

Kyloušek, Petr

Mythe et histoire

In: Kyloušek, Petr. *Le roman mythologique de Michel Tournier*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 2004, pp. 90-124

ISBN 8021033827

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123456>

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 III

Mythe et histoire

Par son insistance sur la mythopoïésis, le chapitre précédent a quelque peu altéré l'image du roman mythologique de Michel Tournier. Même si la mythopoïésis représente une des caractéristiques essentielles, elle ne domine pas au point d'étouffer d'autres qualités significatives. Les romans de Michel Tournier ne sont pas des mythes, mais des textes polysémiques qui génèrent et admettent aussi une explication mythique, à côté d'autres interprétations qui peuvent, il est vrai, sembler moins évidentes, à première vue.

En effet, rien n'empêche d'envisager l'histoire de Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, non comme le récit d'une accession initiatique progressive à l'extase solaire (voir ci-dessus pp. 84–86), mais comme celui d'une folie qui frappe un Européen esseulé. Car c'est ainsi que l'on peut, également, interpréter les rapports sexuels du protagoniste avec un arbre en fleurs (V 121–122) et avec l'île-amante (V 126–138). Ces égarements sont justifiés dans le premier cas par la constatation que la fleur est le sexe végétal, alors que le deuxième cas est légitimé par la citation biblique d'Isaïe (V 134). La fuite finale de Vendredi peut bien être motivée par les insanités de Robinson qui tient son compagnon pour «*possédé. Et même doublement possédé. Car il faut reconnaître qu'en dehors de ses éclats de rire diaboliques, c'est moi [=Robinson] tout entier qui agit et pense en lui.*» (V 153–154). Battu, Vendredi est forcé de se plier à la volonté de Robinson qui lui impose des travaux absurdes comme le cirage des galets du chemin de la Baie du Salut (V 151). Le lecteur avisé est en droit de se méfier du *log-book* de Robinson, source principale des renseignements sur les métamorphoses mystiques du moi du protagoniste et sur les raisons expliquant l'évolution positive de sa conduite envers Vendredi d'autant plus que ce dernier, dans le roman pourtant éponyme, est privé de la voix narrative.

Le lecteur peut tout aussi bien ne pas croire sur parole le protagoniste du *Roi des Aulnes* qui clame son innocence dans le cas du viol de la petite Martine, crime qui aurait été commis par un autre au moment où Abel Tiffauges quittait les lieux du rendez-vous (RA 195). Ainsi, l'histoire d'Abel peut signifier non seulement la recherche mystique du sens de l'existence, mais on peut y voir aussi le cas d'un perversi sexuel mythomane qui au milieu de la grande folie collective qu'est la guerre peut donner libre cours à sa pédophilie.¹²⁷

¹²⁷ Il est intéressant de constater que la critique, là où elle y prête attention, accepte candidement les justifications d'Abel. C'est aussi le cas du viol de Martine. Christiane Baroche caractérise cette écolière de treize ans comme une «*petite femelle au nom bien choisi: en Normandie, la bête*

Comme pour les deux romans cités, il serait possible de démontrer la présence des pistes d'interprétation plurielles dans les autres textes de Michel Tournier, y compris les contes et nouvelles. C'est une des conséquences de la mythopoïésis basée sur la surdétermination sémantique qui, en plus du sens mythique, en génère d'autres, tout aussi légitimes. Cette pluralité, qui semble pourtant évidente, n'est pas toujours remarquée ou retenue. L'auteur a peut-être raison de se plaindre de ce que la critique littéraire passe souvent sous silence la présence de l'ironie et de l'humour dans ses œuvres, interprétées sur le mode sérieux, celui qui s'offre en premier.¹²⁸ La relativisation du sens, par la voie des acceptions plurielles, trouve un appui dans le jugement de Liesbeth Korthals Altes qui considère *Le Roi des Aulnes* comme un phénomène postmoderne de la destruction du sens par l'absolutisation du jeu des significations dont la pluralité non hiérarchisée ôte au roman toute valeur référentielle: le roman ne renverrait en fait à aucune réalité, il se viderait de son sens.¹²⁹

L'opinion extrême de Korthals Altes, qui représente une des interprétations possibles de la pluralité de sens des romans de Michel Tournier, prouve que le sens mythique n'en épuise pas les potentialités sémantiques. Toutefois, cette opinion n'est pas la nôtre, pour deux raisons. D'une part il serait difficilement imaginable que le principe de pure gratuité appliqué au jeu des significations puisse constituer un programme littéraire de plusieurs décennies. L'œuvre de Michel Tournier forme un ensemble cohérent où la réalité extralittéraire, comme nous le verrons plus loin, est un facteur qui conditionne la création: celle-ci se veut avant tout un autre regard porté sur la réalité. D'autre part, au sein de la polyvalence même, l'intentionnalité mythopoïétique prédomine, s'incorporant dans la structuration des textes. Dans la hiérarchie des valeurs, le principe ludique, l'ironie, l'humour ainsi que d'autres interprétations possibles ne viennent qu'en deuxième ou troisième lieu – même si leur présence, qui influence, en la diversifiant, la qualité esthétique des œuvres, n'est pas négligeable. Toujours est-il que par rapport à la mythopoïésis ces éléments ont une position secondaire.

En effet, le positionnement de base des romans tournierien est **sérieux**, au sens du sérieux **existentiel** et de la **gravité** du destin qui pèse sur les persona-

Martine est un démon se montrant sous forme d'une martre carnassière, qui saigne ses victimes. Martine va saigner celui-là [=Abel].» Christiane Baroche, «La Matière première», *op. cit.*, p. 98.

¹²⁸ «Les critiques n'ont pas le temps de lire cela. Ils lisent mes livres au galop et ils ne voient que les choses les plus énormes qui sont souvent des choses choquantes. [...] Alors évidemment, l'humour [...], tout cela leur échappe. [...] Moi, je recherche un humour que je voudrais de type métaphysique [...]» Interview de Michel Tournier avec Alain Poirson «Une logique contre vents et marées», *op. cit.*, p. 47.

¹²⁹ 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, avec renvoi à l'article de Peter Bürger, «Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von M. Tournier, Botho Strauss und Peter Handke», *Postmoderne oder Kampf um die Zukunft*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1988. Voir aussi Liesbeth Kortkahl Altes, *Le salut par la fiction?: sens, valeurs et narrativité dans «Le Roi des Aulnes» de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi 1992.

ges principaux et qui se projette dans leur façon de concevoir l'inscription de leur destinée mystique dans la réalité. L'**ancrage dans la réalité** représente le **complément nécessaire de la mythopoïésis**. Aussi, l'auteur cherche-t-il à donner à ses récits une solide assise historique, événementielle – celle, justement, de la réalité. C'est cette **intentionnalité réaliste**, contrepartie de l'**intentionnalité mythopoïétique**, qui fait que les romans de Michel Tournier sont dès le début perçus comme réalistes, traditionnels, classiques. La description que l'auteur donne de sa méthode de travail confirme cette nécessité du réalisme:

«Je dois tout d'abord faire un aveu: je n'ai pas d'imagination. La part proprement inventée est minime dans mes romans. Dans *Le Roi des Aulnes*, les passages les plus fous sont empruntés directement à la réalité, y compris la collecte de crânes de commissaires de peuple juifs [=de l'Armée rouge], mis en bocaux étiquetés «Homo judaeus bolchevikus», qui est une histoire rigoureusement authentique. [...] Chaque roman exige une énorme documentation: pour *Le Roi des Aulnes* j'ai compulsé quarante deux volumes du procès de Nuremberg, des traités de vénerie (en allemand), de colombophilie militaire, sans compter tout le fonds d'un éditeur de Königsberg, réfugié à Munich, et spécialisé dans le folklore de la Prusse Orientale, que j'ai réussi à retrouver. J'ai, par ailleurs, pris contact avec les anciens élèves des «Napolas» et passé trois jours dans le village où s'est retiré l'ancien directeur de ces prytanées militaires nazis, aujourd'hui reconverti en distributeur de coca-cola. J'ai même rencontré Baldur von Schirach.»¹³⁰

Notre propos n'est pas d'analyser ni d'évaluer le réalisme de Tournier. Il importe cependant de montrer sa sensibilité à la documentation détaillée et aux faits historiques qui fournissent un appui réaliste, matériel et événementiel, à ses récits. Ainsi, avant d'écrire *Les Météores*, l'auteur a inspecté le dépôt de Miramas, l'usine d'incinération d'Issy-les-Moulineaux et trois instituts pour jeunes handicapés mentaux. Le passage décrivant le train chargé de cadavres des chiens fusillés dans le Paris occupé (M 334-346) se fonde sur le témoignage d'une ancienne employée de la décharge de Saint-Escobilles, alors que le traité «La Sédomu et son œuvre de répurcation» (M 34-36) reproduit l'écrit d'un riche entrepreneur dans le secteur des décharges et du recyclage des ordures, le même qui a servi de modèle au personnage flamboyant de «dandy des gadoues» – l'oncle Alexandre – y compris les six médaillons contenant un comprimé des ordures de chacun des dépotoirs de l'entreprise.¹³¹ L'auteur des *Météores* a aussi puisé dans la littérature spécialisée pour comprendre le phénomène de gemellité. Les écrits du psychologue René Zazzo lui ont servi non seulement pour les menus détails, mais aussi pour le motif de la

¹³⁰ «De Robinson à l'Ogre: un créateur de mythes», interview avec Jean-Louis de Rambures, *op. cit.*

¹³¹ Brigitte Le Péchon, «Entretien avec Michel Tournier», *Cahiers V. Recherches sur l'imaginaire dans la littérature française contemporaine depuis 1945*, Angers, Université d'Angers 1978-1979, pp. 15-17.

fuite de Jean qui tente d'échapper à la tyrannie de la cellule gémellaire.¹³² Et Michel Tournier d'ajouter: «*Et non seulement je lis mais je pille sans aucune pudeur tout ce qui est document: histoire, science, géographie.*»¹³³

À quoi imputer cette attitude? Il faut sans doute tenir compte du goût de l'écrivain pour le détail vrai, voire cru ou choquant, jusqu'à la provocation, comme la description de la collection de crânes du *Homo judaeus bolchevikus* ou celle des chiens massacrés. Mais – indépendamment des motifs personnels – la cause profonde du réalisme tournierien est structurelle, déterminée par la nécessité de l'ancrage du récit mythique tournierien dans la réalité. Le **réalisme** est en effet un **élément constitutif du roman mythologique** de Tournier, une *condition sine qua non* du texte qui postule l'interpénétration du mythe et de la réalité, ou plutôt du mythe avec l'**histoire événementielle**. Car c'est sous cette forme que les sociétés européennes modernes vivent la réalité du temps et des transformations qu'il apporte.¹³⁴ Si l'univers du mythe – qui renvoie à un ailleurs, un *illo tempore*, en dehors de l'histoire – ne veut pas rester réduit à une fuite onirique, sentimentale ou intellectuelle devant la réalité, il doit, au contraire, s'y imbriquer, s'actualiser, devenir à la fois un ailleurs et un ici, *hoc tempore*. Ce n'est qu'à condition de s'ancrer dans la réalité, donc dans l'histoire événementielle, que le mythe peut imposer à celle-ci son sens, son ordre, son orientation métaphysique, son caractère sacré. La création de la réalité référentielle dédoublée – qui renvoie en même temps à l'ailleurs et à l'ici – semble être la caractéristique fondamentale du roman mythologique de Michel Tournier – un pari aussi bien ontologique qu'esthétique.

Le fait peut être confirmé *a contrario* par la comparaison des romans avec les proses brèves de Michel Tournier – ses contes et nouvelles, genres dont il est le maître reconnu et où il a aussi fait appel aux éléments mythologiques et aux procédés mythopoiétiques. Une analyse détaillée montre que l'usage des mythes y obéit *grosso modo* à deux modalités. Il s'agit d'une part de symboles archétypaux et de renvois mythologiques ou bibliques insérés dans des récits réalistes: p. ex. «La Mère Noël», «Amandine ou les deux jardins», «Tupik» (CB), etc. Si l'on peut parler, ici, de références mythologiques, le terme de mythe littéraire – au sens des critères définitionnels que nous avons formulés plus haut (pp. 24–25 et 86) – ne peut pas être appliqué. L'autre groupe réunit des récits mythiques à part entière: «Pierrot ou Les secrets de la nuit», «La légende du pain», «La légende de la musique et de la danse» (MA), etc.

¹³² René Zazzo, *Le Paradoxe des jumeaux, précédé d'un dialogue avec Michel Tournier*, Paris, Stock/Laurence Pernoud 1984, p. 48.: «René Zazzo: «[...] Vos jumeaux des Météores, Paul et Jean, me rappellent beaucoup Michel et Jacques... » Michel Tournier: «Évidemment, Michel et Jacques, je les ai copiés. Je l'avoue franchement.»

¹³³ *Ibidem*, p. 46.

¹³⁴ Cf. Jan Patočka, *Kacířské eseje o filozofii dějin (Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire)*, Praha, Academia 1990, chapitre «Mají dějiny smysl?» («L'histoire a-t-elle un sens?»), pp. 68–87.

Comme les titres l'indiquent, le sens étimologique est présent de même que l'initiation aux mystères des êtres et des choses: on y explique tantôt l'origine de la forme du pain et du pain au chocolat («La légende du pain»), tantôt la relation entre la nuit et le jour, la lune et le soleil, l'homme et la femme, la matière et la lumière, l'homme et la nature («Pierrot ou Les secrets de la nuit»).

Cependant – en dépit des détails réalistes – les récits de ce second groupe ne fournissent qu'un regard ludique, plein d'humour, sur la réalité. La dimension métaphysique de ces mythes est privée de la gravité ontologique qui les ferait entrer dans le sérieux de l'histoire événementielle et qui compléterait la perspective humoristique par le sentiment de la nécessité ontologique et noétique. Le jugement de Liesbeth Korthals Altes sur *Le Roi des Aulnes* pourrait bien s'appliquer à ces contes, légendes et nouvelles mythologiques dont le ludisme, s'il implique des significations mythiques, reste pour autant dépourvu du sens mythique.

La différence qui existe entre les romans et les genres mineurs de Michel Tournier ne nous permet pas de conclure à une moindre capacité mythopoïétique de ces derniers en général. Toujours est-il que dans le cadre de l'œuvre tournierienne cette différence est évidente. L'explication qui semble s'imposer est celle de l'espace d'écriture trop réduit que le conte ou la nouvelle offrent à la représentation de l'histoire événementielle, indispensable à l'ancrage ontologique du mythe dans la réalité.

À plusieurs reprises, au chapitre consacré à la mythopoïésis, nous avons touché le problème indirectement en parlant soit des procédés générateurs de significations mythiques à partir du récit réaliste, soit en analysant les procédés qui permettent d'inscrire les significations dans les deux niveaux interprétatifs principaux – mythique et réaliste. L'argumentation centrée sur la mythopoïésis a cependant masqué sa contrepartie structurelle indispensable. Or, on s'en doute, l'aspect non-mythique du roman mythologique est tout aussi important. Si le chapitre sur la mythopoïésis a permis de mettre en évidence la synergie syntagmatique des plans structurants – dénominatif, thématique, compositionnel – polarisés par l'axiologie du paradigme qu'est le cadre mythologique, il est également vrai que ces procédés sont activés parallèlement à la représentation coordonnée de la réalité non-mythologique, celle où les vies individuelles et la vie collective s'inscrivent dans une époque historique donnée. Il existe, à côté du cadre mythologique, le cadre historique du roman mythologique. Le destin du protagoniste est déterminé par l'intersection de l'histoire individuelle, de l'histoire collective et de l'initiation mystique. L'univers intemporel ne peut se révéler qu'à travers les événements temporels, alors que le sens du temporel ne se manifeste que par son dépassement dans l'intemporel. Les deux sont liés, conditionnés mutuellement, comme le profane et le sacré.

La confrontation et l'interaction du mythe avec l'histoire semble constituer le point incontournable du roman mythologique de Michel Tournier.

Tous ses textes romanesques sont solidement campés dans un segment de l'histoire événementielle, ils sont aussi, pour la plupart datés explicitement. Les données chronologiques sont assorties souvent de coordonnées spatiales. Ainsi *Vendredi ou les limbes du Pacifique* indique dès l'abord : «*À la fin de l'après-midi de ce 29 septembre 1759, alors que la Virginie devait se trouver au niveau du 32^e parallèle de latitude sud [...]*» (V 10). À la fin du roman, la question que Robinson adresse à l'équipage du voilier Whitebird concerne le temps : «*Quel jour sommes-nous? [...] – Le mercredi 19 décembre 1787, sir [...]*» (V 235)

L'incipit du *Roi des Aulnes* commence par la date du journal intime d'Abel – «*3 janvier 1938*» (RA 13) – et les événements historiques sont notés conséquemment jusqu'en mars 1945 (RA 568), donc jusqu'à la fin du livre. Un incipit analogue, quoique modulé sur le ton enjoué et ironique, apparaît dans *Les Météores*:

«*Le 25 septembre 1937, un courant de perturbations circulant de Terre-Neuve à la Baltique dirigeait dans le couloir de la Manche des masses d'air océanique doux et humide. À 17 h 19 un souffle d'ouest-sud-ouest découvrit le jupon de la vieille Henriette Puysoix qui ramassait des pommes de terre dans son champ, fit claquer le store du Café des Amis de Plancoët, rabattit brutalement l'un des volets de la maison du docteur Bottereau en bordure du bois de la Henaudaie, tourna huit pages des *Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier sur la plage de Saint-Jacut [...]*» (M 9)

En un seul instant, le coup de vent parcourt l'espace en instaurant la scène des événements dont la suite aboutira à la calamité historique que fut la construction du mur de Berlin le 13 septembre 1961 (M 579). Les indications temporelles et spatiales précises figurent, également, en ouverture et clôture de *Gilles et Jeanne* : «*C'est en cette fin de l'hiver 1429 – le 25 février au château de Chinon [...]*» (GJ 7); «*En ce mercredi 25 octobre 1440 [...] dans les ruelles de Nantes*» (GJ 138)

Seuls trois romans – *Gaspard, Melchior et Balthazar*, *La Goutte d'Or* et *Éléazar ou la source et le buisson* – ne comportent pas, ou peu, de datations explicites. Toutefois, dans le premier cas, les coordonnées spatio-temporelles sont établies par les références historiques, notamment celles qui jalonnent le récit du roi Hérode, placé au centre du livre : «*Treize ans après l'assassinat de Jules César, la rivalité d'Octave et d'Antoine [...]*» (GMB 131). Le segment temporel de l'histoire narrée dans le roman est délimité d'une part par les événements qui encadrent la naissance du Christ (GMB 157–174) d'autre part par la Cène du jeudi saint, trente-trois ans plus tard (GMB 272). Quant à *La Goutte d'Or* dont l'histoire se situe au Maghreb et en France entre 1967 et 1980, et qui est donc contemporaine et «co-spatiale» à la rédaction du livre publié en 1986, l'ancrage historique s'effectue au moyen d'allusions explicites aux événements de mai 1968 en France (GO 103–104), à la grève des balayeurs du métro parisien en 1980 (GO 118), à la chanteuse Oum Kalsoum décédée en 1975 (GO 192–197). *Éléazar* s'articule autour de deux dates – 1843 et 1845 – figurant au commencement du chapitre IX (E 52) qui marquent le début de la propaga-

tion du mildiou ravageant les récoltes de pommes de terre, cause de la grande famine qui frappe l'Irlande. Par rapport à ce repère explicite absolu il est facile de situer, grâce aux indications chronologiques relatives, les événements de la vie d'Éléazar qui précèdent et ceux qui suivent en Amérique.

Les exemples précédents n'ont d'autre ambition que de souligner l'importance de la **temporalité historique** dans les romans mythologiques de Michel Tournier qui, sans pouvoir être qualifiés d'historiques, trouvent dans l'histoire leur **substance** – à la fois comme matière thématique et, surtout, comme conscience historique. Celle-ci sous-tend la narration et c'est à partir d'elle et par rapport à elle que le mythe construit son sens sacré, intemporel. La nécessité de ce rapport – et qui est en fait un rapport d'interdépendance – pourrait expliquer le processus de décantation et hiérarchisation des significations qui ordonne la polysémie du roman mythologique selon les deux lignes interprétatives principales – mythologique et réaliste. Pour construire son sens, le mythe exige un ancrage événementiel historique, alors que les événements narrés dans le roman s'approprient le mythe comme leur couronnement et leur sens ultime, métaphysique. L'unité de la **gnose** et de l'**ontologie** basée sur l'histoire événementielle constitue l'aboutissement noétique de la mythopoïésis tournierienne.

Quelles sont les conséquences qui en découlent pour le roman mythologique en tant que texte littéraire? En effet, il est licite de supposer que la symbiose du mythe et de l'histoire peut impliquer des modifications *sui generis* concernant la morphologie et la structure narrative du genre romanesque. La particularité du roman mythologique tournierien ne se réduit pas à la mythopoïésis dont nous avons analysé les procédés au chapitre précédent. La nécessité d'imposer un sens mythique aux événements narrés représente un défi diégétique qui consiste à fusionner dans un même univers référentiel les deux aspects. La pénétration du mythe dans le genre romanesque pose donc la question de la spécificité des **catégories narratives** – **espace, temps, personnage, narrateur**. Il faut examiner si oui et dans quelle mesure la **bipolarité thématique** qui instaure une tension entre le mythe et la réalité événementielle représentée influe sur la morphologie du roman mythologique en tant que **genre littéraire**.

Le roman mythologique de Michel Tournier peut être envisagé, en effet, comme un pari – une tentative de synthétiser, en une seule histoire narrée, deux structures narratives différentes, sinon contradictoires – le roman et le mythe. Il s'agit donc d'examiner à quelles conditions les caractéristiques des composantes mythiques et historiques admettent la synthèse sans que la vraisemblance, voire la crédibilité du mythe ou celle de la réalité événementielle représentée soient mises en doute. Il faudra montrer la façon dont surgit l'histoire – en même temps une et double, campée dans un espace et une temporalité à la fois historiques et mythiques, obéissant à une logique qui est à la fois celle de la causalité événementielle et celle l'imaginaire de la pensée analogique du mythe,

et dont les protagonistes, habitant l'un et l'autre univers, participent à l'histoire événementielle tout en devenant adeptes de l'initiation mystique.

III.1. Spatialité du roman mythologique

La constatation du dédoublement sémantique de la référentialité spatiale et temporelle du roman mythologique cache sous l'enseigne commune du dédoublement une différence qualitative qui sur ce point précis sépare les deux catégories narratives.

Le surgissement des significations mythiques au sein de la représentation réaliste de l'espace ou, au contraire, la focalisation des significations mythiques sur un élément spatial résultent des procédés mythopoiétiques analysés précédemment: la divergence et la convergence sémantiques réalisées sous différentes formes – polysémie actualisée, onomastique motivée, images synthétisantes, etc. dont les effets ont été démontrées à propos de la métamorphose progressive de l'île de Speranza dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (voir ci-dessus pp. 58–59). On peut y remarquer que du point de vue de la référence concrète, réelle, il s'agit toujours d'un même ensemble de données: position géographique à proximité de la côte sud-américaine, morphologie de l'île avec ses montagnes, baies, rochers et plages, présence d'un type de faune et flore, présence des dominantes spatiales telles que la grotte au flanc de la montagne avec un cèdre gigantesque dressé à l'entrée. Sur le plan mythique, ce même espace devient le lieu de l'initiation chtonienne, puis aérienne et solaire du protagoniste: c'est l'île-amante, l'île-mère, l'île-servante de l'initié.

Ce qui vaut pour l'ensemble de l'île, vaut aussi pour ses parties. Speranza-mère possède un intérieur – la grotte où Robinson pénètre:

«Le sol était dur, lisse, étrangement tiède, mais les parois présentaient de surprenantes irrégularités. Il y avait des tétons lapidifiés, des verrues calcaires, des champignons marmoréens, des éponges pétrifiées. Plus loin la surface de la pierre se couvrait d'un tapis de papilles frisées qui devenaient de plus en plus drues et épaisses à mesure qu'on approchait d'une grosse fleur minérale [...] d'une reconfortante acidité, avec une trace d'amertume sucrée évoquant la sève du figuier.» (V 105)

Ainsi, la description de la grotte, concrète, matérielle, exprime aussi le fantasme freudien de l'utérus, alors que l'image du figuier renvoie à la scène biblique originelle, celle du paradis et de la chute. La prospection de la grotte évoque alors le sens du retour au giron maternel, mais aussi celui de la violation du mystère de la Terre-Mère. L'issue de l'initiation chtonienne de Robinson est soulignée par une métamorphose catastrophique de l'espace – à la fois concrète, réelle, et symbolique. Fumant en cachette la pipe de Robinson et surpris par son retour inopiné, Vendredi jette la pipe au milieu des tonneaux de poudre qui explosent:

«À la place de la grotte – dont l'entrée avait disparu – s'élevait un chaos de blocs gigantesques en forme de tours, de pyramides, de prismes, de cylindres. Cet amoncellement était dominé par un piton rocheux qui s'élevait à la verticale et devait fournir un point de vue incomparable sur l'île et la mer.»
(V 186)

L'espace a changé de connotations sexuelles du fait de la substitution de l'utérus-grotte par le phallus-piton rocheux, ce dernier indiquant la direction de la prochaine initiation de Robinson qui sera aérienne et solaire.

Toutefois, le dédoublement sémantique de l'espace représenté ne concerne pas seulement les procédés mythopoïétiques, car il faut prendre en compte, également, l'**aspect thématique**, autrement dit le choix, par l'auteur, d'un espace romanesque qui **admette** une ambivalence ou polyvalence spatiale que les procédés mythopoïétiques puissent exploiter et développer ultérieurement. La structuration mythopoïétique dépend donc du **choix thématique du lieu d'action**.

Le fondement réaliste des romans mythologiques de Michel Tournier exige que ce choix s'oriente vers les lieux qui se prêtent à l'ancrage spatio-temporel historique de l'action aussi bien qu'à la stimulation des significations mythiques et de l'imaginaire archétypal (freudien, jungien, bachelardien) ou culturel au sens général. La problématique du choix implique d'une part celui de la **distance thématique** appropriée du lieu d'action, d'autre part celui des **topoi mythopoïétiques**.

III.1.A. Distance thématique – «topie» et «utopie»

La formule «distance thématique» nécessite une explication: elle renvoie, dans notre acception, à l'écart qui est à la fois géographique et culturel et qui sépare l'univers romanesque de l'espace mental et culturel du public auquel le roman est de prime abord destiné. Dans le cas des romans tournieriens il s'agit donc du public français (européen, occidental) des années 1970 et 1980. Le choix de la «distance» appropriée entraîne une tension dialectique entre la «détermination» et l'«indétermination» du lieu d'action du roman. D'une part, l'espace choisi doit être assez connu et proche afin de pouvoir conditionner l'identification spatio-temporelle et culturelle et par là l'évaluation réaliste du récit qui doit toucher le lecteur de manière à pouvoir être intégré dans l'horizon historique événementiel et à se charger, en conséquence, de la gravité existentielle nécessaire. À défaut de l'ancrage historique – et c'est le cas de la majorité des contes et nouvelles de Michel Tournier (voir ci-dessus pp. 93-94) – le mythe risque de perdre le sérieux de sa dimension sacrale qui assure la *catharsis*. De l'autre côté, le lieu d'action doit apparaître comme suffisamment éloigné et indéterminé pour ne pas bloquer l'imaginaire qui active les significations mythiques. Ainsi, des évaluations axiologiques interviennent dans les choix thématiques. Du point de vue littéraire, donc romanesque, la

distance n'est pas à proprement parler physique – même si elle est indiquée, aussi, à l'aide d'indications géographiques, historiques et autres. Il s'agit d'une **distance thématique**.

Par exemple l'île de Robinson (V) fait partie de la civilisation européenne dans la mesure où le protagoniste lui imprime les valeurs européennes qui sont les siennes – religion, savoir, travail, progrès, richesse. En ce sens, l'île de Speranza appartient à l'Europe, elle est un des **lieux de l'histoire européenne**. Elle se situe, familière, à **proximité**, ce que le texte concrétise, entre autres, par des indications géographiques et temporelles explicites qui ont la fonction d'intégrateurs spatio-temporels. En même temps, l'île de Robinson est **éloignée** – distante des côtes européennes, ne faisant partie de l'histoire d'aucune nation. C'est donc aussi un lieu isolé, séparé, suffisamment détaché de l'histoire pour révéler les valeurs dans leur aspect absolu, pur et les rendre disponibles à la mythopoiésis. C'est le lieu où l'histoire peut se doubler du mythe. La distance thématique du roman mythologique se trouve entre l'**historicité** et l'**utopie**.

Ainsi définie, la distance thématique implique une **corrélation** entre le **temps** et le **lieu** d'action. Dans les romans de Michel Tournier dont l'action est la plus éloignée du présent, les lieux sont ceux de la concentration de l'histoire et du centre moteur des événements historiques: la cour du roi Hérode à Jérusalem, la Judée et Bethléem (GMB), la cour de France à Chinon, Rouen avec le bûcher de Jeanne d'Arc, Florence au moment du concile œcuménique, Nantes lors du procès de Gilles de Rais (GJ), l'Irlande au moment de la grande famine et de l'émigration, les États-Unis au début de la grande ruée vers l'Ouest (E).

Les romans dont l'action s'insère dans les événements historiques peu éloignés (RA, M) ou au présent (GO) offrent une autre configuration du rapport entre le temps et le lieu. *Le Roi des Aulnes* et *Les Météores*, en particulier, soulignent la proximité temporelle par un grand nombre de datations explicites. Les événements historiques y interviennent dans le déroulement de l'action romanesque qu'il s'agisse de la seconde guerre mondiale (RA, M) ou de la construction du mur de Berlin (M). Les figures historiques des «acteurs de l'histoire» – Goering (RA), Hitler (M) – y apparaissent comme partenaires des protagonistes. En contrepartie de la proximité temporelle, la localisation tend à évacuer l'action vers la périphérie de l'horizon géographique, culturel ou social français, donc dans un espace historiquement excentré qui se prête à l'épanouissement des valeurs mythiques.

Tel est le cas de la Prusse Orientale (RA), contrée doublement mythique – aux yeux des Français qui la considèrent comme partie de l'Allemagne romantique, et aux yeux des Allemands pour qui la Prusse Orientale n'est plus qu'un pays de souvenirs et de fantasmes historiques, terre marquée par la mission civilisatrice de la chevalerie allemande qui l'a arrachée de haute lutte aux Slaves, pays du couronnement du premier roi de Prusse et d'où l'Allemagne a tiré son origine avant de perdre ce territoire à jamais. *Les Météores*, eux aussi,

situent l'action dans des lieux périphériques significatifs par rapport à l'espace français – Venise, ville des souvenirs, du passé et de la mort, El-Kantara – île des Lotophages, Islande – île volcanique de l'extrême Nord, les jardins sacrés du Japon, les prairies du Canada, enfin Berlin, ville marginalisée, suppliciée par l'histoire.

En France, l'action se déroule à la périphérie des événements et de la société: dépotoirs de l'oncle Alexandre (M), garage à la limite de la banlieue (RA), maison sur la côte bretonne (M), etc. Le détachement relatif par rapport au centre de l'histoire événementielle est accompagné, en plus, par la subjectivisation narrative (zone narrative du personnage, focalisation interne) qui renforce l'effet d'éloignement: l'oncle Alexandre participe à l'histoire en déchiffrant le cours des événements dans les ordures que l'histoire rejette et lui expédie par wagons en direction de ses décharges (M 328–330); le collègue Saint-Christophe à Beauvais est évoqué à travers les souvenirs d'Abel consacrés à son mystagogue Nestor (RA, première partie); la maison des Pierres Sonantes est avant tout le lieu d'une enfance gémellaire heureuse, avant la séparation du couple (M, première partie).

La mise à la périphérie des événements est perceptible dans *La Goutte d'Or*. Tant que le roman se déroule dans l'oasis saharienne de Tabelbala, Idriss se trouve au centre des événements locaux. En France, sa vie n'appartient plus qu'à la marginalité à la fois urbaine et sociale: petit hôtel crasseux des propriétaires maghrébins, foyer d'immigrés, bars et peep-shows du 18^e arrondissement parisien, rues, cimetières. À la différence des romans précédents, les datations explicites manquent, les événements sont datés indirectement (images télévisées, commentaires des incidents et des bouleversements sociaux).

Il serait sans doute exagéré de limiter la problématique de la distance thématique et de la détermination/indétermination spatio-temporelle aux seuls romans de Michel Tournier ou aux seuls romans mythologiques, car il s'agit, probablement, de la question générale du conflit entre les motivations esthétique et réaliste (effet de réel) et de celle de l'ancrage de la fiction romanesque (littéraire) dans la réalité extra-littéraire, notamment là où l'histoire événementielle compose avec l'imaginaire et les lois du genre. Toutefois, dans le cas de Michel Tournier et de ses romans mythologiques, la distance thématique représente un moment déterminant. En effet la **vraisemblance**, voire la **véracité** de la **réalité historique** représentée est la **condition** et le **gage** de la **véracité du mythe**. Témoin l'approche quasi documentaire de l'auteur qui cherche à saisir avec exactitude les moindres détails de la réalité. Les propos de Tournier que nous avons cités sont d'ailleurs confirmés par les constatations de la critique littéraire (voir ci-dessus pp. 16–18). La représentation réaliste des événements de la réalité historique est là pour conférer au récit mythique, qui s'en détache, la fiabilité du récit vrai.

Par contre, le caractère sacré du mythe et sa gravité métaphysique, intemporelle, imposent le choix, pour la représentation romanesque, d'une réalité historique qui est grave de conséquences et qui correspond à l'image que la

civilisation européenne s'est forgée d'elle-même au moment de son passage de la période intemporelle mythique à l'histoire, vécue comme la construction d'un devenir et d'un sens. Notons que selon certains – Lévi-Strauss, Eliade, Dumézil – ce passage a eu pour corollaire le remplacement du mythe par le nouveau genre du récit – le roman.

Ainsi, l'importance de la distance thématique, pour le roman tournierien, consiste dans la nécessité de situer l'action réaliste du roman dans un espace en même temps suffisamment marqué par l'historicité, en tant que gage de la véracité du mythe, et suffisamment détaché de l'historicité par un écart spatial, temporel, social ou culturel, pour ménager un champ libre à l'intemporel du mythe.

Bref, les lieux des romans mythologiques de Michel Tournier sont justement ceux de la bonne distance thématique: espaces polarisés par la tension dialectique entre les composantes contradictoires du mythe et du roman réaliste et qui les concilient au sein de leur double rôle. Ces lieux sont à la fois ici et ailleurs – ils sont une «**topie**» et une «**utopie**».

III.1.B. Topoï mythopoïétiques

C'est dans ce cadre spatial ambivalent que s'affirme la présence des **topoï mythopoïétiques** – éléments spatiaux (lieux particuliers, éléments du paysage, objets, etc.) qui, au delà du sens concret, en appellent à l'imaginaire archétypal en inscrivant, parallèlement, l'action réaliste dans l'espace du récit mythique.

L'île de Speranza (V) pourra encore une fois servir d'exemple. Les éléments constitutifs du paysage représentent les données géographiques et biologiques formant le cadre concret de la vie de Robinson. En même temps, le parcours initiatique du protagoniste leur confère une signification symbolique de sorte que l'espace de l'île et ses éléments essentiels deviennent la métaphore de l'espace mythique: la vie de Robinson sur l'île commence par le naufrage sur la plage et se termine par l'extase solaire au sommet de la montagne. Entre les deux points se situent les étapes du parcours – les **topoï** – «lieux communs» au sens propre du qualificatif, appartenant à la fois aux niveaux réaliste et mythique de la vie de Robinson – la souille, la fosse, la grotte, la rizière, la combe, l'arbre, la montagne, l'air (le vent), le soleil.

Ce n'est pas le lieu de redire ce qui a été déjà constaté à propos du surgissement des significations mythiques. Par contre, il importe d'analyser la **morphologie spécifique** dédoublée – concrète et mythique en même temps – des **topoï**, notamment leur composante mythique qui se constitue au moyen d'affinités spatiales symboliques. Ainsi, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* englobe dans un même topos mythopoïétique «la grotte aux attributs maternels» (V 105, passim) + «le sous-sol de la boulangerie où Robinson, par un soupirail, observe le pétrissage et la cuisson du pain» (V 80–81; souvenir d'enfance) + «la cuisine où la mère de Robinson pétrit la pâte» (V 109).

De la même façon, le topos de «jardin-paradis» dans *Les Météores* relie plusieurs lieux symboliques: «l'île-jardin d'El-Kantara» (M 463–495) + «l'île

volcanique d'Islande et ses serres» (M 496-512) + «les jardins mystiques de Nara au Japon» (M 513-542) + «la prairie canadienne avec des îlots de villes» (M 557-576) + «le jardin des Pierres Sonantes» (M 620-621). À ce topos s'oppose celui du «lieu infernal»: «la gadoue de l'oncle Alexandre à Miramas» (M 289-307) + «le Rotor – un manège infernal de la foire de Neuilly» (M 190-195) + «le four de verrerie à Venise» (M 429-430) + «la crypte de l'église de la Rédemption à Berlin» (M 593-596) + «le lit de Paul à Pierres Sonantes» (M 604-610).

Chaque roman de Michel Tournier relie, à l'aide des significations mythiques, des lieux qui, dans le récit réaliste, s'insèrent dans d'autres contextes: à un seul espace référentiel commun correspondent au moins deux espaces sémantiques, opposés et complémentaires.

Un examen détaillé montre que les topoï mythopoïétiques ont un trait commun. Ce sont des lieux polysémiques où s'associent des significations spatiales et temporelles spécifiques, souvent de façon complexe et multiple: il s'agit de l'intégration de l'espace et du temps et, dans la dimension temporelle, de l'intégration du temporel et de l'intemporel. L'espace s'accorde donc à une temporalité plurielle comme dans la scène des *Météores*, située à Venise, sur la place Saint-Marc (M 449-462), où, assis à la terrasse du café Quadri, conversent Paul et Hamida. L'espace du moment s'inscrit dans l'espace historique, car Venise est la sœur jumelle de Byzance dont la présence est rappelée par les coupoles de l'église Saint-Marc. Le dédoublement touche jusqu'à l'identité de l'un des locuteurs – Paul – que Hamida prend pour son frère jumeau Jean et à qui elle reproche de ne pas être ailleurs – à El-Kantara où il aurait dû être parti. La conversation se déroule sur le fond musical des *Saisons* d'Antonio Vivaldi jouées par les orchestres des trois cafés de la place, chacun reprenant la ronde des saisons – «Printemps», «Été», «Automne» et «Hiver» de façon autonome et mutuellement asynchrone. De ce fait, à tout instant, toutes les saisons sont présentes. L'espace de la place Saint-Marc devient ainsi le lieu où la musique de chacun des orchestres matérialise le temps mythique répétitif, circulaire, de l'éternel retour, alors que l'asynchronie des orchestres dans leur ensemble produit l'intemporalité. À la fin de la scène, les trois orchestres s'accordent néanmoins pour attaquer, de concert, «l'Été», tandis que le calendrier en est en réalité à la période de l'équinoxe de printemps, période où Venise est menacée par les marées hautes provoquées par les forces cosmiques conjuguées du Soleil et de la Lune.

Un autre exemple de l'intégration des coordonnées spatiales et temporelles peut être fourni par les topoï de *La Goutte d'Or*, désignée pourtant comme «*le plus réaliste des romans de Michel Tournier*». ¹³⁵ L'action, située à l'époque quasi contemporaine de l'écriture du roman, nécessite, pour cela même, l'association systématique des significations *hic-nunc* et *ubique-semper*: c'est le cas de l'oasis

¹³⁵ Jacqueline Piatier, «Michel Tournier et le voyage d'Idriss», *Le Monde*, 10.1. 1986, XLIII, n° 12737, p. 14.

Tabelbala imprégnée des rites qui perpétuent le temps cyclique, c'est la chambre de l'oncle Mogadem avec des photos de la campagne d'Italie qui pétrifient à jamais la date fatale du 30 avril 1944 (GO 56). La rencontre avec la touriste blonde qui prend Idriss en photo arrache ce dernier à l'espace familial. Du coup, l'espace se **dédouble** par l'intermédiaire de la représentation cartographique: «*On est là, tu vois: Tabelbala. La tache verte, c'est ton oasis. Demain Béni Abès. Ensuite Béchar.*» (GO 10). La première étape du protagoniste en direction de Paris est Béni Abès où Idriss entre au musée saharien: il y observe, derrière les vitrines, dans un autre espace et dans une dimension intemporelle, mais aliénante, les objets familiers qu'il touchait encore le matin même (GO 75). La polyvalence spatiale caractérise les autres lieux que le héros traverse, tel cet atelier photographique de Béchar: «*«Tiens, mets-toi là!» Il alluma [=le photographe] le spot: «Regarde! Tu es à Paris, la ville-lumière. Tu as de la chance!»*» (GO 87). À Paris, ce seront encore des lieux de dédoublement, tel l'atelier du photographe Milan (GO 178 sqq.) ou la glyptothèque (GO 184 sqq.).

Les topoï mythopoïétiques sont hautement évocateurs soit qu'ils mettent en œuvre l'imaginaire culturel (le cas de Venise) ou archétypal. Certains forment même, par leur récurrence motivique, les composantes constantes des romans tournieriens: «jardin-paradis» (tous les romans), «île» ou «navire-arche du salut» (V, RA, M, GMB, GO, E), «grotte» ou «espace souterrain» en tant que lieu de mort et de renaissance (tous les romans sauf GJ et E), «atelier», «laboratoire», «lieu de transmutation magique» (tous les romans sauf V et E).

Les topoï mythopoïétiques ne cessent pas pour autant, soulignons-le, de renvoyer aux coordonnées spatio-temporelles newtoniennes du devenir historique réel dans lequel l'histoire narrée est ancrée. En fait, dans les romans de Michel Tournier, l'espace de la représentation réaliste et l'espace mythique n'existent pas séparément. Il n'y a qu'un seul espace référentiel, mais dont le sens est **dédoublé**. Le terme même traduit, en partie du moins, la tension intrinsèque à la catégorie d'espace, tension qui résulte de la synthèse des attributs contradictoires.

III.2. Temporalité du roman mythologique

Le temps, comme l'espace, est la catégorie narrative fondamentale, mais qui intervient dans la structure narrative du roman d'une manière essentiellement différente. Tandis que la problématique de la spatialité touche la localisation spatio-temporelle de l'histoire narrée, autrement dit le choix de la distance thématique et de ses attributs, la temporalité apparaît – **en plus** – comme une **donnée intrinsèque du récit**.

Les éléments temporels nécessitent une approche complexe. D'un côté, il y a la localisation temporelle qui, comme nous l'avons constaté coïncide avec celle du lieu. D'autre part, le temps est la dimension nécessaire au déploiement de l'action elle-même – c'est le **temps de l'histoire** qui apparaît dans le roman

mythologique soit comme le temps linéaire, newtonien (niveau réaliste), soit comme le temps cyclique ou l'intemporalité (le mythe). Donc la question du choix du temps de l'histoire et de ses attributs ne se pose pas, car, dans le roman mythologique, ils sont donnés d'avance. Par contre, le choix s'impose pour la **construction narrative**, c'est-à-dire pour le **temps du récit**.¹³⁶ C'est ici – dans la **morphologie** du temps du récit – qu'une analogie s'établit avec la morphologie et les caractéristiques de la spatialité du roman mythologique: à l'exigence d'un espace qui synthétise deux espaces de nature différente correspond la nécessité de la synthèse temporelle du temps linéaire et du temps cyclique (éventuellement de l'intemporalité).

À la différence de la spatialité, la synthèse temporelle semble plus complexe et de portée essentielle. Essentielle parce que le temps est une donnée indispensable, voire consubstantielle, à l'existence même et de l'histoire et du récit, alors qu'il est possible, en théorie du moins, de concevoir un genre narratif où les données spatiales soient absentes ou réduites au minimum. Plus complexe, parce que le temps mythique s'oppose diamétralement aux caractéristiques du temps linéaire qui est celui de l'histoire événementielle. Cette opposition se traduit jusque dans le repérage temporel du texte où les expressions intemporelles comme – «*[i]l était une fois en Arabie Heureuse*» (GMB 113), «*[e]n ce temps-là, l'homme participait de la simplicité divine*» (GMB 195), «*[i]l était une fois une reine*» (GO 203) – se distinguent de la localisation temporelle précise: «*Mais enfin... pourquoi des années soixante? – Parce que je suis né* [=le photographe Milan] *en 1950.*» (GO 203) Alors que le mythe (le conte folklorique, la légende) se déroule(nt) en dehors du temps de l'histoire événementielle, c'est ce dernier qui est la dimension temporelle fondamentale du genre romanesque (sinon, nous aurions pu avoir affaire au mythe). Le roman mythologique – cette *contradictio in adiecto* – doit concilier les deux, inclure l'un dans l'autre.

Le temps mythique est soit cyclique, répétitif, soit c'est le non-temps, c'est-à-dire l'éternité intemporelle et qui peut coïncider avec l'intemporalité de l'extase mystique. Le temps linéaire de l'histoire événementielle se présente par contre comme une donnée vectorielle, segmentable – une sorte d'«espace temporel» dont le sens peut être saisi de l'extérieur, car on peut y identifier des liens de causalité entre les événements pour les prévoir. Paradoxalement, le temps événementiel peut être conçu et maîtrisé de l'extérieur par la pensée comme une donnée intellectuelle, tandis que l'intemporalité extrême, celle de l'extase mystique signifie l'absorption et la fusion avec et dans le temps.

Le temps de l'histoire événementielle est celui du roman réaliste traditionnel, mais aussi celui de l'ancrage des romans mythologiques de Michel Tourner. D'où le problème crucial – **l'intégration du temps mythique** (cyclique

¹³⁶ La distinction entre le temps de l'histoire et de le temps du récit développe celle du formaliste russe Victor Borissovitch Chklovski (*Théorie de la prose*, 1925; Viktor Borisovič Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha, Melantrich 1993) qui parle de la «fable» et du «sujet», termes qui correspondent *grosso modo* à ce que Gérard Genette désigne comme «histoire» et «récit». Cf. Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983, p. 10.

ou intemporel) dans le temps historique (linéaire). Il s'agit donc de représenter le temps événementiel dans son déroulement vectoriel, dans sa continuité et ses liens de causalité tout en y introduisant les caractéristiques du temps mythique de manière à ce que ce dernier finisse par l'emporter comme partie intégrante du message de l'œuvre sans que pour autant s'évanouisse la conscience de l'ancrage historique.

L'incompatibilité ontologique des deux dimensions temporelles doit avoir une solution narrative, celle que Tournier trouve – en accord avec la tradition littéraire européenne et occidentale – dans l'interaction du temps objectif et du temps subjectif. La morphologie du temps du récit se trouve ainsi ramenée à la problématique de la vision du temps et du vécu. En effet, le lieu de rencontre de l'histoire et du mythe dans le roman est le **personnage**. C'est donc par son intermédiaire que le temps événementiel objectif se subjectivise dans le vécu et s'imprègne des caractéristiques du temps mythique. L'intentionnalité implicite du roman mythologique exige même qu'une inversion de la polarité des signes et des valeurs s'opère au sein de la tension dynamique entre les deux temps et que, grâce au personnage, à sa vision du temps et de la logique des événements, le temps mythique s'objectivise pour accéder au statut d'une donnée première, essentielle, préexistante. Le temps historique est alors, par contre-coup, relativisé, en apparaissant comme une réalité seconde, contingente, transitoire, quoique insistante par sa présence.

La synthèse du temps linéaire et du temps mythique se réalise sur plusieurs niveaux. Parmi les procédés compositionnels, il faut signaler l'insertion des légendes, paraboles, contes ou récits mythiques – «Barbedor» (GMB), «La Reine blonde» (GO), fragments de la *Légende dorée* (RA), etc. – ou le jeu des analepses et prolepses (voir ci-dessus pp. 79–80). Quant à la perspective narrative, elle es modulée par l'usage subtil des indices temporels et des formes verbales, en particulier celles qui comme le présent ou l'imparfait sont susceptibles de polyvalence temporelle:

«Idriss lut ces lettres sur la vitrine la plus proche. Un seul bijou y était exposé: la goutte d'or brillait solitaire sur fond de velours noir. Idriss n'en croyait pas ses yeux: elle était là, indiscutablement, la bulla aurea [...]. Il revoyait Zett Zobeïda dansant dans la nuit avec ses bijoux sonores, avec sa goutte d'or silencieuse. Il posa le bout de son marteau sur le macadam, et abaissa le levier. [...] Dansant sur la place avec son marteau-piqueur, il ne vit pas la vitrine de CRISTOBAL and Co se fendre de haut en bas. Il n'entendit pas le hululement de la sirène d'alarme déclenchée par les palpeurs sismiques. Ding, ding, ding. Idriss danse toujours avec en tête une fantasmagorie de libellules, de criquets et de bijoux agités d'une trépidation forcenée. Un car de police barre la rue de Castiglione. Un autre car se place en travers de la rue de la Paix. [...] Sourd et aveugle, Idriss continue à danser devant la goutte d'or avec sa cavalière pneumatique.» (GO 219–220)

Le passage final de *La Goutte d'Or* que nous venons de citer montre la synergie de l'analepse («revoyait») et du jeu des formes verbales dont l'effet est la

subjectivisation du temps objectif, c'est-à-dire sa projection dans le vécu du personnage («vision avec» – focalisation interne) qui toutefois n'abolit pas la dimension extérieure («vision par derrière» – focalisation zéro). Les deux se confondant dans la forme ambivalente «*Idriss danse toujours*» – qui exprime à la fois la dimension du présent événementiel et la dimension intemporelle.

Sous leur aspect traditionnel, les romans de Michel Tournier représentent chacun une expérimentation différente avec les catégories narratives, en fonction, notamment, de la distance thématique et de l'intentionnalité spécifique concrète de l'œuvre. Le temps sera donc traité différemment dans l'univers insulaire de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui oppose les principes chrétiens aux païens, dans celui de la verticalité chrétienne de *Gaspard, Melchior et Balthazar*, ou dans l'univers contemporain de *La Goutte d'Or*.

L'analyse détaillée de la morphologie du temps du récit dans *Le Roi des Aulnes* que nous allons aborder à titre d'exemple peut profiter de l'avantage d'un réseau dense d'indices temporels. Parmi les romans de Michel Tournier, il s'agit en effet de celui qui est fermement ancré dans l'histoire événementielle relativement peu éloignée et dont le message mythique, pourtant, est vigoureux, impressionnant, doué d'un fort effet émotionnel.

L'action du roman commence le 3 janvier 1938 et se termine en mars 1945. Entre les deux, le texte mentionne explicitement les dates de tous les événements historiques qui ont marqué tant l'histoire de la France et de l'Allemagne que la vie du protagoniste: préparatifs militaires, déclaration de guerre, accalmie trompeuse de la «drôle de guerre», offensive allemande du 10 mai 1940, débâcle de la France, offensives allemandes sur le front est, opérations allemandes concernant les populations civiles, attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler, attaques de l'Armée rouge en Prusse Orientale, défaite de l'Allemagne. La datation et la documentation sont détaillées aussi bien pour le milieu français que pour la réalité allemande: on résume même les événements de la période qui a suivi la première guerre mondiale en expliquant la naissance des divers mouvements sociaux et politiques en Allemagne ainsi que la montée du nazisme.

Contre le temps historique – réaliste – se dresse dès les premières lignes le temps mythique:

«3 janvier 1939. 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 crois aussi que je suis issu de la nuit des temps.»
(RA 13)

Le temps mythique, on le voit, est celui du vécu subjectif d'Abel Tiffauges, il figure dans l'énoncé qui fait partie de la zone narrative du personnage (son journal intime). Mais en même temps l'indication temporelle du journal intime se situe dans l'historicité du temps linéaire événementiel.

Ce lien, cependant, est insuffisant. Les deux temps ne sont pour l'instant que juxtaposés sans former l'unité de la dimension temporelle qui caractérise

le roman mythologique. Les paroles d'Abel peuvent être interprétées comme un délire ou un accès de solipsisme, on peut ne pas les prendre au sérieux, on peut ne pas y ajouter foi. Même rapportées à une date précise, elles n'instaurent pas, pour le moment, le rapport de nécessité entre la réflexion d'Abel et le jour indiqué, donc entre les deux temps.

Pour que ce lien se crée, le mythe doit s'incorporer dans le *continuum* du temps historique, alors que celui-ci doit devenir partie intégrante du mythe. Autrement dit, il faut que le personnage entre dans l'histoire, c'est-à-dire dans le récit réaliste du roman où le temps mythique puisse s'objectiviser en devenant ainsi, par substitution progressive, le temps de l'histoire. L'histoire, par contre, doit être ramenée à la vision subjective qu'en aura le personnage.

D'où l'importance des journaux intimes rédigés par les protagonistes tournériens (V, RA, M), des confessions, des récits à la 1^{ère} personne et des dialogues (GMG, GJ, E). Dans *Le Roi des Aulnes*, le journal intime d'Abel occupe toute la première partie du roman (RA 13–207) et à partir du chapitre V, il alterne avec la perspective narrative du narrateur omniscient (RA 393–558). La présence de la zone narrative du personnage, soit sous forme du narrateur à la 1^{ère} personne, soit sous celle de la focalisation interne au sein de la narration à la 3^e personne, est l'élément structurel indispensable à la réalisation de la transmutation temporelle. Il faut avoir accès à la conscience du personnage. L'ontologie et la noétique, ici encore, se touchent (cf. ci-dessus pp. 40, 49–50, la notion d'impulsion cognitive, et la zone narrative du personnage).

Le journal intime est sans doute la forme narrative qui se prête parfaitement à l'interaction du vécu subjectif avec une notation objective. À lui seul, toutefois, le journal ne saurait garantir l'intégration du temps historique et mythique en une seule temporalité (l'incipit précité du *Roi des Aulnes* est là pour le prouver). Afin d'être crédible et durable, la synthèse nécessite un espace narratif suffisant, différent et spécifique par ses qualités pour chacun des romans de Michel Tournier.

Par exemple, *Le Roi des Aulnes* comporte, approximativement, 140 indications temporelles – dates exactes, périodes, mois, fêtes et moments de l'année facilement déterminables. Même si, dans la première partie du roman, ces données temporelles sont plus denses (80) grâce à la dation du journal, les indications du reste du livre sont suffisamment nombreux pour que l'ensemble de la période historique représentée 1938–1945 soit régulièrement jalonné de repères: le temps avance en ligne directe matérialisée par la succession des événements, des mois, des saisons. C'est le temps linéaire, vectoriel. Or, dans le flux continu des instants, certains moments sont plus importants que d'autres du point de vue du protagoniste, que ce dernier s'en rende compte ou non. Par exemple le 17 juin 1939 a lieu, à Versailles, l'exécution publique de l'assassin Weidmann, un double d'Abel qui s'identifie au condamné; le 17 juin 1940 Abel observe la population civile française qui s'enfuit en désordre, effrayée, devant l'avance des Allemands: «[...] une année jour pour jour après l'assassinat de Weidmann à Versailles le châtement prévu et mérité de la plèbe.» (RA

234); le 17 juin 1944, après le départ du professeur Blättchen, Abel devient *de facto* le maître du prytanée militaire de Kaltenborn avec un pouvoir sur les destinées des élèves. Les trois dates, loin d'être aléatoires, désignent trois moments déterminants de la vie d'Abel: humiliation – châtiment des humiliateurs – anoblissement symbolique de l'humilié.

Il y a, dans *Le Roi des Aulnes*, plusieurs de ces dates et périodes récurrentes, par exemple le 19 avril, le 20 juillet,¹³⁷ les festivités. Sous leur influence, le **temps linéaire acquiert progressivement un aspect cyclique** qui est corroboré par le fait que la plupart des **événements importants** – du point de vue des personnages, mais aussi de l'histoire qui, souvent, les conditionne – **se concentrent** dans les périodes des fêtes judéo-chrétiennes et païennes: Noël – fêtes du solstice d'hiver, Pâques – équinoxe de printemps, Pentecôte – solstice d'été, équinoxe d'automne. Ces fêtes coïncident à quelques jours près, la différence est dans leurs connotations respectives en fonction du protagoniste Abel. Le cycle païen marque, ici, le côté adverse, ténébreux et sinistre de la destinée d'Abel-ogre poussé à la domination des autres et à l'identification avec les idées et les rites de l'Allemagne nazie comme le montrent la scène du «Julfest» (en décembre) et celle de la fête du soleil (juin) à Kaltenborn (RA 411 sqq. et 441 sqq.). Le cycle chrétien ou plutôt judéo-chrétien est placé sous le signe du sacrifice de soi pour le salut de l'autre qui ouvre ainsi la voie du salut à celui qui se sacrifie: la période de Noël est celle du désespoir profond du petit Abel qui, au Collège Saint-Christophe, attend la punition «*ad colaphum*» et qui est sauvé par Nestor (RA 47); le Noël de 1939 apporte à Abel son affectation à la colombophilie militaire (RA 214 sqq.); c'est à Noël qu'Abel trouve dans le fossé le corps martyrisé du garçon juif Éphraïm et qu'il éprouve, en le sauvant de la mort, l'extase de «*l'astrophorie*» (RA 550 sqq.). La sortie scolaire du dimanche des Rameaux est marquée par le don de Nestor – le vélo «Alcyon» (oiseau marin, de plumage brillant, symbole mythologique de fidélité) qui élève Abel au rang de l'élus (RA 50 sqq.). Le dimanche de Pâques qui suit se déroule la scène de la chapelle du Collège où Abel, se tenant entre Nestor à gauche et Benoît Clément¹³⁸ à droite, assiste à la lecture de la légende de saint Christophe et du récit du salut du pirate Albuquerque épargné pour avoir sauvé la vie à un enfant (RA 86 sqq.): Benoît Clément est ensuite la cause de l'accusation injuste portée contre Abel qui attend la convocation devant le conseil des professeurs; il est encore sauvé par Nestor dont le sacrifice est précédé d'une scène se déroulant à minuit au réfectoire du collège et qui rappelle la Cène (RA 91 sq.).

La période de Pâques imprime sa solennité à la scène finale du roman, celle du salut et de l'apothéose d'Abel. Cependant l'accent est mis non sur la tradi-

¹³⁷ La première des dates est la veille de l'anniversaire de Hitler, la seconde celle de l'attentat contre lui.

¹³⁸ Cette onomastique motivée combine le nom du pape et de l'antipape du temps du Grand schisme d'Occident, comme le montre Christiane Baroche, «La Matière Première», *op. cit.*, p. 91.

tion chrétienne, mais judaïque. Par la magie d'Éphraïm, l'ogre-Tiffauges se métamorphose en Béhémoth-Cheval d'Israël et la libération de l'enfant juif et du prisonnier français est placée sous le signe mosaïque de la sortie d'Égypte. Ainsi l'eau rouillée qui coule des robinets après un bombardement devient la première plaie qui frappe l'Égypte, la mort des élèves du Prytanée militaire de Kaltenborn est assimilée à celle des premiers-nés d'Égypte, l'Armée rouge se transforme en armée de l'Éternel. La «*nuît du 15 de Nissan*» (RA 573) est enfin celle de la sortie d'Égypte, de la libération: le château de Kaltenborn attaqué est en ruines et au milieu du déluge de feu Abel porte le garçon juif en sécurité en se sauvant lui-même – au sens concret et figuré du mot.

Entre les cycles païen et chrétien il existe des coïncidences temporelles et sémantiques: par exemple le début de la colombophilie militaire d'Abel (voir ci-dessus) peut être mis en rapport aussi bien avec l'ordre chrétien (soins et assistance accordés aux êtres plus faibles que soi, travail pacifique au milieu de la guerre) qu'avec l'ordre païen (soins et assistance comme l'expression du pouvoir sur les faibles et désir du pouvoir). Le point de rencontre des deux cycles est en effet le personnage d'Abel Tiffauge, un être ambivalent, déchiré entre la volonté du bien et la tentation du mal, souvent incapable de distinguer autour de lui et en lui-même l'un de l'autre. Cette ambivalence se projette aussi sur les doubles emblématiques d'Abel, notamment sur «*l'homme des tourbières*» (RA 292) – l'Erlkönig, le Roi des Aulnes – dont la découverte dans les tourbières de Walkenau se situe à la période de Pâques-équinoxe de printemps et dont le sacrifice est daté à l'époque historique du Christ. Cette contemporanéité est soulignée par le contraste entre le christianisme naissant et le paganisme païen, nordique, germanique avec lequel la nouvelle époque – le nazisme veut renouer (RA 290-295). Le centre géométrique du roman – tant en ce qui concerne le temps de lecture (pp. 290-295 sur 581 pages du roman) que le temps de l'histoire narrée (Pâques 1941) – représente donc aussi le point d'intersection des deux cycles – judéo-chrétien et païen – qui se disputent le cœur d'Abel Tiffauges.

C'est à travers le protagoniste, en effet, que le temps cyclique de l'éternel retour s'inscrit dans le cours du temps linéaire de l'histoire événementielle. C'est aussi la conscience du personnage qui opère le renversement des valeurs par lequel le temps cyclique devient la dimension première, celle des valeurs ontologiques et éthiques éternelles, immuables, qui par conséquent co-déterminent le sens de l'œuvre sans pour autant oblitérer la présence du temps historique. Ce dernier, cependant, est relativisé, ramené à un **accident de l'histoire éternelle**.

Le temps objectif, historique est subjectivisé et relativisé à mesure que le temps subjectif – c'est-à-dire le temps vu et vécu par le personnage – s'objectivise et s'absolutise en s'adjoignant les valeurs mythiques. Les deux pôles toutefois conditionnent dialectiquement l'un l'autre: le temps mythique ne peut se manifester sans le concours du temps linéaire événementiel qui, en retour, n'accède à la signifiante qu'à condition de s'effacer devant la plénitude

du mythe. L'élément qui résout la tension entre les deux temps en opérant leur synthèse au sein du récit est le **personnage**.

III.3. Personnage et perspective narrative

Les analyses précédentes ont montré que le dédoublement qui caractérise les catégories narratives d'espace et de temps dans le roman mythologique de Michel Tournier découle en fait du **dédoublement de la vision de l'espace et du temps**: du point de vue narratologique c'est la conséquence de la **construction du personnage** et de la **perspective narrative**. En effet, pour que l'espace réel et le *continuum* du temps historique admettent l'intrusion de l'espace et du temps mythiques, il faut que l'univers puisse être soumis à une vision plurielle. C'est dans les perspectives croisées que la réalité objective – celle qui existe en dehors du personnage – se subjectivise, alors que la vision interne du personnage s'objectivise, en s'incorporant dans la réalité référentielle.

Il est certes possible d'attribuer le dédoublement spatio-temporel à la distribution de la narration entre la zone du narrateur, génératrice de la représentation du temps historique et de l'espace référentiel réaliste, et la zone narrative du personnage, qui serait le point d'appui de l'espace-temps mythique. Pour vraie qu'elle soit, cette constatation schématique est simplificatrice. La terminologie du narratologue Lubomír Doležel¹³⁹ dont nous nous servons ici et qui précise la différence entre les **fonctions authentifiantes de construction et de contrôle**, assumées par le narrateur, et les **fonctions actionnelle et interprétative**, dévolues au personnage permet d'entrevoir la complexité et la complémentarité de cette distribution fonctionnelle. La narration, dans les romans de Michel Tournier, est en effet une narration alternée: soit elle est partagée entre la zone du personnage (journaux intimes, confessions; V, RA, M, GMB) et celle du narrateur à la 3^e personne, scindée à son tour entre la vision «par derrière» (focalisation zéro) et «avec» (focalisation interne qui intègre en partie la zone du personnage), soit elle se limite aux deux visions-focalisations

¹³⁹ 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); *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, Brno, Host 2000. Lubomír Doležel (*Narrative modes in Czech Literature*, pp. 6–8) distingue en fait, dans la distribution des fonctions, entre les fonctions primaires et secondaires. Les fonctions primaires du narrateur sont celles de construction (représentation) et de contrôle, les secondaires celles d'interprétation et d'action. Pour le personnage, l'ordre de distribution des fonctions est inversé. Le narrateur peut donc assumer, en plus de ses fonctions primaires, ses fonctions secondaires, celles qui incombent, comme primaires, au personnage, et vice versa. Toutefois, dans le cas des romans de Michel Tournier, la fusion des fonctions primaires et secondaires du narrateur et du personnage est limitée. La différence entre les fonctions primaires, de l'un et de l'autre, est ici donc retenue comme la seule opérante et pertinente pour nos analyses. Voir aussi la conception de l'*éthos* élaborée par la pragmatique: cf. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas 1990.

précitées à l'intérieur de la seule zone du narrateur qui monopolise la narration (GJ, GO, E).¹⁴⁰ Il importe donc d'examiner les modalités narratives et les caractéristiques du rapport entre le narrateur et les personnages.

Ce rapport est paradoxal – antithétique et complémentaire en même temps. D'un côté on peut être surpris par l'hypertrophie du narrateur omniscient dont l'intentionnalité didactique peut aboutir à la destruction du tissage temporel de la narration par l'irruption du présent atemporel dans le discours indirect exprimant le flux de conscience du personnage:

«Ce fut l'occasion pour lui [=Robinson] de découvrir un aspect important de la métamorphose que son esprit subissait sous l'influence de sa vie solitaire. Le champ de son attention paraissait en même temps s'approfondir et s'étrécir. Il lui devenait de plus en plus difficile de songer à plusieurs choses à la fois, et même de passer d'un sujet de préoccupation à un autre. Il s'avisa ainsi qu'autrui est pour nous un puissant *facteur de distraction*, non seulement parce qu'il nous *dérange* sans cesse et nous *arrache* à notre pensée actuelle, mais aussi parce que la seule possibilité de sa survenue jette une vague lueur sur un univers d'objets situés en marge de notre attention, mais capable à tout instant d'en devenir le centre. Cette présence marginale et fantomatique des choses dont il ne se préoccupait pas dans l'immédiat s'était peu à peu effacées de l'esprit de Robinson.» (V 35-36)

De l'autre côté, l'auteur Tournier ne cesse de souligner, dans ses commentaires, l'importance de l'autonomie de ses personnages:

«L'interprétation gémellaire que je donne de l'homosexualité n'est pas la mienne. C'est celle de Paul qui est le jumeau qui pense, qui fait des théories gémellaires. C'est un roman, n'oubliez pas que je n'y exprime pas mes idées, j'exprime les idées de mes personnages.»¹⁴¹

Il ne s'agit pas de discuter le bien-fondé ou la pertinence des affirmations de l'auteur. Tout au plus, pouvons-nous les mettre en rapport avec le caractère de certains de ses personnages possédés par le désir d'arracher à l'univers et à eux-mêmes la vérité profonde de leur destinée, personnages révélateurs et qui se révèlent à travers leurs visions intérieures. L'autonomie des personnages semble constituer le pôle antinomique nécessaire de l'autorité (didactique) du narrateur omniscient, l'une supposant l'autre au sein d'une représentation de

¹⁴⁰ L'importance du caractère cognitif, plusieurs fois constaté dans notre étude, semble mieux s'accorder avec la terminologie de Jean Pouillon (*Temps et roman*, Paris, Gallimard 1946). Celle de Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil 1972), plus récente, a l'avantage d'être plus présente et sans doute plus employée.

¹⁴¹ René Zazzo, *op. cit.*, p. 51. Les propos de Michel Tournier se rapportent au roman *Les Météores*. Ils sont analogues aux opinions exprimées dans l'interview avec Jacqueline Piatier «Je suis un métèque de la littérature», *op. cit.*, ou dans l'article d'Arlette Bouloumié «Tournier face aux lycéens», *Magazine Littéraire*, janvier 1986, n° 226, p. 23.

la réalité référentielle fortement polarisée entre son aspect habituel – réaliste – et une aspectualité radicalement autre – mythique. Les fonctions authentifiantes du narrateur et la fonction interprétative du personnage se complètent en s'opposant.

La particularité des personnages tournieriens consiste dans leur nature foncièrement **subversive**, destinée à **renverser** et à **inverser** les valeurs, les signes et leurs significations. Par cette tournure de la fonction interprétative, une autre vision surgit qui jusque-là restait cachée sous les apparences du réel. Toutefois, les personnages doivent garder en même temps leur statut d'êtres solidement ancrés dans l'univers non-mythique et comme tels ils doivent fournir aussi une **explication rationnelle** de leur comportement. À défaut, ils perdraient la crédibilité de détenteurs effectifs d'une révélation mythique.

La tension intrinsèque entre le subversif et le rationnel détermine en grande partie la **typologie** des personnages tournieriens que les critiques et les interviewers de Michel Tournier caractérisent souvent à l'aide de termes comme **scatologie**,¹⁴² **monstruosité**,¹⁴³ **perversion** et **perversion polymorphe**,¹⁴⁴ **marginalité**.¹⁴⁵

Le dernier résumé sans doute le mieux les précédents. Tous les protagonistes de Michel Tournier – Robinson (V), Abel Tiffauges (RA), Paul, Jean, Alexandre (M), Taor (GMG), Gilles de Rais (GJ), Idriss (GO), Éléazar (E) – portent en effet le sceau de la **marginalité**: membres de la communauté des hommes, ils évoluent à la marge, se situant souvent **en dehors** de la société et parfois se posant **contre** elle. La marginalité peut se concrétiser sous l'aspect géographique (Robinson, Taor), social (Abel, Idriss), religieux (Éléazar), mais dans la plupart des cas elle découle d'une déviation psychique, psycho-sociale ou assimilée comme telle: homosexualité, pédophilie, coprophilie, sadisme, etc.

La voie de l'explication biographique, pour séduisante qu'elle soit, ne serait d'aucun apport essentiel ni à la compréhension de Michel Tournier ni à celle du roman mythologique où la marginalité des protagonistes est avant tout une **nécessité structurelle**, liée à la fonction qui leur est dévolue dans le récit: celle d'être le point d'intersection de deux univers contradictoires, le lieu d'intégration de la réalité et du mythe. La marginalité des protagonistes est corrélative à la spatialité et à la temporalité dédoublées.

La marginalité représente un trait essentiel des protagonistes: allant jusqu'à une sorte de révolte intérieure, elle est une forme de singularisation et d'héroïsme lié à la quête mystique. Il semblerait même qu'un rapport de proportionnalité illogique existe entre la marginalité, la crédibilité du personnage et l'effet mystique du message. Les romans dont les protagonistes évoluent à la limite de la folie (V, RA, M) paraissent, curieusement, les plus crédibles et

¹⁴² David Gordon Bevan, *op. cit.*, pp. 54-56.

¹⁴³ René Zazzo, *op. cit.*, pp. 56 sq.

¹⁴⁴ «Je suis un métèque de la littérature», *op. cit.*; Jean-Bernard Vray, «L'habit d'Arlequin», *Sud*, X, numéro hors série, p. 158; «De l'usage des monstres et des pervers», *Sud*, XVI, n° 61, 1986.

¹⁴⁵ Claude Bonnefoy, *op. cit.*, p. 424.

leur *catharsis* finale n'en est que plus authentique. À l'inverse, *La Goutte d'Or*, considérée comme «le roman le plus réaliste» et dont le protagoniste Idriss semble un des personnages les plus «normaux» de Michel Tournier,¹⁴⁶ produit un effet mythique moins marqué comme si l'effacement partiel de la marginalité et le renforcement de la normalité entraînaient l'affaiblissement du message mythique et mystique.

Le protagoniste marginal et le narrateur omniscient sont les **instances narratives** structurantes de la **perspective narrative** des romans mythologiques. Il ne s'agit pas seulement de la narration – c'est-à-dire de la présentation suivie des événements narrés dans le croisement des points de vue – mais aussi de la **fonction cognitive** que la perspective narrative assume au même titre que, sur les autres plans structurants, la surdétermination sémantique ou les procédés compositionnels.

D'une part, la perspective narrative permet de pénétrer dans l'intimité de la vision du monde des personnages et, par son alternance entre le subjectif et l'objectif, d'opérer la transmutation axiologique de la représentation réaliste en son interprétation mythique (voir ci-dessus la subjectivisation de la dimension temporelle, pp. 107–110). D'autre part, le jeu de l'alternance de la perspective narrative participe à la **mise en évidence du processus initiatique** du protagoniste à travers les différentes étapes. Le parcours initiatique d'une étape donnée est souligné par le contraste entre l'omniscience du narrateur et la conscience, au début limitée, mais progressivement élargie, que le protagoniste a de lui-même et de son initiation. Le stade et le niveau de l'initiation peuvent être révélés également par la confrontation des prises de conscience des étapes supérieures, auxquelles le personnage accède, avec celles des étapes précédentes. Dans ce cas, le concours de la perspective narrative et des procédés compositionnels comme les analepses et les prolepses (voir ci-dessus pp. 79–80) est nécessaire. La fonction cognitive de la perspective narrative participe donc elle aussi à la mythopoïésis.

La bipolarité des instances de la perspective narrative n'a pas échappé à la critique littéraire:

«Un des traits distinctifs et frappants des romans de Michel Tournier me paraît consister en ce subtil et persuasif agencement qu'il est parvenu à opérer entre deux modes de narration fort différents: le récit d'une intrigue à la troisième personne, et le journal de bord [...]»¹⁴⁷

En effet, c'est le **partage de la narration** entre les deux instances narratives – le narrateur et le personnage – qui rend possible la **représentation dédoublée** de la même réalité référentielle par un récit à la fois réaliste et mythi-

¹⁴⁶ Jacqueline Piatier, «Michel Tournier et le voyage d'Idriss», *op.cit.*

¹⁴⁷ Serge Koster, «L'imagination en pleine lumière», *Sud*, X, numéro hors série, Nîmes 1980, p. 48.

que. La double perspective narrative peut se matérialiser dans le texte comme la dichotomie dominante entre la zone narrative du narrateur et celle du personnage, donc entre le narrateur à la 3^e personne et le journal rédigé à la 1^{re} personne. Cette configuration caractérise la narration des deux premiers romans de Michel Tournier – *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *Le Roi des Aulnes*. Elle est moins apparente, plus subtile, dans la narration polyphonique des *Météores*, même si, ici encore, l'instance narrative de chacun des personnages (Paul, Jean, Alexandre, Sophie) est à chaque fois explicitée et soulignée:

«[...] j'aurais été bien incapable de dire lequel des camarades qui me suivaient avait mis dans mes mains les clés d'un royaume dont je n'ai pas fini à l'heure où j'écris d'explorer la richesse.» (M 44; le propos est celui d'Alexandre)

Les romans successifs abandonnent le recours au journal intime tout en instaurant d'autres formes de l'instance narrative dédoublée ou plurielle. La narration de *Gaspard, Melchior et Balthazar* procède par récits superposés des cinq personnages principaux – les quatre premiers (ainsi que l'âne de la fable), à la 1^{re} personne, le prince Taor à la 3^e personne, avec focalisation interne. Chacun d'eux, en racontant sa propre histoire et en se racontant, jette une lumière différente sur les autres. L'auteur obtient ainsi le croisement de la perspective intérieure et extérieure, avec une part importante de l'introspection qui est nécessaire à la subjectivisation de la réalité historique.

Gilles et Jeanne, La Goutte d'Or et *Éléazar ou la source et le buisson*, où la narration se situe entièrement dans la zone du narrateur avec la distribution narrative entre la vision «par derrière» (focalisation zéro) et «avec» (focalisation interne), utilisent le dialogue dont l'importance quantitative affaiblit les fonctions authentifiantes du narrateur omniscient au profit de la fonction interprétative des personnages. Par ce rééquilibrage du rapport narrateur-personnage, la double perspective narrative se rétablit. C'est particulièrement frappant dans *Gilles et Jeanne* où le récit des événements, assumé par le narrateur sur le mode d'un chroniqueur indifférent à la dimension intime des personnages, contraste avec les dialogues qui sont le seul moyen, pour les personnages, d'exprimer leur intériorité. Ainsi les visions de Gilles de Rais et sa quête mystique imprègnent ses dialogues avec le duc d'Alençon (GJ 12–13), avec Jeanne (GJ 16–22) et 26–30), avec son grand-père Jean de Craon (GJ 41–44), avec son confesseur Blanchet (GJ 47–48) et l'achimiste Prelati (GJ 97–101). Ces scènes dialoguées sont confrontées à d'autres comme celle de Prelati et Blanchet sur Gilles (GJ 60–84) qui cherchent à le comprendre et décident de l'aider chacun à sa façon. L'importance des dialogues semble d'autant plus considérable qu'ils se déroulent en de longs passages ininterrompus à la manière des répliques dramatiques, quasi sans l'intervention du narrateur. Néanmoins le dialogue, d'allure dramatisée comme dans *Gilles et Jeanne*, ou inséré dans une narration réaliste comme le fait *La Goutte d'Or*, offre moins d'espace à l'extériorisation de la subjectivité que les *log-books*, les journaux intimes ou les confessions des romans précédents.

En ce qui concerne le narrateur à la 3^e personne, il faut souligner, dans tous les romans, la polarisation entre la «vision par derrière» (focalisation zéro) et de la «vision avec» (focalisation interne qui investit partiellement la zone du personnage). La souplesse des discours direct, indirect et indirect libre permet de traverser les consciences et les voix des personnages tout en les chapeautant par la présence du narrateur omniscient.

La bipolarité fondamentale des instances narratives est sans doute corrélative au dédoublement, déjà constaté, des catégories d'espace et de temps et à la marginalité ambivalente des protagonistes. La dualité fondamentale du roman mythologique, dont les données thématiques principales supposent l'interpénétration de la réalité événementielle avec le mythe, impose la structure narrative binaire des catégories narratives. La corrélation se traduit par l'interdépendance, comme peut le prouver la comparaison entre les deux versions de *Vendredi*, où la même histoire est narrée à chaque fois à l'aide d'une perspective narrative différente. *Vendredi ou la vie sauvage*, qui est une adaptation pour jeunes lecteurs de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, simplifie la situation narrative bipolaire en restreignant la narration à la domination du narrateur omniscient:

«Il remarqua plus tard [=Robinson] que le soleil n'était visible de l'intérieur de la villa qu'à certaines heures du jour et qu'il serait plus pratique pour savoir l'heure de fabriquer une sorte d'horloge qui fonctionnerait jour et nuit à l'intérieur de la maison. Après quelques tâtonnements, il confectionna une sorte de clepsydre, c'est-à-dire une horloge à eau, comme on en avait autrefois. C'était simplement une bonbonne de verre transparent dont il avait percé le fond d'un tout petit trou par où l'eau fuyait goutte à goutte dans un bac posé sur le sol.» (VS 35)

Bien que Michel Tournier tienne cette version destinée à la jeunesse pour supérieure à la première version pour adultes,¹⁴⁸ on ne peut ne pas remarquer la **réduction** des catégories narratives, ramenées à l'**unidimensionalité**, et la simplification sémantique de la réalité représentée. Le narrateur omniscient fournit une série d'informations simples, dépourvues de polysémie réelle ou potentielle. Le récit est **univoque**, car l'accès à la vie intérieure du protagoniste, à sa vision subjective, est fortement réduit, voire dénié.

Le même fait – la fabrication de la clepsydre – reçoit dans la perspective narrative subjectivée de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* un éclairage multiple, déterminé justement par la fonction interprétative qui est celle du personnage, en l'occurrence celle du protagoniste Robinson:

«Log-book. Je me faisais une fête de ce premier pain qui sortirait de la terre de Speranza, de mon four, de mes mains. Ce sera pour plus tard. Plus tard... Que de promesses dans ces deux simples mots! Ce qui m'est apparu tout

¹⁴⁸ Cf. Arlette Bouloumié, «Tournier face aux lycéens», *op. cit.*, p. 21.

à coup avec une évidence impérieuse, c'est la **nécessité de lutter contre le temps**, c'est-à-dire **d'emprisonner le temps**. Dans la mesure où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps glisse entre les doigts, je **perds mon temps, je me perds.**» (V 60)

Une comparaison plus détaillée des deux versions de *Vendredi* ne ferait que confirmer ce que les passages précités indiquent: le lien étroit qui existe entre la structuration des catégories narratives et la mythopoïésis. L'effet mythopoïétique est fortement réduit, voire absent là où la narration ne relève que du seul narrateur omniscient, alors que la bipolarité narrative constitue une des sources de la polysémie et du dédoublement de la réalité représentée comme le prouve la diaphore contextuelle «*[j]e perds mon temps*» dans le deuxième extrait. En effet, il ne s'agit plus seulement du temps linéaire qui s'écoule, mais de la dimension temporelle vécue comme un conflit dramatique, un problème existentiel. La construction de la clepsydre est motivée par la psychologie complexe du protagoniste, elle devient une étape de son parcours existentiel, initiatique. Ainsi la clepsydre n'est pas seulement un dispositif à mesurer le temps (comme dans le premier cas), mais elle deviendra le symbole de l'unité de l'espace et du temps, une prison du temps qui matérialiserait la volonté de maîtriser le temps et soi-même. En ce sens elle est pour Robinson, la confirmation de sa propre intégrité existentielle. Même si la scène se situe encore avant la conversion mystique du protagoniste, elle anticipe néanmoins les caractéristiques de l'univers mythique – notamment la nécessité de retrouver l'unité profonde de l'être par une autre (re)connaissance de ses attributs – l'espace et le temps.

Le pôle subjectif de la perspective narrative implique une autre assise du narrateur à la 3^e personne qui doit tenir compte des motivations subjectives du personnage tout en les objectivant. Ainsi, les deux instances narratives se complètent en conjuguant leurs effets:

«La bonbonne mettait exactement vingt-quatre heures à se vider dans le bac, et Robinson avait strié ses flancs de vingt-quatre cercles parallèles marqués chacun d'un chiffre romain. Ainsi le niveau du liquide donnait l'heure à tout moment. Cette clepsydre fut pour Robinson **la source d'un immense réconfort.**» (V 66)

À la différence de celle de *Vendredi ou la vie sauvage*, la clepsydre de la version mythopoïétique garde son statut à la fois concret et métaphorique, elle fait partie de la signifiante de l'univers dédoublé du roman mythologique.

III.4. Le mythe dans le roman

Pour donner corps à son imaginaire mythique, Michel Tournier a choisi le roman dans sa forme traditionnelle, réaliste (voir ci-dessus pp. 82 sqq.). Même si le genre romanesque est réputé libre, non-normativisé, à tel point qu'il est

considéré soit comme un genre sans règles, soit, à l'instar de Mikhaïl Bakhtine, comme une synthèse possible de tous les autres genres¹⁴⁹ et donc un genre admettant toutes les licences dans l'emploi des procédés, les notions mêmes de liberté et de licence n'en impliquent pas moins la nécessité d'un **champ normatif** minimal par rapport auquel la liberté et la licence se définissent. Dans le cas du roman, ce champ ou cadre normatif comprend les catégories dont nous avons parlé précédemment – l'espace, le temps, le personnage, la perspective narrative.

Le roman mythologique de Michel Tournier d'un côté confirme la capacité synthétisante du genre romanesque, susceptible d'intégrer une structure narrative aussi allogène que le mythe. De l'autre côté, il démontre les modifications spécifiques que la pénétration du mythe dans le genre romanesque fait subir aux catégories narratives.

Dans sa forme traditionnelle, réaliste, le roman renoue avec la conception rationaliste de l'univers, élaborée par l'âge des lumières et par le scientisme aux 18^e et 19^e siècles, et qui se reflète dans la conception mimétique des catégories narratives : le roman est destiné à représenter un segment de la réalité définie par ses coordonnées spatio-temporelles newtoniennes et par la causalité comprise comme un enchaînement des causes et effets; le personnage apparaît soit comme sujet ou objet des événements dont la présentation et l'axiologie sont authentifiées par le narrateur, en principe omniscient.

Le mythe reflète un ordre de pensée et de sensibilité différent. Il est lié à la pensée magique et analogique qui tisse un réseau de correspondances entre les différents règnes de la nature, entre l'humain et le divin, le profane et le sacré. Ni la segmentation rationnelle de la réalité, ni la distinction entre le sujet connaissant et l'objet de la connaissance n'importent. La logique n'est pas celle de la causalité, mais celle des rapports d'analogie. Le temps se conçoit comme une évolution cyclique refermée au sein d'une intemporalité. La morphologie et les caractéristiques des catégories narratives sont différentes de celles du roman traditionnel.

Le roman mythologique peut être envisagé comme la pénétration d'un genre dans l'autre ou comme la synthèse de deux structures différentes. La rigidité du mythe et la liberté de manœuvre que le roman concède déterminent le sens dans lequel s'effectue la synthèse. Elles déterminent aussi la nature et les caractéristiques des transformations. Du fait de sa structure ferme et stricte, et qui implique une vision du monde «rigide», le mythe ne peut pas intégrer des éléments allogènes sous peine de se décomposer et de se transformer en une structure et un sens qui ne seraient plus ceux du mythe, mais propres à l'épopée, à la tragédie, à l'histoire ou, justement, au roman.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard 1978.

¹⁵⁰ Voir ci-dessus pp. 21-22 Claude Lévi-Strauss, «Comment ils meurent», *op. cit.* Cf. Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table*, Paris, Plon 1968, chapitre «Du mythe au roman», pp. 69 sqq.

La structure libre du genre romanesque permet, au contraire, l'absorption des éléments structurels allogènes sans que le roman cesse d'être identifié comme tel. C'est pourquoi le résultat de la synthèse du roman et du mythe ne peut être que le roman mythologique (et non le contraire: le mythe romanesque).

Pour que la synthèse soit possible, il est nécessaire cependant que les deux structures présentent des points communs. Dans le cas du roman et du mythe il s'agit du récit, même si le récit romanesque, centré sur la représentation de la réalité (historique) événementielle, diffère de la finalité initiatique du mythe. Cette différence se retrouve d'ailleurs dans les caractéristiques respectives des catégories de temps, d'espace, de personnage et de narrateur.

Par son absorption du mythe, le roman subit des modifications qui reflètent certains impératifs de la structure absorbée. En premier lieu, le roman doit respecter la **structuration sémantique** et **compositionnelle ferme** du mythe qui se projette dans les procédés mythopoïétiques du roman mythologique. Le style en apparence traditionaliste, non-expérimental de Michel Tournier, l'accent mis sur la transparence de l'expression et sur la place dominante du plan de la signification, la composition serrée procédant par symétries, parallélismes et contrastes non seulement rendent possible la mythopoïésis, mais représentent aussi la conséquence de la pression exercée par la structure du mythe sur le roman. Cette pression se manifeste également par la présence des procédés mythopoïétiques qui – comme la divergence et la convergence sémantiques ou le jeu des motifs récurrents – contribuent à la dominance de la **pensée analogique** et de l'**imaginaire analogique** en sous-tendant ainsi l'**intentionnalité cognitive**, initiatique du roman. L'influence du mythe se traduit aussi dans les choix thématiques où la préférence doit être accordée aux éléments susceptibles d'évoquer la **dimension sacrée** de l'existence qui confère à la réalité une orientation métaphysique ou religieuse.

Nos analyses des **catégories narratives** ont pris en considération la charnière structurale du roman et du mythe – le récit. La nature allogène des éléments constitutifs de l'un et de l'autre s'opposant à la fusion, le roman mythologique s'avère un défi créateur et un pari esthétique impliquant les **tensions intrinsèques** provoquées par la synthèse aussi bien au niveau des catégories respectives – espace, temps, personnage, narrateur – qu'à celui de la structure d'ensemble. Le **dédoublement** structurel dans l'organisation spatio-temporelle du récit, étayé par une structure binaire ou polyphonique de l'instance narrative, est en rapport avec le regard subversif ou alternatif porté sur la réalité référentielle par les personnages marginaux qui se situent à la limite des deux univers – réel et mythique.

Deux constatations s'imposent à ce propos. La première concerne à la fois l'originalité et la signifiante de la démarche synthétisante imposée aux contradictions qu'il s'agisse des caractéristiques des topoï mythopoïétiques, de l'intégration du temps linéaire événementiel et du temps cyclique du mythe ou de la typologie des personnages. La deuxième constatation touche l'interdépen-

dance de ces catégories et la corrélation nécessaire entre leurs caractéristiques, la modification de l'une entraînant la transformation des autres. La comparaison entre les deux versions de *Vendredi*, pour limitée qu'elle soit, semble probante (voir ci-dessus pp. 115–116): le remplacement de l'instance narrative binaire (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*) par le narrateur omniscient dominant (*Vendredi ou la vie sauvage*) aboutit à l'effacement de la dimension dédoublée, intrinsèquement contradictoire, des catégories narratives et à la réduction des potentialités signifiantes – mythopoïétiques du texte.

Le roman mythologique de Michel Tournier est caractérisé non seulement par sa **mythopoïésis**, mais aussi par la **structuration spécifique des catégories narratives**, l'une conditionnant l'autre. Si, dans un premier temps, la présente étude a mis l'accent sur la genèse du sens mythique au sein du texte romanesque, elle n'a pas pu le faire sans démontrer les conséquences structurelles de l'absorption du mythe par le roman.

Peut-on envisager une généralisation? La question est épineuse. Le roman mythologique de Michel Tournier ne représente sans doute pas l'unique solution à la problématique de la pénétration du mythe dans le roman. Les résultats de nos analyses ne sauraient prétendre à l'universalité. Une chose est certaine cependant: la synthèse générique du roman et du mythe ne peut pas éviter certaines interrogations concernant la mythopoïésis et les procédés mythopoïétiques d'une part et l'interférence et les transformations structurelles des catégories narratives d'autre part. C'est dans ce cadre général que s'inscrivent les réponses particulières que sont les romans de Michel Tournier.

La carrière littéraire de l'auteur prouve d'ailleurs la pluralité des solutions possibles. Malgré les traits communs, déjà constatés, ses romans se distinguent non seulement par leur diversité thématique, mais aussi par les différentes structurations des catégories narratives. Les trois décennies qui séparent *Vendredi ou les limbes du Pacifique* d'*Éléazar ou la source et le buisson* sont marquées par une dynamique esthétique, créatrice, mais qui a aussi son corollaire heuristique – la recherche des modalités du rapport entre le roman et le mythe au sein du roman mythologique. Ce rapport, comme il a été indiqué au début du présent chapitre (cf. ci-dessus pp. 118), se pose, essentiellement, comme la synthèse du mythe et de la réalité événementielle de l'histoire: cette dernière constitue la justification ontologique et noétique du mythe en lui fournissant l'ancrage nécessaire à sa crédibilité, alors que le mythe confère à la réalité représentée une dimension ontologique et noétique supplémentaire – son horizon métaphysique, sacré.

Les premiers romans de Michel Tournier – *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *Le Roi des Aulnes* – proposent une solution heureuse et qui a rencontré le succès mérité aussi bien auprès du public que de la critique. La forte tension entre la réalité et le mythe, entre le profane et le sacré, qui caractérise la structure narrative des deux romans, s'associe à la puissante charge mystique et mythique du message. Dans les deux cas, la **marginalité des protagonistes**,

dont la folie et les diverses déviations psychiques se situent à la limite de la crédibilité, instaure une forte **tension** entre leur statut d'énonciateurs privilégiés et le narrateur à la 3^e personne qui de par ses fonctions authentifiantes justifie leurs visions subjectives, discordantes à l'excès, de la réalité. Le regard subversif, systématique, porté sur la réalité par ces personnages, finit par **imposer les paramètres spatio-temporels et la logique de l'imaginaire analogique** du mythe. La singularité héroïsante des protagonistes, engagés dans le processus initiatique, s'accorde à la singularité de la réalité environnante: la solitude aliénante de Robinson (V), le monde perverti par la guerre (RA). La réalité événementielle même est donc désaxée, déviée de la normale jusqu'aux situations extrêmes qui justifient et rendent «normales» la marginalité et la subversivité des personnages. Ainsi, le mythe et la réalité événementielle (historique) se rencontrent pour partager leurs valeurs.

Autrement dit, il semble moins difficile d'implanter le mythe dans la représentation d'une réalité extrême (île isolée, terreurs de la guerre), qui par elle-même touche les limites de l'existence et induit une problématique métaphysique, que d'opter pour une réalité «normale», quotidienne. Qu'il en fût conscient ou non, Michel Tournier choisit ce chemin ardu en **renforçant la composante réaliste** de ses romans ultérieurs. D'une part il s'éloigne du schéma mythologique du héros promis à l'apothéose. Les personnages deviennent moins solitaires et exceptionnels du fait même que leur nombre augmente et que les différences entre eux s'estompent: si Abel Tiffauges, dans *Le Roi des Aulnes*, domine les autres personnages en héros-demi-dieu de la mythologie antique, *Les Météores* placent Paul au même niveau que Jean et Alexandre, comme le fait le roman *Gaspard, Melchior et Balthazar* dans le cas des cinq rois.

Le deuxième facteur du renforcement de la composante réaliste du roman mythologique est la réduction de la distance thématique, c'est-à-dire le rapprochement de la thématique du roman vers l'horizon spatio-temporel et culturel du présent de l'écriture. L'écart et la tension entre le profane et le sacré, si marqués dans les deux premiers romans de Michel Tournier, diminuent par conséquent.

Cette nouvelle orientation se manifeste notamment dans deux romans *Les Météores* et *La Goutte d'Or*, dont le second donne une expression prononcée aux tendances ébauchées dans le premier. La **marginalité des personnages** qui s'affaiblit dans les *Météores* s'efface presque complètement chez le protagoniste de *La Goutte d'Or* avec la disparition de la composante démoniaque: Idriss ne donne pas prise au mal qui glisse sur lui sans le pénétrer; sa marginalité est «angélique». Il s'ensuit la disparition de la tension dramatique du combat moral intérieur entre le bien et le mal qui constitue la grandeur de Robinson (V) et d'Abel Tiffauges (RA).

À l'affaiblissement de la marginalité correspond le **renforcement du pôle objectif de l'instance narrative**. *Les Météores* multiplient le nombre des personnages-narrateurs dont les visions subjectives, par le croisement mutuel et la superposition des récits, se recouvrent d'une armature commune, externe, qui

confère à l'ensemble l'objectivité d'une énonciation supra-individuelle. La distance qui sépare les personnages entre eux et celle qui les sépare du narrateur omniscient diminuent, la tension s'estompe aussi bien entre les narrations des personnages à la 1^{re} personne qu'entre les deux zones narratives déterminantes de la bipolarité narrative «narrateur– personnage(s)». Cette bipolarité dynamique disparaît dans *La Goutte d'Or* où le narrateur à la 3^e personne domine, alors que la voix du personnage d'Idriss ne se fait entendre que dans les dialogues ou dans les discours indirects libres de la «vision avec» (focalisation interne).

Les transformations des catégories mentionnées amoindrissent la tension entre le mythe et la réalité, car le renforcement de la composante réaliste affaiblit la présence de la composante mythique. L'effet est de moindre conséquence dans *Les Météores* où le parcours initiatique de Paul aboutit à la mutilation rituelle du corps et à l'élargissement, voire l'apothéose de son âme «déployée». Par contre, *La Goutte d'Or* – «le plus réaliste des Romans de Michel Tournier»¹⁵¹ – n'accorde plus au parcours initiatique d'Idriss le rôle porteur: l'initiation devient un élément corollaire du parcours biographique réel, terrestre, car le profane l'emporte sur le sacré. La tension entre les deux s'estompe au point de perturber l'effet esthétique du texte.

La question se pose de l'évaluation des deux romans chronologiquement intermédiaires – *Gaspard, Melchior et Balthazar* et *Gilles et Jeanne* – auxquels il serait erroné de vouloir imposer la logique d'une dynamique rectiligne pour les placer idéalement entre *Les Météores* et *La Goutte d'Or*. Il est possible néanmoins de repérer des points communs concernant la tendance au renforcement de la composante réaliste, objective, au sein de la dichotomie qui oppose le mythe à la réalité historique événementielle. Ces caractéristiques se retrouvent aussi dans *Éléazar ou la source et le buisson*.

Les romans *Gaspard, Melchior et Balthazar* et *Éléazar* s'inscrivent dans cette tendance en rapprochant la dichotomie «profane-sacrée» de l'acceptation chrétienne qui accorde à l'histoire de l'homme le statut de champ de réalisation et d'accomplissement des principes divins. Ces derniers sont donc créateurs de l'histoire, ils se révèlent à travers elle. L'histoire, mais aussi le quotidien événementiel sont revalorisés, sanctifiés. Alors que les deux premiers romans tournieriens opposent la soif mystique des protagonistes à l'histoire que Robinson finit par rejeter (V) et qu'Abel Tiffauge combat pour la soumettre à sa vision mystique (RA), les personnages de *Gaspard, Melchior et Balthazar* et d'*Éléazar* acceptent le quotidien humble dont le sens consiste, justement, dans sa participation aux desseins divins, qu'il s'agisse de l'art (Balthazar, Assour), de la politique (Melchior), de l'amour (Gaspard), du sacrifice de soi (Taor, Éléazar).

La revalorisation sanctifiante du quotidien peut être illustrée par l'épisode d'Assour (GMB). Ce dernier, apercevant à la fontaine du Prophète une femme

¹⁵¹ Jacqueline Piatier, «Michel Tournier et le voyage d'Idriss», *op. cit.*

qui verse de l'eau à un vieillard impotent, comprend que le geste de la femme est justement la réalisation, au quotidien, du principe divin. L'instant est ainsi sanctifié, transformé en éternité. Assour entrevoit que la seule voie du salut pour l'artiste consiste à se mettre au service de l'humble réalité quotidienne éclairée par Dieu. C'est à cette seule condition que son œuvre d'artiste sera à la fois vraie dans ce monde, car fidèle à la réalité, et éternelle, car placée sous le signe de la Vérité divine:

«Ce n'est rien [c'est Assour qui parle à Melchior]. C'est un geste d'amitié infime dans une humanité misérable où s'accomplissent chaque jour des actions sublimes et atroces. Mais ce qui est inoubliable, c'est l'expression de cette femme à partir du moment où elle a vu le vieillard, et jusqu'à ce qu'elle le quitte, son geste accompli. Ce visage, je l'ai emporté dans ma mémoire avec ferveur, et puis, en me recueillant pour le garder vivant en moi le plus longtemps possible, j'ai fait ce dessein. [...] Seulement il y a parfois... ceci – il reprit son dessein – le reflet, la grâce, l'éternité noyée dans la chair, intimement mêlée à la chair.» (GMB 99)

L'accent mis sur le quotidien événementiel – qui acquiert le sens d'un devenir placé sous le regard de Dieu – modifie les traits caractéristiques des catégories narratives. Les temps mythique et événementiel n'entrent plus en contradiction, ils cessent de s'exclure mutuellement. Leur synthèse perd la tension intrinsèque, typique des romans précédents. Un nouvel espace s'ouvre à la communication entre les personnages. Tandis que les protagonistes de *Vendredi* et du *Roi des Aulnes* restent enfermés à l'intérieur de leur conscience mystique, ne se confiant guère qu'à leurs journaux intimes, et que les personnages des *Météores*, pourtant proches, en disent plus au lecteur, par leurs journaux parallèles, que les uns aux autres, le roman *Gaspard, Melchior et Balthazar* met en scène un groupe de personnages reliés par un commun espoir et qui se racontent mutuellement leurs vies. Leur marginalité ne se manifeste qu'en direction de l'extérieur, envers le monde qui les entoure et qui n'arrive pas encore à saisir le nouveau message de Dieu – l'Évangile. Gaspard, Melchior, Balthazar et Taor ne sont marginaux que dans leur rapport au roi Hérode, aux habitants de Sodome, aux serviteurs de Taor, non dans leurs relations réciproques. À la pluralité et à la communauté des personnages répond le partage de la narration à la 1^{re} personne (Gaspard, Melchior, Balthazar, Hérode) et la «vision avec» (Taor) qu'ils assument et qui est complétée par le narrateur à la 3^e personne. Comme *Les Météores*, le roman *Gaspard, Melchior et Balthazar* élargit l'éventail des personnages principaux auxquels il donne en plus le don de la communication mutuelle sous forme de confessions dialoguées. Leurs échanges, étendus, dépassent la dimension du dialogue romanesque traditionnel. Celui-ci n'apparaît que dans *La Goutte d'Or*.

Dans *Éléazar ou la source et le buisson* la communauté est celle de la famille d'Éléazar dont les membres acceptent le sort solitaire du père marginalisé pour entrer, tel un nouveau peuple élu, en Terre Promise. Tous portent,

comme le père – pasteur protestant en terre catholique, mais aussi assassin et complice d'un suicide – un signe d'exclusion (blessure, mutilation, voyance, ostracisme social ou religieux), mais qui est aussi une marque d'élection. Comme dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, la narration à la 3^e personne se combine avec la pluralité des voix des personnages. Une large part est ainsi accordée au mystagogue Serpent d'Airain, à la parole prophétique de la fille d'Éléazar, Cora, à la prédication du père-pasteur et à sa prise de conscience (notamment E 98–120). La particularité de ce texte de Michel Tournier vient essentiellement de la force de l'hypotexte – la vie de Moïse et l'histoire de la sortie d'Égypte du peuple juif – qui confère à la prérégrination de la famille en Californie-Canaan les traits d'une parabole moderne ou d'une reprise, à distance de siècles, de l'Histoire Sainte. Le profane et le sacré sont soudés tout en se projetant dans une expérience quotidienne historiquement récente.

Gilles et Jeanne reflète la tendance à l'objectivation par des citations documentaires authentifiantes.¹⁵² La sacralité mythopoïétique – sous son aspect angélique ou diabolique – se transforme ainsi en matériau historique. La distribution fonctionnelle des instances narratives est significative de ce glissement de la réalité représentée. Aucune occasion n'est donnée au protagoniste Gilles de révéler son for intérieur par lui-même, ni sous forme de journal, ni de monologue intérieur. Sa parole est entièrement extériorisée. L'accès à sa dimension intérieure n'est possible qu'à travers les dialogues construits en répliques dramatiques où Gilles est soit l'un des participants, soit l'objet de la conversation des autres personnages. Pourtant Gilles se dresse au-dessus de tous – solitaire, exclusif. Sa folie démoniaque rappelle la folie mystique d'Abel Tiffauges (RA).

Les romans mythologiques de Michel Tournier peuvent être envisagés comme autant de tentatives de résoudre le problème de l'interaction du mythe et du genre romanesque. Une des constantes du problème est la tension entre les composantes, mutuellement allogènes, de l'un et de l'autre. Les contraintes qui s'ensuivent influencent, comme nous avons essayé de le montrer, le choix des éléments thématiques et des procédés narratifs qui opèrent le rapprochement, ouvrent la voie à la synthèse dialectique au sein des catégories narratives.

Si la nécessité d'inscrire les caractéristiques du mythe dans la représentation de la réalité événementielle, historique, constitue le point commun de tous les romans tournieriens, une évolution peut être constatée dans les solutions successives du problème posé. La tendance générale est au renforcement de l'intégration du mythe dans la réalité, à son objectivation réaliste. Par conséquent, la tension entre le mythe et la réalité diminue. Deux voies semblent se

¹⁵² Comme le constate Michał Mrozowicki (*op. cit.*, ch. II «Gilles et Jeanne», pp. 70–88), les citations de Tournier, pour conformes qu'elles soient aux documents originaux, du moins en partie, composent, avec la fiction, en fonction de l'intentionnalité de l'ouvrage.

dessiner ici. L'une, qui privilégie le pôle réaliste, aboutit à la *La Goutte d'Or*, désignée comme «le roman le plus réaliste» de Michel Tournier (voir ci-dessus pp. 121), l'autre résout le rapprochement de la dichotomie «profane-sacré» par la revalorisation sanctifiante du quotidien comme dans *Gaspard, Mechior et Balthazar* et *Éléazar ou la source et le buisson*.

Or, dans les deux cas, la réduction de la tension signifie aussi l'élimination partielle de l'élément porteur de l'intentionnalité cognitive et de la valeur esthétique qui reposent et jouent, justement, sur le dépistage des contradictions axiologiques. Le public et la critique ont eu sans doute raison d'apprécier avant tout les trois premiers romans de Michel Tournier, car c'est là que la tension dialectique entre les composantes apparaît en force: l'imaginaire mythopoïétique des personnages, authentifié par le narrateur omniscient, s'y accorde avec leur effort de renverser les valeurs de ce monde et d'imposer une vision mythique et mystique de la réalité, au prix d'un effort surhumain.