

Kyloušek, Petr

La mythopoïésis de Michel Tournier

In: Kyloušek, Petr. *Le roman mythologique de Michel Tournier*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2004, pp. 28-89

ISBN 8021033827

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123455>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Chapitre II

La mythopoïésis de Michel Tournier

La position privilégiée du mythe dans les romans et les récits de Michel Tournier a été constatée à maintes reprises par la critique et confirmée par l'auteur lui-même⁷⁵ qui voit dans la mythopoïésis un des buts de son écriture: *«La définition du génie est facile: c'est celui qui crée dans l'ordre mythologique. Un artiste de talent crée des personnages – de roman, de tragédie, d'opéra, voire de bronze ou de pierre – un artiste génial met en circulation des archétypes nouveaux qui lui échappent bientôt, évoluent d'avatar en avatar, sans cesse modifiés et enrichis par d'autres créateurs et qui s'incorporent en profondeur à la chair et à l'âme de chaque homme.»*⁷⁶

Tournier rêve d'une emprise durable sur les cœurs humains, d'une influence qui s'étend sur des générations. Il envie à Rousseau et à Goethe la chance d'avoir découvert et imposé aux lecteurs leur image de la beauté des montagnes ou celle de l'amour romantique inaccompli, de sorte que l'humanité ne peut plus voyager ni aimer, après Rousseau et Goethe, comme auparavant. *«Cette fonction de la création littéraire et artistique est d'autant plus importante que les mythes – comme tout ce qui vit – ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort. Un mythe mort, cela s'appelle une allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories.»* (VP 193) En même temps, pour Tournier, le mythe est *«une histoire fondamentale, [...] une histoire que tout le monde connaît déjà»*. (VP 188–189)

Ce n'est pas le lieu d'analyser, maintenant, le caractère contradictoire de l'idéal du romancier pris entre le désir de la reconnaissance de son génie et l'anonymat qui en serait l'aboutissement. Notre attention portera avant tout sur le double rôle – ontologique et pragmatique – du mythe dans l'écriture du romancier. Comme le constate Serge Koster, *«le recours au mythe (paradoxalement combiné avec l'héritage Goncourt)»* forme la base ontologique de l'œuvre de Tournier qui se voit ainsi déchargé *«du crime triple de gratuité, d'arbitraire et de contingence»*,⁷⁷ donc des affres du doute créateur qui tourmente, depuis Flaubert, les écrivains.

Du point de vue pragmatique, la mythopoïésis est à la fois une création et une reprise, car la création du nouveau se réalise en interaction soit avec une

⁷⁵ Voir ci-dessus la note n° 74, p. 26.

⁷⁶ Michel Tournier, «Des éclairs de la nuit du cœur», *Les nouvelles Littéraires*, 26.11. 1970, XLVIII, n° 2253.

⁷⁷ Serge Koster, «Éléments de tourniérologie: en suivant Gaspard, Melchior et Balthazar», *Sud*, XVI, n° 61, Nîmes 1986, p. 27.

mythologie déjà constituée de façon explicite (textes, tradition culturelle), soit avec une mythologie «potentielle», infuse dans l'imaginaire archétypal. En même temps, elle est une (ré)activation et un renouveau continuels de cette mythologie.

Cette constatation implique deux conséquences dont il faudra tenir compte au cours de notre analyse:

1° De même que la mythologie ne peut exister sans mythes qui la constituent, les mythes (ou textes littéraires mythologiques ou mythologisants) ne peuvent exister sans la mythologie explicite ou implicite, à laquelle ils se réfèrent. Tout mythe littéraire entre obligatoirement en relation avec un système de valeurs que Denis de Rougemont a désigné comme «*cadre sacré*».78 À défaut, le mythe doit générer son propre cadre mythologique – sa référence axiologique. Du point de vue littéraire, tout texte mythopoïétique devra donc être considéré comme une reprise – renouvellement, variation, paraphrase – des hypotextes déjà existants ou potentiels. La transtextualité – littéraire au sens de Gérard Genette,79 ou culturelle au sens général – est un des éléments constitutifs du mythe littéraire.

2° Les valeurs qui, du point de vue du fonctionnement du mythe littéraire, relèvent de l'axiologie, sont à considérer, du point de vue littéraire, comme appartenant au domaine de la sémantique, c'est-à-dire du sens. À preuve les réactions, déjà citées, de la critique face aux romans tournieriens: «*une folie de correspondances*» qui frise le tour de passe-passe parapsychologique», «*l'univers en délire de Michel Tournier [...] sa forêt chaotique [qui] grouille de symboles, de réponses secrètes et dévoyées, de concordances poussées à l'extrême de l'intelligible*».80 Pour cette raison, l'analyse de la mythopoïésis, dans les romans de Michel Tournier, portera avant tout sur les procédés sémantiques, générateurs de sens sur plan de la signification, même si cette limitation ne saurait être toujours appliquée, dans la mesure où, aux niveaux supérieurs de la structuration des textes, l'aspect sémantique des procédés ne peut pas être séparé du plan de l'expression.

II.1. Cadre mythologique

Le fait que la philosophie voit ses origines dans l'effort des philosophes d'«*inventer des concepts afin d'imprimer un caractère notionnel à une pensée qui jusque-là avait été structurée sous forme mythologique, c'est-à-dire narrative*»,81 légitime la position de la critique littéraire qui s'arroge le droit de voir dans le

78 Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 197.

79 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil 1987.

80 Voir ci-dessus p. 16. Il s'agit de la critique de François Nourissier, consacrée au *Roi des Aulnes*, et celle de Matthieu Galey concernant *Les Météores*.

81 Nous empruntons cette citation au philosophe Ladislav Hejdaček, «*Musí demokracie rezignovat na pravdu?*» («*La démocratie doit-elle renoncer à la vérité?*»), *Literární noviny*, 31.10.1991, II, n° 44. Traduit par nous.

mythe un récit avant tout, quoique un récit spécifique, distinct des autres formes narratives.

Ne devrait donc pas être considéré comme mythe ce qui ne correspondrait pas à ce *genus commune* définitionnel, autrement dit ce qui ne serait pas un récit racontant une histoire – avec des personnages, une chronologie, un espace, une logique de l'action.

La *differentia specifica* définitionnelle touche surtout le plan de la signification. Le récit mythique est perçu comme sémantiquement stratifié: «*Le mythe, c'est tout d'abord un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction croissante. Soit par exemple le fameux Mythe de la Caverne de Platon. [...] Raconté de cette façon le mythe n'est qu'une histoire pour enfant, la description d'un guignol qui serait aussi théâtre d'ombres chinoises. 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 188)

Le mythe est donc un récit polyvalent, polysémique, stratifié. La citation de Tournier prouve que l'auteur, conscient de cette caractéristique, l'a incorporée dans sa stratégie d'écriture. Néanmoins la constatation même se révèle insuffisante, car elle ne se prononce pas sur la nature et la qualité spécifiques de la polysémie stratifiée. En effet, la polysémie résulte, de façon générale, de l'effet sémantique de toute œuvre littéraire, d'autant plus s'il s'agit des genres comme le conte fantastique, la fable, etc. ou bien des mouvements et courants littéraires comme le symbolisme, le surréalisme. Le degré élevé d'entropie informationnelle – la «*surdétermination*» dont parle Philippe Sellier⁸² – n'est, après tout, qu'une des manifestations courantes de la fonction esthétique du texte littéraire.⁸³

Il est donc nécessaire de trouver une autre spécification différentielle. En effet, la perception du récit mythique ne consiste pas seulement dans une interprétation dédoublée du texte – au niveau «littéral» et au niveau symbolique; elle ne se réduit pas non plus à l'interaction avec l'imaginaire archétypal. Car il faut encore que les représentations archétypales adhèrent ou bien participent à la formation d'un cadre spécifique cohérent que Denis de Rougemont nomme «*cadre sacré*»⁸⁴ et que nous désignons comme «*cadre mythologique*». Il s'agit, en fait, du système ordonné des représentations mythologiques d'une époque et culture données dont la validité peut aussi bien embrasser l'ensemble de la sphère religieuse, cultuelle et culturelle que se limiter à une conscience culturelle diffuse.⁸⁵

⁸² Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 121.

⁸³ Cf. Jiří Levý, *Bude literární věda exaktní vědou? (La critique deviendra-t-elle une science exacte?)*, Praha, Čs. spisovatel, 1971, pp. 65–68, avec une référence à Ivan Fonagy «Communication in Poetry», *Word*, n° 17, 1961.

⁸⁴ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁵ Pour éviter le cercle définitionnel vicieux où le mythe renvoie à un système de valeurs mythologiques, alors que la mythologie se définit à son tour par la somme des mythes, il est avantageux d'adopter une approche «extérieure» – axiologique: après tout celle-ci se réalise sponta-

Il serait oiseux d'essayer de déterminer la nature de ce système de valeurs, autrement dit s'il est donné «νόμος» ou «φύσει». Il importe cependant de constater l'importance du relativisme culturel qui empêche le transfert spontané, «automatique», des valeurs mythiques et mythologiques d'une culture à l'autre. Si les représentations mythologiques d'une culture donnée ne sont pas perçues comme telles par l'autre culture, elles s'y voient refuser le statut de mythe. Bien conscient du fait, sans doute aussi grâce à ses études et son travail au Musée de l'Homme sous la direction de Claude Lévi-Strauss (1949-1950),⁸⁶ Michel Tournier illustre la situation par le conflit entre Robinson et Vendredi :

«Les mots qu'il entend [Vendredi] – péché, rédemption, enfer, parousie, veau d'or, apocalypse – composent dans sa tête un assemblage envoûtant bien que dépourvu de signification. C'est une musique d'une beauté obscure et un peu effrayante. Parfois une vague lueur émane de deux ou trois phrases. Vendredi croit comprendre qu'un homme avalé par une baleine en est ressorti indemne, ou qu'un pays fut envahi en un jour de grenouilles si nombreuses qu'on en trouvait dans les lits et jusque dans le pain, ou encore que deux mille cochons se jetèrent dans la mer parce que des démons étaient entrés dans leurs corps. Alors il se sent immanquablement un chatouillement lui tourmenter l'épigastre tandis qu'un souffle d'hilarité gonfle ses poumons. Il s'acharne à détourner sa pensée vers des sujets funèbres, car il n'ose même pas imaginer ce qui se produirait s'il venait à éclater de rire pendant le service dominical.» (V 150-151)

La précédente citation indique, par la négative, que les mythes et les paraboles bibliques – dont la perception, dans le système des représentations culturelles européennes, est stratifiée et complexe, douée d'un sens symbolique à résonance métaphysique et sacrale – peuvent être privés des strates sémantiques du sens figuré là où ils sont dépourvus du cadre mythologique interprétatif qui, habituellement, leur confère leur valeur symbolique. Ils n'ont plus alors que leur sens événementiel concret, littéral.

Comme il a été constaté ci-dessus, la perspective axiologique se présente, dans le domaine littéraire, sous forme d'une problématique sémantique. Autrement dit, les valeurs mythiques ou mythologiques, ainsi définies grâce à leur insertion axiologique dans le cadre du système des représentations culturelles données, relèvent, dans l'économie d'une œuvre littéraire, de la question du sens. À preuve l'excellente analyse de Jean-Pierre Vernant qui caractérise la situation du poète hellénistique Callimaque, auteur des *epyllions* mythologiques. En effet, ce dernier «sans même qu'il le sache [...] doit se plier aux règles de ce jeu d'associations, d'oppositions, d'homologies que la série des versions antérieures a mises en œuvre», obligé qu'il est, en rédigeant ses récits mythologiques, de se

nément au sein de tout espace culturel qui adjuge aux faits et phénomènes des valeurs classificatoires – «littérature», «science», «religion», etc. Ainsi, certains récits, textes et représentations sont perçues, c'est-à-dire jugés et axiologiquement classés comme mythologiques.

⁸⁶ Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France 1981, pp. 399-400.

soumettre «à l'espace mental, structuré et ordonné, que l'analyse d'un mythe dans la totalité de ses versions [...] doit permettre d'explorer».⁸⁷

En dépit des différences de toute sorte qui s'interposent entre l'Alexandrie du 3^e siècle av. J.-C. et le romancier moderne, le cadre mythologique reste la condition fondamentale du surgissement et de l'existence du mythe littéraire. Toutefois, si pour le poète hellénistique, ce cadre était encore déterminé par un ensemble de données littéraires, religieuses, cultuelles et culturelles, Michel Tournier n'a pu guère profiter de la situation semblable que pour trois de ses romans analysés ici: *Gaspard, Melchior et Balthazar*, *Gilles et Jeanne* et *Éléazar ou la source et le buisson*. Ailleurs, mais aussi dans les trois cas mentionnés, il a été obligé de constituer le cadre mythologique spécifique de ses romans en employant des procédés littéraires, ceux que seule la langue met à la disposition de l'écrivain, procédés qui participent à la construction du sens et à la structuration du récit. L'efficacité de tels procédés est indirectement prouvée par le fait qu'Arlette Bouloumié a pu, *a posteriori*, à partir de l'ensemble des textes de Tournier, extrapoler un système mythologique cohérent, une *summa mythologiae* tournierienne, dont nous avons parlé ci-dessus.

Le genre romanesque offre un espace idéal au déploiement des mécanismes en question. Il s'agit, en premier lieu, de l'avantage de l'étendue et de l'extensibilité du texte. Il est sans doute intéressant de noter que les romans mythologiques pour lesquels Tournier ne pouvait pas disposer d'hypotextes (mythiques) correspondants atteignent une longueur remarquable: *Le Roi des Aulnes* – 581 pages; *Les Météores* – 625 pages. Alors que *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, *Gilles et Jeanne* et *Éléazar ou la source et le buisson* se contentent respectivement de 254, 272 140 et 129 pages.⁸⁸ Seule *La Goutte d'Or*, avec ses 220 pages, représente une exception, explicable sans doute, dans le cas de cet avant-dernier roman de la série analysée ici, par l'existence d'un cadre mythologique tournierien *sui generis*, déjà constitué dans l'espace mental des lecteurs et de la critique sous l'influence des œuvres précédentes du romancier. Il faut aussi prendre en considération – pour ce roman et les textes ultérieurs – la tendance à la concision et la préférence que l'écrivain semble avoir accordé aux genres courts à partir du *Coq de Bruyère* (1978).⁸⁹ Il se peut que l'un explique l'autre: la concision serait alors facilitée elle aussi par le cadre mythologique tournierien déjà formé.

Le besoin d'un espace narratif suffisamment étendu s'explique par la nécessité de créer, au sein d'une narration réaliste qui reconstitue une «tranche de réalité», un monde parallèle, pourvu d'une temporalité et d'un espace différents, d'une autre logique régissant l'intrigue et les rapports entre les personnages. Il s'agit, toujours, de la même narration et du même récit. La

⁸⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil 1990, p. 36.

⁸⁸ Nous nous référons aux éditions figurant dans la bibliographie de notre étude.

⁸⁹ Cf. Michał Mrozowicki, *Michel Tournier et l'art de concision*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1995.

différence est d'ordre axiologique/sémantique dans la mesure où tous les éléments participent à la multiplication des valeurs et la multiplicité du sens.

L'univers symbolique ainsi créé se réfère aux valeurs mythologiques de l'espace mental culturel donné ou bien aux représentations émanant de l'imaginaire archétypal ou culturel: le temps cyclique de l'éternel retour, l'atemporalité, les liens unissant l'homme aux forces de la nature ou aux forces sacrées des divinités, l'unité première de l'homme et du *cosmos*, l'unité profonde de la naissance et de la mort, etc. Toutefois les romans mythologiques de Michel Tournier ne renvoient à cette mythologie latente qu'indirectement, par l'intermédiaire du cadre mythologique construit en premier lieu par les procédés narratifs de chaque roman et qui entre, ensuite, dans la composition du cadre mythologique de l'ensemble de l'œuvre.

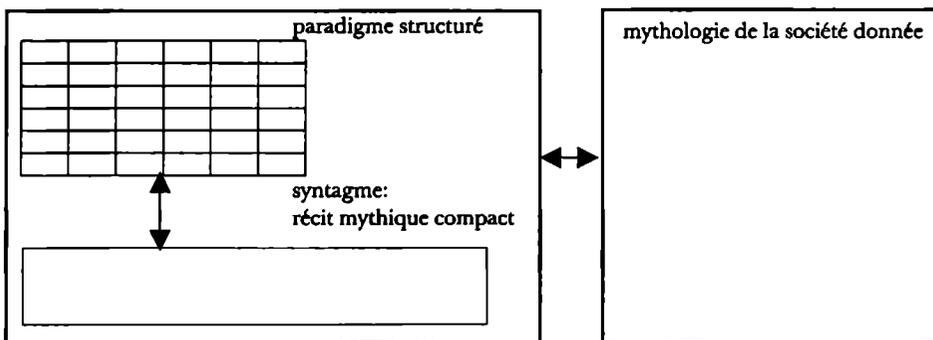
Les connaisseurs des travaux de Claude Lévi-Strauss ne peuvent ne pas constater que le cadre mythologique du texte littéraire, ainsi constitué, présente les traits caractéristiques fondamentaux du mythe: dans les deux cas nous sommes en présence d'un axe paradigmatique hiérarchisé, comprenant un ensemble de significations mythologiques et symboliques et qui se déploient sur l'axe syntagmatique sous forme de relations horizontales, celles de la narration. La ressemblance n'est cependant que partielle. Deux différences principales, d'ordre structurel, sont à noter:

1° L'axe paradigmatique des mythes est fortement structurée dans le sens vertical aussi bien qu'horizontal. Par contre, le cadre mythologique romanesque (littéraire) n'est formé que d'un réseau relativement lâche de contenus mythologiques associés: c'est un paradigme associatif diffus.

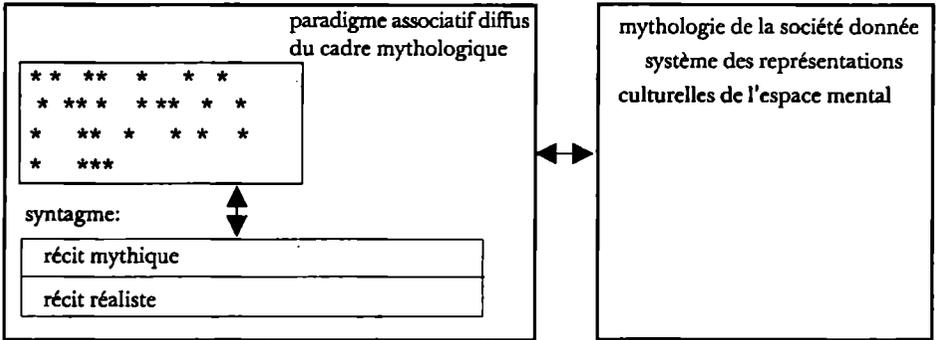
2° Alors que l'axe paradigmatique du mythe est projeté sur un axe syntagmatique uni, le cadre mythologique se rapporte à un axe syntagmatique dédoublé. Si le paradigme du mythe correspond à un seul récit compact (ou à un ensemble de récits équivalents – des variantes), le roman mythologique (le mythe littéraire) nous introduit dans un récit dédoublé où se déploient, en parallèle, une histoire mythique (symbolique) et une histoire non-symbolique, littérale, réaliste.

Les différences pourraient être schématisées comme suit:

MYTHE



ROMAN MYTHOLOGIQUE



Comme on peut le voir, le cadre mythologique dans son ensemble forme l'axe paradigmatique du niveau réaliste du récit de la même manière que les mythes constituaient, dans les sociétés primitives et les sociétés historiques de l'antiquité, les paradigmes régissant l'interprétation de la réalité, à laquelle ils conféraient ainsi un sens.

À l'intérieur du roman, ou plutôt à l'intérieur de l'univers romanesque construit par le roman, l'auteur est ainsi amené à formuler un système paradigmatique de significations analogue aux mythologies «naturelles» des sociétés historiques de l'antiquité afin de construire un espace sémantique analogue à celui qui sous-tendait l'écriture des récits littéraires mythologiques du type de ceux de Callimaque, Ovide, etc.

La nature du cadre mythologique est en fin de compte déterminée par la somme des significations mythopoïétiques concrètes. La question qui se pose, toutefois, concerne deux aspects fondamentaux de l'écriture mythopoïétique: le premier se rapporte aux formes et procédés compositionnels (a), l'autre aux procédés sémantiques (b) qui permettent de constituer le cadre mythologique en l'insérant dans la trame romanesque.

II.1.A. Formes et procédés compositionnels du cadre mythologique

Il existe sans doute plusieurs façons de créer le cadre mythologique au sein de la narration. Toutefois, parmi les procédés compositionnels, Michel Tournier en affectionne deux qui aboutissent soit à la **forme compacte**, soit à la **forme diffuse**.

La **forme compacte** consiste à insérer, dans la narration réaliste, un récit cohérent – conte, conte fantastique, nouvelle, parabole, légende, prophétie – qui se pose en contrepoint symbolique du niveau référentiel réaliste de l'histoire narrée. On peut citer, à titre d'exemple, la scène liminaire de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, où l'auteur confronte le protagoniste avec un mystérieux capitaine Van Deyssel qui, moitié vieux Silène crapuleux, moitié diable tentateur, prédit à Robinson son avenir à l'aide du jeu de tarots. La divination

mystérieuse, chiffrée en symboles de tarots chargés de références culturelles et de renvois mythologiques, contraste avec l'image de l'histoire de Robinson telle qu'elle résulte du roman de Daniel Defœ. Ainsi s'ouvre la voie conduisant à une autre interprétation, mystique, de l'histoire bien connue (V 8-14).

Le deuxième roman, *Le Roi des Aulnes*, comporte plusieurs récits de ce genre: une partie de la légende de saint Christophe, tirée de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (RA 68 sqq.), un passage des *Essais* de Montaigne sur la «sauveté» d'Albuquerque (RA 88 sqq.), la légende de Hermann von Kaltenborn, fondateur de la lignée seigneuriale et chevalier de l'Ordre des Chevaliers Porte-Glaive (RA 486 sqq.), etc. Par rapport au niveau référentiel réaliste, ces récits assument la fonction de paraboles introduisant le sens et l'interprétation symboliques.

Dans *Les Météores*, le cadre mythologique est complété par des récits didactiques, à la manière orientale, du maître jardinier Shonin (M 531, 535) qui explique la perception mystique de l'espace fermé permettant d'accéder, paradoxalement, à l'infini spatial et temporel. Le roman *Gaspard, Melchior et Balthazar* confie le rôle de déclencheur symbolique au conte «Barbedor» dont l'importance est soulignée par sa situation centrale dans le livre (GMB 111-122; le texte comportant 272 pages) où il représente la plaque tournante, à la fois compositionnelle et motivique, des histoires de quatre des cinq rois. *La Goutte d'Or* utilise deux récits à résonance symbolique qui pourvoient le roman d'un double encadrement – mythologique et compositionnel: d'un côté la légende liminaire «Barberousse ou le Portrait du roi» (GO 32-47) ouvre, par ses renvois mythologisants, le niveau interprétatif symbolique de la quête identitaire, de la rédemption et de la délivrance, ce qui, au niveau référentiel réaliste se traduit par le départ du jeune Idriss de son oasis saharienne et par son voyage à Paris; à l'autre bout du roman, le processus de l'initiation culmine avec la légende «La Reine blonde» (GO 203-216). *Éléazar ou la source et le buisson*, où le pèlerinage en Californie du pasteur Éléazar O'Braid copie l'histoire de Moïse, compose son cadre mythologique de citations du Pentateuque (E 76, 104-105, 108-112, etc.) et de la *Légende dorée* (E 20; légende de saint Patrick).

Les procédés constitutifs de la forme compacte du cadre mythologique trouvent leur complément ou leur contraire complémentaire dans la **forme diffuse**. Celle-ci surgit progressivement, à partir d'indices répétés, renforcés à l'aide des convergences sémantiques qui finissent par composer un filon interprétatif mythique. Ce dernier n'en reste pas pour autant moins imbriqué dans la narration réaliste. L'exemple le mieux élaboré de cette forme s'inscrit dans la structure motivique des *Météores*. Ainsi, la présentation liminaire, réaliste, de la famille bourgeoise des Surin qui habite les Pierres Sonantes comporte une première allusion au mode de communication spécifique utilisé par les jumeaux Jean et Paul – «*cette langue secrète qu'on appelle l'éolien*» (M 13). Suit la réflexion sur le langage utilisé par les jeunes handicapés mentaux de l'asile de Sainte-Brigite, situé dans le voisinage: «*Il s'agissait non d'une langue, pensait Larouet, mais de la matrice de toutes les langues, d'un fond linguistique univer-*

sel et archaïque [...]» (M 61) Ce langage, que les jumeaux Jean et Paul semblent comprendre parfaitement, est considéré par sœur Béatrice comme «*la langue originelle, celle que parlaient entre eux au Paradis terrestre Adam, Ève, le Serpent et Jéhovah.*» (M 61) Plus loin, le motif est développé par l'un des jumeaux, Paul qui, déjà adulte, médite sur la cryptophasie des jumeaux qui formerait un lien entre le bruit des paroles humaines, vides de sens, et le silence, chargé de sens, des dieux (M 184). Cette cryptophasie lui semble être la confirmation de sa situation particulière de demi-dieu: «*Je me suis longtemps considéré comme un surhomme. Je crois encore à ma vocation hors du commun.*» (M 180)

Le tissage progressif du réseau sémantique reliant le profane et le sacré concerne non seulement les personnages, mais aussi les motifs spatiaux. L'asile de Sainte-Brigite se trouve non seulement à proximité de la maison des Surin, mais il jouxte encore leur usine textile installée dans les locaux d'une ancienne abbaye, la Chartreuse du Guildo, abolie sous la Révolution: «*Le cœur de l'usine se situait dans la nef de l'église où ronflaient vingt-sept métiers, servis par une ruchée d'ouvrières en blouse grise [...].*» (M 17) L'emplacement des métiers à tisser et leur nombre, en multiple magique du chiffre trois et neuf, acquièrent un sens symbolique au moment où leur rythme est associé au rythme de l'univers (cf. l'épisode de Franz, «*l'enfant-calendrier*»; M 67). S'y ajoute le motif du «*vieux métier Jacquard*» (M 75) qui «*occupait le centre du cœur de l'ancienne nef et se trouvait ainsi couronné[e] par une sorte de coupole*» (M 76). De plus «*le jacquard parlait, et Franz comprenait sa langue*» (M 76). Nous apprenons par la suite qu'il s'agit de la langue du «*calendrier millénaire*» (M 78) de l'ordre immuable des choses, car l'équipe de l'atelier voisin, celui de l'ourdissage se compose de trois ouvrières vêtues de blanc – les Parques (M 266). Ainsi les motifs de la parole, de l'espace et du temps se rejoignent en formant des connexités qui, par leurs implications symboliques, participent à la constitution du cadre mythologique du roman.

On pourrait suivre, de la même manière, le développement de plusieurs filons de motifs mythopoiétiques, y compris ceux qui se rattachent au positionnement blasphématoire du personnage excentrique de l'oncle Alexandre – le mystique de la face cachée, «*négative*» et «*inverti[e]*», de l'univers, qui croit en «*devoir de transfiguration qu'impose la dignité ordurière suprême*» (M 36). Sa coprophilie se heurte aux symboles religieux avec une violence qui a la grandeur de l'Apocalypse:

«*J'avais décidé que chaque médaillon contiendrait un comprimé des ordures de sa ville et aurait sa place dans l'un des goussets de mon gilet. Et c'est ainsi, bardé de reliques, métamorphosé en châsse ordurière, muni du sextuple sceau de son empire secret que l'empereur des gadoues s'en irait en pavane par le monde!*» (M 37)

Pourtant, la mythologie blasphématoire d'Alexandre, s'insère, en fin de compte, elle aussi dans l'ensemble formant le cadre mythologique. En effet, au

milieu des collines, d'une blancheur spectrale, des gadoues de Miramas – «*nos limbes pâles et argentés*» (c'est la sacralisation de l'espace), l'oncle Alexandre, «*fait d'un alliage d'acier et d'hélium, absolument inaltérable, incassable, inoxydable*» (héroïsation du personnage, quoique sur le mode parodique; M 297) se souvient de son amour Daniel qui, dans son sommeil, parlait «*une langue secrète et universelle à la fois, la langue fossile que parlaient tous les hommes avant la civilisation*» (c'est l'unité mystique de la genèse du genre humain dans le hors-temps de l'âge mythique; M 297).

Il serait sans doute possible de prouver l'usage de ces procédés pour la totalité des motifs mythopoiétiques. Mais plus que leur présence, ce sont leurs corrélations qu'il importe de souligner. Par leurs connexités – immédiates ou médiates – ils tissent un réseau dont les éléments finissent par entrer mutuellement en contact en s'ordonnant progressivement sur les deux niveaux sémantiques parallèles du récit mythique et du récit réaliste.

La présence de l'une des formes du cadre mythologique n'est pas de nature exclusive. Bien au contraire, les deux formes – compacte et diffuse – se complètent en s'étayant. La seule exception à la règle est le peu volumineux roman *Gilles et Jeanne*. l'absence de la forme compacte, sous forme de légende ou autre, est due peut-être au caractère légendaire du personnage de Jeanne d'Arc. Comme si, dans ce cas, le cadre mythologique avait été donné d'avance, comme préexistant et extérieur par rapport à la narration. La voie de la fabulation romanesque s'en trouve dégagée, comme l'indique le titre de l'ouvrage. Le caractère angélique de Jeanne et son martyr servent de trame dans laquelle le romancier inscrit la vocation diabolique de Gilles et les symboles de son enfer:

«– Je te regarde. Je me chauffe le cœur de ta présence. [Gilles]

– Me prends-tu pour un brasier? [Jeanne]

– Il y a un feu en toi. Je le crois de Dieu, mais il est peut-être d'enfer. Le bien et le mal sont toujours proches l'un de l'autre. De toutes les créatures, Lucifer était la plus semblable à Dieu. [...] Mais je t'aime surtout pour cette pureté qui est en toi et que rien ne peut ternir.

Baissant la tête il aperçoit sa blessure.

– Accepteras-tu le seul baiser que je te demande?

Il s'incline et appuie longuement ses lèvres sur la plaie de Jeanne. Il se redresse ensuite et passe sa langue sur ses lèvres.» (GJ 27–28)

II.1.B. Procédés sémantiques de la formation du cadre mythologique

Qu'il s'agisse de la forme compacte ou diffuse, la constitution du cadre mythologique est régie par l'emploi de certains procédés sémantiques.

Les romans, nouvelles et contes de Michel Tournier tiennent du paradoxe dans la mesure où la fonction esthétique de la narration réaliste, somme toute traditionnelle, y apparaît comme transparente, alors que la fonction référentielle surprend par son opacité et par son caractère énigmatique qui forcent le lecteur à déchiffrer et à interpréter les contradictions. Les multiples significa-

tions, révélées par l'effort cognitif, s'insèrent à leur tour dans un système complexe. Il ne s'agit en aucun cas de la poétisation ou de l'émotionnalisation de l'univers référentiel représenté, car l'auteur veille à rester dans les limites strictes de la notionalité. La dispersion sémantique émotionnelle qui accompagne les connotations poétisantes est ici éliminée au profit d'une **impulsion cognitive** qui, ensuite, est systématiquement orientée vers la constitution des niveaux de significations parallèles à l'histoire narrée: «*Tout ce qui passe est promu à la dignité d'expression, tout ce qui se passe est promu à la dignité de signification. Tout est symbole ou parabole.*» Les paroles de Paul Claudel, placées par Michel Tournier en exergue du troisième chapitre du *Roi des Aulnes* (RA 248), résument parfaitement l'aboutissement du processus signifiant, générateur de sens.

Pour illustrer notre propos, il suffit de lire attentivement la scène liminaire du jeu de tarots par laquelle s'introduit le cadre mythologique (forme compacte) dans le premier roman de Tournier *Vendredi ou les limbes du Pacifique*:

«— Mars, prononça le capitaine. Le petit démiurge a remporté une victoire apparente sur la nature. Il a triomphé par la force et impose autour de lui un ordre qui est à son image. [...]

— Un ordre à votre image, répéta-t-il d'un air pensif. [...] Ne rougissez pas et choisissez une carte... Tiens, que vous disais-je? Vous me donnez *l'Hermite*. Le Guerrier a pris conscience de sa solitude. Il s'est retiré au fond d'une grotte pour y retrouver sa source originelle. Mais en s'enfonçant ainsi au sein de la terre, en accomplissant ce voyage au fond de lui-même, il est devenu un autre homme. S'il sort jamais de cette retraite, il s'apercevra que son âme monolithique a subi d'infimes fissures. Retournez, s'il vous plaît une autre carte. [...] Voilà qui va faire sortir *l'Hermite* de son trou! *Vénus* en personne émerge des eaux et fait ses premiers pas dans vos plates-bandes. Une autre carte, s'il vous plaît; merci. Arcane sixième: le *Sagittaire*. *Vénus* transformée en ange ailé envoie ses flèches vers le soleil. Une carte encore: La voici. Malheur! Vous venez de retourner l'arcane vingt et unième, celui du *Chaos*! La bête de la Terre est en lutte avec un monstre de flammes. L'homme que vous voyez, pris entre des forces opposées, est un fou reconnaissable à sa marotte. On le deviendrait à moins. Passez-moi encore une carte. Très bien. [...] Arcane quinzième: les *Gémeaux*. Je me demandais quel allait être le nouvel avatar de notre *Vénus* métamorphosée en tireur à l'arc. Elle est devenue votre frère jumeau. Les *Gémeaux* sont figurés attachés par le cou aux pieds de l'Ange bissexué. Retenez bien cela. [...] Nous retrouvons le couple des *Gémeaux* sur le dix-neuvième arcane majeur, l'arcane du *Lion*. Deux enfants se tiennent par la main devant un mur qui symbolise la Cité solaire. Le dieu-soleil occupe tout le haut de cette lame qui lui est dédiée. Dans la Cité solaire — suspendue entre le temps et l'éternité, entre la vie et la mort — les habitants sont revêtus d'innocence enfantine, ayant accédé à la sexualité solaire qui, plus encore qu'androgynique est circulaire. Un serpent se mordant la queue est la figure de cette érotique close sur elle-même sans perte ni bavure. C'est le zénith de la perfection humaine [...]. Mais donnez-moi encore une carte, je vous prie. Merci. Ah! le *Capricorne*! C'est la porte de sortie des âmes, autant dire la mort. Ce squelette qui fauche une prairie

jonchée de mains, de pieds et de têtes dit assez sur le sens funeste qui s'attache à cette lame. Précipité du haut de la Cité solaire, vous êtes en grand danger de mort. J'ai hâte et j'ai peur de connaître la carte qui va vous échoir maintenant. Si c'est un signe faible, votre histoire est finie... [...] Jupiter! s'exclama le capitaine. Robinson, vous êtes sauvé, mais, que diable, vous revenez de loin! Vous couliez à pic, et le dieu du ciel vous vient en aide avec une admirable opportunité. Il s'incarne dans un enfant d'or, issu des entrailles de la terre – comme une pépite arrachée à la mine -, qui vous rend les clés de la Cité solaire. Jupiter? N'était-ce pas ce mot qui perçait à travers les hurlements de la tempête? Mais non Terre! L'homme de quart avait crié: Terre! » (V 8-13)

La longue citation nous permet de mieux mettre en évidence certains procédés constitutifs du cadre mythologique.

1° La **non-isotopie sémantique** des symboles par rapport au niveau référentiel de l'histoire narrée se présente sous l'aspect motivique du mystère auquel le protagoniste et le lecteur sont confrontés et qui fonctionne comme le déclencheur de l'impulsion cognitive orientée vers la formulation d'hypothèses et le déchiffrement du mystère. Le caractère énigmatique de l'énonciation peut être renforcé par des moyens grammaticaux. Ainsi, la divination prophétique citée utilise, pour désigner l'avenir, les formes grammaticales du passé: «*Le Guerrier a pris conscience [...] il s'est retiré [...] il est devenu [...].*» L'incongruité peut frôler l'anacoluthie: «*Je me demandais quel allait être le nouvel avatar de notre Vénus métamorphosée en tireur à l'arc. Elle est devenue votre frère jumeau.*»⁹⁰

Certains éléments de l'énoncé continuent à garder leur secret. C'est le cas du passage sur le séjour dans les entrailles de la Terre-Mère, de celui sur la Cité solaire, etc. Robinson se reconnaît aussi peu dans les paroles prophétiques du capitaine Van Deysse que le lecteur n'y reconnaît l'histoire de Robinson.

2° La **mise en relation des symboles non-isotopiques avec le niveau référentiel réaliste** de l'histoire narrée est le processus complémentaire du précédent, les deux se réalisant en même temps. Le lien contextuel entre le mystère et la réalité représentée est soulignée dans le texte à plusieurs reprises. La scène se déroule sur un bateau ballotté par un océan déchaîné, dans la cabine du capitaine où les deux personnages passent leur temps en attendant que la tempête se calme. La cartomancie de Van Deysse a une motivation réaliste, elle surgit du niveau diégétique réaliste et elle y renvoie:

«Ne rougissez plus et choisissez une carte... Tiens, que vous **disais-je?**» [V 8]; «**Jupiter!** s'exclama le capitaine. Robinson, vous êtes sauvé [...] le dieu du ciel [...] s'incarne dans un enfant d'or issu des entrailles de la terre [...]. **Jupiter?** N'était-ce pas ce mot précisément qui perçait à travers les hurlements de la tempête? Mais non **Terre!** L'homme de quart avait crié: **Terre!**» (V 13)

⁹⁰ Nous nous servons des caractères gras pour la mise en évidence.

Remarquons l'usage de la paronymie qui, dans le passage cité, souligne les connexités, génératrices de sens, entre la prophétie et la réalité, entre le surnaturel et le terrestre.

À leur tour, ces connexités encouragent l'impulsion cognitive suscitée par le motif du mystère, et cela d'autant mieux que le lecteur, éventuellement le personnage de Robinson, peut apercevoir certains points communs qui commencent à apparaître entre le sens symbolique de la prophétie et la réalité: tel est le cas du Mars démiurge, maître de la nature, ou celui de la figure de l'Hermite; le lecteur averti appréciera le rapprochement étymologique entre Vénus et Vendredi et donc entre la naissance mythique de la déesse surgie de l'écume marine et Vendredi sorti lui aussi de la mer; la figure du Capricorne, symbolisant la mort, sera reliée au tropique du Capricorne que le bateau venait de franchir (V 11), peu avant le naufrage.

3° L'orientation de l'impulsion cognitive et interprétative (du personnage et du lecteur) est déterminée par une forte **cohérence sémantique du niveau symbolique**. Cette cohérence doit en plus apparaître comme complémentaire de la non-isotopie sémantique des symboles par rapport au niveau référentiel réaliste de l'histoire narrée (voir plus haut le point n° 1): en effet, la solution du mystère doit se réaliser par l'**acceptation d'une autre logique**, alternative, et d'**un autre ordre des choses**.

La prophétie de Van Deysel comporte déjà les éléments essentiels du cadre mythologique du roman. Même si le cadre mythologique, avec son paradigme associatif diffus, n'a pas la structure serrée et compacte de l'axe paradigmatique du mythe, il n'en constitue pas moins un pôle interprétatif d'orientation qui limite la dispersion sémantique des polysémies en privilégiant les significations mythiques ou mythologisantes. Il s'agit d'une **polysémie orientée**.

Il est intéressant de noter les significations qui, dans le passage analysé, sont systématiquement accentuées et par conséquent promues au rang d'éléments constitutifs du paradigme du cadre mythologique. D'une part, le vocabulaire hermétique de l'alchimie et de l'astrologie renvoie aux représentations archétypales ou mythologiques, ancrées dans l'espace mental et culturel au sens de Jean-Pierre Vernant (cf. ci-dessus p. 32, note 87): les signes et les constellations du zodiac, la naissance de Vénus-Aphrodite, la Cité-île solaire située en dehors du temps et de l'espace, c'est-à-dire en dehors du cycle des naissances et des morts, l'âge d'or de Saturne, la renaissance du soleil-enfant-Jupiter émergeant des entrailles de la terre, le serpent se mordant la queue, etc. D'autre part, les paroles du cartomancien Van Deysel comportent toutes les marques des rituels initiatiques: le retour à la divinité chtonienne de la Terre-Mère, la transmutation intérieure de la personnalité, la mort et la renaissance ouvrant la voie à une existence plus parfaite qui échappe à l'emprise du temps-espace, etc.

Tout en constituant son cadre mythologique, le roman trouve et approfondit son ancrage dans le système des représentations mythologiques diffuses

de l'espace mental et culturel. En même temps il oriente le récit romanesque vers le mythe, vers un sens mythique.

4° Le caractère actionnel de l'intrigue est un autre élément constitutif du cadre mythologique. Les symboles s'inscrivent dans les relations diégétiques, deviennent des mobiles («personnages») de l'histoire, car c'est à cette condition qu'ils restent en contact avec le niveau référentiel réaliste. Le caractère actionnel contribue ainsi à la constitution progressive de l'isomorphisme des deux niveaux de significations – mythologique et romanesque – que le texte du roman élabore à travers la narration.

Les cadres mythologiques des romans de Michel Tournier ne s'imposent pas dans tous les cas au moyen d'une présentation liminaire compacte et abrupte comme celle qui caractérise le prologue de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Cependant leur construction respecte la présence des procédés constitutifs fondamentaux que nous venons de présenter: 1° la non-isotopie sémantique des symboles par rapport au niveau référentiel de l'histoire narrée; 2° la mise en relation des symboles non-isotopiques avec le niveau référentiel réaliste; 3° la cohérence sémantique du niveau symbolique et l'orientation de l'impulsion cognitive et interprétative en direction de la constitution de l'axe paradigmatique du cadre mythologique; 4° le caractère actionnel de l'intrigue et du niveau symbolique qui permet de constituer, progressivement, à travers la narration, la structure mythologique sur l'axe syntagmatique en vue de l'isomorphisme des deux niveaux – symbolique et réaliste.

Il est possible de vérifier les constatations qui précèdent en abordant le second roman de Michel Tournier *Le Roi des Aulnes*. Même si, en l'occurrence, le lecteur ne dispose pas d'hypotexte, comme dans le cas de l'histoire de Robinson, il est d'emblée confronté au contraste entre un ancrage temporel concret et réaliste et les paroles insolites du protagoniste Abel Tiffauges:

«3 janvier 1938. Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un Ogre? C'est-à-dire un monstre féérique, émergeant de la nuit des temps? Je crois, oui, à ma nature féérique, je veux dire à cette connivence secrète qui mêle en profondeur mon aventure personnelle au cours de choses, et lui permet de l'incliner en son sens. Je crois aussi que je suis issu de la nuit des temps. J'ai toujours été scandalisé de la légèreté des hommes qui s'inquiètent passionnément de ce qui les attend après leur mort, et se soucient comme d'une guigne de ce qu'il en était d'eux avant leur naissance.» (RA 13); «Je relis ces lignes. Je m'appelle Abel Tiffauges, je tiens un garage place de la Porte-des-Ternes, et je ne suis pas fou. Et pourtant ce que je viens d'écrire doit être envisagé avec un sérieux total. Alors? Alors l'avenir aura pour fonction essentielle de démontrer – ou plus exactement d'illustrer – le sérieux des lignes qui précèdent.» (RA 15)

Ainsi, dès l'abord, s'ouvre le champ libre aux procédés sémantiques constitutifs du cadre mythologique, mais aussi à l'interaction du niveau référentiel réaliste avec le niveau symbolique et à la confrontation de l'histoire événement-

tielle avec le récit mythique. Le roman mythologique se fonde sur la coexistence romanesque de la réalité et du mythe.

II.2. Surdétermination sémantique⁹¹

Si la présence du cadre mythologique qui imprime au texte son orientation axiologique et sémantique fondamentale apparaît comme la condition indispensable à la constitution du roman mythologique, c'est-à-dire à sa lecture en clé mythique, la mythopoïésis même relève avant tout de la spécificité des procédés sémantiques.

Nous avons constaté à plusieurs reprises que les mythes sont perçus comme des récits polysémiques, pourvus d'une stratification formée de plusieurs niveaux de significations. Mais il y a plus: le mythe est surtout un récit saturé de symboles, sémantiquement surdéterminé.

Même si la surdétermination sémantique ne figure pas en termes exprès dans les critiques et les comptes rendus des romans tournieriens, elle n'en est pas moins intensément perçue dans la mesure où l'on y parle de «*l'univers en délire, [...] forêt chaotique qui grouille de symboles, de réponses secrètes et dévoyées*»,⁹² de «*ce déchaînement allégorique, cette tempête d'allusions, de parallèles, de clés mystérieuses*»,⁹³ du «*vacillement de la réalité*» d'un «*créateur d'univers*».⁹⁴ Jacques Poirier qualifie la situation comme «*le plus grand respect du signifiant [associé] à la plus grande liberté vis-à-vis du signifié*». ⁹⁵

Or il est nécessaire de se poser la question des procédés constitutifs, autrement dit d'examiner les mécanismes générateurs de sens qui participent à la formation, à la structuration, au renforcement et à l'orientation interprétative de la surdétermination sémantique dans l'économie d'un texte mythopoïétique. Il faudra, dans un premier temps, explorer la nature signifiante du rapport spécifique que les romans tournieriens instaurent entre le mot et sa référence et, dans un deuxième temps, analyser l'interaction des significations plurielles rapportées à une réalité singulière. Il s'agira donc de saisir les différents aspects de la divergence et de la convergence sémantiques.

⁹¹ Nous empruntons le terme, en le modifiant, à Philippe Sellier qui parle de «*saturation symbolique*» et de «*surdétermination*», *op. cit.*, pp. 118-122. Nous rappelons la spécificité des textes littéraires en ce qui concerne la relation entre la détermination informationnelle et l'entropie. Au lieu du rapport inversement proportionnel, comme c'est le cas des textes non-littéraires, la littérature est caractérisée par la proportionnalité directe: l'accroissement de l'information ne réduit pas l'entropie, mais l'augmente. Cf. ci-dessus p. 30, note 83 Jiří Levý, *Bude literární věda exaktní vědou? (La critique deviendra-t-elle une science exacte?)*, Praha, Čs. spisovatel, 1971, pp. 65-68.

⁹² Matthieu Galey, *op. cit.*, voir ci-dessus p. 16.

⁹³ François Nourissier, *op. cit.*, voir ci-dessus p. 16.

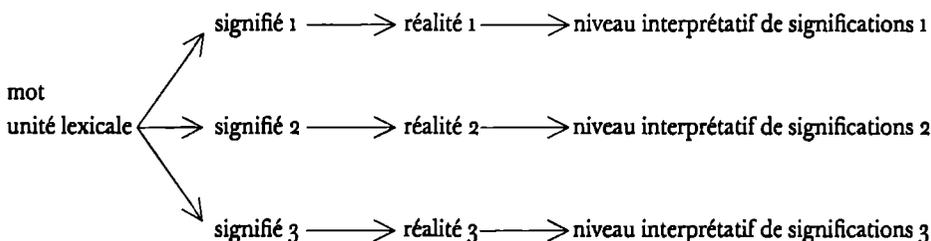
⁹⁴ Claude Bonnefoy, *Panorama critique de la littérature moderne*, Paris, Belfond 1980, p. 424.

⁹⁵ Jacques Poirier, *Approche de... Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Dijon, Éditions de l'Aleï 1985.

II.2.A. Divergence et convergence sémantiques – le mot et sa référence

Pour simplifier le problème, il suffit d'imaginer que le texte du roman mythologique constitue une sorte de dispositif destiné à produire du sens et qui a un double régime de fonctionnement.

Le premier régime consiste à produire et à stimuler la polysémie de manière à ce que les mots renvoient simultanément à plusieurs réalités référentielles. Cette **divergence sémantique** pourrait être schématisée comme suit:

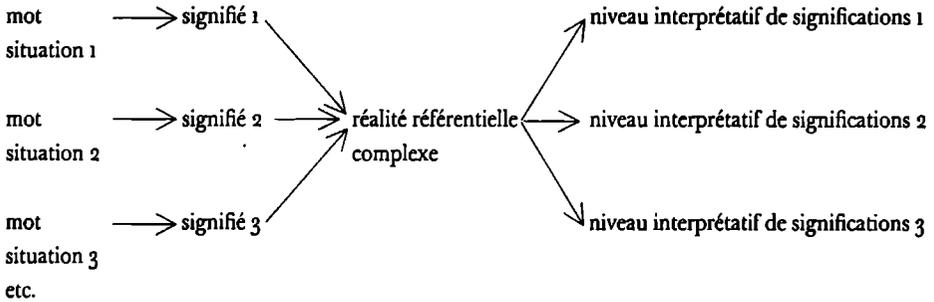


etc.

Il s'agit, somme toute, du mécanisme courant qui caractérise la polysémie en général et qui, à lui tout seul, ne mène pas à la surdétermination sémantique, si ce n'est à condition d'être appliqué systématiquement, de manière à ce que le sens de certains mots réagisse, dans un contexte déterminé, défini en l'occurrence par le cadre mythologique, avec le sens d'autres mots auxquels il s'associe: ainsi se fixent et se stabilisent, progressivement, des niveaux interprétatifs de significations auxquels les significations singulières sont constamment rapportées. Parmi ces niveaux, deux sont les plus importants: le niveau référentiel réaliste de l'action réaliste et le niveau référentiel symbolique de l'action mythique. Cela ne veut pas dire que les autres niveaux interprétatifs soient absents, car à tout moment le texte du roman admet par son agencement une pluralité de points de vue et de significations.⁹⁶ Il importe toutefois de constater la prédominance nécessaire des deux niveaux référentiels mentionnés.

Le deuxième régime est la modification du premier dans la mesure où une même réalité référentielle (personnage, situation, lieu, objet, etc.) devient le point d'intersection d'un faisceau de significations. Ainsi la source de la polysémie n'est plus le mot, mais la réalité désignée qui, à son tour se rapporte à une pluralité de niveaux interprétatifs de significations, comme dans le cas précédent. Ce deuxième régime n'est pas symétriquement inverse, il est plutôt complémentaire du premier. Car la **convergence** des signifiés rapportés à une réalité complexe précède, ici encore, la divergence sémantique:

⁹⁶ Cf. ci-dessous p. 91 les interprétations postmodernes de Liesbeth Korthals Altes. «Un mythique en trompe l'œil. *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier», *Revue d'histoire littéraire de la France*, XX^e siècle, XCI, n^o 4-5, juillet-octobre 1991, pp. 677-690.



Le mécanisme, dans son ensemble, est moins simple que dans le cas du régime divergent, car les signifiés déclencheurs peuvent être constitués tant de mots simples que de composés complexes sur un diapason allant des alliages oxymoriques et des paradoxes jusqu'aux similitudes, métaphores et images complexes.

Les deux régimes – celui de la divergence et la convergence sémantiques – se réalisent chacun au moyen de procédés spécifiques et qui semblent caractéristiques de l'écriture tournierienne.

II.2.A.a. Divergence sémantique

Dès le prime abord, aussi superficiel qu'il soit, les textes de Tournier révèlent l'importance que l'auteur accorde à la **mise en relief graphique**: les mots en lettres capitales, en italique, entre guillemets nous signalent non seulement des citations, mais scandent des passages plus ou moins longs ou soulignent des noms propres ou communs dans une mesure qui dépasse de loin, surtout dans les deux premiers romans de Tournier, la quantité habituelle des mises en relief des textes prosaïques. Nous avons pu relever, sur les 60 pages des romans respectifs des chiffres suivants: V – 56, RA – 72, M – 21, GMB – 11, GJ – 5, GO – 30, E – 15. La comparaison avec des romans contemporains, analogues par leur thématique, est révélatrice: *Le Clézio, Désert* (1980) – 3, *Le chercheur d'or* (1985) – 19; *Weyergans, Macaire le Copte* (1981) – 3, *L'égal de Dieu* (1987) – 31; *Desforges, La révolte des nonnes* (1981) – 1 (les chiffres ont été relevés sur les 60 pages des textes respectifs, format de poche). Aux yeux du lecteur, une mise en relief qui revient toutes les trois ou quatre pages en moyenne – ici c'est le cas du *Chercheur d'or* et de *L'égal de Dieu* – apparaît déjà comme voyante. Chez Tournier c'est le cas de cinq des sept romans.

Plus importante que la mise en relief même est la fonction signifiante de cette dernière. Les citations et les noms propres mis à part, celle-ci consiste aussi bien à renforcer la présence du mot qu'à l'isoler sémantiquement du contexte immédiat. Le mot accapare l'attention, son sens est perçu comme «absolu» avant d'être réintégré dans le flux sémantique du contexte, mais cette fois enrichi de ses **significations virtuelles actualisées**:

«Quand j'envisage au miroir ma face pesante et triste d'hyperboréen, je comprends que les deux sens du mot *grâce* – celui qui s'applique au danseur et celui qui concerne le saint – puissent se rejoindre sous un certain ciel du Pacifique.» (V 217)

La divergence sémantique peut ne pas être signalée explicitement et, le plus souvent, elle ne l'est pas en effet: «*Je retrouve ainsi le souvenir du baptême forain [...].*» (M 185)⁹⁷ La mise en relief, ici, renvoie au contexte précédent du roman en rappelant la scène initiatique de la «*fête foraine*», vécue comme un événement négatif par Paul qui y voit une première tentative de son jumeau Jean de desserrer les liens de leur relation étroite de «*frères-pareils*» pour se constituer en individu autonome. L'idée de la décomposition de la cellule gémellaire est suggérée par l'activation de l'origine étymologique du mot: *foranus* – «étranger» (bas latin) de *foris* – «dehors».

Les significations actualisées, une fois dégagées, s'inscrivent souvent dans plusieurs contextes en activant d'autres significations et en augmentant et cumulant ainsi leur potentiel sémantique:

«Car il ne s'agissait pas d'une lyre ou d'une cithare dont il aurait lui-même pincé [= Vendredi], mais d'un instrument *élémentaire*, d'une harpe éolienne dont le vent serait le seul exécutant.» (V 207–208)

«Et il y avait surtout ce brame puissant et mélodieux, musique véritablement *élémentaire*, inhumaine, qui était à la fois la voix ténébreuse de la terre, l'harmonie des sphères célestes et la plainte rauque du géant bouc sacrifié. [...] La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar.» (V 209)

«Ainsi étais-je [=Robinon] amené par tâtonnements successifs à chercher mon salut dans la communion avec les éléments, étant devenu moi-même *élémentaire*.» (V 226)

[...] ma sexualité était déjà devenue *élémentaire*, et c'était vers Speranza [=île de Speranza] qu'elle se tournait.» (V 229)

Qu'il soit ou non mis en relief, le mot a tendance à renvoyer, dans les textes de Tournier, à plusieurs référents en même temps de manière à participer à plusieurs niveaux interprétatifs. La polysémie actualisée peut se manifester comme **diaphore**:

«À poings nus il frappe comme un **sourd**, **sourd** en effet aux plaintes qui s'échappent des lèvres éclatées de Vendredi.» (V 176)

⁹⁷ Dans certaines de nos citations il a été nécessaire d'inverser les caractères en italique et les caractères normaux. Si tel est le cas, le mot qui dans le texte de Tournier figure en italique est transcrit en caractères normaux, mais **gras**. Là où le texte de Tournier n'utilise pas l'écriture en italique, nos citations n'appliquent pas la méthode de la différence *italique*/normal tout en ayant recours aux caractères **gras** pour la mise en relief.

«Une monnaie [=sel] par conséquent **incorruptible**, mais qui ne vaut que sous les climats absolument secs, car elle a le défaut de fondre et de disparaître à la première pluie. – **Incortruptible** pour l'homme, mais à la merci d'une averse!» (GMB 245)

Le plus souvent, cependant, la reprise du même mot avec deux significations différentes, procédé typique de la diaphore, fait défaut. L'actualisation de la polysémie se produit sans la reprise là où le mot est placé à l'intersection de plusieurs contextes diégétiques:

«La place Jules Guesde semblait dévastée par un récent bombardement. [...] Ayant traversé ce morceau de **désert**, Idriss se retrouva en Afrique en entrant dans la rue Bernard-Dubois.» (GO 107)

Idriss cherche un abri dans un quartier arabe de Marseille: le mot *désert* a donc ici au moins quatre significations simultanées dont trois s'appliquent à la situation décrite: 1° endroit inhabité; 2° endroit dépeuplé; 3° endroit désolé. La 4^e signification, plus complexe, se rapporte au voyage d'Idriss qui a traversé le Sahara pour venir en Europe, à Marseille, et qui maintenant retraverse le désert pour retrouver les siens – les Africains. L'actualisation diaphorique de la polysémie résulte donc ici de la superposition de trois contextes: l'un immédiat (n^{os} 1–3; traversée d'un quartier de Marseille), l'autre éloigné, mais actualisé par l'analepse «*se retrouve*» (n^o 4; voyage Afrique-Europe); le troisième contexte – symbolique – surgit de la confrontation des deux précédents par la superposition des deux «traversées du désert» qui constituent en même temps une prolepse diégétique virtuelle.

La polysémie actualisée, y compris la diaphore, est un des traits caractéristiques de l'écriture tournierienne. L'auteur honore la force du mot, voire il est sensible à l'essence ontologique du mot. Cet essentialisme cratylique n'a pas échappé à Hubert Nyssen: «*Je ne sais si c'est sa longue pratique de la philosophie qui a donné à Michel Tournier la capacité plus rare encore de s'engager dans l'union mystique de la chose et du mot, et de le savoir [...]*»⁹⁸ André Clavel, lui, parle du «*pouvoir obstétrique des mots qui devancent le texte et le provoquent.*»⁹⁹

Si, pour Tournier, le mot et la chose ne sont pas, après tout, consubstantiels au sens strict, du moins envisage-t-il les connexités entre les deux domaines:

«Je ne craindrai pas de conclure par un jeu de mots, car je crois en la profondeur voilée d'ironie et de calembour. Sahara – Canada. Ces deux mots de six lettres dont trois a placés aux mêmes points sont d'une saisissante analogie. Cette affinité littérale correspond à des surfaces immenses et du

⁹⁸ Hubert Nyssen, «Des mots et des choses...», *Sud*, X, numéro hors série, Nîmes 1980, p. 25.

⁹⁹ André Clavel, «Le corps Météo», *ibidem*, p. 135.

même ordre [...], et à des climats absolument opposés. Cela fait songer à des notions à la fois complémentaires et antithétiques comme le *ying* et le *yang* de la pensée chinoise dont la synthèse est le tao, principe d'ordre universel. Mais quelle serait donc la synthèse de Sahara et de Canada?»¹⁰⁰

Le cratylysme de la réflexion du personnage de Robinson coule de la même source:

«[...] je m'avise de la similitude de ces deux mots *torture* et *tortue*. Est-ce à dire que ces malheureuses bêtes sont naturellement vouées à être des souffre-douleur?» (V 170)

La volonté de pénétrer jusqu'à la substance et du mot et de la chose devient manifeste dans les néologismes tournieriens qui ont la particularité de se présenter comme une **synthèse polysémique**. Ainsi le *diabole* (RA) est un symbole diabolique qui sépare et détruit; la *phorie* (mais aussi *euphorie*, *astrophorie*, etc.; RA) ajoute au fait de porter l'idée d'élévation et l'acceptation du destin assumé; la *bassitude* (GMB) exprime aussi bien la situation géographique de la Mer Morte que la descente aux enfers; l'*héliophanie* (V) est à la fois l'apparition matinale du soleil et la prière mystique de Robinson. Notons la reprise et l'adaptation de l'euphémisme latin *denasci* (mourir) et son enrichissement par Tournier qui par *dénaitre* désigne le sommeil envisagé sous son aspect de régression archétypale – le fait de «réintégrer le ventre de maman quitté depuis si longtemps [...] une pseudo-maman en forme de lit» où «faire le fœtus» signifie aussi l'aboutissement de la lutte amoureuse des amants dans le giron blanc du lit (M 247–249).

Les néologismes polysémiques de Tournier tirent leur force de l'attention que l'écrivain accorde à l'**étymologie** des mots dans le but d'en retrouver et renouveler le(s) sens premier(s), souvent enseveli(s) sous l'usage banalisé. Le travail étymologique multiplie le potentiel sémantique du mot, il est le cas spécifique de l'actualisation ou de la création de la polysémie:

«Cette image exemplaire nous recommande de nous faire semblables à ceux que nous aimons, de voir avec leurs yeux, de parler leur langue maternelle, de les *respecter*, mot qui signifie originellement *regarder deux fois*.» (GMB 220)

L'impulsion étymologique peut déclencher une image actualisée de la réalité (sens actualisé) qui se trouve en contradiction avec l'idée courante (sens courant, banal):

¹⁰⁰ Michel Tournier, «L'espace canadien», *La Nouvelle Critique*, juillet-août 1977, n° 105 (286), nouvelle série, p. VII.

«J'ai toujours soupçonné la tête de n'être qu'un petit ballon gonflé d'esprit (*spiritus*, vent) qui soulève le corps, le tient en position verticale, et lui retire du même coup la plus grande partie de son poids.» (RA 538)

Le «*pouvoir obstétrique des mots*» dont parle André Clavel (voir ci-dessus) transforme l'angle de vision de la réalité:

«Exister, qu'est-ce que ça veut dire? Ça veut dire *être dehors, sistere ex*. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas. Mes idées, mes images, mes rêves n'existent pas. [...] Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui. Ce qui complique tout, c'est ce qui n'existe pas s'acharne à faire croire le contraire. Il y a une grande et commune aspiration de l'inexistant vers l'existence. [...] Ce qui n'*ex-siste* pas *in-siste*. Insiste pour exister.» (V 129)

Dans une œuvre littéraire, l'étymologie est certes dépourvue de prétentions scientifiques de la linguistique, c'est avant tout un procédé d'écriture qui participe à l'actualisation des significations et des connexités sémantiques virtuelles. La vérité scientifique importe peu:

«Mais c'est une *phorie* trivialisée, abaissée à des utilités mercantiles et subalternes. Et sans doute est-ce pourquoi on écrit grossièrement *forts* des Halles, au lieu de *phores* des Halles. Le fort est la forme vulgaire de phore.» (RA 135)

L'exemple cité illustre, avec une pointe d'humour mêlé d'ironie, le cas d'une étymologie «néologisante» qui repose sur la conviction que la force magique du mot est inscrite non seulement dans son contenu sémantique, mais aussi dans sa forme même, dans les voyelles et les consonnes dont il se compose. D'où aussi la présence, dans les romans de Tournier, de nombreux **procédés homonymiques et paronymiques** qui, comme l'homonymie dans l'exemple précité, contribuent à l'actualisation ou à la création des polysémies:

«Nous pénétrons dans la zone hyperboréenne dont la dignité **intemporelle** s'exprime autant par la disparition des **intempéries** que par l'arrêt du soleil.» (500; paronymie)

«Pour célébrer ce martyr [=la métamorphose de la femme de Lot en colonne de sel], les Sodomites se réunissaient chaque année, en une sorte de fête nationale, autour de la statue [...]. On chantait des hymnes, on dansait, on s'accouplait «à la mode de chez nous», autour de la **Mère Morte** – comme on l'appelait en un affectueux jeu de mots [...].» (GMB 263; homonymie implicite Mère Morte – Mer Morte)

Les passages que nous venons de citer montrent clairement la relation synergique qui s'établit entre la mise en relief graphique, l'étymologie et l'homonymie/paronymie et qui a pour but d'isoler, dans un premier temps, le

mot du contexte afin de mieux activer la perception de sa forme et de ses significations potentielles. Celles-ci sont ensuite, dans un deuxième temps, reliées au contexte dont elles actualisent les virtualités sémantiques, génératrices des significations, images ou représentations nouvelles. Dans tous les cas nous avons affaire aux procédés qui multiplient le sémantisme et les effets sémantiques du mot. La paronymie peut même constituer la clé de l'armature symbolique du récit, comme le montre *Éléazar ou la source et le buisson*, où la «*canne de boa*», la «*canne-boa*» ou le «*boa d'ébène*» (E 20, 28, 49, 50, 107, etc.) représentent la syntèse du bâton et du serpent pour désigner, à tour de rôle, l'arme portant la mort ou la punition, le bâton du pèlerin, la sagesse du serpent, la marque de la déchéance de l'ange Lucifer, mais qui reflète toujours encore la gloire et la sagesse de Dieu. La paronymie fonde aussi, dans *Éléazar*, deux chevilles d'assemblage unissant le récit réaliste au récit mythique, à savoir l'identification de *Californie* avec *Canaan* et de l'ancien desperado *José* avec *Josué* (E 139; voir ci-dessous la partie consacrée à l'onomastique motivée).

La fréquence des procédés est tout aussi importante que la fonction qui leur est assignée dans l'économie et l'intentionnalité du texte. On remarque aisément que les actualisations des significations virtuelles touchent bien moins l'aspect émotif et expressif que le caractère **intellectuel, cognitif** de l'énonciation. Ce dernier domine même dans les passages fortement marqués par l'intensité de l'imaginaire archétypal, comme dans le cas du contexte formé par le verbe «*dénaitre*» et le lien instauré entre «*le lit*», «*l'utérus*», «*le giron maternel*», «*le sommeil*», «*le stade prénatal*» et «*l'amour*» (voir ci-dessus p. 47). La résonance émotive n'est que secondaire – c'est «*le plaisir de la connaissance*», la volupté qui accompagne le pouvoir affirmé sur les mots et, partant, sur la réalité, ne serait-ce que sous forme ludique (cf. l'humour de l'homonymie implicite «*Mère Morte*»).

Pour être complète, l'analyse des procédés polysémiques nécessite encore la prise en compte d'un facteur important – celui de la stratégie narrative et de la distribution de la narration entre la zone du narrateur (auctorial) et la zone des personnages.¹⁰¹ Il est à noter que les étymologies et les homonymies/paronymies – y compris les mises en relief afférentes – caractérisent pour la plupart les passages où le narrateur confère partiellement la narration (la

¹⁰¹ Nous utilisons l'approche du narratologue Lubomír Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press 1973; la version tchèque *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha, Český spisovatel 1993. La typologie de Doležel s'appuie sur l'opposition fonctionnelle entre la zone narrative du narrateur et celle du personnage. Voir ci-dessous note n° 139, p. 110. On retrouve cette distinction fondamentale dans l'antinomie que Jaap Lintvelt introduit entre le type narratif auctorial et le type narratif actoriel: cf. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative, le «point de vue», théorie et analyse*, Paris, José Corti 1981. Par ailleurs nous gardons, pour leur utilité, les distinctions entre les différentes «visions» établies par Jean Pouillon (*Temps et roman*, Paris, Gallimard 1946), qui correspondent *grosso modo* à la terminologie des «focalisations», sans doute plus courante aujourd'hui, de Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil 1972).

voix) au(x) personnage(s): c'est le cas du *Log-book* et du monologue intérieur de Robinson (V), du journal d'Abel Tiffauges (RA), des monologues intérieurs et des journaux intimes de Paul, Alexandre et Jean (M), des propos tenus par les rois mages (GMB) ou par Éléazar (E). Les procédés polysémiques dominent donc dans les textes où la construction narrative du récit est dédoublée et où les faits sont présentés parallèlement à partir de deux points de vue – celui du narrateur et celui des personnages. Leur taux plutôt modeste dans *Gilles et Jeanne* et dans *La Goutte d'Or*, où justement la construction narrative dédoublée est peu développée, peut être considéré comme significatif. *Éléazar ou la source et le buisson*, qui rejoint les deux romans précédents par l'importance attribuée au narrateur à la 3^e personne, mais s'en distingue par un plus grand espace accordé à la voix des personnages en «vision avec» (focalisation interne), voit le nombre de procédés polysémiques augmenter. En effet, dans la majorité des cas, l'étymologie et l'homonymie/paronymie s'inscrivent dans la zone narrative des personnages principaux – ceux qui, désireux de découvrir les connexions et affinités secrètes pour pénétrer jusqu'à l'essence de soi-même et de l'univers, traversent une initiation mystique. Pour eux le sens du mot a la puissance d'une destinée, une force ontologique.

Ainsi, la polysémie des romans tournieriens, dont la source première est bien la polysémie du mot, ne se réduit pas aux procédés de la divergence sémantique qui en multiplient les significations, car il faut encore tenir compte de la nature cognitive et intellectuelle des signifiés actualisés et de leur insertion fonctionnelle dans les procédés compositionnels de la construction narrative du récit (zone narrative du narrateur et celle des personnages). Là, les signifiés s'associent à deux niveaux interprétatifs majeurs: d'un côté ils caractérisent la perspective relativisante des personnages et – de leur point de vue – ils participent à la constitution de leur univers mythologique déterminé par le cadre mythologique du roman, mais en même temps – du point de vue absolu, celui de la perspective du narrateur omniscient – ils s'adressent au narrataire-lecteur en l'incitant à l'effort intellectuel exigé par le déchiffrement d'un texte sémantiquement stratifié et en l'invitant à l'apprentissage de l'univers polyvalent et complexe que le roman présente. Dans la mesure où le lecteur s'identifie au personnage, il sonde la profondeur et les arcanes du savoir mystique qui aboutit au rachat cathartique; s'il adopte la perspective du narrateur omniscient, le texte devient pour lui la source de la supériorité ironique de celui qui par le mot maîtrisé domine l'univers. Les deux positions, sans s'exclure, coexistent et se superposent. La richesse sémantique des mots polysémiques est ainsi multipliée par les significations des zones narratives auxquelles ils sont rapportés. Une formule baroque pourrait résumer la situation: la polysémie du mot chez Tournier n'est pas une polysémie simple, mais une polysémie «polysémisée». En voici un exemple:

«Chaque matin, dès que mes trente-cinq wagons sont repartis après avoir fait basculer leur contenu pittoresque au bord de la voie, je fais ma tournée

d'inspection. Je vais aux **nouvelles**. Pas de toute première **fraîcheur**, mes «**nouvelles**», pas plus **fraîches** que leur véhicule pourri. Les chrysanthèmes de la Toussaint m'arrivent vers le 8 ou le 10 novembre, selon le temps.» (M 334)

La polysémie repose d'une part sur la diaphore «*nouvelles*» – 1° informations nouvelles; 2° (arrivage de) nouvelles (ordures) – avec ellipses; d'autre part sur la paronymie étymologique «*fraîcheur*» – «*fraîches*» – 1° nouvel arrivage d'ordures; 2° fraîches nouvelles; 3° fraîcheur des ordures arrivées (par antiphrase). La polysémie est de prime abord perçue comme un mot d'esprit qui fait partie du masque de dandy cynique qu'affiche le personnage d'Alexandre. Le contexte diégétique plus large – qui est géré par le narrateur – permet de dégager un autre sens du commentaire monologique de «*l'empereur des gadoues*» (M 37), écrasé par la tristesse et la vie solitaire après la mort tragique de son ami et amant Daniel. La supériorité du ton ironique est une arme qu'Alexandre brandit contre le destin et contre ses propres souvenirs qui l'assaillent au milieu de la désolation des décharges d'ordures: la scène se déroule en juillet, mais ses pensées se dirigent vers la Toussaint – la perte douloureuse de son ami est toujours une blessure **fraîche**. Il en est de même avec son «*aller aux nouvelles*»: Alexandre attend que revienne son chien, disparu depuis peu. L'inspection des ordures qui arrivent de Paris se fait dans la crainte d'y découvrir le cadavre de son corniaud – ce qui finit, d'une certaine manière, par se produire (M 345).

La polysémie concerne aussi le cas spécifique des **noms propres**. L'onomastique motivée des romans mythologiques de Tournier tient à la conviction qu'il existe un rapport de consubstantialité entre le mot et la chose. Ce cratylisme tournierien est lié à l'étymologie, en ce qui concerne le sens, et à la composition consonantique et vocalique, quant à la forme:

«Un matin que le cheval était touché par un rayon de soleil tombant à contre jour, il s'avisait [=Abel] que son poil d'un noir de jais présentait des moires bleutées en forme d'auréoles concentriques. Ce barbe était un *barbe bleu*, et le nom qu'il convenait de lui donner s'imposait de lui-même.» (RA 348)

L'homonymie (barbe bleu – Barbe-Bleue) motive le nom du cheval d'Abel – Barbe-Bleue qui devient ainsi son double, car le nom de famille d'Abel – Tiffauges est aussi le nom d'un des châteaux ayant appartenu à Gilles de Rais, le modèle du personnage de Barbe-Bleue. À cette triple signification du nom propre s'ajoute une quatrième et qui a valeur de symbole diégétique, car – *nomen omen* – le nom devient un signe du destin qui marque le début d'une nouvelle phase dans la vie d'Abel-chasseur d'enfants: dorénavant il sillonnera, montant son Barbe-Bleue, la Prusse Orientale pour enlever aux mères leurs fils

qu'il emmènera à la *napola* de Kaltenborn, un prytanée militaire S.S. où ils seront voués à la guerre et à la mort.

Abel Tiffauges est un bon exemple de la complexité des noms propres qui se présentent à la fois comme des points d'intersection polysémiques et comme des concentrés diégétiques du déroulement de l'histoire: Abel = berger biblique et nomade renvoie à l'enfance du personnage, passée au collège Saint-Christophe (patron des voyageurs), à son métier de garagiste et à son pèlerinage qui va le conduire de France en Prusse Orientale; Abel = aimé de Dieu qui accepte son offrande est le gage du salut final de Tiffauges; Abel = victime du fratricide marque l'identification progressive d'Abel Tiffauges avec tous les nomades – juifs et tziganes – victimes persécutées par les descendants sédentaires de Caïn. Des traits sémitiques caractérisent la mère d'Abel et son amante Rachel, Abel lui-même sera sauvé et racheté grâce à un garçon juif – Ephraïm à qui Abel a sauvé la vie, etc.

En même temps, Abel Tiffauges est un ogre, rabatteur et chasseur d'enfants – autant sur le plan réel que figuré, métaphorique (photos, enregistrements sonores). Mais il est aussi nommé Herr von Tiefauge (RA 407), car il est déchiffreur de blasons, de symboles et de signes du destin et comme tel, il finit par devenir le seigneur de Kaltenborn et de la contrée prusse environnante. Sa (clair)voyance contraste cependant avec sa myopie: en tant que Triefauge (RA 407) Abel rejoint les géants mythiques – Orion, rendu aveugle par le roi de Chio, Atlas, transformé en pierre à la vue de la tête de Méduse. Qu'ils soient formés sur la base de l'analogie homonymique (barbe bleu – Barbe-Bleue), motivés par le sémantisme paronymique (Tiefauge=œil profond, Triefauge=œil chassieux; en allemand) ou motivés par le symbolisme culturel (Abel, Tiffauges), l'onomastique des romans tournieriens est éminemment polysémique et, comme nous avons essayé de l'illustrer ci-dessus, intégrée dans l'économie narrative du récit.

Mutatis mutandis nous sommes en présence du même emboîtement des procédés que dans les cas précédents. En effet, l'onomastique s'inscrit dans la construction narrative du récit, dédoublée en zone narrative du narrateur et celle des personnages. La double perspective permet au lecteur de participer à la fois au plaisir intellectuel et esthétique du déchiffrement des connexions sémantiques du texte (zone du narrateur) et d'embrasser l'angle de vision du personnage (zone du personnage) pour lequel ce même déchiffrement est une des épreuves initiatiques dont dépend le progrès du processus d'initiation. De façon générale, tous les personnages principaux de Tournier sont concernés – témoin Robinson:

«Il fallait trouver un nom au nouveau venu. Je ne voulais pas lui donner un nom de chrétien avant qu'il ait mérité cette dignité. Un sauvage n'est pas un être humain à part entière. Je ne pouvais non plus lui imposer un nom de chose, encore que c'eût été peut-être la solution de bon sens. Je crois avoir résolu assez élégamment ce dilemme en lui donnant le nom du jour de la

semaine où je l'ai sauvé: *Vendredi*. Ce n'est ni un nom de personne, ni un nom commun, c'est entre les deux [...].» (V 147-148)

Alors que le lecteur averti par la cartomancie des tarots de Van Deysse se doute que derrière la figure de «*Vénus en personne [qui] émerge des eaux*» (V 9) se cache le personnage de Vendredi (*Veneris dies* = vendredi), Robison semble ignorer pour le moment donné ce rapport. De plus, il ignore la sagesse latente de sa démarche qui lui fait donner à Vendredi le nom de la déesse païenne – une sagesse ignorante qu'il finira par comprendre, plus tard, en un éclair d'illumination:

«Je le regarde s'arracher en riant à l'écume des vagues qui le baignent, et un mot me vient à l'esprit: la *vénusté*. La *vénusté* de Vendredi. [...] Le vendredi, c'est, si je ne me trompe, le jour de Vénus. [...] Naissance de Vénus, mort du Christ.» (227-228)

Du coup, le nom de Vendredi devient un concentré polysémique renvoyant en même temps au jour de la semaine, à la déesse païenne et au mythe de sa naissance, au contraste entre les symboliques chrétienne et païenne, enfin à la métamorphose initiatique de Robison où Vendredi, telle une incarnation de Vénus, assume le rôle de mystagogue dans la voie qui mène Robison de la civilisation européenne et chrétienne à la fusion mystique avec l'ordre de la nature et de l'univers.

L'onomastique motivée, si fréquente dans les romans de Tournier, n'a pas pu échapper à l'attention de la critique.¹⁰² Il est rare cependant qu'on insiste sur l'emploi systématique du procédé et sur son insertion dans la structure narrative des textes. Pour chacun des romans de Tournier, à l'exception de *Gilles et Jeanne*, une longue liste de noms et de leurs significations pourrait être dressée. Par exemple, plusieurs notions clés d'*Éléazar ou la source et le buisson* sont introduites par le nom que porte la harpe d'Esther – *The Spring's Voice* qui renvoie en même temps au symbole héraldique de l'Irlande (lyre), à la saison printanière, à la source, à l'élément aquatique opposé, dans le livre, à l'aridité du désert, etc. *Vendredi ou les limbes du Pacifique* développe une onomastique motivée concernant les noms des bateaux – *Virginie*, *Évasion*, *Whitebird*; ceux des îles – *Desvendurados*, *Désolation*, *Speranza*, et ceux des personnes: ainsi le successeur de Vendredi s'appelle *Jaan Neljapaev* – ce qui veut dire *jeudi* en estonien.¹⁰³ *Le Roi des Aulnes* qui assigne une valeur héraldique à la toponymie de la Prusse Orientale – *Schlangenfließ*, *Hasenrode*, *Vierhufen*, etc. – motive aussi bien les noms propres des animaux – *Unhold* (élan), *Raufbold* (cerf), que des personnes – professeurs *Unruh*, *Essig*, *Blättchen*, assassin *Weidmann*, commandant *Rau-*

¹⁰² Voir les travaux de David Gordon Bevan et d'Arlette Bouloumié, déjà mentionnés, ainsi que les critiques de Christiane Baroche, «La Matière Première», *Sud*, X, numéro hors série, Nîmes 1980, pp. 74 sqq.; Hubert Nyssen, «Des mots et des choses...», *ibidem*, pp. 25 sqq.

¹⁰³ David Gordon Bevan, *op. cit.*, p. 57.

feisen, Frau Dorn; c'est aussi le cas du garçon juif *Éphraïm* (=portant les fruits – allusion au bâton fleuri de saint Christophe) et de l'ami *Nestor* (avec allusion au patriarche de Constantinople Nestorios qui voyait en Christ, en le désignant comme *Théophore*, non le Fils de Dieu, mais l'homme portant en lui le Verbe). Une liste analogue d'exemples pourrait être établie pour les autres romans.

II.2.A.b. Convergence sémantique

La convergence sémantique est plus difficile à cerner que ne l'est la divergence du fait même de la démarche noétique générale, courante, qui consiste à définir les divers segments de la réalité par l'intersection notionnelle: même un énoncé neutre, non polysémique (*c'est un ami de longue date*) met en œuvre la convergence des significations dont il se compose. C'est pourquoi nous ne parlerons de convergence sémantique que là où intervient l'actualisation de la polyvalence sémantique de la réalité désignée, donc là où se manifeste une vision complexe, synthétisante, de la réalité (image – métaphore, comparaison, symbole), même si le mouvement synthétisant n'abolit pas les contradictions sémantiques internes au niveau des mots (**oxymore**), ni les contradictions logiques externes au niveau des jugements (**paradoxe**). La polyvalence sémantique actualisée de la réalité désignée est perçue comme une unité référentielle composite et complexe.

Il est évident que les procédés de convergence sémantique sont plus différenciés, entre eux, et moins cohérents, que dans le cas de la convergence. La raison en est d'une part la différence de niveau des unités (éléments) sémantiques qui y participent: il peut s'agir de mots, comme dans le cas des oxymores, mais aussi d'énoncés complexes, comme dans le cas des paradoxes et des images. D'autre part, la complexité sémantique résulte de la différence des mécanismes: alors que la construction des oxymores et des images est basée sur la jonction ou l'association des éléments constitutifs, le paradoxe procède par la substitution partielle du sens primitif, «habituel», par un sens contradictoire, mais qui n'abolit pas pour autant le sens premier, sous peine d'effacer la contradiction même.

En dépit des différences respectives, les procédés mentionnés concordent par leur effet en produisant des référents diégétiques sémantiquement complexes et qui renvoient, comme dans le cas de la convergence, à plusieurs niveaux interprétatifs en même temps.

L'**oxymore**, qui consiste à associer deux ou plusieurs mots incongrus, de sens contraire ou antithétique, provoque un effet de surprise qui peut traduire tant la supériorité ironique du personnage ou du narrateur que leur sens de l'humour:

«Le château de Saint-Haon connaissait une période de splendeur et fournissait à la biffe les ordures les plus distinguées de tout le canton.» (M 213)

«Idriss se mêlant au groupe se retrouva dans la première salle du musée meublée de vitrines et peuplée d'animaux naturalisés.» (GO 75-76)

Il s'agit souvent, avec ou sans ironie, de prouver la capacité de percevoir l'unité profonde des contradictions de la réalité. Les oxymores de Tournier ont le plus souvent une **fonction cognitive**, notamment là où intégrés dans la vision du monde des personnages, ils accompagnent leur effort de saisir, de nommer et de formuler la complexité de leurs perceptions et pensées: «*C'est alors que quelque chose a fondu sur moi d'une intolérable et déchirante douceur.*» (RA 130) Telle est la description de la première *eu-phorie* ressentie par Abel qui porte dans ses bras un garçon blessé. En observant la tempête de neige qui s'abat sur la Prusse Orientale et le contraste entre les nuages et la neige, le même Abel note: «*Quel est le cosmologue grec qui a parlé de «la secrète noirceur de la neige»? [...] une muraille de blanches ténèbres.*» (RA 410) Il ne s'agit pas cependant d'une simple description, car pour Abel, déchiffreur de signes, les phénomènes sont là pour être convertis en symboles. Dans le contexte précis, les «*blanches ténèbres*» sont aussi un avertissement du destin, le signe que tout peut se transformer en son contraire, le bien en mal, l'innocence en crime, le salut en damnation.

Par leur fonction cognitive, les oxymores renvoient non seulement au processus initiatique où sont engagés les personnages, mais aussi à la zone narrative du narrateur. Cette double perspective se rapporte en même temps, comme les procédés précédents, aux deux niveaux interprétatifs principaux du roman mythologique – au récit réaliste et au récit mythique (initiastique):

«Au milieu de cette statue voilée, seul dansait ce ventre, animé d'une vie autonome et intensément expressive. C'était la **bouche sans lèvres de tout ce corps**, la partie parlante, souriante, grimaçante et chantante de tout ce corps: [...] il re-voyait [=Idriss] le muet discours de Zett Zobeïda.» (GO 30 et 48)

Alors que le regard d'Idriss et son désir amoureux – qui le pousse à chercher un moyen de communiquer avec la danseuse dont la face reste voilée – appartiennent au niveau réaliste, l'intuition d'une initiation mystique possible se précise sous forme du pressentiment que la danse nuptiale rituelle pourrait receler un message prophétique qu'il s'agit de décrypter et qu'Idriss découvrira bien plus tard, au moment de son initiation au mystère de la calligraphie.

La fonction cognitive est aussi un aspect caractéristique des **paradoxes** tournieriens. Comme les oxymores, les paradoxes se construisent sur une contradiction, mais qui touche les énoncés complexes:

«Moi qui déteste le sel [=le prince Taor], la sincérité m'oblige à proférer cette vérité stupéfiante: **le sucré salé est plus sucré que le sucré sucré**. Quel paradoxe! Il faut que j'entende cela de la bouche d'autrui. Répétez la phrase, je vous prie.» (GMB 183)

À la différence de l'oxymore qui opère une synthèse des termes contradictoires, le paradoxe procède par la **substitution partielle** d'une constatation par une autre. Il s'ensuit, chez Tournier, l'élargissement de la fonction cognitive du paradoxe dans la mesure où celui-ci permet de formuler, en plus de la perception normale ou habituelle, encore une autre perspective, parallèle, et qui confère à la situation **un autre sens** supplémentaire:

«Le stade Léo-Lagrange était encore animé malgré le jour déclinant. De frais et musculeux jeunes gens se livraient à un rite curieux dont le sens évidemment nuptial ne m'a pas échappé. Ils se rassemblaient en grappe, et aussitôt chacun enfonçait sa tête entre les cuisses de celui qui le précédait [...]. Finalement un gros œuf pondu au cœur du nid roula entre les jambes mâles qui se dispersèrent pour se le disputer.» (M 125)

La description concerne, même si ce n'est pas dit explicitement, un match de rugby. Ce sens référentiel réel contraste avec la vision subjective d'Alexandre: le résultat de la confrontation est une perception humoristique et ironique. Or, en se détachant du sens premier, il est possible d'entrevoir le désir inconscient d'Alexandre de transformer la réalité: la transfiguration du rugby en rite religieux exprime alors la dimension tragique de l'érotisme homosexuel et la tentation inavouée de la maternité androgyne. Le paradoxe cité ajoute à la réalité perçue un sens mystique qui s'inscrit dans la mythologie personnelle d'Alexandre.

L'exemple précédent garde encore un équilibre entre les interprétations courante et paradoxale de la réalité. D'où aussi le ton humoristique, car le paradoxe n'est pas à vrai dire pris au sérieux. Cependant les romans de Tournier contiennent de nombreux passages, qui appartiennent à la zone narrative des personnages, où l'équilibre est rompu au profit de la vision subjective paradoxale. La formulation spirituelle et l'humour cèdent au sérieux, l'échelle des valeurs subit un renversement dramatique:

«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 et multiplie»*, etc. Plus tard il constate que la solitude impliquée par l'hermaphroditisme n'est pas bonne. Il plonge Adam dans le sommeil, et 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: partie sexuelle de l'homme trop encombrante pour un port permanent, et donc dépossédée la plupart du temps, puis au besoin reprise. [...] Et de même que la main est l'organe d'accrochage qui permet à l'homme de s'ajuster selon ses besoins un marteau, une épée ou un stylo, de même son sexe est organe d'accrochage des parties sexuelles, plutôt que partie sexuelle elle-même.

Si telle est la vérité, il faut juger sévèrement la prétention au mariage qui est de ressouder aussi étroitement que possible ce qui fut dissocié. Ne réunissez pas ce que Dieu a séparé!» (RA 33-34)

Saisir autrement ce monde pour lui donner un autre sens, refondre les significations et valeurs courantes pour les insérer à l'aide d'une autre logique dans un autre ordre rigoureux – telle est l'ambition des personnages tournieriens. Les deux passages que nous venons de citer permettent de montrer l'élaboration de la vision dédoublée de la réalité: si la perspective du narrateur (et du narrataire-lecteur), présente dans le premier extrait, soumet les paradoxes à la supériorité ironique du plaisir intellectuel et ludique qui se plaît à découvrir de nouveaux et surprenants rapports au sein de la réalité, l'autre perspective, celle du personnage, dominante dans le deuxième passage, traduit une recherche sérieuse du sens caché, véritable, dans le but de construire ou de retrouver l'ordre mythique ou mystique de l'univers. Grâce à leur double aspect cognitif, les paradoxes sont des éléments constitutifs importants du roman mythologique.

Les visions mythiques et mystiques complexes se traduisent le plus souvent en images synthétisantes (métaphores, comparaisons, symboles), propres à exprimer les éléments constitutifs d'un univers à la fois infini et circonscrit, replié sur lui-même, où le temps répétitif s'écoule en cycles refermés, où les espaces chthonien, terrestre et céleste s'interpénètrent en formant un tout, où le règne minéral communique avec le règne végétal, animal et humain et où l'humain s'intègre au divin. Tournier – fin connaisseur de la Bible – y ajoute la spiritualité chrétienne – la verticale reliant la banalité humble à Dieu, conférant un caractère sacré à la réalité quotidienne, voire la plus basse ou abjecte. La sainteté n'est pas une notion étrangère aux romans de Tournier, comme lui-même le confirme: «*La chose profane n'est qu'une chose sacrée qu'on ne voit pas, par myopie.*»¹⁰⁴ Le mythe et la mystique sont inséparables, chez Tournier.

Les images synthétisantes des romans tournieriens peuvent être répartis *grosso modo* en trois groupes: images liées à l'inconscient de type archétypal (jungien ou freudien); images cognitives et explicatives; enfin – les plus nombreuses – celles qui associent à une réalité donnée (personnage, lieu, objet, élément naturel) des significations qui l'introduisent dans un ordre ontologique autre que son ordre «naturel» en déclenchant ainsi le processus de la métamorphose mythologique. Quel que soit le genre de l'image, la polyvalence sémantique qui en résulte permet de multiplier la représentation d'une même réalité, insérée parallèlement dans plusieurs ordres ontologiques. Ainsi se constitue la vision à la fois synthétique et graduée de l'univers, typique des mythes.

¹⁰⁴ «Je suis un métèque de la littérature», interview de Michel Tournier avec Jacqueline Piatier, *op. cit.*, p. 16. Voir aussi Patrick Grainville, «Tournier au lycée», *Sud*, X, numéro hors série, Nîmes 1980, pp. 42-47; Christiane Baroche, «La Matière Première», *ibidem*, pp. 74-102; Jean-Bernard Vray, «L'Habit d'Arlequin», *ibidem*, pp. 149-166; Arlette Bouloumié, «Mythologies», *Magazine littéraire*, janvier 1986, n° 226, p. 28.

Voyons, à titre d'exemple, la métamorphose progressive, aux yeux de Robinson, de l'île de *Speranza* en femme *Speranza* dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*:

«[...] *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une **ardente Italienne** qu'il avait connue jadis [=Robinson] quand il était étudiant à l'université de York.» (V 45)

De femme, l'île de *Speranza*, devient mère nourricière:

«Cette dernière source suintait petitement d'un **mamelon** de terre qui s'élevait dans une clairière au milieu des arbres, comme si l'île avait **écarté sa robe** de forêt en cet endroit. Robinson était ailé de joie violente, quand il se hâtait, porté par l'assouvissement anticipé, vers le mince filet d'eau. Lorsqu'il collait ses lèvres avides au trou pour **sucer** activement le **liquide vital**, il vagissait de reconnaissance, [...].» (V 113)

La mère se transforme ensuite en amante et fiancée:

«Il se trouvait dans une prairie doucement valonnée, coupée de cluses et de talus que couvrait un pelage d'herbes de section cylindrique – comme de **poils** – et de couleur **rosâtre**. «C'est une combe, murmura-t-il, une combe rose...» [...] Il voyait un **dos de femme** [...] cette belle plaine de chair [...] divisée par une cluse médiane que couvrait un **pâle duvet** orienté en lignes de force divergentes. **Les LOMBES!**» (V 127; à remarquer l'emploi de la paronomase *combe* – *lombes* pour souligner le parallélisme entre les formes du paysage et les formes d'un corps de femme)

Si *Speranza* s'humanise, Robinson, pour s'approcher d'elle, doit se déshumaniser:

«Une dame blanche hulula, et il crut entendre la terre elle-même qui gémissait d'amour esseulé. [...] Il était assis sur une couche, les pieds posés sur le tapis de lune, et il sentait une odeur de sève monter de son grand corps, **blanc comme une racine**.» (V 156)

«Que cette union plus étroite signifîât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa **barbe en poussant** au cours de la nuit avait commencé à **prendre racine** dans la terre.» (V 138)

De telles images, qui effacent les limites «naturelles» entre les différents ordres de la réalité, sont fréquentes. Ainsi, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, nous trouvons des plantes humanisées (V 121, 159, 160, 202, etc.), Vendredi transformé en plante (V 164), Robinson devenu animal (V 29, 40, 91), Robinson métamorphosé en élément naturel ou matière minérale (V 38, 254), Robinson dieu (V 215 sq., 254).

La quantité et la variété de ces images importe moins que leur usage systématique, les liens sématiques et thématiques qui les unissent et la progression thématique qu'elles inscrivent dans le cadre du roman donné (voir ci-dessus) où se développent en parallèle les deux niveaux interprétatifs principaux – celui du récit réaliste et celui du récit mythique. Dans le cas de *Vendredi*, pour en rester aux passages précités, l'île de Robinson, Vendredi, la grotte, la combe, etc. appartiennent au niveau interprétatif réaliste du roman, alors que par leurs sens figurés, imposés par les images, l'île-femme, l'île-mère, l'île-amante ou Robinson-plante, Robinson-animal, etc. s'inscrivent dans l'interprétation mythique. Les deux niveaux restent néanmoins reliés à tout moment par la réalité référentielle identique de l'image synthétisante.

Chez Tournier, le mythe mène à la mystique. La verticalité de l'imaginaire mystique unit le bas et le haut, la matière et l'esprit, le profane et le sacré :

«[...] le préau désert à gauche et, au fond, l'urinoir qui se dressait sans discrétion comme l'autel fumant de la garçonnie.» (RA 47)

«Le siège de bois sombre était bizarrement juché sur une manière de podium à deux marches, véritable «trône» qui se dressait pompeusement dans le fond de la pièce. Nestor me tourna le dos et gravit ces degrés lentement, comme accomplissant déjà un acte rituel. Parvenu au pied de son trône, il fit glisser son pantalon qui tomba en tire-bouchon sur ses pieds.» (RA 94)

«Il avait [=Abel] tout loisir dès lors de choisir le lieu propice où quelques coups de bêche et la mise en place de deux planchettes qui ne le quittaient pas édifiaient l'autel sur lequel il consommait son union avec la terre prussienne.» (RA 265)

«Il allumait un grand feu dans la cheminée, allait sacrifier sur l'autel défécatatoire qu'il avait dressé sous l'auvent, derrière la maison, et passait des heures en méditations rêveuses bénies par ce luxe inoui: la solitude.» (RA 270)

La raison qui nous a fait choisir, pour illustrer notre propos, le cas extrême de la coprophilie, est de mettre en évidence la tendance du roman mythologique à sacraliser même les réalités apparemment étrangères à la transcendance. La transfiguration est le résultat, encore une fois, de l'usage systématique, récurrent, qui relie les images entre elles par une ligne de progression thématique. En même temps, l'usage récurrent des images contribue à la constitution du cadre mythologique du roman sous forme diffuse (cf. pp. 35–36: une comparaison s'impose avec la sacralisation de l'espace dans *Les Météores*).

Le parallélisme du sens réaliste et du sens mythique génère de nombreux symboles qui, à leur tour, se constituent en système. Dans *Les Météores*, Paul est celui des frères jumeaux qui défend l'univers clos et l'ordre temporel et spatial immuable de la gémellité, alors que Jean ressent l'exclusivité de la situation gémellaire comme une prison dont il veut s'évader pour entrer dans la temporalité événementielle des hommes ordinaires. La temporalité immuable, cosmique (*temps astronomique*) s'oppose à la temporalité aléatoire, changeante (*temps météorologique*). L'intrigue du roman développe l'opposition en une série motivi-

que dont le sens concret est doublé du sens symbolique: Jean refuse le jeu avec les jumelles JUMO (refus du même regard sur le monde), il refuse aussi le jeu du téléphone (refus de communiquer), il rejette le vélo-tandem (refus du voyage en commun dans l'espace et dans la vie), la pendule et le baromètre de Jean avancent par rapport à ceux de Paul, toujours précis (M 172-175). Lors du tour du monde Paul poursuit son frère qui lui échappe, mais la distance diminue jusqu'à ce que Paul, sans le savoir, devance Jean au moment où celui-ci travaille au Canada comme arpenteur (M 568-573). Le sens symbolique de l'action contribue alors à la représentation de l'intégration mythique et mystique de la temporalité aléatoire, humaine, dans l'ordre cosmique de la jémellité.

II.2.B. Surdétermination sémantique – conclusion

La surdétermination sémantique,¹⁰⁵ qui apparaît comme un des aspects les plus évidents du mythe littéraire (voir ci-dessus pp. 30, 42), repose dans les romans mythologiques de Michel Tournier sur les procédés de la divergence et de la convergence sémantiques. Ce dispositif d'écriture, générateur de sens sur le plan dénominatif, constitue le fondement du jeu signifiant et de la polysémie stratifiée sur les autres plans structurants – la structure motivique, la composition et la construction narrative.

Comme nous avons pu le constater, le point commun de ces procédés est l'**actualisation des effets de polysémie** qui s'appuie soit sur la polysémie lexicale ou contextuelle du mot (divergence sémantique), soit sur la polyvalence sémantique de la réalité référentielle devenue point d'intersection et de cumulation des significations qui s'interpénètrent (convergence sémantique).

L'importance de ces procédés ressort du tableau récapitulatif qui permet de comparer leur fréquence absolue et relative. Cette dernière, qui indique le nombre moyen de pages du texte nécessaires à l'occurrence du procédé, figure entre parenthèses. Les sommes globales des fréquences (voir la case «total») ne tiennent pas compte des mises en relief graphiques qui sont l'élément déclencheur de plusieurs autres procédés qu'elles accompagnent: étymologie, homonymie/paronymie, onomastique motivée, polysémie actualisée (diaphore). Dans le tableau, il n'a pas été non plus utile d'inclure l'onomastique motivée qui forme dans chacun des romans un système cohérent *sui generis* fonctionnant sur la base de la récurrence, analogue à la récurrence des motifs (voir plus loin pp. 62 sq.): de plus l'étendue de la liste des noms propres, spécifique pour la matière narrative de chacun des romans, ne peut se mesurer à l'aune quantitatif ni se comparer aux autres données.

¹⁰⁵ Voir Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 121.

	V 254 pages	RA 581 pp.	M 625 pp.	GMB 272 pp.	GJ 140 pp.	GO 220 pp.	E 129 pp.
mise en relief graphique (sur 60 pp. du texte)	56	72	21	11	5	30	15
polysémie actualisée (diaphore)	37 (6,8)	31 (18,7)	36 (17,3)	17 (16)	6 (23,3)	7 (31,4)	5 (25,8)
étymologie polysémique	18 (14)	27 (21,5)	11 (56,8)	19 (14,3)	1 (140)	0 (0)	12 (10,7)
homonymie/ paronymie	12 (21)	9 (69,4)	9 (69,4)	5 (54,4)	1 (140)	1 (220)	7 (18,4)
oxymore	8 (31)	45 (12,9)	28 (22,3)	11 (24,7)	4 (35)	10 (22)	9 (14,3)
paradoxe	25 (10)	66 (8,8)	33 (18,9)	21 (12,9)	6 (23,3)	6 (36,6)	5 (25,8)
image synthétisante	35 (7,2)	74 (7,8)	27 (23,1)	21 (12,9)	2 (70)	8 (27,5)	3 (43)
total	135 (1,9)	254 (2,3)	144 (4,3)	105 (2,6)	20 (7)	32 (6,9)	41 (3,1)

Le tableau récapitulatif, il est vrai, ne saurait prétendre ni à l'exhaustivité, ni à l'exactitude absolue pour deux raisons. D'une part les procédés se chevauchent souvent en agissant en synergie (mise en relief graphique + polysémie actualisée; étymologie + homonymie/paronymie + mise en relief graphique; oxymore + paradoxe, etc.), d'autre part certains cas limites n'excluent pas l'éventualité du jugement subjectif. Ce désavantage n'infirme pas pour autant la preuve de la fréquence élevée des procédés qui donne une idée relativement précise de la **surdétermination sémantique** des textes tournieriens: comme on le voit (case «total»), *Vendredi* et *Le Roi des Aulnes* présentent un effet de polysémie toutes les deux pages, *Gaspard*, *Melchior* et *Balthazar* toutes les deux pages et demie, *Éléazar ou la source et le buisson* toutes les trois pages, *Les Météores* toutes les quatre pages, etc. De plus, les moyennes statistiques ne saisissent pas la **concentration** des effets de polysémie là où, dans la structure narrative dédoublée, le récit réaliste (appartenant plutôt à la zone du narrateur) s'estompe devant le récit mythique (relevant plutôt de la zone narrative des personnages).

Ainsi, une moindre fréquence des effets de polysémie dans *Les Météores* et *La Goutte d'Or* peut être imputée à l'ancrage réaliste plus prononcé des histoires narrées, campées dans la réalité événementielle quasi contemporaine. De plus, *La Goutte d'Or* atténue la structure narrative dédoublée des romans précédents, la narration étant assumée par le narrateur, tout comme dans *Gilles et Jeanne* où la verticalité mystique enfer-terre-ciel//diable-homme-Dieu est déterminée, à la différence de tous les autres romans, par les hypotextes et la conscience culturelle diffuse concernant les protagonistes. *Éléazar*, narré à la 3^e

personne comme les deux textes précédents et soutenu par la forte présence de l'hypotexte biblique, traduit une intentionnalité proche de la parabole, exprimée par le narrateur, mais aussi par la voix des personnages («vision avec», focalisation interne). Les récurrences statistiques reflètent ainsi les spécificités thématiques et narratives des ouvrages respectifs.

La fréquence des effets de polysémie souligne leurs **aspects qualitatifs**:

1° Le **caractère cognitif** des procédés constitue d'un côté un appel au lecteur à déchiffrer la stratification sémantique complexe du texte et à tirer un plaisir esthétique de ce jeu intellectuel; de l'autre côté l'impulsion cognitive s'inscrit dans la vision du monde des personnages et dans leur effort initiatique de (se) connaître. Dans les deux cas, la réalité référentielle diégétique subit une réévaluation, sémantique et axiologique, aboutissant à l'interprétation dédoublée – réaliste et mythique – du texte.

2° L'**usage systématique** des procédés, qui est basé sur les liens sémantiques et thématiques, associe les différents passages du texte entre eux dans le cadre de la progression thématique (voir ci-dessus les métamorphoses inversées de l'île de Speranza et de Robinson, p. 58)

3° Les effets de polysémie sont **rapportés aux deux strates sémantiques principales** du texte romanesque – le **niveau interprétatif réaliste**, lié pour la plupart à la zone narrative du narrateur et caractérisé souvent par la possibilité d'une interprétation ironique ou humoristique, et le **niveau mythique** qui se rapporte au cadre mythologique et qui, du point de vue de la narration appartient plutôt à la zone narrative des personnages ou du moins à la «vision avec» (focalisation interne) là où seul le narrateur à la 3^e personne s'impose (*La Goutte d'Or, Éléazar ou la source et le buisson*).

La fréquence et les propriétés caractéristiques des effets de polysémie tendent à créer un **réflexe interprétatif** du lecteur, incité à chercher, voire à imaginer les significations potentielles du texte, même là où elles sont loin d'être évidentes: «*Narcisse d'un genre nouveau, abîmé de tristesse, recru de dégoût de soi [...]*» (V 90; *abîmé* – 1^o sens immédiat: visage ravagé de Robinson; 2^o sens possible: celui dont le regard plonge dans le miroir comme celui de Narcisse; 3^o sens possible: abîme existentiel où se croit plongé Robinson).

La potentialisation sémantique du mot d'un côté (divergence sémantique) et la réévaluation et révalorisation de la réalité référentielle (convergence sémantique) constituent le fondement de la surdétermination sémantique du roman mythologique qui apparaît ainsi comme un jeu de significations.

II.3. Structure motivique – motifs récurrents

Les motifs peuvent être considérés comme des significations qui entrent dans la structure narrative du récit.¹⁰⁶ C'est en tant que motif que le mot,

¹⁰⁶ Nous adoptons, ici, la conception de Julius Heidenreich qui caractérise le motif comme l'unité

source de la polysémie, participe à la constitution du plan structurant supérieur en entrant en rapport avec d'autres motifs et les significations dont ils sont porteurs. Ce n'est que comme motif qu'une signification peut être reprise, renforcée, enrichie dans l'économie narrative du texte. La structure motivique continue et complète les procédés de la divergence et de la convergence sémantiques, déjà étudiés, et porte à son achèvement la surdétermination sémantique des textes.

Les romans mythologiques de Michel Tournier, animés par une «folie de correspondances»¹⁰⁷ peuvent en effet être envisagés comme des variations motiviques textuelles. L'analogie avec la composition musicale trouve un appui dans l'opinion de l'auteur lui-même qui reconnaît avoir eu pour modèle de l'écriture du *Roi des Aulnes* «l'idéal insurpassable de toute création [...] l'Art de la Fugue de Jean-Sébastien Bach.» (VP 128) Ainsi le motif de «phorie» «prend racine dans l'Adam archaïque, puis se développe, s'inverse, se déguise, se réfracte, s'exaspère – phorie, antiphorie, superphorie, hyperphorie, etc. – toujours couverte par le léger manteau de la psychologie et de l'histoire. Car les vrais ressorts du roman ne sont pas psychologiques et historiques. [...] C'est une énergie sui generis qui l'anime. C'est ainsi par exemple qu'il ne faut pas se demander qui à la fin du roman a empalé les trois enfants – Haïo, Haro et Lothar – sur les épées monumentales scellées dans le garde-fou de la terrasse du château. Qui? Mais tout le roman, bien sûr, la poussée irrésistible d'une masse de petits faits et de notations accumulées sur les quatre cents pages qui précédent.» (VP 129)

Les romans de Michel Tournier ressemblent en effet à ces variations musicales où les motifs reviennent en se métamorphosant, en se combinant les uns avec les autres, en créant des connexions frappantes. Il est impossible d'établir une liste complète et exacte des motifs récurrents, ne serait-ce que leur nombre – de deux à trois dizaines pour chacun des textes – dépasse la mesure habituelle du genre romanesque. Toutefois, plus que le nombre, c'est la fréquence élevée de certains d'entre eux qui se révèle surprenante, notamment l'occurrence de ceux que l'on peut considérer comme des motifs-clés. Ainsi, le roman *Gilles et Jeanne*, qui compte 140 pages, présente les motifs de «torture-supplice» ou «enfant-androgynie» toutes les cinq pages en moyenne, les motifs de «diable-enfer», «sainteté-ciel» toutes les six pages, les motifs de «mort» ou «sorcellerie» toutes les sept pages, etc. Par contre, le roman le plus étendu – *Les Météores* (625 pages) – offre des chiffres moins élevés: les motifs-clés ré-

de signification – fonctionnelle et dynamique – du plan thématique du texte. La structure motivique est définie comme l'articulation des motifs. À côté des motifs simples, Heidenreich distingue leurs composés – les faisceaux motiviques. Voir Julius Heidenreich, «O tvaru motivù» («La forme des motifs»), *Slovo a slovesnost*, IX, 1943, pp. 68–96. Cette conception du motif se rapproche de la définition du «thème» par Raymond Trousson, *op. cit.*, pp. 20–21. En employant le terme de motif, nous voulons maintenir la distinction entre le thème – unité thématique générale du texte ou unité thématique faisant partie du code littéraire consacré par la tradition – et le motif – unité thématique fonctionnelle du texte littéraire concret.

¹⁰⁷ Voir p. 16, François Nourissier, *op. cit.*

currents de «vent-esprit», «gémellité», «temps», «espace», «miroir-regard dédoublant» ne reviennent en moyenne que toutes les dix pages à peu près ce qui est une fréquence deux fois moins grande que dans *Gilles et Jeanne* où le chiffre dix ne s'applique qu'au huitième motif classé par ordre d'importance. Une constatation analogue s'impose aussi pour la comparaison entre *Le Roi des Aulnes* (581 pages), dont les paramètres rappellent ceux des *Météores*, et *La Goutte d'Or* (220 pages) où la fréquence des motifs récurrents égale celle de *Gilles et Jeanne*. Pour expliquer cette différence il convient de prendre en considération deux facteurs – la longueur du texte et les procédés narratifs mis en œuvre.

Quant à l'étendue, il est acceptable d'agréer l'hypothèse que les textes plus courts, pour produire un effet mythopoïétique d'intensité analogue, doivent davantage concentrer les effets de surdétermination sémantique, donc d'augmenter la fréquence. Le second facteur concerne la stratégie narrative différente de *Gilles et Jeanne* et de *La Goutte d'Or* qui abandonnent la structure narrative dédoublée en zone du narrateur et celle des personnages (journaux intimes, monologues intérieurs, récits pris en charge par les personnages) et qui la remplacent par un dialogue quasi dramatique (*Gilles et Jeanne*) et par la narration à la 3^e personne, complétée par la «vision avec» (focalisation interne) et les dialogues (*La Goutte d'Or*). Cette stratégie narrative limite le déploiement des procédés sémantiques que nous avons placés sous l'étiquette de la divergence et de la convergence sémantique et dont la présence, dans les romans concernés, est deux à trois fois moins élevée que dans les romans précédents (voir le tableau récapitulatif p. 61). La fréquence plus importante des motifs récurrents serait alors un autre moyen de constituer la surdétermination sémantique du roman mythologique, à défaut de la présence suffisante des procédés de la divergence et de la convergence sémantiques. Le cas d'*Éléazar ou la source et le buisson* semblerait confirmer la relation de complémentarité entre la fréquence des motifs récurrents et celle des procédés de la divergence et de la convergence sémantiques. Apparenté par sa longueur (129 pages) à *Gilles et Jeanne*, par sa narration à *La Goutte d'Or* et par la fréquence des effets de polysémie (un toutes les trois pages) aux premiers romans de Michel Tournier *Éléazar* a une position intermédiaire en ce qui concerne les motifs récurrents avec une occurrence toutes les huit pages de deux de ses motifs les plus importants («eau», «feu»).

L'analyse détaillée des motifs récurrents montre qu'ils constituent, pour chaque roman, un ensemble spécifique et cohérent. En ce qui concerne la caractéristique générale, quatre aspects fonctionnels sont à relever.

1^o Le plus important, et le plus évident sans doute, est l'aspect **thématique**: en effet, les motifs les plus fréquents résument dans leur ensemble le contenu du roman.

La Goutte d'Or raconte l'histoire de la reconquête de l'image et de la possession de soi par celui à qui son identité a été volée – au sens concret et figuré:

Idriss, un jeune berger bédouin, a été pris en photo par une attrayante touriste blonde qui lui promet de lui envoyer son portrait. Promesse non tenue, Idriss se sent dépossédé de son âme, selon la croyance musulmane, et il part en France pour retrouver la femme et récupérer son image. Au cours du voyage, son identité et son image lui sont encore plusieurs fois volées, il perd, travailleur immigré, jusqu'à sa liberté, avant de trouver le chemin de l'initiation, de la connaissance de soi qui le rend à lui-même. L'histoire se reflète dans la fréquence des motifs «œil-regard», «image-copie-reproduction-photo», «film-télévision», «ressemblance»/«dissemblance», «femme-sexualité» (opposant la femme destructrice de l'identité, de la liberté et de la vie à la femme initiatrice, source de la vie, de l'amour et de la connaissance supérieure), «magie bénéfique»/«magie maléfique», «couleur» (des yeux, des cheveux, de la barbe), etc.

Les motifs récurrents de *Gilles et Jeanne* parlent autant de Jeanne et de son martyre que de la quête ambivalente de Gilles de Rais, à la fois diabolique et inspirée par la soif du salut: «torture-supplice», «enfant-androgynie», «diable-enfer», «sainteté-ciel», «mort», «sorcellerie», «métamorphose-inversion», etc. Ceux d'*Éléazar ou la source et le buisson* opposent l'eau, la sédentarité et la vocation paradisiaque de la plénitude végétale et corporelle au feu, au nomadisme, à l'ascèse du désert: «eau», «feu», «bâton», «serpent», «chant-musique» (en rapport avec l'eau), «parole» (en rapport avec le désert), «regard».

L'histoire complexe des *Météores* est centrée sur la «cellule gémellaire» formée par Jean et Paul dont le premier tente de se soustraire à l'emprise de l'autre qui veille à la préservation du couple. Mais c'est aussi l'histoire du couple humain en général et de la recherche de l'Autre, qu'il s'agisse du couple hétérosexuel (Maria-Barbara et Édouard qui fondent une famille nombreuse, Ralph et Deborah qui refusent d'avoir des enfants), de la tentative de dépasser la solitude homosexuelle (le chasseur amoureux Alexandre, le mystique Thomas Kousssek) ou l'isolement de la gémellité. Dans le registre mythique et mystique, le roman prospecte les voies qui créeraient le lien entre l'espace fini et infini, entre le temporel et l'éternel, entre la temporalité changeante (temps météorologique) et l'ordre cosmique (temps astronomique), entre l'Esprit de Dieu, l'esprit de la nature (le vent) et l'esprit et l'âme de l'homme. À ces dominantes thématiques correspondent les motifs récurrents les plus fréquents: «respiration-esprit-vent», «gémellité», «temps», «regard double-miroir», «métamorphose-inversion», «espace», «sexualité», «cellule-noyau-œuf», «langage», «jardin-paradis», «ordures-coprophilie», «ciel»/«enfer», etc.

Nous pourrions établir et documenter le rapport entre le contenu et les motifs récurrents pour tous les autres romans de Michel Tournier.

2° Le deuxième aspect important des motifs récurrents est leur **fonction mythopoiétique**, attachée d'une part au sémantisme de certains d'entre eux – «sorcellerie-magie-alchimie» (M, GJ, GO), «mort» (RA, M, GMB, GJ, GO, E), «initiation-baptême» (M, GMB, E), «métamorphose-inversion» (V, RA, M, GMB, GJ, GO, E), «androgynie-enfance» (V, RA, M, GMB, GJ, GO),

«jardin-paradis-âge d'or» (V, M, GMB, GO, E), etc. – d'autre part basée sur les relations structurantes entre les motifs qui, par leurs oppositions sémantiques participent à la constitution de l'univers mythologique – «ténèbres/«lumière», «myopie»/«déchiffrement des signes», «cerf-principe phallique»/«cheval-principe anal» (RA); «solitude-angoisse»/«couple-gémellité», «ordures-coprophilie-enfer»/«ciel», «mort-supplice-déformation»/«naissance-baptême» (M); «diable-enfer»/«sainteté-ciel», «torture-supplice»/«innocence-victime» (GJ), etc.

Sous cet aspect, et sans le constituer par eux-mêmes, les motifs récurrents s'inscrivent dans le paradigme diffus du cadre mythologique (voir pp. 33-34). Quelques-uns – «gémellité», «androgynie», «métamorphose» – traversent l'ensemble des romans en posant la base de la *summa mythologiae* tournierienne qui, telle qu'Arlette Bouloumié l'a reconstituée,¹⁰⁸ forme le cadre mythologique général de l'ensemble des œuvres de Michel Tournier.

3° Aux fonctions mythopoiétique et thématique des motifs récurrents s'associe la **fonction compositionnelle**, c'est-à-dire l'interaction et l'insertion des motifs au sein des deux niveaux interprétatifs principaux – réaliste et mythique – de l'histoire narrée. Certains de ces motifs agissent comme des facteurs actionnels (potentiels ou effectifs) de l'intrigue: «métamorphose-inversion» (RA, M, GMB, GJ, GO), «voyage» (M, GO, E).

4° La fonction compositionnelle détermine les **effets sémantiques** et implique, elle aussi, la surdétermination sémantique des textes tournieriens. Car c'est sur l'axe syntagmatique que les motifs entrent en relation textuelle, engagent leur synergie, s'influencent, évoluent.

Le plaisir ludique du jeu des motifs semble indissociable de l'écriture tournierienne qui, par des séries de modulations, crée l'impression d'une progression qui est aussi celle de l'action. Témoin le motif composite «barbe»/«cheveux» qui, dans le roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, évoque les oppositions symboliques «terre»/«soleil», «descente»/«montée», «matérialité»/«spiritualité», «animalité»/«caractère divin»:

a) «**Ses toisons rousses**, collées en plaques luisantes, s'orientaient selon des lignes de force qui accentuaient leur animalité. «**Un phoque d'or**», pensa-t-il [=Robinson] avec un vague sourire. Puis il urina, trouvant plaisant d'ajouter sa modeste part au **déluge qui noyait tout** autour de lui.» (V 29)

b) «C'est alors qu'une statue de limon s'anima au milieu des joncs. [...] D'ailleurs il ne craignait plus l'ardeur du soleil, car une **croûte d'excréments** séchés couvrait son dos, ses flancs et ses cuisses. **Sa barbe et ses cheveux se mêlaient**, et son visage disparaissait dans cette masse hirsute.» (V 38)

c) «À ce petit **homme** [=père], timide et frileux [...] Robinson ne pensait ne devoir que **ses cheveux rouges**, et tenir pour le reste de sa **mère**, qui était une maîtresse femme.» (V 39)

¹⁰⁸ Voir ci-dessus pp. 26-27.

- d)** «Le soleil dont sa peau blanche de rouquin ne supportait pas la morsure [...]» (V 56)
- e)** «Que cette union plus étroite [=acte sexuel, avec l'île de Speranza] signifîât en revanche pour lui-même un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en s'éveillant il constata que sa barbe en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre.» (V 138)
- f)** «En revanche, il avait coupé sa barbe déjà saccagée par l'explosion et il se passait chaque matin sur les joues la lame de son couteau [...]. Il avait ainsi rajeuni d'une génération [...]» (V 216)
- g)** «Ma barbe a disparu dont les poils végétaient en direction de la terre, comme autant de radicules géotropiques. En revanche ma chevelure tord ses boucles ardentes comme un brasier dressé vers le ciel.» (V 217 sq.)

Ainsi, le couple motivique contrastant «barbe»/«cheveux» se répète et, au cours des reprises successives entre en contact avec d'autres motifs en formant des faisceaux motiviques qui participent aux différents contextes: **a)** le sentiment de libération et de bonheur du corps nu baigné par la pluie, la scène comportant de fortes connotations archétypales de régression au stade prénatal, de retour au sein de la nature, de fusion avec les éléments, de «baptême» naturel, de purification du corps débarrassé des restes de la civilisation; **b)** la régression au stade prénatal et la descente au niveau le plus bas de spiritualité représenté par la souille où Robinson passe des journées entières; **c)** le souvenir des parents évoquant la mère, dont Robinson a hérité sa corporalité, et le père qui lui a légué le principe spirituel, c'est-à-dire le principe solaire symbolisé par la couleur des cheveux; **d)** l'antithèse du soleil et du corps de Robinson, encore incapable d'absorber l'éclat solaire – physiquement et spirituellement, alors que la couleur des cheveux («de rouquin») anticipe l'affinité avec le soleil laquelle ira s'accroissant; **e)** l'enracinement, par la barbe, de Robinson dans la terre qui devient son amante et mère de ses filles – les mandragores; **f)** l'explosion de la grotte qui détruit l'abri souterrain de Robinson et qui ruine sa barbe, symbole de sa corporalité et de son attachement à la terre – indication de la voie de l'initiation solaire; **g)** la négation de la barbe et l'exaltation de la chevelure, l'héliophanie et l'extase solaire, mystique, de Robinson, désormais imberbe et portant une chevelure flamboyante.

Le sémantisme du couple motivique «barbe»/«cheveux» évolue en série filée et progresse en accord avec le processus initiatique du protagoniste qui se libère de la vie terrestre pour s'élever à la vie céleste. La potentialisation et la multiplication des significations qui se produit au sein des faisceaux motiviques ainsi constitués est étayée par l'interaction avec d'autres faisceaux tels que: 1° l'identification de Robinson avec Andoar, le bouc barbu que Vendredi tue pour le transformer en harpe éolienne (V 196, 227); 2° le contraste entre Robinson et Vendredi – le barbu civilisé et le sauvage imberbe (V 144); 3° le parallélisme entre Robinson et Jaan Neljapaëv – garçon à la chevelure rousse flamboyante (V 242, 254), etc.

Le nombre élevé des différentes significations et relations sémantiques centrées autour de chacun des motifs se trouve multiplié par la quantité des motifs récurrents qui se chiffre entre deux à trois dizaines dans chacun des romans. On peut se faire alors une idée de la saturation et de la surdétermination sémantiques des textes tournieriens formés d'un réseau dense de significations enchevêtrées, superposées, qui s'influencent et se transforment à mesure que le récit avance.

Adaptée à l'évolution de l'histoire narrée, la modulation de la série filée au sein des faisceaux motiviques ne perturbe pas pour autant l'unité ni la cohésion sémantique du motif, comme nous avons essayé de le montrer à propos du couple motivique «barbe»/«cheveux». De plus, les transformations sémantiques obéissent à l'attraction des deux niveaux interprétatifs principaux qui traversent l'action du roman – celui du récit réaliste et du récit mythique: ainsi la barbe brûlée par l'explosion (V 216) est un fait réel, résultant de la motivation réaliste – l'explosion de la grotte, mais c'est aussi un fait symbolique – le signe que Robinson va se détacher désormais de ce qu'il a en lui de terrestre. Cette double interprétation peut être appliquée non seulement aux motifs «barbe»/«cheveux», mais aussi aux autres séries de motifs entrant dans les faisceaux motiviques les plus divers.

Dans certains cas, la logique narrative du motif modulé – en plus des interactions au sein des faisceaux motiviques où le motif entre – peut constituer une liaison diégétique entre les récits réaliste et mythique, comme le montre *Le Roi des Aulnes*: le motif de deux et trois épées apparaît d'abord comme une enseigne d'auberge (trois épées), puis comme les armoiries des chevaliers Porte-Glaive (deux épées) et du château de Kaltenborn (trois épées; RA 361–363) qui sont matérialisées sous forme de trois épées de bronze dressées sur la terrasse du château (RA 403) chacune symbolisant par son nom un ancêtre des seigneurs de Kaltenborn; lors de la bataille finale élèves du Prytanée militaire de Kaltenborn, jumeaux Haro et Haïo et leur ami Lothar, trio inséparable, meurent empalés sur les épées-symboles en se transformant en symboles inversés des armoiries de Kaltenborn et en armoiries d'Abel Tiffauges, anobli (symboliquement) comme cela lui a été prédit (RA 577, avec renvoi à RA 493).

Il serait difficile de donner une description exhaustive de la stratification sémantique complexe des romans de Michel Tournier. Tout au plus avons-nous pu présenter les principaux procédés qui participent à la surdétermination sémantique des textes. Celle-ci repose sur la divergence sémantique qui actualise le potentiel polysémique des mots et sur la convergence sémantique qui stimule la polyvalence sémantique de la réalité référentielle diégétique. L'effet multiplicateur est étayé par la structure motivique caractérisée par le nombre, la cohésion et la coordination des motifs récurrents formant des séries filées, modulées à leur tour par leur insertion dans les faisceaux motiviques. La modulation des séries motiviques filées évolue en accord avec la progression diégétique et l'interprétation dédoublée – réaliste et mythique – du récit. Il

faut souligner la synergie structurelle du plan de la signification et du plan de l'expression des romans mythologiques de Michel Tournier. D'une part le jeu des motifs récurrents représente un élément constitutif important de la structure compositionnelle, d'autre part les procédés compositionnels (reprise, parallélisme, contraste) amplifient l'effet sémantique des motifs récurrents. Le résultat en est la surdétermination sémantique du texte-tissu qui apparaît comme une machine à produire et à multiplier du sens.

II.4. Composition serrée

La précédente partie consacrée aux motifs récurrents a pu montrer, en partie du moins, l'importance des procédés compositionnels dans l'économie sémantique du texte. La relation étroite entre la structuration de la composition et la structuration du sens fait partie de la stratégie scripturale affichée par l'auteur: «*Précisément rien n'est gratuit de ce que j'écris. Je ne choisis pas un détail au hasard, pas même la couleur des cheveux du héros. Pour qu'un roman puisse remplir la fonction que je lui ai assignée – celle d'un marteau-piqueur servant à défoncer le réel pour découvrir ce qui se cache en dessous – il faut qu'il constitue un ensemble absolument cohérent, une «Gestalt» dont les parties se répondent les unes aux autres.*»¹⁰⁹ L'intentionnalité déclarée pourrait ne pas être prise en compte si elle ne s'accordait pas aux observations des critiques qui remarquent la composition serrée, élaborée jusque dans le moindre détail, des romans tournieriens.¹¹⁰ Certains la tiennent même pour un défaut esthétique: «*Comme tout cela paraît construit, soigné, prémédité... truqué?*»¹¹¹

Michel Tournier lui-même caractérise son écriture comme «*une folie positive, constructive, architecturale*» qu'il oppose à l'irrationalité de «*l'école de l'absurde*» (Camus, Sartre, Ionesco, Adamov, Obaldia, Arrabal) et à leur «*folie [...] négative, destructrice.*»¹¹²

¹⁰⁹ «De Robinson à l'Ogre: un créateur de mythes», interview de Michel Tournier avec Jean-Louis de Rambures, *op. cit.*

¹¹⁰ Rémi Laureillard: «Une nouvelle histoire de Robinson», *La Quinzaine littéraire*, 1–15 juin 1967, n° 21, p. 11: «Dirai-je assez l'envoûtement, la beauté formelle, l'impérieuse architecture de ce roman?» Il est question de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

Arlette Bouloumié, «Mythologies», *Magazine littéraire*, janvier 1986, n° 226, p. 27: «Un jeu calculé de répétitions en écho, de symétries, d'inversions, de superpositions d'images y édifie une architecture savante.» Il s'agit du *Roi des Aulnes*.

Matthieu Galey, «Tournier entre ciel et gadoue», *L'Express*, 24–30 mars 1975, n° 1237: «[...] phénoménal Meccano monté par un Jérôme Bosch ingénieur de l'imaginaire.» À propos des *Météores*. Jacqueline Piatier, «Du Roi des Aulnes à Gilles de Rais. Où nous mène Michel Tournier?», *Le Monde*, 27 mai 1983, XL, n° 11 921: «D'abord il est excellent par sa rapidité, par sa brièveté, sa densité [...], ses échos, ses correspondances, ses symétries.» Au sujet de *Gilles et Jeanne*.

¹¹¹ Jean-Louis Ezine, *op. cit.*, p. 227. Le jugement concerne les trois premiers romans de Tournier.

¹¹² Michel Tournier, «Donner à mon rêve une rigueur logique», *La Quinzaine littéraire*, 1–15 juillet 1974, n° 190. Les propos concernent le conte «Le Fétichiste», mais leur portée est sans doute générale.

La soif du système a une motivation biographique. La forte composante ontologique et noétique qu'elle comporte peut être mise en rapport avec la façon dont Michel Tournier envisage la discipline considérée comme sa vocation et où il n'a pas réussi à s'imposer – la philosophie: «*Au fond, je n'avais de la philosophie qu'une seule idée qui était le système. C'est-à-dire une construction qui surelasse la réalité en cohérence et qui de ce fait a davantage de réalité, car la réalité n'a de réalité que par sa cohérence. Et de deux systèmes, le plus cohérent est le plus réel.*»¹¹³

Comme le constate Matthieu Galey, le goût du système est profondément ancré dans le tempérament de l'écrivain-penseur: «*Il n'en avait pas 20 [=ans] qu'il publiait déjà, dans la revue «Espace», l'esquisse d'un système philosophique général très sartrien, après avoir décrypté dans l'enthousiasme, avec son camarade Gilles Deleuze, le message codé de «L'Être et le Néant».*»¹¹⁴

Comme chez Michel Butor, la littérature se substitue, dans le cas de Michel Tournier, à une ambition philosophique faillie. Le sens du système qu'il prête à la philosophie se déploie pleinement dans la composition des textes. Les dispositions personnelles – biographiques – s'associent sciemment à l'importance accordée à l'effet sémantique de la composition («*marteau-piqueur servant à défoncer le réel*»). De plus, l'idée de la composition-système correspond en grande partie à la conception structurale du mythe de Claude Lévi-Strauss¹¹⁵ sous la direction duquel Michel Tournier a travaillé au Musée de l'Homme (1949–1950).¹¹⁶ Rappelons que la composition serrée – «*le tour d'érou*» est un des critères postulés par Philippe Sellier pour le mythe littéraire.¹¹⁷

Notre analyse du plan compositionnel des romans de Michel Tournier portera sur les principes et les procédés qui fondent – ne serait-ce que par leur fréquence – les effets sémantiques mythopoiétiques: symétrie, reprise (répétition), parallélisme, contraste (inversion), transparence compositionnelle.

II.4.A. Symétrie

À la question de Jean-Louis de Rambures concernant la technique de la mise en place des correspondances symboliques Michel Tournier donne la réponse suivante: «*L'un des secrets consiste à écrire la fin du roman avant le début. Ce qui permet d'abord de prévoir exactement où je vais et, ensuite, de ne pas m'effondrer en cours de route. [...] Je procède ensuite à un découpage rigoureux. Le livre se compose toujours de deux versants séparés au milieu par une crise (déclaration de guerre dans Le Roi des Aulnes). Pour obtenir les correspondances il suffit de*

¹¹³ «Une logique contre vents et marées», interview de Michel Tournier avec Alain Poirson, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁴ Matthieu Galey, *op. cit.*, p. 38

¹¹⁵ Voir notamment Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Paris, Plon 1964–1971.

¹¹⁶ Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France 1981, pp. 399–400.

¹¹⁷ Philippe Sellier, *op. cit.*, pp. 122 sqq.

travailler simultanément à chacun de ces versants. Je n'hésite pas, s'il le faut, à écrire à reculons.»¹¹⁸

L'allégation de l'auteur exige d'être vérifiée, car la conscience de la nécessité d'une construction symétrique pour produire l'effet sémantique désiré de l'œuvre peut ne pas correspondre à la réalité du texte. Il faut examiner la situation non seulement du *Roi des Aulnes*, mais aussi de tous les autres romans.

Ainsi *Les Météores* (625 pages) présentent un découpage asymétrique, car la rupture diégétique la plus importante – la mort de l'oncle Alexandre – intervient aux trois cinquièmes du texte, à la page 388. Par là se clôt la chronique de l'ensemble du clan des Surin et le récit ne se concentre désormais que sur le couple gémellaire Jean et Paul. Cette asymétrie est toutefois ressentie, par l'auteur même, comme un défaut¹¹⁹ qui n'apparaît plus dans aucun autre roman.

Les Météores mis à part, un point de rupture placé *grosso modo* au milieu du texte sépare les récits tournieriens en deux parties différentes, reliées pourtant par des correspondances. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* le tournant du roman coïncide avec le venue de Vendredi qui se produit à la page 141: si nous retranchons les 14 pages de la scène liminaire (la cartomancie du capitaine Van Deyssel), placée en dehors du texte par la mise en page différente et par le fait qu'elle précède le chapitre I qui ne commence qu'à la page 15, Vendredi apparaît approximativement au milieu du roman (254 pages). Dans la première partie, le roman raconte les métamorphoses de Robinson livré à la solitude, dans la seconde le processus initiatique est soumis à l'autorité du mystagogue Vendredi.

Le Roi des Aulnes, qui selon Michel Tournier (voir ci-dessus) situe le tournant diégétique au chapitre III (RA 249) où le protagoniste quitte la France pour la Prusse Orientale, comporte aussi un autre événement hautement symbolique pour la signification du livre – la découverte de «l'homme des tourbières» – un sacrifice humain du culte païen germanique: le cadavre adulte est accompagné de celui d'un garçon et on mentionne à ce sujet, pour la première fois dans le texte, la ballade de Gœthe *Erkönig* – *Le Roi des Aulnes*. Abel Tiffauges qui assiste à l'exposé du professeur Keil s'identifie à la fois à la victime et au personnage de Gœthe en anticipant la scène finale (RA 580–581). Ainsi l'apparition du Roi des Aulnes (RA 290–297), que l'on peut considérer comme le véritable point central du récit, s'effectue au milieu même du roman, dans son centre géométrique.

¹¹⁸ «De Robinson à l'Ogre, un créateur de mythes», *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁹ «Je suis un métèque de la littérature», interview de Michel Tournier avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 28.3. 1975, XXXII, n° 9393, p. 16: «J.P. – Cet Alexandre, qui n'est pas le héros du roman, y occupe pourtant une place considérable. M.T. – J'avoue que j'ai été débordé fabricando par ce personnage. Il en résulte un déséquilibre et des menaces de contre-sens. Je me console de cet accident de parcours en invoquant deux prestigieux précédents. Balzac et Proust n'avaient sans doute pas prévu la place exorbitante que prendraient respectivement Vautrin dans la Comédie humaine et Charlus dans la Recherche du temps perdu.»

Le court roman *Éléazar ou la source et le buisson* (129 pages) est réparti en dix-neuf chapitres dont les dix premiers se situent en Irlande, alors que les neuf autres retracent le voyage-pèlerinage en Californie, en mer et à travers le continent. Chacune de ces deux parties (A, B), de longueur légèrement inégale (58 pages contre et 71), se subdivise en deux séquences intérieurement asymétriques – chapitres I à VIII et IX à X pour la première partie et chapitres XI à XVI et XVII et XIX pour la seconde, mais qui dans l'ensemble observent la proportionnalité de la succession répétée d'une séquence longue suivie d'une brève: ainsi à la vie du pasteur marginal Éléazar O'Braid en Irlande, qui est racontée en détail (séquence longue A) pour que soient mises en évidence les raisons de son départ (séquence brève A), correspond l'ample récit de la longue pérégrination américaine au cours de laquelle le protagoniste s'identifie avec Moïse (séquence longue B) et qui se conclut par l'arrivée en Canaan-Californie (séquence brève B). La légère disproportion quant au nombre de pages au profit de la deuxième partie est sans doute due à la nécessité d'introduire un nouveau personnage, celui de José-Josué qui achèvera la mission d'Éléazar-Moïse, mort à l'entrée de la Terre Promise.

La composition symétrique de *Gaspard, Melchior et Balthazar* (272 pages) place en son centre l'histoire du roi Hérode («Hérode le Grand», GMB 123–156). Ce noyau est enveloppé de part et d'autre par le conte «Barbedor» (GMB 111–122) et par le récit de l'âne de la crèche de Bethléem («L'Âne et le Bœuf», GMB 157–174), une sorte de fable qui raconte la naissance du Christ et l'arrivée des Rois mages. Les parties externes sont constituées, en amont, par la triple histoire introductive – de 35 à 40 pages par chapitre – où chacun des Rois relate son voyage à Jérusalem et à Bethléem («Gaspard, roi de Méroé», GMB 7–49); «Balthazar, roi de Nippur», GMB 51–83; «Melchior, prince de Palmyrène», GMB 85–110); en aval par l'histoire du prince Taor («Taor, prince de Mangalore», GMB 175–272), articulé en trois sections diégétiques distinctes de 35, 22 et 41 pages chacune et réunies en deux chapitres antithétiques («L'Âge du sucre», GMB 175–231; «L'Enfer du sel», GMB 232–272). C'est à dessein que nous mentionnons ces données formelles qui mettent en évidence le soin accordé par Michel Tournier à la proportionnalité et à l'équilibre du texte. *Gaspard, Melchior et Balthazar* est construit selon un axe de symétrie où les trois récits du début, reliés entre eux, correspondent au récit final segmenté en trois phases, et où le noyau, tripartite lui aussi, se compose du récit central du roi Hérode, de sens opposé à ceux des Rois mages et de Taor, mais aussi opposé au sens du conte allégorique et de la fable qui l'enrobent.

Les différentes parties sont mutuellement reliées par les personnages – rois, princes – qui se rencontrent et qui racontent les uns aux autres leur histoire. Plus évidentes encore sont les liens thématiques. L'histoire centrale du roi Hérode représente un contrepoint tragique de celles de Gaspard (amour malheureux), de Baltazar (conflit de l'art et de la foi religieuse) et de Melchior (impératif de la pureté morale (in)compatible avec l'exercice du pouvoir poli-

tique). En même temps, elle anticipe, par contraste, la quête initiatique de Taor qui aboutira au sacrifice de soi (motifs contrastants: «banquet»/«eucharistie», «égoïsme»/«sacrifice de soi», «damnation»/«salut»). Le conte allégorique «Barbedor» présente le rêve d'une jeunesse éternelle assurée par la vie qui renaît, alors que la fable de l'âne raconte la naissance du Christ, promesse de la résurrection future. La structuration compositionnelle, comme le montre le dernier exemple, investit le plan thématique jusqu'au niveau des motifs. Un détail encore pour illustrer la composition élaborée du roman: il s'ouvre sur l'apparition céleste de la comète et se clôt avec l'assomption de Taor que deux anges emportent vers le ciel nocturne.

La construction symétrique – par rapport à un point diégétique central – caractérise également *Gilles et Jeanne* et *La Goutte d'Or*. Dans le premier cas, le point de rupture est représenté par la rencontre du balourd confesseur de Gilles de Rais avec le brillant Francesco Prelati, homme de la Renaissance qui deviendra l'initiateur de la voie infernale de Gilles (GJ 60–84; le livre a 140 pages). Dans *La Goutte d'Or* dont le récit s'étale le long la ligne spatiale reliant l'oasis saharienne d'Idriss à Paris, le centre du texte se situe à Marseille (GO 106–111; le roman compte 220 pages), présentée comme la plus africaine des villes françaises, une synthèse de l'Afrique et de l'Europe. Même si, à la différence de *Gaspard, Melchior et Balthazar*, le roman ne se ségmente pas en chapitres distincts, sa composition obéit, de nouveau, à un agencement selon un axe de symétrie central avec, placées de part et d'autre, les parties correspondantes: l'*exemplum* historique «Barberousse» (GO 32–47) et la légende «La Reine blonde» (GO 203–216) sont reliés par le thème de la force magique du portrait et de l'image apportant soit la damnation, soit la rédemption; la danseuse noire Zett Zobeïda (GO 27–31) trouve son vis-à-vis dans la chanteuse arabe Oum Kalsoum (GO 192–196); la mort de l'ami d'Idriss Ibrahim (GO 20) anticipe l'étouffement d'Idriss à la glyptothèque de Paris lors de la fabrication du moulage de son corps (GO 187–189); la goutte d'or (*bullia aurea*) – bijou symbolisant la liberté et l'adolescence assumée – tombe entre les mains d'Idriss grâce à Zett Zobeïda, dans l'oasis saharienne de Tabelbala (GO 48–49), il en est dépossédé, en même temps que de son pucelage et de sa liberté, par une prostituée marseillaise au centre même du roman (GO 110–111) et il la retrouve et conquiert dans le combat symbolique final de la place Vendôme, à Paris (GO 217–220).

II.4.B. Reprise, parallélisme, contraste

En plus de la symétrie, le passage précédent a permis de dégager la présence d'autres procédés compositionnels: la reprise (voir le motif de la «goutte d'or»), le parallélisme (le lien entre les personnages de Zett Zobeïda et d'Oum Kalsoum) et le contraste (Zett Zobeïda et Oum Kalsoum opposées à la prostituée de Marseille; «Barberousse» opposé à «La Reine blonde»). Tous ces procédés peuvent agir isolément ou bien en synergie, en se combinant. Les cas

concrets dépendent de la nature des éléments mis en relation et de leur sémantisme. Les procédés compositionnels peuvent s'appliquer à plusieurs plans structurels, notamment à la structure motivique, comme nous l'avons vu à propos des **motifs récurrents** (voir ci-dessus pp. 62–69), mais surtout aux principaux éléments constitutifs de la structure narrative – **personnages et situations**.

Prenons à titre d'exemple les variations du motif récurrent «phorie» qui s'inscrit dans une série de **situations** analogues, mais contrastantes entre elles, du *Roi des Aulnes*:

a) au collège Saint-Christophe, après le jeu aux cavaliers et montures, Nestor dépose Abel à terre en disant: «*Je ne savais pas, petit Fauges, que porter un enfant fût une chose si belle.*» (RA 78);

b) Nestor raconte à Abel l'histoire du baron des Adrets qui, excité par la beauté de la chute du corps humain – cette «*euphorie cadente*», profère une «*phrase mystérieuse et grosse de menaces*: «*Je ne savais pas qu'un homme qui tombe fût une chose si belle.*»» (RA 81–82; reprise + contraste au niveau du motif, de la situation et du personnage);

c) Abel soulève le corps de son apprenti blessé et, en le portant, il se sent submergé par une sensation euphorique: «*Je n'aurais jamais cru, parvins-je enfin à articuler, que porter un enfant fût une chose si belle! Et cette simple phrase éveilla dans mon souvenir un long et profond écho.*» (RA 131; reprise de la phrase et du motif de «phorie» positive + parallélisme avec la situation a) + parallélisme entre les personnages de Nestor et Abel, avec un léger contraste toutefois, car dans le premier cas c'est Abel qui est porté, puis déposé à terre, dans le second cas Abel est celui qui soulève pour porter; le parallélisme est explicitement mis en relief par l'allusion analeptique).

Chacun des romans de Michel Tournier contient des dizaines de cas semblables qui, souvent, forment des séries diégétiques parallèles, dont l'une anticipe élément par élément le dénouement du second, alors que celui-ci enrichit la signification de son antécédent. *Le Roi des Aulnes* fournit un excellent exemple du parallélisme entre la période colombophile du soldat Abel Tiffauges (RA 217–243) et la vie d'Abel Tiffauges au château de Kaltenborn (avant tout RA 444–581). À la réquisition militaire des pigeons voyageurs en Alsace fait écho l'enrôlement forcé des garçons au Prytanée de Kaltenborn en Prusse Orientale. Les pigeons jumeaux au plumage roux (RA 227) correspondent aux jumeaux Haïo et Haro à la chevelure rousse (RA 444); le pigeon athlétique au plumage d'acier, au corps fuselé, aux yeux violets et à la tête coiffée de plumes blanches (RA 228) préfigure les cheveux, les yeux et le thorax de Lothar Wüstenroth (RA 461 sqq.). La réquisition des pigeons aussi bien que l'enrôlement des garçons sont une espèce de chasse: celle au pigeon argenté et celle qui est lancée, à l'aide d'une meute de chiens, pour capturer Lothar, se révèlent les plus difficiles. Dans la débâcle qui précède la capitulation de l'armée française, les pigeons sont embrochés, puis consommés par Abel dans une sorte de recueillement mystique (RA 237 sqq.) – au moment de l'attaque de l'armée

rouge contre Kaltenborn Haro, Haïo et Lothar périssent empalés sur les trois épées de la terrasse du château (RA 577) en se transformant en armoiries inversées de Kaltenborn, qui deviennent celles d'Abel Tiffauges, anobli symboliquement en seigneur de Kaltenborn.

Il y a encore un quatrième pigeonneau, celui qu'Abel trouve dans la boue, à moitié mort de faim et de froid (RA 230). Son état lamentable, mais aussi son plumage noir annoncent le garçon juif Éphraïm qu'Abel découvre dans le fossé le long de la route en état de torpeur proche de la mort (RA 551). Abel soigne le pigeonneau en lui mâchant sa nourriture (RA 231), et il en fait de même avec Éphraïm atteint de dysenterie (RA 553). L'affection qu'il ressent pour les deux est semblable, comme la motivation de son émotion: «[...] *le chérissant avec prédilection* [=le pigeonneau], *croquant lire dans ses yeux le reflet d'une intelligence désabusée, approfondie par l'expérience précoce de la solitude et du malheur.*» (RA 231) – «*La débilité physique d'Éphraïm contrastait avec sa précocité mentale. [...] Son mince visage dévoré par ses grands yeux noirs [...].*» (RA 553)

Le pigeonneau noir est le seul qui se sauve en s'envolant au-dessus des soldats allemands qui attaquent (RA 242). Éphraïm est le seul des garçons de Kaltenborn à pouvoir s'évader du château attaqué par l'Armée rouge: l'apothéose finale le voit se transformer en étoile à six branches qui s'élève dans le ciel noir (RA 578–581).

Il est sans doute superflu d'appuyer par d'autres citations et renvois l'évidence de la relation étroite entre les procédés compositionnels et le plan de la signification, car les liens établis entre les différentes parties et passages du texte impliquent aussi leurs sémantismes respectifs. Ainsi, une situation a, en plus de la signification donnée par le contexte immédiat, aussi celles des contextes avec lesquelles un rapprochement direct ou une liaison indirecte sont établis – que ce soit dans l'un ou l'autre sens, ou dans les deux à la fois. Toute situation ainsi conditionnée signifie non seulement elle-même, mais aussi celle qu'elle anticipe ou à laquelle elle renvoie par analepse. Les procédés compositionnels contribuent donc eux aussi, au niveau de la structure narrative, à la **divergence** et à la **convergence sémantiques**.

Ce qui est vrai des situations complexes, vaut également pour les **personnages**, comme les exemples précédents l'indiquent en partie. Sous le terme même, il faut comprendre ici tout actant, au sens large – personne, animal personnifié, lieu ou objet personnifiés, être mythique – car les procédés compositionnels prolongent, en les amplifiant, les effets polysémiques de l'onomatistique motivée (voir ci-dessus pp. 51–52). Reprenons le cas d'Abel Tiffauges, cette fois envisagé non comme porteur d'un prénom et nom à connotations multiples, mais comme personnage que les contrastes et les parallélismes enrichissent par de nouveaux attributs en le mettant en rapport avec d'autres actants: Nestor (RA 109 sq., passim), ogre assassin Weidmann (RA 162–191), Goering – ogre chasseur et mangeur (RA 317), «homme des tourbières» – Roi des Aulnes (RA 290–291, passim), Victor – prisonnier fou (398 sq.), cheval Barbe-Bleue (RA 347; avec prolepses RA 114, 312), Béhémot – Cheval d'Israël

(RA 565 sqq.), [statue d'] Atlante (RA 135 sq., 363, 489, 552), statues des héros pédéphores exposés au Louvre (RA 142 sq), aventurier Albuquerque (RA 578–579), saint Christophe (ibidem), élan Unhold (RA 266–267 sqq.).

Le contexte situationnel immédiat du personnage s'enrichit donc à distance en absorbant d'autres personnages ou situations dont la coprésence s'impose avec une telle intensité que le texte cesse d'être perçu comme un flux linéaire, unidimensionnel, au profit d'une lecture pluridimensionnelle. Le niveau syntagmatique du texte génère sa perception paradigmatique – en plusieurs niveaux interprétatifs de signification – en même temps qu'il renvoie au cadre mythologique du roman (voir ci-dessus pp. 29 sqq., 43–44). Cette pluridimensionnalité peut être illustrée par la scène finale du *Roi des Aulnes* (RA 578–579). Notre commentaire des renvois intratextuels se trouve en italique entre parenthèses:

«Une explosion, qui fit vaciller la terrasse pulvérisa la chapelle, et une grêle de pierrailles et de tuiles mitraillea Tiffauges et Éphraïm.

– Éphraïm, dit Tiffauges, je n'ai plus mes lunettes. Je ne vois presque plus rien. Guide-moi!

– Ce n'est rien Cheval d'Israël, je vais te prendre par les oreilles et te guider! (Cf. RA 77: Nestor qui porte Abel lors du jeu aux cavaliers et montures perd ses lunettes et se fait guider par Abel; RA 296: «l'homme des tourbières» – Roi des Aulnes, sacrifié ensemble avec un enfant, portait un bandeau sur les yeux)

[...] Tiffauges obéit docilement, et ne fut plus dès lors qu'un petit enfant entre les pieds et les mains du Porte-étoile. (Éphraïm, enfant juif, porte l'étoile de David; RA 296: le bandeau de «l'homme des tourbières» portait une étoile d'or; RA 581: anticipation de l'apothéose d'Abel et de sa métamorphose en astrophore) Ils n'avaient pas fait dix mètres qu'ils étaient arrêtés par un groupe de soldats soviétiques qui braquaient sur eux les mitraillettes. Et ce fut la voix de fausset d'Éphraïm criant Voïna prani! Francouzki prani! qui les fit reculer, et ouvrir le passage au Porte-enfant. (RA 69–72 : figure de saint Christophe; RA 88: histoire du pirate Albuquerque qui échappe à la colère de Dieu et se sauve en sauvant un enfant innocent qu'il porte) [...] Comme un naufragé en plein océan qui nage d'instinct sans espoir de salut, il accomplissait tous les gestes qui auraient pu le mener à sauveté, sans croire un instant qu'il en réchapperait.» (RA 88: histoire d'Albuquerque)

Le dense réseau de significations qui se tissent autour du personnage d'Abel ne doit pas nous faire oublier que les autres personnages du roman – Nestor, Éphraïm, etc. – sont eux aussi concernés, même si c'est dans une moindre mesure. La situation s'avère pour les autres romans. Ainsi, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Robinson est aussi bien le contraire de Vendredi (V 147) que son double (V 211, 224, passim), le double du bouc sauvage Andoar (V 196, 227) et son contraire (V 209, 227), il partage et la jeunesse du mousse Jaan Neljapaëv (V 242) et la fatigue du roi David malade (V 250).

Les parallélismes et les contrastes se condensent avant tout autour des protagonistes qui sont les porteurs principaux du message du roman. Ce n'est pas

cependant la règle absolue comme le prouve la disposition en parallélismes et contrastes des personnages-femmes de *La Goutte d'Or*: la Parisienne blonde qui prend la photo d'Idriss – la danseuse noire Zett Zobeïda – la tisseuse blonde Kerstine qui libère le sultan Barberousse de sa malédiction – la prostituée de Marseille, une fausse blonde qui devient source de malédiction – la chanteuse arabe Oum Kalsoum dont la voix libère. Pour le protagoniste Idriss, chacune de ces femmes incarne un certain aspect du principe féminin et par conséquent, comme élément d'une structure relationnelle, elle s'inscrit de façon explicite ou implicite dans les contextes situationnels des autres personnages-femmes.

Cette construction du réseau de personnages s'applique même aux textes plus succints comme celui de *Gilles et Jeanne* où les traits caractéristiques de Jeanne sont confrontés tour à tour avec ceux du dauphin (GJ 8–10), des matrones Jeanne de Preuilley et Jeanne de Mortemer (GJ 11), de Gilles de Rais (GJ 11), de la femme de Gilles Catherine (GJ 11), enfin avec ceux du séducteur diabolique de Gilles qu'est Francesco Prelati (GJ 86).

L'importance des procédés compositionnels – symétrie, reprise, parallélisme, contraste – concerne non seulement l'agencement du matériau textuel, mais aussi le plan de la signification des romans mythologiques de Michel Tournier, car ils produisent aussi des effets de multiplication et de potentialisation de sens. L'abstraction géométrique qu'ils matérialisent contribue à rendre visibles et perceptibles tant la forme que le sens qu'ils actualisent. Par là ils soulignent l'impulsion cognitive du texte.

II.4.C. Transparence

Même si la symétrie et les autres procédés compositionnels que nous venons de passer en revue reposent sur des principes relativement simples – abstraction sous forme de spatialisation, juxtaposition et identification des éléments mis en relation – la complexité textuelle même peut être assez élevée, à tel point qu'il faut la réduire pour conférer plus d'évidence aux correspondances intratextuelles. À cette fin, Michel Tournier affectionne deux procédés – variantes spécifiques de la reprise: **refrain** et **prolepse/analepse**.

Un des exemples de la reprise en **refrain** figure dans les passages déjà cités du *Roi des Aulnes* (voir ci-dessus p. 74) où apparaît, trois fois modulée, la phrase: «*Je ne savais pas, [...] que porter un enfant fût une chose si belle.*» (RA 78; avec modifications RA 81 et RA 131)

Le refrain peut, avec ses modulations significatives, traverser l'ensemble du texte romanesque. Son effet est d'autant plus important qu'il apparaît, tel un indice, dans les situations de tension émotionnelle. C'est le cas, par exemple, de *Gilles et Jeanne*:

a) «Dès que les premières flammes l'atteignirent, elle crie [=Jeanne] *Jésus! Jésus! Jésus!* et ce cri ne cessera plus jusqu'au dernier soupir, modulé par la souffrance et l'agonie. [...] Gilles s'enfuit hagard [...] avec l'accompagnement du cri de la suppliciée *Jésus! Jésus! Jésus!*» (GJ 39–40)

- b) «Bouleversé d'émotion, il sanglotait [=Gilles], la tête appuyée contre un pilier, en gémissant à voix basse: «*Pitié, pitié, pitié!*»» (GJ 47)
- c) Puis il ferma les yeux [=Gilles] et se mit à répéter, d'une voix de plus en plus altérée qui se brisa dans un sanglot: *Jésus! Jésus! Jésus!*» (GJ 57)
- d) «– Jeanne, Jeanne, Jeanne! murmurait Gilles dans une extase heureuse.» (GJ 86)
- e) «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!» (GJ 140; c'est la scène finale du supplice de Gilles au bûcher)

Les histoires individuelles des personnages dont se compose *Gaspard, Melchior et Balthazar* sont ponctuées de deux refrains, dont l'un (I) – terrestre – résume les contradictions humaines, notamment celles auxquelles se heurtent les puissants, l'autre (II) – surnaturel – rappelle le combat entre Dieu et le diable concernant leur pouvoir sur la Création:

- I.a) «Je suis noir [=Gaspard, roi noir], mais je suis roi. [...] Nigra sum [=Sulamit], sed formosa.» (GMB 9)
- b) «Je suis esclave, mais je suis blonde! pourrait-elle chanter.» (GMB 28; il s'agit de l'esclave Biltine dont la blondeur est la marque de son origine noble)
- c) «Je suis roi, mais je suis pauvre.» (GMB 87; le propos est de Melchior, roi dépossédé)
- d) «Je suis roi, dit-il [=Hérode], mais je suis mourant, solitaire et désespéré.» (GMB 126)
- e) «Je pris la parole le premier [=Hérode], exposant ma misère de roi trahi et de père bafoué, [...]» (GMB 146)
- f) Taor savait qu'il avait affaire à un chef, un seigneur, son égal en somme. Mais en même temps il ne revenait pas de tant de pauvreté.» (GMB 193)
- II.a) «C'est Satan qui pleure la beauté du monde, répondit le vieillard [...]» (GMB 18)
- b) «Cette musique déchirante, c'est Satan qui pleure devant la beauté du monde.» (GMB 22)
- c) «[...] le sanglot de Satan m'emplit une fois de plus le cœur [...]» (GMB 25)
- d) «Jamais le sanglot de Satan ne m'a déchiré le cœur comme en cette circonstance.» (GMB 29)
- e) «La flûte de Satan consentait enfin à se taire.» (GMB 33)
- f) ««Satan pleure devant la beauté du monde», m'avait dit le sage à la fleur de lys.» (GMB 218; les passages a-f se rapportent au roi Gaspard)
- g) «Lorsque les voyageurs traversèrent le village dans une aube blafarde, un silence brisé par de rares sanglots l'enveloppait.» (GMB 218; il s'agit de Bethléem après le massacre des Innocents)
- h) ««La beauté du Diable», pensa Taor [...]» (GMB 246; le jugement concerne les habitants de Sodome)

Les refrains – en fait une variété spécifique de **motifs récurrents** – balisent le texte en constituant des **points de repère** aux endroits du récit marqués par

une forte densité de sens. Grâce à eux, le texte peut être perçu comme une **forme ordonnée, régulière**. À la fonction morphologique s'associe la fonction sémantique, car la modulation des refrains s'accorde aux messages porteurs des romans respectifs: dans *Gilles et Jeanne* ce sont le martyr de Jeanne passionnément attachée à la figure salvatrice de Jésus et le désespoir de Gilles qui aspire au salut par son attachement à Jeanne (GJ); dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, ce sont l'amour non partagé d'un roi noir pour une esclave blonde, la pauvreté d'un roi juste, mais dépossédé, l'impuissance d'un roi puissant face à la mort, à la solitude, à la haine, etc. (GMB).

En plus de leur charge sémantique notionnelle, «intellectuelle», les refrains confèrent au texte romanesque une émotionnalité analogue à celle des poèmes en prose. En particulier dans les romans moins étendus (GJ, GMB) cet effet s'avère puissant. Il en est de même dans *La Goutte d'Or* qui combine la synergie de trois refrains. Le plus important utilise les paroles prophétiques du chant qui accompagne la danse nuptiale de Zett Zobeïda. Les vers du dizain, cités intégralement au début («*La libellule vibre sur l'eau/ Le criquet grince sur la pierre/ [...] La libellule libelle la ruse de la mort/ Le criquet écrit le secret de la vie.*»; GO 30) exposent à Idriss l'énigme de sa vie qu'il résoudra au bout de son voyage initiatique. Les paroles du poème sont partiellement reprises encore quatre fois (GO 49, 96, 113, 154) et quatre fois modulées sous forme de paraphrases (GO 48, 196, 197, 220), soit, au total neuf occurrences sur 220 pages du texte. En contrepoint des vers, associés à chaque fois au souvenir de la danseuse noire, apparaît le motif de la «*femme blonde qui m'a photographié*» – la cause du voyage d'Idriss, avec huit occurrences. Ce deuxième refrain est souligné à trois reprises par le motif de la liberté perdue: «*Ne bouge pas trop...*» (GO 13); «*Tu n'as rien à faire ici. Va un peu plus loin.*» (GO 74); «*Tu n'as rien à regarder ici. Va un peu plus loin.*» (GO 83).

La transparence du texte romanesque, au moyen des mises en relation de ses parties constitutives, est assurée également par deux autres procédés compositionnels complémentaires, et souvent combinés entre eux – les **analepses** et les **prolepses** diégétiques. Leur nombre approche, dans les romans de Michel Tournier, les valeurs relevées pour la divergence et la convergence sémantiques ou pour les motifs récurrents. Voici le tableau des fréquences où les chiffres indiquant la somme des occurrences sont complétés, entre parenthèses, par l'indication du nombre moyen de pages par occurrence:

	V 254 pages	RA 581 pp.	M 625 pp.	GMB 272 pp.	GJ 140 pp.	GO 220 pp.	E 129 pp.
prolepses	33 (7,7)	55 (10,5)	84 (7,4)	30 (6)	15 (9,3)	15 (14,6)	10 (12,9)
analepses	23 (11,1)	36 (16,1)	30 (20,8)	36 (3,55)	15 (9,3)	36 (6,1)	18 (7,1)
total	56 (4)	91 (6,9)	114 (5,4)	81 (3,3)	30 (4,6)	51 (4,3)	28 (4,6)

Les données du tableau n'ont d'autre valeur qu'indicielle. Il s'agit plutôt de la mise en chiffres d'une expérience de lecture qui ne saurait exclure, dans la totalisation, le facteur subjectif ni quantifier de façon satisfaisante, exhaustive, les cas complexes de la combinaison des deux procédés de base: analepse dans prolepse, prolepse dans analepse, etc. Même à titre indicatif, les chiffres sont parlants. Il en résulte que les textes romanesques de Michel Tournier comportent en moyenne un renvoi intratextuel proleptique, analeptique ou combiné, toutes les quatre à sept pages.

L'effet diégétique de ces procédés compositionnels est renforcé par le fait qu'ils se constituent en **systèmes de renvois cohérents**:

- a) «Je suis resté [=Abel] un long moment bercé par l'écho de plus en plus lointain du «cri» qui faisait lever en moi le **souvenir** de Saint-Christophe mais que recouvrait et effaçait la musique multiple et tonique des jeux et des combats enfantins.» (RA 56; analepse)
- b) «Les cors reprirent alors leur chant brumeux et rauque [...], cette musique sauvage et plaintive. Il **se retrouvait** [=Abel] dans le Préau de Saint-Cristophe [...], puis à Neuilly [...]. Pourtant il eut ce soir-là la **certitude obscure qu'il entendrait plus tard** ce chant de mort à l'état pur, et ce ne serait pas pour des cerfs qu'il monterait de la vieille terre prussienne.» (RA 324-325; analepse avec prolepse anticipant le cri mortel de Haro, Haïo et Lothar RA 574-575)
- c) «C'est alors que le cri s'éleva. Tiffauges le **reconnut** aussitôt, et il **sut** qu'il l'entendait pour la première fois dans son absolue pureté. Cette longue plainte gutturale et modulée, pleine d'harmoniques, certains d'une étrange allégresse, d'autres exhalant la plus intolérable douleur, **elle n'avait cessé de retentir depuis son enfance** souffreteuse dans les couloirs glacés de Saint-Christophe jusqu'au fond de la forêt de Rominten où elle saluait la mort des grands cerfs. [...] Il **savait** qu'il entendait pour la première fois à l'état original la clameur suspendue entre la vie et la mort qui était le son fondamental de **son destin**. [...] Et **une fois encore** – comme le jour de sa rencontre avec les prisonniers français en retraite, mais avec une force de persuasion incomparable – ce fut le visage apaisé et désincarné du Roi des Aulnes, enseveli sous son linceul de tourbe, qui **se présenta à son esprit**, comme l'**ultime recours**, l'**ultime retraite**.» (RA 574-575; analepse finale – prise de conscience du protagoniste et identification avec sa destinée; prolepse anticipant le sacrifice final – la mort dans les marécages)

En fait, il s'agit d'un usage spécifique de séries motiviques récurrentes, mais qui est cette fois dynamique, inscrit dans la diégèse sous forme de situations et actions cohérentes qui se croisent, s'interpénètrent, se complètent. L'effet est analogue à celui que les motifs récurrents produisent sur le mode statique: une **polysémie** à la fois **divergente** et **convergente**. Car tout moment de l'action narrée a la valeur sémantique de son propre contexte, mais aussi celle des moments auxquels il renvoie. Si le procédé ressemble au parallélisme et à la reprise (voir ci-dessus pp. 73 sqq.) il ne s'y réduit pas – tant par sa fonction sémantique que morphologique.

La fonction **morphologique** des analepses et des prolepses diégétiques repose sur la mise en évidence des procédés, explicités par des expressions comme celles des passages précités: «*le souvenir*», «*il se retrouvait*», «*la certitude obscure qu'il entendrait plus tard*», «*Tiffauges le reconnut*», «*il savait qu'il entendait*», «*une fois encore – comme le jour de*», «*qui se présenta à son esprit comme l'ultime recours*», etc. Ces marques explicites qui apparaissent toutes les quatre à sept pages en moyenne forment dans le texte un système complexe et hiérarchisé de points de repères dont le «*fléchage pluridirectionnel*» visualise, sur le mode dynamique, narratif, la **spatialisation du texte**. Le lecteur a devant lui une carte des parcours diégétiques et qui sont aussi des parcours sémantiques.

La fonction **sémantique** est liée, entre autres, au **caractère cognitif** des analepses et des prolepses qui correspond à l'**intentionnalité initiale** du roman mythologique. Celle-ci présente une double face: externe – tournée vers le lecteur, interne – concernant les personnages. En effet, ce qui pour le lecteur est un procédé qui lui facilite l'orientation à l'intérieur de l'histoire narrée et la compréhension du message, apparaît – dans la perspective des personnages – comme le drame de leur vie et celui de l'univers. Qu'il s'agisse de la zone narrative du narrateur avec focalisation interne (voir ci-dessus les points b et c) ou du personnage (extrait a), les analepses et les prolepses diégétiques font partie du processus complexe de la connaissance du monde et de soi. Les prolepses expriment la volonté des personnages d'assumer leur destin, les analepses sont les moments de la prise de conscience et de l'évaluation du chemin parcouru du point de vue de la connaissance supérieure acquise.

II.4.D. Procédés compositionnels – actualisation de la morphologie du texte

Michel Tournier, on l'a vu, accorde une grande attention à la composition de ses romans. Les procédés qu'il emploie – symétrie, reprise, parallélisme, contraste – ne sont pas complexes dans leur principe. Ils confèrent au texte une **morphologie géométrique** que d'autres procédés – la reprise en refrain, l'analepse et la prolepse – rendent **transparente**. La simplicité des procédés importe moins toutefois que leur usage **systématique, fréquent et cohérent**. Michel Tournier **actualise la morphologie du texte** comme à un autre niveau structurel il le fait pour la polysémie des mots et la réalité diégétique référentielle.

L'actualisation de la morphologie a deux conséquences significatives:

1° Les potentialités relationnelles intratextuelles de la composition transparente et régulière se traduisent par la **multiplication** et la **prolifération** du sens qui touchent les éléments constitutifs du texte – motifs, personnages, situations, séquences de l'action. L'effet pourrait être comparé à celui d'une salle des miroirs labyrinthique. À la surdétermination sémantique correspond une **surdétermination compositionnelle**.

2° L'ordonnance régulière, stricte, de la morphologie du texte produit une impression de **rationalité** qui génère l'apparence d'une **logique inflexible**. Elle devient ainsi un dispositif relationnel capable d'associer des éléments sans aucun rapport causal véritable si ce n'est celui de l'imaginaire associatif archétypal: tel est le cas de l'identification Robinson = bouc Andoar = harpe éolienne Andoar (V), celui du parallélisme-identification canne-épée «Fleurette» = amante = sexe // amour = duel = mort (M) ou celui de l'identification puits = tombeau = utérus (GO), etc. Un **ordre** est ainsi **imposé** aux représentations mentales à tel point que les éléments de l'imaginaire acquièrent la force et l'évidence d'une nécessité ontologique. Le phénomène est désigné par Philippe Sellier comme «*logique de l'imaginaire*»,¹²⁰ qui dans le cas de Tournier repose en grande partie sur l'efficacité des procédés compositionnels.

En effet, c'est la morphologie cohérente, structurée et transparente, qui est le «*marteau-piqueur à défoncer le réel*». Cette source de la «*folie positive, constructive*» dont parle Michel Tournier (voir ci-dessus p. 69) permet d'opposer à la réalité événementielle, telle qu'on la perçoit habituellement, une interprétation différente de cette même réalité – c'est-à-dire son **interprétation mythique**. Sinon comment croire que Paul, rescapé infirme et impotent de la crise de Berlin de 1961, soit un médiateur entre l'humanité et les forces cosmiques (M)? que le garçon nomade Idriss soit un initié dont le nom est une projection arabe de *Hermès Trismégiste* (GO)? qu'un simple prisonnier de guerre français puisse côtoyer d'égal à égal le maréchal Goering et que ce même Abel Tiffauges soit dépositaire du mystère du sauveur sauvé (RA)?

La composition serrée – «*le tour d'écrou*»¹²¹ – permet au romancier de dépasser la motivation réaliste de l'histoire narrée et d'y greffer une autre qualité – le mythe.

II.5. Dimension métaphysique

Il n'y a pas de mythe sans transcendance, sans «*l'éclairage métaphysique*»¹²² qui imprègne le plan de la signification du texte. Il s'ensuit, pour le roman mythologique, la nécessité d'imposer des significations qui débordent le niveau «réaliste» de la réalité référentielle en la transcendant en direction de la «surréalité» – une réalité d'ordre supérieur, religieux, métaphysique. Comme nous l'avons vu déjà (p. 59), la mise en relation du temporel avec l'intemporel, du profane avec le sacré est une des caractéristiques de la convergence sémantique, génératrice de la représentation polysémique de la référence.

¹²⁰ Cf. Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 115.

¹²¹ Cf. Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 122.

¹²² Cf. Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 124.

L'éclairage religieux auquel les images tournieriennes soumettent tout élément de la réalité qui entoure les protagonistes crée un axe de projection vertical reliant le bas avec le haut, le matériel avec le spirituel:

«Grisante disponibilité du bel objet compact [=appareil-photo] et pourtant **mystérieusement creux**, balancé à bout de courroie comme l'**encensoir** de toutes les beautés de la terre! 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.» (RA 167)

«L'objectif [de l'appareil-photo] est la **porte étroite** par laquelle les **élus appelés** à devenir des **dieux** et des **héros possédés** font leur entrée **secrète** dans mon **panthéon** intérieur.» (RA 169)

Il faut relever, en plus des dénotations et connotations religieuses du vocabulaire, la transcendance de l'imaginaire freudien qui culmine dans l'érotisme de l'immaculée conception et dans l'adoration de ceux dont le protagoniste Abel Tiffauges s'empare en les enfermant dans l'utérus symbolique de son appareil-photo.

Le feu sacré de l'élan religieux aboutit aux **extases mystiques** des protagonistes:

«Je me relève et mes épaules **touchent le ciel**, ma tête est environnée d'**archanges musiciens qui chantent ma gloire**. Les **roses mystiques** épanchent pour moi leur plus frais parfum. C'est la seconde fois en peu de mois que j'enlève dans mes bras un enfant blessé et que l'extase phorique m'enveloppe [=Abel Tiffauges].» (RA 173)

«Puis la grande colère de l'orage a grondé dans **ma poitrine** et **mes larmes** [=Paul] ont commencé à rouler sur les vitres de la véranda. **Mon chagrin** qui avait commencé par des grommellement proférés au fond de l'horizon a crevé en **clameurs foudroyantes** sur toute la baie de l'Arguenon. [...] Cependant que mon corps droit remuait à peine, tassé au fond du lit, terrorisé, **mon corps gauche ébranlait le ciel et la terre comme Samson dans sa fureur le temple de Dagon**. [...] Un nuage se forme dans le ciel, comme une image dans mon cerveau, le vent souffle comme je respire. [...]» (M 621–623)

Les extases mystiques constituent soit une des étapes, soit l'achèvement du parcours initiatique qui forme l'axe le long duquel se déroule l'histoire individuelle de tous les protagonistes tournieriens, sans exception.

Le **processus initiatique**, qui représente le contrepoint mythique du récit réaliste du roman mythologique, comporte tous les éléments requis:

1° L'**adepte** – le protagoniste – est accompagné par un ou plusieurs **mystagogues** initiateurs: Robinson par Vendredi (V), Abel Tiffauges par Nestor (RA), Paul par l'oncle Alexandre et par le maître japonais Shonin (M), Gaspard a pour maître l'astrologue Barka Mai, Balthazar est conseillé par l'éleveur de papillons Maalek, Melchior par le philosophe Baktiar, Taor par l'ascète bédouin Rizza (GMB), Gilles se place sous la conduite de Jeanne et de Prelati (GJ),

Idriss se voit indiquer sa voie par la danseuse Zett Zobeïda, par la chanteuse Oum Kalsoum et par le calligraphe Abd Al Ghafari (GO), Éléazar trouve son initiateur aux secrets du désert dans le chef indien Serpent d'Airain (E).

2° L'adepte traverse toutes les étapes et tous les stades du **processus initiatique**: la **mort initiatique** qui peut se répéter car son but est de séparer l'existence inférieure, périssable, de la nouvelle existence supérieure; la **mutilation corporelle (rituelle)** qui est la marque matérielle du détachement par rapport à l'infériorité précédente; la **renaissance** (répétée) qui signifie l'accession au stade supérieur et qui aboutit enfin à l'**illumination**, à la **connaissance supérieure** et à l'acceptation du destin assumé, voire à l'**apothéose**, dans certains romans.

Ce *curriculum vitae* modèle s'applique à tous les protagonistes des romans mythologiques de Michel Tournier. Un exemple suffira pour l'illustrer – celui de Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Robinson subit la mort initiatique à plusieurs reprises. À chaque fois une nouvelle étape s'ouvre devant lui, marquée par l'accession à un stade différent de l'existence. La première mort – l'évanouissement au moment du naufrage de la Virginie – précède la vie solitaire de Robinson sur son île déserte. Désespéré, il renonce à son caractère humain et à sa spiritualité en plongeant dans la souille où, au milieu de sangliers, il se laisse emporter par la rêverie de la mort vers une régression prénatale. Halluciné, il subit une seconde noyade. Rejeté pour la deuxième fois sur le rivage, Robinson renaît à une nouvelle étape – il se lance dans la lutte contre la nature, il impose la civilisation européenne à l'île afin d'affirmer son humanité et empêcher une rechute dans l'animalité. La tension entre les deux pôles – humain et animal – devenant insupportable, Robinson trouve une porte de sortie dans la contemplation à laquelle l'amène une révélation mystique survenue un matin où, ayant oublié de remplir sa clepsydre, il découvre la dimension intemporelle du présent perpétuel. Il désignera cette révélation comme «*moment d'innocence*» (V 94):

«Robinson crut découvrir une *autre île* derrière celle où il peinait solitairement depuis si longtemps [...]. Découverte merveilleuse: il était donc possible d'échapper à l'implacable discipline de l'emploi du temps et des cérémonies sans pour autant retomber dans la souille! Il était possible de *changer* sans déchoir. Il pouvait rompre l'équilibre si laborieusement acquis, et s'élever, au lieu de dégénérer à nouveau.» (V 94)

La révélation ouvre la voie de la phase supérieure. Pour s'adonner à ses contemplations, Robinson descend au fin fond d'une grotte – entrailles de l'île et utérus symbolique de la Terre-Mère. Il ne peut y accéder qu'à condition de se dépouiller de tout vêtement:

«Peut-être fallait-il se soumettre à un jeûne purificateur? [...] Il se recueillit vingt-quatre heures encore.» (V 104-105)

«[...] il flottait de plus en plus désincarné par le jeûne. [...] Robinson eut le

pressentiment qu'il fallait rompre le charme s'il voulait jamais revoir le jour. **La vie et la mort étaient si proches** l'une de l'autre dans ces lieux livides qu'il devait suffire d'un instant d'inattention, d'un relâchement de la volonté de survivre pour qu'un glissement fatal se produisît d'un bord à l'autre. [...] Il se hissa sans peine par la cheminée où il **flotta comme un ludion**. Le soleil de midi faisait vibrer l'air autour des rochers. [...] Robinson s'avancait à demi courbé, grelottant de froid et serrant l'une contre l'autre ses cuisses humides de lait caillé. La dérélition au milieu de ce paysage de ronces et de silex coupants l'écrasait d'horreur et de honte. Il était **nu et blanc**. [...] Son **sexe humilié avait fondu**. Entre ses doigts filtraient des petits **sanglots**, aigus comme des cris de souris.» (V 109–110)

Une troisième mort donc, un autre accouchement du «nouveau-né» (voir les traits dominants de l'image ci-dessus) et une troisième renaissance à la vie, marquée désormais par une double existence où le comportement de l'homme civilisateur qui soumet la nature à sa puissance, sans plus croire, toutefois, à sa mission, alterne avec celui de l'initié attaché à la Terre-Mère. Ce double jeu dure jusqu'à la venue de Vendredi qui finit par miner les certitudes de Robinson avant de causer l'explosion de la grotte où ce dernier manque de périr. Pour la quatrième fois Robinson revient à la vie. Cette fois, conduit par le mystagogue Vendredi, il se détache progressivement de la Terre-Mère pour s'initier, en s'élevant, à l'existence aérienne:

«Il comprit [=Robinson] que le **vertige** n'est que l'attraction **terrestre** se portant au cœur de l'homme demeuré obstinément géotropique. [...] Ce n'est pas le vide aérien qui suscite le vertige, c'est la fascinante plénitude des profondeurs terrestres.» (V 199)

Il faut franchir encore deux étapes pour atteindre la régénération initiatique. La cinquième mort de Robinson est symbolique: Vendredi tue, dans un duel, l'animal totémique de Robinson – le bouc Andoar qu'il transforme rituellement en instrument musical – une harpe éolienne. La voie est ouverte à l'initiation solaire à condition que Robinson se dépouille de la relation de dépendance qui l'attache à son mystagogue Vendredi. Le fait se produit au moment où Robinson refuse de repartir en Angleterre à bord du voilier Whitebird, alors que Vendredi, attiré par la nouvelle civilisation, quitte en cachette l'île pendant la nuit. De nouveau seul et désespéré, Robinson songe au suicide, sa sixième mort, tandis que le soleil du matin et l'île-mère Speranza lui envoient leur nouvel enfant – messenger de la vie – un jeune mousse qui fuit la cruauté des hommes civilisés. Suit la métamorphose finale de Robinson et son apothéose au cours de l'extase solaire:

«Redressant sa haute taille, il faisait face à l'**extase solaire** avec une joie presque douloureuse. Le rayonnement qui l'enveloppait le **lavait des souillures mortelles** de la journée précédente et de la nuit... Un **glaive de feu** entrait en lui et **transverbérait** tout son être. [...] Une profonde **inspiration**

l'emplit d'un sentiment d'**assouvissement total**. Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. La lumière fauve le revêtait d'une armure de **jeunesse inaltérable** et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant. Enfin l'astre dieu déploya tout entière sa **couronne de cheveux rouges** dans des explosions de cymbales et des stridences de trompettes.» (V 254)

Ainsi Robinson atteint l'intemporel, l'éternité, l'immortalité et la plénitude du moment présent en se fondant dans l'ordre de l'univers. C'est à cette métamorphose finale qu'aspirent et aboutissent les protagonistes des romans de Michel Tournier.

II.6. Mythopoiésis – conclusion

Tous les raisonnements proposés au cours du présent chapitre s'appuient sur la conviction que la structuration du texte littéraire, pour aboutir à un sens mythique, doit se conformer à certaines règles qui ont valeur de nécessités structurelles du genre. Le choix des critères établis par Philippe Sellier, qui ont servi de point de départ à nos analyses, se justifie par le fait qu'ils renouent avec les définitions pertinentes du mythe ethno-religieux – celles de Claude Lévi-Strauss, Georges Dumézil et de Mircea Eliade. Les analyses des romans mythologiques de Michel Tournier autorisent deux constatations:

1° Contrairement à l'opinion de Philippe Sellier,¹²³ la mythopoiésis peut ne pas se limiter aux textes courts, mais s'inscrire dans des œuvres de longue haleine, de plusieurs centaines de pages, comme l'attestent les romans de Tournier.

2° La mythopoiésis se réalise au moyen de procédés d'écriture régis par une intentionnalité structurante spécifique qui associe à la référence réaliste de l'univers romanesque la dimension mythique en transformant l'aspect sémantique du texte – sa polysémie – en axiologie d'ordre métaphysique.

Même si l'hypothèse d'un seul modèle est certes absurde, il n'en est pas moins vrai que la structuration du texte mythopoiétique doit respecter certains principes: 1° le texte doit être un **récit** et avoir une **structure narrative**; 2° le texte doit intégrer ou générer son **cadre mythologique**; 3° la **surdétermination sémantique** produite par les procédés d'écriture doit impliquer une **impulsion cognitive**; 4° le texte doit avoir une **composition serrée et transparente**; 5° son horizon interprétatif doit inclure une **dimension métaphysique**. La présence simultanée et la synergie des cinq principes semblent indispensables, car l'absence ne serait-ce que d'un seul empêche l'effet mythopoiétique. Les preuves *a contraio* ne manquent pas. La composition serrée, en contrastes et parallé-

¹²³ Philippe Sellier, *op. cit.*, p. 123.

lismes, d'une nouvelle ou d'une pièce de théâtre n'aboutit pas au mythe littéraire si elle n'est pas soutenue par d'autres procédés. Il en est de même avec la surdétermination sémantique et la composition serrée de n'importe quel poème lyrique. La même constatation s'impose à propos des références mythologiques qui à eux seules, sans concours des autres éléments, restent inopérantes, car insuffisantes du point de vue de la mythopoïésis – comme dans le cas d'*Amphitryon 38* ou *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux. L'importance synergétique des cinq principes pourrait ressortir à la comparaison des *Mémoires* de Casanova et de *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* de Tirso de Molina, les uns sans effet mythopoïétique, l'autre constituant le mythe littéraire de don Juan.¹²⁴

L'analyse des romans de Michel Tournier a permis aussi de constater l'insuffisance de la méthodologie strictement thématique, limitée aux contenus mythiques et mythologiques, ainsi que les défauts du modèle philosophique et de l'acception inspirée soit par la psychanalyse freudienne soit par la psychologie des profondeurs de Jung qui tentent, dans le premier cas, d'extrapoler, conceptualiser et hiérarchiser une *summa mythologiae* de l'auteur, et, dans les deux autres cas, de reconstituer et expliquer l'imaginaire mythologique sur le plan individuel ou collectif, sans pour autant entrer au cœur de la problématique littéraire du mythe.

L'approche spécifiquement littéraire, narratologique, que nous avons essayé d'appliquer pourrait prendre pour devise le propos de l'écrivain italien Italo Calvino: «[...] la valeur mythique est ce qu'on finit par rencontrer pourvu que l'on continue obstinément à jouer les fonctions narratives.»¹²⁵ L'analyse des romans de Michel Tournier permet, en effet, de dégager de tels procédés d'écriture, constitutifs de la mythopoïésis littéraire.

L'avantage de l'approche que nous proposons consiste sans doute dans l'élimination même des critères non-littéraires lors de l'analyse d'une œuvre littéraire ce qui permet de mieux caractériser le roman mythologique et le mythe littéraire du point de vue de la littérature en général et d'établir les spécificités, en critères de comparaison littérairement compatibles, du roman mythologique par rapport aux textes non-mythologiques.

Ces critères peuvent se définir qualitativement, mais aussi – en partie – quantitativement, comme dans le cas de la divergence et de la convergence sémantiques, des motifs récurrents et de certains procédés compositionnels (prolepses, analepses). Ainsi, un autre champ de comparaison s'ouvre entre les textes mythopoïétiques et les autres. Chez Michel Tournier, notamment, l'aspect quantitatif doit être pris en compte car les procédés sémantiques et compositionnels qu'il emploie se distinguent moins par leur complexité que par leur fréquence, leur application systématique et leur synergie.

¹²⁴ Cf. l'analyse de *Dom Juan* de Molière effectué par Philippe Sellier, *op. cit.*

¹²⁵ Italo Calvino, «La combinatoire et le mythe dans l'art du récit», *Esprit*, XXXIX, n° 402, avril 1971, p. 682.

Il est évident que toute approche spécifique déforme l'angle de vision du phénomène analysé. Il en va ainsi de la mythopoïésis des romans tournieriens dont notre analyse a accentué l'aspect mythique au détriment de leur aspect spécifiquement romanesque, et les significations mythiques au détriment des autres interprétations, tout aussi justifiées.¹²⁶ D'autre part, l'analyse même décompose et sépare les plans structurants, les éléments et les procédés qui dans le flux du texte agissent en synergie et souvent simultanément. Si nous avons signalé le fait à plusieurs reprises, il s'agit maintenant de le souligner bien fort.

Ainsi le cadre mythologique, notamment s'il se constitue sous forme diffuse (cf. pp. 35-37, *Les Météores*), met en œuvre, entre autres, les procédés de la divergence et de la convergence sémantiques qui par leurs effets de polysémie scindent l'histoire narrée en deux niveaux interprétatifs principaux, parallèles – le récit réaliste et le récit mythique. En retour, les procédés sémantiques ne peuvent déployer leurs effets qu'à condition de s'inscrire systématiquement dans l'espace sémantique polarisé, justement, par le double fonctionnement du récit, structuré à son tour par le paradigme associatif du cadre mythologique et agencé en un développement dédoublé – réaliste et mythique – sur l'axe syntagmatique.

Une constatation s'impose quant au rapport synergique entre le cadre mythologique et les motifs récurrents qui, à leur tour, renvoient à l'importance des procédés compositionnels, qu'il s'agisse de la structure motivique ou de la structure narrative au niveau des schémas actionnels. Les procédés compositionnels – symétrie, reprise, parallélisme, contraste, prolepse/analepse – couvrent la morphologie raisonnée du texte qui ressemble à une salle des miroirs labyrinthique où la composition – tel un système de cadres de miroir, installés de manière à générer des effets de réflexion des signifiants – multiplie les signifiés. Si la polysémie du plan dénomiatif représente la base de la surdétermination sémantique, celle-ci ne se réalise pleinement que grâce au dispositif compositionnel.

La composition – par sa transparence et ses procédés de symétrie, parallélisme et contraste – contribue également à la structuration du paradigme du cadre mythologique en le rapprochant ainsi, même imparfaitement, du paradigme structuré du mythe.

L'homogénéité des textes est déterminée d'autre part par l'importance accordée à l'aspect cognitif, et cela à tous les niveaux constitutifs. L'impulsion cognitive du cadre mythologique se déclenche sous l'effet de la non-isotopie des symboles par rapport au niveau référentiel réaliste de l'histoire narrée où s'introduit ainsi le motif du mystère à dévoiler. L'orientation cognitive de la divergence et de la convergence sémantiques est déterminée par la mise en

¹²⁶ Par exemple l'interprétation réaliste, freudienne, jungienne, bachelardienne. etc. Cf. Jacques Poirier, *Approche de...Le Roi des Aulnes*, Dijon, Éditions de l'Aléï 1983; *Approche de...Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Dijon, Éditions de l'Aléï 1995.

relief du caractère notionnel et intellectuel des procédés au détriment des effets émotionnels. Il en est de même quant au jeu des motifs récurrents et à la composition dont les procédés – analepse/prolepse, symétrie et autres – sont basés sur l'identification et l'évaluation des relations intratextuelles et hypotextuelles.

Le facteur cognitif est doublement impliqué dans la perspective narrative, répartie entre la zone du narrateur et celle des personnages (voir ci-dessous au chapitre III.3, pp. 110 sqq.). Dans le premier cas, la narration encode l'image du narrataire-lecteur promu au rôle de déchiffreur de signes et qui peut se prévaloir de la distance ironique de l'observateur «externe». Au contraire, la zone narrative des personnages (y compris la focalisation interne – la «vision avec») inscrit l'effort cognitif dans l'action même des protagonistes mus par le désir de résoudre le secret de leur vie, de parcourir toutes les étapes de leur initiation. La double perspective narrative multiplie la surdétermination sémantique dont la complexité, à son tour, exige la multiplication des procédés compositionnels, en particulier des analepses et des prolepses, susceptibles de rendre le texte à sa transparence morphologique. D'autre part, la «vision avec» (focalisation interne) et la narration assumée par les protagonistes, centrées sur l'intimité du vécu du processus initiatique, contribuent à la dimension métaphysique, sacrale, indispensable au sens mythique de l'œuvre.

Ainsi se constitue un des traits caractéristiques des romans mythologiques de Michel Tournier – leur bi-aspectualité cognitive: d'un côté le «plaisir cognitif» du déchiffrement, de l'autre côté la passion, voire l'obsession qui pousse à sonder les raisons ultimes du désir archétypal de l'éternité et de l'harmonie cosmique. La *catharsis* des romans tournieriens est celle de la connaissance. Ce n'est donc ni l'action, ni la poétisation qui dominent, mais l'esthétique de la noèse et l'émotion esthétique qui s'y attache.