l'ogresse¹ fait derechef son entrée : ne s'agit-il pas du même aveuglement, que l'on rattacherait à Méduse, qui pousse Abel Tiffauges, avec Éfraïm sur les épaules, dans la mort ? Mais revenons à la main. Tout le corps phallique de Lucien, considéré comme ce qui manque à la mère (« il n'est qu'un sexe avec des organes autour, un sexe à pattes », 108), se transforme en un organe « effrayant », en une *main* qui a déjà étranglé, déjà donné la mort à la mère phallique et castratrice, Edith. La castration consiste en l'occurrence en un abandon. La femme se détourne de Lucien qui

« se sentait non seulement rejeté de la vie de sa maîtresse, mais ramené à sa vie d'autrefois, frustré de la merveilleuse métamorphose qui avait changé son destin » (109).

Le sexe, le phallus devient une main horrible car détachée d'un corps gigantesque, invisible, inexistant, main qui finit par séduire le *regard* quasi voyeur du public. C'est dans cet espace scopique où le regard contient l'objet *a* que s'infiltré le réel. Chaque soir, le spectacle monstrueux et séduisant invite le spectateur à se confronter, dans un moment *tychique*², à l'impossible. Censé représenter nos interdits et nos peurs, le cirque en tant que lieu par excellence de l'hétérogène, de l'autre, de l'extériorité, non seulement tire et retient l'attention, mais séduit aussi le regard. Tout comme la fête foraine, le cirque donne lieu au tout autre, et comme tel, il est d'emblée subversif. La main géante supposée articuler l'excès, la transgression, voire la mort, nous heurte, dans le plaisir du scopique, à l'objet *a*. Le rire-fétiche accompagnant l'émergence de celui-ci, en est le témoin. De fait, faces à la peur et au dégoût, « les enfants hurlaient de rire, les femmes avaient serré la gorge à l'approche de cette immense araignée de chair rose » (114). « L'araignée du soir... », comme si le proverbe n'était qu'un essai d'appropriation de ce qui est redouté... Voici l'emblème monstrueux, désarticulé d'un corps morcelé :

« A la tête, à chaque bras, à chaque jambe correspondait un doigt terminé par un ongle. Le torse était la paume, et derrière saillait l'amorce d'un poignet coupé. L'énorme et effrayant organe tournoyait en s'appuyant successivement sur chacun de ses doigts, se posait sur son poignet, se crispait vers les projecteurs, courait avec une vélocité de cauchemar, et grimpait aux échelles, tournoyait accroché par une phalange autour d'une barre fixe ou à un trapèze. » (114)

C'est en effet « l'image de la main coupée » qui semble hanter Tournier. L'horreur de l'*in-forme* que l'on berce en soi sous *forme* objectivée, extériorisée traverse les écrits *du Vagabond Immobile*. La main qui se masturbe, et qui a toujours honte de le faire, est de retour : telle une araignée morbide, « la main coupée demeurée vivante [...] court sur ses doigts » (VI, 95). Il s'agit d'une reconnaissance, reconnaissance plaisante de ce qui a été refoulé.

Dans cette optique, nous avons toute une série de spectacles à envisager : partant de l'exécution de Weidmann dans *le Roi des Aulnes*, de celle dans *Gilles et Jeanne* jusqu'à ce spectacle

¹ La vue insuffisante de l'ogre revient souvent dans les contes. Cf. BOULOUMIÉ, 1988 x, 1071-1086.

² Du *tuchè*, ce qui relève du réel, cf. LACAN, « Du regard comme objet petit *a* », 1973, 90.

horrible de la main... Le retour cauchemardesque de tous les soirs dont elle fait l'objet, ses répétitions pleines de plaisir et d'horreur, permettent d'apparenter cette scène à celle de « Fort-Da » jusqu'au moment où, dans une révélation, une apothéose ultime, la « malédiction » redoutée s'accomplit et la main géante (re)devient petite :

« On a reconnu l'araignée dont la malédiction est d'être assimilé à une petite main sèche, amputée, mais douée d'une vélocité de cauchemar. » (VI, 95)

2. L'Excrément : corps étranger de l'écriture

La notion de scatologie en tant que « devenir » de l'ontologie joue un rôle primordial dans la pensée tournierienne. C'est elle qui fonde l'esthétique du simulacre dont Alexandre Surin *des Météores*, comme on vient de le montrer, sera l'un des porte-parole les plus fidèles. Passage de l'informe à la forme, la pratique d'écrire telle qu'elle se définit chez Tournier rappelle le mouvement d'assimilation, de digestion, d'excrétion : les bribes de mot, tels des nourritures appropriées, passent par les entrailles pour que, dans l'excrétion – « dans une béatitude fécale » (RA, 263), soit la mise au monde des mots pleins, celles-là prennent *forme*. Ce qui compromet ce passage, c'est la constipation (M, 141), à savoir le silence ce dont « elle » réfléchit dans *Les amants taciturnes* tout en traduisant l'ambivalence :

« Le flot est lui aussi volubile. Il enlace de ses tentacules liquides la poitrine et les cuisses de mes amants de limon. Et il les détruit. C'est le baiser de la mort. Mais volubile, le flot l'est encore par le babil enfantin qu'il chuchote en s'épanchant sur la vase. Il insinue ses langues sables avec des soupirs mouillés. Il voudrait parler. Il cherche ses mots. C'est un bébé qui balbutie dans son berceau. » (MA, 28–29)

Avec la distribution des faits sociaux « en faits religieux » et « en faits profanes », Bataille fait intervenir dans la poésie les termes quasi sociologiques d'appropriation et d'excrétion¹. Quoique ces deux processus soient opposés – néanmoins réversibles – en ce que « l'appropriation se caractérise [...] par une homogénéité [...] alors que l'excrétion se présente comme le résultat d'une hétérogénéité² », tous les deux tiennent à prendre en compte ce qui « se trouve chaque fois traité comme un corps étranger ». A la réflexion, toute œuvre d'art sombre au départ dans un état « étranger » à assimiler. Il est rare qu'un texte de Tournier évite la dimension sacrée de l'excrément. Tout comme l'objet hétérogène, la main, l'excrément viennent revêtir un aspect ambigu. Tout en ayant confronté par le dégoût à l'interdit portant sur l'excrément, lequel spécifie l'homme par rapport à l'animal, les personnages sont constamment sujets à l'attraction que celui-ci exerce. Rappelons dans cette ligne de pensée que le dégoût pour le contenu intestinal ne caractérise que l'homme socialisé ; l'appropriation de cet interdit conduit l'enfant à la notion de différence et celle de propriété : « c'est au prix de cette perte que le corps devient *propre*³ ». Cette répulsion, l'enfant ne la connaît point. Ainsi, comme à chaque fois qu'il est question du fétiche, une régression vers l'analité s'impose.

En effet, l'intimité dans laquelle se nouent main et excrément fait appel à l'érotisme anal et génital : narcissique. Les analyses que nous avons menées autour de la main montrent bien son

¹ Cf. BATAILLE, *OC II*, 54.

² BATAILLE, *OC II*, 59–60.

³ KRISTEVA, 1980, 127.

caractère essentiellement fétichiste. Tout comme le gant (la main vide), l'excrément – « morceau du corps propre¹ », « pénis anal² » – « est aussi ce phallus dont l'imaginaire infantile pourvoit le sexe féminin³ ».

Chez Tournier la main, et en particulier la main droite, « est souillée par les contacts les plus dégoûtants » (RA, 53). C'est ce qui fait comprendre à l'écrivain la prédilection instinctuelle des enfants pour l'usage de leur main gauche – celle qui, comme le fait remarquer Tiffauges dans *le Roi des Aulnes*, ne touche pas à l'excrément. Non seulement la main, mais aussi l'excrément tendent à faire intervenir la problématique de la masturbation (onanisme : castration), dans la mesure où, mis à part la masturbation des zones génitales proprement dites avec la main, l'excrétion, la défécation participe à la stimulation masturbatoire de la zone anale. Freud met en évidence « la signification érogène de cet endroit du corps⁴ », à savoir l'anus⁵, affirmant que « les troubles intestinaux, si fréquents au cours des années d'enfance⁶ » (catarrhe ou constipation, soit « rétention des masses fécales⁷ ») exercent une stimulation forte et font que la « zone [anale] ne manque pas d'excitations intenses⁸ ». On comprend donc le plaisir que les personnages de Tournier – en particulier Abel et Nestor – tirent de la défécation. Certes Nestor, avec sa cérémonie défécatoire à commencer par le choix du papier « intelligent » jusqu'à l'analyse exacte de la forme et de l'odeur de la matière éjectée, contribue largement au tableau clinique du fétichiste névrosé⁹.

Arrivés à ce point, on avance avec Kristeva que tout « ce qui sort du corps humain, de ses pores et de ses orifices, marque l'infinitude du corps propre et suscite l'abjection¹⁰ » ; en particulier l'excrément qui, venant de l'extérieur, représente un danger réel : « le moi [est] menacé par du non-moi, la société [est] menacée par son dehors, la vie par la mort¹¹ ». Le processus de l'appropriation et de la désappropriation dont il était question plus haut, ou celui de la « division » constamment à l'œuvre serait donc la condition *sine qua non* de la formation du symbolique, et de l'œuvre. Et paradoxalement l'œuvre par le biais des lettres permet « d'accéder à un monde entièrement hétérogène¹² ». Ceci pour situer l'œuvre-en-train par rapport à l'auteur en formation. Chez Tournier, cette place abjecte est attribuée de façon alternée tantôt à l'auteur,

¹ FREUD, « L'homme aux loups », (A partir de l'histoire d'une névrose infantile), 1954.

² KRISTEVA, 1980, 87.

³ *Ibid.*

⁴ FREUD, 1905/1987, 110.

⁵ A propos de l'Anus : « Je regrette de n'avoir pas ma grand-mère maternelle dans mon cimetière. [...] Elle était née Michéa et parisienne. Mais sa mère s'appelait Anus, et je me demande si ces noms n'indiquent pas une origine juive. Anus devait être l'un des patronymes ignominieux que les fonctionnaires antisémites infligeaient d'autorité aux juifs. [...] On m'a rapporté ce propos d'un juif qui s'appelait Agnus : « Mes enfants, si vous saviez la fortune que m'a coûté ce g ! » JE, 1986, 178–179.

⁶ FREUD, 1905/1987, 111.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ *Ibid.* p. 111.

⁹ *Ibid.*, pp. 112–113.

¹⁰ KRISTEVA, 1980, 127.

¹¹ KRISTEVA, p. 86.

¹² BATAILLE, *OC II*, 62.

tantôt à son œuvre. Sous cet angle, le fait de répéter, de redire ne fait qu'affirmer le besoin de subsumer ce que Bataille appelle « subversion¹ ».

III. L'œuvre des (sub)versions

« ...car il y a toujours une dimension d'échec dans toute réalisation quelle qu'elle soit...² »

I. Pour une analyse « dévergondée³ »

Dans cette partie de notre travail, nous nous proposerons d'esquisser une poétique particulière – « Tourniéologie ? » – que nous appelons, en empruntant la phrase à l'Évangile selon saint Jean, la poïétique de « Noli me tangere », dont l'élément fondateur est la répétition et l'*évitement*. Ce dernier étant la traduction de la *rupture* dont M'Uzan affirme rester « inscrite comme en filigrane dans la psyché de l'individu qui cherche tout à la fois à l'oublier et à la ressaisir⁴ ». Mais quelle relation supposer entre la répétition, comme principe de fonctionnement poétique destiné à régir les « versions » et l'évitement que ce même principe confirme, met en œuvre ?

Jeu de bobine : jeu d'écriture

La répétition fait jaillir « ce qui apparaît au plus près, quand on meurt⁵ ». Est-ce que la répétition parvient à fonctionner non « comme modèle et comme calque⁶ », mais à s'évanouir justement par la répétition du même poussée à l'extrême, à la manière de l'« image abîmée » telle qu'elle s'enfonce dans le vide de l'autre (PP, 137) ? Plusieurs critiques, au fond très différentes, s'interrogent sur « la redondance, la récursivité, l'itération⁷ » dans les textes de Tournier. Ce qui fait problème dans le phénomène de répétition, c'est paradoxalement ce qui ne se répète pas. Ce qui, malgré tout effort, reste inaccessible.

Chez Freud, la problématique de la répétition liée aux pulsions de mort se trouve introduite dans *Au-delà du principe du plaisir*. Ce texte nous relate le premier jeu d'enfant. Celui-ci, fondé sur la répétition compulsive d'un déplaisir, a largement contribué à circonscrire la pulsion de mort. Si le texte fondateur de Freud nous retient, c'est qu'il met en scène le jeu alternant présence et absence, amour et mort, alternance qui régît également la naissance de toute écriture. Le mouvement de la bobine, ce va-et-vient, le « Fort-Da » qui en vient à tailler le symbolique,

¹ « désigne un renversement (tendanciel ou réel) des deux termes opposés : le *bas* devient subversivement le *haut* et le *haut* devient le *bas* ; la subversion exige donc l'abolition des règles qui fondent l'oppression » Bataille, *OC II*, « L'abjection et les formes misérables », p. 217.

² SOURIAU, 1956, 20.

³ « Du latin *verecundia*. N'a rien à voir avec les "gonds" d'une porte. Non, on ne dit pas "une porte dévergondée". Dévergondé : sans pudeur. » PL, 59.

⁴ M'UZAN, 1964, 30.

⁵ BLANCHOT, 1955, 24.

⁶ DELEUZE, 1980, 33.

⁷ LEHTOVUORI, 1995, 7

fait écho aux traces écrites, laissées par l'auteur. En effet, la position qu'il occupe par rapport à son œuvre s'avère le pendant de la relation que l'enfant établit avec la bobine. Le texte s'écrit donc dans l'intervalle, dans le suspens, dans l'entre-deux, et comme tel, se trouve marqué par la mort.

Outre la portée « poïétique » que nous venons de lui assigner, le « Fort-Da » est l'objet d'une investigation philosophico-ludique. Derrida¹ situe le concept de jeu dans une chaîne des substitutions – différence, différance, écriture, trace, archi-trace, réserve, gramme, dissémination, déconstruction, etc. – pour révéler que nous sommes « d'entrée de jeu dans le jeu² ». Et pour « qu'il y ait jeu quelque part dans le monde », il faut pour continuer avec Henriot, « que quelqu'un puisse imaginer quelque chose d'autre que ce qui est³ ». Le jeu est par conséquent l'espace (du) virtuel : car l'homme ne joue jamais « qu'avec ce qui n'est pas. Le Peut-être, le Pas-encore qui sont à la source de tout jeu n'existent que là où se trouve le seul être pour qui il puisse y avoir un être de l'absence. S'il y a jeu, ce ne peut être que là – en ce *Da* dont le *Fort* n'est jamais loin....⁴ »

L'oscillation « Fort-Da » renvoie directement à « une fixation psychique du malade au traumatisme⁵ ». Sa théorisation, que Freud entreprend à partir du tournant de 1920 met en place, par opposition au principe de plaisir, celui de destruction, lié à la mort, à Thanatos. Tournier s'inscrit dans cette perspective lorsqu'il affirme : « la vie a partie liée avec la mort » (CS, 173)⁶. La répétition ne signifie pas, seulement montre la limite contre laquelle la remémoration se heurte. Par son jeu⁷ (« de disparition, de réapparition⁸ »), l'enfant cherche, en dernière instance, à « maîtriser » ce qui menace son équilibre et à assumer « un rôle actif⁹ ». L'obsessionnel fait de même. Le double qu'il construit à la suite d'une répétition « participe aux effets de doute ». La maîtrise signifie pour lui un besoin irrépressible de « renforcer une symétrie » et de « corriger tout écart¹⁰ ».

Pour ce qui est du trauma réel ou imaginé supposé être à l'origine de la répétition, Freud souligne le moment de la naissance : la scission, la séparation d'avec le corps maternel. Ceci invite à reposer la problématique de l'idée de la *reconnaissance*, laquelle se conçoit comme un moment censé mettre au monde (naissance) les deux acteurs d'une rencontre, sujet et objet. Mais, à part la naissance, elle s'attache à la mort dans la mesure où la vie peut se comprendre

¹ DERRIDA, 1967, 410.

² Voir DELRUELLE, 1989, 109–127. Le jeu fonctionne dans la pensée derridienne comme le terme de ladite chaîne : 'jeu de la différance' (DERRIDA, 1972, 23). A propos du jeu, voir aussi « La structure, le signe et le jeu » DERRIDA, 1967, pp. 409–428.

³ HENRIOT, 1989, 630.

⁴ *Ibid.*

⁵ FREUD, 1920/1976, 14.

⁶ « [...] et la psychanalyse a tort de prétendre opposer *Eros* et *Thanatos* comme deux pulsions diamétralement opposées » CS, 173 ; en réalité la psychanalyse postfreudienne est loin de les opposer, voire elle affirme, comme le remarque LEHTOVUORI 1995 que « la pulsion de mort est inséparable de la pulsion libidinale » p. 208, sq. 93.

⁷ Freud observe ce jeu chez son petit-fils, âgé de dix-huit mois. Voir FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », 1976. « L'enfant avait une bobine de bois, entourée d'une ficelle. Pas une seule fois l'idée ne lui était venue de trapper cette bobine derrière lui, c'est-à-dire à jouer avec elle à la voiture, mais tout en maintenant le fil, il lançait la bobine avec beaucoup d'adresse par-dessus le bord de son lit entouré d'un rideau, où elle disparaissait. Il prononçait alors son invariable o-o-o-o, retirait la bobine du lit et la saluait cette fois par un joyeux 'Da!', ('Voilà!'). Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition. » pp. 16–17.

⁸ C'est M. Lefévre-Pontalis qui fait une « première lecture d'Au-delà du principe de plaisir » durant le séminaire du 24 novembre 1954 de Jacques Lacan. Cf. LACAN, 1978, p. 20.

⁹ LACAN, 1978, 34.

¹⁰ ROSOLATO, 1967, 26.

comme un passage *métonymique* d'un détour à un autre, d'une boucle à une autre, pour arriver ou plutôt revenir au point *métaphorique* d'origine : à l'état inanimé, à la mort¹. Sous cet angle, la répétition est « la marque du trauma originel et structural et de l'*impuissance* du sujet à l'effacer. [...] elle constitue la signature de la pulsion de mort² ». N'obéissant point à une économie négative ou destructive, celle-ci en tant que principe fondamentalement positif régit les mises à mort et les mises au monde successives d'auteurs appelés et reconnus systématiquement sous le nom toujours renouvelé de Michel Tournier. Rappelons en dernier lieu, rien que pour rester dans le registre du ludique, la définition du mot *écrivain* par un enfant : « Ils habitent la campagne et ils sont souvent morts. » (PL, 66), car ils se donnent souvent, voire à plusieurs reprises la mort.

Le réel

« Rien n'a plus fait énigme que ce *Wiederholen*³ » – affirme Lacan en 1964 et reprend l'investigation de la répétition sur deux plans : le premier prétend prendre en considération la répétition comme un principe de fonctionnement abritant l'ordre du symbolique (chaîne signifiante), alors que le second la confronte, par le biais des notions aristotéliennes de la *tuché* et de l'*automaton*, au concept du réel. La contribution de Lacan à la question de répétition s'impose pour nous en ce qu'elle s'inscrit dans la dimension de l'impossible du réel. Le schéma Z destiné à représenter la projection du sujet sur la réalité, actualise cet impossible. Alors que « la catégorie du possible rentre dans ce que peut penser le Moi⁴ », le réel « n'attend rien de la parole⁵ ». Aussi Lacan se refuse-t-il à l'opposition possible/impossible, pour dire l'impossibilité du réel⁶. A plus forte raison, « dans cette réalité que le sujet doit composer selon la gamme bien tempérée de ses objets, le réel, en tant que retranché de la symbolisation primordiale, *y est déjà*. [...] il cause tout seul⁷ ». D'où l'on déduit que le réel, à savoir « ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu'il cogite, où la *res cogitans* ne le rencontre pas⁸ » est la case vide de la structure même, à savoir ce qui rend possible toute structuration. Ce serait les termes d'une lecture « impossible » de la répétition de la structure dichotomique chez Tournier.

Lacan introduit l'*automaton* et la *tuché*, deux concepts empruntés à la *Physique* d'Aristote, pour désigner les deux moments de la répétition : celui de l'insistance des signes – pour l'*automaton*, et celui qui déclenche cette insistance, à savoir le trauma – pour la *tuché*. Il traduit cette

¹ « Si nous admettons comme un fait expérimental ne souffrant aucune exception, que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons *internes*, nous pouvons dire : *la fin vers laquelle tend toute vie est la mort*, et inversement : *le non-vivant est antérieur au vivant*. » FREUD, 1976, p.48.

² Cf. BALBURE, 1993, 247. [c'est nous qui soulignons]

³ LACAN, 1973, 60.

⁴ BACKES, 1968, 146.

⁵ LACAN, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite », 1966, 388.

⁶ Cf. LACAN, 1973, 188. « Je voudrais simplement vous suggérer que la meilleure façon d'aborder ces notions n'est pas de les prendre par la négation. Cette méthode nous porterait ici à la question sur le possible, et l'impossible n'est pas forcément le contraire du possible, ou bien alors, puisque l'opposé du possible, c'est assurément le réel, nous serons amenés à définir le réel comme l'impossible. »

⁷ LACAN, 1966, 389.

⁸ *Ibid.*

dernière par « la rencontre du réel¹ », et met en évidence le rapport dans lequel les deux concepts – chance et hasard – se nouent, se serrent. « Le réel est au-delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'*automaton*² ». On ne peut pas imaginer une pensée plus métaphysique. La *tuché*, étant ce qui est à l'*origine* de la répétition, renvoie d'emblée donc au réel ; ce dernier demeure une « rencontre manquée » dans la mesure où il s'y présente « sous la forme de ce qu'il y a en lui d'*inadmissible*³ ». L'insupportable, l'inadmissible, ce que Freud associe à la pulsion de mort (aliénation première) implique le réel que le sujet a du mal à symboliser, à affronter, étant toujours manqué par la saisie de la pensée. Et ce qui n'est pas à symboliser a partie liée avec la constitution, avec la formation du sujet (stade du miroir, symbolique).

Tournier, avec une « cérébralité excessive » qui peut se traduire par une « hyperconnaissance », parle du hasard. Et ce qu'il dit va en effet dans le même sens que le *hasard* lacanien. Dans les *Petites proses*, il esquisse les contours d'une technique particulière répandue dans la musique, mais à laquelle lui-même ne cesse d'avoir recours dans son roman, *le Roi des Aulnes*. C'est la technique du « dessin en creux », destiné à créer « une absence » ou « une présence en creux », « anticipant la suite du roman » (PP, 228), lequel, par cette anticipation ignore le hasard. Cette technique d'écriture gouverne non seulement *le Roi des Aulnes*, mais aussi l'ensemble des écrits, à plus forte raison que cette réfutation, cette *peur* du hasard va toujours de pair avec une surestimation de la raison, de la tête, avec une hypercalcul des circonstances, voire une programmation paranoïde de l'écriture (autant de signes inéluctables de son narcissisme). Mais Tournier lucide, trop lucide même, Lucifer irrémédiable, dévoile cette surmaîtrise qui le retient dans *le Vent Paraquet*. Pour autant, celle-ci sera l'objet d'une caricature, d'une parodie odieuse dans *le Roi des Aulnes*, dans la scène par exemple où Tiffauges dégrade sa tête, son organe de réflexion, au statut d'un lot d'excrément.

Tout bien considéré, la contribution de Lacan au problème de la répétition s'avère donc constitutive en ce que la *tuché*, le hasard se conçoit comme une rencontre manquée, dont l'essence même est de ne pas pouvoir avoir lieu. Sans chercher à expliciter la problématique que pose le sujet, et à proprement parler la subjectivation, examinons de plus près le hasard. Celui, ce par quoi se tisse toute vérité, « n'est pas lisible dans son résultat », car le sujet « ne coïncide pas avec ce résultat⁴ ». Du mouvement de la répétition, il ne capte que l'*automaton* (soit l'insistance des signes, des masques), laquelle, quant à elle, sera calculée avec l'amour du destin par l'enfant chéri : le « Maître cerveau » (VP, PP).

Objet a. La répétition, souligne Lacan, vise le nouveau destiné à aliéner le sens, et comme tel, elle s'inscrit dans une dimension ironique, ludique. Et même si le « Fort-Da » réitéré implique la maîtrise de l'absence de la mère, la maîtrise du *fossé* que cette absence crée, la bobine « n'est pas la mère réduite à une petite boule [...], c'est un petit quelque chose du sujet qui se détache tout en étant encore à lui⁵ ». Cet objet, Lacan l'appellera sous le nom du « petit *a* »

¹ *Ibid.*, p.64.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.65.

⁴ BADIOU, 1989, 17–18.

⁵ LACAN, 1966, 73.

dans lequel le réel s'écrit inlassablement. Objet du moi, l'objet *a* se veut dans un premier temps le prototype de toute relation objectale (mère-enfant). Plus tard, Lacan le considère comme un objet « cause du désir », étant donné la place, le trou, le point aveugle qu'il occupe, laissés par le Phallus qui, avec l'avènement du nom du Père, apparaît en moins, comme un blanc. Le Phallus ainsi sublimé en un manque n'est donc ni un symbole, ni l'objet de la réalité, l'objet du monde, mais celui du réel. « Le Réel s'oppose donc à la *réalité* qui, elle, est le produit du filtrage ou de la mise en condition du Réel par l'Imaginaire et le Symbolique¹ ». Le réel reste à déchiffrer dans le fantasme du corps morcelé, sous forme d'éclats partiels du corps, tels l'objet de la succion, le sein, l'objet de l'excrétion, la voix et le regard. Cette dimension n'échappe point à l'auteur des *Petites proses*.

Masques. La répétition ne vise qu'à ce qui « n'est pas là, en tant que représenté² », à ce qui échappe à la symbolisation, à ce qui n'a que des présences cachées. A concevoir la nature de cette présence dissimulée, déguisée, il faut faire appel, avec Deleuze, à la distinction entre répétition et représentation³, afin de souligner une fois pour toutes que le masque est le « véritable sujet de la répétition ». La répétition se constitue « avec et dans » le déguisement et le déplacement⁴. Derrière l'élément répété qui « sert de couverture », il y a lieu d'« une répétition plus profonde, qui se joue dans une autre dimension, verticalité secrète où les rôles et les masques s'alimentent à l'instinct de mort⁵ ».

La répétition chez Tournier ne se laisse pas se concevoir en terme de réécriture, mais plutôt en terme d'obsession, de compulsion de dire, de raconter les histoires déjà racontées. Cependant, la répétition n'apporte ni compréhension ni reconnaissance. Et si elle contribue à une identification, ce n'est que sur le mode de l'impossible, sur un mode « paranoïaque », tout comme dans le cas des sujets inventés par le romancier. Le moment de « reconnaissance » censé relier répétition et représentation ne peut donc avoir lieu que dans les simulacres. Et pour supporter cette découverte, il faut ménager de l'ironie et de l'humour.

2. « O/A » : qui « porte et emporte⁶ »

Le jeu de « Fort-Da » est à l'origine de toute œuvre d'art. De fait, l'oscillation sans fin entre O/A finit par faire apparaître puis, au contraire, disparaître les traces d'une rupture. Il s'agit d'une transformation qui fait muer l'auteur en lecteur, transmutation donc qui s'accompagne de l'autogenèse de l'œuvre. Celle-ci, prétendant se suffire à elle-même, vit en autarcie, tout comme son auteur⁷. Ceci pour dire que s'avère, par définition, périmée toute figure d'un auteur actif, celui qui donne vie, celui qui *crée* l'œuvre, la sort de lui-même, l'accouche « comme une

¹ MARINI, 1986, 54.

² DARMON, 1993, 284–286..

³ DELEUZE, 1968, 29 : « La répétition diffère en nature de la représentation [...], le répété ne peut être représenté ; mais doit toujours être signifié, masqué par ce qui le signifie, masquant lui-même ce qu'il signifie. »

⁴ Cf. *ibid.*, pp. 138–140.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ 'Phorie' prend deux acceptions interchangeables : porter et emporter. (RA 85–86)

⁷ Cf. M'UZAN, 1964. « "Chatré", solitaire, agressif – l'écrivain est en même temps tout-puissant s'il parvient à imposer et en même temps aimer sa description » p. 33.

poupée gigogne en expulse une autre plus petite qui était dans son ventre » (VP, 210)¹. Ainsi le « livre à venir » de Tournier se met-il nécessairement dans l'intervalle que dessine la différence entre l'auteur et l'œuvre. Intervalle « O/A », soit la mise à mort de l'objet (*a*-uctor), dans le mouvement éloignant de « Fort » et sa réapparition dans un mouvement mettant en scène le « Da », condition de tout accès au symbolique (*o*-pus). La distance qui sépare auteur de son œuvre se fait à l'image du jeu de « Fort-Da² ». Le jeu de bobine n'est en fait que la reprise de la conception saussurienne de la langue comme système de signes, dans lequel le signifiant ne s'élabore qu'en tant que pure différence. Mais, et surtout, il est le jeu de l'amour (*amor fati*) et/ou de la mort (à mort : *amor*³), jeu de « ces deux aspects d'une même défaite de l'individu » (VLP, 133).

Le « texte » de Tournier, dans ses allants et venants, pullule et foisonne abondamment, comme le « Cerveau du nabab » (VP, 183), à la façon aussi d'un rhizome souterrain, et dépasse doublement son auteur. Au terme du travail, le livre écrit, doué d'un nombre plus grand de pièces et d'organes, échappe fatalement à la maîtrise de son auteur, de façon à vivre sa vie propre. « Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié⁴ ». Ce que Blanchot exprime de façon si adoucie et atténuée, Tournier le montre par des métaphores foisonnantes, voire quelque peu effrayantes, dans le sens où toute parole (surtout s'il y en a trop, et c'est le cas précis de Tournier) dévoilant et révélant brusquement ce qui reste malgré tout voilé, caché, déguisé, met tout lecteur forcément face à un effroyable vide susceptible de l'engloutir. On sait la nature de ce quelque chose qui, n'étant ni objet, ni sujet, fait peur, provoque une « inquiétante étrangeté ». Et le fait que Tournier redoute ce « vide⁵ » se voit justifié par une technique d'écriture, laquelle, comme on vient de le dire, démasque, exhibe quelque chose dans et par la répétition. Poussé, semble-t-il, par une expérience traumatique, il raconte avec prédilection les mêmes histoires⁶. Il est toujours question du lien qui attache chez lui la parole à la peur, hypothèse qu'une rencontre personnelle ne peut en effet que soutenir. A cette occasion, Tournier se refuse systématiquement à répondre aux questions portant sur cet aspect de son artisanat⁷. Y échappant ainsi, il se réfugie sous le voile des mots (de même que les mythes peuvent nous rassurer sur le plan ontologique) et construit, tisse sa « mythologie personnelle ». Ces histoires, toujours les mêmes, connues, reconnues, déjà publiées, retracent, par leurs mouvements incessants, une vraie mythologie personnelle que l'on qualifie avec le mot heureux

¹ Cette « poupée gigogne », image « risible » à la fois de la maternité (accouchement) et de l'androgynie hante l'imaginaire tournierien. Elle apparaît pour la première fois dans RA p. 35 : « ...homme porte-femme devenu de surcroît porte-enfant, chargé et surchargé, comme ces poupées gigognes emboîtées les unes dans les autres! »

² Le jeu d'absence et de présence de la mère accompagnées par les sons que l'enfant émettent (f-o-o-o-r-t-.-.-d-a) est souligné par l'alternance de fermeture/ouverture que montre l'analyse phonologique de fort et de da. Le *f* (consonne grave) annonce une fermeture violente qui se voit annulée par l'ouverture de la voyelle *o*, ouverture que le *r* prolonge pour se heurter enfin à la fermeture complète provoquée par la consonne aigue : *d*, qui se bénéficie bientôt d'une réouverture complète due à la voyelle *a*. Voilà le va-et vient de la mère repris par le jeu d'ouverture-fermeture-réouverture des sons.

³ Cf. KRISTEVA, 1977/ 1983, 30–49.

⁴ BLANCHOT, 1955, 10.

⁵ Cf. la position de l'analyste correspond à celle circonscrite par le vide, « c'est-à-dire l'impensable de la métaphysique » qui lui permet « d'entendre, de s'entendre bâtir un discours autour de cette tresse d'horreur et de fascination... » KRISTEVA, 1980, 247.

⁶ De ce point de vue, aussi bien ses essais (« autobiographie intellectuelle », « essai d'esthétique littéraire », « tentative autobiographique ») que ses romans, voire ses nouvelles s'inscrivent dans la même ligne de pensée. Cf. BROCHIER, 1978, 12. En particulier VP, VV, CM, PL, MI, TS.

⁷ Cette rencontre a eu lieu en Hongrie, le 23 septembre 1994 lorsque, à la demande de Tournier, nous organisons une « rencontre » avec le public dans le grand auditoire de l'Université JATE de Szeged.

de Ph. Lejeune « palimpsestueuse¹ », étant donné les morceaux (mors, morsure) qui se pénètrent, les uns dans les autres. Du reste, on assiste à une séance d'auto-mythification, ou plutôt d'auto-mystification.

Certes, nous reconnaissons histoires, de même que le conteur qui craint ses propres contes « hantés ». Même si l'auteur préfère le détour dans la parole au silence, ces histoires redites laissent entendre, à côté d'un Tournier bien connu, voire reconnu, un Tournier ailleurs inaudible. Difficilement concevable, mais ce qui est parler pour lui, c'est se taire pour un autre. Parler donc, se taire ou plutôt faire taire les questions mêmes... Car ces questions donnent sur l'innommable, et par là elles hantent, « vampirisent » les contes. Parler, c'est dissimuler la peur, la tuer, l'apprivoiser, la symboliser. Comme l'enfant du « Fort-Da » qui, par la réitération du mouvement de la bobine, tue enfin la mère, et la remplaçant, lui trouve un ersatz, un substitut: la parole.

3. Le fétichisme et la peur

« L'écrivain : un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur, mais pour ressusciter dans les signes. ² »

De la peur de parler à la peur parlée

Au sein de l'expérience mystique, la peur est précisément le sentiment d'effroi et de vénération que l'homme éprouve devant le sacré³. Susceptible de mettre au jour par le biais d'une métaphore le souvenir de la séparation première, sans objet, elle forme un « conglomérat » qui se renoue avec l'innommable. La peur devrait avoir son objet, sinon elle attaque, pétrifie la structure langagière même – comme le prouve le conte du « héros sans peur ». Tant qu'elle s'attache au sacré, tant qu'elle se lie à la mort : « le sacré est plus ou moins ce dont on n'approche pas sans mourir⁴ ». La peur, dans un contexte psychanalytique, met toujours en scène la relation du sujet à l'objet. Elle provoque une distance « immaîtrisable ». A la suite de Freud et de Lacan, J. Kristeva déploie le contexte de la peur⁵ dans son rapport avec la constitution de la relation d'objet. « Ils cheminent ensemble, peur et objet, jusqu'à ce que l'un refoule l'autre⁶ ». Mais enfin, « de quoi avoir peur » ?

C'est au sujet de la phobie du petit Hans que l'auteur de *Pouvoirs de l'horreur* parle d'une « peur parlée ». Effrayé par le silence, Tournier ne manque jamais de donner « un objet signifiable » à la peur : la parole. « Tout exercice de la parole, pour autant qu'il soit de l'écriture, est un langage de la peur⁷ ». C'est justement le surinvestissement du système linguistique, en l'oc-

¹ Cité par GENETTE, 1982.

² KRISTEVA, 1980, 49.

³ A côté de la conception spatio-temporelle du sacré, déjà introduite dans le chapitre précédent (cf. à ce propos Eliade, 1965), nous nous efforçons ici de prendre en considération la relation que l'homme entretient avec le sacré, notamment avec l'objet du sacré.

⁴ CAILLOIS, 1950, 25.

⁵ KRISTEVA, 1980, 45.

⁶ « une rupture d'équilibre bio-pulsionnel », *ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 49.

currence l'idée de la dualité propre à Tournier qui doit, tel un objet-fétiche, masquer le fond de l'angoisse. Néanmoins, la volonté de « tout nommer » se heurte de façon inéluctable « à de l'innommable¹ ». Et cet innommable qui épouvante l'auteur s'affiche comme secret, et reste malgré le jeu d'attraction (pulsion) et de répulsion intouchable, intangible (parce qu'il est à la fois trop haut et trop bas), impensable. Par conséquent, le *monstre abject* qui hante, est l'œuvre elle-même. Tabou, à savoir « à la fois sacré, dépassant la nature des choses ordinaires, et dangereux, impur, mystérieux² », l'œuvre se voit donc sujette, pour reprendre les mots de Freud, à une « vénération » et une « exécution³ ». Elle attise aussi bien l'attraction que la répulsion de l'auteur. A l'instar d'un tabou, elle « fait ressortir un caractère qui restera toujours commun au sacré et à l'impur : la crainte du contact⁴ ». Comme le dit Tournier : « une séparation de corps et de biens entre l'auteur et l'œuvre » (CM, 18).

Et même si l'auteur, « le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte⁵ » devient rituellement « le jardinier », chose pire, « le serviteur » de sa propre créature – et avec cela Tournier semble joindre ce que Souriau dit en 1956⁶ –, jusqu'à en être « le sous-produit, ce que l'œuvre fait sous elle en se faisant » (VP, 184), la quantité de plaisir don't il se procure dans ce jeu érotisé, lequel mène l'auteur vers sa propre mort, n'est point négligeable. Or l'auteur, à savoir ce qui en reste, ce qui s'est exclu et demeure ainsi irrémédiablement dehors, le déchu, le rejet, ne commence à *ex-sister* que par ce mouvement qui le met à l'extérieur. Qui plus est, c'est sous l'égide de l'amour que Tournier s'offre au plaisir de systématiser. Néanmoins, le système minutieusement élaboré, basé sur une dualité réitérée éclate pour céder le pas aux pulsions de mort – car « c'est à la peur qu'il [code linguistique] se réfère en dernière instance⁷ ». Celles-ci, s'opérant par déliaison et fractionnement, ramènent l'organisme vivant à un état (non-vivant) anorganique, antérieur à la vie⁸. A la mort. Cette mort – avènement du destin –, sous la forme d'un sacrifice, destruction réelle ou symbolique⁹ d'une offrande à la divinité, affecte pleinement l'auteur lui-même. Cela revient à dire que l'auteur, en consacrant et dépensant « quelque chose qui lui appartient et qu'il abandonne¹⁰ », dans ce cas précis : soi-même comme don, s'introduit dans le domaine du sacré. Chez Bataille, le sacrifice comme don total de soi s'associe à la souveraineté dont le pouvoir instaure par rapport au monde « misérable » un monde « tout autre », celui de l'hétérogène. Ce geste d'oblation et d'immolation en tant que geste sacré rejoint l'idée de déchéance, de chute, d'abaissement, d'impur et, en dernière analyse, celle d'abjection. Vouloir définir leur statut, cela relève du comique ou, à proprement parler, du « comique cosmique » (VP, 198) : « face à l'abjection, le sens n'a de sens que strié, rejeté, ab-jecté : comique¹¹ ».

¹ *Ibid.*, p. 45.

² FREUD, 1984, 33.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*

⁵ BLANCHOT, 1955, 13.

⁶ Cf. SOURIAU, 1956 : « Toutes les grandes œuvres prennent l'homme en entier, et l'homme n'est plus que le *serviteur* de l'œuvre, de l'œuvre, ce montre à nourrir. » pp. 18–19.

⁷ KRISTEVA, 1980, 49.

⁸ Cf. LAPLANCHE-PONTALIS, 1988.

⁹ Cf. l'article « sacrifice », Robert I, 1989, 1748 : « Offrande rituelle à la divinité, caractérisée par la destruction (immolation réelle ou symbolique, holocauste) ou l'abandon volontaire de la chose offerte. »

¹⁰ CAILLOIS, 1950, 34.

¹¹ KRISTEVA, 1980, 247.

Encore est-il que cette séparation change fondamentalement le statut ontologique de l'œuvre. Alors que Blanchot, beaucoup plus métaphysique, situe celui-ci dans « l'écart » – position par ailleurs impossible¹, Tournier, quant à lui, plutôt imprégné d'un érotisme étouffé, tout en restant dans l'impossible, arrive, par le biais de ce qui est inavouable, à un lieu, à un intervalle que maintient une *pulsion répulsive* : c'est bien l'intermittence entre deux répétitions. Cette exaltation finit par engendrer le texte.

L'œuvre, cette inconnue passive revêt chez Tournier un caractère actif. Les rôles qu'elle assume, peu importe que ce soit grâce à un déguisement vampirique ou par un acte de l'oiseau de la basse-cour (tout comme Alexandre dans *les Météores*), soulignent le *côté pervers* de la procréation littéraire. Du reste, l'œuvre, dans et par ce jeu dès lors réciproque de « ne-me-touche-pas » devient un « monstre naissant, croissant, multipliant » (VP, 184) à un appétit dévorant : « œuvre pie » (*ibid.*) qui, dans un chiasme, se mue en une « pieuvre » (pie-œuvre). A petites gorgées, elle consomme et consume sa victime, auteur-lecteur, et le met à mort.

Œuvre-monstre

Sans doute, l'idée que l'œuvre, comme un « monstre à nourrir² », dévore même l'artiste n'est-elle point inconnue. Lors d'une séance de la Société française de Philosophie, Étienne Souriau esquisse le mouvement de l'accession de l'œuvre à l'existence. A ce propos, il parle d'un certain « parasitisme de l'œuvre par rapport à l'homme » ou d'une « exploitation de l'homme par l'œuvre³ ». Tournier ne manque pas d'invoquer la même idée, cet « appel de l'œuvre⁴ », et ce, par l'image d'un vampire, à la différence près qu'il lui attribue un évident caractère sexuel. Il s'agit des fantasmes originaires lesquels, comme le montre Freud, mettent en scène soit l'origine du sujet (fantasmes de scène primitive), soit celle de sa sexualité (fantasmes de séduction), soit celle de sa différence sexuelle (fantasmes de castration). Tout comme ses personnages (Tupik, Gilles et les autres), le « devenir-romancier » se sent hanté, de façon compulsive même, par ces fantasmes. Actualisés à plusieurs reprises avec « une allure mythique ou peut-être même mystique⁵ », ouverts vers une dimension viscérale, ces fantasmes dépassent le registre réfléchi des mots. De plus, ils mettent au grand jour à la fois la peur que l'artiste éprouve devant l'inconnu, l'œuvre à faire, mais aussi l'intimité que toute création entretient avec la sexualité la plus abrupte, la plus élémentaire. Le recueil de notes de lecture que Tournier nomme, à juste titre, *le Vol du Vampire*, professe sur le livre. Il apparaît que cette métaphore, introduite déjà dans *le Vent Paraclet*⁶, survole tout son texte : les livres volent comme « des vampires secs, assoiffés de sang, [...] en quête de lecteurs » (VV 12), de nouvelles victimes...

Victimes de quoi ? Victimes et proies du plaisir de texte, laisse entendre Tournier. Et il colle à cette image du plaisir mortuaire une seconde pour faire montre du plaisir sexuel, lequel se dérobe derrière la mort provoquée par la sangsue. Cependant, parler de la joie et du plaisir ou en-

¹ BLANCHOT, 1955, 13 : « L'écrivain ne peut pas séjourner auprès de l'œuvre : il ne peut que l'écrire, il peut, lorsqu'elle est écrite, seulement en discerner l'approche dans l'abrupte *Noli me legere* qui l'éloigne lui-même, qui l'écarte ou qui l'oblige à faire retour à cet 'écart' où il est entré d'abord pour devenir l'entente de ce qu'il lui fallait écrire. »

² SOURIAU, 1956, 19.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, en particulier pp. 17–20.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ Cf. VP, 184; VV, 12.

core « dire¹ » ce qui arrive réellement au lecteur dans cette rencontre intérieure qu'est la lecture, c'est vouloir saisir l'indicible jouissance. Or « le plaisir ne parle pas ; on parle en son nom² ». C'est au-delà de cette indicibilité que porte la *méta-phore* à la fois malséante et convenable de Tournier destinée à communiquer, de par son animalité étrange, le côté « immaîtrisable, aléatoire, hasardeux³ » de l'être ; l'aspect bouleversant de l'être dont l'auteur cherche la maîtrise et la trouve dans le plein d'une parole⁴. Dans sa conception, la création artistique se conçoit comme une longue *copulation*⁵ précédant la mise au monde du texte : pro-création *textuelle*. Comme le dit Hollier : « érotisme et littérature sont indissociables, rigoureusement cœxtensifs [...] des noms de l'expérience de la communication proposée par Bataille⁶ ». Cette œuvre qui se trouve « elle-même attachée à l'homme par une opération d'accouplement contre nature » (CM, 18) implique une image invertie de la création : la *défécation*. En effet, le livre, marqué par l'insistance de l'érotisme anal, pareil à « un coq qui tamponne successivement un nombre indéfini de poules » (VV, 13), s'offre à tout un chacun à la manière d'un « dragueur » irrémédiable. Les deux acteurs du bestiaire tournierien, le coq et la poule, grâce à ces rencontres réitératives, en viennent à sauvegarder la puissance de fécondité de tout imaginaire. En tout cas, le Freud de l'*Interprétation des rêves* se contenterait probablement de lire de tels aveux (auto-ironiques ?) :

« L'auteur doit pouvoir faire ses emplettes sans exhiber sur ses épaules, comme un homme-sandwich, l'immense panneau couvert de tous les signes qu'il a écrits. Il doit pouvoir draguer sans traîner attachée à la queue cette énorme et tonitruante casserole. [...] Il doit en un mot respecter ce principe sacré : faire toujours passer son plaisir avant son travail. » (CM, 19)

Tournier n'a guère tort de dire en parlant de la littérature d'aujourd'hui : « c'est l'ère de l'imaginaire qui s'ouvre⁷ ».

4. L'auteur, le stylite

La répétition laisse deviner derrière les *alter ego*, clones tournieriens (Jean, Paul, Robinson, Abel, Tupik, etc.), un *ego* devenu non moins *alter*, pourvu d'une « particulière vigilance de l'attention » – ou « attention vigilante » (VLP, 89), expression qui hante véritablement –, auteur des livres, écrivain, qui redoute les conséquences d'un « délabrement du langage » (VLP, 68). Son image que l'on perçoit à la suite d'une lecture non moins passionnée que méfiante rappelle

¹ Cf. BARTHES, 1973. Sa distinction opérée entre le texte de plaisir et le texte de jouissance semble, pour nous, significative, de même que le jeu de mot 'plaisir du texte' et 'texte de plaisir'.

² HOLLIER, 1993 a, 190.

³ Cf. KRISTEVA, « Comment parler à la littérature », 1977, 51.

⁴ En parlant des *Livres* Tournier confesse ceci : « Le livre est une création, et cette création comporte un premier et un second degré. [...] Et comme toute création entraîne joie, il y a pour moi double joie : celle de créer et celle de susciter un cocréation chez mes lecteurs. » PP, 219

⁵ Pour une analyse détaillée de l'*être* (copule) voir DERRIDA, « Le supplément de copule », pp. 211–246 ; FOUCAULT, 1966, 107- 111 ; HOLLIER, 1993 a, 121–125.

⁶ HOLLIER, 1993 a, 124.

⁷ Michel Tournier, *Ecrire à l'âge nucléaire*, SUD n° 61, 1986, p. 172.

celle de ses héros, en ce qu'il tient un journal intime, journal fétiche exhibitionniste. De fait, nombre de personnages tournériens passent par cette expérience de l'éc-rire¹.

Solitude : omnipotence

Grâce aux structures déjà existantes (mythe, destin, etc.), obligatoires accessoires du jeu de miroirs, Tournier-narrateur réussit à maintenir, pour peu qu'il soit, une illusion : l'omniscience. Ce geste tout-puissant gratifiant la mère de son organe manquant : le pénis, et ce, au nom d'une « illusion d'un paradis perdu narcissique », dissimule par conséquent la *peur* de castration. Les réécritures, les avatars de l'Autre ne font donc que taire cette peur en rétablissant l'équilibre perdu. Et cela en vertu de cacher (cacheter : montrer) l'identité sexuelle. Certes, la logique de l'Autre se révèle aux héros « mythologiques » comme une sexualité à connaître et à reconnaître². C'est ce qui explique la vraie nature de l'omniscience propre à Tournier, laquelle signifie justement sa solitude « vulnérable » et, parallèlement, montre son effort de la sublimer³.

Or, son omniscience, refuge que lui assure la maîtrise du système des mots, apparaît tantôt dans le geste d'une auto-interprétation déjà mise en question, et une auto-réflexivité à la fois rassurante, menaçante et ironique, en fait auto-érotique (« le texte consiste à donner un langage et donc un sujet à la jouissance⁴ »), tantôt dans l'alternance de la narration à la troisième et à la première personne. L'*exclusion* – cet acte impératif qui constitue, à la suite de Hegel (Bataille et Lacan), le fondement de l'existence – n'a d'autre but que de constituer un autre distinct, différent de moi : un lieu d'identification. Le passage à l'acte d'écrire se fait selon la technique de l'ourdisage et du tissage, tous les deux vont dans le sens de composer, d'accorder et de réunir (M, 273). Mais s'y ajoute le cardage, à savoir : « arrachement, discorde, dislocation » (*ibid.*). Non seulement Jean et Paul passent par cette aventure ambivalente liée à la différence, mais tous les autres aussi.

Certes, le texte naît dans le devenir-mort de son auteur. C'est pour cela que dans tout texte affluent l'amour et la mort ou, pour mieux dire, émergent des images mettant en scène l'anéantissement et la résurrection de l'auteur « intangible et indestructible ». Tout ceci se réalise selon un mouvement circulaire où s'accomplit le passage du discontinu au continu. Cette trajectoire permet à l'auteur, comme à Jésus ressuscité, de ne pas « manquer (à) sa place », auprès de son Père (castrateur), auprès de son œuvre qui lui reste, malgré tout, intouchable, constamment à recommencer. Doublement inéluctable, la nature intangible de la représentation participe de la sublimation artistique : soit que l'œuvre se détachant devienne le *fantasme absolu* ou plutôt *l'absolu fantasmé* (« une représentation de sa situation [qui] est une tentative de synthèse, une recherche de l'unité. Pour y parvenir, le sujet recourt spontanément à son souvenir nostalgique

¹ Hélas, le jeu de mot que ce verbe laisse concevoir et sous-entendre – c'est-à-dire le verbe *écrire* réunit sa raison d'être et son contraire en ce qu'il fonde et fond dans le même temps le symbolique – a déjà dû être repéré avec justesse par un critique à l'évidence « *witzig* ».

² Abel Tiffauges sera symboliquement privé de son sexe (« microgénitale ») – castré – pour retrouver, en poursuivant le « destin » son identité sexuelle, sous la forme d'une androgynie.

³ Cf. ROSOLATO, 1969, 263.

⁴ KRISTEVA, 1974, 491.

de l'union narcissique perdue¹ », soit l'image sordide de l'*abject*, de la monstruosité², à laquelle l'on a toujours horreur de toucher.

Le devenir-auteur

L'auteur n'a pas le choix. De même que Robinson, Abel, Gilles, Jean et Paul, de même il ne lui reste que sa propre solitude et l'élaboration aussi profane que sacrée de celle-ci : la procréation. Or, en alternant le jeu de diable (« signe qui désunit » PL, 60) et de symbole (« signe qui unit », *ibid.*), Tournier tourne en ridicule toute tentative d'étude philosophique de la solitude. La *similitude* de la solitude vécue dans « l'acte défécatoire » (RA, 246) et celle de la mise au monde d'un texte est irrémédiablement posée. Tout passe par la *métaphore* de la digestion, y compris l'auteur qui gît finalement « exsangue, vidé, écoré, épuisé, hanté par des idées de mort » (VP, 138). Nullement déçu par la dégradation de son statut d'écrivain, Tournier fait mouvoir, par un déplacement du côté du lecteur, le travail d'écrire qu'il appelle « acte sacré » (V, 44) : « Un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'écrit et celui qui le lit³ ». Ce faisant, il crée un espace pluridimensionnel dans lequel l'ontologie est en même temps scatologie. C'est la poétique de *noli me tangere*. « Ne me touche pas ! (car je ne suis pas encore monté vers mon Père) » – et l'œuvre (cette version du Père : perversion), intacte, attise l'obsession de l'auteur (Marie de Magdala !) qui, ne pensant qu'à y toucher, répète son thème privilégié, le recommande encore pour re-connaître l'œuvre, la connaître, la toucher, l'avoir une fois pour toutes⁴. En dernier lieu, il ne serait pas indifférent de préciser que l'Évangile préféré de Tournier est l'Évangile selon saint Jean, « le métaphysicien ». Celui-ci substitue à « la Nativité de saint Matthieu » le Logos : "Au commencement était le Verbe". Cette naissance métaphysique capte Tournier :

« Le logos, les eaux et la lumière remplacent la crèche, le bœuf et l'âne. Généalogie verticale : Jésus ne descend pas de David, mais du Verbe. » (VI, 21)

C'est dire que le Christ ressuscité monte donc vers son Père (castrateur) qui est le Verbe. Ce serait donc le Verbe, le verbe être, la copule – la copulation dans l'écriture – qui porte le sens de la différence. L'ontologie est scatologie dans le sens où elle le devient.

Ainsi comprise, la poétique de *Noli me tangere* ! ne peut se constituer que dans la perversion, seulement dans l'indifférence, dans le passage même vers les mots, dans leur devenir.

¹ M'UZAN, 1964, 29.

² Comme le fait remarquer M'Uzan avec pertinence : « L'horreur de la dévoration et du morcellement trouve son expression la plus évoluée dans le folklore universel, où l'ogre est aussi père castrateur. » (p. 30). Chez Tournier l'idée de la « monstrosité » (monstruosité, ogresse) se trouve dans la plupart de ses textes revalorisée. Cf. à ce propos PL, 130 ; RA, GJ, M, etc. Au sujet du *Petit Poucet* que M'Uzan prend pour exemple voir : CB.

³ BROCHIER, 1980, 81.

⁴ Cf. à cet égard BLANCHOT, 1955 : « L'obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi, mais parfois avec la prolixité d'une redite extraordinairement appauvrissante, avec toujours moins de force, avec toujours plus de monotonie, illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de persévérer en recommandant ce qui pour lui ne commence jamais.. » p. 14.

CHAPITRE 2

POUR UNE ESTHÉTIQUE ÉVANOUIE

I. Tournier, critique littéraire

« Si l'esthétique pouvait être, a écrit Paul Valéry, les œuvres d'art s'évanouiraient devant elle, c'est-à-dire devant leur essence. » (VV, 19)

I. Un witzig sublime

A y regarder de plus près, on s'aperçoit que la prétendue traditionalité n'a rien à voir avec une conception « positiviste » ou « réaliste » de la littérature. Même si Tournier s'attache à une « baraque » traditionnelle – « Cette baraque, j'en ai besoin, moi ! » (VP, 195) – et dit non « aux romanciers nés dans le sérail qui en profitent pour tenter de casser la baraque » (VP, 195). Au contraire, l'appel à Zola – « je me sens l'élève de Zola¹ » – et une lecture non conventionnelle qu'il propose de ses textes et ses photos² témoignent d'un sens très marqué pour ce que la nouvelle critique appelle « pratique signifiante ». Amateur photographe, Tournier se veut avant tout lecteur. Membre de l'Académie Goncourt, il « dévore » les livres et avoue avoir besoin du lecteur pour écrire : « Si je n'avais pas de lecteurs, croyez-moi, je n'écrirais pas. Je lirais. » Aussi est-ce ce dont témoigne non seulement *le Vent Paraclet*, journal métaphysique, « roman hybride » riche en réminiscences de lectures d'enfance, mais *le Vol du vampire* et plus récemment *Les vertes lectures*, ces deux véritables « notes de lecture » qui comptent une quarantaine d'essais critiques sur des écrivains français, allemands, classiques ou modernes.

Le Vol du vampire est comme une traversée arbitraire de l'histoire de la littérature française et allemande partant de Tristan et Iseut à Maurice Genevoix via Kant, Novalis, Goethe, Kleist, Hesse, ou Stendhal, Blazac, Flaubert, Colette, Mme de Staël, Jules Vallès, Sartre et bien d'autres. A le lire, c'est au moins trois faits qui retiennent notre attention outre le choix des auteurs étudiés, choix radicalement subjectif : l'érudition, à chaque fois Tournier situe l'œuvre dans son contexte philosophique et historico-biographique (concept) ; l'originalité en ce qu'il reconnaît un aspect problématique, essentiel, peut-être mal compris et interprété de l'œuvre pour en faire son noyau central dans son interprétation (percept) ; et l'affection qui s'avère apparemment indispensable dans le jeu de construction qu'est toute lecture (affect). Car lire relève pour Tournier de l'interprétation.

A lire les écrits critiques, on part à la découverte de la méthode tournérienne de « lire », dont la caractéristique essentielle peut se résumer dans le mot *Witz*. Tournier est « witzig » dans le sens premier où l'esthétique du premier romantisme allemand l'entend. Etre « witzig », c'est

¹ « Romantique ? Peut-être mais pour l'écriture, j'ai beaucoup appris chez les Parnassiens et chez Valéry. Et pour le reste, je me sens l'élève de Zola... » BOULOUMIÉ, 1988, 254.

² Voir sur la photo : VP, VV ; sur Zola et la photographie : VV, 205–211 (« Emile Zola photographe »), ce texte est repris dans CM, accompagné de quelques photos de Zola (CM, 30–39).

avoir « la faculté [...] d'inventer une combinaison de choses hétérogènes¹ », la capacité de relier des choses lointaines, d'établir de surprenants parallélismes. C'est ce qui se passe lorsqu'il situe Stendhal dans la lignée de Laclos (VV140), Émile de Rousseau dans celle de Gavroche et de l'enfant-adulte Tarzan (VV 174–195), ou bien lorsqu'il met dans la même « famille » les « émerveillés de l'existence », Gide, Colette et Giono, et dans une autre Proust et Céline qui « se rejoignent dans une égale haine de la vie, une haine qui s'exprime par l'asthme du premier [...] et par l'antisémitisme de l'autre – lequel [...] n'est qu'une façon de dire merde à toute l'humanité » (VV, 256 ; VV, 313). C'est à la suite de la même opération « witzig » que la série Barbe-Bleue – M^{me} Bovary – « Samuel Beckett dans Godot » (VV, 43) se met en marche. Ou quand il déclare dans « Emile Zola photographe » que l'usage que l'écrivain fait de la photographie « ne relève pas de la création » (VV, 207). Ce qui réunit par conséquent dans le même volume ces écrits, ce qui en fait des séries, c'est que chacun est traversé par le même désir de révéler la fonction « critique, subversive, contestataire » de la littérature.

Et que la subversion ne soit pas forcément et exclusivement d'ordre langagier, c'est sur quoi Tournier ne cesse d'insister lorsqu'il affirme que « Sartre est moins grand écrivain que Céline » (VV, 314). Pour Sartre, qui adopte « la langue de Stendhal », celle-ci n'est qu'un « outil », un « instrument parfaitement adapté » (*ibid.*). Le caractère subversif relatif à l'œuvre de Sartre réside selon Tournier dans le fait « qu'il vient d'ailleurs, c'est un immigré de la littérature, il n'est pas né dans le sérail » (*ibid.*). Ce portrait ressemble beaucoup à celui que Tournier peint de soi-même, arrivé lui aussi tard à la littérature et « par compensation² ». A cette « dimension supplémentaire », voire une « gageure » que constitue la philosophie s'ajoute – peut-être aussi pour tous les deux – « une nostalgie de marginalité » (VV, 315), marginalité faisant à juste titre défaut. C'est cette carence à laquelle l'œuvre littéraire s'acharne à répondre, en inventant son « manteau d'images » imprégné de philosophie.

Aussi Tournier consacre-t-il une étude à l'esthétique de Kant³ pour montrer la nature contradictoire de tout jugement esthétique (jugement qu'il cherche à éviter dans ses propres critiques) qu'il soit *a priori* ou *a posteriori*. Cette contradiction participant du « quadruple paradoxe du beau » (VV, 59) et du sublime et l'hétérogénéité qui en résulte se veut le signe distinctif de toute qualité artistique. « Il n'y a pas d'art de l'homogène » (VV, 63). De fait, Tournier a toujours été du côté du sublime. A l'approche historique de ce concept suit une étude lexicographique, procès cher et particulièrement opératoire dans la création des *Witz* puisqu'il est à même d'ouvrir le champ sémantique du sublime vers des dimensions imprévues, telles par exemple le corps et la surface étendue. Aussi est-ce le sublime, « ce qui est absolument grand », qui « sublime » les oppositions binaires, lesquelles fondent l'intérêt philosophique de Tournier. Dans « Cinq clefs pour André Gide », c'est autour de cinq dichotomies que Tournier réunit l'œuvre de Gide tout en affirmant que « la dichotomie ne doit pas être maniée comme une hache de bûcheron, mais nuancée au contraire, jusqu'à l'effacement » (VV, 218). C'est par une semblable opération qu'il déjoue la dichotomie, voire le sérieux de l'opposition « comique/cosmique » lorsqu'il intègre dans leur opposition un troisième élément – « cosmétique » – pour faire de la dichotomie une série : la dichotomie devient triptyque, un Un multiple. Ce passage du deux au trois-un, appelons-le : sublimation.

2. Un voyeur (du) sublime

¹ Il faut comprendre le mot *Witz* dans son sens premier : « "mot d'esprit", voire "jeu de mots", et aussi faculté d'en produire, et plus largement d'inventer une combinaison de choses hétérogènes... » LACQUE-LABARTHE–NANCY, 1978, 437.

² Entretien avec François BUSNEL, *Lire*, juillet/août 2006.

³ « Kant et la critique littéraire » VV, 55–68.

L'essai liminaire, « Le Vol du Vampire », s'explique sur ce que sont le livre, le lecteur, l'interprétation et sur tout ce qui peut avoir quelque chose à voir avec l'écriture. Il nous paraît que c'est en lecteur que Tournier accepte, voire adopte les revendications modernes de la théorie littéraire lorsqu'il se réclame de la participation du lecteur dans la création : le lecteur est « co-créateur » (VV, 21). « Personnellement, dit-il dans un entretien, je donne la moitié de mon roman à mon lecteur » pour qu'il écrive « l'autre moitié dans sa tête en le lisant¹ ». De fait, il n'est pas de critique qui néglige de souligner ce point que l'auteur *du Vol du vampire* lui-même dit et redit : adéquation de l'acte d'écrire et de lire.

« Oui, la vocation naturelle, irréprouvable du livre est centrifuge. Il est fait pour être publié, diffusé, lancé, acheté, lu. La fameuse tour d'ivoire de l'écrivain est en vérité une tour de lancement. On en revient toujours au lecteur, comme à l'indispensable collaborateur de l'écrivain. Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront. 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. » (VV, 12)²

Avec cette thèse Tournier paraît suivre le projet structuraliste qui remet au centre de l'intérêt le lecteur à la faveur de l'auteur, à l'encontre de la critique classique pour laquelle « il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit³ ». Mais comme le dit Roland Barthes dans *La mort de l'auteur* : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur⁴ ». Ainsi, sans autorité créatrice, la lecture se veut un acte créateur et l'interprétation « relève de la seule compétence du lecteur » (VV, 17). Dans cette optique, il y a donc lieu de faire remarquer à quel point l'idée d'un auteur (père créateur) mis à part, voire rejeté, pèse sur l'ensemble de l'œuvre. La série d'entretiens et l'évolution de la pensée tourniérienne rendent palpables la transition vers cette lésion qui met hors (du) jeu l'auteur, le père créateur. Cette théorie de lecture nous conduit directement dans un registre purement transgressif qu'incarnent respectivement la figure du marginal, le sacré et le profane, l'idée de « l'humour blanc », enfin bref, toute interrogation du « Réel » ; transgression qui met en scène la différence par ailleurs nécessaire entre le moi et l'autre.

Mais, revenons encore à la vue et au regard du lecteur reconnaissant (l'Autre). Qu'il s'agisse d'une réminiscence sartrienne (phénoménologique) ou d'une lecture psychanalytique du regard, l'insistance sur le scopique traverse l'approche tourniérienne de la création littéraire. En effet, c'est sous « la force organisatrice de l'œil de lecteur » et grâce à son « regard fécond » (VP, 187 [nous soulignons]) que naît le texte dont l'auteur finit par se reconnaître, lui aussi, en tant que lecteur. L'assimilation du rôle du lecteur est loin d'être réductive. C'est au contraire grâce au jeu, au dialogue entre je et tu qu'il rend possible qu'un nouveau type d'écrivain, le voyeur, voit le jour.

¹ BUSNEL, 2006.

² Cf. « Un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'écrit et celui qui le lit. » BROCHIER, 1981, 81 ; ou encore « Dire maintenant ce qu'est un grand écrivain ? Là il faut faire intervenir les lecteurs. Un livre a deux auteurs, l'écrivain et le lecteur. Sans lecteurs, il n'est rien. Les livres écrits aujourd'hui n'existeront encore dans un siècle ou deux que dans la mesure où ils auront alors des lecteurs, où ils seront recréés par des lecteurs. » BROCHIER, 1978, 13.

³ Cf. BARTHES, « La mort de l'auteur » (1968), 1984, 67.

⁴ BARTHES, 1968, 67.

« Alors le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, *jouit en voyeur* de ce face à face. » (VP, 116) [c'est nous qui soulignons].

Cette conception met en perspective un écrivain tout autre : l'écrivain de la jouissance ; l'écrivain-voyeur. Celui-ci ne rencontre point le lecteur, il le guette. Et cette contemplation de l'Autre lui procure une *jouissance* perverse. Une approche psychanalytique du regard contribuera à mettre au grand jour le fonctionnement de la « structure perverse », laquelle se développe chez Tournier dans une « dimension mythologique », d'où son intérêt. La logique freudienne de l'actif et du passif ou, pour être plus précis, celle « de regarder et d'être regardé¹ », laisse concevoir, à côté de l'écrivain au guet, un autre – pourtant le même – qui s'exhibe. Aussi la perversion s'impose-t-elle non seulement comme « principe organisateur dans l'œuvre romanesque² », mais aussi, et essentiellement, comme une nécessité qui accompagne toute création littéraire. Celle-ci, en tant que « ressource », constitue pour le romancier³ – « qui s'est aventuré presque partout » (VP, 123), s'essayant au moins noir sur blanc et non sans ironie aucune dans le polymorphisme agréable des perversions⁴ – une « surcompensation fabuleuse » (VP, 123).

Sans chercher à exploiter ici en détail ce que la psychanalyse appelle « pulsion scopique », il nous semble nécessaire d'insister sur cette jouissance perverse liée à la vision dont l'écrivain se fait la victime euphorique. Ceci pour poser la problématique du narcissisme en ce que l'acte de regarder (actif), en passant par l'acte d'être regardé (passif), finit par revêtir un caractère *réfléchi*. L'écrivain – fasciné par le regard – épie en sourdine (en secret) ses propres créatures et « écoute » leur dialogue en lecteur. Cet écrivain – qui ne rencontre, ni ne touche au lecteur (à l'autre), ce dernier étant son image spéculaire (le même), laquelle touchée, le lecteur disparaîtrait – ne fait d'autre que se regarder et, comme le dit Tournier, il « jouit en voyeur ». Aussi cette dimension « scopique », auto-érotique, défensive, se retrouve-t-elle dans la relation d'objet perverse en ce qu'elle « élude, dit Lacan, le plus complètement le terme de la castration⁵ ». Le voyeurisme tout en jouant sur la différence déjoue celle-ci, mais ne l'institue pas. On le sait, le voyeur (de même son pendant, l'exhibitionniste) tire sa satisfaction sexuelle complète des actes *préliminaires* à l'accouplement⁶. Comment comprendre cela dans le cas d'un écrivain qui, avec l'acte d'écrire, entre dans un espace métaphorique de procréation (du) symbolique ? Ce qui précède l'acte d'écrire, c'est l'acte de lire : acte d'apprentissage, une *herméneutique* par excellence qui vise à l'appropriation d'un savoir. Destiné à pénétrer, à transférer, à faire entrer dans le texte, ce savoir travaille le texte. Enfin, cette période herméneutique met en œuvre l'accumulation des structures pour créer une organisation contre le désordre. Ainsi compris, écrire, à la lumière d'une économie de la castration, demanderait un acte de sevrage, acte d'expulsion

¹ FREUD, 1905/1987, 68. « Toute perversion "active" s'accompagne [...] de son pendant passif ; celui qui, dans l'inconscient, est exhibitionniste, est en même temps *voyeur* » p. 82. Voir également FREUD, 1915/1968, 25–30 (regarder - être regardé : « introduction d'un nouveau sujet auquel on se montre pour être regardé par lui. Il n'est guère douteux, ici aussi, que le but actif apparaît avant le but passif, que le regarder précède l'être regardé. » p. 29.)

² LEHTOVUORI, 1995, 100.

³ Cf. « le véritable pervers polymorphe, c'est je crois, le romancier » Entretien avec Jacqueline Piatier, cité par LEHTOVUORI, 1995, 101.

⁴ « nécrophile impuissant, hétérosexuel sans lendemain, pédéraste raté, zoophile réticent, fétichiste indigent, coprophage pignocheur, pédophile sans patience » VP, 123

⁵ LACAN, 1973, 91.

⁶ Cf. DOR, 1987, 97.

qui nous situe, qu'on le veuille ou non, dans une perspective *hétérologique*. On voit donc que le voyeurisme en tant que « nécessité structurale » caractérisant la relation d'objet, en l'occurrence la relation auteur-œuvre, « se montre chaque fois que l'objet fluctue vers l'abject¹ ». En effet, l'« œuvre-en-train » pousse l'écriture *vers* et *de* l'abjection. La difficulté d'analyse qui s'impose à cet égard consiste en une impossibilité de définir cet autre expulsé, à peine né qui, sous le choc de l'inversion, s'évanouira dans un éclat du « rire de Dieu » (VP, 198) au moment le moins attendu. Ceci pour dire que les écrits tournériens tendent d'abord à créer des liens nécessaires pour rendre possible la lecture, puis ils les défont pour justement rendre infime la distance destinée à veiller à l'intégrité aussi bien du texte que de son auteur (lecteur). Cette naissance de l'autre, cet enfantement est sans aucun doute effrayant dans le sens où il est question de mettre à jour quelque chose dont la forme se révèle justement sous une forme « informe, infante et terrifiante de la monstruosité² ». Et cela ne se justifiera que par l'œuvre à la fois eschatologique et scatologique de Tournier, laquelle est une mise au monde d'histoires réfléchies, une narration forcée, née – comme Tournier lui-même le laisse sous-entendre – d'une longue constipation (RA, 192)³.

II. *Le rire blanc : subversion et dimension métaphysique*

I. Le blanc des rires

Dans *le Vent Paraclet* Michel Tournier formule une théorie du rire ajoutant ainsi une énième approche à la liste déjà considérable qui ont vu le jour sur ce sujet depuis l'Antiquité. Les nombreux travaux portant sur le rire et le risible soulignent que ce phénomène qui se dérobe à toute conceptualisation ne cesse de retenir l'intérêt des penseurs de différentes époques et de différents domaines : philosophie, psychologie, psychanalyse, littérature, etc.⁴

Où situer le rire blanc de Michel Tournier dans l'histoire du concept ?

Avec l'association des couleurs et des rires, Tournier lui-même désire s'écarter de deux traditions. D'une part de celle signée par Henri Bergson dans son ouvrage majeur, *Le rire*. Le rire décrit par celui-ci est appelé par Tournier « le rire ou l'humour rose ». C'est un rire de société qui s'éclate au moment où l'homme reconnaît l'automatisme, la raideur, à savoir le mécanisme dans ses attitudes et ses gestes. « La vie bien vivante – dit Bergson – ne devrait pas se répéter. » Mais toute répétition allant de pair avec la mécanisation de la vie plaque le vivant dans des stéréotypes. Le rire a donc une fonction de correction d'où le décharge d'une tension ou, avec un mot de Kant et de Bergson, détente.

« C'est un rappel à l'ordre, ou plutôt l'inverse, c'est un rappel au désordre qui est vie, remise en question permanente de l'ordre d'hier. » (VP, 196)⁵

¹ KRISTEVA, 1980, 57–58.

² DERRIDA, 1967, 428.

³ On est tenté d'interpréter sous un œil scatologique le fait que Tournier se croit arrivé tard à la littérature.

⁴ Cf. entre autres ŠMADJA, 1993 ; HIPPOCRARTE, 1989 ; SZAFRAN-NYSENHOLC, 1994, KOFMAN, 1986, etc.

⁵ Tournier, tout comme Freud et les grands théoriciens du rire, insiste sur la structure double du rire (ordre-désordre ; divin – démoniaque, rire de Dieu-rire de Satan, etc.) pour montrer l'intime connexion qui lie tout sens au non-sens.

La deuxième couleur que peut avoir le rire est le noir – cynique et blasphématoire – qui malgré qu'il appelle la mort, garde, selon Tournier, sa dimension sociale.

« L'humour noir use des croque-morts, du corbillard, du défunt, des proches endeuillés, comme d'autant de personnages de d'accessoires d'une comédie funèbre. » (VP, 197)

A côté des deux humours, Tournier invente un troisième qu'il nomme l'humour blanc ou rire blanc traduisant la dimension de la métaphysique ou celle du cosmique. Ce rire blanc, le « comique cosmique » – le rire de Dieu – accompagne l'émergence de l'absolu, lorsque s'ouvre le « vide », et l'homme dans le tissu bien serré de relativités où il vit sa vie dérisoire, saturée d'automatisme, perçoit l'abîme.

« L'homme qui rit blanc vient d'entrevoir l'abîme entre les mailles desserrées des choses. Il sait tout à coup que rien n'a aucune importance. » (VP, 199)

Selon Tournier, bon élève de Gaston Bachelard, « tout est fait pour que le rire blanc ne s'éclate pas ». On peut vivre et mourir sans avoir jamais éclaté de ce rire. En effet, le système de défense (le symbolique lacanien), toujours à l'œuvre et auquel l'homme ne cesse de recourir durant sa vie, permet à celui-ci d'écarter l'expérience dangereuse qu'est le rire blanc. En effet, le rire vouant le rieur à la « petite mort » d'une convulsion spasmodique secoue l'intégrité de l'homme, cherche à faire une brèche sur le corps cohérent de celui-ci.

Le rire blanc à la fois subversif et destructif ramène le rieur au fondement de son être. Cette fonction ontologique, Tournier la considère comme « négative ». Mais il en est une autre, en l'occurrence positive, qui est celle de « célébration ». L'écrivain tout comme le philosophe célèbre ou, autrement dit, magnifie tout ce qu'il touche. Cette fonction de célébration nous conduit au cœur de l'esthétique tournérienne fondée sur un phénomène qui cette fois échappe, non par hasard, à la manie de tout nommer de Michel Tournier, et que nous appellerons faisant ainsi appel au romantisme allemand : *Witz*. Celui-ci exige d'étendre le champ du rire vers un horizon esthétique. Ceci dit, le rire ne se laisse plus considérer dans un cadre purement et simplement éthologique ou phénoménologique en tant qu'une réponse corporelle mettant en scène la dialectique de la tension-détente, réponse que le rieur donne lorsqu'il perçoit l'objet risible – à savoir un objet laid ou dégradé, une situation absurde ou contradictoire, faille dans la création, peur devant le discontinu, etc. Le gain de plaisir que l'on récupère avec le rire – rire devenant par là même un nouveau signifiant – serait le plaisir de retrouver l'identité pleine, infaillible. Le rire blanc dans sa fonction négative n'ajoute donc rien de nouveau aux théories existantes. Sinon un nouveau nom – absolu, métaphysique – à ce que les différentes théories du rire depuis Platon et Aristote en passant par Kant, Bergson et Freud, appellent déjà « laideur », « mécanique » ou « élément inconscient », « vérité propre », etc. Le signifié du rire pour Tournier est donc l'absolu, car celui-ci « ne surgit pas sans qu'éclate un certain rire » (VP, 201). Pour nous reconduire au problème esthétique que le rire soulève dans l'œuvre de Tournier, il nous reste à savoir ce que l'absolu veut bien dire pour l'auteur.

En effet, le rire blanc endossant une fonction de célébration est une capacité intellectuelle dont dispose le rieur, soit l'homme d'esprit capable de créer d'étranges associations et de reconnaître dans les relations déjà connues des connexions dès lors inédites. A reformuler cette thèse de manière deleuzienne, *rhizomatique*, nous affirmons que celui qui rit blanc découvre des lignes de fuite par où de nouveaux agencements se mettent en place. Tournier marie ingénieusement, avec beaucoup d'esprit, à la façon d'un vrai *witzig*, dans la blancheur du rire deux aspects apparemment antinomiques : irréflexion et réflexion. Car l'essentiel du rire en tant

qu'inarticulé consiste justement à précéder le symbolique : la langue. Se produisant avant la langue, le rire se situe de préférence entre le cri et la parole. N'est-ce pas une sorte de « ritournelle » ? La parole tout comme la réflexion tue, et par conséquent fait taire le rire. Le concept du rire blanc permet à Tournier de dévier le rire dans le dire ou plus encore dans l'écrire en lui assignant un détour, une inscription dans le symbolique, détour qui joue en dernière analyse sur la défaite de la dialectique même.

2. Le Witz

Moteur du mythe

Dans ce qui suit, nous cherchons à rapprocher le rire blanc du *Witz*. Le *Witz* qui par ailleurs fait figure dans le titre original de l'essai célèbre de Freud sur le rire¹, vient de l'ancien allemand '*Wizzi*' et '*Witze*' et veut dire 'savoir inné'. Ensuite, il puise dans le mot français *esprit* et le mot anglais *wit* pour signifier 'une capacité de relever des ressemblances de différents objets'. Dans l'usage littéraire le mot apparaît au début du 18^e siècle pour traduire l'aptitude ingénieuse de découvrir des correspondances secrètes et de les présenter de façon convaincante. Toute la philosophie du 18^e siècle et même le romantisme allemand, en particulier le premier romantisme du cercle de Léna reprennent cette acception.

En français le *Witz* veut dire *mot d'esprit, saillie, trouvaille*. C'est une qualité que l'on attribue non seulement à des personnes qui ont l'esprit créateur *witzig* susceptible de découvrir dans la confusion hétérogène et chaotique de nouvelles relations, mais à toute sorte de genres ou d'œuvres. En effet, en tant que « doublet de Wissen, le savoir² », le *Witz* constitue « l'autre nom du savoir » ou encore « le nom et le concept du savoir autre ». Le *Witz* – disent Lacoue-Labarthe et Nancy – dépassant « la discursivité analytique et prédicative » met au grand jour un autre savoir relevant d'une autre logique, un savoir hétérologique. Cherchant toujours à dire au-delà de ce que la parole humaine peut dire, il fait éclater le langage ou plutôt, comme le dit Gusdorf, « il le porte jusqu'à ce degré de tension extrême de l'explosion imminente³ ». Le *Witz* dans cette conception ne s'accompagne plus forcément de rire. Il n'est plus simplement le signe d'une satisfaction esthétique intellectuelle, mais plutôt celui d'une relation avec la métaphysique, avec l'Absolu. Il est vrai cependant que celui qui retrouve une passerelle entre des hétérogénéités ne peut pas s'empêcher de faire un signe de reconnaissance, et de sourire.

« Oui, il y a des points fondamentaux de l'être : le sourire naît irrésistiblement quand on les approche, le rire blanc éclate quand on les touche.⁴ » (VP, 203)

La réunion ou la synthèse des hétérogènes – proche du Savoir absolu hégélien – que le *Witz* promet, dévoile la réalité biface de l'absolu accueillant à la fois le rire de Dieu et le rire de Lucifer.

Or, ce rapprochement du rire blanc du *Witz* romantique n'est point fortuit. Si l'on lit Tournier essayiste, on reconnaît tout de suite ses goûts pour la *Germanistik*, en tant qu'un héritage

¹ FREUD, 1930 [*Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*, 1905.]

² LACOUÉ-LABARTHE–NANCY, 1978, 75.

³ GUSDORF, 1983, 520.

⁴ L'opposition entre le *sourire* et le *rire* est commentée par Friedrich SCHLEGEL vers la fin de sa vie.

familial. A part les souvenirs relatés dans *le Vent Paraclet* sur les influences qu'exercèrent sur lui les philosophes allemands, on peut lire des pages admirables dans *le Vol du vampire* entre autres sur « Novalis et Sophia ». Aussi n'ignore-t-il pas les autres auteurs du premier romantisme, les frères Schlegel, Jean Paul. Une allusion plus ou moins apparente aux théoriciens romantiques parcourt tous ses textes. Il ne suffit pas pour autant de révéler l'influence que la pensée romantique exerce sur les écrits de Tournier. Il faut voir comment cet esprit romantique sensible à l'Absolu et au Grand Œuvre fonctionne chez lui.

« Le bon écrivain – dit-il – n'ajoute vraiment rien. Il illumine de l'intérieur, faisant ainsi apparaître, transparaitre des structures fines et élégantes habituellement noyées dans l'opacité de la substance. » (VP, 204)

Tout comme le « Witz créateur qui fabrique des ressemblances » – avec la formule des *Grains de pollen* de Novalis¹ –, le rire blanc, cet élément essentiel dans le devenir de la philosophie de Tournier, met en marche le système qui s'établit et semble se fixer dans des renvois dichotomiques.

Les deux exemples du comique cosmique et du sublime porteront un éclairage sur la fonction du rire blanc dans le mythe tournierien. Le rire blanc par sa « génialité fragmentaire » (fragment 9 du Lycée) crée un espace ludique susceptible de mettre les termes en série infinie. Selon la formule de Lacoue-Labarthe et Nancy, dans la « conflagration du Witz » – implosion tournierienne (?) – « s'opère proprement la spéculation fragmentaire, l'identité dialectique du Système et du Chaos² ».

Comique – cosmique – cosmétique

Pour Tournier, le mythe assume une fonction similaire à celle décrite par Lévi-Strauss, selon laquelle la pensée mythique « procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive ». Par le mythe, Tournier parvient donc à mettre en place un univers dichotomique où le Bien serait le Mal, et *vice versa*. Quoi qu'il en soit, cette dichotomie n'est plus tenable. Qui plus est, l'opération ablative, l'inversion, n'épargne pas l'idée de l'inversion non plus. C'est ainsi que le cosmique, à savoir ce qui paraît avoir une portée universelle, revêt un caractère comique ou, mieux encore, elle dévoile la nature « cosmique » du plus petit, du plus bas, du comique.

Le « comique cosmique » de par son ambiguïté représente le prototype du mythe tournierien. Afin de faire comprendre comment cette construction diptyque devient une structure ternaire constituée d'éléments contradictoires, nous nous reportons à un autre mot de Tournier, *implosion*. L'implosion que promet le comique cosmique, le rire de Dieu, rend la structure « ex-orbitée » et inaugure une « topologie de catastrophe³ ». Comme si ce mot sévère *implosion* – semblable à un cyclone « que les vents ne parviennent pas à combler, parce qu'ils sont entraînés dans un mouvement giratoire effréné autour de l'œil du cyclone » (PL, 105) – était un autre nom de la *création* qui défie l'absolu. Mais, à l'instar d'un « moteur d'un mouvement giratoire vertigineux » (*ibid.*), l'insaisissable absolu défaille. L'implosion centrifuge de l'écriture fait du cosmique le comique par excellence (VP, 198). De fait, ces deux mots esquissent, en raison de

¹ Cité par LACOUÉ-LABARTHE–NANCY, 1978, 75.

² LACOUÉ-LABARTHE–NANCY, 1978, 76.

³ KRISTEVA, 1980, 16.

leur puissance antinomique mise en circulation, le champ sémantique de l'absolu, dont Tournier s'approche soit sous forme de l'*indicible*, à savoir le « trop... pour être dit », soit de l'*ineffable*, c'est-à-dire le « trop beau pour être dit », soit de l'*innommable*, à savoir le « trop laid pour être dit » (PL, 106). Dans la lignée de la poétique aristotélicienne, Tournier cherche à dire l'infini « ce comble de la positivité [...] exprimé par une double négation : *in-fini* » (*ibid.*). Le mythe du comique cosmique participe de la poétique tourniérienne dans la mesure où les termes qui normalement « se repoussent » se voient intégrés dans les écrits en faisant voler en éclats toute dialectique de l'horizontale et de la verticale. Le comique n'existe pas sans une part, même si minime, de cosmique. Dès lors, ils n'existent que fusionnés, en « devenir ». Réunir ces termes serait le propre de la pensée de la dichotomie que traduit le mythe afin de mettre en scène le moment d'émergence de l'absolu. Ce serait sortir « du tissu de relativité où nous vivons ». Émerge un signe : le rire, de préférence blanc ; l'absolu a lieu. Ce rire vient à signifier, à désigner, à dévoiler et à voiler l'absolu, le sublime.

On connaît fort bien la joie dont se procure Tournier « au pied de la lettre ». Par le jeu étymologique auquel il s'adonne toujours avec plaisir, il parvient à rapprocher des mots dont les racines sont éloignées. Le comique cosmique finissant forcément par assimiler un troisième terme – cosmétique –, étant donné leur position commune déjouée, intenable, sauvegardant la *beauté sublime de tous les (deux) visages de Janus*.

Beau – sublime – sublimation

Un autre triptyque vient à appuyer le grand mythe de Tournier qui, *du Vol du vampire aux Petites proses*, ne fait que conjuguer *sublime*, *beau* et *sublimation*. Il serait néanmoins erroné de dire que l'auteur s'acharne à faire intervenir dans le contexte du sublime et du beau, la sublimation. La sublimation lui résiste-t-elle ? Ou est-ce plutôt le signe de « sa logique rationnelle » veillant à tout ? Nous avons ici à révéler une certaine résistance, signe peut-être d'une certaine faille, d'un manque de souveraineté, de maîtrise, absorbant l'auteur.

Toutefois, nous assumons pleinement la thèse selon laquelle « tout art est une espèce de sublimation », et à laquelle on se réfère même si sa « validité n'a jamais été clairement établie » ni par la psychanalyse, ni par la sociologie. Eeva Lehtovuori fait l'inventaire quasi exhaustif des apparitions du mot *sublimation* dans l'ensemble de l'œuvre¹. Aussi souligne-t-elle l'attention que Tournier-essayiste porte au sublime, analyse qu'il a menée à bien en fonction du concept kantien du sublime et du beau. Comment rapprocher les notions qui semblent si proches l'une de l'autre, sublime et sublimation ? Lehtovuori se heurte à une difficulté provenant de la conception de Freud, étant donné que celle-ci dissocie sublimation et idéalisation, et par conséquent le sublime².

Pourtant, « la sublimation renverrait à un moment *sublime* de la libido, ce qui suggère un mouvement d'élévation ». Élévation, autrement dit érection. Ce moment infini du sublime nous plonge dans une émotion étrange, innommable (« trop laid pour être dit » PL, 106), tandis que

¹ Voir également l'article **sublime** PL, 163–164.

² « Nous trouvons ici l'occasion d'examiner les rapports de cette formation d'idéal et de la sublimation. La sublimation est un processus qui concerne la libido d'objet et consiste en ce que la pulsion se dirige sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle ; l'accent est mis ici sur la déviation qui éloigne du sexuel. L'idéalisation est un processus qui concerne l'objet et par lequel celui-ci est grandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée. [...] Ainsi, pour autant que sublimation désigne un processus qui concerne la pulsion et idéalisation un processus qui concerne l'objet, on doit maintenir les deux concepts séparés l'un de l'autre. » FREUD, « Pour introduire le narcissisme », 1969, pp. 98–99.

l'autre, le beau, nous apprend le *discours* d'un « climat d'éternité et de perfection » (PP, 193). Ou pour être plus précis, Tournier ne s'attache qu'à fixer un équilibre dans le jeu du beau et du sublime. La maintenance de cette position par ailleurs intenable, l'entre-deux, sera assurée par la tension qui provient d'un perpétuel glissement du beau dans le sublime, du « fini » (PP, 193) à l'« infini » (*ibid.*), et *vice versa*. Cette tension, qui se mêle à coup sûr à ce que Kristeva désigne par *abjection* (« crise narcissique qui apporte, avec sa vérité, la vision de l'abject¹ »), place le lecteur et l'écrivain « dans un état de déséquilibre vertigineux où se mêlent étrangement le plaisir et la terreur » (PL, 158)². En effet, tous les deux, le sublime et la sublimation, se nouent à l'abjection. Alors que « l'abjet est bordé de sublime », qui dans le symptôme ou par d'autres moyens fétichistes, « envahit » le *je*, « par la sublimation », celui-ci peut le « tenir³ ». Le sublime, ce je-ne-sais-quoi, n'a pas d'objet. Seule une mémoire sans fond peut le soupçonner, car « l'"objet" sublime se dissout », poursuit Kristeva, et sa perception, au lieu d'instaurer le régime objectal, « déclenche [...] une cascade de perceptions et de mots⁴ » rendant cette mémoire infinie. En conséquence, il n'est pas étonnant que le sublime, dans les *Petites proses*, fasse écho à une image de l'abîme. Dissolvant, étayant les contradictions, c'est l'« abîme d'ombre ou de lumière » (PP, 193), ce vide, cette « mémoire sans fond » qui comprend dans sa plénitude angoissante la nature excédante du sublime. Et la comprendre, c'est sortir de ce paradoxe (nommé) sublime ou, autrement dit, *sublimier* ce qui est pour l'homme « écrasant, horrible, informe » : sa propre sexualité, la différence des sexes. Il s'agit de donner forme dans tous les sens du terme ou, avec Freud, de canaliser les pulsions sexuelles en échangeant « le but sexuel originaire contre un autre but, qui n'est plus sexuel ». Cela revient à dire qu'il faut donner forme à « tout ce qui est susceptible d'exciter d'une façon quelconque des idées de douleur ou de danger », et de peur. Donner forme, à savoir parler.

La sublimation dans sa conceptualisation freudienne implique l'idée de déssexualisation. Mais cette énergie « déssexualisée et sublimée » finit par produire, dans le cas de Tournier, un monde imaginaire élevé, pénétré justement d'une exubérance érotique, par transcender ce qui est inconcevable, insupportable, absolument grand.

« Il advient que l'ensemble des phénomènes se lèvent, se dressent, passent de l'horizontale à la verticale, nous donnent à voir une levée générale des masses colorées, une impérieuse érection. Il s'agit en vérité d'une sublimation, c'est-à-dire du passage direct d'un corps de l'état solide à l'état gazeux, sans passer par l'état intermédiaire liquide. » (TS, 51-52) [c'est nous qui soulignons]

Il s'agit en vérité d'une transgression qui, en passant par une « délectation », aboutit nécessairement à une « perte⁵ ». Cette transgression, en ce qu'elle accompagne toute sublimation à l'œuvre, assume un interdit dont la fonction est d'être dépassé, transgressé⁶. Or, l'essence de ce processus psychologique réside dans le fait qu'il reste inconscient. Néanmoins, il est superflu de chercher l'innocence d'un artiste contemporain, surtout lorsqu'il s'appelle Tournier. Cela pour dire que la nature de cette insistance symptomatique nous semble ambiguë. Même si elle

1 KRISTEVA, 1980, 22.

2 Voir : VV, 55-68 ; PP, 193-195 ; VP, 192-193 ; PL, 158, etc.

3 KRISTEVA, 1980, 17.

4 *Ibid.* p. 19.

5 *Ibid.*

6 Cf. à cet égard par exemple MARCUSE, 1968 : « Certes toute sublimation accepte les interdits que la société impose à la satisfaction instinctuelle, mais elle transgresse aussi ces interdits », p. 100.

s'avère inconsciente et productrice d'une série de symptômes (appelés réécriture de la sublimation¹), nous avons tendance à y voir ce fameux malin génie qui a l'habitude de brouiller « clefs et serrures ». Peut-être faut-il lire ses symptômes de façon asymptotique, et voir dans ce vocabulaire équivoque (qui en dernière instance met en scène l'obscène, le x = le phallus en érection), un signe par excellence du jeu d'inversion. Il se peut que le mot *désublimation* convienne mieux à circonscrire cette sublimation "raisonnée" propre à Tournier. Car il cherche à éviter tout ce qui est incertain, voire « indifférencié », tel l'état « liquide, amorphe et amolli » et, partant, tout ce qui guette son intégrité corporelle. Voici donc ce qui reste : les mots, les choses qui nous heurtent à coup sûr au solide...

Du reste, le triptyque gazeux-liquide-solide (encore une métaphore censée signifier la relation d'objet), dans la mesure où chacun fait état de la consistance des choses, jouit d'un investissement particulièrement intense dans l'œuvre de Tournier. Surtout le liquide que l'on peut heureusement éviter par la sublimation (qu'elle soit purement chimique ou psychique), ou juste au contraire, le rechercher d'une façon *perverse* avec nombre de personnages de Tournier. Le liquide, par exemple la souille, cet état indifférencié est à même de faire glisser l'homme « aux lisières du refoulement originaire² ».

3. L'absolu witzig : une ligne de fuite

Paradoxalement, « on ne peut représenter le véritable Witz qu'écrit » dit le fragment 394 de l'*Athenaeum*. La « génialité fragmentaire » conserve le *Witz* comme œuvre et le supprime comme non-œuvre, sous-œuvre, ou comme absence de l'œuvre. Tournier, reconnaissant le véritable genre du rire blanc quitte le domaine des romans grandioses censés représenter l'idée d'une *Gestalt*, l'*Œuvre Absolu*, pour trouver celle-ci dans le fragment. Autrement dit, il passe de l'un au pluriel. Car la saturation, la densité exaltée et péniblement réfléchie de son univers romanesque par la quelle il désire traduire la quête de l'Absolu conduit le texte à une véritable implosion³.

« Contraire d'explosion. [...] En effet, la bombe en explosant chasse l'air (explosion), mais ce premier mouvement centrifuge est immédiatement suivi d'un mouvement centripète (implosion), lequel paraît plus destructeur encore. » (PL, 104)

Cette implosion avec son mouvement alterné est à l'origine du pluriel, de la dissémination, de la transgression. Le dernier chapitre *du Vent Paraclet* – « Les malheurs de Sophie » – subsume une dimension sans rapport. Celle de l'Absolu.

« Qu'est-ce que l'absolu? C'est étymologiquement ce qui n'a pas de rapport; pas de relation. » (VP, 298)

Il paraît que la répétition obsessionnelle au sein des écrits de Tournier finit par produire une déchirure, et les liens ainsi coupés, se met au monde – dans une absence *witzig* – l'absolu : l'œuvre. Cet absolu, tout comme le fragment dans la conception du premier romantisme de Léna, évoque pour Tournier un hérisson : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être

¹ « un corps se sublime quand il passe de l'état solide à l'état gazeux sans passer par l'état liquide » VV, 65.

² KRISTEVA, 1980, 18.

³ Voir l'article **implosion** : PL, 104–105.

détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » – peut-on lire dans le *Fragment critique* 206 de Friedrich Schlegel. L'étroite filiation de la pensée de l'absolu tournierien avec le fragment de Fr. Schlegel ne nous frappe pas au fond. Non moins *le Vent Paraclet* qui, malgré une exigence proclamée de comprendre se ferme, lui aussi, sur une absence : absence d'où jaillit de façon tacite, l'absolu, incarné dans un petit hérisson.

« La terre, le ciel, et, entre les deux, le fouillis végétal s'impose souverainement. La fau-vette courbe jusqu'au sol la tige du vieil églantier. Le hérisson s'endort serré comme un gros poing velu à l'ombre du cosmos. [...] Le présent s'éternise dans une imprévoyance et une amnésie divines.» (VP, 301–302)

La conception du « rire blanc » met donc en évidence que l'œuvre de Tournier est loin d'être aussi achevée qu'il puisse paraître à la première vue. Il est au contraire traversé de nombreuses *lignes de fuite* permettant à tout esprit *witzig* d'inventer des *échappées de vue* et, par là même, de *reterritorialiser* avec une *ritournelle* de l'esthétique du premier romantisme le territoire, le *natal* tournierien¹.

III. Les sorties oblitérées du possible

Au bout d'un parcours circulaire que nous nous sommes proposée d'effectuer dans l'œuvre de Michel Tournier, nous sommes amenée à observer que les grands romans, du point de vue de leur construction, constituent un ensemble dont les éléments itératifs assurent le fonctionnement. En effet, c'est autour de la problématique de dualité, du double (narcissique, pervers) que Tournier n'a de cesse d'interroger l'Autre, détenteur de sens. On a vu que la saturation (thématique ou, pour introduire un mot plus approprié, « atmosphérique » dans laquelle les textes se créent) ne serait qu'une forme que l'exaltation obsessionnelle, péniblement réfléchie peut revêtir, exaltation par laquelle l'auteur cherche à reconnaître le Tout, l'Absolu. Mais l'absolu n'est pas à exalter, n'est pas à réfléchir ; l'absolu relève d'une dimension sans rapport, d'une dimension tout autre, celle peut-être du rire.

Le détail. Un passage vers le pluriel surprend l'œuvre de Tournier. Alors que l'auteur de *Vendredi* ou du *Roi des Aulnes* cherche encore à circonscrire l'Un duel (car ce n'est que sous forme dédoublée dans le symbolique que l'Un, l'Absolu se laisse dire, reste suspendu dans l'oubli), les *Petites proses* (1986) montrent un autre Tournier. Le photographe. Celui qui s'essaie à la prise de l'instant, du fragment même. Serait-ce « le crépuscule des masques² » ?

Tournier, bon élève de Gaston Bachelard, nous invite dans ses *Petites proses* dans des endroits magiques, tous traversés, pénétrés d'un érotisme étouffant : dehors et dedans. Cette maîtrise de l'espace, du dehors, et par là même du dedans, s'accompagne paradoxalement d'une « déterritorialisation » du corps humain. Cela détraque l'homme, le détourne de la piste, et le pousse dehors, dans la mort : aux limbes. Tel est donc l'enjeu de Michel Tournier : faire évanouir la distance qui maintient l'espace de « noli me tangere » séparant moi de l'Autre, l'auteur de son œuvre.

¹ Pour les italiques voir DELEUZE-GUATTARI, 1980.

² Cf. « Le Crépuscule des masques », *petites proses*, 1986, 81–85 ; texte repris dans *Crépuscule des masques. Photos et photographes*, Paris, Hoëbeke, 1992, pp. 176–182.

Depuis *la Goutte d'or* (1985), Tournier ne hante plus les grands systèmes, lesquels ne visent, paradoxalement, que l'absolu. Déjà le *Vagabond immobile* (1984) se propose de fixer le temps d'un instant immobile. Instant qui n'existe même pas. Les images ainsi captées dans l'immobilité d'un rien exposent, *impressionnent* l'entre-deux, ce qu'il y a entre deux instants. C'est « la Contingence souveraine, [...] la Tûché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel¹ » : le *punctum*, à savoir « ce qui me pointe² », ce qui choque, ce qui blesse. Le *punctum* avec un « hurlement » (RA, 195) et d'« horribles cris de douleur³ » déchire le *studium* qu'est la surface étudiée du texte, tressée de mythes. Le *punctum* entame le *studium* et sème le désordre, l'hétérogène. Le corps investi de l'écriture se morcelle. « Très souvent, le punctum est un détail, c'est-à-dire un objet partiel⁴ ». Les *Petites proses* donnent à penser ce corps multiplié, disséminé dans des objets partiels tels que le *cerveau*, les *mains*, les *cheveux*, les *fesses*, le *sexe*⁵. Ces petits *a* ne montrent, ne saisissent du *corps* qu'une *image abîmée, morcelée*. Par cette faille d'une fêlure, d'une déchirure la *chair dolente* a connu et reconnu l'impossible, le réel.

S'approcher du réel, c'est revenir à la lettre. Au sens littéral. On a vu que le Moyen Âge défie celui-ci, en posant et proposant avec son label moralisant la primauté du sens moral sur le littéral. La recherche de l'autre qui se réalise sous le signe de la dualité en vue d'une unité perdue s'éloigne de la lettre pour retrouver l'eschatologie, l'Un. Bien qu'elle soit essentielle dans l'instauration du sacré, la répétition se propose également de fonder le profane par la transgression et la fêlure qu'elle taille par la répétition favorisant l'idée de fragmentation et par là même d'un retour vers la lettre. Cette prédilection pour le sens littéral qui reçoit une ampleur de plus en plus grande dans le mouvement des écrits, conduit l'œuvre de Tournier vers le plus en plus court jusqu'à ce que celui-ci ne devienne qu'un article de dictionnaire. Ce passage vers les fragments et un retour à la lettre semblent aller de pair et promettre l'émergence de ce qui est inassimilable dans le passage au roman, et dont la nature « nomade » reste encore à concevoir dans *le chapitre limitrophe* qui sert de conclusion. En tout cas, c'est dans cette perspective qu'il est souhaitable de situer aussi *le Pied de la lettre et le Miroir des idées*. Tournier y touche l'intouchable car « prend son pied » « au pied de la lettre » (PL, 7). Mais, attention ! Que l'on y touche ou que l'on n'y touche pas : « la lettre tue ». Car la lettre tut (du verbe taire), naguère, toute interprétation (du) possible.

¹ BARTHES, 1980, 15.

² *Ibid.*, 71.

³ BATAILLE, OC II, p. 67.

⁴ BARTHES, 1980, 73.

⁵ Chacun des mots en italique renvoie à un titre des *Petites proses*.

CONCLUSION

LE DISPOSITIF MINEUR

CHAPITRE LIMITROPHE

DEVENIR ENTRE PHILOSOPHIE ET MUSIQUE

I. De la philosophie...

I. Le dehors conceptuel de la littérature

Si nous pouvons nous fier au témoignage de Françoise Giroud cité par l'auteur du *Journal extime*, à la question de Michel Polac de savoir « Ça sert à quoi la philosophie ? », Tournier, interrogé, évitant habilement le piège tendu, a répondu par dire : « A rien. [...] C'est comme la musique. On s'y intéresse ou pas. » (JE, 104). Néanmoins, le rapprochement pour le moins fortuit que l'écrivain fait entre la philosophie et la musique en dit plus long que ce « rien » ludiquement obstiné, puisqu'il laisse prévoir ce que la philosophie peut devenir sous la plume de Michel Tournier. Un premier « territoire », sans pour autant être ce que Deleuze et Guattari appellent « un Natal », la philosophie constitue assurément une extériorité, un virtuel des *lois* ou, pour rester avec *Mille plateaux*¹ dans le registre musical, une *ritournelle*, d'où le philosophe manqué, devenu lui-même du coup *outsider* à la fois de la philosophie et de la littérature contemporaines, doit parvenir à « la Terre promise » de la littérature.

La littérature a toujours vécu de ses propres limites, de son dehors hétérogène que l'artiste n'a de cesse de fréquenter, désireux de se l'approprier en le peuplant avec ses propres désirs, des sentiments, des mots. Le philosophe fait de même lorsqu'il appréhende le dehors quoiqu'il procède différemment dans sa recherche, non plus avec les « percepts » ou les « affects » de l'artiste, mais avec des « concepts » – comme l'ont si bien dit Deleuze et Guattari² ou bien, pour reprendre les mots de Tournier, avec des « concepts-clés de la pensée » (MI, 11). Que la limite subtile destinée à trancher entre l'appréhension philosophique et artistique ne constitue point de barrière infranchissable, on le sait bien : nombreux sont ceux qui hantent cette limite frôlant même folie et déraison pour transmuier, voire diluer l'absolu des philosophes dans et par la poésie. Mais ce ne sera pas la voie tournérienne. Pour lui, « la philosophie est une construction impersonnelle³ ». Aussi avoue-il même avoir peur « des anti-philosophes », ces « penseurs critiques », tels Socrate, Nietzsche, Pascal ou Démocrite qui s'opposent aux « constructeurs de systèmes ». Au contraire, il ne peut et ne veut à aucun prix renoncer ni à la raison, ni à la construction, ni aux concepts avec lesquels la pensée fonctionne. Peut-être inversé ou perversi, le concept garde sa fonction de pierre de touche pour ce « tenant de la grande philosophie architectonique⁴ » qu'est Michel Tournier.

Partant, le dehors que le futur écrivain doit affronter s'avère préalablement investi, voire cantonné, cartographié par l'histoire de la philosophie. Nous dirions avec Ch. S. Peirce que la philosophie ainsi appropriée est au départ une « habitude » pour Tournier, une « loi » dans l'appréhension du monde ou, pour recourir à la comparaison artisanale chère à Tournier, « un outil », « un ouvre-boîtes universel » qui sert à opérer « une infraction incomparable de tout ce qui

¹ DELEUZE-GUATTARI, 1980, 381–433.

² DELEUZE-GUATTARI, 1991.

³ ZHAODING, 2001, 147.

⁴ *Ibid.*, p. 156.

« passe aux yeux du vulgaire clos, irrémédiablement obscur, secret et inentamable » (VP, 152). Ceci pour affirmer que le projet pragmatique de passer de la métaphysique au roman dont se réclame l'auteur *du Vent Paraclet* (et dont les retombées poétiques et critiques traversent aussi *le Vol du vampire*) devrait se comprendre comme un problème d'« infraction » ou de « traduction » (VP, 207) : la question étant précisément de savoir comment passer d'un médium dans un autre, en l'occurrence du régime des concepts au régime des percepts et des affects. Ou, pour mieux dire, comment *faire passer* le concept pour qu'il *passe pour* des affects et des percepts, sinon pour *s'en passer* entièrement, du moins le minoriser, voire le rendre nomade¹. Qu'il soit semblable à l'écrivain (philosophe) idéal que son œuvre dépasse et qui justement dans et par ce *dépassement* devient véritablement écrivain (philosophe) : « le jardinier, le serviteur, pire encore, le sous-produit, ce que l'œuvre fait sous elle en se faisant » (VP, 184). Car, sédentaire, le concept reste lourd et malhabile.

A vouloir saisir l'impact de la philosophie sur l'œuvre de Michel Tournier, il faut s'interroger sur ce passage que Tournier lui-même cherche à thématiser et à systématiser dans le chapitre, « La dimension mythologique » *du Vent Paraclet* non seulement comme « passage de la métaphysique au roman » (VP, 188; 193) mais dans un sens plus large comme « passage à la qualité » (VP, 184) ou encore comme « passage du normal à l'anormal ». Ce faisant, un double contexte théorique, l'un étayant l'autre, se met subrepticement à l'œuvre. D'une part un contexte logico-philosophique que fournira la *Thirdness* de Ch. S. Peirce, à même de déterminer non seulement la place de la philosophie dans le système triadique des « genres » auquel aboutit la réflexion tournérienne sur le « passage à l'écriture », mais aussi le surinvestissement dont l'interprétation et, sur un plan esthétique, la fonction du lecteur jouissent. D'autre part, s'impose comme un contexte concomitant du premier, la philosophie de l'art de Deleuze et Guattari, avec, au centre, l'idée du devenir.

2. La Phanéropscopie comme matrice d'une théorie des genres

Dans sa théorie des catégories (« phanéropscopie »), Ch. S. Peirce² distingue trois modes d'être : « l'être de la possibilité qualitative positive », « l'être du fait actuel » dans un espace-temps déterminé, et « l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur » (1.23)³. Ce sont ce qu'il appelle : la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité. « Premier, est la conception de l'être ou de l'exister indépendamment de toute autre chose. Seconde, est la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. Troisième, est la conception de la médiation par quoi un premier et un second sont mis en relation. » (6. 32). En tant que « qualité du sentiment » et comme telle « possible » ou « potentiel », à attribuer à un sujet (« le fait qu'un sujet est tel qu'il est » (1.25)) ou à un état, le premier est toujours « présent et immédiat », « frais et nouveau », « initial, original, spontané et libre », sinon il se noue dans un rapport d'actualisation (perception) et de représentation, ce qui implique déjà un second et un troisième. De l'ordre de l'effet, la priméité est le mode d'être le plus vulnérable et propice à devenir secondéité.

¹ La multiplication des catégories, opération à laquelle Tournier a recours dans *Le miroir des idées*, aura comme corollaire la démythification de la philosophie. Tournier s'inscrit par là dans la tradition bachelardienne. Voir à ce propos VP, 152–153.

² La logique peircienne est particulièrement complexe : nous ne pouvons la présenter ici que de manière simplifiée et radicalement réduite.

³ Cf. PEIRCE, 1978. (Les citations reprennent la numérotation de cette édition.)

De l'ordre de l'action, la secondéité « actualise » ce qui n'est que possible dans la priméité. Etant notre « expérience de la vie », pleine de « restrictions » ou « conflits » (I.358), la secondéité est la catégorie la plus « facile à comprendre », la plus « familière » ne permettant que « des distinctions grossières » telles « les distinctions dichotomiques » (I.359). Dès lors, ce n'est donc pas étonnant que la secondéité – en l'occurrence la thématique de la dualité sous toutes ses formes : l'androgynie, la gémellité, la « fausse-gémellité », le miroir, etc. – soit à tel point investie et par Tournier et par la critique tournérienne.

Pour ce qui est de la tiercéité, cette « position intermédiaire » entre le premier et le second, Peirce la définit en terme de « loi » ou d'« habitude » à même de décider comment le futur « doit continuer à être » (I.536). Cette « virtualité » est un dynamisme à la fois de l'ordre du temps et du sens, et comme tel susceptible de déterminer « le contenu de nos pensées » (I.343), la signification étant « irréductible » tant à l'idée « de qualité » qu'à celle « de réaction » (I.345).

Cette perspective logique jette une lumière nouvelle sur le sens de l'entreprise tournérienne de la réécriture des mythes, tout comme sur la « poétique » de cette entreprise. Pour montrer l'affinité du modèle peircien avec le modèle générique élaboré par Tournier, il suffit de lire les quelques passages pris du *Vent Paraclet* dans lesquels l'auteur distingue trois types de « genres » : la poésie, le roman et la philosophie, chacun se différenciant les uns des autres selon le « niveau de concrétisation du mot » (VP, 207) et selon le type de médiation qu'ils accomplissent. De fait, c'est le « poids » « du mot et de l'idée » (VP, 205) qui change d'un genre à l'autre : alors que le mot reste « opaque » (VP, 207) dans la poésie et « importe sur l'idée », pour le philosophe qui préfère « le mot transparent » « l'idée l'emporte sur le mot ». Quant au roman situé « à mi-chemin entre la philosophie et la poésie », son mot reste « translucide » ayant sa part « d'intelligence » autant que sa part « de couleurs et d'odeurs ». Puis, le raisonnement de Tournier prend une allure technologique avec l'image d'un appareil thermodynamique ou d'un relais prêt à transformer l'énergie première des concepts philosophiques en une « motricité » romanesque, pour ne se dépenser « en chaleur et lumière immobiles » (*ibid.*) que dans la poésie.

Le rapprochement de cette trichotomie du modèle peircien s'impose ici de la façon suivante : la poésie (en l'occurrence « opacité », « odeur » et « couleurs », « contemplation ») relevant du pur affect serait l'inscription générique de la priméité – genre qui dans sa forme canonique résiste à Tournier ; le roman fournissant du terrain aux actions (« mouvement en avant », « dynamisme narratif ») participerait de la secondéité – genre que Tournier exploite à fond ; la philosophie en ce qu'elle ne cesse de créer de nouveaux concepts « transparents » gouvernant le bon sens (« l'intelligence ») et le sens commun de l'action, relèverait de la tiercéité – genre que Tournier pétrit un peu de tout : du journal intime, de l'autobiographie, du traité philosophique, de la critique littéraire, de l'essai.

Pour reformuler ce processus de « transmutation » (VP, 139) en termes peirciens et deleuziens, on dirait que la virtualité du concept (loi) s'actualise dans les percepts des faits pour ne devenir pure qualité, pur affect que dans l'immédiateté d'un possible¹. L'intérêt du « système générique » tournérien se révèle justement dans la juxtaposition de la philosophie et de la littérature (prose et poésie), juxtaposition qui favorise une double opération déplaçant la philosophie vers la littérature et la littérature vers la philosophie. Ce déplacement implique non seulement

¹ Il serait intéressant de relever les occurrences où le vocable « possible » apparaît : « Car encore une fois le possible ne prolifère nulle part aussi bien que sur les ruines du réel. » VP, 123.

une remise en cause, peut-être insoupçonnée, de la hiérarchie platonique des genres, mais aussi la naissance d'une littérature redevable à la subversion.

II. ...au roman

Avant d'étudier les types de textes que cette participation réciproque des genres des uns aux autres peut mettre en place, il faut s'interroger sur le concept auquel Tournier ne cesse de tenir et qui est censé promouvoir toute opération générique. Le passage de la métaphysique au roman réussi, le concept philosophique ne disparaît point ; il reste au contraire l'élément majeur néanmoins « paradoxal » de la structure narrative, en ce qu'il est soit « de trop » comme dans les œuvres à réduction (*Le miroir des idées* et *Le pied de la lettre*) ou dans les œuvres à intention architectonique voire gestaltiste (les grands romans), soit « manquant » ou « en devenir », comme dans les écrits qui réfutent nettement tout classement générique d'ordre traditionnel (*Le Vent Paraclet* ou *Journal extimé*).

Le trajet que Tournier parcourt des grands romans aux « petites proses » via nouvelles, contes et essais critiques, toujours prêt à se répéter en se réaffirmant, tel Narcisse, dans ses propres miroirs, ce trajet pourrait donc contredire notre constat sur l'ubiquité des concepts tournériens. En effet, après les grands romans désireux de « construire une *Gestalt* », Tournier semble renoncer aux grands systèmes, se contentant des formes beaucoup moins grandioses, voire fragmentées. L'œuvre tend donc vers le (plus) petit, mais ce petit qu'il soit « idée » ou « mot propre », s'avère particulièrement complexe et de l'ordre du concept.

I. De trop

Le traité philosophique

Pour en témoigner, il suffit de prendre en considération la première occurrence retenue où le concept paraît être « de trop », en ce qu'il constitue le sujet même du livre. Il s'agit bien du traité philosophique, *Le miroir des idées* qui récapitule sous forme de 116 concepts disposés en couples opposés ce qui forme et ce qui pourrait éventuellement former le noyau conceptuel et thématique des écrits antérieurs et ultérieurs de son auteur. Ce qui se passe dans ce laboratoire du concept est exemplaire en fonction des romans aussi où les concepts se comportent de manière identique. Or, cette entreprise « après-coup » de 1994 met au grand jour la possibilité d'une opération par laquelle le concept, ce noyau nucléaire de toute narration, envahi par l'imaginaire créateur, devient percept et affect. Ce faisant, il se dédouble (à savoir se déterritorialise), et se reterritorialise sur les propriétés d'autres territoires dès lors extérieurs, soit sur le quotidien, soit, avec le mot de Peirce, sur le « fait ». Du coup, le concept perd ce qui le fonde, sa capacité d'abstraction (son intelligence) mais gagne en retour une ligne passionnelle de plus d'ordre affectif. La dichotomie ainsi établie et apparemment inaltérable entre ensuite dans la machine tournérienne de sub-/per-/in-/versions et y crée un espace particulier, espace « interprétant » multiple dans lequel l'opposition première ainsi que toute limite s'évaporent.

Le roman ou le dehors affectif de la philosophie

Pour montrer comment le concept se réinventant dans des formes inédites s'avère être « de trop » dans les romans, nous nous proposerons de prendre l'exemple du *Roi des Aules*, roman présumé contenir – tel « une poupée gigone » (VP, 210 ; RA, 35) – tous les romans de Tournier, même antérieurs à la date de parution de celui-ci en 1970. L'anamorphose du concept se réalise en l'occurrence selon deux options : ou bien le concept devient une architecture pré-méditée et rendue trop visible grâce aux signes surinterprétés, que Peirce appelle « signe interprétant ». Ou bien il se reterritorialise sur un personnage particulier que Deleuze et Guattari appellent « personnage conceptuel¹ ».

A vouloir rendre compte de l'usage que Tournier, et à travers lui Abel Tiffauges, fait des signes dans *Le Roi des Aules* où « tout est signe » (RA, 15), il faut voir quel type de théorie des signes est impliqué dans le modèle préalablement mis en perspective. En réalité, si le modèle logique de Ch. S. Peirce, fort d'une ontologie et d'une épistémologie, nous paraît intéressant en fonction de l'œuvre tourniérienne, c'est parce qu'il est aussi la matrice d'une théorie des signes. Le signe (*le repesentament*) se lie à trois choses : au « fondement », à « l'objet » et à « l'interprétant », chacun relevant respectivement de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité. La particularité de la sémiotique peircienne, par opposition à la conception dichotomique de la sémiologie de F. de Saussure, réside justement dans cette triple détermination, laquelle mettra fin à l'idée de la clôture du signe saussurien. Voici l'opération dont le signe peircien participe : tenant lieu d'« un objet » « par référence à une sorte d'idée », le signe, en s'adressant à quelqu'un, crée un nouveau signe « équivalent » ou peut-être plus « développé » que Peirce appelle « l'interprétant du premier signe » (2.228). En conséquence, le processus de la *semiosis* consiste à produire du signe interprétant qui renvoie à un autre signe interprétant « en une série infinie d'interprétants² ». Il ne s'agit plus de déterminer le signe seulement linguistique en reliant de façon « arbitraire » ses deux composants, « l'image acoustique » (signifiant) et « l'image mentale » (signifié), mais de saisir celui-ci (voire tous les signes) dans sa dynamique comme une « action », puisque c'est justement à l'action, à ce que le signe fait que la signification est liée, et non au signe en tant que tel.

Or, le déchiffrement des signes interprétants (propices à se réinterpréter) se déroule dans un espace et un temps particulier : un espace mouvant permettant la « fuite » du « personnage conceptuel » toujours vers l'Est et dans un temps illimité des mythes, lequel serait à même d'esquiver « le temps limité » de Chronos, à savoir le présent monstrueux de l'Allemagne nazie. Les déplacements qui se répètent de façon sérielle et programmée et suivent la « loi » du concept (devenu signe interprétant), dessinent alors une structure qui met au monde, voire excrète son objet paradoxal, nommé également « pion surnuméraire » ou « case vide » selon que ce dernier est « de trop » ou au contraire « manquant », mais dont chaque structure est tributaire. Comme le dit Deleuze dans *Logique du sens* : « 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 fonctionner³ ».

Objet paradoxal

¹ DELEUZE-GUATTARI, 1991, 60–81.

² Cf. le « Commentaire » de Gérard DELEDALLE (PEIRCE, 1978, 229).

³ DELEUZE, 1969, 66 ; v. en particulier pp. 63–66 ; 83, et DELEUZE, 2002, 238–269.

L'objet paradoxal *du Roi des Aulnes* est en effet une étoile de David, étoile à six branches, où chaque branche correspond à un nouveau chapitre du livre, soit à une nouvelle étape de la migration vers l'Est du protagoniste nomade, Abel Tiffauges. Incarnation de la « machine de guerre » que « l'appareil d'Etat » cherche en vain à intégrer, Abel suit le dynamisme des signes et devient le personnage conceptuel par excellence : l'exclus, le marginal, l'étranger, en tout cas celui qui en « avançant », en « grim pant » et « descendant » « rentre dans son pays¹ ». Ce faisant, il se reterritorialise « sur n'importe quel souvenir, fétiche ou rêve² », en inventant la ritournelle de la « cabane au Canada³ », vouée à chaque fois à être déterritorialisée, car relevant du pur affect. Le moment où le concept trouve son affect, et excrète par là son objet, est le moment de la mort dans la phorie ultime d'Ephraïm (lorsqu'il porte Ephraïm sur ses épaules), précédée, elle aussi, par une série de portages inversés et répétés à l'infini.

(Digression)

« Quand il leva pour la dernière fois la tête vers Éphraïm, il ne vit qu'une étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans le ciel d'or. » (RA, 581)

L'étoile à six branches, « le bouclier de David » (destiné à garantir protection à celui qui le met au-devant de son corps comme un masque) est une structure symétrique avec un centre, des axes et des plans. Appelé aussi « sceau de Salomon », l'hexagramme se constitue de deux triangles équilatéraux entrecroisés de telle sorte que l'un des sommets du triangle s'élève vers le haut, alors que l'autre triangle pointe vers le bas. C'est donc non seulement par rapport à un axe, mais aussi par rapport à un centre que les deux étoiles et les six sommets pourront se mettre en marche, permettant ainsi d'équilibrer, également du point de vue moral, le bas avec le haut, le Bien avec le Mal. Synthèse des opposés, le sceau de Salomon est « une véritable somme⁴ » dans la pensée hermétique. Traditionnellement, l'hexagramme accueille « les éléments, les qualités, les métaux et les planètes » et représente la transmutation, la réduction « du multiple à l'un, de l'imparfait au parfait » que symbolise l'or situé dans le centre. Le voyage initiatique d'Abel Tiffauges le conduisant d'Abel à Tiffauges se réalise à son insu sous le signe de l'étoile. A chaque étape de son parcours il répète l'acte de porter archétypal effectué par Christophe, acte que l'on place au centre de la structure (cf. *Table 1*). Porté à servir le plus grand prince du monde (tel que nous le rapporte Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*, citée dans le roman), il se met à la recherche d'un maître qui ne connaît pas la peur. D'abord serviteur du diable et poussé par la peur de son maître devant Dieu, Christophe devient passeur au service d'un Maître inconcevable. Cette histoire fournira l'un des mythes fondateurs pour Abel que les six chapitres (six étapes que le protagoniste va parcourir) viennent réécrire toujours sous une forme altérée (*Table 1*). Ainsi, les actes réalisés par Tiffauges sont-ils des imitations dérisoires de la première « phorie ». Resté tout au long de son voyage initiatique dans l'« inauthentique », ce n'est que le dernier acte de porter, celui qui portera Abel dans la mort qui s'égalise avec le portage authentique de Saint Christophe. Les autres nous confrontent à des mécanismes toujours à

¹ DELEUZE-GUATTARI, 1991, 66.

² *Ibid.*, cf. la série des cagibis permettant à Tiffauges de territorialiser ses propres affects.

³ *Ibid.*, p. 67. Cf. aussi le ch. III de RA intitulé « Hyperborée » qui conduit Tiffauges au Canada. RA, 230.

⁴ CHEVALIER-GHEERBRANT, 1982, 853.

l'œuvre, de l'inversion et de la perversion. Les correspondances repérées à l'intérieur du roman fondent la structure de l'étoile à six branches.

A travers la série des portages, la *Table I* propose un examen de l'Autre, du double – chaque figure est soit porteur de quelque chose, soit porté par Abel, autant d'alter ego, miroirs opaques, susceptibles de réfléchir Tiffauges au fur et à mesure qu'il avance dans son parcours. A chaque étape de son voyage, il connaît la nécessité de fixer, de représenter l'« autre scène », prometteuse de plaisir ailleurs invivable (laboratoire, pigeonier, Canada, etc.). C'est grâce à une sorte de *regressus ad uterum*, dans un « cagibi » tapissé de photos d'enfants (175–176) que le chasseur d'images vit l'intimité perverse ; puis, dans le deuxième chapitre, il retrouve cette intimité déchirante auprès des pigeons lorsqu'il pénètre dans le colombier, laissant derrière lui la notion du temps et de l'espace ; ensuite lors du racolage des enfants qui lui promet un bonheur euphorique (« vague béatitude », « éblouissante découverte », « hilarité unanime de mon être » 131). Par les identifications marquant chaque étape du déchiffrement du destin, Abel ne cherche qu'à combler la peur d'être ou de rester séparé (solitude). Il s'acharne à éviter de façon consciencieuse toute situation « castratrice ». Abel sait pertinemment que la perte de l'objet conduit à une dissolution pénible, c'est la raison pour laquelle il s'invente le régime du journal. Du narcissisme plutôt que la solitude. Au lieu de laisser perdre l'objet, il l'incorpore ou le porte et jouit dans ce portage sacré des « signes » du Père, d'une « intolérable et déchirante douceur » (130), laquelle, tel un « fleuve de miel », coule « majestueusement » (130, 143) dans ses veines. Il pousse à un sommet paroxystique la perversion lorsqu'il se baigne dans un bassin rempli de cheveux d'enfants (autant de fétiches, signes de son in-différence « narcissique »). En effet, cette fluidité étrange et irrésistible (cheveux = pluie) guette et met en danger l'identité d'Abel, jusqu'à la liquidation érotico-euphorique de celle-ci. L'ébriété euphorique, synonyme d'une grossesse méta-phorique, s'avère être pour Abel la seule et ultime chance de se porter bien, de (se) porter avec bonheur (132), de naître, d'être, d'exister...

Table II

Alors que les chapitres 2–3–4 témoignent d'une identification animale de Tiffauges, les chapitres 1–5–6 laissent déceler une identification aux enfants. D'où la dichotomie du haut et du bas (Ciel/Terre ; Paradis/Enfer). L'élan du troisième chapitre, incarnation du Diable, et par sa myopie, celle d'Abel, fait également appel à l'Hyperborée, au Canada, soit au Paradis terrestre. Cette inversion fait partie du grand mouvement destiné à effacer la frontière entre le Bien et le Mal, ou encore à les rassembler dans une figure apocalyptique, une somme symbolique qu'est la personne innocente d'Éfraïm, l'enfant juif, « porte-étoile ». C'est un moment par excellence de savoir, moment révélatif, lorsque les deux côtés d'une même réalité se retrouvent réunis : l'histoire vécue par Abel en tant qu'Ogre de Kaltenborn ne soupçonnant point la vraie raison de l'enlèvement des enfants dont il était chargé (charge sacrée de la maternité) rejoint l'histoire vécue par Éfraïm dans l'horreur de la « Cité infernal » (560), « Anus Mundi, la grande métropole de l'abjection » (554), à Auschwitz. « Abreuvé d'horreur, Tiffauges voyait ainsi s'édifier impitoyablement, à travers les longues confessions d'Éfraïm, une Cité infernale qui répondait pierre par pierre à la Cité phorique dont il avait rêvé à Kaltenborn. » (560)

C'est dans cette perspective hétérologique, abjecte que la gémellité, cette forme par excellence de l'altérité prendra sa valeur ultime. On a déjà vu l'effort de Tournier de se rendre compte du phénomène de la gémellité. Dans *le Roi des Aulnes* tout commence, pour Abel, avec les pigeons enfin dévorés, pigeons qui s'unissent dans « un gros œuf de plumes rousses sans pattes ni tête apparentes, parfaitement ovale » (226–227). C'est Abel lui-même qui révèle l'affinité et la ressemblance entre les pigeons récupérés et les enfants enlevés. De

plus, les plumes et les cheveux – fétiches s’inscrivant dans la série des photos – servent le plaisir pervers d’Abel. Les pigeons préfigurent non seulement Haïo et Haro, véritables jumeaux-miroirs, devenus, plus tard, Jungmannen de la Hitler Jugend, en raison d’un racolage de l’Ogre de Kaltenborn (379, 450), mais aussi et surtout l’amour ovale de Jean et Paul, déjà mentionné dans son rapport à l’anthropologie platonicienne.

C’est à l’issue des études psychologiques de René Zazzo que Tournier, ouvrant une parenthèse au sein de ses romans, a recours aux résultats des recherches scientifiques concernant les jumeaux, particulièrement les jumeaux-miroirs. Il apparaît que dans ses romans les jumeaux sont les porte-parole d’une pureté absolue. Mais l’idée de la pureté, grâce au mécanisme sournois de l’inversion maligne, devient la devise même « du vaste projet nazi d’homogénéisation » et fait, par exemple, que l’analyse scientifique des plantations des cheveux revêt un caractère tout inquiétant pour trouver son pendant exact dans l’histoire aliénante d’Éfraïm. C’est ainsi que le grand destin se transforme, se dégénère et devient une destinée dérisoirement immonde et cruelle. Ce n’est que le dernier venu, le petit chétif aux cheveux noirs, réincarnation paraît-il de l’enfant Abel qui apprendra à l’adulte le mécanisme de l’inversion diabolique, tout en dévoilant du coup les petites manies d’Abel, considérées comme innocentes, « son rite d’exhaustion totale dans le dénombrement amoureux de tous ses enfants » (557). Tout fait écho aux actes infâmes, épouvantables des nazis :

« Tiffauges l’écoutait de toutes ses oreilles, de tout son être, car il voyait s’édifier un univers qui reflétait le sien avec une fidélité effrayante et qui en inversait tous les signes. » (553)

Nous avons dressé le tableau de ces correspondances sur la *Table III*. Certes, frappante est la parenté physique entre l’enfant Abel et Éfraïm, surtout en ce qui concerne la race maudite à laquelle ils appartiennent respectivement : « J’étais chétif et laid avec mes cheveux plats et noirs qui encadraient un visage bistre où il y avait de l’arabe et du gitan » (25). Abel marginalisé, jeté hors de la société en raison d’un crime qu’il n’a peut-être même pas perpétré, déclaré criminel, dispensé enfin grâce à l’éclatement de la guerre, tient de la même « race » qu’Éfraïm. Il est en marge dans ces « cagibis » successifs, non seulement à la suite de ses petites manies infantiles, mais aussi par sa part nomade, errante, une « machine de guerre » que l’Allemagne nazie poursuit avec autant de persévérance que la race juive. Par suite d’une inversion bénigne ou maligne, au lieu d’être persécuté par les Allemands, c’est lui qui persécute.

« Juifs et gitans, peuples errants, fils d’Abel, ces frères dont il se sentait solidaire par le cœur et par l’âme, tombaient en masse à Auschwitz sous le coup d’un Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé. » (560)

Table IV

La mort (et le mort) est partout à l’œuvre dans *le Roi des Aulnes*. Trois morts précèdent la mort apocalyptique d’Abel (ch. 6). D’abord, l’exécution de Weidmann (« géant aux sept crimes », « assassin », 185–186), cet alter ego parfait de Tiffauges, né le même jour et au même poids (151–191), passe par le même processus que Tiffauges : arrestation, procès, exécution. (Ce dernier, inculpé du viol de Martine, se voit également arrêté.) Pour ce qui est de l’exécution, ce carnaval transgressif, Tiffauges y participe, mais ne supporte pas l’émergence de l’abjet : « je vomis de la bile » (191). Pour continuer la série des morts, dans le troisième chapitre un homme des tourbières du « 1^{er} siècle de notre ère », nommé plus tard « Roi des Aulnes » (294) est exhumé. L’examen minutieux du contenu de son estomac laisse entendre que le défunt est, sans aucun doute, Jésus :

« Il n'est pas interdit de supposer que ce dernier repas d'un homme certainement considérable, d'un roi sans doute, pris avant une mort horrible, mais librement choisie, ait lieu en même temps – la même année, qui sait, le même jour, à la même heure ! – que la Cène, cet ultime repas pascal qui réunit avant la Passion Jésus et ses disciples. » (294)

Table V

Jésus, le Roi des juifs serait-il donc le Roi des Aulnes ? Le rédempteur ? Tiffauges rachète le salut dans le dernier portage qui le rend semblable non seulement à Saint Christophe – mais aussi au Christ. A chaque sommet de l'étoile, le message divin s'incarne, Abel y participe ; lui aussi est une incarnation du message divin ainsi que les enfants : Fils de l'Homme, les pigeons : figures de l'Esprit-Saint, les plumes et les cheveux ou la pluie : symboles ascensionnels censés assurer une communication entre Ciel et Terre. Si le Christ et toute cette dimension eschatologique nous intéressent ici c'est en raison du fait que le corps du Christ est sans péché, et comme tel, il est hétérogène (sacré). Or, « cette hétérogénéité ne cesse pas de révéler, comme l'indique Kristeva, l'existence morale et symbolique de l'infamie ; cependant communiquée au pécheur par son être même, elle le sauve de l'abjet¹ ». C'est l'Allemagne nazie qui occupe cette place honteuse de la bassesse, de l'ignominie dont Abel fait partie intégrante. Avec ses chasses aux proies consacrant les enfants au nom de l'hétérogène, il attise, voire nourrit la machine de l'abjection. Abel incarne donc le pécheur qui rachète ses crimes et devient innocent, comme l'enfant. Séduit par l'objet de son désir, il se laisse reconduire dans cette terre vierge, laquelle participe, et cela n'a rien d'étonnant, du maternel. Son voyage, se faisant sous le signe de l'hétérogène, le glisse de façon érotique et « euphorique » dans l'abjet. C'est la reconnaissance du mécanisme de l'abjection qui le sauve : « l'homme n'est un être spirituel, intelligent, connaissant, bref, parlant, que dans la mesure où il re-connaît son abjection – de la répulsion au meurtre – et où il l'intériorise comme telle, c'est-à-dire la symbolise² ».

Finalement, avant l'apocalypse ultime, dans le cinquième chapitre, c'est contre Tiffauges (Hitler), l'Ogre de Kaltenborn que l'on prépare un attentat, raté. Les correspondances au niveau des ces trois chapitres cités (1–3–5) nous permettent de dessiner l'une des étoiles, à savoir celle qui pointe vers le bas, quoique l'ange de la mort, et des morts en général, n'épargnent point les trois autres sommets de l'étoile non plus. Les événements auxquels les points invoqués font recours rappellent dans tous les cas un massacre : d'abord le massacre des pigeons, ensuite celui du « grand veneur » et, finalement, de manière paroxystique, celui des enfants – les trois préférés et Éfraïm. Il apparaît que pour quitter une étape il est nécessaire d'effacer tous les signes ou, pour mieux dire, toutes les traces d'un éventuel retour en arrière : incendie ravageant le collège Saint-Christophe, éclatement de la guerre, dévoration des pigeons.

Parmi les nombreux parallélismes qui s'imposent, nous nous sommes bornée ici à montrer le fonctionnement de notre système, lequel doit son efficacité à la constitution d'un objet abjet dont la perception invite le regard au-delà d'un sens communicable. L'objet défie un autre sens (ce quelque chose de plus), « le tout autre » et, ce faisant, interdit l'image.

Le roman ainsi entretenu par le concept devient sous la plume de Tournier *un nouveau roman naturaliste*, car par opposition au roman naturaliste du 19^e siècle qui crée un monde abominablement clos en épuisant son objet, un monde « originaire », Tournier épuise le concept en l'inversant, en le pervertissant indéfiniment pour montrer que tant que le concept reste fermé,

¹ KRISTEVA, 1980, 144.

² *Ibid.*, p. 140.

inentamé ou, pour formuler avec Deleuze-Guattari, « tant qu'il ne s'accorde pas à d'autres concepts », il est « privé de sens¹ ».

2. De moins

L'essai ou les devenirs des genres

Ayant parcouru les cas où le concept est « de trop », voyons de plus près ce qui se passe lorsque, au contraire, celui-ci « manque » de la structure. Ne serait-ce pas justement les « genres-en-devenir » cet objet manquant de la structure ? Sans doute l'ouvrage tournierien qui met le mieux en scène le fonctionnement du modèle générique est-il *le Vent Paraclet*. Ce livre du Saint-Esprit (du possible) appelé aussi « autobiographie intellectuelle », voire « roman autobiographique » prétendant jeter une lumière éclairante sur l'artisanat affectif et intellectuel de son auteur, passe finalement mal auprès des lecteurs, quitte à figurer – selon le témoignage du *Journal extime* – un échec (JE, 174) même. Sans répondre aux attentes autobiographiques, *Le vent Paraclet* donne lieu à d'imperceptibles passages génériques : l'autobiographie y devient fiction si elle ne vire pas à une réflexion philosophique, laquelle, de son côté, se voit sujette à devenir critique littéraire, voire une auto-analyse. Aussi a-t-il beau révéler la « vérité » de l'œuvre et de son auteur (piège que Tournier n'hésite pas à tendre à ses critiques trop crédules), cette vérité s'avère toujours à caractère éphémère et facilement fictionnalisable.

Cette perpétuelle fuite du *percept* et de l'*affect* (ou, pour mieux dire, cette perpétuelle minoration du *concept*) qui est aussi à l'origine des répétitions et des réécritures, conduit le lecteur – le lecteur Tournier qui s'interroge sur le devenir de la philosophie – avec « les malheurs de Sophie² » (malheurs forcément mélancoliques) aux confins affectifs : car le signifiant par excellence du concept de l'absolu est bel et bien l'*affect*. D'où le secret dévoilé une fois pour toutes de la machine tournierienne de création : tout concept a besoin de percepts et d'affects pour s'incarner, et inversement, pour se faire « comprendre » l'affect doit fuir sa demeure (la poésie) et devenir « deux » (secondéité), entre autres « paysage ».

« On dirait qu'un concept isolé offre à la réflexion une surface lisse qu'elle ne parvient pas à entamer. » (MI, 13)

En effet, dans *le Roi des Aulnes*, les instants sublimes sont toujours liés à la perception du paysage. C'est que *le Vent Paraclet* tient merveilleusement lieu de laboratoire du devenir, du « devenir-genre ». Aussi comprendrons-nous comment « l'absolu », obsessionnellement recherché par Tournier, peut prendre chez lui de multiples avatars aux formes (« faits ») extrêmement variées. Du « comique cosmique » au « rire blanc », l'absolu fait aussi irruption dans la figure insolite d'un « hérisson » endormi dans le jardin de Michel Tournier à Choisel³. Insolite, son image l'est indubitablement tant qu'elle place tout essai *du Vent Paraclet* sous le signe du frag-

¹ DELEUZE-GUATTARI, 1991, 76.

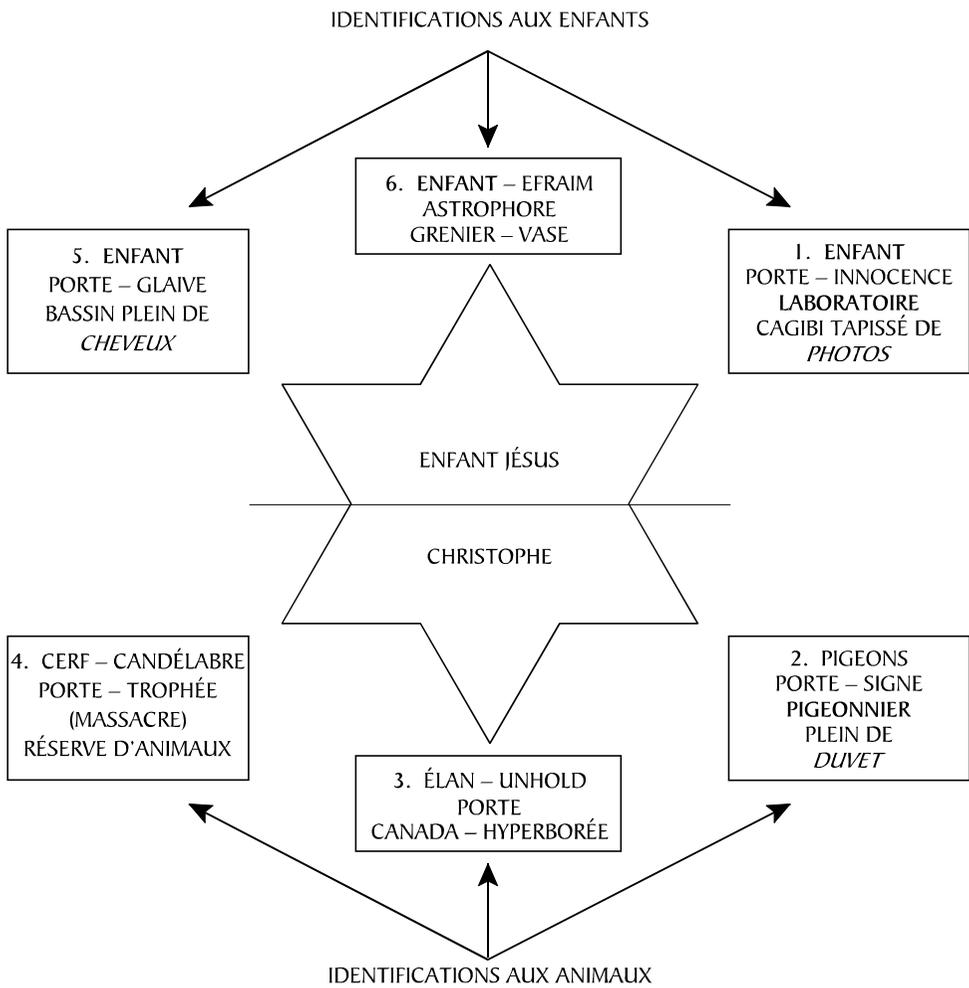
² Le dernier chapitre de VP « Les malheurs de Sophie » où Sophie – la Sagesse, le concept – joue le rôle du personnage conceptuel faisant littéralement référence à Sophie von Kühn et à Novalis.

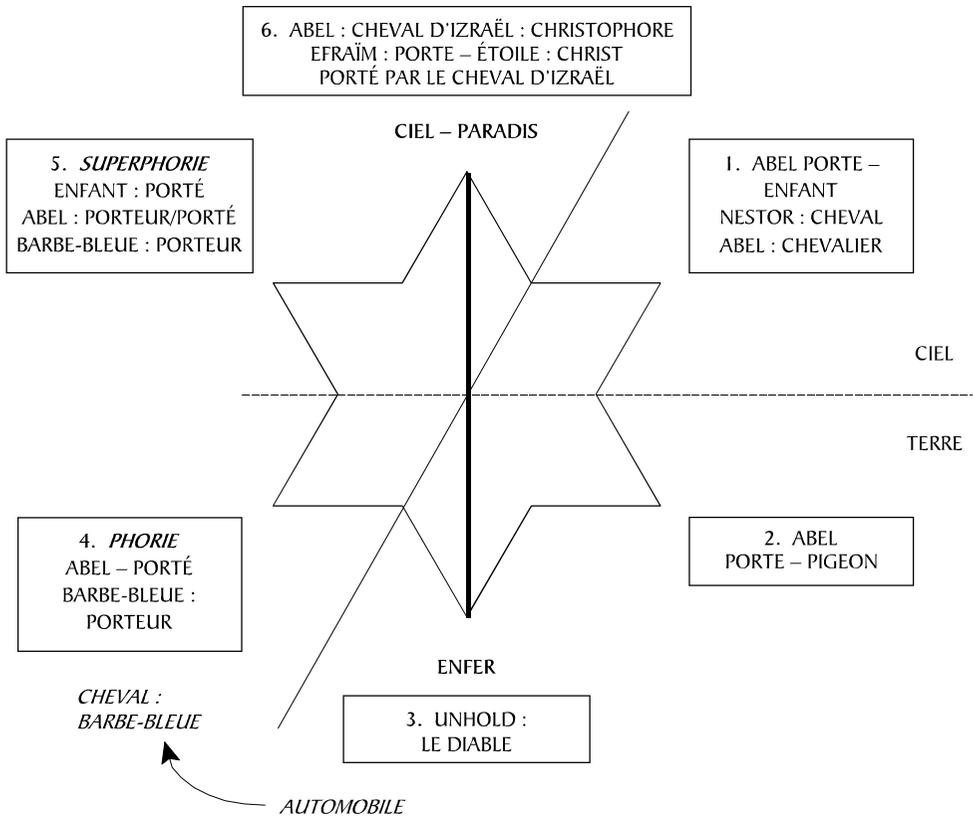
³ Cf. VP, 301.

ment romantique, un genre encore à venir, par le renvoi quasi imperceptible et particulièrement subtil au « fragment¹ » de Fr. Schlegel.

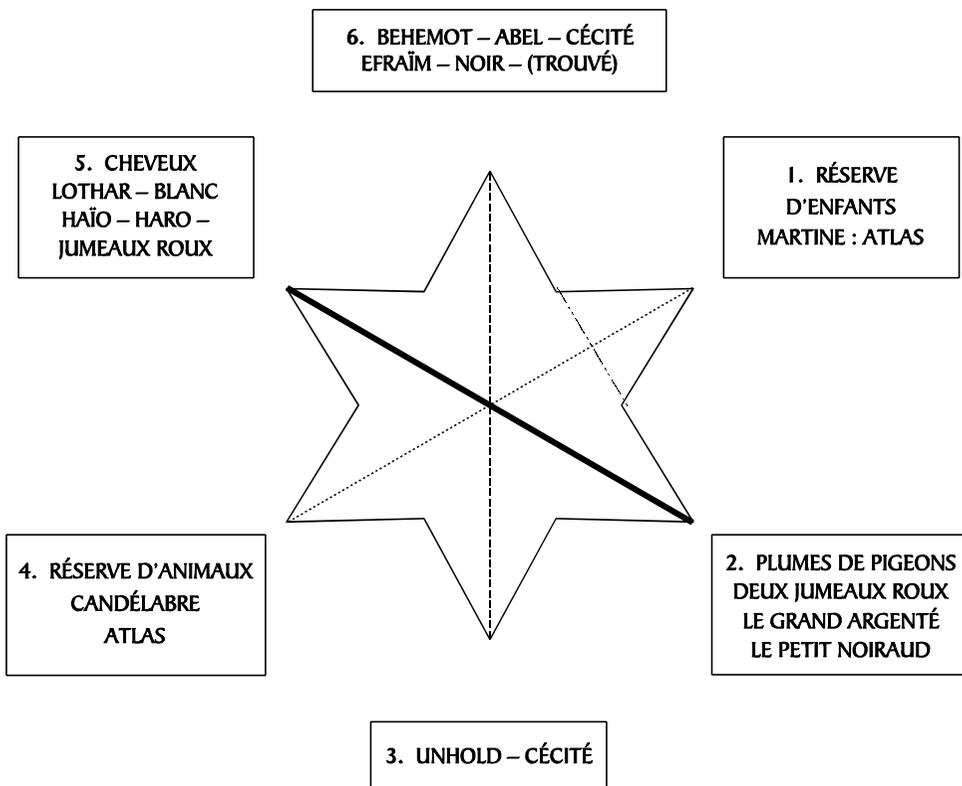
De la philosophie au roman, de l'autobiographie à l'essai critique, Tournier, ce passant venu du dehors (de la philosophie) et semblable à ses héros nomades, « machines de guerre », devient « l'artisan » ce qu'il a toujours voulu être : « l'homme du sous-sol », nomade qui, rentré dans son Natal, dans sa « mine » d'une richesse incomparable, finit par trouver et inventer sa ritournelle, son « Art de la fugue » (VP, 130). Et c'est ainsi, en musicien qu'il continue son nomade sur le chemin qui va du virtuel du philosophe au possible du « jardinier », aux marges toujours à marginaliser où son « devenir-écrivain-philosophe » ne cesse de se perpétuer.

¹ Cf. LACQUE-LABARTHE-NANCY, 1978.

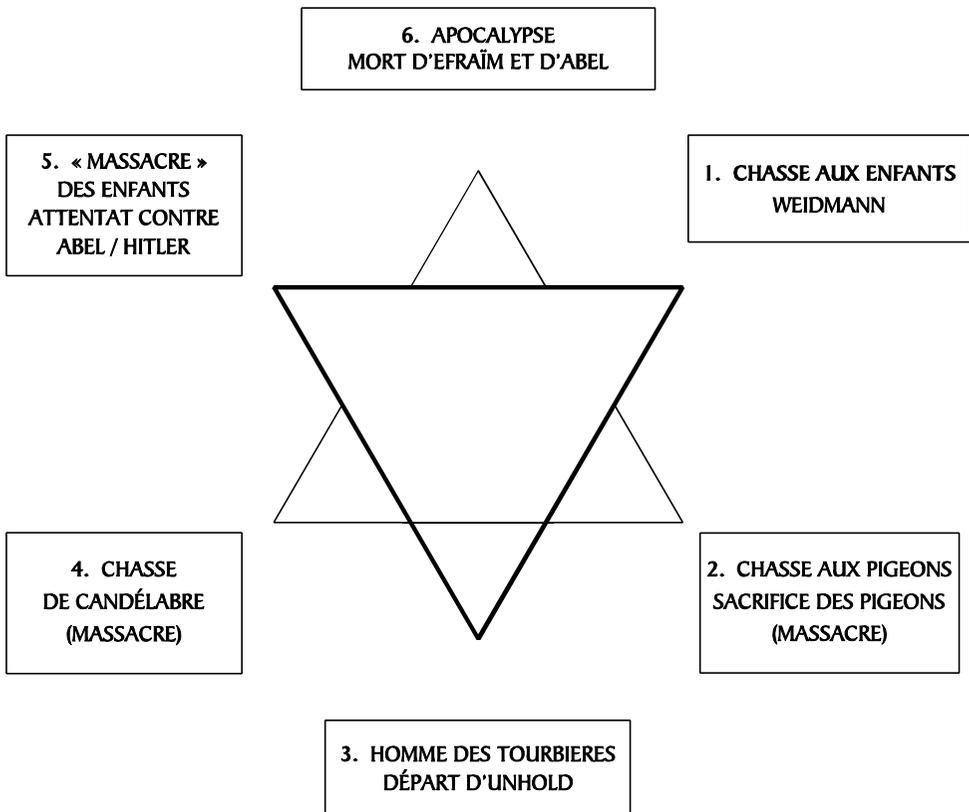




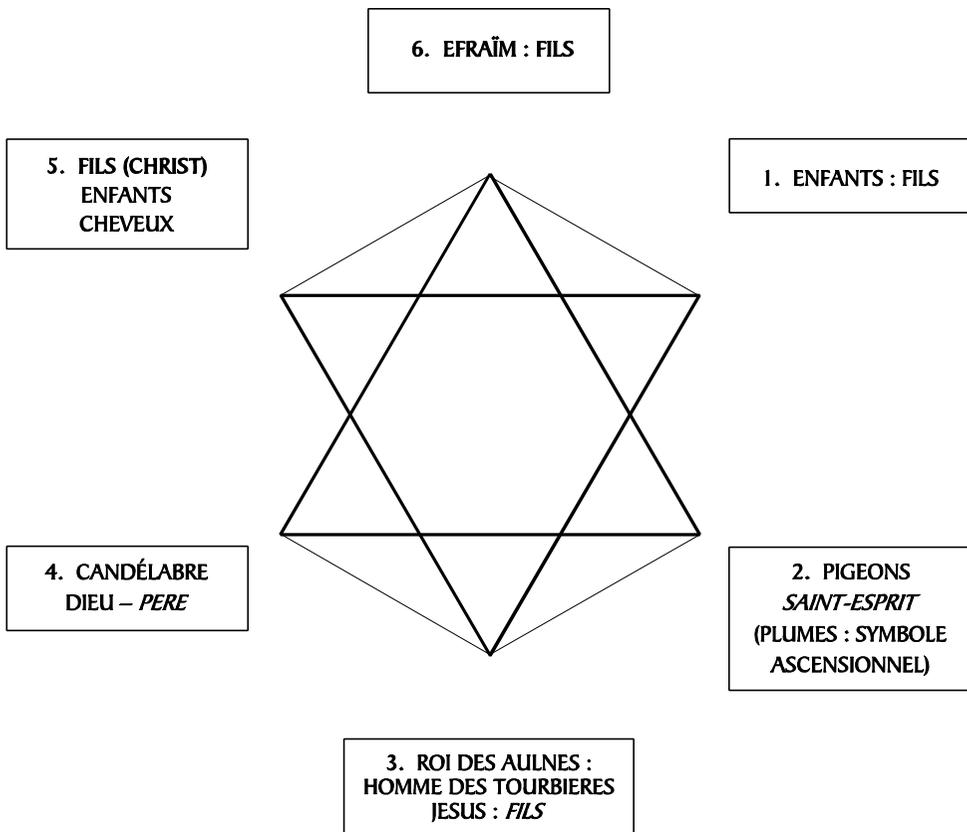
II



III



IV



V

« Car rien n'est plus séduisant que les œuvres futures, rêvées pendant que s'achève dans la douleur un travail de longue haleine. Elles ont toute la fraîcheur gratuite et légère qui manque au livre au chantier, sali par les efforts et les incertitudes. Il n'empêche que la rupture reste blessante et marque le début d'une période errante et désespérée. » (VP, 182)

de T.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Michel Tournier (clef des sigles)

- VLP – Vendredi ou Les Limbes du Pacifique. Paris, Gallimard 1967. Édition revue et augmentée, 1972. (Folio 959).
- RA – Le Roi des Aulnes. Paris, Gallimard 1970. (Folio 656).
- GJ – Gilles et Jeanne, Paris, Gallimard, 1970. (Folio 1707)
- M – Les Météores. Paris, Gallimard 1975. (Folio 905).
- VLS – Vendredi ou la vie sauvage. Paris, Flammarion, 1971. (Folio Junior 30)
- VP – Le Vent Paraclét. Paris, Gallimard 1977. (Folio 1138).
- JVC – Journal de voyage au Canada. Photographies d'Édouard Boubat. Montréal, Les Éditions de la Presse 1977 ; Paris, Robert Laffont 1984.
- CB – Le Coq de bruyère. Contes et nouvelles. Paris, Gallimard 1978. (Folio 1229).
- CS – Des clefs et des serrures. Images et proses. Paris, Le Chêne-Hachette, 1979.
- VD – Vues de dos. Photographie d'Édouard Boubat. Paris, Gallimard, 1981.
- VV – Le vol du vampire. Notes de lecture. Paris, Mercure de France 1981. (Idées/Gallimard 485).
- GMB – Gaspard, Melchior et Balthazar. Paris, Gallimard 1980. (Folio 1415)
- VI – Le Vagabond Immobile. Dessins de Jean-Max Toubeau. Paris, Gallimard 1984.
- PP – Petites proses. Paris, Gallimard 1986. (Folio 1768).
- GO – La goutte d'or. Paris, Gallimard 1986. (Folio, n 1908)
- MA – Le Médiocroche amoureux, Paris, Gallimard 1989.
- CM – Le Crépuscule des Masques. Photos et photographes. Paris, Hoëbeke 1992.
- PL – Le Pied de la lettre. Trois cents mots propres. Paris, Mercure de France 1994.
- MI – Le Miroir des Idées. Traité. Paris, Mercure de France 1994.
- E – Eléazar ou la source et le buisson, Paris, Gallimard, 1996.
- JE – Journal extime, Paris, Ed. la Musardine, 2002 ; Gallimard, 2004.
- LV – Lectures vertes, 2006.

II. D'autres sigles

- RFP : Revue Française de Psychanalyse
ML : Magazine Littéraire
NRP : Nouvelle Revue de Psychanalyse
RSH : Revue des Sciences Humaines
RHLF : Revue d'Histoire Littéraire de la France

III. Manuels d'histoire littéraire

- DARCOS, Xavier – BOISSINOT, Alain – TARTYRE, Bernard
1989 : *Le XX^e siècle en littérature*, Paris, Hachette, 1989.
- HORVILLE, Robert (dir.)
1994 : *Anthologie de la littérature française, XXe siècle*, Paris, Larousse.
- LAGARDE, André – MICHARD, Laurent
1988 : *XX^e siècle. Les grands auteurs français, Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas.
- LECHERBONNIER, Bernard – BRUNEL, Pierre – RINCE, Dominique – MOATTI, Christiane – MITTERAND, Henri
1989 : *Littérature XX^e siècle*, Paris, Nathan.
- VERCIER, Bruno - LECARME, Jacques
1982 : *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas.
- VIART, Dominique – VERCIER, Bruno
2008 : *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.

IV. Études sur l'œuvre de Michel Tournier

(Ouvrages, articles, entretiens)

- BAROCHE, Christiane
1975 : « Michel Tournier ou l'espace conquis », *Critique* 342, pp. 1178–1184.
1978 : « Les Météores, ou l'enfer et le paradis », *ML* n° 138, pp. 18–21.
1986 : « De la clé de l'instant à la serrure du mythe », *SUD* n° 61, pp. 161–169.
- BEVAN, David
1986 : *M. T.*, Amsterdam, Rodopi.
- BOULOUMIÉ, Arlette
1987 : « La figure de Christ dans l'œuvre de Michel Tournier », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, pp. 433–442.
1988 a : *Michel Tournier. Le roman mythologique. Suivi de Questions à Michel Tournier*. Paris, Corti.
1988 b : « Onomastique et création dans "Les Météores" de Michel Tournier », *RHLF* novembre-décembre, pp. 1096–1112.
1988 x : « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de P. Brunel, pp. 1071–1086.
1989 : « Rencontre avec Michel Tournier », *Europe* juin-juillet, pp. 147–157.
1990 : « Le mythe de l'androgynie dans l'œuvre de Michel Tournier », *L'Androgynie dans la Littérature. Cahiers de l'hermétisme*. Paris, Albin Michel, pp. 63–79.
1993 : « La séduction de la réécriture chez Michel Tournier ». *RSH* n°232, pp. 9–20.
- BROCHIER, Jean-Jacques
1978 : « Dix-huit questions à Michel Tournier », *ML* n° 138, pp. 11–13.
1981 : « Qu'est-ce que la littérature : un entretien avec Michel Tournier », *ML* n° 179, pp. 80–86.
- BUSNEL, François
2006 : « Entretien », *Lire*, juillet-août.

- CLAVEL, André
 1977 : « Un nouveau cynique : Tournier, le jardinier », *Critique* n° 361–362, pp. 609–615.
- CHABOT, Jacques
 1976 : « Un frère jumeau du monde Michel Tournier », *Études* n° 345, pp. 49–71.
- DAVIS, Colin
 1991 : « Les interprétations », *Images et signes de Michel Tournier*. Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Arlette Bouloumié et Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard, pp. 191–206.
- DELEUZE, Gilles
 1967 : « Une théorie d'autrui. Autrui, Robinson et le pervers », *Critique* n° 241, pp. 503–525. (Réédition : « Michel Tournier et le monde sans autrui », postface de M.T. VLP. Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1972)
- ESCOFFIER-LAMBIOTTE, Pierre
 1978 : « Un entretien avec Michel Tournier », *Le Monde* 8–9 octobre, p. 32.
- FERGUSSON, Kirsty
 1986 : « Le rire et l'absolu dans l'œuvre de Michel Tournier », *SUD* n° 61, pp. 76–89.
 1991 : « Le paysage de l'absolu », *Images et signes de Michel Tournier*. Actes du colloque de Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard.
 1994 : « Totalité et ironie », *RSH* n°232, 1993–4, pp. 67–75.
- GUICHARD, Nicole
 1989 : *M. T. Autrui et la quête du double*. Paris, Didier-Érudition.
- KIBÉDI VARGA, Aron
 1986 : « Récit et postmodernité », *CRIN 14*, Littérature et postmodernité, Textes réunis par A. Kibédi Varga, pp. 1–16.
 1990 : « Le récit postmoderne », *Littérature* n° 77, pp. 3–22.
- KLETTKE, Cornelia
 1993 : « La musique dans l'esthétique de la "mythécriture" de Michel Tournier : une musique textuelle de la séduction », *RSH* n° 232, pp. 47–66.
- KOSTER, Serge
 1986 a : Michel Tournier. Paris, Henri Veyrier.
 1986 b : « Éléments de tourniéologie : En suivant Gaspard, Melchior et Balthazar », *SUD* n° 61, pp. 35–51.
- LEHTOVUORI, Eeva
 1995 : *Les voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*. Helsinki, Academia Scientiarum Finnica.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE n°138, Juin 1978.
 MAGAZINE LITTÉRAIRE n°226, Janvier 1986.
- MAGNAN, Jean-Marie
 1986 a : « Saint Gilles de Rais ou Tournier Hagiographe », *SUD* n° 61, pp. 30–34.
 1986b : « Les transports secrets », *SUD* n° 61, pp. 70–75.
 1991 : « La création critique ou l'avocat du diable », *Images et signes de Michel Tournier*. pp. 207–224.
- MARTY, Catherine
 1986 : « Du corps rhétorique de Roland Barthes au corps érotique de Michel Tournier », *SUD* n° 61, pp. 90–96.

- MERLLIÉ, Françoise
 1986a : « Histoire des barbares », *ML* n° 226, pp. 29–35.
 1986b : « La Reine blonde. De Méduse à la muse, ou comment les mots délivrent de l'image », *SUD* n° 61, pp. 14–29.
 1988 : *Michel Tournier*. Paris, Dossier Belfont.
 1991 : « Le commémoration », *Images et signes de Michel Tournier*, pp. 113–129.
- MONES, Philippe de
 1975 : « Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme », postface in *RA*, pp. 586–600.
- ORMESSON, Jean d'
 1977 : « Michel Tournier par Jean d'Ormesson » [compte rendu de *Le Vent Paraclet*], *Figaro Littéraire* 5–6 mars 1977, p.15.
- PERROT, Jean
 1988 : « Gémeaux : quadratures et syzygies », *Dictionnaires des Mythes Littéraires*, sous la direction de P. Brunel, pp. 628–638.
- POIRIER, Jacques
 1983 : *Le thème du double et les structures binaires dans l'œuvre de M.T.* Thèse du 3e cycle, Université de Dijon.
- POIRSON, Alain
 1977 : « Une logique contre vents et marées », Entretien avec Michel Tournier, *La Nouvelle Critique* juin-juillet 1977, pp. 47–50.
- PURDY, Anthony
 1980 : « "Les Météores" de Michel Tournier : une perspective hétérologique », *Littérature* n° 40, décembre, pp. 32–43.
 1993 : « Séduction et simulation : L'empire des signes dans le Roi des aulnes », *RSH* n° 232, octobre-décembre, pp. 21–33.
- RIZK, Hoda
 1981 : *Articulation et fonctions des mythes de l'ogre et de l'androgyné dans « Le Roi des Aulnes » et « Les Météores » de M.T.*, Thèse du 3e cycle (non publiée), Université Denis Diderot, Paris 7 Jussieu.
- ROSELLO, Mireille
 1990 : *L'indifférence chez Michel Tournier. Un de ces types est le jumeau de l'autre*. Paris, Corti.
 1993 : « Le regret de s'être laissé séduire: une lecture épidermique de „Tupik" », *RSH* n° 232, pp. 133–146.
- SUD hors-série, 1980.
 SUD n° 61, 1986.
- VIERNE, Simon
 1987 : *Rite, roman, initiation*. Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble.
- VRAY, Jean-Bernard
 1986 : « De l'usage des monstres et des pervers... », *SUD* n° 61, pp. 100–121.
- WORTON, Michael
 1986 : « Écrire et ré-écrire : le projet de Tournier », *SUD* n° 61, pp. 52–69.
- ZAPATA, Monica

1986 : *Essai d'interprétation du mythe de Gilles de Rais dans « Le Procès de Gilles de Rais » de Georges Bataille et « Gilles et Jeanne » de Michel Tournier*. Thèse de doctorat non publiée. Université Denis Diderot, Paris 7 Jussieu.

ZAZZO, René

1960 : *Les jumeaux le couple et la personne*. Paris. P.U.F.

1984 : *Le paradoxe des jumeaux*. Paris, Ed. Stock/Laurence Pernoud.

ZHAODING, Yang

2001 : *Michel Tournier. La conquête de la Grande Santé*. New York, Peter Lang Publishing.

V. Autres références

ARISTOTE

1980 : *La Poétique*. Paris. Le Seuil.

ASSOUN, Paul-Laurent

1989 : « Crise du sujet et modernité philosophique : Marx, Nietzsche, Freud », *Encyclopédie Philosophique Universelle I*. (L'Univers philosophique), volume dirigé par André JACOB, Paris, P.U.F, pp. 731–738.

1980 : *Freud et Nietzsche*. Paris, P.U.F. « Philosophie d'aujourd'hui ».

1994 : « Freud et le rire », *Freud et le rire*. (sous la direction de A.W. SZAFRAN et A. NYSENHOLC). Paris, Métailié, pp. 29–57.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera

1967 : « La perversion comme structure », *L'inconscient*, pp. 11–41.

BACHELARD, Gaston

1940 : *La philosophie du non*. Paris, P.U.F.

1949 : *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio ».

1970 : *La formation de l'esprit scientifique*. Paris, Ed. Vrin.

BACKES, Cathrine

1968 : « Lacan ou le porte-parole », *Critique*, n°249, pp. 136–161.

BADIOU, Alain

1989 : « D'un sujet enfin sans objet », *Cahiers confrontation* n° 20, pp. 13–22.

BAKHTINE, Mikhaïl

1970 : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard. Coll. « Tel ».

BALBURE, Brigitte

1993 : article « répétition », *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Larousse. Sous la direction de Roland Chemama. pp. 244–248.

BARTHES, Roland

1953 : *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Le Seuil. Coll. « Points ».

1957 : *Mythologies*. Paris, Le Seuil.

1964 : *Essais critiques*. Paris, Le Seuil. Coll. « Tel Quel ».

1970 : *S/Z*. Paris, Le Seuil. Coll. « Points ».

1973 : *Le plaisir du texte*. Paris, Le Seuil. Coll. « Points ».

1975 : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Le Seuil.

1978 : *Leçon*. Paris, Le Seuil. Coll. « Points ».

1980 : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Ed. de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.

1984 : *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris, Le Seuil.

BATAILLE, Georges

1957 : *L'Érotisme*. Paris, Ed. de Minuit.

1962 : *L'Impossible. Histoire de Rats suivi de Dianus et de l'Orestie*. Paris, Ed. de Minuit.

1970 : *Œuvres complètes I-II*. Paris, Gallimard.

1973 : *Œuvres complètes V*. Paris, Gallimard.

BATU, Horia

1983 : « Post-modernisme, Three Types », *Krisis* n° 1, Houston, Summer 1983, p. 99–103.

BAUDRILLARD, Jean

1976 : *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard.

1979 : *De la séduction*. Paris, Galilée. Coll. « folio/essais »

1981 : *Simulacres et Simulation*. Paris, Galilée. Coll. « débats »

1983 : *Les stratégies fatales*. Paris, Ed. Grasset & Fasquelle.

1990 : *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris, Galilée.

BENNINGTON, Geoffrey - DERRIDA Jacques

1991 : *Jacques Derrida*. Paris, Le Seuil.

BERGSON, Henri

1963 : « Le Rire, Essai sur la signification du comique », in *Œuvres*, Edition du Centenaire. Paris, P.U.F., pp. 383–485. [première édition : 1899]

BERTIN, Francis

1986 : « Corps spirituel et androgynie chez Jean Scot Erigène », *Cahiers de l'Hermétisme*, « Androgynie ». Paris, Albin Michel, pp. 63–128.

BERTO, Sophie

1991 : « L'attente postmoderne ». *RHLF* n° 4–5, pp. 735–743.

BLANCHOT, Maurice

1949 : *La part du feu*. Paris, Gallimard.

1955 : *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, Coll. « Idées ».

1959 : *Le livre à venir*. Paris, Gallimard.

1969 : *L'entretien infini*. Paris, Gallimard.

- BLOOM, Harold
 1975 : *A Map of Misreading*. New York/London, Oxford University Press.
 1976 : «Poetry, Revisionisme, Repression.», *Poetry and Repression: Revisionisme from Blake to Stevens*. New Haven, Yale University Press, pp. 31–51.
- BRISSON, Luc
 1973 : « Bisexualité et médiation en Grèce ancienne », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 7, pp. 27–48.
 1986 : «La bisexualité dans l'antiquité gréco-latine », *Cahiers de l'Hermétisme*, « L'Androgyne », pp. 31–61.
- BRUNEL, Pierre
 1974 : *Le Mythe de la métamorphose*. Paris, A.Colin.
 1988 : *Dictionnaire des mythes littéraires*. Sous la direction de P. B. Paris, Edition du Rocher.
- CAILLOIS, Roger
 1950 : *L'homme et le sacré*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essais ».
- CANNONE, Belinda
 1993 : « Éléments d'une poétique du roman au XX^{ème} siècle », *Quai Voltaire* 8, printemps, pp. 60–76.
- CHEVALIER, Jean - GHEERBRANT, Alain
 1982 : *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Ed. Robert Laffont S.A. et Jupiter.
- CLAIR, Jean
 1989 : *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris, Gallimard.
- CLAVREUL, Jean
 1967 : « Le couple pervers », *Le désir et la perversion*. Paris, Seuil. Coll. « Points », 91–126.
 1987 : *Le désir et la loi*. Paris, Denoël. « L'espace analytique ».
- COLOMBO, Eduardo
 1991 : « L'inconscient érotisme de la mort », *Topique* n° 48, pp. 237–259.
- COURTIEU, Marc
 1989 : « Le discours fragmentaire ». *Encyclopédie philosophique universelle I*. Paris, P.U.F., pp. 843–846.
- DARMON, Marc
 1993 : article « topologie », *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Larousse. Sous la direction de Roland Chamana, pp. 284–286.
- DAVID, Christian
 1975 : « La bisexualité psychique. Eléments d'une réévaluation », *RFP* n° 5–6, pp. 713–856.
- DELEDALLE, Gérard
 1978 : « Commentaire », in PEIRCE, 1978, 203–252, Paris, Seuil
- DELEUZE, Gilles
 1968 : *Différence et répétition*. Paris, P.U.F. Coll. « Epiméthée ».
 1969 : *Logique du sens*. Paris, Ed. de Minuit.
 2002 : *L'île déserte et autres textes*. Textes et entretiens 1953–1974, Paris, Ed. de Minuit.
 2003 : *Deux régimes de fous*. Textes et entretiens 1975–1995, Paris, Ed. de Minuit.
- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix
 1976 : *Rhizome*. Paris, Ed. de Minuit. (Repris : Deleuze-Guattari 1980, pp. 9–37.)

- 1980 : *Mille Plateaux*. Paris, Ed. de Minuit.
- 1991 : *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Ed. de Minuit, 1991
- DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire
- 1977 : *Dialogues*. Paris, Flammarion.
- DERRIDA, Jacques
- 1968 : « La différance », *Théorie d'ensemble*. pp. 43–68. (Repris : Derrida, 1972, pp. 1–29.)
- 1972 : *Marges de la philosophie*. Paris, Ed. de Minuit.
- 1980 : « Le facteur de la vérité », *La Carte Postale, de Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion, pp. 441–524.
- 1987 : « Lettre à un ami japonais », *Psyché, Invention de l'autre*. Paris, Galilée, pp. 387–393.
- DESCOMBES, Vincent
- 1979 : *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933–1978)*. Paris, Ed. de Minuit.
- DOR, Joël
- 1987 : *Structure et perversion*. Paris, Denoël.
- ECO, Umberto
- 1988 : *Sémiotique et philosophie de langage*. Paris, P.U.F.
- ELIADE, Mircea
- 1949 : *Traité d'histoire des religions*. Paris, Ed. Payot.
- 1949/1975 : *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard. Coll. « Idées ».
- 1952 : *Images et symboles*. Paris, Gallimard.
- 1962 : *Méphistophélès et l'androgyne*. Paris, Gallimard. Coll. « Les Essais ».
- 1963/1973 : *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard. Coll. « Idées ».
- 1965 : *Le Sacré et le Profane*. Paris, Gallimard.
- 1971 : *La nostalgie des origines*. Paris, Gallimard.
- FAGES, Jean-Baptiste
- 1991 : *Comprendre Jacques Lacan*. Toulouse, Privat. (première édition : 1971)
- FEDIDA, Pierre
- 1977 : *Le concept et la violence*. Paris, U.G.E. « 10/18 ».
- FERNANDEZ BRAVO, Nicole
- 1988 : « Double », *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de P. Brunel, pp. 487–526.
- FOUCAULT, Michel
- 1966 : *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard.
- 1969 : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, pp. 73–104 ; repris : *Dits et écrits I*, pp. 789–821.
- 1994 : *Dits et écrits I-IV*. Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund
- 1936 : *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Paris, Gallimard.
- 1954 : *Cinq psychanalyse*. Paris, P.U.F.
- 1961 : *Introduction à la psychanalyse*. Paris, Payot.
- 1967 : *Abrégé de psychanalyse*. Paris, P.U.F.
- 1968 : *Métapsychologie*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essais »

- 1969 : *La vie sexuelle*. Paris, P.U.F.
- 1972 : *Moïse et le Monothéisme*. Paris, Gallimard. Coll. « Idées ».
- 1973 : *Névrose, Psychose et Perversion*. Paris, P.U.F.
- 1976 : *Essais de psychanalyse*. Paris, Petite Bibl. Payot.
- 1984 : *Totem et tabou*. Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- 1985 : *Inquiétante étrangeté*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essais ».
- 1987 : *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris, Gallimard.
- 1988 : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris, Gallimard.
- FRYE, Northrop
- 1969 : *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard
- 1982 : *Palimpsestes*. Paris, Le Seuil.
- GREEN, André
- 1973 : « Le genre neutre », *NRP* n° 7, pp. 251–262.
- 1976 : « Un, autre, neutre : valeurs narcissique du même », *NRP* n° 13, pp. 37–79.
- 1983 : *Narcissisme de vie narcissisme de mort*. Paris, Ed. de Minuit.
- 1990 : *Le complexe de castration*. Paris, P.U.F. Coll. « Que sais-je ? »
- HABERMAS, Jürgen
- 1981 : « La modernité, un projet inachevé », *Critique* n° 413, pp. 950–967, suivi d'une note du traducteur Gérard Raulet.
- 1988 : *Le Discours philosophique de la modernité*. Paris, NRF, [Der philosophische Diskurs der Moderne, Suhrkamp, Hamburg, 1985].
- HEGEL, G.W.F.
- 1807/1991 : *Phénoménologie de l'esprit*. Paris, Aubier. « Bibliothèque philosophique »
- HEIMONET, Jean-Michel
- 1984 : *Politique de l'écriture Bataille/Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*. Paris, Ed. Jean-Michel Place.
- HENRIOT, Jacques
- 1989 : « La question du jeu ». *Encyclopédie Philosophique Universelle* I., Paris, P.U.F., pp. 622–631.
- HOLLIER, Denis
- 1987 : « Le rose et le noir », *RSH* n°206, pp. 93–128.
- 1993 a : *Les Dépossédés. Bataille, Callois, Leiris, Malraux, Sartre*. Paris, Ed. de Minuit.
- 1993 b : *La Prise de la Concorde suivi de Les dimanches de la vie*. Paris, Gallimard. (Première édition : 1974)
- 1993 c : *De la littérature française*. Sous la direction de D.H. Edition originale : *A New History of French Literature*. Harvard University Press, 1989.
- 1995 : *Le Collège de Sociologie (1937–1939)*. Paris, Gallimard. (Première édition : 1979. Coll. « Folio/Essais »)
- JULIEN, Philippe
- 1990 : *Pour lire Jacques Lacan*. Paris, E.P.E.L. Coll. « Points/Essais »
- JUNG, Carl-Gustav
- 1960 : *Problèmes de l'âme moderne*. Paris, Ed. Buchet Chastel.
- 1964 : *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard.
- JUNG, C.G. - KERÉNYI, Charles
- 1968 : *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris, Payot.

- KOFMAN, Sarah
 1986 : *Pourquoi rit-on ?* Paris, Galilée.
 1990 : *Séductions. De Sartre à Héraclite*. Paris, Galilée.
- KOJEVE, Alexandre
 1947 : *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris, Gallimard. Coll. « Tel ».
- KREMER-MARIETTI, Angèle
 1990 : « La post-modernité qui vient à nous », *Modernité*, pp. 185–193.
- KRISTEVA, Julia
 1969 : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Le Seuil. Coll. « Tel Quel ».
 1974 : *La Révolution du langage poétique*. Paris, Le Seuil. Coll. « Tel Quel ».
 1977 : *Polylogue*. Paris, Le Seuil. Coll. « Tel Quel ».
 1980 : *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*. Paris, Le Seuil. Coll. « Tel Quel ».
 1982 a : « L'abjet d'amour », *Tel Quel* n° 91, pp. 17–32.
 1982 b : « Ne dis rien », *Tel Quel* n° 91, pp. 33–44.
 1983 : *Histoires d'amour*. Paris, Denoël. Coll. « Folio/Essais ».
 1996 : *Sens et non-sens de la révolte*. Paris, Fayard.
- LACAN, Jacques
 1966 : *Écrits*. Paris, Le Seuil.
 1973 : *Le Séminaire. Livre IX. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Le Seuil. Coll. « Points ».
 1974 : *Télévision*. Paris, Le Seuil.
 1975 : *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud. 1953–54*. Paris, Le Seuil.
 1978 : *Le Séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris, Le Seuil.
 1994 : *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. Paris, Le Seuil.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe – NANCY, Jean-Luc
 1990 : *Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan*. Paris, Galilée.
- LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, Jean-Bertrand Lefèvre
 1967 : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Sous la direction de Daniel Lagache. Paris, P.U.F.
- LECOQ, Dominique
 1987 : « Documents, Acéphale, Critique : Bataille autour des revues », *Georges Bataille. Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*. Textes réunis et présentés par Jan Versteeg. Amsterdam, Rodopi, pp. 117–130.
- LEVI MAKARIUS, Laura
 1974 : *Le sacré et la violation de l'interdit*. Paris, Payot. Coll. « Science de l'homme »
- LÉVI-STRAUSS, Claude
 1958/1974 : *Anthropologie structurale*. Paris, Librairie Plon.
 1962 : *La pensée sauvage*. Paris, Librairie Plon.
- LIPOVETSKY, Gilles
 1987 : *L'empire de l'éphémère*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essai ».
- LYOTARD, Jean-François
 1977 : *Instructions païenne*. Paris, Galilée.
 1979 : *La condition postmoderne*. Paris, Ed. de Minuit.
 1982 : « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne? », *Critique* n° 419, pp. 357-367.

- 1988 : *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Galilée. Coll. « Débats ».
- MAN, Paul de
 1970 : « Rhétorique de la cécité : Derrida, lecteur de Rousseau », *Poétique* n° 4, pp. 455–475.
 1971 : *Blindness of Reading*. New York/London, Oxford University Press.
 1989 : *Allégories de la lecture*. Paris, Galilée. Coll. « La philosophie en effet ». (Ed. orig. 1979)
- MARINI, Marcelle
 1986 : *Jacques Lacan*. Paris, Belfond.
- MARMANDE, Francis
 1987 a : « Bataille politique », *Georges Bataille. Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*. Textes réunis et présentés par Jan Versteeg. Amsterdam, Rodopi, pp.55–63.
 1987 b : « La disparition ou l'instant d'écrire », *RSH* n° 206, pp. 129–141.
- MIGUET, Marie
 1988 : « Androgyne », *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, sous la direction de P. Brunel, pp. 57–77.
- MOROT-SIR, Edouard
 1991 : « Paul De Man et la critique littéraire aux Etats-Unis ». *RHLF* n° 6, pp. 913–926.
- M'UZAN, Michel de
 1964 : « Aperçus sur le processus de la création littéraire », *Tel Quel*, repris : in *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- MÜLLER, Ernest
 1976 : *Histoire de la mystique juive*. Paris, Payot.
- OGILVIE, Bertrand
 1993 : *Lacan. La formation de sujet*. Paris, P.U.F. Coll. « Philosophies » (1^{ère} édition : 1987)
- OHLY, Friedrich
 1959 : « Vom Geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur*. Trad. hong. in *Ikonológia és műértelmezés* I, Szeged, 1986.
- PASI, Carlo
 1987 : « Du fantasme au mythe », *RSH* n° 206, pp. 143–162.
- PEIRCE, Charles Sanders
 1978 : *Ecrits sur le signe*. Paris, Le Seuil.
- PLATON
 1950 : *Œuvres complètes I-II*. Paris, Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
 1964 : *Le Banquet*. Paris, Garnier Flammarion.
- PONTALIS, Jean-Bertrand Lefèvre
 1973 : « L'insaisissable entre-deux », *NR*, n° 7, pp. 13–23.
- PROUST, Françoise
 1989 : « La fiction narrative en philosophie ». *Encyclopédie philosophique universelle I.*, Paris, P.U.F., pp. 867–870.
- QUÉRÉ, France
 1983 : *Évangiles apocryphes*. Réunis et présentés par ~. Paris, Ed. du Seuil. Coll. « Points ».
- RAGON, Michel

- 1995 : « Rire », *Internationale de l'imaginaire. La Dérision, le rire*. Nouvelle série, n° 3, Maison des cultures du monde. Coll. « Babel » pp. 11–15.
- RAIMOND, Michel
1989 : *Le roman*. Paris, Armand Colin.
- RANK, Otto
1973 : *Don Juan et le double*. Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- RICŒUR, Paul
1965 : *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, Le Seuil. Coll. « L'ordre philosophique ».
1969 : *Le Conflit des interprétations. Essai d'herméneutique I*. Paris, Le Seuil.
1975 : *La Métaphore vive*. Paris, Le Seuil. Coll. « L'ordre philosophique »
1989 : « Narrativité, phénoménologie et herméneutique », *L'Univers Philosophique*. P.U.F., pp. 63–71.
- RITZ, Jean-Jacques
1991 : « Clivage et jeu du double dans les représentations de la mort », *Topique* n° 48, pp. 275–291.
- ROBERT, Paul
1989 : *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Le Robert.
- ROCHLITZ, Rainer
1986 : « Des philosophes allemands face à la pensée française », *Critique* n° 464–465, pp. 7–39.
- ROLAND, Paul
1987 : *La Kabbale*. Paris, Veyrier.
- ROLLAND DE RENÉVILLE, Jacques
1989 : « L'Un et le multiple ». *Encyclopédie Philosophique Universelle I*. Paris, P.U.F. pp.86–96.
- ROSSET, Clément
1976 : *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*. Paris, Gallimard.
1979 : *L'objet singulier*. Paris, Ed. de Minuit. Coll. « Critique »
1989 : « Le réel », *Encyclopédie Philosophique Universelle I*. Paris, P.U.F. pp. 96–99.
1991 : *Principes de sagesse et de folie*. Paris, Ed. de Minuit. Coll. « Critique ».
- ROSOLATO, Guy
1967 : « Études des perversions sexuelles à partir du fétichisme », *Le désir et la perversion*. Paris, Seuil. Coll. « Points », pp. 7–52.
1969 : *Essais sur le symbolique*. Paris, Gallimard. Coll. « Tel ».
1976 : « Le narcissisme », *NRP* n° 13, pp. 7–36.
- RUBY, Christian
1990 : *Le champ de bataille post-moderne, néo-moderne*. Paris, Harmattan.
- SARRAUTE, Nathalie
1956 : *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard. Coll. « Folio/Essai ».
- SAUSSURE, Ferdinand de
1916 : *Cours de linguistique générale*. Paris, Bibliothèque scientifique Payot.
- SICHÈRE, Bernard
1982 : « L'écriture souveraine de Georges Bataille », *Tel Quel* n° 93, pp. 58–75.
- SILVESTRE, Cathie
1991 : « Les rituels de l'oralité : festins inavoués », *Topique* n° 48, pp. 329–345.
- SCHOLEM, Gershom

- 1980 : *La kabbale et sa symbolique*. Paris, Payot.
- SOLLERS, Philippe
 1968 : « Niveaux sémantiques d'un texte moderne », *Théorie d'ensemble*, pp. 273–281.
- SOURIAU, Etienne
 1956 : « Du mode de l'existence de l'œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de Philosophie* n°1, pp. 1–43.
- VALABREGA, Jean-Paul
 1991 : « Représentations de mort », *Topique* n° 48, pp. 165–205.
 1992 : *Phantasme, mythe, corps et sens. Une théorie psychanalytique de la connaissance*. Paris, Payot.
- VANDEMERSCH, Bernard
 1993 : Article « psychose ». *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Larousse. Sous la direction de Roland Chemama.
- VERSTEEG, Jan
 1987 : « Avant-propos », *Georges Bataille. Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*. Textes réunis et présentés par Jan Versteeg. Amsterdam, Rodopi, pp. 1–3.
- VERNANT, Jean-Pierre
 1985 : *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. Paris, Hachette.
- VERNANT, Jean-Pierre – VIDAL-NAQUET Pierre,
 1972 : *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, Librairie François Maspero.
- WÖLFFLIN, Heinrich
 1952 : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris, Gallimard.

A tördelést a JATEPRINT,
a Bölcsészettudományi Kar Kiadványszerkesztősége végezte
WordPerfect 8 kiadványszerkesztő programmal.



Kiadja a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30–34.
<http://www2.u-szeged.hu/jatepress/>

Felelős kiadó: Dr. Szász Géza egyetemi docens, tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 100, munkaszám: 32/2009.