

**CORPS IMAGINAIRE ET DÉVORATION DANS LES OEUVRES
DE MICHEL TOURNIER**

par

CHRISTIANE MELANÇON

Département des lettres françaises

Faculté des arts

**Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.**



Christiane Melançon, Ottawa, Canada, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-15650-8

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Christiane Melançon

**Corps imaginaire et dévoration
dans les romans de Michel Tournier**

Ph.D. lettres françaises

Résumé

La présente thèse a pour objet de procéder à la recension systématique des figures dites «de dévoration» dans l'oeuvre de l'écrivain français Michel Tournier et de les situer à leur juste place - fondamentale - dans le corps imaginaire qui y prend forme.

Le corps saisi dans la perspective du social et de l'imaginaire permet d'illustrer précisément et efficacement le mode de présence des figures de dévoration dans les romans de l'auteur. Notre projet consiste ainsi à parcourir les différents tracés qui relie, dans une interdépendance constante, les espaces définis par la sociocritique (rapports sociaux et idéologie alimentaire) et leur projection dans l'imaginaire (structures anthropologiques symboliques et mythologiques).

Les thèses récentes sur la sociologie du corps, notamment les travaux de Berthelot, de Vigarello, de Dostie et surtout ceux de David Le Breton nous permettent de voir comment le corps se donne à lire, comment il devient discours. Considérant *Le Roi des Aulnes* comme oeuvre matrice, nous en faisons d'abord une étude approfondie, accompagnée ensuite de comparaisons avec les autres textes du corpus.

Notre travail ne vise pas la recension et l'analyse de l'objet alimentaire dans les sociétés décrites dans le texte. En réalité, notre thèse est tout autre : l'écriture de Michel Tournier serait un art de la faim. Nous interrogeons ainsi les relations établies

par l'auteur entre une fonction du corps - la dévoration - et l'ensemble des comportements des personnages dans l'espace social où ils sont représentés. La dévoration devient alors un parcours d'analyse privilégié, la dimension ogresque des personnages appelant un foisonnement d'interprétations que nous permettent de réunir la sociologie et les études ayant le corps comme objet.

Le premier chapitre s'intitule «Théorie et méthode». Nous y exposons les bases théoriques de la sociologie du corps sur lesquelles se fondent notre étude de même que la typologie qui servira de base à notre analyse du corps imaginaire tourniérien.

Le second chapitre, intitulé «Le corps maîtrisé ou l'enfant coiffé», amorce l'étude de l'oeuvre matrice, *Le Roi des Aulnes*. Nous y établissons une correspondance entre le corps maîtrisé, première figure corporelle, et les épisodes de l'enfant coiffé et de l'Attentat relatés par Tournier. La métaphore de la coiffe est associée à la violence fondatrice de l'oeuvre, première forme de dévoration, et nous la reprenons à notre compte tout au long de la thèse pour illustrer l'évolution des représentations du corps dans l'univers tourniérien.

Le troisième chapitre poursuit l'étude du *Roi des Aulnes* au moyen de la deuxième figure corporelle qui domine dans l'imaginaire de l'auteur, soit le corps instrumental. Cette figure permet de démontrer comment la prédominance de l'oeil est l'expression même de la socialité des corps tourniériens et se trouve à la base de la dévoration symbolique.

Le quatrième chapitre, qui s'intitule «Le corps libéré ou l'enfant coiffe», est constitué des trois catégories qui composent la troisième figure corporelle, soit le corps mythique, le corps restitué et le corps sacralisé. Ces trois catégories corporelles, où l'adulte se pare d'une coiffe libératrice, se posent dans

l'imaginaire de l'auteur comme autant de tentatives de réparation symbolique de la violence fondatrice illustrée par la figure de l'enfant coiffé. Ce chapitre termine l'étude du *Roi des Aulnes*.

Le cinquième chapitre a pour titre «Vendredi ou les limbes du Pacifique : l'enfant décoiffé». Nous y reprenons la typologie utilisée dans le cas du *Roi des Aulnes* pour constater la rémanence du paradigme de la dévoration dans la constitution même des figures corporelles. La figure de l'enfant décoiffé y illustrera toutefois la recherche de nouveaux espaces de corporéité dans la nature sauvage.

Le sixième chapitre, «La coiffe déployée», conjugue l'étude des romans *Les Météores* et *La Goutte d'or*. Nous y constatons la reprise des figures corporelles recensées dans les oeuvres précédentes, la recherche de la «coiffe» perdue, et un semblable éclatement dans l'espace symbolique, illustré ici au moyen de la métaphore de la coiffe déployée.

Le septième chapitre, «Le Médianoche amoureux ou la coiffe réhabilitée», clôturera l'analyse. Nous y faisons ressortir l'extrême cohérence des représentations du corps imaginaire et de la dévoration dans l'oeuvre en constatant une reprise télescopée de toutes les figures corporelles de l'imaginaire tournierien. Cette oeuvre présente une nouvelle réponse à la dévoration symbolique, en opposant à la figure de l'enfant coiffé-dévoré une figure de couple coiffé d'une maison de mots. C'est là un changement fondamental dans les représentations du corps et le sens donné à l'art de la faim chez Tournier.

Toutes ces observations, réflexions et démonstrations nous permettent ainsi de confirmer la valeur structurante des schémas de dévoration dans les corps imaginaires tourniériens. À l'art de la faim vient ainsi correspondre un corps de mots conférant à l'ensemble le statut de véritable structure ou régime de l'imaginaire.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier la professeure Marie Couillard pour sa patience, ses conseils et ses encouragements constants tout au long de la rédaction de cette thèse, mais surtout pour m'avoir inculqué le goût de la connaissance et de la recherche en littérature.

Toute ma gratitude aussi à Paul Beauséjour et à Chloé Melançon-Beauséjour, sans le soutien desquels il m'aurait été difficile de mener cette tâche à terme.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre I : Théorie et méthode.....	16
Chapitre II : Le corps maîtrisé ou l'enfant coiffé.....	59
Chapitre III : Le corps instrumental.....	95
Chapitre IV : Le corps libéré ou l'enfant coiffe.....	127
Chapitre V : <i>Vendredi ou les Limbes du Pacifique</i> : l'enfant décoiffé.....	151
Chapitre VI : <i>Les Météores</i> et <i>La Goutte d'or</i> : la coiffe déployée.....	200
Chapitre VII : <i>Le Médianoche amoureux</i> : la coiffe réhabilitée	237
Conclusion.....	270
Appendice A : Données sur Michel Tournier.....	i
Bibliographie.....	iii

Liste des sigles employés pour désigner l'oeuvre de Tournier

CB	<i>Le Coq de bruyère</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1978, 340 p.
CM	<i>Le Crépuscule des masques</i> , Paris, Éditions Hoëbeke, 1992, 183 p.
GO	<i>La Goutte d'or</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1986, 222 p.
GJ	<i>Gilles & Jeanne</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1983, 152 p.
GMB	<i>Gaspard, Melchior & Balthazar</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1980, 277 p.
MA	<i>Le Médianoche amoureux</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1989, 268 p.
MET	<i>Les Météores</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1975, 628 p.
MI	<i>Le Miroir des idées</i> , Paris, Mercure de France, 1994, 272 p.
PL	<i>Le Pied de la lettre. Trois cents mots propres</i> , Paris, Mercure de France, 1994, 175 p.
PP	<i>Petites Proses</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1986, 245 p.
RA	<i>Le Roi des Aulnes</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1970, 584 p.
VDP	«Le Vampire de papier», <i>Incidences</i> , Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979, vol. II-III, n ^{os} 2-3, p.5-8.
VLP	<i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1972, 283 p.
VV	<i>Le Vol du vampire</i> , Paris, Mercure de France, 1981, 409 p.
VI	<i>Le Vagabond immobile</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1984, 109 p.
VP	<i>Le Vent Paraclet</i> , Paris, Éditions Gallimard, 1977, 312 p.

«Avec quelle constance dans l'oeuvre
de Tournier on avale l'autre!»

Jean-Marie Magnan
«Les transports secrets», *Sud*¹

INTRODUCTION

Bien que la présence marquée des ogres dans les textes de Michel Tournier² n'ait pas manqué d'attirer l'attention de la critique, à notre connaissance, outre quelques excellentes pages d'Arlette Bouloumié dans le *Dictionnaires des mythes littéraires*³ et dans le *Magazine littéraire*⁴, ou encore de Françoise Merllié dans son *Michel Tournier*⁵, aucune étude des figures de la dévoration⁶ dans cette oeuvre n'a dépassé le stade de la curiosité première.

Bouloumié s'est surtout intéressée à la dimension mythologique de l'ogre, démontrant avec justesse que c'est le champ métaphorique du cannibalisme imaginaire qui est exploré par Tournier. Nous lui devons d'avoir étendu le cannibalisme tournierien depuis son sens littéral de possession digestive jusqu'au registre symbolique de faim de jeunesse et d'innocence.

Quant à Merlllié, nous lui sommes imputable d'avoir, mieux que quiconque, saisi et exposé l'intrication fondamentale des mots, de la nourriture et de l'image dans l'ensemble de l'univers tourniérien.

La somme de leurs travaux nous aura convaincue de la nécessité, nul ne l'ayant fait jusqu'à présent, de procéder à une recension systématique des figures dites «de dévoration» dans l'oeuvre de Tournier et de les situer à leur juste place - fondamentale - dans le corps imaginaire qui y prend forme.

Nous retenons le terme «dévoration» plutôt que «cannibalisme imaginaire» ou toute autre référence à la nourriture, car il permet d'embrasser à la fois tous les niveaux de l'oralité, depuis les actes bien concrets de parler et de manger l'autre jusqu'aux dimensions métaphoriques telles que convoiter, absorber, engloutir, engouffrer, mais aussi consumer ou détruire.

Pour ce qui est de la question du corps imaginaire, nous donnons au mot «corps» une double acception : principalement celle du corps physique du personnage, mais aussi, par moments, une extension au corps social. Quant à l'imaginaire, nous ferons nôtre la définition de Gilbert Durand, soit «l'ensemble des images et des relations d'images [...] grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine⁷».

Le corps saisi dans la perspective du social et de l'imaginaire nous permettra d'illustrer précisément et efficacement le mode de présence des figures de dévoration dans le «capital pensé⁸» de Michel Tournier et de tirer des conclusions éclairantes sur ce thème familier et pourtant obscur de la littérature moderne.

«L'imaginaire est ce carrefour anthropologique qui permet d'éclairer telle démarche d'une science humaine par telle autre démarche de telle autre⁹», poursuit Durand, fidèle en cela au commandement bachelardien : «L'image ne peut être étudiée que par l'image¹⁰.» C'est dans cet esprit que notre projet consistera à parcourir les différents tracés qui relie, dans une interdépendance constante, les espaces définis par la sociocritique (rapports sociaux et idéologie alimentaire) et leur projection dans l'imaginaire (structures anthropologiques symboliques et mythologiques).

La sociologie du corps permettra de faire la somme de ces discours qui «travaillent» le corps des personnages tournieriens, non pas au sens d'un «charnier de signes» comme l'entendait Baudrillard¹¹, mais au sens d'un «carnet de signes», où différents discours ne viennent pas simplement échoir ou mourir, mais s'inscrire activement dans le paradigme de la dévoration.

La sociologie du corps nous permettra ainsi d'observer comment le corps se donne à lire, comment il devient discours, comment, pour reprendre les termes de Michel De Certeau, «il s'intextue¹²».

Le corpus d'étude comporte les oeuvres suivantes : *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*¹³, retenu pour son importante dimension mythique; *Le Roi des Aulnes*¹⁴, considéré comme oeuvre matrice, ainsi que nous l'expliquons au début du chapitre consacré à cette oeuvre; *Les Météores*¹⁵, pour sa dimension historique assortie d'une projection dans l'imaginaire; *La Goutte d'or*¹⁶, pour son apport particulier à l'étude de l'enfant comme objet de dévoration; et *Le Médianoche amoureux*¹⁷, incontournable, même s'il n'est pas un roman, parce que les contes y sont réunis sous le sceau d'un repas. Considérant *Le Roi des Aulnes* comme oeuvre matrice, nous en ferons d'abord une étude approfondie, que nous accompagnerons ensuite de comparaisons avec les autres textes du corpus, y ajoutant ponctuellement celui de *Gaspard, Melchior et Balthazar*, retenu pour son importance sous l'angle de la dévoration-communion.

Il aurait été utile, bien sûr, d'étendre la recherche à l'ensemble des oeuvres de Tournier, y compris les récits pour enfants, mais nous avons opté pour un échantillon représentatif des corps imaginaires et de leur rapport avec la dévoration,

question de vraiment dégager une valeur structurante qui pourra, hors des limites de cette thèse, se vérifier dans l'oeuvre entière.

Bien qu'une telle recherche appliquée à une oeuvre non finie puisse soulever certaines interrogations, nous estimons que dans son état actuel, l'oeuvre présente un degré d'achèvement propre aux grandes littératures et que cela suffit pour justifier un travail de cette ampleur. Il sera d'ailleurs intéressant de voir dans quelle mesure nos constatations s'appliqueront au roman annoncé par Tournier, *Eva ou la république des corps*¹⁸.

Un art de la faim

S'il est possible d'affirmer avec Françoise Merllié¹⁹ que l'oeuvre de Michel Tournier peut être lue à travers Platon, Leibnitz, Spinoza, Gide, Sartre, Freud, Jung..., autant de *canons* qui continuent de résonner (raisonner) d'abondance dans la critique moderne, le projet d'étudier le corps imaginaire et la dévoration dans les récits de cet auteur pourrait étonner, voire sembler paradoxal. Pourquoi, en effet, examiner le rapport entre corps et dévoration dans une oeuvre où, somme toute, les descriptions de repas sont rares, où les aliments comme tels n'occupent qu'une place limitée ?

Il faut préciser que notre travail ne vise pas la recension et l'analyse de l'objet alimentaire dans les sociétés décrites dans le texte. En réalité, notre thèse est tout autre : l'écriture de Michel Tournier serait un art de la faim.

Cet art se traduit à de multiples niveaux. Ce serait d'abord un art vampirique, aux dires de l'auteur lui-même, qui lâche « dans la foule une nuée de vampires de papier qui se répandent en quête de lecteurs » [VDP, 5]. Un art qui s'acharne au sens ancien de donner « le goût de la chair », de « développer son

instinct prédateur» [PL, 24²⁰]. Un art cannibale, vivant, qui engendre la faim du livre suivant, qui place l'auteur, le livre et le lecteur dans un cycle de prédation à l'infini.

Cet art dévorant correspond au mythe de l'ogre Tournier auquel se prête volontiers l'auteur, ainsi qu'en témoignent le texte «L'étrange cas du Docteur Tournier» [CM, 11-19] et la photo d'Arthur Tess qui l'accompagne. Établissant une analogie entre Mr. Hyde et le Dr. Jekyll et les représentations qu'on fait de lui-même, Tournier se montre, en texte et en photo, sous les traits d'un ogre, poussant un chariot où se trouve un enfant, manifestement prisonnier et souffrant :

C'est bien l'auteur du *Roi des Aulnes*, prédateur d'enfants, qu'il [Tess] a photographié, un Tournier Erbkönig, un Jekyll métamorphosé en Hyde... [CM, 18]

S'efforçant bien sûr de prendre des distances par rapport à cette vision peu flatteuse de lui, Tournier oppose à cette image une autre photo, prise par lui-même cette fois, qu'il décrit ainsi :

Tel que je me vois, vous me voyez ici, tendre, ironique, compréhensif, un rien enjôleur, mais pudique cependant et sachant respecter les distances [CM, 12].

Les premiers mots de sa phrase, «Tel que je me vois, vous me voyez ici», posent tout à fait la difficulté de cerner objectivement l'imaginaire tourniérien, car l'auteur, tout philosophe de formation qu'il est, fournit une lecture de son oeuvre²¹, s'efforçant justement qu'on le voie tel qu'il se perçoit, tantôt ogre-vampire qui impose sa faim, tantôt enjôleur qui cherche à la susciter chez l'autre.

Mais comme toute démarche de recherche objective doit se distancier par rapport à la lecture que l'auteur fait de son oeuvre propre, l'essentiel de notre étude porte sur une autre faim, plus fondamentale celle-là, et qui fonde toute son écriture : la faim de l'autre. Car pour Tournier, ainsi qu'il l'explique dans *Le Miroir des idées*²², la main est une fourchette à laquelle vient s'ajouter un doigt. Il y aurait donc dans le geste même d'écrire le goût de toucher l'autre, grâce au pouce, par le pouce (Paul Valéry y voyait le symbole de la conscience réfléchie²³), mais aussi le goût de dévorer cet autre, de se l'assimiler, la fourchette subsistant toujours dans la main de celui qui écrit.

En posant ainsi que l'art de Tournier est un art de la faim, nous nous intéressons à la présence, dans l'imaginaire, des éléments nécessaires à l'amorce du *clinamen*, défini par Louis Marin²⁴ comme le point de tangence du «parler» et du «manger», ce qui

étend la portée sémantique des mots «corps imaginaire et dévoration» de l'acte de manger lui-même à tous les signes de l'oralité.

Nous interrogeons ainsi les relations établies par l'auteur entre une fonction du corps - la dévoration - et l'ensemble des comportements des personnages dans l'espace social où ils sont représentés. La dévoration devient alors un parcours privilégié de la problématique identitaire chez les personnages tourniériens, la dimension ogresque²⁵ de chacun appelant un foisonnement d'interprétations d'ordre sociocritique, mythocritique, symbolique et autres, que nous permettent de réunir la sociologie et les études ayant le corps comme objet.

Nous tenons finalement que les signes de la dévoration ont pour fonction la *commémoration*, au sens où Tournier l'entend lui-même, c'est-à-dire la reprise d'un événement «souvent brutal, imprévisible et angoissant [...] décanté d'année en année pour devenir une fête populaire prévue, préparée et rassurante» [PL, 50].

Voilà qui donne un sens à la faim, celui d'un parcours sans cesse recommencé, entre l'angoisse dévorante et le désir de célébrer le

corps. Voilà qui éclaire aussi la définition du mot «faim» donnée par Tournier, à la suite de Bachelard, dans *Le Pied de la lettre*.

Trois cents mots propres :

FAIM.

Gaston Bachelard : Seigneur, donnez-nous notre faim de chaque jour ! [PL,80]

N'est-ce pas l'enjeu de l'écriture tourniérienne ? C'est en tout cas cet art de la faim que nous exposerons dans les chapitres qui suivent.

Le premier chapitre s'intitule «Théorie et méthode». Nous y exposons les bases théoriques de la sociologie du corps sur lesquelles se fondent notre étude de même que la typologie qui servira de base à notre analyse du corps imaginaire tourniérien.

Le second chapitre, intitulé «Le corps maîtrisé ou l'enfant coiffé», amorce l'étude de l'oeuvre matrice, *Le Roi des Aulnes*. Nous y établissons une correspondance entre le corps maîtrisé, première figure corporelle, et les épisodes de l'enfant coiffé et de l'Attentat relatés par Tournier. La métaphore de la coiffe est associée à la violence fondatrice de l'oeuvre, première forme de dévoration, et nous la reprendrons à notre compte tout au long de la thèse pour illustrer l'évolution²⁶ des représentations du corps dans l'univers tourniérien.

Le troisième chapitre, «Le corps instrumental», poursuit l'étude du *Roi des Aulnes* au moyen de la deuxième figure corporelle qui domine dans l'imaginaire de l'auteur. Cette figure permet de faire état de la place du corps féminin et du corps de l'ogre dans l'imaginaire de l'auteur ainsi que de démontrer comment la prédominance de l'oeil est l'expression même de la socialité²⁷ des corps tourniériens et à la base de la dévoration symbolique.

Le quatrième chapitre, qui s'intitule «Le corps libéré ou l'enfant coiffe», est constitué des trois catégories qui composent la troisième figure corporelle, soit le corps mythique, le corps restitué et le corps sacralisé. Ces trois catégories corporelles, où l'adulte se pare d'une coiffe libératrice, se posent dans l'imaginaire de l'auteur comme autant de tentatives de réparation symbolique de la violence fondatrice illustrée par la figure de l'enfant coiffé. Ce chapitre termine l'étude du *Roi des Aulnes* et confirme sa valeur d'oeuvre matrice dans l'imaginaire tourniérien.

Le cinquième chapitre a pour titre «Vendredi ou les limbes du Pacifique : l'enfant décoiffé». Nous y reprenons la typologie utilisée dans le cas du *Le Roi des Aulnes* pour constater la rémanence du paradigme de la dévoration dans la constitution même

des figures corporelles. La figure de l'enfant décoiffé y illustrera la recherche de nouveaux espaces de corporéité dans la nature sauvage.

Le sixième chapitre, «La coiffe déployée», conjugue l'étude des romans *Les Météores* et *La Goutte d'or*. Nous y constatons la reprise des figures corporelles recensées dans les oeuvres précédentes, la recherche de la «coiffe» perdue, et un semblable éclatement dans l'espace symbolique, illustré ici au moyen de la métaphore de la coiffe déployée.

Le septième chapitre, «Le Médianoche amoureux ou la coiffe réhabilitée», clôture l'analyse des oeuvres de Tournier. Nous y faisons ressortir l'extrême cohérence des représentations du corps imaginaire et de la dévoration dans l'oeuvre en constatant une reprise télescopée de toutes les figures corporelles de l'imaginaire tournierien. Cette oeuvre présente une nouvelle réponse à la dévoration symbolique, en opposant à la figure de l'enfant coiffé-dévoré une figure de couple coiffé d'une maison de mots. Nous y démontrerons comment, dans cette oeuvre, la dévoration de l'autre comme texte se substitue à celle de l'autre comme corps, marquant un changement fondamental dans les représentations du corps et le sens donné à l'art de la faim chez Tournier.

La dernière partie de la thèse présentera, sous forme de conclusion, la confirmation de la valeur structurante des schémas de dévoration dans les corps imaginaires tourniériens et ouvrira la voie à de nouvelles perspectives de recherche sur l'oeuvre de l'auteur.

Notes

1. Jean-Marie Magnan, «Les transports secrets», *Sud*, n° 61, 1986, p. 71.
2. L'auteur est si bien connu dans la littérature du XX^e siècle français que nous hésitons ici à alourdir l'introduction d'une notice biographique. Le lecteur qui désirerait des précisions sur le parcours de l'auteur est invité à consulter l'appendice A.
3. Arlette Bouloumié, «L'Ogre dans la littérature», dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, 1988, p. 1071-1086.
4. «Dossier Michel Tournier», *Magazine littéraire*, n° 226, janvier 1986, 35 p.
5. Françoise Merllié, *Michel Tournier*, Paris, Belfond, 1988, 283 p.
6. *Dévoration*, peu usité dans la langue courante, est tout de même bien français, ainsi que le reconnaît Alain Rey dans *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Montréal, DICOROBERT, 1992, p. 596.
7. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 11.
8. *Ibid.*
9. Gilbert Durand, «Préface de la troisième édition», *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 11.
10. *Ibid.*, p. II.
11. Jean Baudrillard, «Le Corps ou le charnier de signes», *Topique*, revue freudienne, octobre 1972, p. 75-108.
12. Michel de Certeau, «Des outils pour écrire le corps», dans «Panoplies du corps», *Traverses*, n°s 14-15, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976, p. 12.
13. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, 254 p.
14. Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Éditions Gallimard, 584 p.
15. Michel Tournier, *Les Météores*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 628 p.

16. Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, 222 p.
17. Michel Tournier, *Le Médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989, 268 p.
18. *Femina* (Lausanne), le 14 avril 1982, propos recueillis par Pascal et Arthur Gonet, dans Nicole Guichard, *Michel Tournier. Autrui et la quête du double*, Paris, Didier Érudition, [1989], p. 259.
19. Françoise Merllié, *op. cit.*, p. 11.
20. Pour simplifier les renvois, toute mention d'un ouvrage de Tournier sera indiquée au moyen du sigle et du numéro de page correspondant. Les sigles sont présentés dans les pages préliminaires du présent document.
21. Sans compter les nombreuses explications qui jalonnent ses récits, Tournier a publié, en marge de ses ouvrages de création, des essais analytiques, dont le plus important est *Le Vent Paraclet*. Tournier y fournit une lecture de son oeuvre à laquelle la critique a été très sensible.
22. Michel Tournier, «La Fourchette et la cuiller», *Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 109-111.
23. Ainsi que le rapporte Michel Tournier, dans *Le Miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 109.
24. Louis Marin, *op. cit.*, p. 50.
25. Nous employons ici le néologisme *ogresque* pour signifier «qui présente les caractéristiques de l'ogre, qui se comporte comme un ogre», plutôt que le mot *ogresse*, qui est le simple féminin du mot *ogre*.
26. Le mot *évolution* doit être compris ici au sens de «changement» et de «transformation» plutôt qu'au sens de «progrès».
27. Le mot *socialité*, attesté depuis 1785, signifie «caractère propre à la société». Nous l'utilisons ici plus précisément au sens de dimension sociale du corps. (Cf. Alain Rey. *Ibid.*, p. 1958.)

«Je sais toujours, si je suis honnête,
que cette connaissance est limitée,
qu'elle reste environnée par le
royaume infini de l'erreur possible.
Je n'ai toujours, en un mot, qu'un
savoir hanté par l'erreur.»

François Ricard
*La Littérature contre elle-même*¹

CHAPITRE I

THÉORIE ET MÉTHODE

Écrire une thèse, c'est «passer à table», c'est se soumettre soi-même à un long interrogatoire, c'est avouer ses limites, remettre sans cesse en question ses motifs, sa démarche. Quand l'objet de la thèse est le corps, la dévoration et leurs représentations dans l'imaginaire, voilà que s'instaure aussi un jeu de miroir entre la table sur laquelle on travaille et celle que l'auteur a dressée. Il faut justifier le nombre de couverts, le choix des experts invités et la place de chaque instrument, expliquer ses recettes, faire valoir son menu. Quand l'auteur étudié se nomme

Michel Tournier, voilà que le livre lui-même se met à ressembler à une table :

la table est d'abord plate, nappée de blanc et vivement éclairée. Elle s'offre à une intuition blanche. Mais si «le blanc a ses séductions, il a aussi ses limites. L'esprit a besoin d'ombre : c'est là qu'il s'alimente». Ainsi à une «intuition blanche», qui suit l'histoire et les mots, doit succéder une intuition noire «qui plonge dans l'épaisseur des choses» [VV,381].

Chez Tournier, la prégnance du comportement anthropophage dans les rapports qu'entretiennent les personnages invite justement à l'intuition noire qui donnera accès à «l'épaisseur des choses». Après tout, la dévoration n'est-elle pas en un sens désir de communion ?

Face à cette invitation, toutefois, le problème de la méthode reste entier. La théorie de la littérature actuelle serait arrivée à cette étape irréversible où elle se retourne contre elle-même², où, comme l'affirme Stéphane Santerres-Sarkany, «elle est ouvertement harcelée "de l'intérieur" par ses propres thuriféraires³». Au cloisonnement de la critique structuraliste et à la rigidité d'une certaine critique marxiste, succède une recherche en littérature qui, à l'image de la culture actuelle, devient «une vaste pratique bariolée, différenciée, stratifiée dans des champs de force superposés⁴».

Cela ne signifie pas, pour autant, qu'il faille rejeter le travail accompli. Cela veut surtout dire qu'il est difficile, dorénavant, en raison de l'influence grandissante des sciences sociales, de ne pas employer la voie élargie de la transdisciplinarité.

Dans sa *Théorie de la littérature*, Stéphane Santerres-Sarkany a bien démontré comment, à partir des années 1950, souhaitant approfondir la connaissance des aspects formels de la littérature, on est passé par le langage pour en venir, de façon progressive, à une revalorisation des contenus. Aucune grille d'analyse, en fait, n'a échappé à cette vague de «textualisme». Le concept de «grille» même semble dépassé. Ce que d'aucuns ont appelé *postmodernisme* en art et en philosophie⁵ commence ici pour la critique littéraire : sans verser dans l'impressionnisme, la critique «accepte à la fois l'écriture fragmentaire, les lectures divergentes, "au pluriel", et la clôture parfaite⁶».

Quand Marc Angenot écrit dans son *1889. Un état du discours social* que tout texte porte «la couture et les reprises de "collages" de fragments erratiques du discours social⁷», il y a tout lieu de croire qu'il en va de même du discours critique. Nulle entreprise de critique littéraire ne peut dorénavant se présenter sans couture ni reprises, aucune ne peut se contenter

du parcours univoque des anciennes grilles. Aussi, pourrions-nous donner un nouveau sens aux mots «cohésion transdiscursive» et «transintelligibilité» employés par Angenot, tant les limites maintenant connues de chacune des grilles traditionnelles nous invitent à les transgresser, à tenir compte dans l'une des découvertes de l'autre, à reculer les limites des unes au moyen des autres. Il revient alors au chercheur, non pas de congédier toute forme de grille, mais d'assurer lui-même à sa démarche la cohésion entre les divers discours critiques auxquels il puise, de donner un esprit de corps à l'ensemble, de le rendre *transintelligible*.

Il faut reconnaître, ainsi que nous l'avons évoqué en introduction, que Tournier lui-même participe à cette vaste «jonglerie» de théories, de grilles, tout soucieux qu'il est de fournir, à côté d'une oeuvre dense et foisonnante, une lecture de ses oeuvres qui soit à l'avenant. Aussi, en plus de ses ouvrages littéraires, a-t-il publié des essais tel *Le Vent Paraclet* [VP], que ce soit pour éclairer divers aspects de son oeuvre ou réagir à des critiques; tel aussi *Le Vol du vampire* [VV], notes de lecture sur Kant, Novalis, Hesse, Gide, Ajar et bien d'autres; tels *Petites Proses* [PP] ou, plus récemment, *Le Miroir des idées* [MI], où il présente cent concepts clés, son projet étant de «mettre à plat les pièces de la machine cérébrale [MI, 4e de couverture]».

Tournier navigue volontiers entre les discours littéraire, philosophique, ethnographique ou autre. Aussi devient-il très important de s'appuyer sur une grille d'analyse bien précise, malgré les réserves que nous venons de formuler à leur endroit, pour éviter le piège que pose justement la lecture «tourniérienne» de l'oeuvre tourniérienne. Le recours à une nouvelle grille permettra de cadrer efficacement l'analyse et de l'envisager à la fois dans une perspective de transintelligibilité et d'objectivité.

Compte tenu de la complexité de l'oeuvre étudiée ici, la conversion des constatations d'Angenot sur le travail discursif au profit des méthodes de critique littéraire ne se fait pas sans risques. C'est pourquoi il nous a semblé sage, ne prétendant pas maîtriser toutes les traditions théoriques, de recourir à la sociologie non pas comme un corpus de doctrines constitué et stable possédant un *modus operandi* obligatoire, mais comme le lieu de questionnements possibles sur la littérature tourniérienne en lien avec le discours sociologique dans lequel elle apparaît. Ce lien avec le discours sociologique - ici sur le plan du rapport entre corps, dévoration, société et imaginaire - se fait ici en empruntant à la sociologie du corps.

Évoquant le thème alimentaire, Tournier souligne lui-même la dimension transdisciplinaire de la question alimentaire :

La conduite du mangeur déborde largement la fonction nutritionnelle : en elle s'inscrit tout le problème des relations avec son milieu et la solution de ce problème [VV, 382].

Ce sont donc les travaux sur la sociologie du corps, notamment ceux de David Le Breton, de Michel Dostie, de J.M. Berthelot et de son équipe, de J.-M. Brohm, de Jean Baudrillard et de Vigarello, dont certains seront évoqués ici, qui nous ont permis de mieux suivre le fil des divers discours sociaux qui traversent le corps littéraire. La sociologie et ses enjeux permettent en effet de bien mettre au jour les coutures et les reprises des discours sociaux qui traversent le corps imaginaire dans l'oeuvre de Tournier et qui donnent forme à ce que nous avons appelé *un art de la faim*.

Notre traitement du comportement alimentaire emprunte à un domaine de recherche relativement nouveau. En effet, le premier ouvrage affirmant sans réserve l'existence d'une sociologie du corps remonte à 1992, avec la parution de *La Sociologie du corps*⁸ de David Le Breton. Avant lui, de nombreux chercheurs s'étaient pourtant intéressés au rapport entre corps et société ou encore entre les sociologies et le corps, sans jamais poser

l'approche corporelle comme une méthode au sens plein du terme. Leurs réserves à soutenir une sociologie du corps reposaient souvent sur des questions d'ordre épistémologique. À l'heure actuelle, d'aucuns⁹ soutiennent qu'il n'est point encore de véritable sociologie du corps, constatant tout au plus l'évolution d'une recherche qui prend la forme plus fragmentaire du repérage d'une hexis ou d'une instrumentalité corporelles ou encore d'une étude de la socialité du corps.

Prenant conscience que les corps littéraires ne peuvent être «lus» comme des corps de chair, nous estimons toutefois qu'en s'attachant «à l'inventaire et à la compréhension des logiques sociales et culturelles qui se côtoient dans l'épaisseur et les mouvements de l'homme¹⁰», pour reprendre les termes de Le Breton, la sociologie du corps peut nous être utile pour en éclairer les représentations dans l'imaginaire tourniérien. Cette sociologie conçoit le corps humain comme une construction inscrite dans le social, se rapprochant en cela du corps-signe du personnage littéraire. Comme l'affirme Le Breton : «Le corps apparaît comme une découpe à travers l'infinité des possibles, il est toujours le produit de certaines nécessités sociales ou culturelles¹¹».

Nous commencerons donc par exposer les travaux de Le Breton qui soutiennent ce travail. Sans prétendre à une épistémologie de la sociologie du corps, nous passerons succinctement en revue la réflexion effectuée à ce jour par la sociologie sur les modalités particulières de mise en jeu du corps dans l'imaginaire contemporain. Les recherches qui ont nourri et suivi celles de Le Breton nous permettent d'ailleurs de faire le pont entre la sociologie empirique du corps et l'analyse des contenus, notre intérêt étant avant tout d'ordre littéraire. On nous pardonnera le caractère laborieux et parfois discutable de certaines théories évoquées, mais leur mention nous a semblé nécessaire puisque l'oeuvre de Tournier «travaille» et est tout entière «travaillée» par ce discours sociologique sur le corps.

Après avoir esquissé les principaux tenants et aboutissants de la sociologie du corps, nous préciserons les modalités de conversion des grilles sociologiques à la littérature par le biais d'une réflexion sur la sociocritique. Enfin, notre thèse fera état de nos observations sur les oeuvres de Tournier.

«J'ai en tous temps écrit avec tout mon corps et toute ma vie. Je ne sais pas ce que c'est que des problèmes purement intellectuels.»

Nietzsche¹²

La sociologie du corps selon David Le Breton

David Le Breton définit la sociologie du corps comme «un chapitre de la sociologie plus particulièrement attaché à la saisie de la corporéité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires¹³». Le corps y est saisi en sa qualité d'émetteur-récepteur. Produisant continuellement du sens, il insérerait l'humain dans un espace social et culturel donné.

Retraçant le cheminement historique de la réflexion visant la corporéité humaine depuis le 19^e siècle, Le Breton dégage trois angles de regard qui subsistent dans la sociologie contemporaine. D'abord une «sociologie implicite du corps¹⁴», qui tient compte de la dimension corporelle de l'homme sans vraiment s'y arrêter. Ensuite une «sociologie en pointillé¹⁵», qui fournit des instruments d'analyse sans en systématiser la réunion. Finalement, une «sociologie du corps¹⁶», qui s'attache à établir les logiques sociales et culturelles diffusées en ce dernier.

Une sociologie implicite du corps

Pour le Breton, la première borne de la sociologie du corps se trouve au passage de l'anthropologie physique à la prise de conscience que l'humain n'est pas une émanation existentielle de ses propriétés organiques : «L'homme n'est pas le produit de son corps, il produit lui-même les qualités de son corps dans son interaction avec les autres et son immersion dans le champ symbolique¹⁷». Une sociologie du corps fondée sur la reconnaissance de la corporéité comme construction sociale émerge ainsi des travaux réalisés au début du siècle par Georg Simmel, Robert Hertz et Marcel Mauss. Plus tard, les travaux réalisés par l'école de Chicago¹⁸ marquent des avancées significatives en accordant une attention particulière à la corporéité dans des études de terrain. Il faudra attendre 1939 et la première version de *La Civilisation des moeurs*¹⁹ de Norbert Elias, pour lire un essai classique de sociologie historique soulignant le caractère social et culturel des conduites de la vie quotidienne.

Une sociologie en pointillé

Lé Breton relève ensuite le travail de David Efron, publié en 1941 sous le titre *Gesture, Race and Culture*²⁰, ouvrage qui a fait date dans les recherches sur les mouvements corporels en

s'opposant aux théories nazies, qui «enfermaient les comportements humains dans la fatalité d'une appartenance de race²¹».

L'apport de l'ethnologie à l'établissement d'une sociologie du corps est d'ailleurs incontestable. Celle-ci serait particulièrement redevable aux travaux de Gregory Bateson et de Margaret Mead²², qui ont accordé une valeur scientifique à l'apprentissage des techniques du corps et aux fonctions corporelles.

Selon J.-M. Berthelot, il n'existe pas encore, à proprement parler, de sociologie du corps. Celui-ci fournit toutefois les outils nécessaires pour la conceptualiser. Ainsi, il écrit :

Il [le corps] est un lieu privilégié où se nouent les rapports anthropologiques fondamentaux : nature/culture, individu/société, individu/pouvoir²³.

Une sociologie du corps

Loin de se résumer à retracer le parcours historique de la recherche qui a mené à la sociologie du corps, les travaux réalisés par Le Breton ont aussi le mérite de définir l'objet «corps» et de préciser les procédures épistémologiques qui

permettent de le saisir²⁴. Pour l'auteur, toute sociologie du corps doit reposer sur la prise de conscience que le corps n'est pas une nature, qu'il n'existe pas :

La sociologie ne peut prendre tel quel un terme de la doxa pour en faire le principe d'une analyse sans en saisir au préalable la généalogie, sans élucider les imaginaires sociaux qui le nomment et agissent sur lui, et cela non seulement dans ses connotations [...], mais aussi dans sa dénotation, rarement questionnée²⁵.

Parmi les matériaux historiques recensés par Le Breton, on distingue les représentations qui ont pour effet de «donner un corps à l'homme» et celles qui, à l'inverse, viennent «donner chair à l'homme²⁶». Les premières sont essentiellement les représentations fournies par l'anatomophysiologie et le savoir biomédical au sens large. Il semblerait ainsi que la plupart des sociologies actuelles adhèrent sans critique à cette théorisation, y voyant là une réalité objective. Les secondes représentations ne feraient pas la distinction entre l'homme et son corps, se rattachant ainsi aux traditions populaires, selon lesquelles «le corps demeure en prise sur le monde, c'est une parcelle non détachée de l'univers qui lui donne son énergie. Il est un condensé du cosmos²⁷». Cette classification montre bien

que les représentations du corps sont tributaires de celles de la personne :

Le corps semble aller de soi, mais rien finalement n'est plus insaisissable. Le corps est socialement construit, tant dans ses mises en jeu sur la scène collective que dans les théories qui en expliquent le fonctionnement ou les relations qu'il entretient avec l'homme qu'il incarne. [...] Le corps est une fausse évidence, il n'est pas une donnée sans équivoque, mais l'effet d'une élaboration sociale et culturelle²⁸.

Le statut du corps dépasse ainsi largement celui d'un ensemble de fonctions et d'organes soumis aux lois de l'anatomie et de la physiologie. «Il est d'abord une structure symbolique, une surface de projection susceptible de rallier les formes culturelles les plus larges²⁹».

Chaque fois qu'il est désigné, le corps traduit ce que Le Breton nomme un «fait d'imaginaire social». Selon lui, le corps de la modernité, qui a pris forme avec le recul des traditions populaires et l'avènement de l'individualisme occidental, «traduit la clôture du sujet sur lui-même³⁰».

Parmi les données épistémologiques qui se trouvent à la base des travaux de Le Breton, se trouve donc le caractère fictionnel du signifiant corps :

Le «corps» disparaît en totalité, et en permanence, dans le filet de la symbolique sociale qui en donne la définition et dresse l'ensemble des étiquettes de rigueur dans les différentes situations de la vie personnelle et collective. Le corps n'existe pas à l'état naturel, il est toujours saisi dans la trame du sens³¹.

Nous reprendrons à notre profit la mise en garde du sociologue, voulant que le chercheur qui prend le corps comme objet conducteur de ses recherches ne doive «jamais oublier l'ambiguïté et la fugacité de son objet, sa qualité d'incitateur au questionnement plutôt que de pourvoyeur de certitudes³²».

Les travaux de Le Breton rejoignent ainsi le propos de Mary Douglas, pour qui le corps :

est le modèle par excellence de tout système fini. Ses limites peuvent représenter les frontières menacées ou précaires. Comme le corps a une structure complexe [...], ses différentes parties peuvent servir de symboles à d'autres structures complexes. Il est impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, etc., si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale³³.

De même, Le Breton conçoit le corps comme une métaphore du social, et le social comme une métaphore du corps. « Dans l'enceinte du corps, écrit-il, ce sont symboliquement des enjeux sociaux et culturels qui se déploient³⁴ ».

Une sociologie comme les autres

« En tant qu'il est lieu de valeurs, constate Le Breton, le corps est aussi lieu de fantasmes, d'attachements contestables dont il faut saisir les logiques sociales³⁵ ». L'auteur met toutefois en garde contre le passage d'une discipline à une autre sans traitement approprié, rappelant que la sociologie du corps n'est, finalement, rien d'autre qu'un des nombreux chapitres de la sociologie et que, compte tenu de cela, il n'y a « pas de dissidence épistémologique offrant la spécificité de son champ d'étude et de ses méthodes³⁶ ». La réflexion sociologique sur le corps se voit donc tributaire de l'épistémologie et de la méthodologie inhérente à la discipline.

Intéressée d'abord aux mises en jeu du corps, la sociologie ne peut se limiter à cet aspect. Le Breton souligne à ce titre l'importance des « mises en corps du jeu du monde³⁷ ». Selon

cette perspective, chaque communauté humaine élaborerait son propre univers sensoriel :

D'une aire culturelle à une autre, et le plus souvent d'une classe sociale ou d'une génération à une autre, les acteurs déchiffrent sensoriellement le monde sur un mode différencié. La configuration des sens, la tonalité et le contour de leur déploiement, sont de nature sociale et non seulement physiologique³⁸.

Chaque acteur s'en approprie ainsi l'usage selon sa sensibilité et les événements qui ont scandé son histoire personnelle. En se posant comme objet social, le corps s'«incarne» dans un système de valeurs associées à une forme moderne de dualisme. Les accomplissements de la médecine et de la biologie ont donné au corps une valeur d'objet en mettant en évidence les «matériaux humains» (sang, organes, gènes, ovules, etc.). Le corps, découpé en ses éléments :

est posé là comme un *alter ego* de l'homme; il reste signe de l'homme, sans plus être homme puisque des opérations à son encontre sont devenues légitimes, qui soulèveraient l'horreur si elles devaient porter sur un homme à part entière et non sur un corps désormais pensé comme indépendant de l'homme³⁹.

Le corps ainsi morcelé tombe sous la loi de la convertibilité et de l'échange généralisé et se doit d'être compris comme tel.

Le statut du corps

Dans «L'Effacement ritualisé du corps⁴⁰», Le Breton présente le corps comme *coincidentia oppositorum* par excellence, les rites de la vie quotidienne constituant de véritables modes d'évitement du corps. «La symbolique qui traverse le corps permettrait une occultation optimale de cette réalité ambiguë à laquelle il est lié⁴¹». La socialisation du corps, s'interroge Le Breton, «n'est-elle pas en ce sens la singulière recherche de sa volatilisation⁴² ?» C'est à ce niveau que la sociabilité se poserait en *coincidentia oppositorum*, en faisant du corps un objet présent-absent :

À la fois pivot de notre insertion dans le tissu du monde et support primordial de toutes les pratiques sociales, il n'existe à notre conscience que dans les seuls moments où il cesse de remplir ses fonctions habituelles, lorsque se rompt «le silence des organes⁴³».

Rituellement gommé par des signes convenus, ce corps «paradoxal» serait aussi l'objet d'une affirmation ludique incontournable.

«Tel est le mouvement pendulaire du corps dans notre société, écrit Le Breton, l'oscillation entre une absence allusive et un jaillissement radical⁴⁴». L'auteur ne conçoit cependant pas cette éviction rituelle dans les rapports d'interaction comme une

loi, mais plutôt comme «une tendance dominante de notre société corporelle⁴⁵». Cette image «pendulaire» du corps sera particulièrement éclairante pour analyser les diverses figures corporelles dans l'oeuvre de Tournier, où l'absence allusive du corps dévorant côtoie la survalorisation du corps désiré ou dévoré.

Avant de passer à l'étude des textes comme tels, toutefois, nous jugeons utile de situer la réflexion amorcée par Le Breton dans le contexte plus vaste de l'ensemble de la sociologie, ce qui nous permettra ensuite de faire le pont entre le corps social et le corps littéraire.

«On le sait, les sociologies naissent dans les zones de rupture, de turbulence, de désorientation des repères, de confusions, de crise des institutions, en un mot là où se rompent les anciennes légitimités.»

David Le Breton
*La Sociologie du corps*⁴⁶

Michel Dostie - «les corps investis»

Les travaux de Michel Dostie, qui s'est donné pour projet d'explorer les diverses manières de poser la question du corps, fournissent une synthèse étayée des travaux réalisés à ce jour en ce domaine. Projet d'éclaircissement du magma théorique qui entoure la question, son ouvrage intitulé *Les Corps investis*⁴⁷ affirme à la fois la socialité, l'historicité et l'investissement politique du corps. Mettant l'accent sur un volet quelque peu négligé de la question, l'auteur ouvre la voie à une possible sociogénèse du corps humain, bref à une sociologie du corps.

L'historicité du corps biologique

Posant d'abord que le corps, structure organique, ne peut être étudié sans tenir compte de ses prémisses biologiques, Dostie souligne l'historicité du corps humain. Le corps serait le produit de l'histoire, tant au niveau de sa phylogénèse⁴⁸ et

de son ontogénèse⁴⁹, que de sa sociogénèse⁵⁰. Le processus d'hominisation, entendu ici au sens d'évolution génétique de l'espèce humaine, aurait été déterminé par les conditions historiques et sociales qui ont accompagné son déroulement. Malgré la difficulté que pose une entreprise de sociologie de l'hominisation, des recherches démontrent en effet que :

le néo-cortex, ce siège de la conscience, des opérations abstraites, de l'«intelligence», qui occupe 85 p. 100 du volume du cerveau humain, ne peut se «parachever» que de concert avec la culture puisque l'essentiel des comportements qu'il gouverne nécessite des apprentissages sociaux et ne répond plus à une programmation stéréotypée et automatique⁵¹.

Comme le fait remarquer Albert Jacquard, «nous avons donné aux agressions et aux contraintes du milieu extérieur une réponse culturelle et non pas comme les autres espèces une réponse génétique⁵²». L'avenir du corps biologique serait ainsi gouverné par des interventions culturelles. Avec la perspective des manipulations du génome, «jamais la nature n'aura autant été objet et enjeu de culture⁵³», soutient Dostie.

Celui-ci rappelle également que, selon Karl Marx, le corps anatomique tel qu'il est vécu résulterait d'un processus historique : «La formation des sens est le travail de toute

l'histoire passée⁵⁴». Reprenant la thèse de David Le Breton, Dostie explique la dimension symbolique qui se trouve à la base de toute perception, cette symbolique étant le fruit d'un conditionnement social du biologique :

L'ordre des sens, leur capacité perceptive, leur utilisation hiérarchisée et différentielle, leur agencement combinatoire, sont le produit d'un ouvrage historique [...] Tout se passe comme si l'on n'aiguise que les fonctions sensorielles commandées par les nécessités de la vie sociale, par les impératifs de la classe ou du groupe auxquels nous appartenons⁵⁵.

C'est la culture qui dicterait ce qu'il convient de voir, d'entendre, de sentir, etc. Selon Dostie, une investigation sur le plan historique révèle qu'au cours des derniers siècles les sens ont subi un jeu de mutations qui a mené, en Occident, à la prédominance de l'oeil. L'hégémonie du regard sur les autres sens n'empêcherait toutefois pas ces derniers d'agir à un degré moindre⁵⁶.

Le façonnement de l'individu par le social s'étendrait même au squelette, ainsi qu'en témoignent les travaux rapportés par Dostie. «Le squelette d'un homme est donc au moins autant le produit de l'ensemble socioculturel dans lequel l'homme et ses ascendants ont vécu que dans le produit naturel d'une race

supposée⁵⁷». De même, le cerveau serait un organe social, gouverné par son enveloppe génétique, mais dont le fonctionnement dépend de l'interaction avec l'environnement, «selon une plasticité remarquable qui s'atténue à l'âge adulte⁵⁸». C'est la stimulation sociale qui permettrait d'«achever⁵⁹» les possibilités du cerveau. Bref, les recherches tendent à démontrer l'existence d'une profonde unité entre le corps biologique et le corps historique. Les symptômes corporels se chargent ainsi d'un sens, d'une symbolique insinuée, enfouie même dans le physiologique.

Cela suffit, avec Michel Dostie, «pour nous convaincre de la nécessité de réintroduire le corps dans l'histoire et l'histoire dans le corps⁶⁰». Nombreux sont les travaux à ce sujet qui ont d'ailleurs été réalisés pour contrer les thèses racistes - le nazisme notamment - qui faisaient des qualités corporelles et surtout cérébrales une simple question d'hérédité, affirmant ainsi la suprématie du «bon sang» sur le «mauvais» [sic].

Certains ont d'ailleurs reproché à Tournier d'avoir élevé au rang de l'esthétique la fascination nazie pour le corps⁶¹, accusations que celui-ci a réfutées de façon catégorique dans *Le Vent Paraclet* : «Nous étions vaccinés contre la séduction nazie. Nous l'avions vue naître» [VP, 75].

Les quelques réflexions que Tournier a formulées sur le sujet portent à croire qu'il adhère plutôt à la thèse du modelage sociohistorique de l'être. Ainsi écrit-il dans *Le Vol du vampire* : «Nous subissons tous la pression du corps social qui nous impose comme autant de stéréotypes nos conduites, nos opinions et jusqu'à notre aspect extérieur» [VV, 25]. Pour lui, toutefois, le rôle de l'écrivain ne doit pas se borner à être «une chambre d'échos» [VV, 25]. S'il reconnaît «la pression du corps social qui nous impose comme autant de stéréotypes nos conduites, nos opinions et jusqu'à notre aspect extérieur [VV, 25]», il reproche aux auteurs, tels Kipling et Wilde, de s'être laissé prendre au piège de la société victorienne et de ne pas s'être «déchaînés» contre le statut d'esclave qu'elle imposait aux enfants. Pour Tournier, en fait, «le propre des créateurs est de résister à cette sujétion pour remonter le courant et mettre en circulation leurs propres modèles» [VV, 25].

Pour bien comprendre dans quelle mesure Tournier s'est fait ou pas une «chambre d'échos» [VV, 25] des modèles en cours, il convient donc de poursuivre la revue du discours sur la socialité du corps.

La socialité du corps

Tout en se démarquant par rapport aux représentations strictement biologisantes, Dostie insiste sur la socialité du corps :

Les corps sont socialement travaillés, autant dans leur organicité, leur configuration plastique ou leurs manifestations comportementales - qui se chevauchent d'ailleurs - et doivent de ce fait être considérés comme objets sociologiques⁶².

Reprenant ensuite les thèses de Berthelot⁶³, Dostie présente les concepts d'«espace de corporéité», soit le nombre de possibles corporels et de «corporéité modale», soit l'ensemble des traits corporels socialement valorisés. Le «corps sociologique» est ainsi appréhendé à partir de plusieurs vecteurs :

- . Le premier est un aperçu historique des transformations survenues dans les systèmes de représentation du corps au cours des derniers siècles ainsi que leur articulation au contexte social (politique, économique, scientifique) des époques qu'elles ont marquées.

- . Le deuxième souligne l'incorporation des individus dans une société par le biais d'un modelage du corps selon des normes strictes avant tout socioculturelles; le corps est ainsi appréhendé comme signe, discours, **texte**⁶⁴, dans lesquels pourront être lus les rapports de force qui traversent le social.

- . Le troisième vecteur permet de constater comment les usages et les modes de perception et de valorisation du corps s'organisent de manière différentielle en fonction de variables sociologiques telles l'origine ethnique, l'appartenance à une classe sociale, le sexe ou la personnalité psychosexuelle et, finalement, l'adhésion institutionnelle.

L'investissement politique du corps

Après avoir établi l'historicité et la socialité de la corporéité, Dostie, à la suite de Jean-Marie Brohm, interroge l'avancée du pouvoir sur les corps. Cette démarche requiert toutefois l'ébauche d'une «théorie» du pouvoir à partir des réflexions de Michel Foucault sur cette question⁶⁵. Cette conception du pouvoir va au-delà de la traditionnelle référence aux États, aux institutions et aux règles qui en découlent.

Quand il est question du corps, cette définition doit être élargie. Comme l'a écrit Michel Foucault :

Ce qu'on appelle la vie politique depuis le 19^e siècle, c'est la manière dont le pouvoir se donne en représentation. Ce n'est ni là ni comme cela qu'il fonctionne. Les relations de pouvoir sont peut-être parmi les choses les plus cachées du corps social. Raison générale et tactique qui me semble aller de soi. C'est à la condition de masquer une part importante de lui-même que le pouvoir est tolérable. Sa réussite est en proportion de ce qu'il parvient à cacher de ses mécanismes⁶⁶.

Les corps seraient donc investis par le pouvoir politique. Les principaux traits de ce pouvoir seraient l'instance de la règle, le cycle de l'interdit et l'unité du dispositif⁶⁷.

L'instance de la règle, c'est le législateur qui légitime le pouvoir et ses modalités d'exercice. «La loi c'est la loi et il faut s'y plier, presque fatalement⁶⁸». Le cycle de l'interdit, ce sont les rapports de pouvoir qui agissent par la négative, refusant, rejetant, réprimant, récupérant, etc. Quant à l'unité du dispositif, c'est le pouvoir tentaculaire qui s'exerce à tous les niveaux de la société. Sur le plan corporel, il existerait une gestion étatique et institutionnelle, mais il faut chercher ailleurs l'essentiel des rapports entre le corps et le pouvoir.

Selon les thèses élaborées par Foucault, le pouvoir assure sa force en recourant plutôt à des moyens positifs, étant en cela fidèle à sa vocation productive. Le pouvoir, écrit Foucault, «c'est le nom qu'on prête à une situation stratégique complexe dans une société donnée⁶⁹». Le pouvoir n'existerait pas en soi, il s'exercerait simplement. Nul ne possède le pouvoir, il se présente plutôt ainsi :

un réseau de relations ouvertes, toujours tendues et en constante mouvance à l'intérieur duquel certains exercent un pouvoir sur d'autres. [...] son modèle n'est pas le contrat, la conquête, la cession mais la bataille perpétuelle⁷⁰.

Le pouvoir se caractérise ainsi par son immanence, qui conduit Foucault à en inférer qu'il vient d'en bas :

Le pouvoir n'origine pas de grandes institutions ou de l'État pour ensuite descendre et être intériorisé dans la conscience des individus. Au contraire, le pouvoir étatique repose sur l'intégration institutionnelle de relations de pouvoir microphysiques dont le jeu matériel est tout aussi bien et sans doute davantage infra-étatique et para-étatique⁷¹.

Ces micropouvoirs, comme le précise Dostie, s'exercent à tous les niveaux du social et, plus particulièrement, dans les corps.

À la suite de Foucault, Dostie nous propose donc de substituer à une théorie générale du pouvoir une analyse des relations de pouvoir. Cela exige de délaisser la description du pouvoir en termes négatifs. «Si le pouvoir est efficace, explique Dostie, c'est qu'il est interstitiel, polyphonique⁷² et qu'il produit et stimule davantage qu'il ne réprime⁷³. Le pouvoir aurait des effets positifs tant au niveau du désir que du savoir :

Et c'est justement dans ce rapport pouvoir-savoir que réside l'essentiel de l'investissement politique du corps, caractéristique de nos sociétés modernes. Le corps contrôlé, travaillé, insinué, c'est un corps connu, rationalisé, normalisé. Et ce sont certaines formes de pouvoir sur les corps, une technologie politique du corps, qui ont permis son objectivation⁷⁴.

En passant par le langage des libérations, les normes s'affichent moins comme telles, mais elles n'en existent pas moins et visent toujours la conformité sociale. Comme l'a montré Baudrillard, le corps «est un corps second, corps simulacre, corps fétiche investi selon un ordre de signes standardisés [...] Plus la vie passe dans les choses, moins il y a de vie dans le corps⁷⁵».

La sexualisation des corps

Si on s'interroge sur le rapport entre le corps comme objet social et la nourriture, la lecture des travaux de Michel Dostie est là aussi très éclairante. Ainsi nous rappelle-t-il que tout au plus quelques siècles nous séparent d'un temps où la nourriture - plutôt que la sexualité - se trouvait parmi les

principales préoccupations morales de la société. Comme le mentionnait déjà Michel Foucault dans ses derniers écrits sur l'histoire de la sexualité⁷⁶, au début de notre ère, chez les Grecs et les Romains, les plaisirs de la table dépassaient considérablement en intérêt ceux de la sexualité. En fait, rappelle Dostie, le terme «sexualité» n'existait pas encore à ce moment. Au début de l'ère chrétienne, la littérature médicale et philosophique démontre la prédominance des préoccupations alimentaires sur celles qui sont liées à la sexualité :

En témoigne la réglementation sur l'abstinence alimentaire et le jeûne régissant la vie en monastère. Et l'emphase [sic] ainsi mise sur le régime alimentaire perdurera jusqu'au Moyen Âge, terme d'une lente et progressive évolution où le souci du sexe équilibrera le souci de la nourriture⁷⁷.

Là ne s'arrête toutefois pas la problématique des régimes alimentaires, met en garde Dostie. Nombre de religions continuent d'ailleurs de sanctionner les pratiques de jeûne et d'abstinence, assimilant souvent les plaisirs de la chair à ceux de la chère. On assisterait néanmoins à «un processus complexe d'érogénéisation psycho-culturelle des corps⁷⁸», la sexualité et le désir du sexe étant conçus comme «les produits de longs processus historiques de problématisation, d'érotisation, de rationalisation⁷⁹».

Avec Le Breton, donc, Dostie, Berthelot, Brohm et d'autres confirment la pertinence de la sociologie pour l'étude du corps comme construit social, historique. Posant le corps comme signe, discours ou texte, Berthelot confirme pour sa part la pertinence de recourir aux outils sociologiques pour saisir le corps imaginaire qui émerge du construit social et historique. C'est donc forte de cette constatation que nous recourons à la sociologie du corps pour fonder notre analyse sur une grille conçue pour l'étude du corps social, certes, mais en l'adaptant à celle du corps littéraire.

Du corps social au corps littéraire

En tentant de convertir aux études littéraires la «lecture» du corps occidental par les sociologies, notre démarche trouve son intérêt par les questions qu'elle ne manque pas de soulever : en quoi la sociologie du corps peut-elle éclairer l'étude des corps-personnages littéraires ? Quel réseau de correspondances peut-on établir entre le corps comme construit sociologique et le corps comme construit littéraire ?

Puisque l'étude du construit sociologique des corps de chair dépasse largement le cadre de la présente étude - qui se limite aux corps de papiers - nous tenterons de répondre seulement à la

première question. Ainsi nous chercherons à repérer puis à analyser les foyers de convergence et les divergences entre les représentations sociales du corps, telles qu'elles sont décrites par les sociologies et l'imaginaire corporel tourniérien.

Si l'on peut affirmer avec Le Breton que «c'est à l'intérieur du corps et de la gestuelle que viennent s'inscrire avec prédilection les grandes figures de l'inconscient⁸⁰», nous nous demanderons quelles sont, enfin, dans l'oeuvre de Michel Tournier, les grandes figures qui peuplent les corps d'encre et de papier ?

Avec Jean-Michel Berthelot, disons que «le corps surgit, dans le discours sociologique, à la ligne de crête et de tension qui sépare le versant science sociale du versant science humaine⁸¹», et c'est en cela qu'il nous paraît fournir une approche nouvelle de l'imaginaire dans l'oeuvre d'auteurs qui, comme Tournier, s'alimentent au réalisme-naturalisme. Nous comptons donc relever le défi que représente cette approche et innover en créant un champ nouveau des études tourniériennes. Mais une autre question surgit bientôt : pourquoi la sociologie du corps pour l'étude du corps imaginaire et de la dévoration et non pas la sociologie de l'alimentation ?

Au départ, pour une raison bien évidente : l'acte de dévoration est une fonction corporelle. Il faut dire aussi que, dans l'imaginaire tourniérien, l'aliment dépasse le statut de valeur d'échange, il accède à l'imaginaire symbolique. Il y a bien sûr présence d'aliments au sens propre, mais c'est surtout l'autre [personnage] qui fait figure d'objet alimentaire, le principal mode de relation à l'autre dans l'imaginaire tourniérien étant celui de la dévoration, d'où le titre de la présente thèse.

Comme l'écrit encore Le Breton :

La sociologie du corps montre l'importance, dans le façonnement de la corporéité, de la relation à autrui, Elle constate à loisir l'influence des appartenances culturelles et sociales dans l'élaboration de la relation au corps [...]. La sociologie du corps peut ainsi éclairer sous un autre angle de nombreuses approches effectuées sur des objets différents, de même que d'autres approches peuvent elles aussi enrichir son questionnement⁸².

En concevant le corps comme une construction sociale, la sociologie du corps nous permet d'échapper à ce que Valéry appelait les «superstitions littéraires», ces «croyances qui ont en commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi [en est-il de l'] existence et [de la] psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles⁸³». À côté des typologies des personnages et de leurs comportements que nous fournissent Philippe Hamon⁸⁴ et Gérard Genette⁸⁵, les outils fournis par la sociologie du corps nous permettent de saisir avec plus d'acuité encore la place de l'alimentaire dans le discours littéraire sur le corps.

«Le corps est partout, il est tout», écrit M. Lobrot⁸⁶. Aussi la science moderne, participant au discours corporéiste, s'est-elle donné des moyens de saisir le rôle du corps et son importance dans les relations humaines. Dans *Les Corps et les communications humaines*⁸⁷, les professeurs Pierre Vayer et Charles Roncin ont établi à partir de prémisses systémiques, une typologie de la communication gestuelle qui permet de rendre compte du discours corporel. Parmi les médiums de la communication corporelle, ils ont répertorié : le regard, les expressions faciales, le comportement vocal, le comportement kinesthésique, le comportement tactile, les comportements dits primitifs, le comportement territorial et le comportement vestimentaire et ornemental. Cette typologie des médiums corporels reprend et approfondit les travaux de plusieurs chercheurs⁸⁸ qui se sont attachés à cerner la complexité de l'expression corporelle inhérente à toute situation de communication.

Vayer et Roncin ont ensuite considéré les divers comportements corporels appréhendés à la lumière de leur appartenance à trois «modes de relation», soit l'«être», la «personne» et le «sujet», chacune de ces appartenances correspondant, dans l'ordre, à un «statut attribué au corps» : corps maîtrisé, corps instrument ou corps libéré⁸⁹.

Il convient de souligner, prudence épistémologique oblige, que le projet de classification des comportements corporels réalisé par les auteurs avait une finalité qui était tout sauf littéraire. Leur objectif était plutôt d'approfondir la connaissance des comportements corporels dans la perspective d'animation de groupes. Par l'extrême souci de précision qui le caractérise, toutefois, ce projet présente d'intéressantes possibilités de conversion à l'analyse de la corporéité romanesque. S'il est impossible de comparer nos conclusions à celles des auteurs étant donné la disparité des champs d'application, l'utilisation de leur typologie nous permet de « saisir », plus étroitement que ne font les grilles littéraires traditionnelles, comment se construit le corps imaginaire tourniérien et quelle est la place qu'y occupe la dimension de la dévoration.

Pour mieux étudier, à travers la corporéité des personnages, les grandes figures de l'imaginaire tourniérien de même que la place fondamentale de l'alimentaire dans la structure dynamique de l'oeuvre, nous nous appuierons sur la typologie de Vayer et de Roncin, mais en l'adaptant comme suit :

Typologie de Vayer-Roncin	Typologie adaptée
corps maîtrisé	= corps maîtrisé
corps instrument	= corps instrumental ⁹⁰
corps libéré	= corps libéré - mythique - restitué - sacralisé

La catégorie du **corps maîtrisé** correspond à toutes les pratiques de socialisation du corps, comprises ici comme gestes servant à intégrer, concrètement ou symboliquement, le sujet au groupe social. Il n'est pas tant question ici de maîtrise de soi que de maîtrise par un agent extérieur, même s'il arrive que, sur le plan symbolique, les personnages reproduisent à leur endroit les schémas de maîtrise du corps. Si les modalités de maîtrise peuvent varier considérablement d'une oeuvre à l'autre chez Tournier, nous verrons qu'elles correspondent toutes à des images de morcellement du corps ou de perte de l'intégrité corporelle et qu'elles sont associées à deux images fondamentales, soit celle de l'enfant coiffé et celle de l'Attentat. Cette catégorie est présente dans tous les récits de Tournier, car elle correspond, ainsi que nous le verrons plus loin, à une forme de violence fondatrice qui donne corps et âme au récit.

Dans le temps du récit, la catégorie du **corps instrumental** fait généralement suite à celle du corps maîtrisé. Une fois que le groupe social a maîtrisé le sujet, ce dernier peut être soumis aux desseins des individus ou de la société. Le corps peut se prêter à diverses formes d'instrumentation, depuis le travail volontaire à des formes d'esclavage et d'emprisonnement. Ainsi que nous le verrons dans l'étude des divers personnages tournieriens, cette instrumentation du corps est étroitement liée aux schèmes de la dévoration.

La troisième catégorie, celle du corps libéré, est aussi présente dans toutes les oeuvres. Les représentations de la liberté du corps présentent d'importantes variantes entre les oeuvres et souvent même d'un personnage à l'autre. Aussi avons-nous divisé cette troisième catégorie en trois sous-catégories - le corps **mythique**, le corps **restitué** et le corps **sacralisé** - ce qui nous permettra de répertorier avec plus de précision les représentations du corps imaginaire dans l'oeuvre.

Le corps revêt une dimension **mythique** quand il permet au personnage de transcender l'Histoire pour entrer dans la sphère du mythe. C'est ce que Michel Butor nommait le «décollement par rapport au réel⁹¹». Cette image de décollement sied d'ailleurs très bien à l'imaginaire de Tournier, où on constatera que le corps maîtrisé et le corps instrumental correspondent souvent à la dimension «terrestre» du personnage, tandis que le corps **mythique** serait plutôt aérien, météorique, quand ce n'est pas carrément cosmique.

Autre figure de corps libéré, le **corps restitué** est celui qui nne au sujet son intégrité corporelle. Dans l'imaginaire tourniérien, nous verrons que cette intégrité n'est souvent retrouvée qu'au terme d'un long parcours et que la dévoration symbolique de l'autre, comme dans *Le Roi des Aulnes* et la gémellité, comme dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *Les Météores* sont des passages obligés de cette restitution du corps.

Quant au **corps sacralisé**, il souligne le rapport à autrui non plus selon le simple mode de la dévoration, mais plutôt sous une forme sublimée : celle de l'offrande rituelle. Le schème de la dévoration persiste toutefois dans plusieurs romans, parce que c'est souvent le corps qui est offert. Cette figure corporelle est présente dans tous les récits à des degrés divers, mais c'est dans *Le Médianoche amoureux* qu'elle atteint un sommet d'invention, le récit lui-même venant se substituer au corps pour l'offrande rituelle.

Dans les pages qui suivent, nous pourrons donc, au moyen de cette typologie et sociologie du corps à l'appui, confirmer la valeur structurante des schémas de dévoration, non seulement dans les oeuvres de Tournier où le corps est une préoccupation au premier degré, comme dans *Le Roi des Aulnes* et *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, mais dans la problématique identitaire immanente à tous les textes du corpus.

Notes

1. François Ricard, *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1985, p. 20.
2. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de François Ricard, *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1985, 196 p.
3. Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 3.
4. *Ibid.*, p. 4
5. On pense, bien sûr, aux travaux du philosophe François Lyotard, mais aussi à ceux de Wolfgang Iser qui a résumé dans *Un sujet moderne*, en une seule petite phrase, ce qui se cache derrière une dénomination un peu grandiloquente : «Le postmoderne commence là où cesse le tout» dans Stéphane Santerres-Sarkany, *op. cit.*, p. 111.
6. Stéphane Santerres-Sarkany, *op. cit.*, p. 111.
7. Marc Angenot, 1889. *Un État du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989, p. 91.
8. David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 126 p.
9. Voir à ce titre, la préface de l'ouvrage de Michel Dostie, *Les Corps investis*, signée Jules Duchastel (UQAM), Montréal, Les Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1988, p. 11. Duchastel y reprend une opinion exprimée à maintes reprises par J.M. Berthelot.
10. David Le Breton, *op. cit.*, p. 4.
11. David Le Breton, «La Symbolique corporelle», *Ethnologie française*, nouvelle série, tome 14, n° 1, janvier-mars 1985, [p. 1].
12. Cf. Arnaud Villani, «Allégresse et jubilation dans le retour du corps prodigue», *Analyses & réflexions sur le corps*, vol. II, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 136.
13. David Le Breton, *op. cit.*, p.3.
14. *Ibid.*, p. 13.
15. *Ibid.*, p. 13.

16. *Ibid.*, p. 13.
17. *Ibid.*, p. 18.
18. Pour plus de détails à ce sujet, voir les monographies de N. Anderson (*The Hobo*, 1923), de C. Shaw (*The Jake-Roler*, 1931; *Brothers in Crime*, 1938), de Whyte (*Street Corner Society*, 1943), de L. Wirth (*The Ghetto*, 1928).
19. Norbert Elias, *La Civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (traduction française).
20. David Efron, *Gesture, Race and Culture*, The Hague-Paris, Mouton, 1972.
21. David Le Breton, *op. cit.*, p. 22.
22. Gregory Bateson et Margaret Mead, *Balinese Character : A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Science, 1942.
23. J.-M. Berthelot, dans Michel Dostie, *op. cit.*, p. 91.
24. David Le Breton, *op. cit.*, p. 24.
25. *Ibid.*, p. 26.
26. *Ibid.*, p. 26.
27. *Ibid.*, p. 28.
28. *Ibid.*, p. 29.
29. *Ibid.*, p. 31, 32.
30. *Ibid.*, p. 35.
31. *Ibid.*, p. 37.
32. *Ibid.*, p. 37.
33. Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, François Maspero, 1971 (traduction française) dans David Le Breton, *La Sociologie du corps*, *op. cit.*, p. 87.
34. David Le Breton, *op. cit.*, p. 87.
35. *Ibid.*, p. 90.
36. *Ibid.*, p. 44.
37. *Ibid.*, p. 66.

38. *Ibid.*, p. 67.
39. *Ibid.*, p. 89.
40. David Le Breton, «L'Effacement ritualisé du corps», *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 77, juillet-décembre 1984, p. 273-286.
41. *Ibid.*, p. 275-276.
42. *Ibid.*, p. 275-276.
43. *Ibid.*, p. 275-276.
44. *Ibid.*, p. 186.
45. *Ibid.*, p. 286.
46. David Le Breton, *La Sociologie du corps*, *op. cit.*, p. 9.
47. Michel Dostie, *op. cit.* 228 p.
48. Selon Dostie : processus de formation et d'évolution des caractères propres à une espèce.
49. Selon Dostie : développement et évolution, à partir de la conception, des caractères d'un individu et ce, en fonction de son histoire propre, de son aventure singulière.
50. Selon Dostie : ensemble des facteurs de nature sociale et historique qui ont fait pression sur le développement et l'évolution de la morphologie du corps humain.
51. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 26.
52. Albert Jacquard, *Éloge de la différence*, Paris, Seuil, 1978, p. 56.
53. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 28.
54. Karl Marx, *Les Manuscrits de 1844*, Paris, Éd. Sociales, 1969, p. 84, dans Michel Dostie, *op. cit.*, p. 32.
55. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 32-33.
56. Dans *Le Roi des Aulnes* et dans «Le Suaire de Véronique» (cf. *Le Coq de bruyère*), sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, Tournier a d'ailleurs montré avec éloquence les excès auxquels peut mener cette prédominance.

57. Françoise Piponnier et Richard Bucaille, «La Bête ou la Belle ? Remarques sur l'apparence corporelle de la paysannerie médiévale», *Ethnologie française*, 1976, vol. VI, n^{os} 3-4, p. 228.
58. John Losber, «Un cerveau minuscule», *Psychologie*, janvier 1982, p. 52, dans Michel Dostie, *op. cit.*, p. 37.
59. Le mot «achever» ne doit pas être saisi au sens absolu du terme, la connaissance actuelle que nous avons du cerveau montrant que nous n'en utilisons qu'une partie.
60. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 40.
61. Ainsi qu'en fait mention Jean Lefebvre dans «Michel Tournier, le romancier bouffé aux mythes», *Nuit blanche*, n^o 41, octobre-novembre 1990, p. 40.
62. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 49.
63. J.M. Berthelot, «Corps et Société», *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXIV, 1983, p. 128.
64. C'est nous qui soulignons.
65. Voir à ce sujet *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p., *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p. ainsi que l'ouvrage de Hubert Dreyfus et de Paul Rabinov, Michel Foucault. *Un Parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, 366 p.
66. Michel Foucault, dans Michel Dostie, *op.cit.*, p. 113.
67. Ces catégories nous seront utiles au chapitre intitulé «Le Corps instrumental», où nous étudierons, entre autres, la représentation de l'avancée du pouvoir sur les corps faite par Tournier.
68. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 117.
69. Michel Foucault, «Deux Essais sur le sujet et le pouvoir» dans Michel Dostie, *op. cit.*, p. 308, 309 et 314.
70. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 118.
71. *Ibid.*, p. 119.
72. Il sera intéressant, lorsque nous aborderons la question du rapport entre corps et pouvoir chez Tournier, d'examiner comment l'avancée du pouvoir sur les corps recèle une dimension polyphonique à l'intérieur de l'oeuvre, au sens de rencontre de multiples corporéités modales.
73. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 120.

74. *Ibid.*, p. 120.
75. Jean Baudrillard, dans Michel Dostie, *op. cit.*, p. 129.
76. Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 129 et ss; *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 165 et ss.
77. Michel Dostie, *op. cit.*, p. 138.
78. *Ibid.*, p. 142.
79. *Ibid.*, p. 142.
80. David Le Breton, «La Symbolique corporelle», *Ethnologie française*, nouvelle série, tome 14, n° 1, janvier-mars 1985, [non paginé].
81. Jean-Michel Berthelot et al., «Les Sociologies et le corps», *Current Sociology*, vol. 33, n° 2, été 1985, p. 131.
82. David Le Breton, *La Sociologie du corps*, *op. cit.*, p. 80 et 43.
83. Paul Valéry, *Tel quel*, dans Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, mai 1972, p. 86-100.
84. Philippe Hamon, *op. cit.*
85. Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 290 p.
86. M. Lobrot, dans Pierre Vayer et Charles Roncin, *Le Corps et les communications humaines*, France, Éditions Vigot, 1986, p. 18.
87. *Ibid.*, principalement dans le chapitre I. «Le corps et l'action», p. 15-41.
88. Pour réaliser cette typologie, montrant les liens étroits entre celle-ci et divers discours sur le corps, Vayer et Roncin se sont inspirés d'auteurs tels Desmond Morris, R. Birdwhistell et A. Montagu.
89. Pierre Vayer et Charles Roncin, *Le Corps et les communications humaines*, *op. cit.*, p. 41.
90. Pour des raisons de symétrie syntaxique avec les autres éléments de la typologie, nous préférons l'adjectif «instrumental» au nom «instrument».

91. Michel Butor dans Mariska Koopman-Thurlings, *Vers Un Autre Fantastique, étude de l'affabulation dans l'oeuvre de Michel Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B.V., 1995, p. 3.

CHAPITRE II

LE CORPS MAÎTRISÉ OU L'ENFANT COIFFÉ

Jean-Raoul Austin de Drouillard a souligné avec justesse comment, chez Tournier, le corps subissait toute une série de transformations : «corps-androgyne, corps démultiplié, corps-perversion, corps-subversion, corps tellurique, corps-météores, corps céleste ou sublimé¹». Dans l'oeuvre, coexistent et se succèdent ainsi plusieurs sens corporels qui assurent la mouvance du récit et que nous allons maintenant examiner au moyen de la typologie présentée au chapitre précédent.

À l'origine de toutes les figures corporelles étudiées, se trouve celle du **corps maîtrisé**. Ici, la maîtrise du corps est synonyme de socialisation : chez Tournier, l'entrée en société est le «passage d'un état biologique à un état social», ainsi qu'il l'explique lui-même dans *Le Vent Paraclet* [VP, 19].

L'étude du corpus révèle que l'entrée en société - la maîtrise du corps - se trouve associée à deux figures dominantes de dévoration, soit celle de «l'enfant coiffé» et celle de «l'Attentat²».

L'enfant coiffé

«Quand vous aurez fini de me coiffer,
j'aurai fini de vous haïr.»

Saint-John Perse³

La première est celle de l'enfant coiffé. À l'âge de six ans, comme le raconte Tournier dans *Le Vent Paraclet*, le grand-père maternel, à l'entrée des Prussiens à Bligny-sur-Ouche, en 1871, se vit attribuer le rôle de pupitre :

Le pupitre, c'était lui, car le chef de la clique militaire disposée sur la place du village l'avait choisi parmi les enfants du premier rang des badauds pour porter sa partition. Le petit Édouard soutenait à deux mains le grand cahier qui s'appuyait sur son front. On ne le voyait donc pas. Mais on l'entendait, car il hurlait, et ses sanglots bruyants se mêlaient aux flonflons de la fanfare prussienne [VP, 11].

Cette décapitation symbolique et le «remplacement» de la tête par la coiffe qu'est l'oeuvre à porter correspondent à une brutale intégration au «corps» social. On peut associer «cette petite image traditionnelle dans la famille» [VP, 11] de Tournier, à une forme de violence fondatrice⁴. «Toute création s'origine [sic] dans un démembrement préalable⁵», explique Patrice Villani. Ainsi, au passage du corps physique au corps social correspondrait la rupture du «verrou cannibalique» : la tête de l'enfant est en quelque sorte dévorée par le livre. Ici, le

corps social s'intextue en l'enfant, se donne à lire en ses lieux et place. L'enfant est d'orénavant coiffé, maîtrisé, bref décapité symboliquement. «Une prison, ce n'est pas seulement un verrou, c'est aussi un toit», écrit Tournier dans ses *Petites Proses* [PP, 31]. Quelle image pourrait rendre plus clairement un imaginaire dominé par une dynamique de *membra disjecta* ?

L'Attentat

Il est une autre image qui, à tout le moins, exprime cette dynamique de *membra disjecta* avec une puissance égale. C'est celle de la «famille médicale» de Tournier - plusieurs de ses membres étant liés à la profession médicale -, qui prend à ses yeux des allures ogresses :

Car à l'aube de ma petite histoire personnelle, il y avait eu l'Agression, l'Attentat, un crime qui a ensanglanté mon enfance et dont je n'ai pas encore surmonté l'horreur [VP, 17].

L'Attentat, c'est l'ablation des amygdales qu'il subit, sans anesthésie, à l'âge de quatre ans. Faisant un lien entre cet attentat et ceux, multiples, que subissent les corps des

personnages tourniériers, ceux-ci nous apparaissent comme autant de lieux où se rencontrent et se heurtent différents discours sur le corps, dans le chaos chaque fois déclenché par la rupture d'un verrou cannibalique :

L'enfance nous est donnée comme un chaos brûlant, et nous n'avons pas trop de tout le reste de notre vie pour tenter de le mettre en ordre et de nous l'expliquer [VP, 19].

Pour Tournier, la rigueur et la cruauté des épreuves infligées à l'enfant correspondent au désir de faire sortir ce dernier de l'état indifférencié où il se trouve :

La vérité, c'est que l'enfant primitif ne fait pas partie du corps social, il n'a pas fait son entrée dans la société. En tant que marginal absolu, il n'est donc soumis ni aux tabous, ni aux prescriptions rituelles qui assurent la cohésion de l'organisme social. [...] Car à en juger par la rigueur et la cruauté des épreuves infligées à l'enfant, on dirait qu'on veut lui faire payer en une seule fois les longues années d'insouciance et de liberté qu'il vient de vivre [VP, 58].

La dévoration symbolique s'inscrit dans une structure initiatique à laquelle Tournier attache beaucoup d'importance. Aussi affirme-t-il dans *Le Vent Paraclet* : «C'est à coup sûr le thème littéraire dont l'apparition dans une oeuvre mobilise mon attention et ma sensibilité avec le plus d'urgence» [VP, 49].

Dans l'oeuvre de Tournier, les images de maîtrise du corps par le morcellement primitif donneront lieu à tout un réseau d'arrachements successifs, ainsi que nous le démontrerons plus loin. «Un rapport de réversibilité semble ainsi s'établir entre le corps et le texte. Si le texte est corps, le corps lui-même est un texte ou plutôt un palimpseste raturé. Traces ou cicatrices, il s'agit toujours des signes visibles d'un événement ineffaçable⁶». À ces images originelles, vient répondre tout un réseau d'images, où Tournier «travaille» les modalités corporelles, les discours sur le corps, comme si les récits visaient à «digérer» ces images fondatrices de morcellement-dévoration. «Quand je m'assois à ma table, je ne fais que recopier ce qui est dans ma tête⁷», confiait-il dans le cadre du colloque de Cerisy qui lui fut consacré en 1990, confirmant ainsi dans son imaginaire l'adéquation symbolique entre le livre et le corps.

Dans l'oeuvre de Tournier, donc, le corps et le texte servent de substrat à une incessante reprise du schéma de morcellement-dévoration originel. Entre ces images fondatrices de démembrement-dévoration du corps (*membra disjecta*) et celles de corps reconstitué (*membra restituta*) que l'on retrouve par ailleurs dans l'oeuvre, prend ainsi forme une importante structure de l'imaginaire tournierien, soit la quête d'une reconstitution symbolique du corps, dont nous nous efforcerons de suivre les analogons dans la configuration globale de l'oeuvre.

Le Roi des Aulnes - oeuvre matrice

Du point de vue de l'imaginaire, nous considérons *Le Roi des Aulnes* comme oeuvre matrice⁸, bien que sa parution, en 1970, fut ultérieure à celle de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*⁹.

Comme le confirme l'auteur lui-même dans *Le Vent Paraclet*, c'est *Le Roi des Aulnes* qui sert de liminaire à l'oeuvre :

En 1958, j'ai tenté une première version du *Roi des Aulnes*. Le manuscrit démesuré s'arrêtait à la déclaration de guerre en 1939 qui lui servait d'épilogue. Je me suis avisé alors que le tiers de ce roman était écrit, car il convenait de lui ajouter les aventures de mon héros pendant la «drôle de guerre» (39-40) puis sa captivité en Allemagne et son épanouissement monstrueux dans le climat de la Prusse-Orientale du III^e Reich [VP, 194].

Même si l'auteur a dû reprendre *ab initio* le *Roi des Aulnes* après avoir écrit et publié *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, il reste que la toute première figure romanesque surgie de l'imaginaire de l'auteur a pris la forme d'un monstre dévorant. Dans l'ouvrage qu'elle a consacré aux fictions métaphysiques chez

Michel Tournier, Susan Petit a d'ailleurs avancé une hypothèse qui va dans ce sens :

L'«ogre» Tiffauges est le personnage auquel Tournier est constamment associé et, même si l'écrivain s'est toujours défendu d'être l'un de ses personnages, il admet quelques ressemblances avec Tiffauges [...] Le fait que Tournier fut incapable de terminer le roman qui met en scène ses expériences avant d'avoir exercé sa plume en écrivant *Vendredi* porte à croire que *Le Roi des Aulnes* comporte une charge émotive si grande qu'il lui avait été impossible de la maîtriser auparavant [traduction]¹⁰.

Nous n'avons pas inclus le premier manuscrit du *Roi des Aulnes* dans notre corpus, cette sorte d'étude archéologique de l'oeuvre dépassant l'objectif de la présente thèse.

Françoise Merllié nous apprend d'ailleurs que cette première version du *Roi des Aulnes*, appelée «Les Plaisirs et les Pleurs d'Olivier Cromorne», correspondait aux «Écrits sinistres¹¹». Même si elle constate que le mythe de l'ogre et le thème de l'Allemagne nazie ne s'y étaient pas imposés de façon aussi décisive, nous constatons que la dynamique alimentaire était déjà présente dans la facture du récit. Comment, en effet, ne pas associer les pleurs d'Olivier Cromorne¹² aux sanglots du jeune Édouard dévoré par le livre de la fanfare prussienne ? Comment, aussi, ne pas associer les «croc» et «morne» entendus dans «Cromorne» à l'horreur de l'Attentat ?

Dans son analyse du *Roi des Aulnes*, Tournier renforce d'ailleurs cette idée, disant s'être inspiré pour son roman du *Chant des jeunes Hébreux* de Karlheinz Stockhausen, qui fait entendre le chant d'enfants torturés par le feu [VP, 127]. «La voix plutôt, écrit-il, car il n'y avait à l'enregistrement qu'un seul enfant, mais elle fut par un artifice d'enregistrement multipliée, superposée à elle-même, tellement que cet enfant chantait en chœur avec lui-même» [VP, 127-128]. Dans *Le Roi des Aulnes* comme dans tous les livres de Tournier, cette voix se fait entendre, sanglots du jeune Édouard, cris de la victime de l'Attentat, autant de voix rattachées au morcellement primitif, à la rupture du verrou cannibalique, donnant force d'image fondatrice à cette figure corporelle de l'imaginaire tourniérien.

Le discours littéraire tourniérien s'organise ainsi en une configuration de termes marqués par la récurrence des mêmes sèmes : le corps est maîtrisé-morcelé, il se met à «parler», à crier, à exister, il devient système de signes à partir, précisément, du moment où il y a perte de l'unité et du sens biologique originel. À partir de là, le corps, le cri, la dévoration, l'écriture se superposent et se relaient, inlassable incantation, souffle, plainte, hurlement ou rugissement, toujours en réaction au morcellement primitif.

En évoquant d'abord le poème de Goethe dès le titre du récit, l'auteur situe les personnages à venir par rapport à l'histoire littéraire. Sur le plan de l'imaginaire, il les place dans le schéma qui oppose les figures de protecteur et de ravisseur, l'objet du désir étant l'enfant. Chez Goethe, son corps est dévoré de l'intérieur, laissé sans vie dans les bras de son père; la maîtrise du corps est fatale :

- Je t'aime, ton beau corps me tente,
Si tu n'es pas consentant, je te fais violence!
- Père, père, voilà qu'il me prend!
Le Roi des Aulnes m'a fait mal!

Le père frissonne, il presse son cheval,
Il serre sur sa poitrine l'enfant qui gémit.
À grand-peine, il arrive à la ferme.
Dans ses bras, l'enfant était mort [RDA, 584].

Chez Tournier, le ravissement devient un motif repris inlassablement, comme si la voix même des narrateurs se faisait l'écho d'un corps morcelé et de son cri de souffrance, celui «d'un petit fantôme inconsolable, écrasé par l'hostilité de tous» [RDA, 42].

En ces mots, «Écrits sinistres d'Abel Tiffauges», le sous-titre du premier chapitre reprend, en la précisant, la figure dévorante annoncée par le titre *Le Roi des Aulnes*. Le lecteur est ainsi convié, à l'instar de l'enfant du poème de Goethe, à lire-entendre la voix de l'ogre, à se laisser prendre par elle.

Puis c'est au tour de Tiffauges de venir doubler¹³ la figure ogresque, car il doit son nom à l'une des propriétés de Gilles de Rais, figure ogresque contemporaine de Jeanne d'Arc auquel Tournier consacrera ultérieurement un bref récit, *Gilles et Jeanne* [1983]. Ogre parmi les ogres, Tiffauges porte ainsi le nom d'une ville de Vendée dont les environs, au XV^e siècle, servirent de cadre au massacre de centaines d'enfants. Son personnage porte donc la marque de l'«ogritude» dès l'incipit du roman.

Son prénom compte également parmi les premiers signes qui «incorporent» le personnage dans une dynamique de corps maîtrisé. Le prénom «Abel» rappelle ainsi le personnage biblique qui fut assassiné par son frère jaloux (Caïn) et qui fut, de ce fait, considéré comme le premier martyr. Ainsi, en raison de ses nom et prénom, Abel Tiffauges apparaît lui-même comme une double figure antithétique. Par un habile chassé-croisé, le prénom «Abel» préfigure la fin sacrificielle du personnage, et le nom Tiffauges le début et le cheminement de la figure ogresque. A la fin du récit, on assiste en fait à la dévoration symbolique de Tiffauges par Abel, la figure sacrificielle ayant absorbé la figure dévoratrice. Dans la dernière phrase, il ne reste d'ailleurs du personnage que le pronom «il» : comme la terre avait avalé le sang d'Abel, la voici qui avale Tiffauges.

Le maître de l'inversion qu'est Tournier ne s'est toutefois pas contenté de platement inverser le schéma dévoré-dévorant en dévorant-dévoré. Si Abel dévore Tiffauges, le résultat n'est pas la disparition de Tiffauges, mais plutôt une transformation des signes qui lui sont associés. Entre la figure dévorante de l'incipit et la figure dévorée de la clôture, s'instaure tout un schéma d'écriture comme ingestion, digestion, expulsion de signes. À cette image de l'écriture vient se superposer celle de la lecture, également comme ingestion, digestion, expulsion. Ce qui est ingéré ici, toutefois, n'est pas un aliment ordinaire, car l'auteur est à la fois «vampire» et «géniteur», comme il le dit si bien dans *Le Vol du vampire* :

À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est : un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement - comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère - les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur [VV, 13].

Par ses titre et sous-titres marqués par l'ogritude, le roman lui-même se met ainsi à mimer le livre dévorant de «l'enfant coiffé». En s'abattant symboliquement sur la tête du lecteur, il expose ce dernier au risque d'être ravi de l'intérieur, comme l'enfant est ravi par le Roi des Aulnes, établissant ainsi une correspondance entre l'acte de lire lui-même et la dévoration

symbolique. Voilà qui correspond tout à fait aux critères de «réussite» de l'auteur :

Nous disons donc qu'un livre a d'autant plus de valeur littéraire que les noces qu'il célèbre avec son lecteur sont plus heureuses et plus fécondes [...] Car s'il y a homogénéité ontologique entre ces sentiments et les personnages qui les éprouvent - les uns et les autres relevant de la fiction - lorsqu'ils se retrouvent dans le lecteur - être de chair et de sang -, leur nature fictive devient évidente, et les situe sur un autre plan. En d'autres termes, les sentiments transmis par le livre au lecteur possèdent une dimension nouvelle, la dimension fictive, qui leur confère leur valeur et leur beauté [VV, 19].

Ainsi, le lecteur - comme l'enfant coiffé, comme l'enfant victime de l'Attentat, comme l'enfant du *Roi des Aulnes* de Goethe, comme Tiffauges - entre dans l'histoire en s'intégrant au schéma de la dévoration, mais cette fois en le sublimant. Au ravissement physique - *membra disjecta* - vient alors correspondre le «ravissement» de l'esprit du lecteur, à la fois enlèvement et extase. À son tour, le lecteur occupe cette place vulnérable où, dévorant le livre, il peut être dévoré par les signes qu'il contient.

Tiffauges maîtrisé

Un temps, un ogre, une femme, ainsi débute *Le Roi des Aulnes*.

«Tu es un ogre» [RDA, 13], dit à Tiffauges Rachel. En quelques mots, la figure de corps maîtrisé est posée. Voilà le personnage de Tiffauges, classé, répertorié parmi un ensemble de géants effrayants, défini d'avance par les innombrables récits d'ogre, lu avant que d'être lu. Cette notion de «relecture» est d'ailleurs présentée, à la suite de Gide, comme une forme d'idéal par Tournier :

André Gide a dit qu'il n'écrivait pas pour être lu mais pour être relu. Il voulait dire par là qu'il entendait être lu au moins deux fois. J'écris moi aussi pour être relu, mais, moins exigeant que Gide, je ne demande qu'une seule lecture. Mes livres doivent être reconnus - relus - dès la première lecture [VP, 189].

Au personnage de Tiffauges se substitue ainsi un corps-texte, relu d'avance, celui qu'impose la figure de l'ogre littéraire. «L'en deçà vaut bien l'au-delà, écrit-il, d'autant plus qu'il en détient probablement la clé» [RDA, 13]. L'en deçà, ici, c'est la figure de décapitation symbolique. Une fois les paroles fatidiques de Rachel prononcées, Tiffauges n'a plus de tête que celle d'un ogre, de figure légendaire, une «tête de livre» en somme, comme le jeune Édouard.

À cette image de décapitation symbolique vient s'ajouter celle d'un autre démembrement : Tiffauges perd l'usage de sa main droite, qui est happée par une manivelle. On ne saurait ignorer non plus la rupture avec Rachel, qui mène Tiffauges à «répandre ses viscères sur du papier» [RDA, 17], image qui renforce la structure qui se construit peu à peu à partir du *membra disjecta* initial. Le corps maîtrisé prend ici forme à mesure qu'on le nomme, qu'on l'institue en texte. C'est la sentence prononcée par Rachel, suivie du démembrement accidentel, qui mène Tiffauges au texte.

Comme dans le cas de l'Enfant coiffé et de l'Attentat, la pulsion dévorante est issue d'ailleurs; elle est issue de la maîtrise du corps par un agent extérieur et correspond à une image de morcellement. Chez Tournier, on ne devient dévorant qu'en étant dévoré. La pulsion cannibalesque serait ainsi une affaire de filiation.

Maîtresse ou maître ?

Qui fait la constatation d'un «corps maîtrisé» doit aussi s'interroger sur la présence d'un «maître». On sait déjà l'influence qu'a eue la «maîtresse» de Tiffauges en le consacrant

ogre. Ici la maîtresse est toutefois une figure ambiguë, jouant des rôles multiples qui se cumulent et s'annulent. Par son rire, d'abord, Rachel est associée au maître de Tournier, Bachelard, qui, ainsi qu'il le raconte dans *Le Vent Paraclet*, lui a révélé «un trait fondamental de l'entreprise philosophique et qui est comme sa marque d'authentification : le rire» [VP, 152]. Maître à penser de Tiffauges par «une certaine vue dissolvante des choses» [RDA, 19], Rachel est aussi maîtresse de Tiffauges au sens sexuel du terme. En le qualifiant de «serin» [RDA, 20], toutefois, elle lui sert une forme de castration symbolique, s'inscrivant à son tour dans le schéma de *membra disjecta*.

Il y aurait donc autre chose à lire que le sens commun dans la phrase de Tiffauges : «ma gorge se serre quand je pense que j'ai perdu Rachel» [RDA, 19]. Ce pourrait être aussi une nouvelle expression de l'angoisse associée au morcellement du corps.

Par un complexe effet de renversement donc, Tiffauges, qualifié d'ogre par Rachel en raison de son comportement sexuel sur le mode de la dévoration – «Tu me ravales au niveau du bifteck» [RDA, 21], dit-elle – se voit à son tour dévoré symboliquement par celle-ci. «Et aussitôt je lui trouvai en effet un air de loup, avec ses sourcils noirs, son nez aux narines retroussées et

sa grande bouche avide» [RDA, 20], écrit-il. Puis, de dévorante, Rachel reprend le statut de dévorée avec «son ventre décapité» [RDA, 33]. Cette image sera d'ailleurs reprise dans *La Famille Adam*¹⁴.

Ainsi, chez Tournier, le parcours de dévoration n'est jamais univoque : le corps maîtrisé devient maître pour être ensuite maîtrisé à son tour. Ce réseau d'inversions prend forme dans la facture même du corps des personnages. Cohabitent alors dans le corps de Rachel des images de «bifteck» et de «loup», de «bassin méditerranéen» et de «ventre décapité». C'est là une expression du procédé de l'«inversion bénigne» cher à Tournier, le processus de dévoration marquant tout un réseau de boucles qui, à l'image de l'oeuf et de la poule, perpétuent le schéma de *membra disjecta* dans chaque récit.

Personnages ogresques, Rachel et Tiffauges n'ont toutefois pas un rôle destructeur mais producteur : couple originel, ils engendrent, par leur présence dès l'incipit du roman, les structures d'un rapport à l'autre qui ne sera pas démenti dans le reste de l'oeuvre. Stérile, Rachel rappelle la Rachel biblique à qui il fallut l'intervention divine pour engendrer. Tiffauges étant microgénitomorphe, ils ne peuvent donner naissance que dans

l'ordre du symbolique. On peut dès lors établir un lien entre le fait que Rachel soit israélite et l'appartenance religieuse du jeune Ephraïm à la clôture du récit.

Ce lien de filiation n'est pas univoque, cependant : Rachel, qui représente par ailleurs une figure maternelle, forme ainsi un couple symbolique avec Nestor¹⁵. Aussi, le départ de Rachel suscite-t-il chez Tiffauges l'émergence du «moi visqueux», dont la description, à maints égards, rapproche la corporéité de Tiffauges de celle d'un nouveau-né. Le moi visqueux est «toujours baigné de larmes et de semence»; c'est «un être naïf et tendre, un peu sourd, un peu myope» [RDA, 41]. En somme, le départ de Rachel ramène le personnage à l'état indéfini des commencements.

Le moi visqueux, c'est aussi celui qui rejoint tous les enfants maîtrisés, maltraités, massacrés de l'oeuvre, c'est de lui qu'est issu le cri, ce «son fondamental» ainsi que l'a qualifié Françoise Merllié. Si celle-ci y voit un moyen de «conjuré, par procuration, mutisme et peur de la pétrification¹⁶», nous y entendons plutôt un son qui est celui du corps morcelé, non pas une forme figée, morte, mais l'expression sans cesse renouvelée de la douleur associée au paradigme de la dévoration.

Si on cherchait à décrire en quelques mots le rapport entre hexis corporelle et oralité chez Tournier, c'est l'expression «à corps et à cri», qu'il faudrait employer. Le premier chapitre du *Roi des Aulnes* souligne d'ailleurs la cooccurrence des images de maîtrise du corps et du cri dans l'imaginaire tournierien. Le *brame* en est une expression éloquente. Ici le cri de Tiffauges se rapproche étroitement d'un extrait du roman *Le Piège d'or* de James Oliver Curwood, qui viendra lui faire écho par la suite lorsqu'il sera cité par Nestor :

Il avait soudain rejeté sa grosse tête en arrière pour une clameur caverneuse qu'il fit jaillir vers le ciel de sa gorge et de sa poitrine [...] Ce fut d'abord un roulement de tonnerre, puis cela s'acheva en un gémissement plaintif et aigu qui dut porter à plusieurs milles sur la plaine rase. C'était l'appel du maître à sa meute; celui de l'homme-bête à ses frères... [RDA, 63]

Chez Tournier, le cri prend toutefois une tout autre dimension; il n'est plus l'expression d'une force brute, mais celle d'une intense souffrance :

C'est comme un rot profond et prolongé qui semble monter de mes entrailles et qui fait longuement vibrer mon cou. En lui s'exhale tout l'ennui de vivre et toute l'angoisse de mourir [RDA, 73].

«Le thème du mugissement, du cri, de la "bouche d'ombre" est isomorphe des ténèbres¹⁷», constate Gilbert Durand. Quand un accident vient empêcher Tiffauges de prendre la position nécessaire à l'exercice du brame, il se voit contraint d'inventer un nouveau rite, le «shampooing-chiottes». Cette fois encore la notion de morcellement du corps occupe une place fondamentale et la «bouche d'ombre» prend une forme inusitée :

[...] mes deux mains enserraient mon cou et faisaient le geste de dévisser ma tête. Et puis emporté par ma colère, je suis allé effectivement aux cabinets. Là, je me suis agenouillé devant la cuvette comme pour vomir, mais j'y ai enfoncé ma tête tout entière [...] La chasse d'eau s'est déclenchée [...] et une douche froide et dure comme un couperet de guillotine m'est tombée sur la nuque [RDA, 75].

Voilà qui marque, avec la puissance de ces images toutes tourniériennes, un étroit rapport entre le cri et la maîtrise-morcellement symbolique du corps, l'un et l'autre étant signes d'une crainte fondamentale.

Le personnage du criminel Eugène Weidman incarne très bien cette peur, portant en son nom même (*weid*, *weed*) le sens figuré que lui confère le «corps social» du roman, soit celui de «mettre un terme aux erreurs, fautes ou péchés», ou encore «d'écarter (choses ou personnes) ce qui est considéré nuisible ou inutile¹⁸». Ainsi Tiffauges écrit-il au sujet d'Eugène Weidmann, que le «corps social [est] tout entier attaché à la

perte de cet homme seul, accablé de crimes» [RDA, 184]. Le nom du personnage incarne aussi toute la problématique du déchiffrement des signes, car le mot *weid* (*wede*) signifie également «to be or become mad, to be wild with anger or desire¹⁹». Nous notons ici la définition en anglais, la polysémie des mots *mad* (fâché, fou) et *wild* (violent, furieux, sauvage) étant significative tant par la cooccurrence des sèmes de violence et de sauvagerie que de celui du désir impétueux. Homme-bête, Eugène Weidman incarne la transgression de la frontière entre humanité et animalité, ainsi que ses conséquences : l'ostracisme. L'homme sera arrêté puis exécuté pour avoir transgressé l'ordre social et avoir laissé libre cours à sa violence primitive et bestiale.

À la transgression symbolique de Tiffauges correspondait une décapitation symbolique, à la transgression réelle de Weidman correspondra une décapitation tout aussi réelle : «Cliquetis du couperet qui s'élève par à-coups entre les montants. Sifflement. Le sang jaillit à flots» [RDA, 191]. Cet épisode fait de Weidman le double négatif de Tiffauges, ainsi qu'en témoigne la voix de M^{me} Eugénie qui s'élève au moment où elle voit Weidman :

Mais, monsieur Tiffauges, c'est qu'il vous ressemble! Ma parole, on dirait votre frère! Mais c'est vous, monsieur Tiffauges, c'est tout à fait vous ! [RDA, 190]

Ogre ou figure morcelée, Tiffauges n'a pas pour seule fonction romanesque de naître puis de disparaître sitôt l'acte de la dévoration consommé. C'est un ogre qui écrit. Il n'y a pas «d'écrit-vain²⁰», souligne Daniel Sibony. Écrire, «c'est tracer, graver, inscrire, faire Loi; et d'emblée l'écrit produit un noeud de la loi et de la jouissance²¹». La dévoration se pose ainsi dans sa double dimension : prescriptive et jouissive. Prescriptive, elle instaure les rapports à l'autre sur le mode de la dévoration et de la souffrance. Jouissive, elle met en évidence la dimension esthétique de cette souffrance. Ainsi Nestor citant le baron des Adrets : «Je ne savais pas qu'un homme qui tombe fût une chose si belle». Ici, la parenté sémantique entre les mots «avalier» et «tomber» mérite d'être soulignée, le sens premier du mot «avalé» étant «qui tombe²²». Voilà qui réunit, dans l'imaginaire de l'auteur, les deux schémas d'absorption verticale. Ainsi pourrait-on comprendre dans la phrase du baron des Adrets : «Je ne savais pas qu'un homme avalé fût une chose si belle». Chez Tournier, il arrive souvent, cependant, que les signes soient porteurs de leur sens inversé. Aussi faut-il noter que le mot avalé signifiait aussi, à l'origine, «déprécié²³».

Corps et Genèse

Dans *Le Roi des Aulnes*, la dimension «sociale» du processus de dévoration se double d'une interprétation religieuse. Aussi, aux images de corps maîtrisé ou morcelé vient correspondre une image de dislocation qui trouve son origine dans la Genèse; l'homme serait comme un roi qu'on aurait dépouillé de tous ses attributs :

Car s'il y a dans la Genèse une chute de l'homme, ce n'est pas dans l'épisode de la pomme - qui marque une promotion au contraire, l'accession à la connaissance du bien et du mal - mais dans cette dislocation qui brisa en trois l'Adam originel, faisant choir de l'homme la femme, puis l'enfant, créant d'un coup ces trois malheureux... [RDA, 35]

À cette brisure corporelle, douloureux contrepoint à l'«euphorie cadente²⁴» du baron des Adrets [RDA, 82] Tournier offre une réponse également corporelle :

Je pris mes genoux dans mes bras. La solitude me laissait toujours au moins ces deux poupées jumelles aux crânes carrés, chauves et bosselés - qui étaient moi [RDA, 47].

Selon Tournier, qui soutient que «Seuls les Évangiles sont infaillibles²⁵», les textes fondateurs eux-mêmes associent une figure alimentaire et une figure de *membra disjecta*. On reconnaît là l'élève de Bachelard²⁶ : les structures de l'imaginaire collectif transcendent celles de l'individu. La quête d'une réponse ou d'une solution à ce drame est toutefois

abordée par Tournier sur le plan individuel plutôt que collectif. Si l'insertion dans le corps social est assortie d'un morcellement du corps, le personnage cherchera le salut en cultivant sa singularité.

Ainsi, la double sentence de Rachel, qui fait de Tiffauges une figure antithétique de serin et d'ogre, entraîne celui-ci dans une démarche d'écriture marquée par l'introspection. Tiffauges se rappelle que, «enfant parmi les enfants mal chauffés, mal nourris, jamais lavés» [RDA, 29], il rejetait «toute connaissance fournie par les adultes comme "nourriture spirituelle" [RDA, 24]. Ici, la maîtrise du corps n'est donc pas tant incarnée par les adultes du collège qu'immanente.

Quand on pense à un maître, au sens de personne qui exerce une domination, c'est l'image de Nestor plutôt que celle de Rachel ou d'autres adultes qui s'impose surtout. La majeure partie du premier chapitre du roman lui est d'ailleurs consacrée.

Soulignons au

passage les similitudes physiques entre Nestor, maître à penser de Tiffauges, et Roger Nimier, maître de Tournier étudiant :

Roger Nimier était à cette époque un gros garçon, lent et goguenard auquel une précocité un peu monstrueuse, une intelligence et une mémoire hors du commun rendaient difficiles ses contacts avec les autres élèves. Il ne cessait de manger [...] et de tenir des discours auxquels nous ne comprenions goutte [VP, 155].

Tournier lui-même reconnaît qu'il y a «un peu» [VP, 155] de Nimier chez Nestor. Il s'agit en fait d'un euphémisme, car tout comme il l'a fait pour Nimier, l'auteur a associé le personnage de Nestor aux attributs tels :

- . **la forte taille** : «Il était très gros, obèse à vrai dire, ce qui donnait à tous ses gestes, à sa démarche même une lenteur majestueuse...» [RDA, 37] ou encore «Sa masse formidable semblait faire basculer toute la pièce du côté de ce coin...» [RDA, 53];
- . **la précocité monstrueuse** : «Être monstrueux, génial, féérique...» [RDA, 36] ou encore «Ceux de ses propos que ma mémoire reconstitue [...] témoigneraient d'une stupéfiante précocité» [RDA, 37];
- . **l'intelligence et la mémoire prodigieuse** : ainsi que le montrent les récits dont il abreuve le jeune Tiffauges, par exemple, celui du baron des Adrets [RDA, 80];
- . **l'insatiable appétit** : «Il avait un appétit hors du commun...» [RDA, 39];
- . **les discours fascinants mais obscurs** : «Tout ce qu'il disait me paraissait merveilleux, bien que je n'y compris à peu près rien» [RDA, 54].

Nestor vient s'intégrer dans ce que Tiffauges appelle son «panthéon», aux côtés d'«Alcibiade et Ponce Pilate, Caligula et Hadrien, Frédéric-Guillaume 1^{er} et Barras, Talleyrand et Raspoutine» [RDA, 24], figures à la fois puissantes et terrifiantes, auxquelles les images de dévoration symbolique ne sont pas étrangères.

Figure de «dieu antique» que les élèves entourent d'«offrandes alimentaires» [RDA, 40], Nestor possède surtout le pouvoir d'enseigner à Tiffauges «les signes, le déchiffrement des signes²⁷» [RDA, 40]. Maître par la parole, Nestor est aussi maître par son corps, car tout son corps parle à Tiffauges :

Mais tout cela était peu de chose en regard du rayonnement de Nestor auquel j'étais exposé pendant toutes les heures de classe et d'étude. Sa masse formidable semblait faire basculer toute la pièce du côté de ce coin, au fond, à gauche, où elle se tassait. Pour moi, c'était bien là, en effet le foyer central de toute la classe, bien plus en tout cas que l'estrade où se succédaient de dérisoires et éphémères orateurs [RDA, 53].

Aussi, d'une façon, Nestor fait-il classe à part, en opposant, symboliquement, le point de vue privilégié que lui confère sa place près d'une fenêtre de la classe, avec son pupitre surélevé,

à celui de l'enfant-pupitre aveuglé par le livre à porter que fut le jeune Édouard :

Pour pouvoir sans cesse surveiller la cour, il avait même surélevé son pupitre avec des petites cales de bois et remplacé par un verre ordinaire l'un des petits carreaux de verre dépoli dont toutes les fenêtres étaient garnies [RDA 52].

S'il ne correspond pas au schéma de l'enfant coiffé, Nestor n'échappera cependant pas au schéma de morcellement, car il sera littéralement «soufflé» par l'explosion de la chaudière du collège.

Soulignons aussi qu'au départ quand Nestor apparaît dans le récit, il ne vient que renforcer une figure de corps maîtrisé déjà instaurée chez Tiffauges²⁸. En effet, c'est dans son rapport avec Pelsenaire que s'établit d'abord la «maîtrise» du corps. En fait Tiffauges est littéralement réduit à l'esclavage par Pelsenaire :

Bien volontiers, je lui abandonnai la moitié de mes portions au réfectoire [...] Mais ces exigences, somme toute raisonnables, ne suffisaient pas. Il fallait à son âme infectée des satisfactions plus âpres. C'est ainsi qu'il avait décidé que je mangerais de l'herbe tous les jours [...] il me poussait dans la bouche des poignées de chiendent que je mâchais consciencieusement pour qu'elles ne m'étouffassent pas [RDA, 29].

Ici, la boucle de dévoration se répète, Tiffauges est entièrement dominé par Pelsenair, qui le ravale à un niveau bestial et l'incite à la dévoration.

Sur le plan de la dynamique alimentaire, toutefois, il est une image fort saisissante : celle où Tiffauges, asservi par Pelsenair, nettoie de sa bouche le genou sale et blessé de ce dernier. Cette fois encore le «corps maîtrisé» s'inscrit dans un schéma de dévoration symbolique, où Tiffauges se voit «intégré» au corps des écoliers en devenant esclave de Pelsenair. Par un phénomène d'«inversion bénigne», le corps maîtrisé de Tiffauges se donne à sa manière la maîtrise du corps de Pelsenair en le dévorant symboliquement :

Ma langue fit le tour de la blessure qu'elle entourait d'une auréole grise. [...] La plaie d'où le sang continuait à sourdre étalait tout près de mes yeux sa géographie capricieuse avec sa pulpe gonflée, ses élevures blanchâtres de peau excoriée et ses lèvres roulées en dedans [RDA, 31].

Après avoir appliqué sa bouche sur la plaie de Pelsenair pendant un temps indéfini, Tiffauges est saisi de frissons et de convulsions qui le rendent malade plusieurs jours. Il est clair ici que le réseau d'images associées à la dévoration représente autant d'atteintes au corps et qu'il est à la base de la construction des personnages. Le fait que les maîtres du collège

allèguent, ironiquement, «une indigestion due à un excès de friandises» [RDA, 32] confirme d'ailleurs l'inscription de cet épisode dans la dynamique alimentaire du récit. Il apparaît dans cette scène une sorte d'«esthétique de la plaie» qui ne sera pas démentie dans les autres récits :

La chair prend une existence autonome, elle n'est qu'une image parmi d'autres. Le corps se livre davantage s'il est ouvert, violé, déchiré. Dans les blessures, l'intérieur, la profondeur s'offrent et affleurent à la surface²⁹.

Tout au long du roman, donc, Tournier travaille les modalités corporelles, les discours sur le corps, mais les images les plus fortes sont toujours étroitement liées au morcellement du corps, à la rupture du verrou cannibalique.

Le corps troué

Dans *Le Roi des Aulnes*, la maîtrise du corps revêt aussi, à plusieurs reprises, l'image d'un corps troué. Ainsi Tiffauges se voit-il affligé d'un «entonnoir sternal» [RDA, 114], sorte de dépression au milieu de la poitrine. Il y associe un sentiment d'oppression qu'il ressent comme «une relation de symbole à chose

symbolisée» [RDA, 116]. Ainsi l'oppression (ici l'angoisse de vivre) s'exprime dans la plastie même du corps :

Mais depuis, j'ai cette marque, ce défoncement de ma poitrine de part et d'autre duquel mes muscles pectoraux saillent... [RDA, 115]

Ce trou, il le doit à son ange gardien» :

C'est mon ange gardien, ai-je commencé. Je voulais faire quelque chose de défendu. Il prétendait m'en empêcher. Nous nous sommes disputés. J'ai tenté de le gifler. Il m'a contré d'un coup de poing en pleine poitrine. Un coup de poing d'ange. Un poing plus dur et plus lourd que le marbre. Un poing de bronze. Je suis tombé à la renverse suffoquant. Si le coup avait été purement matériel, il m'aurait tué [RDA, 114].

Ce trou, c'est la marque dans le corps de la «signification fondamentale» de la vie de Tiffauges, qu'il n'a saisie que grâce à l'oppression angélique :

Grâce à elle, mes poumons sont passés de la nuit glandulaire à la pénombre viscérale, voire, dans les cas extrêmes, à la grande lumière de la conscience. Ces cas extrêmes, ce sont la grande angoisse dyspnéique qui me fait lutter sur le sol contre une étreinte invisible et meurtrière, mais aussi la profonde et bienheureuse aspiration par laquelle le ciel tout entier plein de vols d'hirondelles et d'accords de harpe plonge directement dans mes poumons sa racine bifurquée [RDA, 116].

Comme le souligne André Virel : «Le trou peut être considéré symboliquement comme la voie d'accouchement naturel de l'idée³⁰». Ici l'idée est double, l'étreinte de l'angélique est à la fois meurtrière et libératrice. Le trou serait ainsi plus riche de signification que le simple vide : il est porteur de toutes les potentialités : être creusé, rempli, franchi³¹. En expliquant à Rachel qu'il devait ce trou au coup de poing de marbre d'un ange (d'où le qualificatif *angélique*), «comme d'un gant de boxe en duvet spirituel» [RDA, 115], Tiffauges associe la souffrance du corps à son morcellement, ici exprimé par le défoncement de la poitrine.

La représentation corporelle, c'est ici celle du manque, de la marque, du trou de part et d'autre duquel ses «muscles pectoraux saillent comme des boules dures et noueuses, comme des petits seins arides et désespérés» [RDA, 115]. Voilà une image de morcellement du corps qui rappelle aussi la perte de l'unité originelle. Pour Tiffauges, les seins sont le sexe féminin véritable, qu'il décrit comme une «poitrine qui porte triomphalement ses deux cornes d'abondance» [RDA, 32]. Les seins de l'ogre sont ici arides et désespérés, privés de leur dimension nourricière, signe éloquent de la nostalgie de l'unité originelle, source intarissable de la «faim» de l'autre.

Si le monde de Tournier a semblé sans autrui à certains³², nous constatons ici qu'il est encore sous le choc de la perte de l'autre, que son corps porte encore le signe de la maîtrise.

Si la notion d'ange renvoie habituellement à celle de protection, il y a ici inversion de la fonction. Aussi, quand Rachel demande à Tiffauges s'il est bien sûr que son entonnoir sternal est bien l'oeuvre de son ange gardien, celui-ci lui répond :

Parfois j'en doute [...] et je me demande s'il ne s'agissait pas de l'ange gardien de quelqu'un d'autre qui aurait eu sur moi des vues abusives. Le tien peut-être ? Ou encore celui d'un camarade que j'avais en pension et qui est mort [RDA, 115].

Notons ici la ponctuation de la dernière phrase, qui fait de celle-ci une affirmation et non plus une question, donnant valeur de vérité à cette dernière hypothèse. Ce camarade, c'est bien sûr Nestor, qui exerce une maîtrise totale sur le corps de Tiffauges : «Tu n'es ni beau ni intelligent, mais tu m'appartiens comme jamais un élève de Saint-Christophe ne m'a appartenu» [RDA, 62].

En fait, l'angélique est la seule maladie que Tiffauges se connaisse. Le trou apparaît comme le symbole de toutes les virtualités; il est ici symbole d'ouverture, mais c'est une

ouverture forcée, imposée, contre laquelle le corps se rebute, dont il souffre, parce qu'il porte atteinte à l'intégrité corporelle. Entre les souffrances de l'Attentat et les crises d'angélique, le schéma de maîtrise du corps continue de s'échafauder.

Le corps morcelé est également associé à une idée de dureté. D'abord causé par «un poing plus dur et plus lourd que le marbre. Un poing de marbre» [RDA, 114], le trou confère une certaine dureté au corps. Puis, c'est au tour du corps tout entier de «porter» cette dureté :

un certain jour de mon enfance, une baguette magique m'a touché dont l'effet est de métamorphoser partiellement les êtres de chair en statues de marbre. Et depuis, je vais par le monde mi-chair, mi-pierre, c'est-à-dire avec un coeur, une main droite et un sourire avenants, mais aussi en moi quelque chose de dur, d'impitoyable et de glacé sur quoi se brisera inexorablement tout l'humain³³ qui s'y heurtera [RDA, 127].

À la fin du récit, cette dureté se sera incarnée en épée meurtrière, qui prendra place dans le corps des «trois pages de gueule dressés en pal» [RDA, 193]. Ce qui est d'abord une simple évocation de figure héraldique s'incarne ensuite dans le massacre de trois jeunes enfants, retrouvés empalés, comme suspendus aux trois épées les transperçant, reprenant ainsi - avec force intensité dramatique - l'image des trois pigeons voyageurs

soignés puis mis à la broche par Tiffauges. D'abord symbole du verbe, de la parole³⁴, l'épée a pris place dans le corps, faisant de la maîtrise du corps une rupture mortelle et définitive.

Percés, morcelés, mis à la broche, incarnations saisissantes de la rupture du verrou cannibalique, les trois pages du *Roi des Aulnes* montrent que la socialisation du corps peut dépasser le statut de rite initiatique pour devenir une pratique d'anthropophagie symbolique.

Tournier ne s'est pas contenté d'illustrer diverses figures de corps maîtrisé en présentant la mort comme aboutissement. Dans *Le Roi des Aulnes*, il met en présence diverses hexis corporelles. Parmi celles-ci, se trouve le corps instrumental, que nous allons maintenant examiner.

Notes

1. Jean-Raoul Austin de Drouillard, *Tournier ou le Retour au sens dans le roman moderne*, Berne, Peter Lang S.A., Éditions scientifiques européennes, 1992, p. 4.
2. Nous conservons ici la majuscule employée par Tournier.
3. Michel Tournier, [PP, 100].
4. Cette image puissante est aussi liée symboliquement à l'écriture de Tournier : ainsi qu'il le raconte dans *Le Vent Paraclet*, c'est dans l'officine du grand-père Édouard qu'il a appris le plaisir des mots [VP, 14].
5. Patrice Villani, «Le Fantasma du corps morcelé», *Analyses & réflexions sur le corps*, vol. 1, Paris, Éditions Marketing, 1992, p. 147.
6. Gervais-Zaninger, Marie-Annick, «Pour une sémiologie du corps malade», *Analyse & réflexions sur le corps*, vol. II, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 43.
7. Mario Tomé, «Littérature pour enfants ou pour initiés», *Images et signes de Michel Tournier*, op. cit., p. 321.
8. Il faut comprendre ici le mot *matrice* au sens scientifique figuré de «milieu dans lequel un objet se produit et connaît son premier développement». Employé adjectivement, il prend ainsi le sens de «à l'origine de» (cf. Alain Rey, *Ibid.*, p. 1207). Nous ne prétendons pas qu'il contienne toute l'oeuvre à suivre, mais seulement ses éléments structurants à l'état embryonnaire.
9. Ce premier roman publié par Tournier, en 1967, lui valut le Grand Prix de l'Académie française et fut aussitôt traduit. Ce succès fut confirmé par l'attribution, à l'unanimité, du Prix Goncourt pour son roman *Le Roi des Aulnes* et par sa nomination à l'Académie Goncourt en 1972.
10. Susan Petit, *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*, [s.l.], John Benjamins B.V., 1991, p. 27.
11. Françoise Merllié, *Michel Tournier*, Paris, Belfond, 1988, p. 183.

12. Cromorne est aussi le nom du gardien du square dans «Tupik», (cf. *Le Coq de bruyère*, op. cit.). Veuf et manchot, le personnage apparaît comme un doublet mutilé.
13. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question du double, dont l'importance dans l'oeuvre, comme plusieurs auteurs l'ont déjà démontré, est indéniable.
14. Michel Tournier, «La Famille Adam», *Le Coq de bruyère*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 11-18.
15. Nestor, de son côté, apparaît comme une figure paternelle, ainsi que nous le démontrerons ultérieurement.
16. Françoise Merllié, op. cit., p. 19.
17. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 99.
18. Traduction libre de la définition donnée par le *Oxford English Dictionary*, vol. XII, London, Oxford University Press, 1970, p. 247 et 252.
19. *Oxford English Dictionary*, op. cit., p. 247.
20. Daniel Sibony, *Le Nom et le Corps*, Paris, Seuil, 1974, p. 9.
21. Daniel Sibony, op. cit., p. 10.
22. A. Rey et J. Rey-Debove (dir.), *Le Petit Robert I*, Montréal, Les Dictionnaires Robert-Canada S.C.C., 1989, p. 138.
23. *Ibid.*
24. Cette expression, «euphorie cadente» (du latin *cadere* : tomber), désigne l'euphorie, la volupté [sic] que ressent le baron des Adrets à voir tomber ses victimes du haut d'une tour pour s'empaler sur des lances plantées dans le sol au pied de celle-ci.
25. Cf. Serge Koster, *Tournier*, Paris, Henri Veyrier, coll. «Les Plumes du Temps», 1986, p. 153.
26. Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier a d'ailleurs écrit : «Le seul maître que j'ai approché régulièrement, c'est Gaston Bachelard [...] Il m'avait donné la soudaine révélation que la philosophie était un instrument apéritif, une clé multiple, un ouvre-boîtes universel...» [p. 152] (Notons ici, une fois de plus, la métaphore alimentaire.)
27. En italique dans le texte.

28. Son influence se révélera déterminante dans la suite du roman, mais plutôt dans la dimension de «corps instrument» que nous analyserons plus loin.

29. Nicole Guichard, *Michel Tournier, autrui et la quête du double*, Paris, Didier Érudition, [1989], p. 36.

30. André Virel, *Histoire de notre image*, Genève, 1965, dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.S. et Éditions Jupiter, 1982, p. 979.

31. *Ibid.*, p. 179.

32. Gilles Deleuze, «Michel Tournier et le Monde sans autrui». Postface à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 257-283.

33. On peut s'étonner ici de la présence de l'article défini devant le mot humain. S'agit-il d'une coquille ou de l'évocation d'une humanité hors du corps, comme si le morcellement primitif, en «socialisant» le corps, en chassait l'humanité.

34. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Ibid.*, p. 407.

CHAPITRE III

LE CORPS INSTRUMENTAL

«L'une des occupations préférées de l'esprit consiste à fabriquer des gaufriers destinés à faire sécher et durcir, et surtout à pourvoir d'une forme précise et immuable la matière flasque et grouillante de l'expérience immédiate.»

Michel Tournier
Le Vol du vampire [363]

Une fois passé dans les «gaufriers» de l'esprit tourniérien, le corps est souvent exploré suivant diverses perspectives. Une fois maîtrisé, il peut être soumis aux desseins des individus ou de la société : c'est le **corps instrumental**. Quand les catégories établies par la structure sociale disparaissent, sont perverties ou volent en éclats, le corps se trouve en quelque sorte «libéré». Cette libération se voit assortie d'une perspective binaire : ou bien la libération du corps mène à celle du personnage sur le plan identitaire - auquel cas, ce dernier disparaît très vite du récit -, ou bien elle correspond à la dislocation totale du sujet - régression, mal, anéantissement - ou à sa sublimation¹.

Le corps instrumental au féminin

Parmi toutes les représentations du corps instrumental se trouve le personnage de Rachel. Rachel est «comptable volante». Du mot

comptable, on ne retiendra pas le sens de «qui a des comptes à rendre» (manifestement elle en a peu), mais plutôt celui «que l'on peut compter». Dans l'univers du *Roi des Aulnes*, le monde féminin se résume à quelques personnages, parmi lesquels Rachel occupe une place déterminante.

Le mot qui définit le plus précisément le personnage de Rachel est plutôt «volante». Soulignons ici la polysémie du mot *volante* : Rachel est celle qui vole, légère, échappant au poids des choses (celui du morcellement), contrastant avec la dimension massive de l'ogre, mais elle est aussi celle qui vole au sens de dérober. En sa qualité de femme, Rachel porte en elle ce qui se dérobe à l'homme qu'est Tiffauges : la sexualité. Si la femme a un rôle instrumental dans *Le Roi des Aulnes*, c'est bien celui-là. Ainsi que l'explique Tiffauges :

[...] la femme n'a² pas à proprement parler de parties sexuelles, c'est qu'elle est³ elle-même partie sexuelle : partie sexuelle de l'homme trop encombrante pour un port permanent, et donc déposée la plupart du temps, puis au besoin reprise [RDA, 34].

On pense ici aux propos de Madeleine Ouellette-Michalska, soulignant que «la pensée occidentale s'est édifiée sur la négation du corps et l'exclusion de celle qui en incarnait une présence trop sensible⁴». Ainsi le corps féminin se voit «nié», «avalé⁵» par cette représentation masculinisante : il n'existe

plus pour et par lui-même. Il se voit également «expulsé» du corps masculin qui le contenait, s'inscrivant à ce double titre dans la dynamique alimentaire (ingestion-digestion-expulsion).

Si Tiffauges perçoit les femmes comme un instrument qu'il peut prendre et déposer volontiers, il reste que Rachel est «volante», qu'elle est autre, finalement, que cette effigie phallique fantasmée par Tiffauges dans sa misogynie. Rachel se situe, en fait, exactement à l'opposé de la vision qu'il se fait des femmes. Se déroband à lui, elle le prive donc symboliquement de sa partie sexuée. Ce «vol» symbolique d'une partie de l'identité masculine se retrouve aussi en la jeune Martine qui, le faisant accuser de viol, le prive de sa liberté d'homme : il est condamné. Ainsi constate-t-on que si le corps féminin peut être conçu comme un instrument, il peut également échapper au maître ou, pis encore, se retourner contre lui.

«Les signes ont besoin de chair pour se manifester» [RDA, 161], écrit Tiffauges. En ce sens, tout corps romanesque, masculin ou féminin, apparaît comme instrument. Voyons maintenant comment situer ce caractère instrumental du corps par rapport au paradigme de la dévoration.

Le corps instrumental au masculin ou le corps de l'ogre

Dans l'univers imaginaire tournoiérien, la dévoration apparaît comme le mode par excellence d'asservissement de l'autre : on se l'incorpore, on le fait sien, on met toute la substance de l'autre au profit de soi. L'autre devient l'instrument de réalisation par excellence.

Dans l'univers du *Roi des Aulnes*, les personnages ne s'incarnent vraiment que dans la quête de la chair de l'autre. À la limite, en dehors de sa dimension ogresque, le corps de Tiffauges existe à peine. Homme de peu de sexe (lui qu'on qualifie de «microgénitomorphe» [RDA, 206]), il prend forme sous les yeux du lecteur grâce aux «Écrits sinistres» qu'il trace de la main gauche, se faisant ainsi instrument de Nestor :

Toute la force de Nestor, tout son esprit dominateur et dissolvant sont passés dans cette main, celle dont procèdent jour après jour ces écrits sinistres qui sont ainsi notre oeuvre commune.[...] Il est devenu cette main sinistre aux doigts velus et rectangulaires, à la paume large comme un plateau, plus faite assurément pour manier la barre à mine que le stylo [RDA, 55].

Cette main «déformée par toutes les *gaucheries*⁶ du génie, pleine d'éclairs et de cris, habitée en un mot par l'esprit de Nestor» [RDA, 55], lui fait prendre conscience, par l'écriture, que son

teint bistre et ses cheveux plats et noirs, en plus de son prénom Abel, le situent dans une lignée de gitans, de nomades :

Et moi, caché parmi les assis, faux sédentaire, faux bien-pensant, je ne bouge pas certes, mais j'entretiens et je répare cet instrument par excellence de la migration, l'automobile [RDA, 58].

Cette image de «sombre personnage» contribue à situer Tiffauges dans sa marginalité, «l'ogre comme le diable étant souvent de poil noir, ou de barbe foncée⁷». Aussi rêve-t-il du moment où tous les nomades seront vengés de l'ordre établi par les sédentaires :

Et moi, Abel, seul, souriant et comblé, je déploierai les grandes ailes que je tenais cachées sous ma défroque de garagiste, et frappant du pied leurs crânes enténébrés, je m'envolerai dans les étoiles [RDA, 58].

Ce corps métaphorique, qui est aussi celui de Tiffauges, fait écho au cheval ailé de *Mobilgas* [RDA, 15], enseigne lumineuse du garage de Tiffauges, qui jetait un reflet rouge sur les mains de celui-ci au début des «Écrits sinistres». Ce cheval ailé préfigure ainsi l'Ogre de Kaltenborn de l'avant-dernier chapitre, lui-même, Tiffauges, qui parcourra les terres allemandes du haut de son cheval Barbe-Bleue pour alimenter les *napolas*⁸, ces écoles paramilitaires du III^e Reich.

Si le cheval vient compléter, d'abord métaphoriquement puis plus concrètement, le schéma corporel de Tiffauges, la gaucherie vient lui conférer une certaine supériorité. Ainsi le personnage s'indigne-t-il qu'on oblige les enfants à tendre la main droite pour saluer :

Sancta simplicitas ! Ils savent dans leur innocence que la main droite est souillée par les contacts les plus dégoûtants, qu'elle se glisse journellement dans la main des assassins, des prêtres, des flics, des hommes de pouvoir comme une putain dans le lit des riches, alors que la sinistre, l'obscur, l'effacé, demeure dans l'ombre, comme une vestale, réservée aux seules étreintes sororales [RDA, 53-54].

L'appareil photo confère également une vision autre, s'intégrant de ce fait au schéma corporel :

Lorsque je divague par les rues dans ma vieille Hotchkiss, ma joie n'est vraiment complète que si mon rollei pendu en sautoir à mon cou est bien calé entre mes cuisses. Je me plais ainsi équipé d'un sexe énorme, gainé de cuir, dont l'oeil de Cyclope s'ouvre comme un éclair quand je lui dis «Regarde !» et se referme inexorablement sur ce qu'il a vu. [RDA, 167].

Ce qui fait de Tiffauges un personnage ogresque, finalement, c'est bien plus son regard⁹ qu'autre chose, car même son sexe y est subordonné. Pour lui, la photographie reste affaire de

possession de l'être photographié, c'est même un mode de consommation de l'autre :

Ne disposant pas des pouvoirs despotiques qui m'assureraient la possession des enfants dont j'ai décidé de me saisir, j'use du piège photographique... [RDA, 168]

L'appareil photographique apparaît donc ici comme un prolongement du corps instrumental. Ainsi, avec Arlette Bouloumié, pouvons-nous reconnaître que «l'ogre du *Roi des Aulnes* n'est pas cannibale au sens propre du terme. C'est le champ métaphorique du cannibalisme imaginaire que Michel Tournier explore : l'ogre, c'est la guerre, l'Allemagne, le nazisme¹⁰». Ce faisant, Tournier affirme, en même temps que leur signification métaphorique ou mythique, l'historicité du corps romanesque, réintroduisant «l'histoire dans le corps et le corps dans l'histoire¹¹», pour reprendre les mots de Michel Dostie.

La perspective historique, Tournier l'envisage ici en poussant la logique du corps instrumental (l'ogritude) jusqu'au bout. En fait, c'est surtout le traitement du corps dans son étroite relation avec l'histoire qui distingue *Le Roi des Aulnes* de l'ensemble de l'oeuvre. En nous plongeant «dans l'alambic de l'Histoire¹²», les images du corps instrumental servent de point de rencontre entre l'imaginaire tournierien et la Seconde Guerre mondiale. «Allemagne, notre mère à tous...», écrit-il en

tête du chapitre consacré au *Roi des Aulnes* dans *Le Vent Paraclet*, citant Gérard de Nerval. Personnage, auteur, lecteur se trouvent ainsi **incorporés** dans l'Histoire et dans la filiation symbolique de la mère ogresse.

Avant même l'incipit du roman, le personnage d'Abel Tiffauges est «surdéterminé» par l'Histoire. Si, en parcourant le premier chapitre, les «Écrits sinistres d'Abel Tiffauges», le lecteur est saisi du destin individuel du personnage, dès le deuxième, par l'intermédiaire d'un narrateur extradiégétique, il assiste en quelque sorte au «rapt» de Tiffauges par l'Histoire :

Convoqué le 6 septembre au centre mobilisateur de Reuilly, Abel Tiffauges y fut habillé sans difficultés de pied en cap, grâce à ses mensurations hors du commun. Car si les pièces d'uniforme de tailles moyennes, raflées par les premiers venus, faisaient tout à fait défaut, il restait de quoi équiper tous les géants de la terre. Trois jours plus tard, il était acheminé sur Nancy, incorporé au 18^e régiment de génie télégraphique et affecté à un peloton d'élèves sapeurs [RDA, 211].

Force nous est de constater, donc, l'historicité du corps instrumental. Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier écrit d'ailleurs : «Je crois que chaque génération a un visage à nul autre semblable parce qu'il reflète mystérieusement le monde auquel il fait face» [VP, 12]. L'«instrumentalisation» du corps s'inscrit donc dans un parcours historique, l'histoire se concrétisant par une «avancée du pouvoir sur les corps», comme le dit Michel Foucault.

En fait, l'Histoire prend possession du corps de Tiffauges dans tous les sens du terme : physiquement, il est conscrit, intégré au corps de l'armée, et métaphoriquement, il incarne l'ogritude guerrière en recrutant de jeunes garçons pour les camps du III^e Reich. L'histoire prend corps dans les individus. En témoignent les multiples images de corps de jeunes enfants, garçons et filles, lavés, tondus, regroupés, utilisés comme les marionnettes articulées du régime ou l'incarnation des rêveries «pédophores» de Tiffauges.

L'auteur du *Roi des Aulnes* met ainsi en présence diverses «représentations» du corps instrumental. S'il illustre, au moyen des relations que Tiffauges entretient avec son entourage, le sens du corps comme instrument d'échanges interpersonnels, il en fera de même au niveau social, où le schéma de la dévoration prendra la forme de l'avancée du pouvoir sur le corps social tout entier. Le pouvoir lui-même se fera corps :

Le code pénal. Quelle lecture! La société déculottée exhibe ses parties les plus honteuses, ses obsessions les plus inavouables [RDA, 202].

La «Constitution sinistre» élaborée par Tiffauges confirme cette

«incarnation» du pouvoir. Ceux qui exercent le pouvoir politique prendraient ainsi :

sur eux toute l'inéquité du corps social, tous les crimes qui sont commis chaque jour en son nom [...] tous symboles vivants du magma boueux qui s'appelle l'Ordre établi, tous couverts de sang des pieds à la tête. À ces effrayantes fonctions, les organes répondent par un ajustement parfait [RDA, 121].

Dans la description du corps social instauré par le III^e Reich, on retrouve les signes de l'immanence du pouvoir évoqués par Foucault, soit l'instance de la règle, le cycle de l'interdit et l'unité du dispositif. Si, selon Foucault, comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, le pouvoir cache généralement ses rouages, avec Tournier toutefois, il se donne plutôt en représentation.

Tournier montre ainsi à quelles horreurs peut mener l'investissement total des corps par le pouvoir politique. En montrant l'exercice du pouvoir de l'intérieur, à travers les yeux de Tiffauges¹³, l'auteur illustre, avec force détails, les rapports qui s'établissent entre le corps social tout entier et le pouvoir tentaculaire du III^e Reich.

«Toute l'histoire actuelle du corps est celle de sa démarcation, du réseau de marques et de signes qui viennent le quadriller, le morceler, le nier dans sa différence et son ambivalence radicale

pour l'organiser en un matériel structural d'échange/signé¹⁴», écrit Jean Baudrillard. Pour Tiffauges, la guerre n'est en effet «qu'un affrontement de chiffres et de signes, une pure mêlée audio-visuelle sans autre risque que des obscurités ou des erreurs d'interprétation» [RDA, 215]. Toutefois, comme «l'histoire ne se construit que dans un espace¹⁵», Tiffauges assiste bientôt à «cette union du signe et de la chair» [RDA, 216] qu'est l'incarnation de la guerre dans le corps des jeunes garçons, victimes parmi les victimes d'une vision instrumentale du corps poussée à l'extrême.

Formé d'abord à l'élevage des pigeons voyageurs pour l'armée française, Tiffauges sera ensuite fait prisonnier et affecté à la capture puis aux soins des enfants du régime nazi. L'image d'une femme qui accouche d'un enfant mort¹⁶ [RDA, 235] préfigurera bientôt le carnage des enfants instruments du III^e Reich. Après avoir dévoré les pigeons qu'il aimait plus que tout au monde, Tiffauges est prêt à devenir l'Ogre de Kaltenborn.

Ainsi on constate que cette partie du roman «dévore» une partie du livre, étant la deuxième plus longue après les «Écrits sinistres». C'est dire toute la place qu'occupe l'investissement du corps par l'Histoire dans le roman.

À son entrée en Allemagne, Tiffauges s'efforce de lire l'espace comme il le ferait d'un livre, y voyant «un pays noir et blanc [...] Peu de gris, peu de couleurs, une page blanche couverte de signes noirs» [RDA, 262]. La dévoration symbolique de l'espace français par l'armée allemande ne lui cause pas de déplaisir, au contraire : quand une femme lui fournira la chance de s'évader, il retournera de son propre chef parmi les prisonniers. À celui qui donnait une signification religieuse à la dévoration - écrivant à ce sujet «Quand je dis "J'aime la viande, j'aime le sang, j'aime la chair", c'est le verbe aimer qui importe seul» [RDA, 112], l'«immense fournaise de la bataille» [RDA, 300], assortie à la «marmite de l'Histoire» [RDA, 201], procure une certaine satisfaction :

Depuis Stalingrad, le halètement sourd de la grande machine à faire l'histoire ébranlait à nouveau les profondeurs du sol. Tiffauges se sentait pris en main, orienté, commandé, et il obéissait avec un sombre bonheur [RDA, 358].

Toutefois l'Ogre de Kaltenborn sera forcé de constater le monde profané et déchu qu'est celui de l'ogre de Rastenburg, Hitler. Le «pays des essences pures» [RDA, 281], ainsi qu'il se plaît à le nommer, lui réserve des surprises. La première est de

constater que l'ogre de Rominten, auquel il s'était identifié jusqu-là tombait maintenant :

à ses yeux au rang de petit ogre folklorique et fictif échappé à quelque conte de grand-mère. Il était éclipsé par l'autre, l'ogre de Rastenburg, qui exigeait de ses sujets, pour son anniversaire, ce don exhaustif, cinq cent mille petites filles et cinq cent mille petits garçons de dix ans, en tenue sacrificielle, c'est-à-dire tout nus, avec lesquels il pétrissait sa chair à canons [RDA, 369]¹⁷.

Là, Tournier montre bien où peut mener la vision du corps humain comme instrument, objet de production et de consommation. Il le fait avec un tel «bonheur» que certains, malgré l'issue dénonciatrice de la dévoration symbolique des corps d'enfants, lui ont reproché d'avoir lui-même des dispositions ogresques.

Ainsi, dans l'Allemagne de la Seconde Guerre, se succèdent des images de salles de douche qui fument «comme une cuisine de sorcières» [RDA, 382], de «moulin à enfants» [RDA 383], de «nature [qui] n'est qu'un grand cimetière, un égorgoir de tous les instants» [RDA, 386], quand le lecteur n'est pas tout simplement convié à observer des têtes humaines «en parfait état de conservation [flottant] dans un bain d'aldéhyde formique» [RDA, 387] ou un corps d'enfant littéralement pulvérisé [RDA, 544].

Malgré ce que nous venons d'en lire, tout cela est relativement «bénin» comparativement aux descriptions que fera Ephraïm, jeune juif recueilli et sauvé de la mort par Tiffauges. Par sa bouche, Tiffauges connaîtra l'horreur de la face cachée de l'Allemagne nazie, la grande inversion maligne que sont les camps de concentration :

Ainsi, il retrouvait ici poussée à son paroxysme la haine millénaire des races sédentaires contre les races nomades. Juifs et gitans, peuples errants, fils d'Abel, ces frères dont il se sentait solidaire par le coeur et l'âme, tombaient en masse à Auschwitz sous les coups d'un Caïn botté, casqué et scientifiquement organisé [RDA, 560].

Tiffauges reprend alors ses «Écrits sinistres» pour associer aux images de corps instrumental toute l'armée allemande, qui deviendra, sous sa plume, un grand corps unique :

tel un mille-pattes géant déroulant ses anneaux feldgrau sur la chaussée. Cette foule-là est très avancée dans la métamorphose qui fait de plusieurs millions d'Allemands un seul grand être somnambule et irrésistible, la Wehrmacht [RDA, 393].

Ici, l'armée meurtrière est associée à rien de moins que le

contenu d'un intestin, comme en témoigne l'extrait suivant :

Les individus enveloppés dans le grand être - comme un banc de sardines dans l'estomac de la baleine - sont déjà agglutinés, englués, en voie de dissolution. [...] Pourtant le suc digestif du gros serpent vert parvient en effluves puissants jusqu'aux petits êtres provisoirement libres encore. [...] Une douceur mortelle les prend aux tripes, mouille leur regard, les immobilise par une fascination exquise et vénéneuse qui s'appelle : le patriotisme [RDA, 394].

Entre le contenu de l'intestin et le patriotisme, l'«énorme farce» [RDA, 395] du destin que prépare à Tiffauges cette parade de Johannesburg revêt tout son cynisme. Tournier montre ainsi, recourant une fois de plus à la métaphore digestive, comment les corps peuvent être consommés symboliquement, digérés, puis expulsés du corps de l'ogre nazi sous forme de signes. Participant à cette «trilogie digestive¹⁸», le lecteur est convié à observer l'évolution du serpent-intestin humain, tout comme Nestor invitait Tiffauges à observer ses excréments, le nez dans la cuvette :

Cette nuit, commenta-t-il, oméga s'est montré d'humeur médiévale. Regarde, petit Fauges, il y a là donjons et tours d'angles cernés par une double épaisseur de murailles. Médiévale et même féodale, ma parole ! [RDA, 96]

Les liens entre l'«oméga» décrit par Nestor et la forteresse de Kaltenborn sont d'ailleurs éloquentes :

Tiffauges ne voyait que la face sud de la forteresse, celle qui couronnait le promontoire bordé d'abrupts. L'enceinte épousait le profil du tertre, et s'achevait en proue de navire sur une énorme tour, haute construction de pierres rouillées, couronnée de machicoulis, qui offrait au vide l'arête d'un éperon de renforcement. Mais il distinguait derrière la muraille, flanquée à intervalles réguliers de lourds contreforts et cantonnée de tours en forte saillie... [RDA, 359].

En prenant ici la forme d'un serpent, le pouvoir hitlérien revêt une charge symbolique, il devient susceptible de toutes les représentations, de toutes les métamorphoses. La ligne tracée par son corps s'étend à l'infini. Ainsi le III^e Reich ne se contente pas de prendre corps dans le million d'enfants qui lui sont sacrifiés chaque année, le corps du monde tout entier fait ici l'objet d'une visée instrumentale :

Qu'ils tremblent, les os vermoulus du vieux monde !
Le combat commence. Nous avons brisé la peur. La victoire nous attend !
Nous marcherons, marcherons, marcherons, et tout volera en éclats sous nos pas !
Aujourd'hui l'Allemagne est à nous, demain le monde entier¹⁹ !

Cette dévoration du «corps du monde» comme le note Tiffauges, n'apparaîtra toutefois pas comme une victoire «éclatante de vigueur et d'appétit conquérant», elle est plutôt «vouée de tout temps à un massacre d'innocents» [RDA, 415].

Quand le personnage de Blättchen associe l'hitlérisme à une «doctrine d'agriculteurs et de sédentaires» [RDA, 431], faisant de la terre une substance assoiffée de sang, Tiffauges, «anarchiste pris au piège du fascisme²⁰», se voit contraint de prendre ses distances :

Mais moi, en entendant ce discours insensé, je me souvenais que j'étais de la race d'Abel, le nomade, le sans-racine, et que Jéhovah avait dit à Caïn : «Le sang de ton frère crie de la terre jusqu'à moi. Maintenant tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère [RDA, 433].

S'il reprend conscience de son destin individuel à ce moment, il n'en continue pas moins d'«alimenter» les réserves de chair fraîche de l'ogre de Rastenburg, confirmant à sa manière sa vocation ogresse. Plus la fin approche, plus les signes alimentaires se multiplient. Même les jours décroissent «par un grignotement quotidien d'une ou deux minutes» [RDA, 441]. Aussi, quand les *Jungmannen* préparent un bûcher, ils ne se contentent pas d'y allumer des torches et d'y «cuire» symboliquement, ils se lancent dans le four :

Cette fois, nul besoin d'interprétation, ni d'aucune grille de déchiffrement. Cette cérémonie qui mêle si obstinément l'avenir et la mort, et qui précipite l'un après l'autre les enfants dans un brasier, c'est bien l'évocation en clair et l'invocation diabolique vers lequel nous marchons en dansant [RDA, 444].

Malgré son regard critique, Tiffauges se voit en quelque sorte happé par la logique guerrière :

Pour scandaleuse qu'elle puisse paraître au premier abord, l'affinité profonde qui unit la guerre et l'enfant ne peut être niée. Le spectacle des Jungmannen servant et nourrissant dans une ivresse heureuse les monstrueuses idoles d'acier et de feu qui érigent leurs gueules monumentales au milieu des arbres est la preuve irréfutable de cette affinité [RDA, 455].

Que le regard porté par Tiffauges fasse de lui un *Tiefauge*, oeil profond [RDA, 406] ou un *Triefauge*, oeil malade, larmoyeux et chassieux [RDA, 407], en parcourant l'avant-dernier chapitre du récit, le lecteur se voit convié à partager la fascination de Tiffauges pour «l'instrumentation» totale des *Jungmannen*. Il participe à la fois à la manifestation et à l'aboutissement cannibalesque de l'investissement historique du corps en présidant à une forme de liturgie du regard que nous allons maintenant étudier.

«Je crains que les devins à l'oeil rond
ne plient l'Univers à la liturgie
de leur seul Oeil.»

Socrate²¹

Socialité du corps : la prédominance de l'oeil

Comme on l'a vu, *Le Roi des Aulnes* présente des variations sur le plan de la corporéité des personnages. Tournier a bien exploité l'espace corporel des personnages en déployant un vaste éventail sensoriel. En épigraphe du premier chapitre du *Roi des Aulnes*, se trouve d'ailleurs cette phrase de Gustave Flaubert : «Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps» [RDA, 12]. Voilà qui témoigne aussi de la dimension historique des personnages, les sens résultant de la conjonction du regard et du temps, ce dont Tiffauges se fait l'écho le

21 mars 1939 :

Pour percer le mur de notre cécité et de notre surdité, il faut que les signes nous frappent à coups redoublés. Pour comprendre que tout est symbole et parabole de par le monde, il ne nous manque qu'une capacité d'attention infinie [RDA, 166].

Quand il s'agit de traduire cette capacité d'attention infinie, parmi tous les formes de la communication corporelle retrouvées dans le roman, le regard se voit accorder un véritable pouvoir de révélation. Dans la postface qui accompagne *Le Roi des Aulnes*, Philippe de Monès a déjà noté «l'importance prépondérante du

regard, de l'"oeil fatidique" chez Tiffauges. Même si ses yeux de myope correspondent à l'aveuglement²² caractéristique de l'ogre, Tiffauges se voit doté d'une «vision supérieure» : pour lui le déchiffrement des signes est la grande affaire de la vie²³. On reconnaît bien là le principe de l'inversion cher à Tournier :

cette mystérieuse opération qui sans rien changer apparemment à la nature d'une chose, d'un être, d'un acte retourne sa valeur, met du plus où il y avait du moins, et du moins où il y avait du plus [VP, 125].

Selon les catégories établies par David Le Breton, Tournier confère ainsi à son protagoniste un espace de corporéité conforme au modèle occidental, qui «n'est plus qu'un éloge incessant au regard, [où] le corps se réduit à n'être plus que le support de ce dernier sens, dans l'oubli des autres sensations.

L'appropriation du monde par l'homme occidental passe d'abord par le regard²⁴. Si on ne peut parler pleinement, dans *Le Roi des Aulnes*, d'oubli des autres sensations²⁵, il reste que c'est au regard que revient la plus grande puissance créatrice, car c'est lui qui donne forme aux personnages, à l'espace et au temps. Le corps joue un rôle d'instrument pour celui qui le regarde.

C'est ainsi par l'intermédiaire du regard que se créent Abel Tiffauges et Rachel, premiers personnages du *Roi des Aulnes*, homme et femme, couple originel qui fonde le roman. Regard et dévoration forment en fait la trame même des personnages. «Le

regard est le noeud de l'expérience où se concentre toute la production occidentale en fait de créations, qu'elles soient celles de l'art ou celles de la conscience scientifique ou morale²⁶», souligne Eric Van der Schueren; *Le Roi des Aulnes* n'échappe pas à cette règle. Le regard permet de capter l'autre, de se l'approprier, bref de le dévorer.

La vocation ogresque de Tiffauges se révèle particulièrement au cours de promenades où il s'affaire à photographier des enfants :

Car il est clair que la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié. Quiconque craint d'être «pris» en photographie fait preuve du plus élémentaire bon sens. C'est un mode de consommation auquel on recourt généralement faute de mieux, et il va de soi que si les beaux paysages pouvaient se manger, on les photographierait moins souvent [RDA, 167-168].

Quand Tiffauges rentre de l'une de ses «promenades photographiques», Eugénie, locataire du rez-de-chaussée du bâtiment où se trouve le garage, lui dit ainsi :

Voilà M. Tiffauges qui revient du marché avec sa provision de chair fraîche. Il va maintenant s'enfermer dans le noir pour manger tout ça [RDA, 180].

Tiffauges confirme d'ailleurs cette vision de ses activités en qualifiant lui-même la photographie d'«acte prédateur» [RDA, 181]. Ce même regard dévorant trouvera une expression encore plus manifeste dans un conte de Tournier intitulé

«Les Suaires de Véronique²⁷». Ce qui n'était d'abord qu'un simple regard «photographique» sur le personnage d'Hector se transforme progressivement en acte de dévoration du personnage, si bien qu'à la fin, il ne reste de ce dernier que les suaires qui l'ont enveloppé et la dent de tigre qu'il portait au cou. Véronique l'aura «croqué» dans tous les sens du terme.

Ce ne serait pas rendre justice au talent de Tournier, toutefois, que de croire qu'il s'est contenté de reproduire platement le culte voué au regard dans la corporéité occidentale. Au contraire, l'auteur fait du regard une instance signifiante multidimensionnelle, y jetant lui-même un regard qui «travaille» le regard occidental pour le transformer, le faire «regarder» sous un autre angle.

Derrière le regard créateur des personnages, apparaît ainsi toute une réflexion sur la liturgie de l'oeil. Cette diffraction constante du regard, qui «inverse» les valeurs d'une première perception, entraîne une instabilité des signifiants qui dénonce en quelque sorte le «culte du regard». C'est comme si les personnages - Tiffauges principalement - travaillaient à aiguïser leur «vision», un peu comme on taille un crayon, la première «vue» des choses n'étant pas toujours la bonne. En témoigne ce que Tournier appelle les inversions bénignes-malignes. Partie du

concept plus vaste des inversions bénignes et malignes, l'inversion bénigne-maligne est «cette mystérieuse opération qui sans rien changer apparemment à la nature d'une chose, d'un être, d'un acte retourne sa valeur, met du plus où il y avait du moins, et du moins où il y avait du plus» [VP, 125].

En accordant la priorité au regard dans le déploiement des virtualités corporelles des personnages du *Roi des Aulnes*, Tournier instaure aussi un mécanisme de démultiplication des regards. Ainsi confesse-t-il dans *Le Vent Paraclet* : «[...] l'auteur caché, effacé, jouit en voyeur de ce face à face» [VP, 116]. Le récit devient une sorte d'enfilade de miroirs à l'infini, par laquelle les personnages d'abord se regardent les uns les autres, révélant ainsi «leur intérêt» pour l'auteur, le narrateur, le lecteur, lui-même devenu «voyeur», parce que regardant-celui-qui-regarde. Ainsi, le lecteur se trouve à son tour engagé dans le processus instaurant la suprématie du regard.

L'appareil photographique n'a pas qu'une fonction ogresque, il permet aussi d'enfanter symboliquement. Ainsi voit-on Tiffauges accompagner le jeune Étienne à l'intérieur du Louvre en dissimulant la caméra de ce dernier sous sa veste : «... je repasse le portillon avec lui, le flanc ballonné par l'objet

litigieux dissimulé sous ma veste» [RDA, 141]. Semblent jouer une fonction analogue l'appareil photo de Tiffauges, «boîte à capturer les images» [RDA, 161] et le magnétophone, «machine à voler les cris et les sons» [RDA, 161], qui permet à Tiffauges de capter les cris des enfants dans la cour d'école, puis de les écouter afin de «trouver le fil de la symphonie» [RDA, 157]. La dévoration de l'autre mène ici à la création; dans un cas à l'accouchement d'images, dans l'autre à la musique.

Parmi les autres caractéristiques corporelles des personnages, rappelons que Tiffauges écrit de la main gauche. N'ayant plus l'usage de ses deux mains, il ne peut plus réparer de voitures, et l'écriture vient se substituer à son métier habituel. Une double rupture préside ainsi à la naissance du récit, rupture du monde social où Tiffauges évolue normalement - le garage - puis rupture avec Rachel. Voilà donc Tiffauges soumis aux nouveaux impératifs de son corps :

Pour un homme aussi naturellement secret que moi, répandre ses viscères sur du papier, c'est bien rebutant au début, mais ma main m'entraîne, et il me semble qu'ayant commencé à me raconter, je ne pourrai plus m'arrêter avant d'être arrivé au bout de mon rouleau. Peut-être aussi les événements de ma vie ne peuvent-ils plus se succéder désormais sans ce reflet verbal qu'on appelle un journal ? [RDA, 17]

On assiste donc à un passage du corporel au verbal, en vertu

duquel les personnages subissent la médiation du regard de Tiffauges. Ce regard, toutefois, c'est d'abord sur lui qu'il le porte. Pour Tiffauges aussi, les événements ne sont plus que vécus, ils sont regardés, couchés sur le papier.

Dans la description qu'il fait de lui dans son journal, le 10 janvier 1938, il est intéressant de constater les catégories des médiums corporels qu'il utilise pour se décrire :

l'expression faciale («visage bistre où il y avait de l'arabe et du gitan», «trait facial qui me désignait aux attaques»), le comportement kinesthésique («mon corps gauche et osseux, mes mouvements fuyants et sans grâce»), le comportement territorial («j'étais par terre, et il était rare que je pusse me relever avant le retour dans les classes»). Là encore, le corps est plutôt regardé que senti.

Dans *Le Roi des Aulnes*, Tournier lui-même s'offre au regard. Ainsi qu'il l'expliquait [VP, 129] et que l'a démontré Susan Petit²⁸, Tournier se serait inspiré de la technique de *l'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach²⁹, plus particulièrement des dernières fugues, dont les notes représentent BACH en notation musicale allemande. Tournier aurait ainsi encodé son nom dans le roman, de sorte que huit thèmes successifs correspondent aux lettres de son nom : Tiffauges, le protagoniste; l'Ogre, dont on

suit la prise de conscience; le UNHOLD, l'élan aveugle découvert dans la forêt prussienne; Rominten, le camp de chasse de Goering; la Napola, l'école militaire où Tiffauges voit son pouvoir s'accroître; l'Inversion, quand Tiffauges constate l'horreur de ce qui faisait son admiration; Ephraïm, jeune juif réfugié d'Auschwitz soigné par Tiffauges; et finalement la Rédemption, que Tiffauges trouve en se sacrifiant au titre de porte-enfant.

Tournier se substituant à Bach pour cette «fugue littéraire», on se demande ici si Abel Tiffauges n'est pas à son tour une évocation de Karl Friedrich Abel, compositeur et virtuose allemand qui s'associa à Bach et donna avec lui de nombreux concerts. Au duo Bach-Abel, virtuoses de la fugue musicale, se substituerait un double, Tournier-Abel, virtuoses de la «fugue littéraire».

Si Susan Petit a étudié d'abondance les correspondances entre *Le Roi des Aulnes* et la structure de la fugue, nous nous interrogeons à notre tour sur la polysémie du mot «fugue», fugue au sens de fuite en avant, d'échappée hors des sentiers habituels. C'est ce que suggère le titre des «Écrits sinistres», la main gauche étant celle de l'altérité, augurant une vision «autre» des choses. C'est ce que suggère aussi la profession de Tiffauges, garagiste; on pense alors à l'expression «voie de garage», comme voie se détachant de la voie principale.

De l'oeil à la bouche : la dévoration rituelle

Dans *Le Roi des Aulnes*, l'autre se présente au regard comme un objet, d'abord susceptible de retenir le regard, puis propice à devenir instrument : c'est la dévoration. Dans ce roman, on assiste en fait à une fusion du «regard» et des «comportements primitifs», pour reprendre la typologie de Vayer et Roncin, c'est-à-dire l'oralité et la sexualité. «Tu n'es pas un amant, tu es un ogre» [RDA, 22], lui dit Rachel, que Tiffauges présente d'abord au regard, «au volant d'une quadrillette Peugeot délabrée» [RDA, 18]. La relation entre Tiffauges et Rachel s'articule d'ailleurs selon le mode sujet-objet :

- Tu assouvis ta faim de chair fraîche, puis tu retournes à ta tôlerie.
C'était vrai. Et il est également vrai que l'homme qui mange son pain ne s'inquiète pas de la satisfaction qu'éprouve, ou n'éprouve pas, le pain à être ainsi mangé [RDA, 21].

Pour Tiffauges, l'assimilation de l'amour à l'acte de dévoration se double d'une dimension religieuse, nombre de religions faisant pareil rapprochement, «la chrétienne au premier chef avec l'eucharistie» [RDA, 22]. Le récit propose ainsi une succession de dévotions, d'abord visuelles puis réelles ou rituelles. Ainsi, quand les trois jeunes garçons recrutés par Tiffauges sont littéralement «passés à la broche» par les Soviétiques, voit-on se répéter le motif imposé par les trois pigeons-colombes, soignés, aimés par Tiffauges avant d'être dévorés :

Ils étaient là tous les trois, Haïo, Haro et Lothar, les deux jumeaux rous encadrant en compagnons fidèles l'enfant aux cheveux blancs, percés d'oméga en alpha, les yeux grands ouverts sur le néant, et la pointe des épées faisait à chacun d'eux une blessure différente [RDA, 577].

À la fin du roman, Tiffauges lui-même est dévoré :

Il avançait, et la vase montait toujours le long de ses jambes, et la charge qui l'écrasait s'aggravait à chaque pas. Il devait maintenant faire un effort surhumain pour vaincre la résistance gluante qui lui broyait le ventre, la poitrine, mais il persévérerait, sachant que tout était bien ainsi. Quand il leva pour la dernière fois la tête vers Éphraïm, il ne vit qu'une étoile d'or à six branches qui tournait lentement dans le ciel noir.

Avalé par le marécage, Tiffauges est aussi, en quelque sorte, dévoré par le texte. Ainsi le voit-on d'abord réduit au pronom «il», puis à ses pieds, à ses jambes, à son ventre, à sa poitrine, jusqu'à ce qu'il ne subsiste plus de lui qu'un regard.

Si elle ne se double pas d'une autre dimension, la prédominance de l'oeil mène à l'anéantissement. Telle est la leçon que nous sert *Le Roi des Aulnes*.

Dans l'univers de Tournier, on échappe difficilement à cette implacable logique de dévoration. L'oeil fatidique de Tiffauges reste, au-delà du corps instrumental, le signe et la marque d'un

rapport à l'autre sous le signe de la faim. À la limite, l'oeil apparaît comme une arme :

Et mes yeux habituellement plissés et réduits à des fentes derrière leurs épais hublots, se sont ouverts tout grands, ils ont rempli leurs orbites au point de saillir au-dehors, et ils ont fixé le Professor Doktor avec une insistance hébétée de basilic³⁰. Je ne sais comment m'est venue l'idée de cette grimace. C'était la première fois que je l'essayais, mais le résultat a été si bon que j'y reviendrai. Blattchen a pâli, reculé, balbutié une excuse, et il n'a plus rien dit jusqu'à la fin de l'examen de l'enfant [RDA, 407].

Ici, bien sûr, un lien s'impose avec la perte causée par le morcellement initial. Le personnage, être socialisé, maîtrisé, dévoré de l'intérieur comme l'enfant de la ballade de Goethe, comme celui de l'Attentat, comme l'enfant coiffé, reste toujours incomplet, il n'existe que par sa faculté de « vampiriser » l'autre, toujours en quête de l'unité originelle dont la maîtrise du corps l'a privé.

Transposé dans le « corps » historique, cette structure de l'imaginaire entraîne l'intégration du corps social dans une vaste dynamique d'ingestion, de digestion et d'expulsion : « la marmite de l'Histoire a commencé à mijoter, et nul ne peut l'arrêter, écrit Tiffauges dans son journal [RDA, 201].

La vision du corps instrumental est ainsi présentée comme une

impasse, car elle ne peut mener qu'à l'horreur. Toutefois, la fin du *Roi des Aulnes*, qui semble dysphorique à bien des égards, se double d'une dimension euphorique - Tournier emploie le mot «phorique» - soit le salut par la reconstitution symbolique du corps. C'est le **corps libéré**, avec ses figures de corps mythique, de corps restitué et de corps sacralisé, libération ultime, inversion du schéma de la dévoration, qui vient opposer à la figure de l'enfant coiffé celle de l'**enfant coiffe**.

Notes

1. En réalité, le corps peut aussi être assorti d'une dimension mythique ou être sacralisé, ainsi que nous le verrons dans les chapitres suivants.
2. Souligné dans le texte.
3. Souligné dans le texte.
4. Madeleine Ouellette-Michalska, *L'Échappée des discours de l'oeil*, [s.l.], Les Éditions Nouvelle Optique, 1981 p. 131.
5. Cette question d'«avalage» du personnage féminin, pour reprendre l'expression de Louis Marin, se précise de façon spectaculaire dans le conte «Pierrot ou les secrets de la nuit».
6. En italique dans le texte.
7. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 100.
8. Définition fournie par Tournier lui-même dans *Le Vent Paraclet* : «Napolas (*Nationalpolitische Erziehungsanstalten*), prytanées militaires S.S. où une élite d'enfants très sévèrement sélectionnés étaient élevés pour devenir la fine fleur du futur Reich» [VP, 106].
9. La question du regard est fondamentale dans la dynamique alimentaire chez Tournier, c'est pourquoi nous y reviendrons.
10. Arlette Bouloumié, «Mythologies», «Dossier Michel Tournier», *Magazine littéraire*, n° 226, janvier 1986, p. 27.
11. Michel Dostie, op. cit., p. 40.
12. L'expression est ici empruntée à Serge Koster, *Tournier*, Paris, Henri Veyrier, coll. «Les Plumes du Temps», 1986, p. 85.
13. Ou à travers ceux d'un narrateur extradiégétique dont le point de vue semble peu différer de celui de Tiffauges.
14. Jean Baudrillard, «Le Corps ou le charnier de signes», *Topique*, octobre 1972, p. 75.
15. Madeleine Ouellette-Michalska, op. cit., p. 150.
16. En fait, le narrateur voit que l'enfant est mort alors que seul le crâne émerge du corps de la mère; ainsi est-il mort d'avance, signe de mort plutôt que corps véritable.

17. Cette scène correspond à un fait historique : le 19 avril, veille de l'anniversaire d'Hitler, un million d'enfants ayant eu dix ans dans l'année furent incorporés les uns dans le Junvolk, les autres dans le Jungmadelbund.
18. Plus précisément «trilogie ingestion-digestion-défécation» dans le texte [RDA, 40].
19. Tournier aurait emprunté ce texte à Hans Baumann, *Procès de Nuremberg*, t. XXXIII, p. 71.
20. Jean-Marie Magnan, «L'Amour-ogre», *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 octobre 1970, p. 5.
21. Socrate, dans Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 49.
22. Cf. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 102.
23. Philippe de Monès, «Abel Tiffauges et la Vocation maternelle de l'homme», *Le Roi des Aulnes*, Paris, Éditions Gallimard, 1970 pour le texte principal, 1975 pour la postface, p. 589.
24. David Le Breton, «La Symbolique corporelle», *Ethnologie française*, tome 14, n° 1, janvier-mars 1985, p. 73.
25. L'odorat y occupe aussi une place importante, rendant en cela l'ogre-géant conforme au modèle mythique. Ainsi la connaissance qu'acquiert Tiffauges des enfants est-elle beaucoup liée à l'odorat.
26. Eric Van der Schueren, «Transparence et Opacité esthétique et sociale dans l'imaginaire fin-de-siècle», *Revue francophone de Louisiane*, vol. VII, n° 2, p. 67.
27. Michel Tournier, «Les Suaires de Véronique», *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, p. 153-172.
28. Susan Petit, *op. cit.*, p. 35.
29. Là ne s'arrêtent pas les références musicales auxquelles *Le Roi des Aulnes* est associé, puisque le titre est une traduction du célèbre poème de Goethe «Der Erlkönig», que l'on chante accompagné d'une musique de Schubert.
30. Il est intéressant de noter que Tournier a ici choisi, en *basilic*, un double signifié de monstre mythologique (reptile auquel les anciens attribuaient le pouvoir de tuer par son seul regard) et d'aliment (plante à feuilles aromatiques employée en cuisine comme condiment).

CHAPITRE IV

LE CORPS LIBÉRÉ OU L'ENFANT COIFFE

«Moi seul, Abel Tiffauges, dit Portenfant,
microgénitomorphe et dernier rejeton de
la lignée des géants phoriques, moi seul
le sais, et pour cause...»

Michel Tournier
Le Roi des Aulnes[206]

Tout en montrant que l'«instrumentalisation» et la prédominance de l'oeil, reprises incantatoires des schémas de morcellement et de dévoration, mènent à la destruction et à l'anéantissement, *Le Roi des Aulnes* explore d'autres espaces, soit ceux de la libération du corps. Ainsi constatons-nous qu'au corps mythique de l'ogre dévorant-dévoré viennent s'associer des figures de **corps d'ogre libéré** : c'est le corps mythique, restitué, sacralisé. À l'enfant coiffé vient alors servir de contrepoint la figure de l'**enfant coiffe**, qui restitue symboliquement l'intégrité corporelle perdue. Cet enfant, c'est celui que Tournier associe à la «phorie»; c'est l'enfant porté, l'enfant **ra-pporté**. Cet enfant phorique ne peut toutefois exister sans la projection sur le plan mythique de la figure de l'ogre.

Le corps mythique

Parmi le nombre de possibles corporels évoqués par l'auteur, il serait difficile d'ignorer la présence de personnages mythiques. «Romancier bouffé aux mythes¹», Tournier concilie dans son écriture les formes traditionnelles du mythe et un contenu qui ne l'est pas. Comme il l'explique dans *Le Vent Paraclet* :

Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible une matière ne possédant aucune de ces qualités [VP, 195].

Ainsi, dans *Le Roi des Aulnes*, le romancier ne se contente-t-il pas de faire une reprise ou une illustration du mythe de l'ogre. Même si le personnage de Tiffauges s'incarne dans l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, par sa nature de monstre, il est une dimension du personnage qui transcende l'Histoire pour entrer dans la sphère du mythe selon une formule bien tourniérienne :

Vieux comme le monde, immortel comme lui, je ne puis avoir qu'un père et une mère putatifs, et des enfants d'adoption [...] Et là je retrouve mon éternité, car elle me tient lieu à la fois de parents et de progéniture² [RDA, 14].

Ogre parmi les ogres, amateur de chair fraîche, Tiffauges reproduit aussi des schémas de dévoration attendus. Si, comme l'écrit Tournier, le mythe est «une histoire fondamentale», «une histoire que tout le monde connaît déjà» [VP, 188-189], le personnage de Tiffauges se voit ainsi assorti d'un **double**³ mythologique (ogre).

Le sens de l'expression «histoire fondamentale» vient là aussi se dédoubler : par Tiffauges, le mythe universel de la figure dévorante se raconte en même temps que le mythe personnel de l'auteur, celui qui est associé au morcellement primitif. C'est bien là, d'ailleurs, le sens d'un mythe universel, comme le définit Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* :

Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit⁴.

Ainsi le mythe de l'ogre engendre-t-il dans l'oeuvre la déclinaison de ses attributs de géant de conte de fées, à l'aspect effrayant, se nourrissant de chair humaine, de grande taille, doté d'une mauvaise vision, d'un odorat développé, mais aussi, à un autre degré, des motifs de chute et de salut⁵. Les

figures ogresques, celle de Tiffauges au premier chef, bientôt suivie par celle de la guerre, constitueraient ainsi une forme de dynamisation paroxystique de l'angoisse du morcellement.

Pour Tournier, le mythe «n'est pas un rappel à l'ordre, mais plutôt un rappel au désordre» [VV, 34]; il permet de se prémunir contre «l'organisation massive et figée de la ruche ou de la fourmilière» [VV, 35]. C'est en somme une façon d'échapper au temps et à l'Histoire, de se placer en position de «rupture du contrat social» [VV, 35].

Grand actualisateur de mythes, Tournier a ainsi doublé le code référentiel historique de ses romans d'un code intertextuel mythique et littéraire, à moins que ce ne soit l'inverse, comme il l'explique lui-même dans *Le Vent Paraclet* :

[...] les mythes - comme tout ce qui vit - ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort. Un mythe mort, cela s'appelle une allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories [VP, 193].

Margaret Sankey⁶ a bien démontré comment le Tiffauges du *Roi des Aulnes* accomplissait son destin dans le cadre mythique imposé par ces deux modèles inversés que sont le *Erlkonig* de Goethe (et ses monstrueux avatars que furent Hitler et Goring) et saint

Christophe, médiatisé par Nestor, protecteur et mentor de Tiffauges. On observe ainsi le système dynamique associé au paradigme de la dévoration s'exprimer en une série d'étapes initiatiques franchies par Tiffauges, où se côtoieront les valences positives et négatives du géant passeur (saint Christophe) et de l'ogre meurtrier (Roi des Aulnes).

«Grâce à ce personnage, écrit encore Margaret Sankey, on voit se profiler un rapport singulier entre mythe et Histoire. C'est sur sa toile de fond historique que Tiffauges prend sa signification mythique, mais il est en même temps protagoniste et créateur de l'Histoire en contrepoint avec les mythes propres du national-socialisme⁷».

Sur le plan de la corporéité, il convient ici d'analyser comment le discours mythique s'insère dans le paradigme de la dévoration et lui donne forme. Si les schémas de dévoration jouent un rôle structurant dans l'oeuvre de Tournier, c'est aussi qu'ils s'appuient sur le pouvoir structurant du mythe.

L'ogre se tiendrait à la ligne de crête qui sépare l'animal et l'humain. Pour Tiffauges, les «Écrits sinistres» serviraient en quelque sorte de rempart contre l'animalité, «car vivre sans

papiers, c'est vivre comme une bête», écrit-il. Comme, pour lui, «l'âme humaine est en papier» [RDA, 66], les «Écrits sinistres» permettent à sa pulsion dévoratrice de s'exercer sans transgresser le tabou. Tournier l'explique dans *Le Vent*

Paraclet :

L'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme n'est qu'un animal mythologique. L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un coeur et une imagination d'homme que grâce à un bruissement d'histoires, au kaléidoscope d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent au tombeau [VP, 191].

De fait, en donnant au personnage de Tiffauges une corporéité d'ogre, Tournier lui associe des attributs qui touchent à trois figures importantes du tabou : le cannibalisme, l'inceste et la pédophilie. Ainsi, quel que soit le comportement du personnage au cours de son aventure de «déchiffrement des signes», il se trouve assimilé à une forme de conscience déchue. Toujours à cette extrême limite entre l'humain et le monstre dévorant, Tiffauges invite le lecteur à poser et à reposer sans cesse la question avec lui : «Mangera ? Mangera pas ?» Lecteur ogre qui dévore le roman en quête d'une réponse, lecteur voyeur qui effeuille le roman comme d'autres effeuillent la marguerite...

«On ne sait pas ce que peut le corps⁸», écrivait Spinoza. Chez Tournier, le corps se présente comme le lieu des potentialités. Le mythe de l'ogre donne ainsi corps à l'acte d'écriture comme à l'acte de lecture. Le romancier considère d'ailleurs le mythe comme «l'un des ressorts fantastiques du roman» [VP, 116], l'auteur ne devant intervenir «ni pour corroborer, ni pour contredire» [VP, 116].

Tout comme «la photographie promeut le réel au niveau du rêve, [et] métamorphose un objet réel en son propre mythe» [RDA, 169], le récit mythique offre cette double assurance de donner aux angoisses personnelles la structure rassurante d'un conte millénaire et d'en renouveler la forme pour lui éviter de se figer dans un ordre immuable qui en rendrait le dénouement inéluctable.

Ainsi la corporéité du personnage de Tiffauges comporte-t-elle les caractéristiques ogresques habituelles :

Il est grand et gros. Tout indique chez lui la prédominance de la fonction digestive. Ses mains énormes servent de relais entre le monde extérieur et sa bouche, mains prédatrices, assassines, mais aussi serviables, porteuses, caressantes [...] Comme beaucoup de géants mythologiques, il voit mal [VF, 115].

On reconnaît dans la formation du personnage de Tiffauges les parentés établies par Tournier :

On songe à Orion, le chasseur géant et aveugle. Au Cyclope de l'Odyssée qui n'avait qu'un oeil, lequel fut crevé par Ulysse. Au guerrier gigantesque des Flandres, Colin le Maillard... [VP, 117]

Tout à sa conception personnelle du mythe, rappelant au désordre, Tournier dote aussi son personnage de qualités antithétiques. Il est myope, mais doté d'une «vue supérieure» sur les choses. C'est un ogre, mais ses mains sont serviables, porteuses, caressantes, attributs ambigus de la phorie. Ogre, obsédé de choses fraîches, il ne se nourrit pourtant que de lait, de salades, de crudités. Aussi l'ogre Tiffauges n'est-il pas présenté comme un homme de bouche, mais «homme des fesses et de l'anus» [VP, 118], plus intéressé, à la suite des leçons de son maître Nestor, à ses déjections qu'à ses repas. Pour Tournier, cela fait de Tiffauges un «pervers polymorphe» et non un simple pédophile :

Car il est clair que l'interprétation pédérastique que des critiques paresseux, expéditifs ou laborieusement malveillants ont parfois donnée d'Abel Tiffauges va à l'encontre de toute la ligne du roman.

[...]

Au demeurant, la relation d'Abel Tiffauges avec ses proies enfantines n'est pas de nature sexuelle. Elle est pré-sexuelle, proto-sexuelle. Tiffauges n'est pas un adulte. Il est caractérisé par une immaturité profonde et irrémédiable (incarnée notamment dans son petit sexe) [...] Sa sensibilité et son comportement vont tâtonner quelque peu avant de se fixer dans des formes et des rites définis par la phorie. Il se présente d'abord comme un carrefour de perversions, mais des perversions encore simplement esquissées, souples et inventives [VP, 120-121].

Le cycle phorique, forme de parcours initiatique durant lequel Tiffauges s'affairera à déchiffrer les signes - lire la part mythique de son existence -, est ponctué par la découverte de «perversions larvées» [VP, 123] : vampirisme, anthropophagie, coprophilie, nécrophilie, bestialisme. Pour l'auteur, cette pluralité des perversions confère une forme d'innocence [SIC] au personnage.

Le corps mythique, comme le corps maîtrisé, comme le corps instrumental, semble possédé par «l'inversion maligne-bénigne, cette mystérieuse opération qui sans rien changer apparemment à la nature d'une chose, d'un être, d'un acte retourne sa valeur [VP, 125]. Dans le corps, tout est possible, nous dit en somme Tournier : «Servir et asservir, aimer et tuer» [VP, 125].

Si tel est le sens que donne à ses ogres le romancier, quel sens convient-il de leur donner plus précisément dans la perspective de la sociologie du corps ? celui justement de montrer que le

corps est «bouffé aux mythes», d'exposer que la rupture du verrou cannibalique ne peut être que destructrice, à moins qu'elle ne soit sublimée. Pervers polymorphe, Tiffauges ne rompt que symboliquement le verrou cannibalique (par le regard, par la photographie, par l'odorat, par le toucher); pervers unimorphe, Hitler consomme-consume réellement la jeunesse hitlérienne. À la fin du *Roi des Aulnes*, les deux seront anéantis, les *napolas* hitlériennes écrasées par l'armée soviétique et Tiffauges «avalé» par le marécage⁹.

Comme nous l'avons déjà souligné, le mythe de l'ogre montre que la dévoration mène à l'anéantissement, à moins qu'elle ne soit sublimée, qu'elle ne s'incarne autrement.

Parlant du personnage mythologique qu'est Don Juan, Tournier écrit : «C'est l'un des modèles fondamentaux grâce auxquels nous donnons un contour, une forme, une effigie repérée à nos aspirations et à nos humeurs» [VP, 190]. Ainsi pourrions-nous dire que l'ogre est un modèle fondamental qui donne une forme «connue» à l'imaginaire tourniérien habité par des images de *membra disjecta*.

Ni le corps instrumental ni le corps mythique ne permettant de rassasier Tiffauges de la faim «fondamentale» qui l'habite, à la

figure d'ogre légendaire viendra s'ajouter celle de l'ogre phorique. Cette ultime tentative de sublimer ses pulsions dévorantes consistera à porter l'enfant, puisque tel est le sens de la phorie : restituer le corps.

Le corps restitué

«En contrepoint du thème désespéré de la totalité, se fait entendre dès le début du livre celui de la Phorie, ce petit mariage entre un enfant et un adulte.»

Philippe de Monès¹⁰

Cette phrase de Philippe de Monès décrit bien la deuxième catégorie de corps libéré que représente, dans l'imaginaire tourniérien, le **corps restitué**. Le «petit mariage entre un enfant et un adulte» vient servir de contrepoint au «thème désespéré de la totalité». Rejoignant notre réflexion sur les représentations du corps, elle fait ressortir ces pôles de l'imaginaire tourniérien que sont la perte de l'intégrité du sujet et l'opposition dynamique des images de reconstitution (restitution) du schéma corporel :

Tous ces enfants enfermés par Tiffauges sont autant d'essais pour capter un reflet de soi-même et retrouver l'unité première que l'histoire a disloquée¹¹.

La dimension «phorique» du personnage de Tiffauges apparaît à celui-ci comme un moyen de retrouver l'unité perdue. Tout le parcours initiatique de Tiffauges depuis son garage jusqu'à son immersion dans la «landèche gorgée d'eau» [RDA, 580] représente en ce sens une quête de l'«enfant-prothèse¹²».

On constate ainsi, dans tout le discours phorique qui parsème le récit, une idéalisation de l'enfant, que l'on observe d'abord dans les enseignements de Nestor :

[...] un enfant n'est beau que dans la mesure où il est possédé, et [...] il n'est possédé que dans la mesure où il est servi. L'Enfant Jésus sur les épaules de Christophe est à la fois porté et emporté. C'est là tout son rayonnement. Il est enlevé de vive force, et très humblement et péniblement soutenu au-dessus des flots grondants. Et toute la gloire de Christophe est d'être à la fois bête de somme et ostensor [RDA, 85].

La phorie est, en fait, une composante essentielle du personnage de Tiffauges. D'abord garagiste, il travaille quotidiennement à réparer des automobiles «qui n'en sont pas moins dans leur trivialité l'instrument porteur d'homme, anthropophore, *phorique* par excellence» [RDA, 133], constate-t-il dans ses «Écrits sinistres». Le retour sur son enfance que lui permettent ses «Écrits sinistres» est aussi l'occasion de déchiffrer de multiples signes phoriques [passim]. Aussi, le rappel d'un texte

de Montaigne¹³, les jeux de gamins au collège, les rapports de Tiffauges avec les enfants et les napolas sont autant de moyens de poser l'enfant comme objet du désir, désir à la limite de l'anthropophagie, de la pédophilie, de la violence, mais surtout et toujours désir de sublimation. Par la phorie, l'enfant lui-même, par un effet d'inversion, devient porteur symbolique d'une corporéité nouvelle, intacte. Ainsi, le désir phorique porte Tiffauges et porte le roman tout entier.

Faut-il ajouter, au passage, que la publication du *Roi des Aulnes*, en 1970, ayant valu à Michel Tournier le plus prestigieux prix littéraire qui soit, le Prix Goncourt, le romancier aurait déclaré que cette oeuvre l'avait en quelque sorte «sauvé¹⁴», lui permettant dorénavant de vivre de sa plume. Ainsi, l'oeuvre peut également «porter» son auteur...

La phorie serait, en la présence de l'enfant rédempteur, une forme de restauration de l'androgynie symbolique. «Quoi qu'il en soit - et c'est ce qui la charge de toutes ses virtualités, les pires et les meilleures - l'image de la Phorie est une image maternelle¹⁵», affirme Philippe de Monès. C'est l'homme-mère, habité par le désir d'abolition du temps, affranchi de la durée corruptrice. C'est aussi, comme l'affirme Nicole Guichard, «la condensation de deux images antagonistes en apparence, la mort et la maternité¹⁶».

Il n'est pas sûr, toutefois, que les valeurs qui investissent la phorie puissent s'inspirer seulement de la nostalgie de l'Adam originel, homme-femme-porte-enfant. À la quête de la félicité associée à l'androgynie pourrait se superposer celle du double, «l'image de l'autre (moi même)¹⁷», pour reprendre la formule de Mireille Rosello.

Rejoignant en cela le mythe de Narcisse, la phorie est issue du désir de se projeter en l'autre, de faire de l'autre son miroir, son double. Soulignons que, étymologiquement, le mot *speculum* (miroir) signifiait observer le ciel et les étoiles à l'aide d'un miroir¹⁸. Voilà qui donne une nouvelle dimension à l'enfant porte-étoiles qu'est Éphraïm, ultime enfant «porté» par Tiffauges : symbole lunaire et féminin, mais aussi symbole de l'aspiration à la connaissance (co-naissance).

Si la vocation ogresque de Tiffauges est marquée par le tabou - il ne peut porter l'autre en soi - il le portera ainsi hors lui, «en la société de leur fortune son innocence lui [servira] de garant et de recommandation envers la faveur divine pour le mettre à sauveté» [RDA, 88 et 97].

Pour Tournier, la phorie est aussi *amor fati*, ainsi qu'il l'explique dans *Le Vent Paraclet*, soit «la force géniale d'un homme qui parvient à transformer en bénédiction un terrible coup du sort, en bonheur la plus désastreuse des fatalités» [VP, 105]. La phorie, c'est la «grande geste de l'Ogre» [VP, 123], qui s'efface au profit de l'enfant qu'il porte :

Il y a de l'abnégation dans la phorie. Mais c'est une abnégation équivoque, secrètement possédée par l'inversion maligne-bénigne. [...] Ainsi le bon géant qui se fait bête de somme pour sauver un petit enfant est-il tout proche de l'homme-de-proie qui dévore les enfants [...] Tout le mystère et la profondeur de la phorie se trouvent dans cette ambiguïté. Servir et asservir, aimer et tuer [VP, 125].

En servant de «passeur» à l'enfant, l'ogre phorique «coiffe» l'enfant morcelé qu'il porte en lui d'un nouvel enfant, intact, riche de toutes les potentialités. L'«enfant coiffe» qu'il porte sert alors de contrepoint à l'enfant coiffé, à l'enfant victime de l'Attentat, au «petit fantôme inconsolable» [RDA, 42] des origines.

Le mot «coiffe» peut alors déployer toutes ses virtualités sémantiques, évoquant le bonnet protecteur, rappelant tout à la fois la «portion des membranes foetales entraînées par la tête de l'enfant lors de l'accouchement¹⁹» ou encore l'expression populaire «être né coiffé», c'est-à-dire fortuné.

À l'interrogation «Mangera? Mangera pas?» succède de telle sorte l'interrogation phorique «Porter? Ne pas porter?». Dans la structure de l'imaginaire tournierien, indéniablement, la phorie représente une tentative de remédier à l'angoisse liée au morcellement. Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier raconte d'ailleurs son admiration pour un homme qui eut la présence d'esprit et le courage de courir tendre les bras à un enfant qui s'apprêtait à faire une chute du haut du septième étage d'un immeuble :

Il me semblait que s'il m'avait été donné d'accomplir cette aussi magnifique phorie, je n'aurais pas eu besoin d'écrire *Le Roi des Aulnes*, et j'en aurais été heureux jusqu'à la fin de mes jours [VP, 124].

Après avoir analysé la phorie, on comprend que Tournier ait pu être saisi par cette histoire. Après avoir porté l'enfant, lui avoir ainsi «donné» la vie, les poignets de l'homme sont brisés; pour Tournier, dans un tel cas, il ne serait plus possible d'écrire, il n'aurait plus *besoin* d'écrire. Par cette phorie véritable, l'homme permet au corps d'enfant d'échapper au morcellement, d'être sauvé de l'Attentat, de restituer symboliquement l'intégrité au corps de l'adulte.

Cet enfant réel, tout comme Éphraïm, symbole-enfant porté à la clôture du *Roi des Aulnes*, se double alors d'une dimension mythique, celle de la «victoire sur la complexité et l'anxiété et la conquête de la paix intérieure et de la confiance en soi²⁰».

Quand Tiffauges entend le cri des enfants qu'on massacre,
 «clameur suspendue entre la vie et la mort qui était le son
 fondamental de son destin» [RDA, 575], l'ultime recours, l'ultime
 retraite lui apparaît dans «le visage apaisé et désincarné du Roi
 des Aulnes, enseveli sous son linceul de tourbe [RDA, 575].
 Cette vision du corps immortalisé dans l'offrande qu'incarne le
 Roi des Aulnes correspond à une forme de sacralisation du corps :

l'enfant juif, l'étoile de David, comme une image de pardon,
 au milieu du massacre des Innocents, sur lequel ses yeux
 s'ouvrent enfin : la beauté à faire peur²¹.

Nouveau Roi des Aulnes, Tiffauges revêt à son tour la vocation de
 «messager de la nuit des temps» [RDA, 295], l'ogre immortel,
 s'appropriant la jeunesse en une ultime phorie, la sacrifiant à
 son désir d'abolir le temps et à sa volonté d'éternité. En ce
 sens, la définition même de l'ogre obéit au schéma digestif :
 une fois avalée et digérée par le récit, la voilà expulsée sous
 une forme nouvelle, celle du corps ostensor, celle de la
 rédemption par l'offrande sacrificielle.

Le corps prend ainsi une nouvelle forme dans son rapport à la
 dévoration : c'est ce corps ostensor que nous appellerons **corps
 sacralisé**.

Le corps sacralisé

«Promouvoir la dégradation, la souffrance et la corruption à la dignité du corps glorieux s'inscrit dans une logique assurément subversive», écrit Olivier Deshayes²². C'est justement cette logique subversive qui donne forme à cette troisième figure de corps libéré qu'est **le corps sacralisé**.

L'ogre se tient à la ligne de crête qui sépare l'animal et l'humain, comme nous l'avons dit précédemment, mais il sert aussi de point de tension entre ces deux dimensions et celle du sacré. Dès les premières pages de ses «Écrits sinistres» d'ailleurs, Tiffauges est parcouru d'un «frisson sacré» [RDA, 55]. Si la consommation des pigeons a pu, un temps, apaiser la faim de l'ogre, le massacre de milliers d'innocents ne représente pas pour autant l'aboutissement de sa quête. En se substituant à lui dans la dévoration, l'Histoire a montré que la voie était sans issue. Figure défécatoire, elle mène à l'oméga, au versement du sang dans la terre, celle qui a bu le sang d'Abel.

Pour Tiffauges, le salut réside plutôt dans l'inversion du schéma vertical d'ingestion, de digestion et d'expulsion. Il aspire à

une liturgie inversée, non plus tournée vers le bas, mais vers le haut, la consommation de l'autre ne devant pas mener à son anéantissement mais à la phorie, à la joie de porter, de faire offrande.

À l'instar de Tiffauges, fils symbolique du Roi des Aulnes, tout lecteur des oeuvres de Tournier se voit lui aussi convié à participer à une forme d'instance sacrificielle : lisant et relisant le récit, le voilà qui procède symboliquement à la dévoration individuelle, historique, rituelle ou sacrificielle. À travers le regard du lecteur, la dévoration peut alors se poursuivre inlassablement :

[...] vous vous appelez aussi Portenfant. [...] Et alors lestés de cette charge sacrée, vous traverserez les fleuves et les tempêtes, comme aussi bien les flammes du péché [RDA, 90].

Sans doute Tournier transmet-il ainsi au lecteur ce qu'il nomme l'orexie, mot qu'il a inventé pour décrire, parlant de Gide, «tout ce qui entre dans l'amour de la vie, depuis la faim charnelle et la soif de tendresse jusqu'à la curiosité d'apprendre» [VV, 226]. L'ogre Tournier engendre des ogres

lecteurs, la structure du récit entraînant une forme de réciprocité, ainsi que l'explique Louis Marin :

... le point capital est l'effet de déplacement, de dérive ou d'écart par lequel est produit un espace de jeu dans lequel le lecteur est absorbé, ingéré dans et par le texte : écart que j'appelle la bouche du texte, son orifice d'entrée : nous allons manger-lire le texte et nous serons mangés-lus par lui : constitués en un corps-autre, un corps d'effets de sens-plaisirs par ce que nous aurons lu le texte comme corps²³.

Cette communication qui s'effectue de corps à corps, d'ogre à ogre prend la forme d'une communication-communion :

Comment s'opère enfin le passage de l'écriture des corps au mythe de la parole originaire car l'oeuvre tout entière de Michel Tournier est enclose dans une perspective sacrée. On s'efforcera donc de replacer l'écriture dans ses relations avec le Vent Paraclet et une pensée religieuse très personnelle qui devrait permettre de rencontrer l'Autre ultime en Dieu, à moins que ce ne soit l'écrivain lui-même, puisqu'il en revendique la place²⁴.

Sur le «grand autel de la dévoration» érigé par l'Histoire, les corps sacrifiés peuvent donc transcender leur valeur digestive et acquérir une dimension sacrée. Tournier, qui revendique ainsi «rien de moins que la place de Dieu²⁵» - omnipotence d'écrivain oblige - se donne la place du demiurge. Accédant au sacré, il est le dieu du temple auquel on sacrifie les brebis, se régaland, tel un ogre, des corps et âmes auxquelles redonne vie le lecteur puisque, comme l'écrit Tiffauges, «l'âme humaine est en papier» [RDA, 66].

Le lecteur, de son côté, se voit assigné le rôle du profane (du latin *pro fanum*, devant le temple). Dans la communion-communication romanesque, il fait ainsi couple avec l'auteur. Le lecteur n'accède toutefois pas au temple, car en redonnant vie à l'oeuvre par son regard, il garde un rôle instrumental.

Tournier, se plaçant dans le temple, s'octroie la place divine, mais, offrant l'enfant au ciel, il s'y projette et s'y sacrifie en même temps; il s'y offre à consommer dans le temple du livre.

L'acte de transsubstantiation est ici tout à fait littéraire. Bach a été dévoré par son oeuvre, Tournier, lui assiste à sa propre dévoration sacrificielle. Il est à la fois la brebis sacrifiée et le Dieu auquel le sacrifice est destiné. Non seulement aura-t-il revendiqué la place de Dieu, mais il l'aura prise.

Au risque de recourir à une image qui paraîtra triviale dans la perspective de la sacralisation du corps, nous dirons que la littérature est à l'imaginaire tourniérien ce qu'est la Sainte

Table au temple. Ainsi Tournier, s'émerveillant de la réflexion de Frédéric Lange²⁶ :

S'approcher de la table du repas, c'est se diriger vers un monde ouvert, abondant et humide... Manger, c'est avec des armes et placé sur un point haut, prendre le monde pour le transformer, pour manifester son adhésion ou exprimer son refus [...] Quelle vérité ? Celle-ci, écoutez bien : il importe peu de manger, l'essentiel c'est d'être mangé... [VV, 382, 383].

Le corps tourniérien ? «A MEN», pourrions-nous lui répondre, car c'est l'homme qui s'offre à la dévoration, acte ultime de sublimation du morcellement primitif. «La création consiste précisément à rendre réel ce qui est *a priori* impossible», écrit Tournier dans *Le Vol du vampire*, [...] cela s'appelle *fabrication*» [VV, 352].

Ainsi, de «l'enfant coiffé» - socialisé, morcelé - à «l'enfant coiffe» - phorique, sacralisé -, le corps et ses avatars servent de pierre d'angle à toute l'architecture de l'oeuvre. L'éventail de possibles corporels ne s'arrête toutefois pas à ceux que nous avons énoncés. L'étude d'autres oeuvres de Tournier nous permettra d'en apprécier toutes les conversions, inversions... et perversions.

Notes

1. Épithète empruntée au titre de l'article de Francine Bordeleau, «Le Romancier bouffé aux mythes», *Nuit blanche*, septembre-octobre 1990, p. 43.
2. Dans le texte, les deux parties de cette citation séparées par le signe [...] sont en réalité présentées dans l'ordre inverse, mais nous les avons déplacées pour donner plus de clarté à notre propos.
3. Le double est aussi un symbole mythique. Nous traiterons plus tard du mythe du jumeau.
4. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 64.
5. Bachelard fait état de ces deux motifs dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 96.
6. Margaret Sankey, «L'Exemple du "Roi des Aulnes"», *Images et signes de Michel Tournier*, op. cit., p. 327-340.
7. *Ibid.*, p. 327-328.
8. Cf. Arnaud Villani. «Allégresse et Jubilation dans le retour du corps prodigue», *Analyses & Réflexions sur le corps*, vol. II, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 138.
9. On pourrait voir ici l'expression du mythe castrateur du vagin denté (cf. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 1030), le corps de Tiffauges étant broyé au fur et à mesure qu'il s'enfonce.
10. Philippe de Monès, «Abel Tiffauges et la Vocation maternelle de l'homme», postface à l'édition de 1975 du *Roi des Aulnes*, Op. cit., p. 591.
11. *Ibid.*, p. 590.
12. Françoise Merllié, op. cit., 136 p.
13. «Albuquerque en un extrême péril de fortune de mer prit sur ses épaules un jeune garçon pour cette seule fin qu'en la société de leur fortune son innocence lui servist [servît] de garant et de recommandation envers la faveur divine pour le mettre à sauveté

[RDA, 88 et 97].

14. Pierre Boncenne, «Michel Tournier» Interview, *Lire*, novembre 1987, p. 22.

15. Philippe de Monès, *Op. cit.*, p. 592.

16. Nicole Guichard, *Michel Tournier, autrui et la quête du double*, Paris, Didier Érudition, [1989], p. 139.

17. Mireille Rosello, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 69.

18. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 635.

19. Paul Robert, *Le Petit Robert I*, Montréal, Les Dictionnaires Robert-Canada S. C. C., 1990, p. 333.

20. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 405.

21. Jean-Marie Magnan, «L'Amour-ogre», *La Quinzaine littéraire*, du 1^{er} au 15 octobre 1970, p. 6.

22. Olivier Deshayes, «Géricault ou le Corps du délit», *Analyses & réflexions sur le corps*, vol. 1, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 140.

23. Louis Marin, *op. cit.*, p. 107.

24. Nicole Guichard, *op. cit.*, p. 5.

25. Michel Tournier, «Michel Tournier à la place de Dieu», *Le Monde*, 2 juillet 1984.

26. Frédéric Lange, *Manger ou les jeux et les creux du plat*, Paris, Seuil, collection «Intuitions», dans Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, *op. cit.*, p. 382.

CHAPITRE V

VENDREDI OU LES LIMBES DU PACIFIQUE : L'ENFANT DÉCOIFFÉ

«Que de choses flottent encore
dans les limbes de la pensée humaine.»

Gustave Flaubert¹

L'étude du *Roi des Aulnes* aura permis de saisir, à travers la grande geste de l'ogre, de multiples représentations du corps, depuis le corps maîtrisé de l'enfant coiffé jusqu'au corps sacralisé de l'enfant coiffe. L'étude de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* nous permettra maintenant de confirmer la valeur structurante de ce schéma de dévoration dans l'imaginaire tourniérien.

Nous examinerons ainsi ce qu'il advient du corps quand le sujet se voit décoiffé, c'est-à-dire coupé de tout autrui susceptible de le maîtriser ou d'être maîtrisé, ou encore lorsqu'il a pour tout autrui un être «sauvage». Y retrouve-t-on les mêmes catégories corporelles ? Sont-elles aussi conformes au modèle occidental défini par Le Breton ? Avant d'analyser ce qu'il en est du rapport entre corps imaginaire et oralité dans ce roman, il importe toutefois de le situer dans l'ensemble de l'oeuvre.

Dès l'année de sa parution, en 1967, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* a valu à son auteur le Grand Prix de l'Académie française. Le roman qui allait l'intégrer au corps littéraire et le sacraliser à l'autel de la Grande Littérature connut un succès immédiat. Si l'oeuvre naissante intéressa le public, les philosophes et les ethnologues, elle ne fit pas l'unanimité chez les critiques littéraires cependant. L'avant-garde française, ainsi que le raconte Arlette Bouloumié², bouda le roman un certain temps, en raison de sa facture traditionnelle insensible aux nouvelles conceptions du récit imposées par le Nouveau Roman.

Reprenant des schémas narratifs traditionnels et s'inspirant du *Robinson Crusoé*³ de Defoe, Tournier présentait aux lecteurs une vision des choses - du corps - différente, qui eut l'heur de plaire aux hippies de l'époque. Ils en firent en quelque sorte leur bible, s'identifiant à *Vendredi*, ce «décoiffé» qui incarnait leur propre mythe (c'était alors un projet) de libération par le retour à la nature. À l'instar de Robinson, ils furent nombreux, en effet, à prendre le chemin de «limbes» personnelles, séduits par cette nouvelle vision du corps.

Si l'engouement pour le retour à la nature s'est estompé depuis ce temps, les questions fondamentales soulevées par le roman conservent tout leur intérêt. Sur le plan de la corporéité, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* se présente avant tout comme un vaste champ d'exploration sur les conditionnements du corps qui font figure de structure pour l'individu. Si Tiffauges s'était vu plonger dans le corps socialisé à outrance du III^e Reich, Robinson se retrouve au contraire dans un sorte de non-lieu ou d'espace «a-historique», les limbes du Pacifique, qui pose la question du corps et de l'oralité sous un tout autre angle : celui des rapports entre l'être et la nature.

Sur le plan du rapport entre corps imaginaire et dévoration, plus précisément, nous interrogerons le roman pour répondre aux questions suivantes : Y a-t-il reprise⁴ du schéma de dévoration originel ? morcellement primitif ? rupture du verrou cannibalique ? liturgie du regard ? Y a-t-il récurrence des sèmes de corps maîtrisé-morcelé, instrumental, mythique, sacralisé ou sacré, bref reprise du parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta* ?

Prologue : le corps maîtrisé

L'étude du *Roi des Aulnes* a permis de suivre l'évolution d'un personnage qui cherche à s'affranchir de la blessure initiale de la socialisation du corps. L'étude de ce roman a démontré que, dans l'imaginaire tournoiériste, la maîtrise du corps correspond à une dévoration symbolique qui mène à son instrumentalisation, mettant en évidence la manière dont la société et l'histoire prennent corps dans les individus. Quand les structures sociales éclatent, le corps pourrait se trouver «libéré», mais cela entraîne plutôt la dislocation totale du sujet. Tout se passe comme si le sujet ne pouvait exister en dehors des structures de socialisation. Se présentent alors deux voies : l'anéantissement, soit la mort et l'évacuation du récit, ou la sublimation, soit la phorie ou la sacralisation.

En fait, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* reprend le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*, pour explorer ce moment précis où le sujet, tout à coup placé en marge de l'histoire, est «libéré» du corps social qui le conditionnait. La question se précise alors pour devenir : Qu'advient-il quand il n'y a plus de structures sociales pour habiter le corps ? Qu'advient-il du corps dans les limbes ?

Mais qu'est-ce que les limbes en fait ? La théologie catholique en fait «le séjour des âmes juste avant la Rédemption (limbes des patriarches) ou des enfants morts sans baptême (limbes des enfants)⁵». L'exploration des corporéités modales dans ce deuxième roman de Tournier suppose donc un passage obligé : la mort ou plutôt un parcours à rebours jusqu'à l'état naturel de l'enfant sans baptême, c'est-à-dire non socialisé, non maîtrisé, bref le temps d'avant l'Attentat.

C'est donc cette nécessité de mort et de renaissance qui explique la présence d'un prologue de quelques pages. On y relate le naufrage de la *Virginie*, bateau qui vaudra la mort au capitaine et à l'équipage du navire et une renaissance symbolique au personnage principal du roman, Robinson, qui «reprenra vie» sur une île déserte.

Sur le plan de la corporéité, l'image du fanal qui ouvre le prologue de *Vendredi* illustre bien le changement d'axe ou de perspective par rapport à la clôture du *Roi des Aulnes*. La «masse de plomb» [RDA, 580] qui faisait s'enfoncer Tiffauges dans les eaux marécageuses est devenue dans *Vendredi* un simple «fil à plomb» :

Avec la rigueur d'un fil à plomb, le fanal suspendu au plafond de la cabine mesurait par ses oscillations l'ampleur de la gîte que prenait la *Virginie* sous une houle de plus en plus creuse [VLP, 7].

Au mouvement vertical de dévoration du sujet par l'espace, qui clôturait *Le Roi des Aulnes*, succède donc un mouvement horizontal de déplacement dans l'espace. Au moment du naufrage, ce même fanal décrira un brutal quart de cercle au bout de sa chaîne : «Un choc sourd secoua le navire, tandis que le fanal accusait un angle de quarante-cinq degrés avec le plafond [VLP, 7].» Avant d'aller s'écraser au plafond de la cabine, le fanal marque ainsi un «retournement» dans la représentation spatiale du récit, mais aussi une rupture temporelle, le mouvement régulier du fanal rappelant le balancier d'une horloge.

Dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand a bien montré comment le soleil ténébreux est proche parent du Kronos grec, «symbole de l'instabilité du temps destructeur, prototype de tous les ogres du folklore européen⁶. Le fanal qui éclaire le sombre ventre du bateau pourrait s'apparenter symboliquement à ce soleil noir. Noyer le fanal dans le naufrage équivaldrait ainsi, d'une autre façon, à noyer l'ogre. L'ogre et sa marmite éventrés, le temps peut ainsi s'arrêter.

Autre image qui sert de lien entre la clôture du *Roi des Aulnes* et l'incipit de *Vendredi*, l'étoile de David, image ultime de projection verticale perçue par Tiffauges, est ici démultipliée :

Robinson était distrait. Pourtant les gémissements de la coque sous l'assaut des lames ne l'inquiétaient pas outre mesure. Pas plus que les évolutions d'une poignée d'étoiles qui dansaient dans le champ du hublot situé au-dessus de la tête du capitaine [VLP, 10].

Tout entier contenu dans le ventre de la *Virginie*, le personnage de Robinson prend d'abord corps dans son rapport avec le capitaine Pieter Van Deyssel. Figure d'ogre repu, de bouddha, de silène, qui doit se pencher «par-dessus son ventre pour poser le jeu de Tarot devant Robinson [VLP, 7]», le capitaine reproduit la corporéité ambiguë de l'ogre phorique, cet homme-femme-porte-enfant.

Ogre puissant, le capitaine est également gros de tous les avatars du récit qui suivra, car avec la *Virginie*, il forme le couple originel qui engendre symboliquement Robinson et son aventure. La *Virginie* apparaît comme un prolongement du corps de l'ogre-capitaine :

Avec sa mâtasse basse et sans hardiesse, sa panse courte et rebondie qui jaugeait ses deux cent cinquante tonneaux, elle tenait davantage de la marmite ou du baquet que du coursier des mers... [VLP, 10]

«Marmite» naviguant sur «une mer bouillonnante [VLP, 10, 11]», elle rappelle ici la «marmite de l'histoire», telle qu'elle est évoquée dans *Le Roi des Aulnes*, c'est-à-dire engloutissant les êtres [RDA, 201]. Ainsi voit-on, dès l'amorce du récit, le personnage de Robinson successivement «passer à la marmite⁷», bref être dévoré-maîtrisé symboliquement, puis libéré.

Le capitaine Van Deyssel a aussi pour fonction de porter symboliquement l'avenir de Robinson, prédisant l'avenir de ce dernier au moyen des cartes du Tarot. En «pré-disant» l'avenir de Robinson, en faisant du texte à suivre un récit déjà lu, déjà connu⁸, il souligne aussi la filiation de ce récit avec le pré-édent. Le destin de Robinson, au moment où le lecteur prend connaissance du récit, est donc déjà doublement intextué, d'abord dans le roman de Defoe puis par le Tarot.

Le capitaine Van Deyssel n'est pas une figure univoque, toutefois : ogre puissant, il est aussi fragile et vulnérable, comme l'évoque sa pipe, dont la porcelaine est une matière fine et dure, mais réputée pour sa délicatesse. La force masculine du capitaine ne lui permet pas de survivre. Quand il meurt (se casse la pipe) durant le naufrage, le capitaine casse en même temps une hexis corporelle, celle de l'ogre, le mot «pipe» se comprenant aussi au sens ancien de se casser le gosier⁹. Cette

image d'ogre au gosier cassé rappelle bien sûr l'image de l'Attentat, figure fondamentale de corps maîtrisé.

Vendredi commence donc avec la disparition de l'ogre phorique, ce qui permettra à l'auteur d'explorer de nouvelles corporéités sans toutefois se libérer complètement du schéma de morcellement primitif : la pipe, symbole de filiation paternelle, restera intacte après le naufrage. Robinson conserve aussi certains traits associés à l'ogre :

Vous avez 22 ans. [...] Vos cheveux ras, votre barbe rousse et carrée, votre regard clair, très droit, mais avec je ne sais quoi de fixe et de limité, votre mise dont l'austérité avoisine l'affectation, tout cela vous classe dans l'heureuse catégorie de ceux qui n'ont jamais douté de rien.
[VLP, 8]

Le regard fixe et limité rappelle la myopie de Tiffauges, la barbe rousse, celle d'ogres de la mythologie¹⁰. Symboliquement, aussi, il semble que les personnages de Robinson et de Tiffauges soient liés par une même quête : celle de guérir d'un arrachement initial. Si Tiffauges avait fini par quitter la terre ferme et s'écarter de la marche de l'Histoire pour s'immerger dans les eaux noires du marécage, inversement, Robinson est littéralement expulsé de l'Histoire et des eaux pour atterrir sur une île inconnue.

L'enfant juif que portait l'ogre Tiffauges jusqu'à la mort probable est devenu ici un jeune adulte - Robinson - porté par un ogre voué à une mort certaine. Dans *Vendredi*, la filiation ogresque prend donc une nouvelle figure. Ainsi voit-on d'abord Robinson refuser de boire à l'invitation du capitaine Pieter Van Deyssel et, aussitôt, le Tarot «surgir» du tiroir où il se trouvait. Le lien entre l'ogre-capitaine et Robinson ne se fera donc pas à un niveau nourricier primaire, mais dans l'ordre du symbolique.

À sa façon donc, le capitaine Van Deyssel est aussi porte-enfant. Avant de disparaître, il enfante le «nouveau» Robinson ainsi que l'évoquent les «tendres précautions» qu'il prend pour faire «glisser sa grande pipe si fragile à l'intérieur d'une cheminée aménagée dans le matelas de tabac qui remplissait le barillet [VLP, 13]». Ainsi, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, l'homme peut enfanter symboliquement mais, tout comme dans *Le Roi des Aulnes*, c'est au prix de sa vie.

Une fois le morcellement primitif réalisé, l'ogre et sa marmite disparaissent. La *Virginie* gît maintenant «crevée», ses mâts

brisés, ses voiles déchirées. Elle aura été dévorée par la mer. À son tour, le capitaine est dévoré de l'intérieur par les rats quand Robinson le retrouve dans l'épave de la *Virginie*, ce qui suscite une forte réaction de dégoût chez lui : il vomit. Parmi toutes les souffrances évoquées dans l'oeuvre de Tournier, aucune n'est associée à plus d'horreur que celle des corps morcelés, dévorés de l'intérieur. Quand Robinson vomit de douleur, il reprend le geste de Tiffauges quand son poignet fut happé par une manivelle. Le vomissement apparaît alors comme la protestation du corps contre la souffrance du morcellement. Vomir, c'est faire le geste inverse de la dévoration, c'est s'inscrire en faux contre l'horreur de celle-ci.

Vendredi ou les limbes du Pacifique, avec le choix que suppose la préposition «ou», amorce l'exploration du sujet sous un autre angle. C'est comme si Robinson, dont on suit la quête tout au long du récit, était présenté lui-même face à ce choix. De la double représentation de la corporéité que sont les limbes et *Vendredi*, en est-il une qui permettra la véritable libération du corps ? Sous le couvert de l'exploration de nouvelles hexis corporelles, le roman se présente donc comme un nouveau parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*.

C'est ainsi que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* commence là où s'achevait *Le Roi des Aulnes*. À titre preuve, cette phrase de *Vendredi* qui instaure la filiation entre l'imaginaire qui peuple les deux romans, rappelant à maints égards l'ensevelissement final de Tiffauges dans le marécage :

Il ouvrit la bouche pour l'appeler. L'eau salée envahit sa gorge. Un crépuscule glauque l'entoura où il eut encore le temps de voir la face grimaçante d'une petite raie fuyant à reculons. Une colonne de flamme le tira de sa torpeur.
[VLP, 41-42]

Là où Tiffauges se voyait enseveli dans la tourbe marécageuse, Robinson se voit envahir par l'eau. Si le premier semblait se diriger vers une mort certaine, pour Robinson, toutefois, l'envahissement de la gorge par l'eau, qui n'est pas sans rappeler l'Attentat ou le couperet glacé du «shampooing-chiottes», évoque aussi les eaux primordiales, le baptême, bref les commencements.

La figure de l'ogre périt doublement lorsque s'ouvre le ventre du bateau. Aussi la «muraille d'eau noire [VLP, 14]» qui emporte Robinson se distingue de «l'aulne noir des marécages [RDA, 580]» : le corps n'est pas avalé il est restitué. Il ne s'enfonce pas dans le fond limoneux de la mer; le voilà plutôt «accouché», déversé sur le bord d'une île inconnue.

La Virginie, vient alors rappeler, par son nom, la Vierge et, par son destin de mère du Sauveur, les grands commencements. Échoué sur la grève, Robinson présente d'ailleurs une corporéité qui s'apparente à celle d'un bébé :

À demi inconscient encore, il se ramassa sur lui-même et rampa de quelques mètres vers la plage. Puis il se laissa rouler sur le dos [VLP, 15].

Le personnage de Robinson se voit renaître, assorti cette fois de liens symboliques avec le Christ. Le Tarot fait ainsi figure d'Ancien Testament, auquel viendra faire écho un Nouveau Testament : le *log-book*, journal de bord de Robinson.

Mais cette renaissance ne permet pas un affranchissement total des images de corps maîtrisé, car «une énorme ecchymose lui broyait l'épaule gauche [VLP, 16]». Le corps n'est pas amputé, mais la blessure à l'épaule gauche fait écho à celle qu'avait subie Tiffauges. La nouvelle vie du personnage commence au moment où il sort de la marmite, c'est-à-dire au-delà de la maîtrise du corps.

Le corps instrumental : l'enfant coiffeur

Le Roi des Aulnes se terminait sur une figure d'avalage par l'espace assorti d'une projection verticale de «l'enfant coiffe» vers la lumière de l'étoile juive. *Vendredi ou les limbes du Pacifique* commence là où s'arrêtait le récit-matrice : un corps morcelé-maîtrisé cheminant vers une restitution symbolique du corps. Tandis que *Le Roi des Aulnes* se terminait dans la dérélition d'un «rien n'est plus possible» hormis la sublimation, *Vendredi* commence donc dans l'exaltation d'un «tout est possible».

Toutefois, la nouvelle «liberté» qui échoit à Robinson après la maîtrise symbolique du corps ne lui apparaît pas d'emblée une chose favorable, et ses premiers efforts viseront à retrouver la société dont il est issu. Nous constatons que l'un des premiers gestes posés par Robinson consiste à se coiffer, mais au sens propre du terme cette fois : «il se coiffa d'une fougère roulée en cornet, plante qui foisonnait à la limite de la plage et de la forêt [VLP, 16]». Son naufrage le contraint de trouver un substitut «naturel» à cet objet «culturel» qu'est le chapeau, signe d'appartenance sociale par excellence. S'il porte une coiffe pour se protéger du soleil, on constate que celle-ci fait ici rempart contre l'envahissement du corps par les éléments.

Comme dans le cas de l'Enfant coiffé et de l'Attentat, comme dans celui de Tiffauges, la pulsion dévorante est issue d'ailleurs.

Ici, ce n'est plus une force sociale qui menace l'intégrité corporelle, mais une force naturelle : la tempête, le soleil. Après le marécage du Roi des Aulnes, voilà donc les éléments des limbes du Pacifique inscrits dans le paradigme de la dévoration.

Robinson procède ainsi du même corps imaginaire que Tiffauges. À l'enfant coiffé succède celui que l'on pourrait appeler l'**enfant coiffeur**, qui confirme le caractère autorégulateur du paradigme de la dévoration. À sa possibilité de «re-naissance» dans l'île, Robinson commencera donc par s'opposer, reprenant de lui-même la coiffe, cherchant par tous les moyens à retourner vers la civilisation qui l'a engendré. On assiste ainsi à une résurgence du corps instrumental.

Aussi, constatant que la *Virginie* est «empalée sur son gros ventre [VLP, 19]», et qu'elle ne lui offre aucune possibilité d'évasion, Robinson se met-il à voir la mer comme une figure maternelle, avec un ventre arrondi : «Tournant obstinément le dos à la terre, il n'avait d'yeux que pour la surface bombée et métallique de la mer d'où viendrait bientôt le salut [VLP, 21].»

Après la maîtrise symbolique du corps par le naufrage, voilà que Robinson tente de préserver ce qui lui reste d'intégrité corporelle par divers moyens. L'enfant coiffeur qu'il est devenu cherchera ainsi à garder un feu allumé pour signaler sa présence dans l'île. Mais ce qui apparaissait comme un signe puissant dans *Le Roi des Aulnes*¹¹ reste ici sans effet. Robinson tente ensuite de construire un navire, mais il échoue à le mettre à l'eau. Impossible pour lui de creuser le canal - sorte de cordon ombilical - qui reliait le bateau à la mer-mère.

Dans son *Tournier élémentaire*¹², Jonathan F. Krell a bien démontré l'influence de Gaston Bachelard, l'un des principaux maîtres à penser¹³ de Tournier, sur la place des éléments que sont le feu, l'eau, la terre et l'air dans l'imaginaire tournierien. Ainsi, Krell constate que le romancier raconte toujours plus ou moins le même voyage géographique, c'est-à-dire une trajectoire *horizontale*, assortie d'un voyage *vertical* le long d'un axe défini par les quatre éléments.

L'espace géographique est plus restreint dans *Vendredi* qu'il ne l'était dans *Le Roi des Aulnes*; l'exploration des quatre éléments correspond en fait à ce que Durand, reprenant et classifiant les «rêveries» bachelardiennes, qualifiait de «dominante digestive».

Krell constate aussi que chez Tournier, les images de l'eau et du feu servent de charnières au voyage élémentaire : «Ce sont des éléments baptismaux, marquant le passage entre un passé enraciné dans la terre et un avenir qui jouit de la liberté aérienne ou solaire¹⁴.»

Entre ce passé terrestre et ce salut aérien ou solaire, toutefois, pour rendre compte de la valeur structurante du paradigme de la dévoration dans l'oeuvre de Tournier, nous devrons étendre notre étude au-delà de la dominante digestive, pour reprendre les figures du Tarot présentées à Robinson par le capitaine. Nous les situerons par rapport aux deux grands régimes présentés par Bachelard, soit le régime nocturne et le régime diurne.

Du corps maîtrisé au corps mythique : à la recherche de la coiffe perdue

Libéré des contraintes de la socialité, devenu corps sans autrui, Robinson franchira toutes les étapes annoncées par le Tarot du capitaine, depuis les tentatives de recreation de son monde d'origine, annoncé par la figure du bateleur jusqu'à l'avènement de la cité solaire, préfiguré par Jupiter. Entre les deux, se moduleront différentes corporéités pour Robinson, qui sera marqué tantôt par l'angoisse associée au corps libéré et les

tentatives de récupération de la *coiffe perdue* tantôt par l'exaltation du corps instrument ou mythique ou encore par la jubilation du corps solaire.

1. Le bateleur

La première carte tirée par Robinson est celle du bateleur, définie par le capitaine comme un organisateur qui lutte contre un univers en désordre avec des moyens de fortune. Après avoir cherché en vain à quitter l'île de la Désolation, ainsi qu'il l'a nommée, Robinson tente de recréer un univers ordonné dans l'île, rebaptisée Speranza (espoir) en cette occasion. Mais comme l'annonçait le Tarot, l'oeuvre du bateleur est vaine, car son ordre est illusoire.

La lutte menée par Robinson pour maîtriser l'espace sauvage, pour y recréer la corporéité qu'il a connue avant le naufrage, correspond au Régime diurne décrit par Durand. Dominée par l'opposition entre l'archétype de la lumière et celui des ténèbres, cette partie du récit met en présence deux corporéités antithétiques chez Robinson, l'une organisatrice, associée à des symboles positifs de maîtrise de l'espace, et l'autre «souillée», associée au schème de la chute.

Le premier geste du Robinson-bateleur pour maîtriser l'espace qui l'entoure est de tuer un bouc. En le voyant, Robinson a «un frisson de peur superstitieuse» [VLP, 17], ce qui donne immédiatement au bouc une dimension symbolique néfaste. Nocturne et lunaire, le bouc est un animal tragique et, selon l'explication psychanalytique développée par Jung dans *Métamorphoses et symboles de la libido*¹⁵, il serait, comme tout animal, un symbole thériomorphe figurant la libido sexuelle. A la fois mâle et mal, le bouc est abattu par Robinson à l'aide d'un bâton, premier geste de bateleur, symbole de souveraineté, de puissance et de commandement. On assiste ainsi au passage du corps maîtrisé au corps instrumental. De dévoré par l'espace, le Robinson-bateleur devient ainsi dévoreur d'espace.

À cette scène succède d'ailleurs l'escalade d'un massif rocheux par Robinson, première tentative d'embrasser du regard et de dominer l'espace originel de l'île : «Il ressortit et entreprit de se hisser au sommet du chaos qui semblait être le point culminant de cette terre [VLP, 18]»

Le Robinson-bateleur tentera ainsi d'organiser son espace en le nommant et en agissant sur lui. Lorsqu'en revenant sur ses pas, il revoit le cadavre du bouc, il constate que ce dernier est

entouré de vautours. Ces oiseaux mangeurs d'entrailles, évoquant l'angoisse du morcellement et symbolisant la mort, peuvent aussi être considérés comme des agents régénérateurs des forces vitales, purificateurs qui instaurent un ordre nouveau, en transmutant la mort en vie nouvelle¹⁶. Robinson s'en rapproche donc en chassant les vautours et dévore lui-même la chair du bouc.

Dans l'univers tourniérien, la dévoration est un processus dynamique. S'il n'est pas d'autrui pour reproduire le schéma de dévoration, c'est l'espace qui prendra le relais :

L'île était derrière lui, immense et vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères. Il reprendrait en main son destin. Il travaillerait. Il **consommerait**¹⁷ sans plus rêver ses noces avec son épouse implacable, la solitude [VLP, 42].

Les efforts du Robinson-bateleur en vue de tracer une carte de l'île lui permettent d'ailleurs de constater par la suite que cette dernière ressemble à un corps de femme :

[...] une femme, oui, assise, les jambes repliées sous elle, dans une attitude où l'on n'aurait pu démêler ce qu'il y avait de soumission, de peur ou de simple abandon. [VLP, 46]

Le bateleur prend alors sa pleine dimension chez Robinson, car il consacre les semaines qui suivent à explorer méthodiquement l'île. Le bateleur symbolise l'esprit qui pénètre la matière; il

fait du corps un instrument de dévoration : si l'île est une femme, elle sera donc mère nourricière et il faudra dénombrer les ressources alimentaires qu'elle est susceptible de fournir.

L'une des premières et des plus importantes découvertes de Robinson est celle du diodon, sorte de poisson dont les pores du ventre sécrètent une matière qui peut lui servir d'encre. Le processus de mise en abyme - soit le journal - qui avait été instauré dans *Le Roi des Aulnes* est ici repris sous la forme d'un «log-book». Cette «écriture du ventre» est alors assortie d'une double valence : servant à l'accouchement des signes, elle pourrait aussi s'apparenter symboliquement à la déjection.

Prisonnier de l'espace clos qu'est l'île, Robinson tente d'engendrer son propre espace, imaginaire cette fois, en recréant sur papier la place qu'il occupe dans l'île de même que le mouvement de son corps et de son esprit dans les limites de celle-ci. Ce mouvement n'est pas univoque, car l'inclusion est réciproque, l'île contient Robinson et son imaginaire, mais l'imaginaire de Robinson contient aussi l'espace-île en le recréant dans le log-book. Ce livre-journal lui permet de nommer, donc de s'approprier, de consommer l'espace qu'il occupe et qui l'occupe.

Le fait que l'encre soit issue du diodon inscrit aussi le phénomène de l'écriture dans le symbolisme du poisson, celui des eaux, qui est associé à la naissance ou à la restauration cyclique. Symbole de l'inversion, selon les catégories établies par Durand, permettant la création d'un espace imaginaire, le poisson partage avec l'écriture des ressources infinies de production et de reproduction.

Le poisson vient ici s'opposer dans l'imaginaire à l'épisode de la «souille», que Durand rangerait parmi les images catamorphes du régime diurne. Cette catégorie d'images assimile le schème de la chute à celui de la digestion. Robinson vit ainsi des moments de découragements intenses, qui le mènent à s'ensevelir dans la vase, des heures durant, dans un état à demi-végétatif. Cet abandon de tous les schèmes de la socialité du corps est vue par Robinson lui-même comme la pire des déchéances; c'est la chute. Quand Robinson se laisse couler dans la souille pour retomber dans une forme d'état second, où temps et espace se dissolvent dans l'immensité aquatique, il y effectue une véritable régression, qui le ramène à l'état d'un nouveau-né. Toute socialité du corps est alors abolie par l'espace :

Il était couché dans une berceuse oscillante qui surmontait un baldaquin de mousseline. Ses petites mains émergeaient seules des langes d'une blancheur liliale qui l'enveloppaient de la tête aux pieds [VLP, 49].

Robinson devient alors un être aquatique, confondant ainsi la souille avec l'état de fusion totale avec la mère. Il se rapproche alors du poisson par son extrême plasticité psychique, ainsi que le décrivent Chevalier et Gheerbrant :

Dans son monde intérieur où les liens sont déliés, les forces de cohésion effacées et les formes estompées, règne un impressionnisme qui favorise la perméabilité; l'abandon, la dilatation, l'inflation émotive, par lesquels l'être déborde de lui-même pour se confondre avec la conscience d'une valeur qui le dépasse, l'englobe, l'assimilant à une condition plus générale¹⁸.

Quand Robinson se laisse couler dans la souille, c'est qu'il se laisse assimiler par l'espace, dévorer par l'espace. Les structures du régime diurne telles que les conçoit Durand font ainsi s'opposer les images de lumière et de ténèbres du poisson. Ténèbres pour la souille où s'ensevelit Robinson et lumière pour l'encre du diodon, qui permet l'écriture. La dimension aquatique du poisson n'est donc pas univoque : elle permet à Robinson d'être englouti-dévoré par le magma originel où encore de s'en affranchir.

Le poisson permet ainsi de réunir deux caractères propres à l'univers tourniérien, soit le sang (la régression, le

morcellement) et l'écriture (la restitution), tous deux procédant d'une même fascination pour le déchiffrement des signes, leur «dé-corps-tication».

Les efforts de Robinson en vue de maîtriser l'espace demeurent étroitement liés à la mesure du temps, car entre la date où il commence à produire un calendrier et la date du naufrage, il s'est écoulé une période indéfinissable :

[...] Robinson se trouvait coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un flot de temps, comme sur une île dans l'espace [VLP, 45].

Le temps et l'espace ne sont que deux facettes de son isolement spatial du reste du monde. Le temps devient donc espace à consommer. C'est d'ailleurs le temps rythmé par le mouvement du soleil qui exerce un découpage de l'espace, qui le décide à construire une horloge :

Il s'avisa plus tard que le soleil n'était visible de l'intérieur de la villa qu'à certaines heures du jour et qu'il serait judicieux d'y installer une horloge ou une machine propre à mesurer le temps à tout moment [VLP, 66].

Il construit donc une sorte de clepsydre, horloge à eau dont le nom vient d'un mot grec qui signifie «qui vole l'eau».

S'accaparer l'espace est donc pour Robinson un geste qui coïncide symboliquement avec celui de «voler» l'eau et, par le fait même, de maîtriser, d'organiser à la fois l'espace et le temps.

Cette totale maîtrise de lui-même et de son espace par Robinson sera d'ailleurs récompensée par la venue de Tenn, le chien de l'équipage, qui l'avait fui la première fois qu'il l'avait vu. Robinson constate alors que le chien l'avait rejeté parce qu'il n'avait plus l'apparence d'un humain :

Le chien est le compagnon naturel de l'homme, non de la créature nauséabonde et dégénérée que le malheur, l'arrachant à l'humain, peut faire de lui. Je lirai désormais dans ses bons yeux noisette si j'ai su me tenir à la hauteur d'homme, malgré l'horrible destin qui me ploie vers le sol [VLP, 64-65].

Être humain, c'est donc pour lui résister à l'espace, le maîtriser afin de n'être pas maîtrisé et avili par lui, le dévorer plutôt qu'être dévoré par lui. Sans la maîtrise du corps, nous montre ainsi Tournier, il n'est point d'humanité.

Le désir de contrôler son environnement, en plus de le mener à inventorier le contenu de l'île, à construire une maison et à

cultiver le sol, incite même Robinson à établir des lois, luttant ainsi contre les effets dissolvants de l'absence d'autrui. La visite des Aurécaniens, dont il craint la violence, renforce son besoin de légiférer l'espace, afin de se protéger contre autrui, mais surtout contre lui-même. En effet, au cours de leur visite, les Aurécaniens ont procédé à un rite expiatoire, qui accentue chez Robinson le désir de lutter contre le mal, cet état indifférencié que constitue la souille. Dorénavant, il se soumettra totalement à la vision instrumentale du corps, dévorant symboliquement le corps de l'île¹⁹ de crainte d'être dévoré par elle.

2. Mars

Cette partie du récit correspond à la deuxième carte du Tarot qu'avait tirée le capitaine, celle de Mars :

Le petit démiurge a remporté une victoire apparente sur la nature. Il en a triomphé par la force et impose autour de lui un ordre qui est à son image [VLP, 8].

Les tendances associées symboliquement à la planète Mars sont celles du «struggle for life²⁰», de la lutte contre un monde fait de défis et de risques. Dans un ouvrage consacré aux «nourritures affectives²¹», Boris Cyrulnik s'est penché sur la

nécessité humaine de destruction-reconstruction pour empêcher l'instauration des deux pôles négatifs de l'ordre, soit l'ordre barbare et l'ordre fossile. La présentation de ces deux schémas d'ordre permettra d'éclairer l'évolution du personnage de Robinson.

L'ordre barbare, c'est celui des dictateurs, qui disent toujours «C'est moi ou le chaos». L'ordre qu'ils font régner est décrit par Cyrulnik comme «un ordre mortifère qu'ils opposent à l'ordre barbare [...] Cet ordre constitue la pire des violences puisqu'il mène à la destruction culturelle et physique de ceux qui ne participent pas, et à l'apaisante absence de vie de ceux qui y participent²².» La carte de Mars reprend donc ici un thème abondamment développé par Tournier dans *Le Roi des Aulnes* - la barbarie - mais, cette fois, la pulsion dévorante se tourne vers l'espace.

Faute d'autrui pour s'exercer et constituer ainsi une force dynamique, le passage de «l'horreur à la merveille» étant ce qui permet à l'humain de signifier, Cyrulnik explique que l'ordre barbare se mue en ordre fossile. Une fois la domination totale assumée, l'absence de violence créatrice montre l'inaptitude de l'ordre fossile à guérir le sujet de la violence initiale, car il entraîne la fossilisation du corps.

3. L'Hermite

La troisième carte est celle de l'Hermite, qui marque les limites de la tâche du bateleur, mettant en évidence le caractère illusoire de son organisation de l'espace. En quadrillant son espace, Robinson a délimité son être. Si l'espace est informe, Robinson l'est aussi, s'il donne corps à l'espace, il devient humain. Sa retraite au fond de lui-même recèle toutefois certains dangers que l'Hermite vient justement préfigurer. Ce neuvième arcane majeur du Tarot symbolise un long pèlerinage, un devenir en gestation.

Robinson mesure les limites de son organisation. Il lui manque la présence d'autrui :

Autrui, pièce maîtresse de mon univers... Je mesure chaque jour ce que je lui devais en enregistrant de nouvelles fissures dans mon édifice personnel [VLP, 53].

Par un lent processus de déshumanisation, Robinson voit sa perception de l'île se modifier, ce qu'il ne voit pas devient un «inconnu absolu» [VLP, 54]. C'est la prédominance de l'oeil dont parlait Le Breton. Son univers étant dépeuplé, c'est également tout le rapport au langage qui est d'abord modifié, puis il en est de même de tout échange avec l'environnement. En proie à des

illusions d'optique, il réagit en resserrant son calendrier et en multipliant ses activités. Dorénavant, il veut produire beaucoup et consommer le moins possible, afin d'entreposer dans l'île les résultats de son travail. On reconnaît là le culte du regard, qui se trouve renforcé par l'absence d'autrui. Quand le langage s'atrophie, le regard peut devenir obsédant.

4. Vénus

L'arrêt de la clepsydre viendra marquer le début de la période annoncée par la quatrième carte du Tarot, celle de Vénus, déesse de l'enivrement des sens :

Il se leva et alla s'encadrer dans la porte. L'éblouissement heureux qui l'enveloppa le fit chanceler et l'obligea à s'appuyer de l'épaule au chambranle [VLP, 93].

Ce «moment d'innocence», fusion sensuelle, admiration heureuse très vénusienne, lui provient de l'île :

Or il s'apercevait que cette pause était moins son fait que celui de l'île tout entière.[...] Une grande douceur tombait du ciel [...] Robinson crut découvrir une autre île derrière celle où il peinait solitairement depuis si longtemps, plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle, et que lui masquait ordinairement la médiocrité de ses occupations. [VLP, 94]

Cette phase est cependant assez courte et, après un retour à ses occupations habituelles, Robinson entre dans ce qu'il nomme sa «période tellurique». Ce changement d'espace correspond pour lui à une vocation nouvelle.

5. Le Sagittaire

A l'image du bernard-l'hermite sorti de sa coquille, Robinson, de la grotte, regarde les vagues déferler. Tout comme ce crustacé qui habite des coquilles abandonnées, Robinson fait sien l'espace de la grotte. A cette étape, il se rapproche de la cinquième carte du Tarot, le Sagittaire, symbole d'intégration à la vie universelle, «moi en expansion ou en intensité, qui cherche ses propres limites et aspire à les dépasser²³».

Le geste de Robinson prend une double signification sur le plan de la corporéité. Pour pénétrer dans le long tunnel de la grotte, il doit se couvrir de lait, redevenir symboliquement un nourrisson ou encore se faire sexe :

Les parois étaient polies comme de la chair, mais l'orifice était si resserré qu'il y demeurerait prisonnier à mi-corps [VLP, 105].

Il devient alors l'artisan de sa propre conception, car la pénétration totale de ce symbole féminin qu'est l'île lui permet de réintégrer le giron maternel. Au fond de la crypte, un alvéole de cinq pieds semble destiné à recevoir son corps, et Robinson a tôt fait de s'y lover. Élément tellurique, Robinson est aussi décrit à l'aide d'images qui le relie au règne végétal :

Il était suspendu dans une éternité heureuse. Speranza était un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures s'appelait Robinson [VLP, 106].

C'est au coeur de l'espace qui le tient prisonnier que Robinson, caché dans le sol de Speranza, se trouve bercé par les «limbes du Pacifique», sorte d'état «d'inexistence», qui se trouve accentué par la lumière blanche qui baigne la grotte après quelque temps et qui n'est pas sans rappeler la période *pro partum* :

À ce degré de profondeur la nature féminine de Speranza se chargeait de tous les attributs de la maternité [VLP, 107].

Dans cette île qui, en l'absence d'autrui, ne permet pas au moi de se structurer, Robinson se voit contraint de l'explorer en profondeur, d'en faire sa mère en quelque sorte, de puiser aux sources profondes de cette dernière pour s'alléger de sa

dimension d'être social qui lui pèse. En devenant tellurique, il lie étroitement son destin à celui de l'île elle-même. En se donnant naissance dans son ventre, il devient partie d'elle, membre de la même «famille». Il peut donc structurer son être en fonction de la relation qu'il établit avec son unique et plus proche parente, Speranza. Comme sa mère humaine l'a déjà sauvé des flammes, il se sent allégé par son étroit contact avec le sein de l'île. Mais comme toute gestation, il s'agit d'un état transitoire :

La vie et la mort étaient si proches l'une et l'autre dans ces lieux livides qu'il devait suffire d'un instant d'inattention, d'un relâchement de la volonté de survivre pour qu'un glissement fatal se produisît d'un bord à l'autre. [VLP, 109]

À son retour à la surface de l'île, son regard aveugle est assailli par la lumière, la sortie de son séjour dans les limbes se produit comme une nouvelle naissance. Speranza apparaît dès lors comme une mère et il s'abreuve à son «mamelon de terre». Mais ce nouveau rapport avec l'île est bientôt condamné par Robinson, qui y voit une dimension incestueuse. Il ne peut féconder celle qui le porte et le nourrit. À cette phase nocturne du récit, selon les catégories de Durand, succédera une nouvelle phase diurne.

Ainsi, le mouvement vertical dans les entrailles de l'île est bientôt remplacé par un regain d'activité sur le plan de l'horizontalité. La clepsydre remise en marche, le temps du récit redevient un mouvement horizontal, progressif, alors que l'axe vertical représentait une descente dans l'imaginaire.

6. Le chaos

La sixième carte du Tarot expliquée par le capitaine, l'arcane vingt et unième, préfigure le chaos, l'étape qui suivra pour Robinson celle de la grotte :

Il y a en moi un cosmos en gestation. Mais un cosmos en gestation, cela s'appelle un chaos [VLP, 117].

Déroute de l'esprit humain, totale passivité à laquelle font allusion les traditions platoniciennes, le chaos est la multiplication infinie des possibles. Robinson prend conscience de ses tentatives en vue d'organiser les choses selon son propre ordonnancement.

Puisque toute relation avec l'île est frappée de l'interdit de l'inceste, le personnage ne peut plus permettre au désir de prendre corps, au double sens du mot, c'est-à-dire de se donner une forme définie et de se fondre avec un corps féminin.

L'énergie de sa libido n'est donc plus polarisée, et elle peut se fixer partout dans l'espace, quittant le champ du minéral pour passer à celui du végétal et le nocturne pour entrer dans le diurne.

7. Saturne

Cette période est préfigurée par la septième carte du Tarot, celle de Saturne, héros rattaché à des fonctions solaires de fécondation et chargé de libérer l'être de la prison intérieure de son animalité et de ses attaches terrestres. La liaison de Robinson avec un quillai, tronc d'arbre foudroyé aux formes féminines, vient ainsi marquer la deuxième fusion de Robinson avec l'espace. Après la voie minérale de la grotte, c'est la «voie végétale» [VLP, 21].

Cette période est interrompue abruptement lorsque, pendant une scène d'accouplement avec le quillai, il est piqué au gland par une araignée. D'apparences trompeuses, et symbole d'un degré supérieur d'initiation, l'araignée vient rompre le lien sexuel avec le végétal :

Il y vit le signe que la voie végétale n'était peut-être qu'une dangereuse impasse [VLP, 122].

Après les voies minérales et végétales, Robinson s'engage ensuite, avec la culture du riz, dans la voie aquatique. La scène où est décrite la période de semence est d'ailleurs empreinte de connotations sexuelles :

Robinson fit monter la queue de la vanne de trois trous et la bloqua en engageant une cheville dans le quatrième trou. Un frémissement parcourut la surface plombée de l'étang collecteur. Puis un entonnoir glauque et vivant s'y creusa, corolle liquide qui se tordait et tournait de plus en plus vite autour de sa tige [VLP, 123].

L'air est chargé d'odeurs de pourriture et de «fécondité», et le bruit de l'eau rappelle à Robinson l'épisode de la souille. Mais il ne redoute pas tant cet aspect que de se voir changer trop vite, car il sent qu'une profonde mutation s'exerce en lui. Cette fois, c'est une forme de sommeil qui servira d'état transitoire et, à son réveil, il retrouvera le contact avec «l'autre île», celle qui lui permet de faire corps avec elle.

Cette fois, Speranza n'est plus une mère, elle est un grand corps qui s'offre à lui :

Son visage fermé fouillait l'herbe jusqu'aux racines, et il souffla de la bouche une haleine chaude en plein humus. Et la terre répondit [...] Son sexe creusa le sol comme un soc et s'y épancha dans une immense pitié pour toutes choses créées [VLP, 126].

Comme il l'avait ressenti dans la grotte, la fusion avec l'île lui donne une sensation aiguë de la ténuité de ce qui sépare la vie de la mort. En lui, sommeille toujours cette crainte d'être avalé par l'espace.

8. Les Gémeaux

Le processus de mise en abyme des récits se trouve aussi présent dans cet épisode, car Robinson peut lire dans le «Livre des Livres» de la Bible le cantique d'amour de Speranza et de son époux. Ce même cantique préfigure également l'apparition du personnage de Vendredi, la huitième carte du Tarot tirée par Robinson :

Tes dents sont comme un troupeau de brebis qui
remontent du lavoir.
Chacune porte deux jumeaux, et parmi elles il n'en est pas
de stérile [VLP, 135].

Le Gémeau instaure l'univers des contrastes. D'abord, on voit émerger en Robinson un être autre que l'administrateur, mais cette nouvelle dimension de lui-même reste indéfinie. Avec l'arrivée de Vendredi, le Gémeau devient jumeau de Robinson. C'est l'avènement du **corps mythique**.

Les transports sexuels de Robinson avec le règne végétal l'amènent à répandre sa semence dans la combe rose et son geste a pour conséquence de modifier la végétation : des mandragores poussent dorénavant partout où il s'est épanché. Quand il prend conscience du fait que les racines de ces fleurs ressemblent au corps d'un enfant, il est pris d'émotion. Le lendemain matin, l'échange avec Speranza est complet, il a humanisé son île, et cette dernière le fait participer du règne végétal : sa barbe prend racine dans le sol.

Quand Vendredi apparaît, c'est justement ce lien étroit de Robinson avec l'île qui est remis en question. Parce qu'il l'a sauvé d'une mort certaine, Vendredi voue à Robinson le respect d'un sujet à son souverain. Mais les jumeaux mythiques symbolisent les oppositions internes de l'homme, et l'un et l'autre ne tarderont pas à s'affronter. Les gestes de Vendredi rompent l'ordre si laborieusement établi par Robinson. Les perturbations qu'il cause atteignent un sommet quand Robinson découvre que Vendredi va lui aussi assouvir ses besoins sexuels dans la combe. Le pendu annoncé par le Tarot, c'est la mandragore, plante qui est censée naître du sperme d'un pendu. Voilà que la plante revêt tout à coup des rayures marron, oeuvre de Vendredi. L'espace de Robinson est envahi, morcelé dans ce qu'il a de plus intime. Vendredi lui a ravi sa partenaire

végétale. Alors qu'il se présentait comme un corps instrumental, Vendredi se révèle un corps dévorant.

Avant l'arrivée de Vendredi, Robinson avait senti une forme de dualité de son être, et voilà qu'il se rend compte que Vendredi a deux personnalités, l'une qu'il manifeste en sa présence et une autre, plus authentique, qu'il cache à Robinson. Après la déflagration causée par la pipe que Vendredi a lancée dans la grotte qui contenait les explosifs ramenés de la Virginie, l'ordre imposé par Robinson est aboli. Il n'y a plus de villa, de muraille, de bâtiments. Le chaos original est rétabli avec la chute du grand cèdre.

9. Le Lion

C'est main dans la main, comme le prévoyait le dix-neuvième arcane majeur du Tarot, que Robinson et Vendredi se sauvent au moment de la chute du grand arbre.

Avec Vendredi, Robinson découvre une toute nouvelle façon de concevoir les relations avec l'espace de l'île et celui de son propre corps. C'est le règne de l'enfant décoiffé, libéré de la gangue sociale, n'ayant plus à craindre le morcellement, car il forme une nouvelle unité avec l'autre, apaisant ainsi leur faim

mutuelle. La barrière socialisante des vêtements disparaît : Robinson s'expose dorénavant nu au soleil. C'est l'entrée dans la «Cité solaire» préfigurée par le Lion du Tarot. Robinson présente maintenant une corporalité de jumeau mythique, première catégorie de corps libéré.

10. Le Capricorne

L'équilibre entre les forces opposées du Capricorne, soit la dixième carte, est symbolisé par la transformation du cadavre du fauve Andoar en une sorte de cerf-volant et d'instrument de musique élémentaire.

Les tensions qui existent entre les deux habitants de l'île sont aussi évacuées par le recours à des statues représentant Robinson et Vendredi, puis par l'échange pur et simple des rôles. En vivant plus près que jamais des éléments, le personnage de Robinson, de tellurique qu'il était, est devenu solaire au même titre que Vendredi. À son tour de se dé-coiffer.

Dans son log-book, Robinson établit la distinction entre les jumeaux humains, qui sont «pluranimes» et les Gémeaux, qui sont «unanimes». Dans le cas de Robinson et de Vendredi, l'image de la gémellité n'est pas complète, en dépit de leur dimension solaire commune. Ils sont pluranimes, ils gardent au-delà de leur gémellité des traits distinctifs majeurs.

La dixième carte du Tarot était le Capricorne, symbole de la fin d'un cycle. «C'est la porte de sortie des âmes, autant dire la mort» [VLP, 12], clamait le capitaine. Robinson est menacé de perdre la «jeunesse minérale, divine, solaire» [VLP, 12] qui est devenue la sienne. Cette dimension de son être est intrinsèquement liée à l'espace qu'est l'île. Il est entièrement déterminé par elle, il est en partie elle. Quitter l'île qui lui a permis d'atteindre un sommet dans son évolution serait automatiquement déchoir. C'est elle qui donne corps à son être.

11. Jupiter

Jumeau imparfait, Vendredi a quitté l'île et Robinson se voit privé de l'autre qui lui a permis d'accéder aux limbes intemporelles, de vivre dé-coiffé. Seule la mort, lieu absolu où le sujet est dissous et ne requiert plus d'autrui, lui semble alors pouvoir offrir la même forme d'éternité.

Mais *Vendredi ou les limbes du Pacifique* ne se résume pas à reprendre le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta* instauré dans *Le Roi des Aulnes*, et il approfondira la représentation du corps restitué et du corps sacralisé.

La onzième et dernière carte du Tarot n'a pas encore été jouée. C'est Jupiter, qui rend les clés de la Cité solaire en s'incarnant dans un enfant issu des profondeurs de la terre : le mousse du *Whitebird*. Comment ne pas relier ici l'enfant porté par Tiffauges et l'enfant porté par la grotte ?

Une fois encore, la grotte accouche d'un être. En l'apercevant, Robinson est saisi par un moment d'extase solaire. Il est sauvé, le monde sans autrui vient de se peupler à nouveau. Le mousse se nommera jeudi, jour de Jupiter.

Ce réseau d'équivalences que l'on peut établir entre le prologue et le récit lui-même indique à quel point le roman de Tournier est construit et repose sur une représentation du corps savamment élaborée et appuyée sur un réseau de résonances symboliques complexes. «Coupez et retournez la première carte [VLP, 7]», tels furent les premiers mots qu'adressa le capitaine à Robinson au moment de lui faire la lecture du Tarot. Le corps imaginaire tourniérien est ainsi fait... de coupures et de retournements.

Ainsi les deux images fondamentales que nous avons déjà soulignées, soit celle de l'enfant coiffé et celle de l'Attentat viennent-elles aussi s'inscrire dans la dynamique de l'oeuvre et prédire, à la manière des cartes du Tarot, des corporéités

modales attendues, chasseur-chassé, maître-maîtrisé, dévorant-dévoré, possédant-possédé, porteur-porté, comme autant de virtualités déployées.

On constate ainsi que l'évolution de Robinson vers la fusion cosmique et l'apothéose solaire, qui poursuit l'exploration du concept de phorie élaboré dans *Le Roi des Aulnes*, correspond aux étapes de la connaissance telles que les concevait Spinoza :

1. La connaissance empirique et sensuelle : l'étape de la souille, modifications du corps et de l'affectivité;
2. La connaissance rationnelle, universelle et utilitaire : l'île administrée;
3. Le désir de surmonter la finitude de la condition humaine : l'extase solaire, le passage d'une sexualité tellurique à une sexualité solaire.

L'auteur semble voir dans la fusion de Robinson et de son autrui dans le cosmos une forme de destinée «naturelle» vers des structures «élémentaires» qui, en déshumanisant le sujet, lui permettent d'accéder à un état idéal, celui des limbes intemporelles d'avant la maîtrise du corps. Tout le récit relate bien sûr une quête d'espace intérieur à travers un parcours dans l'espace extérieur, mais au fond la quête véritable coïncide étroitement avec la recherche d'un «temps perdu», temps originel où les êtres étaient épargnés par le morcellement et en fusion totale avec le cosmos.

Vendredi ou les limbes du Pacifique, cette réactualisation du récit de Defoe se distingue donc de ce dernier par la large part métaphysique qui sert de trame au récit et par son refus de l'ethnocentrisme. Le chemin de l'être véritable se trouve dans sa relation fusionnelle avec l'espace et avec autrui, mais il se distingue des relations avec l'être social, fondées sur la dévoration. Pour Robinson, l'équilibre de sa propre existence réside dans sa relation avec l'autre, qui lui permet de se structurer et de s'insérer dans l'univers sans lutter contre lui, sans avoir à se défendre d'être avalé par lui. La plénitude n'atteint son sommet que si l'un et l'autrui sont mis en étroite relation plutôt que dans une dynamique de dévoration.

Pour Robinson, être seul à habiter les limbes équivaut à vivre dans le néant, tandis que la présence d'un autre lui permet la fusion. C'est la démarche éclatée du plein au vide, puis du néant au plein solaire, dissolution de son propre objet : le lieu du corps, transfiguré par la lumière. Le récit se termine sur un tableau de Robinson et de l'enfant dans une apothéose solaire, image magnifiée de la phorie. Avec l'île, ils recréent le corps mythique du grand androgyne père-mère-enfant. Dans l'espace clos de l'île, leur unité n'est dorénavant plus menacée.

Le corps sacralisé

Entre le corps morcelé de Robinson, au début du récit, et le corps glorieux de l'androgyné mythique qui clôture le récit, c'est tout le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta* qui se reproduit. *Le Roi des Aulnes* avait associé Tiffauges au régime nocturne et à ses symboles de descente; *Vendredi ou les limbes du Pacifique* se termine au contraire par des images associées au régime diurne, dont la plus puissante est certes le glaive de feu qui le transperce, «transverbérant» tout son être. Si le glaive avait empalé les trois garçons dans la fin apocalyptique du *Roi des Aulnes*, voici que dans *Vendredi* cette image ténébreuse se transforme en image lumineuse : Robinson, la poitrine bombée «comme un bouclier d'airain», revêt une corporéité glorieuse. Ce n'est plus le corps de l'enfant qui est sacralisé, c'est le sien :

Robinson avait oublié l'enfant. [...] La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant. Enfin l'astre-dieu déploya tout entière sa couronne de cheveux rouges dans des explosions de cymbales et des stridences de trompettes [VLP, 254].

Robinson connaît enfin «l'assouvissement total» par l'accession de son propre corps au sacré :

L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des «centres» et sur l'ubiquité absolue du sacré : «La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant.» L'homme affirme par là son pouvoir d'éternel recommencement, l'espace sacré devient prototype du temps sacré. La dramatisation du temps et les processus cycliques de l'imagination temporelle ne viennent, semble-t-il, qu'après ce primordial exercice de redoublement spatial²⁴.

En intégrant symboliquement l'enfant solaire, Robinson trouve un remède à ce «mal de l'infini» que Durkheim, autre maître à penser de Michel Tournier, appelait l'anomie²⁵.

Reprenant ainsi le roman de Defoe, Tournier s'est acharné à «construire» un nouveau mythe de Robinson Crusoé. Faisant alors lui-même figure de bateleur, il a réorganisé l'oeuvre. Son *Vendredi* inclut ainsi le *Robinson* de Defoe, travaillant à la fois dans le sens de l'oeuvre et contre elle-même. Tournier aura donc avalé, digéré et expulsé le récit premier, il l'aura transformé selon les structures fondamentales de son propre imaginaire.

Depuis le corps maîtrisé de l'enfant coiffé jusqu'au corps sacralisé de l'enfant coiffe, en passant par l'enfant décoiffé, nous pouvons ainsi constater qu'il y a reprise du schéma de dévoration originel, avec ses figures de morcellement primitif, de liturgie du regard, de récurrence des sèmes de corps maîtrisé-morcelé, instrumental, mythique, sacralisé ou sacré, bref reprise du parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*.

La sacralisation du corps correspondant à une forme d'échappée hors de l'espace social créé dans l'oeuvre, nous pouvons nous demander, avec David Le Breton si :

La symbolique qui traverse son corps donne [...] au sujet les moyens d'une occultation optimale de cette réalité ambiguë à laquelle il est lié. La socialisation du corps, qui touche aussi bien l'intime que l'infime, n'est-elle pas en ce sens la singulière recherche de sa volatilisisation ? On pourrait alors se demander si le corps n'est pas la plus étonnante *coincidentia oppositorum* de la sociabilité : il est le présent absent. À la fois pivot de notre insertion dans le tissu du monde et support primordial de toutes les pratiques sociales, il n'existe à notre conscience que dans les seuls moments où il cesse de remplir ses fonctions habituelles, lorsque se rompt «le silence des organes»²⁶.

Toute l'oeuvre de Tournier pourrait-elle servir justement cette fin : rompre le silence des organes, faire parler le corps maîtrisé, dévoré, lui faire transcender le social pour atteindre au mythique, au symbolique, au sacré ? La répétition du schéma corporel que nous venons de démontrer entre *Le Roi des Aulnes* et

Vendredi ou les limbes du Pacifique porte à le croire. L'étude d'autres romans de l'auteur nous permettra de montrer l'ampleur de cette répétition, de voir en fait comment les images de coiffe se répéteront dans *Les Météores* et *La Goutte d'or* pour donner forme à une nouvelle figure, celle de la **coiffe déployée**. Ainsi pourrons-nous constater, avec Michel Maffesoli, que la répétition est «un moyen qu'a une structuration sociale de négocier sa mort, de gérer son angoisse²⁷». La répétition de la même structuration du corps imaginaire dans les romans de Tournier, si elle n'évacue pas toujours l'angoisse, permet à tout le moins de lui donner forme, ainsi que nous le verrons au prochain chapitre.

Notes

1. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal, DICOROBERT, 1993, p. 1285.
2. Arlette Bouloumié, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 11.
3. Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, [s.l.], Éditions du Rocher, 1994, 350 p.
4. Nous continuons ici de considérer *Vendredi ou les limbes du Pacifique* comme le deuxième roman de l'auteur même si, chronologiquement, il a été publié avant *Le Roi des Aulnes*. Nous en avons énoncé les raisons au chapitre II.
5. Rey-Debove, Josette et Alain Rey, dir., *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal, DICOROBERT Inc., 1993, p. 1285.
6. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 94.
7. On retrouve d'autres marmites dans l'oeuvre de Tournier. Ainsi, dans *La Couleuvrine*, le personnage d'Exmoor convie son invité à faire trempette dans une étuve; la faculté de subir la chaleur de la marmite sans broncher est alors présentée comme un signe de noblesse, *op. cit.* p. 55-56.
8. Nous avons déjà exposé cet idéal pour Tournier qu'est le texte «relu» dès la première lecture au chapitre II.
9. Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Montréal, DICOROBERT, 1993, p. 1526.
10. Dans l'univers tournierien, on pense notamment au personnage d'Exmoor dans *La Couleuvrine*, [Paris], Éditions Gallimard, 1994.
11. Rappelons le feu du collège, signe du destin personnel de Tiffauges, ou encore «les scènes terribles et grandioses qui embrasent le ciel [RDA, 474]», marquant la fin apocalyptique de Kaltenborn.
12. Jonathan F. Krell, *Tournier élémentaire*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1995, 219 p.
13. Michel Tournier lui a d'ailleurs dédié son dernier essai, *Le Miroir des idées*, paru au Mercure de France en 1994.
14. *Ibid.*, p. xi.

15. C. G. Jung dans Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 74.
16. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 138-140.
17. C'est nous qui soulignons.
18. Jacques Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 775.
19. L'île apparaît tantôt comme un corps de mère, tantôt comme un corps d'épouse. Dans tous les cas, elle suscite la convoitise de Robinson, qui tente de se l'approprier.
20. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 613. «Struggle for life» traduit littéralement : la lutte pour la vie.
21. Boris Cyrulnik, *Les Nourritures affectives*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1993, 244 p.
22. *Ibid.*, p. 146.
23. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 841.
24. Gilbert Durand, op. cit., p. 284.
25. Philippe Steiner, *La Sociologie de Durkheim*, Paris, Éditions La Découverte, 1994, p. 56.
26. David Le Breton, «L'Effacement ritualisé du corps». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 77, juill.-déc. 1984, p. 275-276.
27. Michel Mafessoli, *La Conquête du présent*, Paris, PUF, 1979, p. 98.

CHAPITRE VI

LES MÉTÉORES¹ ET LA GOUTTE D'OR : LA COIFFE DÉPLOYÉE

«Et puis j'ai sous mon bonnet
un gros oeuf gris et blanc qui
constitue à lui seul un continent,
mieux une planète, mieux un système
solaire, dont l'exploration à peine
entreprise nous invite au voyage
le plus formidable, le plus
vertigineux .»

Michel Tournier

Le Vagabond immobile [39]

L'«invitation au voyage» que nous fait ici Tournier rappelle Baudelaire à plus d'un égard. Le poète n'a-t-il pas écrit que «les profondes tragédies de l'enfance... vivent toujours cachées, sous les autres légendes des palimpsestes² ? Ainsi, voit-on se profiler derrière chaque roman de Tournier un récit fondamental, «corps palimpseste» qui transparait même quand s'efface la première écriture pour laisser place au nouveau texte.

Nous avons déjà démontré, lecture du *Roi des Aulnes* et de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* à l'appui, la valeur structurante de ce «corps palimpseste» dans l'imaginaire tourniérien. Ainsi l'extase solaire qui clôt *Vendredi ou les limbes du Pacifique* jette-t-elle un faisceau lumineux sur tous les signes du corps dans l'oeuvre de Tournier. Pour l'étude des deux romans que sont *Les Météores* et *La Goutte d'or*, nous nous intéresserons à l'importance de la répétition de ces signes

du corps. À la libération-sacralisation du corps correspond une forme de déploiement dans l'espace, que nous appellerons **la coiffe déployée**, reprenant en cela le titre du dernier chapitre des *Météores*, «L'âme déployée».

Quand les figures de morcellement du corps se révéleront aussi destructrices que le laissait croire le long cri d'agonie de l'enfant blessé du *Roi des Aulnes*, quand elles obligeront à revêtir le corps d'une «armure de jeunesse inaltérable» ou à lui forger des «yeux de diamant [VLP, 254]», comme dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, nous retrouverons, démultipliée, la structure dialectique qui oppose le corps maîtrisé-morcelé-déchu au corps intact-restitué-glorieux.

Aussi verrons-nous des figures secondaires dans une oeuvre devenir dominantes dans une autre et vice-versa. Parmi celles-ci, celle de l'oeuf, image riche de toutes les potentialités, tantôt négatives (repli sur soi, retour au giron maternel, régression, fermeture, cassure), tantôt positives (symbole de vie, éclosion, nourriture). Cette image de l'oeuf, dominante dans *Les Météores* trouvera une expression symbolique dans la *bulla aurea* de *La Goutte d'or*. Importante figure corporelle, qui peut «enclore» à elle-seule tout le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*, elle invite bien sûr à l'«éclosion», soit à l'ouverture du corps imaginaire sur de nouvelles dimensions.

Les Météores

Sur la couverture du roman *Les Météores*, publié en 1975 chez Gallimard, un oeuf devenu météore évolue dans l'espace sidéral. Cette figure ovoïde à la dérive semble suivre un parcours dont le cercle imparfait rappelle aussi l'ovale de l'oeuf. Le titre pluriel de l'ouvrage, l'image de l'oeuf lumineux, tout comme les étoiles filantes qui parsèment l'illustration, donnent à croire que l'oeuf présenté à l'avant-plan n'est qu'un parmi quantité d'autres, que les jumeaux qui y sont enlacés tête-bêche ne sont qu'un exemple de l'infinité de couples gémellaires possibles. Le doigt que les jumeaux pointent sur leur tempe peut alors être vu comme une invitation à penser, à repenser le corps mythique qu'est l'oeuf gémellaire à travers le parcours que lui fait subir Tournier, depuis le corps maîtrisé-morcelé jusqu'au corps sacralisé-glorieux.

L'illustration de Benjamin Baltimore semble convier le lecteur à l'observation d'une sorte d'implosion ovulaire, l'oeuf illustrant - spatialement, allégoriquement, symboliquement - la fermeture du corps sur lui-même, repli narcissique, refus de l'autre au profit du même ou protection ultime contre le morcellement initial.

Oeuvre matrice, *Le Roi des Aulnes* était parsemé de multiples figures ovoïdes, qui n'ont pas manqué de trouver écho dans les autres récits. Parmi ces figures, la plus valorisée est certainement l'image de l'Adam archaïque, figure d'un corps qui se suffit à lui-même, perpétuellement en proie à des transports amoureux d'une perfection inouïe [RDA, 34-35]. L'oeuf étant, par sa nature, destiné à éclore, cette figure parfaite est appelée à la cassure ou à l'éclosion, bref au démembrement. C'est le corps maîtrisé, avec ses valences négatives (perte, dissolution) et positives (moteur du récit, quête).

Une fois cette intégrité corporelle déchue, brisée, les corps-personnages apparaissent comme autant de coquilles fêlées ou brisées en mal de retrouver l'unité originelle. Comme nous l'avons vu dans les oeuvres précédentes, à partir de là, une faim fondamentale transforme les personnages en figures dévorantes. C'est le corps instrumental, dévoré et devenu dévorant, qui s'exprime ici entre autres par le ténia, que porte Alexandre :

J'ai un ténia. Ce n'est pas la première fois, ce ne sera pas la dernière. Le ver solitaire est la maladie des éboueurs. S'agit-il bien d'ailleurs d'une maladie ? Je n'en souffre pas, je suis seulement encore plus maigre et je mange d'un appétit encore plus vif qu'à l'accoutumée [MET, 110].

À leur tour, les figures ogresques vont couvrir comme autant d'oeufs dans les récits. Chez Tournier, les ogres sont ovipares, ainsi que l'explique Tiffauges :

Au demeurant, s'il me fallait la preuve irréfutable qui fait de moi le légataire de Nestor, il me suffirait de regarder ma main courir sur le papier, ma main gauche tracer les lettres successives de cet écrit «sinistre». Car cette main, Nestor l'a longuement tenue dans la sienne, il a couvé dans sa grande main pesante et moite mon faible poing, ce petit oeuf osseux et translucide qui s'abandonnait à cette chaude étreinte sans savoir de quelles énergies il se chargeait alors [RDA, 54-55].

Ainsi, chaque fois qu'un personnage tentera de reconstituer le corps intact originel en s'unissant à un autre, verra-t-on apparaître une figure ovulaire. Le personnage d'Alexandre, par exemple, «chassant» un partenaire sexuel au bois de Vincennes, se retrouve ainsi avec un employé du parc dans une sorte d'oeuf de paille :

De la paille, de la paille, encore de la paille. Nous sommes à l'intérieur d'une meule de paille. Une ampoule protégée par une cage d'acier diffuse une maigre lumière...
[MET, 129]

Tout le discours d'Alexandre sur «la proie de la proie»
[MET, 85-120], qui forme le chapitre IV du roman, et plus

particulièrement la section «Portrait d'un chasseur»

[MET, 97-100], situe d'ailleurs le personnage dans la lignée ogresque instaurée avec Tiffauges :

Cette acuité de mon coup d'oeil s'accommode donc d'une myopie assez générale, et mon univers personnel est semblable à un paysage noyé dans un crépuscule obscur où seuls de rares objets, de rares personnages seraient doués d'une intense phosphorescence [MET, 97].

Nous retrouvons là les valeurs antithétiques de myopie et de vision supérieure des choses de Tiffauges, la vision d'Alexandre étant tout entière subordonnée à son appétit d'ogre :

Ma vision n'est que la petite servante de mon désir. *Ancilla Libidinis*. Tout est flou autour de moi hormis l'objet de mon désir qui brille d'un éclat surhumain [MET, 97].

Là ne s'arrêtent pas les ressemblances sur le plan de la corporéité. Les figures ovoïdes se perpétuent dans le corps de l'oeuvre, et comme il n'y a rien de plus semblable à un oeuf qu'un autre oeuf, Tournier en fera le symbole par excellence d'un thème fondamental en regard de la dévoration : la gémellité. C'est ainsi l'image même de la répétition incantatoire du schéma de morcellement-dévoration-restitution qui fonde l'imaginaire tourniérien.

Passé la couverture du roman, le récit s'ouvre sur «la cellule gémellaire - close éternelle, stérile» de Jean et de Paul, «frères si semblables et si unis qu'on l'appelait Jean-Paul» [MET, 7]. Embryon du récit, l'oeuf gémellaire rappelle ici l'oeuf primordial défini par Constantin Amariu comme celui qui «contiendrait toutes les choses dans leur potentialité³». C'est le corps avant l'Attentat, le morcellement initial. Les travaux d'Amariu sur la symbolique de l'oeuf nous permettront de mieux saisir en quoi, dans l'imaginaire tourniérien, l'oeuf est associé au mystère de la création et à la sacralisation du corps.

L'oeuf et le mystère de la création

Dans la pensée symbolique, Amariu rappelle que l'idée de chaos universel est liée à l'oeuf cosmique. Le rapprochement revêtirait deux formes : «soit que l'Oeuf, en tant que premier être, sorte du chaos (le "rien", et dans ce cas, il s'agit de la révélation [...], soit que le Chaos est [sic] lui-même cet Oeuf, tant par sa forme, que par ses manifestations créatrices⁴».

La figure ovoïde associée à l'enfance des principaux personnages du roman, les jumeaux Jean et Paul, est double. Elle est chaos parce que présentée comme l'«Oeuf primordial» du récit, chaos que

Mircéa Eliade définit comme fontaine (fons) et source (origo), réservoir de toutes les possibilités d'existence. Mais elle est aussi protection contre les «soubresauts chaotiques dont la vie quotidienne est faite» [MET, 75]. Et Paul de dire :

Noué à mon frère-pareil en posture ovoïde, la tête serrée entre ses cuisses comme un oiseau cache sa tête sous son aile pour dormir, environné d'une odeur et d'une chaleur qui étaient miennes, je pouvais être sourd et aveugle aux chassés-croisés imprévisibles qui tournoyaient autour de nous [MET, 75].

Mais cela n'est vrai qu'un moment, car vient le temps du morcellement initial :

Et puis il y a eu l'arrachement, le coup de hache qui nous a séparés, l'horrible amputation dont j'ai cherché la guérison de par le monde... [MET, 75]

La destruction de la paix gémellaire vient marquer l'inscription du social dans le corps. Là aussi, le morcellement apparaît comme une perte. Les frères pareils tourniériens, tout comme l'Un parméniidien, s'opposent au multiple qui, en tant que monde sensible et sans consistance, est relégué au rang de Non-être. Dans l'intuition gémellaire qui fut la force et la fierté des frères pareils, Paul se sent dépossédé, morcelé, inexistant parce que Un. Inscrit à son tour dans le schéma de *membra disjecta*, le voilà mis en position d'altérité par rapport à lui-même.

Jean et Paul avaient créé leur propre langage, compréhensible seulement à l'intérieur de la cellule gémellaire : l'éolien. Comme l'indique Paul : «dans l'éolien, l'accident c'est le mot, l'essentiel, c'est le silence» [MET, 181]. L'étymologie des termes éoliens est particulièrement intéressante dans la perspective symbolique qu'est celle de l'oeuf. L'éolien procède par des mots plus généraux que les mots ordinaires. «Bachon», par exemple, inclut tout ce qui flotte sur l'eau (bateau, bâton, bouchon, bois, écume, etc.; «paseille» désigne pomme, raison, groseille et poire [MET, 181]. Les mots, eux-mêmes formés de termes jumeaux ou proches parents, apparaissent alors comme des coquilles (d'oeufs) susceptibles de multiplier à l'infini les idées appariées. L'éolien serait ainsi une langue ovoïde, d'abord parce que produisant des mots «capsules», ensuite parce que retournée sur elle-même à l'image du couple gémellaire idéal ou parfait :

L'éolien part du silence de la communication viscérale, et s'élève jusqu'aux confins de la parole sociale sans jamais les atteindre. C'est un dialogue absolu, parce que impossible à faire partager à un tiers, dialogue de silences, non de paroles. Dialogue absolu, formé de paroles lourdes, ne s'adressant qu'à un seul interlocuteur, frère-pareil de celui qui parle [MET, 183].

C'est donc une langue parlée à l'intérieur du cercle fermé de la cellule gémellaire, et elle fait coquille autour de Jean-Paul au

même titre que leurs corps enroulés. Faisant un parallèle avec l'ensemble de l'oeuvre de Tournier, ainsi pouvons-nous dire que les structures de l'imaginaire de l'écrivain, toujours habitées par les mêmes figures de dévoration, font membranes autour de l'oeuvre à l'image d'un oeuf.

Mais revenons aux *Météores*, où l'oeuf qui contient les frères-pareils sert une double fin symbolique. Il est d'abord produit du chaos - on pense aux errances de la «production maternelle» de Marie-Barbara, mère des jumeaux, qui a mis au monde un nombre indéfini d'enfants, mais dont seule la cellule gémellaire est présentée comme un aboutissement, une «révélation».

Très vite d'ailleurs, on peut voir que, chez Maria-Barbara, le désir de fusion avec l'enfant qui se concrétise dans l'allaitement est remplacé par la «communion séminale» des deux frères-pareils, chacun s'abreuvant à l'autre. L'oeuf gémellaire apparaît alors comme le «premier être» qui vaille vraiment, les autres couples, les homosexuels d'abord puis aussi les hétérosexuels, n'étant que de pâles esquisses de ce que peut être l'existence quand le rapport au monde est celui du même - l'autre étant pareil - et non celui de l'altérité.

Double fin symbolique donc, parce que l'image de l'oeuf est productrice de chaos, déclenchant une nouvelle genèse chaque fois que l'oeuf vient heurter les représentations de l'être comme un, simple un, et bouleversant l'ordre établi au moment où la coquille gémellaire se fend.

La structure ovoïde gémellaire des Météores n'est donc pas statique; elle est forcée de bouger, étant insérée dans le temps. Elle parcourt l'espace romanesque comme le fait l'oeuf météorique de Benjamin Baltimore. Tournier reformule ainsi d'une façon nouvelle le schéma de dévoration. Il fait de Maria-Barbara, mère des jumeaux, bien autre chose qu'une «poule pondeuse» car, reprenant le parcours sphérique de l'oeuf, les jumeaux enfantent aussi symboliquement leur mère en comblant sa soif maternante :

Elle appartient à la race des femmes qui ne sont heureuses et équilibrées qu'enceintes et allaitantes. Mais on dirait que les jumeaux l'ont comblée définitivement. Peut-être y a-t-il des «mères gémellaires» dont chaque enfant est à demi manqué aussi longtemps qu'il ne naît flanqué d'un frère pareil [MET, 11].

Si l'oeuf tourniérien est producteur de chaos, c'est justement parce qu'il n'est pas une fin, mais qu'il engendre - enfante, pond - de multiples autres entités gémellaires, le rapport à l'autre par excellence étant celui de l'un au même.

Toutefois, dans Les Météores, le temps a bientôt fait de rompre la coquille gémellaire de Jean-Paul et d'instaurer la faille qui isolera les frères-pareils l'un de l'autre. Le temps étant aussi producteur d'espace, il sera ponctué par les déplacements de Paul, qui cherche son frère jumeau et, symboliquement, la fusion hors du temps et de l'espace de l'altérité.

Tout cela nous invite à associer l'oeuf tourniérien au sacré. Pour nous en convaincre, empruntons encore à Constantin Amariu qui dit que :

La révélation de ce qui est «sacré» dans l'oeuf revêt la forme d'un principe [...] le Principe de l'Un (tel qu'il existe avant l'être), et par la Finalité de la Genèse créatrice du monde. [...] l'un que révèle le symbolisme de l'oeuf, est un principe d'être dont disposent les choses, les êtres et les dieux parvenus à la conscience de soi⁵.

C'est justement ce «principe d'être» comme Un double qui régira tous les couples du récit. Ceux qui s'apparentent le plus à l'entité gémellaire de l'Un d'avant le temps, d'avant la rupture de l'oeuf, sont marqués du sceau de la supériorité parce qu'ils sont des récurrences symboliques de l'Oeuf primordial et qu'ils s'éloignent davantage des images de morcellement du corps.

Amariu nous rappelle que la pensée taoïste fait de ce Un indifférent au monde dualiste «la Voie, la Règle, l'Absolu, c'est-à-dire le Tao» :

Lao-tseu, si l'on croit une traduction plus proche du chinois, parle davantage du Germe que du Non-être, et de Terme dans le sens de but et d'achèvement à la place de l'Être : «Deux noms issus de l'Un [on pense à Jean et à Paul devenus Jean-Paul]. Ce deux-un est mystère, Mystère des mystères, Porte de toute merveille.» C'est précisément l'oeuf que représente le Grand-Un devenu l'idéal des Taoïstes⁶.

L'oeuf Jean-Paul est germe de vie. «Cependant la vie est toujours métamorphose. Ainsi l'oeuf, [...] doit lui-même naître à la vie [...] si l'oeuf révèle la vie comme mystère, il est inévitable que son symbolisme soit aussi celui de la vie qui ressuscite après la mort⁷.» Comme le dit si bien Amariu, la finalité de l'oeuf sacré est de générer des mondes. En effet, toutes les formes sacrées et révélées de l'oeuf concernent l'origine, le commencement, la naissance ou la renaissance.

C'est ainsi que l'Oeuf primordial se révèle comme «le passage de l'Incréé à la Création⁸». Ici la fonction symbolique s'applique à la vision globale de l'oeuf vu comme une unité parfaite tant qu'il reste hors du temps et de l'espace, puis créatrice d'espaces et de durées. Le regard porté sur les choses et les êtres est lui-même ovoïde. Si, pour bien des primitifs, la forme

ovoïde était celle du fœtus dans le ventre de la mère et celle des morts dans leurs tombeaux, chez Tournier la vie n'est pas un parcours ovoïde qui ramène à l'Un primordial.

Au contraire, l'oeuf tourniérien est un oeuf pascal (paska signifiant passage), étant associé au cycle naissance - mort - résurrection. En traversant le mur de Berlin par un tunnel précaire, ultime moyen pour assurer sa survie, Paul croit poursuivre sa quête de l'autre partie de son «âme déployée» dans l'espace, c'est-à-dire Jean. Mais quand la pluie crée un bouchon de glaise qui l'écrase dans le tunnel, son sacrifice n'est pas sans rappeler la mort du Christ :

La mort sans doute car voici que le boyau s'achève sur un bouchon de glaise rouge qui s'avance lentement vers lui [...] Il s'arc-boute, rassemble un matériel dérisoire et hétéroclite autour de lui, et lorsque la mâchoire molle et ruisselante se referme lentement sur son corps crucifié, il sent ces pièces dures le broyer comme des dents d'acier [MET, 603].

Voilà notre jumeau qui emprunte le «passage» de la mort, qui devient lui-même «oeuf pascal» au sens de mort et de résurrection. Bref, c'est l'oeuf qui passe au «chaudron» :

Il y a eu la nuit noire. Puis des éclairs de souffrance, des fusées, des grappes, des aigrettes, des bouquets, des soleils de souffrance ont traversé la nuit noire. Ensuite je suis devenu une chaudière et un chaudron [MET, 604].

Corps et âme semblent ici dissociés et s'observent. L'oeuf est cassé, passé à la marmite, et voilà que ce qui semblait un simple embryon jumeau est aussi double en lui-même. La moitié du corps de Paul est inerte, mais qu'importe, son corps a maintenant la faculté de s'étendre dans l'espace :

Mon corps n'est qu'un foyer, le centre purement géométrique d'une sphère de sensibilité à volume variable. Je suis dans une bulle - plus ou moins gonflée. Je suis cette bulle. Tantôt sa membrane flasque, dégonflée se colle à mon corps, coïncide avec ma peau, tantôt elle déborde, elle englobe le lit, elle envahit la chambre [MET, 606].

Voici l'oeuf pascal et la résurrection. Avec humour, Tournier charge «la petite fée Novocaïne» de ranimer Paul en l'arrachant à la douleur. Ainsi «ressuscité» après les «mutilations rituelles», Paul devient à la fois l'oeuf et la poule :

Je suis une femme en travail, hurlante et cabrée. Je suis l'enfant qui vient de naître : le monde pèse sur lui avec le poids d'une grande souffrance, mais il doit assimiler cette souffrance, en devenir l'architecte, le démiurge. De cette masse opaque et oppressante, il faut faire le monde [MET, 609].

L'univers qu'il crée continue de refuser l'altérité. Ce n'est pas un autre qu'il met au monde, c'est lui-même, à tout le moins un super-jumeau de lui-même. Comme le dit si bien Amariu : «L'oeuf

ne tient pas debout de lui-même dans l'espace profane [...] il engendre son propre espace sacré : celui des univers en fuite, des univers à la fois cercle et ellipse, à l'instar de sa propre configuration⁹.

L'oeuf tourniérien n'est pas simplement androgyne, comme le veut souvent la symbolique, en atteignant au sacré, il devient météorique :

J'entrevois la naissance d'un corps barométrique, pluviométrique, anémométrique, hygrométrique. Un corps poreux où la rose des vents viendra respirer. Non plus le déchet organique pourrissant sur un grabat, mais le témoin vivant et nerveux des météores [MET, 610].

Le vent, l'espace ne sont plus une menace à l'intégrité gémellaire, parce que le don d'ubiquité permet au corps de Paul, dorénavant, d'englober et le frère-pareil disparu et l'espace et le temps. Son «âme déployée» repousse aux confins de l'univers les parois de son oeuf. Il instaure un temps et un espace ovulaires. C'est le **corps restitué**. L'oeuf gémellaire était matrice du monde, il devient «oeuf cosmogonique», c'est-à-dire l'Un qui devient Deux décrit par Amariu. Ce qui aurait pu être la tombe de Paul devient son nid. Car l'«âme déployée» de Paul, c'est aussi l'oeuf qui se fait oiseau, la moitié gauche du corps de Paul étant remplacée par un corps cosmique, et il acquiert ainsi «une grande aile sensible» [MET, 623].

Il y avait chez Paul un refus sans équivoque de l'altérité, de tout ce qui n'était pas Jean, l'autre lui-même, et ce refus se maintient dans la douleur de l'enfantement, de la résurrection, de la fusion météorique. Le monde est autre ? qu'à cela ne tienne, Paul englobera le monde, deviendra le monde, histoire de l'intégrer à l'Un, à Lui. Le monde se fait ainsi chair, sa chair.

Le chaudron, c'était mon corps, la sorcière mon âme. Le corps est en ébullition, et l'âme penchée sur les remous fébriles du noir brouet observe passionnément le phénomène [MET, 604].

Une fois passé au chaudron de la mort et de la résurrection, l'oeuf tourniérien se voit **sacralisé**. Il n'a pas la densité ni la fixité d'un oeuf dur, au contraire. Sa coquille est une bulle molle, laissant voir ce qu'elle contient. L'oeuf que nous tend alors Tournier atteint à l'immortalité. Il ne peut être brisé, il s'étend plutôt indéfiniment sur le plat. Véritable «oeuf au miroir» tendu vers le lecteur, jumeau potentiel, frère-pareil avec qui il peut établir - à l'instar de Jean-Paul - une sorte de langage, de cryptophasie, il voit sa **coiffe déployée**. Ce qui était Attentat, morcellement, démembrement est ici sublimé en déploiement dans l'espace.

Nous terminerons cette partie du présent chapitre en rappelant la dernière image du roman : le soleil sur la neige, un oeuf, là aussi, peut-être :

C'est que le soleil est vif et provoque l'évaporation de la neige sans aucun dégel. Au-dessus des masses de neige dures et intactes tremble un brouillard transparent et irisé. La neige devient vapeur sans fondre, sans couler, sans mollir. Cela s'appelle sublimation [MET, 625].

Le soleil qui permet à la neige de s'évaporer «sans aucun dégel¹⁰ [MET, 625]» n'est-il pas là aussi vision d'un espace qui peut porter le corps et lui permettre de s'élever tout en gardant le sujet intact ?

Dans l'univers tourniérien, le corps libéré ne peut exister dans les limites du corps social; il doit s'en départir, se porter ailleurs. Dans *Les Météores*, comme dans *le Roi des Aulnes* et *Vendredi*, c'est par une projection dans l'espace sacré que le sujet trouvera sa libération véritable. Ainsi le jumeau déparié accédera-t-il au divin :

Car la parole gémellaire destinée à un seul, par la force du dépariage s'adresse désormais au sable, au vent et à l'étoile. Ce qu'il y avait de plus intime devient universel. Le chuchotement s'élève à la puissance divine [MET, 624].

Cette libération du corps par l'ubiquité du sujet, devenu âme ou coiffe déployée, est reprise en tous points dans *La Goutte d'or*, qui fait figure à ce titre, de récit jumeau des *Météores*.

L'analyse qui suit nous permettra de situer ce roman, pourtant bien différent à d'autres égards des *Météores*, dans la lignée des corporéités tourniériennes.

La Goutte d'or

**«Manger, c'est avec des armes et placé
sur un point haut, prendre le monde pour
le transformer, pour manifester son adhésion
ou exprimer son refus.»**

Frédéric Lange

*Manger ou les jeux et les creux du plat*¹¹

Dans *L'Image du corps*, Paul Schilder rappelle que «la relation sociale entre images du corps n'est pas une Gestalt fixe, mais un processus de formation d'une Gestalt, une *Gestaltung*, un processus de construction, de création¹²...» Dans l'oeuvre de Tournier, les structures de l'imaginaire sont en constant processus de construction-déconstruction-reconstruction, présentant une *coincidentia oppositorum* de forces centrifuges associées aux tendances dévoratrices et de forces centripètes associées aux tendances narcissiques.

Dans *Les Météores*, sous l'effet des tendances destructrices, le corps se répandait dans le monde, comme l'oeuf cassé laisse répandre son contenu. Cette image reprend avec force le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*, qui résulte de la maîtrise « sociale » du corps, force centrifuge par excellence s'il en est chez Tournier.

Dans *La Goutte d'or*, son dernier « roman¹³ » à ce jour, Tournier explore surtout les tendances centripètes, le culte de l'image étant étroitement associé à une vision narcissique du corps. L'espace imaginaire ici exploré est peut-être le passage d'un imaginaire de corps morcelé à celui qu'on a appelé le stade du miroir. Toutefois, comme les romans de Tournier s'articulent souvent sur une réflexion dialectique, nous étudierons celle-ci comme une *Gestaltung*, processus de construction, de création engendré par la confrontation de deux forces liées à la dimension narcissique : l'image du corps et le signe du corps. Ici l'image du corps sera associée au schéma de la dévoration (corps morcelé - force centrifuge destructrice) et le signe à la re-création du schéma corporel (corps restitué - force centripète constructive).

La phrase de Frédéric Lange placée en exergue du présent chapitre prend alors tout son sens : «Manger, c'est avec des armes et placé sur un point haut, prendre le monde pour le transformer, pour manifester son adhésion ou exprimer son refus¹⁴». En ce sens, *La Goutte d'or* s'inscrit bien dans le paradigme de la dévoration, l'auteur y visant de son arme littéraire le culte moderne de l'image, dévoration érigée en système, en qui s'incarnent le corps social moderne et le grand mythe de notre temps : la consommation.

Si, dans *Les Météores*, l'altérité s'exprimait encore par un corps-personnage, dans *La Goutte d'or*, elle est devenue pure image de cette quête : le personnage ne cherchera plus l'assouvissement de sa «faim fondamentale» dans l'autre, mais dans un double de soi, une photo, puis dans l'essence même du signe. L'autre est devenu un instrument abstrait.

Idriss, jeune maghrébin vivant dans une oasis, est «pris» en photo par une Occidentale. Celle-ci, qui lui a promis de lui envoyer le cliché, tarde à le faire. Il part donc à la recherche de son image. À un orfèvre qui lui demande s'il part chercher sa photo, il répond : «Aller chercher photo? Non, pas exactement. C'est autre chose. Il faudrait peut-être dire : aller rejoindre

ma photo» [GO, 99]. On conçoit alors le mot *rejoindre* au sens de «re-joindre», soit réunir ce qui a été disloqué, morcelé. Idriss cherche ainsi, par l'image, à re-constituer l'unité perdue. C'est donc, dans ce roman aussi, la figure de *membra disjecta* qui soutend l'imaginaire.

«Réflexion dialectique», avons-nous dit, qui oppose cette fois l'image et le signe, comme l'ont fait dans les oeuvres précédentes le mauvais oeil et le bon oeil (*passim*), l'ogre destructeur et l'ogre phorique (*Le Roi des Aulnes*), le mauvais sauvage et le bon sauvage (*Vendredi ou les limbes du Pacifique*), le double terrestre et le double météorique (*Les Météores*).

«L'Image et le Signe n'existent que pour se partager le Bien et le Mal¹⁵», constate Mireille Rosello dans son ouvrage consacré à l'«in-différence» chez Tournier. Le culte de l'image, la fascination créée par celle-ci, qui s'incarne d'abord dans la photo d'Idriss, prend aussi corps dans les personnages. Toute la «palette» corporelle observée jusqu'ici est présente dans l'oeuvre : corps maîtrisé, corps instrumental, corps mythique, corps sacralisé. Pris individuellement, tous ces possibles corporels seront considérés comme «images» de corps, donc mauvaises et délaissées au profit d'une lecture supérieure du

corps : celle du signe. C'est comme si l'auteur délaissait l'incarnation du drame du morcellement primitif dans un corps-personnage pour le faire se résorber dans le signe pur; c'est la *bullæ aurea* :

C'est du latin : *bullæ aurea*, la bulle d'or. [...] Les enfants romains de puissance libre portaient cette goutte d'or suspendue à leur cou par une bélière, comme preuve de leur condition. [...] Alors ma bulle d'or, qu'est-ce qu'elle veut dire ? - Que tu es un enfant libre. [...] Ensuite... Tu vas devenir un homme [GO, 103].

Entre le début du roman et sa clôture, s'instaure tout un schéma où se superposent diverses lectures du corps, et le signe, ou à tout le moins la capacité véritable de le lire, résulte de la superposition des images, comme l'explique le conte «La Reine blonde», qui forme l'avant-dernier chapitre du roman. Ce récit démontre que la fascination provient d'une incapacité à déchiffrer les signes qui composent l'image. Ici, une constatation s'impose : la fascination de l'auteur pour les corps morcelés, dévorés, résulterait d'une difficulté à les déchiffrer. En superposant les récits comme le sage de «La Reine blonde» le faisait des feuillets, Tournier apprendrait à lire les corps, à se détacher de la fascination exercée par la figure du corps morcelé, cette image, cet «ensemble de lignes profondément enfoncées dans la chair, [...] qui asservissent à la matière quiconque tombe sous leur emprise» [GO, 208].

Sachant faire lecture des figures corporelles qui ont habité son imaginaire, Tournier nous en livre ici un éventail, qui deviennent presque des caricatures d'éléments traités dans ses oeuvres précédentes, et dont nous donnerons ici quelques exemples.

L'oeil, l'ogre, l'enfant, la boue, l'oeuf, le double

Nous avons montré, dans le chapitre consacré à la théorie et à la méthode, la prédominance du regard dans la corporéité occidentale. Nous avons aussi illustré comment, dans *Le Roi des Aulnes*, par exemple, le personnage est prisonnier d'une forme de liturgie du regard, qui subordonne les autres sens et mobilise tout l'être dans la fascination qu'exercent sur lui les images de dévoration.

Dans cette galerie d'«yeux fatidiques», *La Goutte d'or*, avec son «roi des vitrines» et son ogre Milan, présente ainsi des successeurs à Abel Tiffauges, roi des Aulnes, qui avait déjà trouvé un double dans *Vendredi*, en la personne de Robinson ainsi que dans *Les Météores* en celle du «dandy des gadoues», roi des dépotoirs.

D'abord un ogre, appelé Milan (on pense bien sûr à l'oiseau de proie du même nom, mais aussi à millénaire) :

La pièce évoquait une scène de massacre, ou encore le garde-manger de l'Ogre. On distinguait certes une petite couchette enfoncée dans un coin avec une lampe de chevet. Mais des piles de torses, des faisceaux de bras, des fagots de jambes soigneusement rangées contre les murs faisaient penser à un charnier d'un genre très particulier, très propre, très sec, rendu plus ambigu encore par une ribambelle de têtes souriantes aux joues roses disposées sur des étagères [GO, 178].

De son côté, monsieur Bonami, directeur de la décoration chez Tati, en véritable «roi des vitrines», veut faire un moulage du corps d'Idriss, pour fabriquer des mannequins de type maghrébin. Voilà ainsi Idriss qui s'enfonce dans un marécage (gadoue) moderne. Il est immergé dans un bain d'alginate, «substance glaireuse», «une bouse verdâtre» :

... il se voyait multiplié par dix, par cent, réduit à une infinité de poupées de cire figées dans des poses ridicules sous les yeux de la foule massée devant les vitrines de Tati [GO, 182].

La gémellité correspondant clairement pour Idriss à une forme de fascination destructrice, il s'échappe de la grotesque matrice, se «dé-pariant» de son double Ibrahim, Cyclope ensanglanté que le récit a enseveli, concrètement et symboliquement, dans un puits

au début du récit. Ici, la matrice qui enveloppe Idriss se présente comme une caricature de figure ogresque et d'intestin :

Il y eut un léger sifflement, puis un rot profond et sonore. L'air se frayait un passage le long du corps d'Idriss [...] La masse d'alginat laissait émerger le corps nu en produisant de terribles bruits de pet, de succion et de déglutition [GO, 188].

On constate ici l'évolution par rapport au personnage d'Ibrahim, mais aussi de Tiffauges, qui souffrait de la difficulté de se départir de son «moi visqueux», et de Robinson, qui quittait la souille à regret : pour Idriss, il est clair que l'ensevelissement ne correspond pas à un aboutissement. Pas plus, en fait que la figure ovoïde ou l'enfance, évoquées au même titre par le biais des mannequins. Ainsi, Milan frappant du doigt la surface d'un mannequin :

Tu entends? Ça sonne creux. C'est une coque de plâtre. J'aime le plâtre. C'est une matière friable, poreuse, sensible à la moindre humidité, fragile, mais facile à produire, à maquiller, à magnifier. [...] L'enfant qui ouvre son baigneur pour voir ce qu'il y a dedans est un niais, ou un sadique en herbe. Il sera déçu en ne trouvant rien [GO, 178].

Soulignons ici la «coque» présentée comme fragile et le corps du baigneur, vide. Dans l'imaginaire tourniérien, d'un roman à

l'autre, on en arrive ainsi à constater que la fascination morbide pour le corps morcelé de l'enfant, la cellule gémellaire ou encore la régression à l'enfance idéalisée ne mènent nulle part. «Il sera déçu en ne trouvant rien», conclut Milan-Tournier.

S'il «était arrivé, lors des premiers essais, de ne pas parvenir à arracher le modèle à cette gangue énorme et adhérente»

[GO, 186], cette fois Idriss en émerge, fils putatif de Tiffauges, de Robinson, d'Alexandre ou de Paul :

- On croirait assister à la naissance d'un enfant, prononça Bonami.

- Ça ressemble plutôt à un veau qu'on arrache du ventre d'une vache!

Les hommes du premier étage lâchèrent la corde du palan, et aidèrent Idriss à prendre pied. Nu, le corps luisant d'un vernis glaireux, il titubait comme un naufragé [GO, 188].

Si ses cils et ses sourcils sont arrachés par le moulage, cela donne une nouvelle dimension au schéma corporel, c'est la vision de son corps qui est altérée-transformée, Idriss n'est pas atteint en sa chair, il ne perd pas un membre.

La Goutte d'or présente un autre changement associé au schéma corporel : c'est la valorisation de la main droite, dont l'usage était clairement associé par Abel Tiffauges au monde dégradé par

les adultes. Le calligraphe de «La Reine blonde» écrit de la main droite, accordant à celle-ci une valeur supérieure :

La calligraphie est l'algèbre de l'âme tracée par l'organe le plus spiritualisé du corps, sa main droite. Elle est la célébration de l'invisible par le visible. [...] Par elle l'infini se déploie dans le fini [GO, 202].

Il est difficile de ne pas associer ici à Tournier cette image du calligraphe :

Le calligraphe, qui dans la solitude de sa cellule prend possession du désert en le peuplant de signes, échappe à la misère du passé, à l'angoisse de l'avenir et à la tyrannie des autres hommes. Il dialogue seul avec Dieu dans un climat d'éternité [GO, 202].

On pense bien sûr à l'écrivain dans son presbytère, Tournier vivant depuis près de quarante ans à l'ombre d'une église de la vallée de Chevreuse¹⁶. Difficile aussi de ne pas voir en Milan une caricature de l'imaginaire tourniérien : pour lui, le monde se résume à une collection de mannequins de dix ans. Comme ils sont souvent brisés, morcelés, il les répare, les emmène partout avec lui, les chérit, les aime comme des êtres de chair, comme

autant de projections dédoublées de lui-même :

- Vous collectionnez les mannequins de vitrine ?
- Pas n'importe lesquels.
- Les enfants ?
- Les garçons. Et ceux des années soixante exclusivement.
- [...]
- Mais enfin... pourquoi des années soixante ?
- Parce que je suis né en 1950.
- En somme ces mannequins de garçons de dix ans...
- Oui, c'est moi [GO, 173-174].

La Goutte d'or présente ainsi, en accéléré, tout le parcours initiatique franchi par les personnages tourniériens des autres oeuvres. Le récit, qui se apparaît d'abord comme une quête d'identité, entraîne toute une réflexion sur le sens de l'image et du signe dans l'ensemble de l'oeuvre de Tournier : si l'Image est mauvaise, ainsi que le dicte la sagesse islamique (et hébraïque), celle qui hante l'imaginaire tourniérien, celle du corps socialisé, maîtrisé, violenté, sera dorénavant interdite, frappée de nullité. On sera forcé de regarder ailleurs... À l'obsession de la coiffe des origines succédera celle d'une coiffe réhabilitée, d'un corps restitué, non pas au sens de vomé, mais de «situé dans un nouvel ordre», de repensé.

Le corps repensé

«Au principe de départ pour le grand Voyage préside donc le regard¹⁷», écrit Agnès Grammond. Regardera ? Regardera pas ? Telle sera dorénavant la question. Et la réponse pourrait bien être de regarder le regard sous un autre angle.

Au cours de son voyage, Idriss explore divers regards sur les êtres : instrument d'asservissement, univers dégradant, réification des sujets. Comme l'a observé Mireille Rosello, à cet univers :

s'oppose de plus en plus nettement le monde idéal(isé?) de la sagesse arabe traditionnelle, qui privilégie le signe, bénéfique et révélateur, capable de libérer de l'image et de la fascination morbide qu'elle inspire¹⁸.

Le portrait est l'image problématique par excellence, en ce qu'il découpe les corps qu'il capte. Cela explique que dans *La Goutte d'or* l'appareil photo soit présenté comme un instrument à la fois fascinant et redoutable. Mireille Rosello y voit ainsi un :

jouet magique et dangereux, [qui] donne accès à l'image, et reproduit, à l'échelle humaine, l'apparition de la grande Ambiguïté qui a asservi le genre humain : chaque photographie qui ressemble à son modèle frappe d'un doute le portrait aussi bien que l'original qui se voient tous deux endommagés dans leur identité et leur authenticité; chaque photographie rejoue le grand drame de la Genèse¹⁹.

Ainsi le portrait se verrait associé à la grande nostalgie de l'unité perdue. Condamnant le culte du regard de la société occidentale, Tournier assure alors la mise en présence dynamique de plusieurs regards sur les êtres et les choses. Devenu nomade à son tour, comme Tiffauges, comme Robinson, comme Paul, comme l'ancêtre mythique Abel, Idriss entreprend une véritable quête du sens : quittant son village natal, il s'oblige à se redéfinir.

Paradoxalement, pour préserver son image personnelle d'intégrité, il porte atteinte à l'intégrité du corps social qu'est son village en le quittant. C'est la figure inversée de la maîtrise du corps individuel par le corps social. Trois textes écrivent à l'avance l'histoire d'Idriss, les prédictions des deux femmes, l'histoire de son oncle et, quoique plus discrètement, l'existence des cousins, déjà partis, déjà partie d'un ailleurs vers lequel toute l'oeuvre tend. Cette fois encore, Tournier aime bien être « relu », ainsi que nous en avons traité précédemment.

Tout au long de son parcours, Idriss sera confronté au dilemme que pose la mise en présence du signe et de l'image. Mais le prénom « Idriss », en arabe signifie « celui qui voit bien », et le Mage, qu'il rencontre sur son chemin, pourrait bien être l'annonceur d'un ordre corporel nouveau :

Et c'est ainsi, poursuit Mage les yeux levés vers lui, c'est ainsi qu'en pleine solitude, avec mon moteur cassé, j'ai vu arriver le Petit Prince des sables, toi Idriss [GO, 142].

Si la photo avait dé-visagé Idriss, ce regard posé sur lui fournit un autre visage, non plus dans l'ordre du démembrement mais de la réparation. Comment, cette fois encore ne pas faire de rapprochement avec l'auteur :

- Alors, écoute-moi bien, Idriss de mon coeur, Idriss de mon cul. [...] Moi je suis riche et puissant. Je fais des films pour la télévision, c'est mon métier. Je connais tout Paris. Je tutoie Yves Montand, Jean Le Poulain et Mireille Mathieu. Je déjeune avec Marcel Bluwal et Bernard Pivot. Mais la vraie vérité, c'est que moi aussi je suis un pauvre clochard, et j'ai besoin de toi...

- Vous avez besoin de moi pour quoi faire ?

- Pour quoi faire, pour quoi faire ! Tu fais semblant ou t'es vraiment débile ? Pour vivre, non de Dieu !

[GO, 142-143]

Lui-même «enfant coiffé» («jusqu'à six ans Idriss avait été traditionnellement coiffé comme les enfants noirs, le crâne entièrement rasé, à l'exception d'une crête épaisse partant du front et allant en cimier jusqu'à la nuque» [GO, 26]), Idriss porte en son corps même, en sa tête même, la marque du morcellement. S'il porte en lui une dimension ogresque, «ce regard de femme l'a profondément troublé, il y repense avec un «élan affamé²⁰» [GO, 33], il porte aussi une «bulle solitaire», signe que la faim déclenchée par le morcellement primitif peut être résolue autrement que dans la dévoration de l'autre.

Quand Idriss retrouve la femme blonde qui l'a photographié, celle-ci ne le reconnaît pas. Il constate donc qu'il y aura toujours une différence entre lui et son image, qu'il ne convient donc plus de courir après elle, mais de chercher le «vrai» sens des choses ailleurs.

Ce sens, c'est le conte de «La Reine blonde» qui le lui fournira, le même, en fait, que celui annoncé au début dans «Barberousse ou le Portrait du roi» : les images sont un piège, il faut s'attacher plutôt à la lecture des signes. Comme Barberousse parvient à assortir sa barbe de signes positifs, comme le sage parvient à enseigner la calligraphie à son fils pour se prémunir contre la fascination, Idriss se détache des images au profit d'une quête plus essentielle, celle de la *bullā aurea*, goutte d'or, symbole non équivoque de sa liberté inaltérable. Comme le dit le proverbe : «L'or est le socle du savoir, le trône de la sagesse», ou encore «Il ne se rouille, ni ne se souille²¹».

Ici, l'image est rejetée au profit du signe absolu qu'est la goutte d'or parce que, ainsi que l'enseigne à Idriss le maître Abd Al Ghafari :

[l'image] est toujours rétrospective [...] Une prison, ce n'est pas seulement des barreaux, c'est aussi un toit. Un verrou m'empêche de sortir, mais il me protège aussi contre les monstres de la nuit [GO, 210].

L'oeuvre de Tournier n'est donc pas un «charnier de signes» au sens où l'entendait Baudrillard²², obsédante image du corps comme réceptacle de mythes modernes dégradés, mais un «carnet» de signes, où s'écrivent et se transforment en se confrontant diverses façons d'être corps, l'enjeu ultime se concevant comme une tentative de se libérer des images obsédantes, de faire sauter, à rebours, *inversement*, le verrou cannibalique.

Cela fait, une fois la vitrine de la grande bijouterie fracassée, se peut-il, comme dans la tête coiffée d'Idriss, que puissent cohabiter harmonieusement dans l'oeuvre la vision d'un corps originel, intact, et d'un autre, celui-là dévoré, morcelé ? Se peut-il que le conflit entre les deux soit une question de lecture ? Peut-on se libérer de l'image, ainsi que la décrit l'orfèvre :

L'image est douée d'une force mauvaise. Elle n'est pas la servante dévouée et fidèle que tu voudrais. Elle prend toutes les apparences d'une servante, oui, mais en vérité elle est sournoise, menteuse et impérieuse. Elle aspire de toute sa mauvaïseté à te réduire en esclavage [GO, 100].

À la fin du roman, pour Idriss, le signe sera, hors de tout doute, assorti à une libération qui prendra la forme d'une

revanche contre le corps social et celle d'un «vibrant» éloge de la virilité :

Le marteau-piqueur, c'est épatant, tu peux me croire. C'est ton zob, tu comprends? Un zob de géant. Avec ça, tu crèves Paris, tu niques la France!» [GO, 218]

La vitrine de la bijouterie apparaît alors étoilée de fêlures, elle crie comme une bête blessée. Au contraire de Tiffauges s'enfonçant silencieusement dans le marécage, le regard fixé sur l'étoile, le corps broyé par l'espace, cette fois c'est Idriss qui broie l'espace : à son tour, l'image dévorante est morcelée, maîtrisée, libérée, réhabilitée.

Tout le drame de l'imaginaire tourniérien est là : présence obsédante d'une image fêlée, morcelée et désir du corps jeune, puissant, libre. Dans la narration du dernier paragraphe de *La Goutte d'or*, on passe du présent au passé. Serait-ce le signe d'un changement définitif de point de vue ?

L'étude de la prochaine oeuvre, *Le Médianoche amoureux*, nous fournira sans doute des éléments de réponse.

Notes

1. Le présent chapitre reprend et approfondit le contenu d'un article sur *Les Météores* que nous avons publié, et pour lequel nous possédons le droit d'auteur. «Figures ovoïdes et refus de l'altérité chez Michel Tournier», *Revue francophone de Louisiane*, vol. VII, n° 2, p. 17-24.
2. Charles Baudelaire, «Un mangeur d'opium», *Oeuvres complètes*, Gallimard (Pléiade), p. 451-453.
3. Constantin Amariu, *Les Symboles de l'oeuf*, Paris, Éditions du Félin, [s.d.], p. 67.
4. Constantin Amariu, *op. cit.*, p. 8.
5. Constantin Amariu, *op. cit.*, p. 14.
6. Constantin Amariu, *op. cit.*, p. 19.
7. *Ibid.*, p. 22.
8. *Ibid.*, p. 29.
9. *Ibid.*, p. 42.
10. En italique dans le texte.
11. Frédéric Lange, *Manger ou les jeux et les creux du plat*, Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Mercure de France, 1982, p. 382.
12. Paul Schilder, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968, p. 256.
13. D'autres textes ont été publiés par la suite, mais il ne s'agissait pas de romans.
14. Frédéric Lange, *Manger ou les Jeux et les creux du plat*, *op. cit.*, p. 382.
15. Mireille Rosello, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 73.
16. Il en est d'ailleurs fait mention dans la courte notice biographique présentée dans l'édition retenue dans notre corpus.
17. Agnès Grammond, «Les Ruses de Narcisse», *Sud*, n° 61, 16^e année, Marseille, 1986, p. 107.
18. Mireille Rosello, *op. cit.*, p. 75.

19. Mireille Rosello, *op. cit.*, p. 72.
20. Faut-il voir ici un rappel de l'homme brame du Roi des Aulnes, de Tiffauges comme grand élan porteur de bois étoilés?
21. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 705-706.
22. Jean Baudrillard, «Le Corps ou le Charnier de signes», *op. cit.*, p. 75-108.

CHAPITRE VII

LE MÉDIANOCHÉ AMOUREUX : LA COIFFE RÉHABILITÉE

«Un parapluie ? Jamais ! protesta-t-il.
 Un parapluie, c'est bon à votre âge,
 jeune homme. Mais moi ! Moi,
 j'aurais l'air de quoi, là-dessous ?

Michel Tournier
Le Coq de bruyère [206]

La parution du recueil intitulé *Le Médiаноché amoureux*, en 1989, est venue fournir certains éléments de réponse au questionnement soulevé par *La Goutte d'or*. L'angoisse associée au morcellement du corps serait-elle surmontée ? Se dirige-t-on vers la réhabilitation de la coiffe ? La quête d'une image de soi personnelle (restituée, réhabilitée) entreprise par Idriss peut sembler résolue, mais la clôture du récit présente encore certaines ambiguïtés en raison de la présence des policiers, des armes et d'un barrage routier, autant d'images associées à la maîtrise sociale du corps.

Avec Mireille Rosello, nous constatons que :

La goutte d'or est donc à la fois ce qui est présent lors de ce moment de révélation incomplète, et ce qui reste, ce que l'on ramasse dans la poussière à la fin de la danse et qui aura le pouvoir de faire ressurgir le passé, la mélodie inconnue¹.

On se demande ce qui, dans l'imaginaire de l'auteur, persistera des images combattues par Idriss et si, une fois de plus, il ressurgira de la poussière quelque figure dévorante.

Le titre du recueil *Le Médianoche amoureux* fournit des pistes de réponse. D'abord le médianoche est un repas, repère stable, principe régulateur de la dévoration. Ensuite, il est pris vers minuit. Il est donc associé à la discrétion de la nuit ou au faste joyeux des repas-réveillons, et puis il est «amoureux», au sens de «propice à l'amour», bref il est «aimable», donc désirable.

Par ailleurs, le repas s'associe, dans l'esprit, à une forme de ritualisation de la dévoration. C'est la reprise incantatoire déjà évoquée dans l'étude du corps sacralisé. Ainsi verrons-nous reprendre, à satiété, les éléments qui ont composé les oeuvres de Tournier jusque-là, autant d'images multipliant les visées de maîtrise, d'instrumentation et de libération du corps. Cette fois, cependant, le corps restitué ne sera pas sacrifié, il restera intact, mieux encore, il sera célébré, commémoré.

Le médianoche est ici un repas auquel Yves et Nadège, un couple, convient leurs amis pour souligner leur séparation. Le couple est usé, las. Nadège a même invité son mari à numéroter ses histoires pour lui en épargner les détails :

Tu m'as proposé de numéroter mes histoires. Dès lors, au lieu d'en raconter une du début à la fin avec tous les raffinements d'un bon conteur, je me serais borné à énoncer son numéro, et tu aurais compris aussitôt. J'aurais dit 27, et tu aurais retrouvé dans ta mémoire l'histoire du chien de ma grand-mère [...] 71, et nous aurions songé ensemble silencieusement à la fidélité de ces deux goélands [...] 14, et l'odyssée de mon grand-père lors de son unique visite à Paris aurait surgi à notre esprit [MA, 33].

Ici le conte mime la structure même de l'ensemble de l'oeuvre de Tournier et présente les figures et thèmes chers à l'auteur de façon si «concentrée» et répétitive qu'il est impossible de ne pas les «re-connaître». Au fur et à mesure que Nadège et son mari relatent tour à tour leur vie, leur travail, leur couple, défilent ainsi des figures connues de l'imaginaire tournierien : une ogresse (rappelant Rachel et Tiffauges) et un naufragé (rappelant Robinson). Yves apprend la «pêche d'indigènes» (rappelant Vendredi) : pêcheur à pied, le voilà contraint d'obéir à une «grande et mystérieuse horloge astronomique [MA, 23]» (rappelant ainsi Robinson et Paul). Ici, l'*Annuaire officiel* [MA, 23] rappelle l'ordre maniaque qui régissait les jours de Robinson et son log-book. Là, le fil à plomb de la *Virginie* est devenu «un fil d'acier rigide terminé par un plomb conique [MA, 24]». Ainsi se multiplient d'innombrables correspondances entre les personnages, espaces et objets d'un récit à l'autre, instaurant un vaste processus de commémoration.

Tout comme Yves sent la moquerie derrière la proposition de Nadège, voit-on Tournier se distancier de l'effet de reprise incantatoire de ses textes, lui conférant même le statut de lecture idéale. À Nadège qui lui reproche de répéter toujours les mêmes histoires sans se renouveler, Yves de répondre :

Pas absolument. La répétition fait partie du jeu. Il y a un rituel du récit que respectent par exemple les enfants. Sans se soucier de nouveauté, ils exigent qu'on leur raconte la même histoire dans les mêmes termes. Tout changement les fait sursauter d'indignation. De la même façon, il y a un rituel de la vie quotidienne, des semaines, des saisons, des fêtes, des années. La vie heureuse sait se couler dans ces moules sans se sentir confinée [MA, 34].

Au lecteur ensuite de se poser la question lancée par Nadège :

Mais je m'interroge honnêtement : aurais-je le coeur d'écouter la même histoire racontée indéfiniment dans les mêmes termes ? Aurais-je l'imagination enfantine qu'il faut pour cela ? [MA, 34]

C'est le lecteur idéal façon Tournier, en somme, celui qui partagerait sa fascination, auquel il pourrait inlassablement resservir la fable originelle, qui se déroule, invariablement, entre morcellement du corps et restitution symbolique.

Si la lecture «enfantine» est ainsi valorisée, c'est parce qu'elle instaure le récit en rituel. C'est le ressort que permet le texte-repas qu'est le médianoche. Comme nous l'avons vu, les bases de cette ritualisation avaient déjà été jetées dans les oeuvres précédentes, depuis l'instauration du schéma de dévoration sacrificielle dans *Le Roi des Aulnes* jusqu'à la sublimation totale du corps dans *La Goutte d'or*. *Le Médianoche amoureux* pourrait ainsi faire figure de «dernière cène».

La dernière cène

Le roman *Gaspard, Melchior & Balthazar*² fournit à ce titre certaines clés d'interprétation fort utiles. À travers le récit des quatre mages venus d'Arabie pour adorer l'Enfant Jésus, nous pouvons observer comment les «signes» qui fondent l'imaginaire tourniérien accèdent au statut de symbole positif. Ainsi la coiffe, auparavant signe de décapitation symbolique, y devient-elle couronne : «Y a-t-il plus grande beauté pour un homme que la couronne royale ? [GMB, 9]», constate Gaspard. Par ailleurs, la comète qui guide les Rois Mages y apparaît comme l'image du morcellement par excellence :

- Une comète ? Explique-moi, veux-tu, ce qu'est une comète, et ce que l'apparition d'une comète signifie.

- Je répondrai plus facilement à ta première question qu'à la seconde. Le mot nous vient des Grecs : ³, ce qui veut dire astre chevelu. C'est une étoile errante qui apparaît et disparaît de façon imprévisible dans le ciel, et qui se compose pour l'essentiel d'une tête traînant derrière la masse flottante d'une chevelure.

- Une tête coupée volant dans les airs, en somme [GMB, 10-11].

Devenue astre, la tête coupée de la comète vient jeter un éclairage nouveau sur toutes les étoiles et figures de dévoration qui parsèment les récits de Tournier. Avec sa chevelure blonde, la comète rappelle sans équivoque la femme blonde recherchée par Idriss. Dans l'univers de Tournier, en somme, on cherche toujours sa tête quelque part, multitude de rappels, tantôt discrets, tantôt saisissants des images fondatrices de l'imaginaire que sont pour lui l'enfant coiffé et l'Attentat.

L'image de la comète est aussi intéressante par le mouvement qu'elle suggère. Ainsi l'univers imaginaire tournierien est-il toujours traversé, comme une comète dans le ciel, par des images de tête coupée ou de corps morcelé. À l'instar des Rois Mages suivant l'étoile dans le ciel, on voit aussi les personnages se mettre en mouvement, se déplacer à la recherche de l'intégrité corporelle perdue. Et cette quête, tant dans le cas des Rois

Mages que dans l'oeuvre tout entière, semble mener à la dernière cène du Médianoche, repas rituel marquant finalement la réunion des êtres.

Un autre épisode de *Gaspard, Melchior & Balthazar* vient en quelque sorte augurer la dimension rituelle du médianoche. Nous pensons, bien sûr à la scène finale du récit, où Taor, qui aurait pu être le quatrième roi mage, entre dans la maison de Joseph d'Arimathie pour trouver la salle où vient d'avoir lieu la dernière cène :

La salle était vide. Une fois de plus, il arrivait trop tard. On avait mangé sur cette table. Il y avait encore treize coupes, sorte de gobelets peu profonds [...] Et dans certaines coupes, un fond de vin rouge. Et sur la table traînaient des fragments de ce pain sans levain que les Juifs mangent ce soir-là en souvenir de la sortie d'Egypte de leurs pères [GMB, 272].

Parti à la recherche de l'aliment suprême, celui qui rassasie de toutes les faims, Taor avait finalement trouvé, en lieu et place, l'aliment symbolique qui pourrait mieux le satisfaire, de par son caractère sacré : la communion.

Taor eut un vertige : du pain et du vin ! Il tendit la main vers une coupe, l'éleva jusqu'à ses lèvres. Puis il ramassa un fragment de pain azyme et le mangea. Alors il bascula en avant, mais il ne tomba pas. Les deux anges, qui veillaient sur lui depuis sa libération, le cueillirent dans leurs grandes ailes, et, le ciel nocturne s'étant ouvert sur d'immenses clartés, ils emportèrent avec lui celui qui, après avoir été le dernier, le perpétuel retardataire, venait de recevoir l'eucharistie le premier [GMB, 272].

Cette communion semble marquer un point tournant dans l'imaginaire de l'oeuvre. Ici, on dépasse le rapport de l'Un au Même illustré dans *Les Météores* pour atteindre à la communion, à l'union sacrée avec l'autre (ici le Christ), non plus par la dévoration de l'autre, mais par l'union intime avec le signe de l'autre. Tournier ouvre ainsi la voie à une forme de **commensalisme**, au sens commun de *commensal*, «personne qui mange habituellement à la même table qu'une ou plusieurs autres», mais surtout au sens biologique du terme, soit l'«association d'organismes d'espèces différentes, profitable pour l'un d'eux et sans bénéfice ni danger pour l'autre⁴». De cette première communion émerge ainsi une nouvelle corporéité, où le sujet n'a plus besoin de sacrifier l'autre ou de se sublimer dans l'autre pour retrouver une intégrité corporelle symbolique.

La résolution du drame corporel n'est cependant pas complète, car elle se fait en l'absence des autres communiants. Si *Gaspard*, *Melchior & Balthazar* se termine sur le rendez-vous manqué de Taor avec Jésus et ses disciples, il en ira autrement du *Médianoche amoureux*, où les personnages participent à la dernière cène. Nous verrons que ce commensalisme nouveau sert même de structure au récit.

Les Amants taciturnes

Cette dimension positive du commensalisme est évoquée dès le premier récit du *Médianoche amoureux*, qui a pour titre «Les Amants taciturnes». Nombre de constantes observées jusque-là dans l'oeuvre s'y trouvent d'ailleurs inversées.

S'il s'y trouve une figure ogresque masculine, c'est pour disparaître aussitôt. Le «colosse sans esprit qui mettait tout son orgueil dans sa barbe noire [MA, 12]» voit ainsi sa barbe s'enflammer, se parant aussitôt d'une dimension solaire. En quelques lignes, voici tout le schéma corporel qui soutenait *Le Roi des Aulnes*, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* ou *Les Météores* reconstitué, depuis le corps dévorant de l'ogre jusqu'au corps solaire-météorique-restitué-sacralisé.

Autre changement notable, aussi, la narration est partagée entre un homme et une femme. On constate plusieurs «affinités» entre le personnage de Nadège et Tournier lui-même. Ainsi Nadège est-elle séduite par la lecture des Leibniz, Kant, Hegel, Heidegger, et elle s'inscrit sans équivoque dans la lignée des ogres :

J'ai eu l'occasion de parler avec lui des sentiments forcément hostiles que les travailleurs de la mer nourrissent à l'égard des suceurs de sang que sont pour eux les armateurs. Mais nous - les enfants de l'Ogre - nous étions élevés dans le culte des hommes du «Grand Métier» [MA, 17].

Avec Yves, elle pourrait former le corps reconstitué de l'androgynisme primitif, mais la séparation est imminente. Aucune représentation du corps ne peut donc être tenue pour vérité, dit en somme l'auteur. Le couple Yves-Nadège se voit doublé d'un couple sculpté dans le sable de la plage, que la mer viendra dévorer sous leurs yeux. «Je célèbre la pathétique fragilité de la vie» [MA, 28], explique Patricio Lagos, le danseur-sculpteur qui a réalisé ces amants de sable.

Le Médianoche amoureux vient ainsi souligner l'importance du temps. Voilà que le corps peut être non seulement dévoré par l'autre, mais victime de cette «terrible cérémonie de la destruction de l'oeuvre qu'est le temps, destruction lente, minutieuse, inexorable» [MA, 28]. Le corps tournierien peut bien être maîtrisé, instrumental, mythique ou sacralisé, ici, il est avant tout temporel et sa représentation peut s'user. Comme le sable léché par la mer, il peut être à son tour «avalé» :

Ce fut un friselis qui me chatouilla les pieds. Une langue couronnée d'écume me lèche les orteils. En prêtant l'oreille, on perçoit le bruissement innombrable de la mer qui rampe sournoisement vers nous [MA, 26].

Le couple décide d'organiser un médianoche, au terme duquel ils se sépareront. Les récits racontés par les dix-neuf invités viendront ainsi meubler la nuit (et le recueil, puisque les titres énoncés correspondent à ceux du livre). Le couple constate que les nouvelles, «âprement réalistes, pessimistes, dissolvantes» les séparaient tandis que les contes, «chaleureux, affables», les rapprochent au contraire. À l'aube, quand les derniers invités quittent la maison, la mer n'apparaît plus comme une bouche prête à dévorer les amants de sable. Elle balbutie plutôt, à la recherche d'un langage :

Les coquillages caressés par le flot desserraient leurs valves et laissaient fuir la gorgée d'eau qu'ils avaient retenue pendant les heures arides. Les mille et mille bouches altérées de la laisse s'emplissaient d'humeur saline en chuchotant. La grève balbutiait à la recherche d'un langage... [MA, 41]

Voilà donc l'espace même, lieu par excellence de la maîtrise du corps, qui se définit autrement que par la dévoration. Le couple ne voit plus la nécessité de se séparer :

- C'est que la fatalité de cette séparation ne m'apparaît plus aussi évidemment depuis que toutes ces histoires me sont entrées dans la tête, répond Oudalle.
- Ce qui nous manquait en effet, c'était une maison de mots où habiter ensemble [MA, 42].

Cette «maison de mots» avait déjà pris une forme sommaire dans *La Goutte d'or* :

Mais chaque soir, le père et le fils se retrouvaient dans la cabane, et, sous le sourire énigmatique mais désormais inoffensif de la reine blonde, l'adolescent initiait son père au grand art et à la profonde sagesse de la calligraphie [GO, 216].

Que contient au juste cette maison de mots salvatrice ? En Nadège d'abord, elle abrite une figure dévorante. Cette dernière n'avait-elle pas proposé à Oudalle une opération de «rhonchologie», dont les remèdes les plus efficaces sont la trachéotomie, ouverture d'un orifice artificiel dans la trachée, et l'«uvulo-oalato-oharyngoloplastie [MA, 32]», soit la résection d'une partie du voile du palais ? En Yves, ensuite, elle abrite un philosophe. Ne représentent-ils pas ainsi deux puissants moteurs de l'imaginaire tourniérien, soit la conscience réfléchie et le ventre ?

Voilà que d'antithétiques qu'elles étaient, l'une pulsionnelle, l'autre cérébrale, ces deux figures sont réunies sous un même toit. La dévoration, la gémellité, la nostalgie de l'Adam originel, l'oeuf protecteur, tout cela procède d'un même désir qui trouve ici son accomplissement : préserver-retrouver l'intégrité corporelle.

Le monde extérieur, ici un groupe d'amis, joue un rôle positif en fournissant les matériaux pour construire la maison de mots. La nouvelle «coiffe», réconfortante, vient inverser la phrase de Tournier dans ses *Petites Proses* «Une prison, ce n'est pas seulement un verrou, c'est aussi un toit» [PP, 31], qui devient en quelque sorte «Un toit, ce n'est pas seulement un verrou, c'est aussi une maison.»

Faisant écho au *Roi des Aulnes*, une autre petite phrase vient confirmer l'hypothèse d'un changement du schéma corporel : «Nous étions semblables à deux carpes enfouies dans la vase de notre vie quotidienne, conclut Oudalle» [MA, 42]. Décrivant cet état de chose comme passé, dépassé, elle illustre une distance par rapport à la souille où s'enfouissait Robinson et le marécage où périt Tiffauges. Le verrou cannibalique se serait-il refermé ?

Rien de moins sûr, la contrainte de dévoration est toujours présente, ainsi que l'illustre le médianoche. La faim fondamentale est toujours là, mais elle trouve apaisement dans le commensalisme, dans le repas de mots partagés avec l'autre.

La «maison de mots où habiter ensemble» vient ainsi unir le couple : «Nous serons désormais comme deux truites frémissant

flanc à flanc dans les eaux d'un torrent de montagne» [MA, 42], ajoute Oudalle. La figure de dévoration ne se présente plus sous le spectre de la violence (aval - avale) mais comme un joyeux retour en arrière (amont - à la source). Aux violences de la dévoration, succède ici la commémoration :

Et c'était surtout le dernier conte, celui des deux banquets, qui sauvait, semblait-il, la vie conjugale quotidienne en élevant les gestes répétés chaque jour et chaque nuit à la hauteur d'une cérémonie fervente et intime [...] Ton médianoche était exquis, dit encore Nadège. Je te nomme cuisinier en chef de ma maison. Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle [MA, 41-42].

Voici donc que le signe de la dévoration devient la «mélodie» évoquée par Mireille Rosello, dont la reprise, inlassable rite, permet l'assimilation.

Avant de conclure, il importe toutefois d'étudier quelques contes qui ont meublé la maison de mots des amants taciturnes, afin de voir si ces derniers confirment ou infirment l'évolution de la corporéité dans l'imaginaire de l'auteur. Nous verrons en fait que ces contes reprennent diverses dimensions de la corporéité des personnages tourniériens, refaisant, en accéléré, le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*, y ajoutant chaque fois un élément dynamique qui mène au commensalisme.

«Les Mousserons de la Toussaint»

Dans «Les Mousserons de la Toussaint», nous constatons un changement sur le plan de la corporéité : le personnage masculin ne cultive plus sa singularité, comme l'avaient fait, jusque-là dans l'oeuvre, la plupart des personnages masculins; il se définit plutôt comme «un homme foncièrement et irrémédiablement conjugal, un *homo conjugalis* [MA, 43]».

Retenu à Paris sans sa femme, le personnage s'ennuie et décide de se rendre sur les lieux de son enfance : Bligny-sur-Ouche et la pharmacie du grand-père, rappelant ainsi le grand-père de Tournier, celui-là même qui fut l'enfant coiffé. À la fanfare bruyante de l'armée prussienne qui avait envahi les lieux et «coiffé» symboliquement le grand-père de Tournier, le narrateur oppose maintenant une entrée discrète :

Tout dormait encore quand j'entrai dans le village. J'en fus soulagé. Après tant d'années d'absence, j'aurais détesté une arrivée en fanfare au volant de ma voiture tapageuse [MA, 48].

L'étape suivante est «la Combe aux jars», qui n'est pas sans rappeler, bien sûr, la Combe où s'ensevelissait Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Mais elle est assortie cette fois de termes péjoratifs. D'abord, elle est réservée aux «jars»,

terme qui, en plus de s'associer au peu d'intelligence de l'espèce (bête comme une oie), signifie aussi, en argot, «voleur⁵». La Combe est ensuite associée à une «Fontaine fermée». Si on ne peut plus s'y abreuver, c'est donc une issue condamnée. Poursuivant son parcours dans l'espace de son enfance, le narrateur refait en même temps celui de «l'enfance de l'oeuvre», car l'étape suivante est une forêt d'aulnes qui rappelle évidemment *Le Roi des Aulnes*. Là aussi, le temps a laissé sa trace :

Je n'en croyais pas mes yeux : un bois ! Là où vallonnaient des prés humides se dressait maintenant une petite forêt d'aulnes plantés régulièrement. L'idée d'assainir ce bas-fond en y plantant des arbres était somme toute raisonnable [MA, 48].

Le changement sur le plan de la corporéité se constate avec plus de netteté encore quand le narrateur va retrouver son copain d'enfance :

«Qui c'est ?» Je me nomme. La porte s'ouvre. «Alors c'est toi ?» Certes il a beaucoup changé, et je ne suis pas sûr que croisant dans la rue ce faune hirsute, j'aurais aussitôt reconnu mon ancien copain. Mais à la réflexion, la métamorphose du rouquin efflanqué au regard pointu que j'avais connu en ce renard moustachu aux yeux verts, effilés par l'ironie, cette métamorphose semblait dans la logique qui veut que l'enfant soit le père de l'homme [MA, 50].

Cette métamorphose, c'est le passage de la corporéité de l'ogre (faune hirsute, cheveux roux) à celle du renard. La pulsion dévorante s'est transformée en ironie.

Le morcellement du corps prend ici forme dans les lieux mêmes où évoluent les personnages. Le presbytère, où le narrateur a passé son enfance, apparaît maintenant comme un corps troué, avec son toit crevé. Quand l'homme voudra racheter la maison pour la rénover et l'habiter, il essuiera un refus. La voie de la régression est bloquée. Il faudra donc aller voir ailleurs.

«Théobald ou le crime parfait»

Dans «Théobald ou le crime parfait», on constate aussi une reprise des éléments chers à Tournier. Ainsi voit-on réapparaître la figure ogresse féminine. Thérèse est une femme gourmande qui multiplie les amants et s'enrichit tout en assurant des promotions à son mari. Celui-ci, apprenant qu'elle aurait un enfant d'un autre homme, ne peut le supporter et se suicide. Voilà qui rappelle l'angoisse du morcellement primitif : quand l'homme perd la capacité d'enfanter, de se reconstituer en l'enfant un corps intact, la masculinité lui devient insupportable. En ce sens, l'oeuvre de Tournier pourrait bien être l'expression d'une insoutenable masculinité de l'être.

L'oeuvre ne présente pas un aboutissement dysphorique, toutefois, le commensalisme apparaissant comme une «ouverture» possible sur l'autre. Aussi peut-on faire un lien avec ce que Durkheim appelait les «rites positifs⁶» : si la sacralisation du corps s'inscrivait dans les rites négatifs en maintenant la division entre le sacré et le profane, les rites positifs, eux, débouchent sur la capacité de surmonter la souffrance. À l'anomie durkheimienne⁷, ce «mal de l'infini», Tournier opposerait ainsi le commensalisme.

Au corps «malade» de l'imaginaire tourniérien, le commensalisme apparaîtrait comme un remède, apportant une nouvelle dimension au schéma corporel jusque-là confiné au paradigme de la dévoration. Comme l'écrivait Marie-Annick Gervais-Zaninger :

Le portrait du corps malade s'organise en effet souvent en une configuration de termes marqués par la récurrence des mêmes sèmes. Comme si, dans ce cas précis, la tendance de la description à la saturation de signes équivalents trouvait une sorte d'accomplissement hyperbolique. Le corps malade ne cesse de dire et redire la maladie, en un système tautologique⁸.

L'avènement du commensalisme, venant marquer une brèche dans cet univers saturé de signes de la dévoration qu'est l'imaginaire tourniérien, annonce peut-être une forme de «guérison». Comme quoi la violence peut aussi être créatrice...

Pyrotechnie ou La commémoration

Le conte «Pyrotechnie ou La commémoration» présente justement l'inscription du destin des personnages dans leur corps, à l'instar d'une maladie de l'être. Ainsi le narrateur a-t-il créé deux personnages :

tous deux prisonniers du même acte inaugural, l'un animé par le devoir impérieux de venger, l'autre résigné, sachant qu'il n'y échappera pas... [MA, 83]

En fait, la violence faite au corps est représentée symboliquement, sous la forme de feux d'artifice qui ébranlent la maison. Le parcours de ces feux dans le ciel rappelle bien sûr la comète des Rois Mages, établissant ainsi, dans l'imaginaire, une correspondance avec des images de têtes coupées qui parcourent l'espace. Si le personnage, une fois la première frayeur passée, est seulement intrigué par le spectacle, il en va autrement des habitants l'endroit :

Puis je finis par comprendre que ces embrasements étaient choses si ordinaires à Monteux que les habitants n'y prenaient plus garde [MA, 85].

Ainsi, constate-t-on un «habitus» de la violence dévoratrice, la répétition permettant d'échapper à ses effets. Ce conte aussi

présente donc la commémoration comme une échappée possible au morcellement. Répéter l'horreur du morcellement permettrait d'échapper à la souffrance.

L'édifice imaginaire tournoiérien est savamment construit : d'un récit à l'autre, il instaure un réseau de correspondances d'une grande richesse symbolique. Ainsi, la coiffe, d'abord figure de corps maîtrisé, de morcellement, de décapitation, se trouve-t-elle ici inversée pour devenir une coiffe magnifique, déployée dans l'espace :

...la fusée doit inscrire sa trajectoire dans le ciel, et pour cela son explosion doit s'étirer sur plusieurs secondes. Voyez-vous, monsieur, toute la pyrotechnie se ramène à une lutte contre le hic et le nunc. Différer et **déployer**⁹, tels sont les deux impératifs de l'Art pyrotechnique [MA, 87].

Pour que la coiffe dévorante devienne coiffe déployée, il faut donc du temps :

L'explosion hic et nunc, ici et maintenant [...] ce serait tout simplement l'accident, la catastrophe. Et si par malheur elle se produisait, tout est fait pour limiter ses effets autant que faire se peut [MA, 87].

Tout semble concorder pour marquer une distanciation par rapport à la figure de morcellement que représente le feu d'artifice. Différer le morcellement-dévoration, différer l'Attentat, les regarder se répéter au loin, telle serait l'essence de l'art tourniérien. Voilà qui donne un nouveau sens à la faim, non plus simple perpétuation du schéma de la dévoration, mais désir de se distancer par rapport à celui-ci.

L'art pyrotechnique se double ici d'une dimension symbolique. L'âme de la fusée, qu'on pourrait associer ici à la violence fondamentale, apparaît comme nécessaire :

Cette garniture, c'est la raison d'être de la fusée. Il y a là-dedans des étoiles et des larmes de lumière, des fleurs et des cheveux de feu [...] L'âme de la fusée, c'est tout simplement un vide aménagé en son centre et ayant la forme d'un tronc de cône. Comment ce vide fonctionne-t-il [...] Personne ne le sait [MA, 89]

Le corps, le sujet ne sauraient exister sans ce «trou» fondamental : «sans ce vide tronconique au plus intime d'elle-même, la fusée reste un objet inerte [MA, 89]. En le feu d'artifice, se trouve ainsi, une fois de plus exprimée, la trace fondamentale laissée par la maîtrise du corps, qui fait du morcellement imposé la marque de l'existence de l'être. Cette violence fondamentale étant nécessaire à l'existence, la commémoration permettra au sujet de se la concilier :

Ici un mot s'impose qui commande toute notre profession. Le mot : commémoration. Le feu d'artifice est essentiellement commémoratif. Chaque pays a sa fête nationale, laquelle commémore un événement considéré comme symbolique et fondateur [MA, 89].

Tel est le mouvement dynamique de l'art tourniérien : changer le corps dévoré en corps commémoré, passant ainsi de la destruction à la constitution d'une mémoire, car dans le mot commémoration, on peut lire le préfixe co- (ensemble) et mémoration (mémoire).

Le monde imaginaire tourniérien, protéiforme ainsi que nous avons pu le constater, est peuplé de figures antithétiques. À cette commémoration salvatrice, associée à la joie de la fête, viendra s'associer une commémoration destructrice, celle que commande la vengeance du jeune Ange Crevet. Car dans l'imagerie tourniérienne, il est une figure plus intolérable que celle de l'enfant décapité, et c'est celle de la décapitation symbolique de la mère :

Alors comme la crevette, elle avait couché avec des Allemands, Gilles et ses gars, ils sont allés la chercher, ils l'ont attachée sur une chaise place du marché, et ils l'on tondue comme un oeuf. Et tout le monde rigolait, rigolait... [MA, 101]

Ici, l'oeuf n'est pas refuge, mais la marque ultime de la maîtrise sociale du corps. Cette forme de violence fondatrice ne peut engendrer que la violence :

KAN JEU CERÉ GRAN JEU TEU TURÉ

ANGE

11 ou 1944 [MA, 106]

Telle est aussi la fonction de l'ogre, commémorer l'insoutenable...

Blandine ou La visite du père et Aventures africaines

Les cinquième et sixième contes du recueil, «Blandine ou La visite du père» et «Aventures africaines», situent les enfants dans l'univers tournierien. Ici aussi, nous constatons une inversion de figures. Si l'imagerie traditionnelle fait de l'ogre l'adulte et de sa proie l'enfant, ici les deux contes montrent l'inverse, et c'est l'ogre qui est présenté comme victime. Ainsi, le narrateur, parlant de Blandine, la petite fille :

Nous autres célibataires, comme on a vite fait de nous traiter de séducteurs, alors que le plus souvent nous ne sommes que séduits, gibiers et non chasseurs, victimes et non bourreaux [MA, 115].

Dans «Aventures africaines», la même fable se répète. L'adulte s'entiche d'un enfant marocain, qui fait aussi de lui une «victime» :

Puis il me conduisit dans une maison de la médina que rien ne signalait comme auberge, et où nous eûmes une chambre à deux lits d'une saleté mémorable. Mais la beauté et la gentillesse d'Abdallah faisaient or, albâtre et ivoire ciselé tout ce qu'elles approchaient [...] Le lendemain, quand j'ouvris les yeux dans l'affreux galetas, il avait disparu en emportant l'argent liquide que contenaient mes poches. Je lui avais offert ma vie, il avait préféré six cent quarante-cinq dirhams [MA, 125].

Toute la dimension économique du rapport entre le jeune garçon et le narrateur est ici gommée. Le narrateur ne se présente pas comme un Occidental qui recourt aux services sexuels d'un enfant en échange de quelques largesses, mais plutôt comme la victime d'un amour déçu. La recherche de fusion avec l'enfant prend ici le pas sur toute autre valeur morale, menant même le personnage à faire l'éloge de la pédophilie :

L'évidente sagesse de ce père me réconfortait. Il savait que rien ne pouvait mieux aider son fils à entrer dans la vie qu'un protecteur européen auquel l'attacherait un contact physique. Merveilleux Islam, si éloigné du stupide fanatisme antisexuel de notre société occidentale ! [MA, 124]

Ainsi, quand l'enfant s'enfuit avec son argent, le narrateur en souffre-t-il en son corps : «Un pareil désintéressement¹⁰ me

donna un vertige proche de la nausée [MA, 125].» Tout concourt donc à faire de la quête du corps cette «affaire immense et définitive [MA, 125]» qui empêche toute autre «lecture» des rapports avec autrui. L'hôtel où l'on n'exige pas de passeport permet au narrateur de s'affranchir de la règle et d'entretenir des rapports sexuels avec un enfant, mais il ne lui permet pas de s'affranchir du paradigme de la dévoration et de se poser autrement qu'en victime.

Face aux enfants, fille ou garçon, le narrateur ne peut se poser qu'en enfant lui-même, plus victime que toutes les victimes, plus «dérobé» que toutes les enfances dérobées, car la blessure fondamentale l'empêche d'accéder au point de vue de l'autre. Tel est le sens de la pédophilie chez Tournier : une autre facette de la faim fondamentale, qui n'est pas faim de l'autre, désir de l'autre, mais éternelle faim de soi.

Parmi les autres récits qui composent le recueil, ceux qui présentent le plus d'intérêt du point de vue du paradigme de la dévoration sont «Pierrot ou les Secrets de la nuit» et «Les Deux banquets ou la Commémoration».

Pierrot ou les Secrets de la nuit

Ce conte relate les amours de Pierrot, boulanger, et de Colombine, blanchisseuse. Le récit s'articule autour de l'amour que portent tous deux à Colombine le boulanger, figure nocturne, et Arlequin, figure diurne par excellence, peintre de son métier. Séduite par les couleurs d'Arlequin, Colombine part avec lui, mais elle se rend vite compte qu'elle en est l'esclave. De retour dans l'antre du boulanger, Colombine participe à la dévoration rituelle de son propre corps : Pierrot a préparé une brioche à son image.

Avec l'apparition de cette «femme comestible», Tournier ouvre une nouvelle dimension à son oeuvre. Jusque-là, le corps féminin n'avait été présenté que comme une douloureuse amputation de l'androgynisme originel, une figure menaçante. Ici, il apparaît comme désirable, assimilable. Peut-être faut-il y voir une forme de réconciliation entre les côtés masculin et féminin de l'être. Ce désir de réunir l'homme et la femme en un seul être, Tournier l'a aussi exprimé dans *Petites Proses* :

Et chaque nuit ma femme dormira au creux de mon corps, parce qu'il y a des heures obscures où la chair n'endure pas la solitude sans risquer de mourir de chagrin [PP. 124-135].

Chez Tournier, on ne mange que ceux qu'on aime. Quand on sait que la mère de Tournier se nommait Fournier, on constate que jusque-là l'oeuvre s'était surtout affairée à «four - nier», nier le four (ventre féminin). À l'opposé, dans «Pierrot ou les Secrets de la nuit», elle intègre en la cavité maternelle qu'est la boulangerie les dimensions masculine et féminine de l'être. Cette image se voit d'ailleurs confirmée par le conte intitulé «La Légende du pain», qui relate comment deux villages, l'un fabriquant des pains de mie et l'autre des pains croûtés, au moment d'unir deux de leurs membres, créent des petits pains au chocolat réunissant les qualités des pains des deux villages. Aux visions antithétiques succède ainsi une vision d'intégration harmonieuse.

Les Deux Banquets ou la Commémoration

Le dernier récit du recueil, «Les Deux Banquets ou la Commémoration», ferme la boucle amorcée par le premier en réitérant l'importance de la commémoration. Deux cuisiniers, l'un ayant réussi avec art et invention un repas et l'autre l'ayant copié parfaitement, sont conviés à rencontrer le calife, qui doit proclamer le vainqueur de cette compétition. Le calife constate

alors sans hésitation la supériorité du second sur le premier, le second ayant, selon lui, promu le repas «à une dimension supérieure» :

Le premier banquet était un événement, mais le second était une commémoration, et si le premier était mémorable, c'est le second seul qui lui a conféré rétroactivement cette mémorabilité [MA, 267].

Nous retrouvons ici, plus clairement explicitée, la dimension sacrée dont il a été question dans la section traitant du corps sacralisé. «Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle [MA, 28]», dit le calife au second cuisinier. La manducation, la dévoration, malgré la ritualisation qui aura permis à l'auteur de les apprivoiser, restent au coeur de l'imaginaire tourniérien. De synonyme de souffrance et de mort dans *Le Roi des Aulnes*, elle sera devenue «nourriture spirituelle, sacrée» avec *Le Médianoche amoureux*.

Ce qu'on célèbre ici, c'est bien sûr la maison de mots où Nadège et Oudalle peuvent dorénavant habiter ensemble, mais aussi les deux facettes d'un imaginaire, l'une tourmentée, l'autre plus sereine, qui peuvent maintenant cohabiter. On commémore les figures de *membra disjecta*, mais ce sont les images de *membra restituta* qui atteignent au sacré.

Tout comme le calligraphe superposait les phrases traduisant la fascination qu'exerçait la Reine blonde sur les hommes, Tournier a composé de lui un visage «apaisé, spiritualisé[GO, 215]» au fil de ses oeuvres, chaque page se superposant à la précédente :

Antar laissa tomber son harpon et se saisit des feuilles pour mieux les scruter. Il était subjugué par cette version divine du portrait dont il subissait depuis si longtemps l'esclavage brutal [GO, 215].

Une fois le harpon tombé, l'ogre chasseur-morceleur désarmé, une fois que la coiffe oppressive s'est transformée en toit protecteur, il ne reste plus - à l'instar d'un repas rituel - qu'à commémorer la puissance des images qui guidaient l'imagination jusque-là :

Il parlait, il parlait, les yeux de son père allaient de ses lèvres aux feuilles de parchemin, et le pêcheur s'efforçait de répéter chaque mot, chaque phrase, comme on apprend une prière, une formule incantatoire propre à conjurer un envoûtement [GO, 216].

Si la fascination semble désamorcée, le risque perdure, d'où la nécessité du rite, de l'incantation, de se souvenir, de se prémunir... d'où peut-être l'importance pour l'auteur de se consacrer en figure christique, car le livre inlassablement

dévoré, comme les saintes espèces, est offert rituellement pour vaincre l'horreur du monde.

Telles des comètes, donc, les figures de la dévoration continuent de traverser l'espace corporel tournoiériste, mais elle n'ont plus le même statut menaçant. C'est, dirons-nous avec Patrice Villani, «l'angoisse d'un morcellement originel qui vient chercher dans l'écriture son nouveau corps [...] pour parvenir à le recomposer dans le corps de l'oeuvre : on ne naît que deux fois¹¹».

Entre l'Attentat et le commensalisme : la violence créatrice

Dans *Les Nourritures affectives*¹², Boris Cyrulnik a démontré qu'en l'absence de formes sociales organisant la communication entre les espèces celles-ci s'acharnent à se détruire l'une l'autre. Si l'on tente de situer le corps imaginaire créé par Tournier par rapport à cette affirmation, force nous est de constater que, dans tous les récits étudiés, dès que se dérègle ou que disparaît le rituel pour structurer la communication entre les êtres, ceux-ci vivent leurs rapports sur le mode violent de la dévoration.

Ce serait le sens même du corps socialisé-morcelé : tant dans le cas de l'enfant coiffé que dans celui de l'Attentat, le

morcellement n'ayant pas fait l'objet d'une ritualisation, il mène au chaos et à la destruction.

À cette «male-diction» que sont le discours parental et social (tu te fais enlever les amygdales, tu portes le livre de la fanfare), l'auteur aurait ainsi opposé une «bene-diction», «pouvoir que seul possède la diction¹³». En cela, les figures dévorantes tourniériennes seraient bien plus humaines qu'animales :

L'animal reste soumis au réel qui contrôle sa violence, alors que l'homme travaille à se soumettre à l'idée qu'il se fait du monde, ce qui l'invite à la violence créatrice : détruire un ordre pour en inventer un nouveau, car c'est bien du désordre extrême que l'ordre surgit dans la nature humaine¹⁴.

C'est cette violence créatrice qui présiderait à la création de la galerie d'ogres de l'univers tourniérien. L'oeuvre littéraire apparaît alors comme un moyen de réinterpréter la violence initiale dans le cadre d'un rituel, de l'y réinsérer pour lui donner un sens :

Un monde sans rites, c'est un monde brut, réduit à la matière, au poids et à la mesure, alors qu'un monde ritualisé instille l'histoire dans les choses, leur donne sens et nous permet d'être ensemble¹⁵.

C'est ainsi la ritualisation de la dévoration, soit les multiples récits issus de l'imaginaire tourniérien et présentés comme un microcosme dans *Le Médianoche*, qui permettrait au sujet de retrouver une forme d'intégrité corporelle. Figure de *membra restituta*, le couple formé par Yves et Nadège, fondateurs du rituel, permet à la violence de se faire constructive :

Nos rituels, pour nous permettre d'être ensemble, utiliseront des choses présentes pour en faire des signes, désignant des mondes absents. Le mythe fondateur du groupe à deux vient de naître, coordonnant les partenaires¹⁶.

Si dans l'univers du signe, toutes les violences sont possibles, il en va de même de toutes les libertés. C'est cet ogre coiffé-protégé qu'augurait la phrase du *Cog de Bruyère* présentée en exergue : le sujet est capable de rejeter la coiffe-parapluie qu'on lui tend - il est dorénavant protégé par le corps de l'oeuvre.

Note

1. Mireille Rosello, *op. cit.*, p. 91.
2. Nous ne retiendrons ici de ce roman que ce qui le situe par rapport au paradigme de la dévoration et qui est essentiel à la compréhension de l'imaginaire tournierien. Il aurait été certes intéressant de l'inclure à notre corpus, ainsi que tous les autres récits de Tournier, mais nous avons choisi, à des fins de démonstration, de nous limiter aux oeuvres annoncées.
3. En lettres grecques dans le texte.
4. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 412.
5. *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1220.
6. Philippe Steiner, *La Sociologie de Durkheim*, Paris, Éditions La Découverte, 1994, p. 87.
7. Anomie prend ici le double sens que lui confère Durkheim, soit le «défaut de contiguïté», c'est-à-dire le manque de règles sociales et «le mal de l'infini», dans Philippe Steiner, *op. cit.*, p. 56.
8. Marie-Annick Gervais-Zaninger, «Pour une sémiologie du corps malade», *Analyses & réflexions sur le Corps*, vol. II, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 39.
9. C'est nous qui soulignons.
10. En italique dans le texte.
11. Patrice Villani, *op. cit.*, p. 153.
12. Boris Cyrulnik, *op. cit.*
13. *Ibid.*, p. 119.
14. *Ibid.*, p. 121. Cyrulnik reprend ici l'idée énoncée par R. Girard dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, 1980.
15. *Ibid.*, p. 122.
16. *Ibid.*, p. 124.

CONCLUSION

TOURNIER OU LE TEXTE FAIT CORPS

«Je suis un aruspice qui lit son passé,
son présent et son avenir en s'ouvrant
le ventre, et en examinant ses propres
entrailles.»

Michel Tournier
Le Vent Paraclet [277]

Après avoir nous-même examiné les «entrailles» du corps
imaginaire tourniérien, depuis *Le Roi des Aulnes* jusqu'aux
Médianoches amoureux, pouvons-nous conclure à la présence de la
dévoration comme «structure» de l'imaginaire du corps ? Tout
porte à croire que oui, il s'agit bel et bien d'une structure et
même d'un véritable «régime de l'imaginaire», au sens où l'entend
Gilbert Durand, c'est-à-dire :

une structure comme une forme transformable, jouant le rôle
de protocole motivateur pour tout un groupement d'images, et
susceptible elle-même de groupement en une structure plus
générale¹ ?

Si les thèses de Le Breton sur la sociologie du corps et la
typologie de Vayer-Roncin nous auront été de quelque utilité pour
l'étude des romans de Michel Tournier, c'est bien celle-là :
mettre en évidence plus clairement que jamais l'importance
fondamentale de toutes les figures de la dévoration dans la
constitution du corps imaginaire tourniérien. Déjà, on avait
constaté la présence de signes de la dévoration explicites -

boire, manger, parler - mais aussi implicites - regarder, toucher, humer, dévorer. C'est toutefois la sociologie du corps qui aura permis de démontrer que ces figures s'articulent en une vaste structure assortie de deux pôles, soit les figures de *membra disjecta* (l'enfant coiffé - le corps maîtrisé) et les figures de *membra restituta* (la coiffe réhabilitée - le corps libéré) et que cette structure sert de protocole motivateur à l'acte d'écriture même.

Non seulement ces deux pôles conditionnent-ils chacune des oeuvres et jusqu'aux micro-récits qu'elles contiennent, mais aussi l'oeuvre dans son ensemble. Ils régissent les multiples «passages» entre les figures de corps maîtrisé, de corps instrumental et de corps libéré que nous avons observées.

La sociologie du corps nous aura ainsi permis de voir que l'imaginaire tourniérien est un art de la faim, qu'il y a toujours une table dressée dans l'enceinte du corps. Non pas une table de bois, mais une table de mots, toujours mise, prête pour accueillir l'autre. Quand on s'y s'exécute avec des dents acérées, un appareil photo, un dépotoir ou un arsenal de guerre, cela s'appelle dévoration. Quand, par contre, le repas prend la forme de contes ou d'un médianoche amoureux, cela s'appelle

commensalisme. Dans tous les cas, on reconnaît la table par la constance des figures imaginaires qui ornent la nappe : la socialité, le regard, le désir, la peur, la fascination, le carnage, mais aussi, à l'opposé, les mots, le toit, le partage, la commémoration.

Claudé a écrit : «Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est sa peau.» On peut imaginer en ce sens l'étroite parenté symbolique qui unit la plume de l'écrivain, le scalpel et le lecteur. Ne dit-on pas de certains mots, de certains livres qu'ils laissent des cicatrices ? Ainsi Tournier écrit, dans *Le Vol du vampire* :

L'évolution physique de certains grands écrivains fournit une curieuse contribution au passionnant problème du donné et de l'acquis, et de leurs rapports. Souvent l'oeuvre réagit lentement sur le corps, et lui imprime son reflet d'année en année plus profondément [VV, 223]

Nous sommes tentée de dire qu'ici c'est le corps qui agit lentement sur l'oeuvre, lui imprimant son reflet de récit en récit, les deux images fondamentales que sont l'enfant coiffé et l'Attentat ayant imprimé leur marque dans le corps de l'oeuvre.

Que la dévoration soit un «protocole motivateur» dans l'oeuvre de Tournier, cela ne fait donc aucun doute. Le recours à la sociologie du corps nous a permis de constater que les images de

morcellement primitif sont inscrites non seulement dans la fibre même des personnages, mais aussi, partout, en filigrane, dans le corps social constitué dans l'oeuvre. Ainsi toutes les images et relations d'images qui donnent forme aux sociétés de papier construites par Tournier trouvent en leur centre un enfant morcelé devenu ogre et cherchant à retrouver son intégrité originelle.

Il nous apparaît donc qu'au fil des oeuvres, ayant exploré les avatars de la construction de personnages, de lieux, d'époques, il ne subsiste finalement pour Tournier que la quête fondamentale : guérir de la blessure initiale. C'est un peu comme si, inlassablement, l'auteur avait tracé le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*, d'abord à très grands traits, avec force détails, puis en le réduisant progressivement à l'essentiel, éliminant les détours, reprenant sans cesse la même quête comme autant de cercles concentriques, de plus en plus petits, vers l'aboutissement final, le murmure, puis le silence.

Impossible, constatant cela, de ne pas faire de parallèle entre la fin du texte du *Médianoche*, qui invite au murmure, et la «fin» du corps, ainsi que la souhaite Tournier :

Corps. Deux pommes sur une planche pour l'hiver. L'une se boursofle et pourrit. L'autre se dessèche et se ratatine. Choisis si possible cette seconde sorte de vieillesse, dure et légère [PP, 79].

Si l'on songe aux deux ouvrages parus après *Le Médianoche*, cette vision du corps pourrait bien correspondre aussi à l'évolution de l'oeuvre. Les deux derniers ouvrages ramènent en effet toute l'oeuvre de l'auteur, dans un cas à «Trois cent mots propres» (*Le Pied de la lettre*) et dans l'autre (*Le Miroir des idées*) à des images antithétiques que l'on peut facilement associer aux deux pôles qui donnent forme à son imaginaire. Ces deux ouvrages présentent en effet, sous une forme «asséchée», à la fois «dure» et «légère» le corps fondamental de l'imaginaire tourniérien. C'est comme si, parti d'une effluve de mots, le corps de l'oeuvre ne se contentait maintenant que d'un murmure, comme la mer des amants taciturnes. Comme le disait si bien Le Breton : «La socialisation du corps, qui touche aussi bien l'intime que l'infime, n'est-elle pas en ce sens la singulière recherche de sa volatilisisation² ?»

Tant qu'un auteur écrit, toutefois, on ne peut jamais conclure qu'une boucle est bouclée. *Le Médianoche amoureux* a beau célébrer la coiffe réhabilitée, il est peut-être des blessures d'enfance dont on ne guérit jamais entièrement et qui appellent toujours à la «diction». C'est là tout le sens du commensalisme et de la commémoration. Aussi constatons-nous avec Simone Vierne, qu'existent, pour la psyché, seulement deux solutions pour «résoudre l'angoisse associée à la condition humaine, soumise au

temps et à la mort». D'abord «l'initiation qui abolit le temps en renouvelant sans cesse le temps primordial». Ensuite «la croyance en un Sauveur, qui effectue pour le compte de l'homme, en un temps historique, la sortie du Temps³». Nous avons ainsi vu, prenant le chemin de la sociologie du corps, tandis que Simone Vierne empruntait celui de la mythanalyse, que Tournier avait puisé aux deux : l'initiation pour faire et refaire le parcours entre *membra disjecta* et *membra restituta*, de même que la croyance en un Sauveur pour l'écriture, la maison de mots faisant temple pour abriter le corps. Entre ces deux parcours de l'imaginaire, deux traits d'union : la commémoration, qui permet de refaire sans cesse le même repas, et le commensalisme, comme réunion des êtres autour d'une table. Comme quoi, il persiste toujours, pour le corps imaginaire tourniérien, une menace devant laquelle il faut brandir un corps de mots.

Comme l'écrivait Christian Bobin : «Écrire c'est par instants se retourner, et voir l'éclair de la hache haut levée, d'un seul coup la fin de l'énigme⁴.» Tournier devra écrire encore, et la critique, si la hache ne l'effraie pas trop, continuer à sa suite pour saisir la fin de l'énigme.

Notes

1. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 66.
2. David Le Breton, «L'effacement ritualisé du corps» op. cit., p. 274-275.
3. Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, deuxième édition revue et augmentée, 1987, p. 89.
4. Christian Bobin, *La Part manquante*, [Paris], Éditions Gallimard, 1989, p. 99.

DONNÉES SUR MICHEL TOURNIER

- 1924 19 décembre, naissance de Michel Tournier à Paris, dans une famille bourgeoise imprégnée de culture germanique.
- 1942-1946 Baccalauréat, puis diplôme et licence d'études supérieures de philosophie à la Sorbonne, où il est l'élève de Gaston Bachelard
- 1946-1950 Études à l'université de Tübingen en R.F.A. Échec à l'agrégation. Cours de Lévy-Strauss au Musée de l'Homme, à Paris. Abandon de la carrière universitaire.
- 1950-1967 Travail de traduction et d'édition chez Plon, émissions radiophoniques puis télévision. Participe à la création des Rencontres internationales de photographie à Arles.
- 1967 Publication de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Grand Prix du roman de l'Académie française. Succès public.
- 1970 Publication du roman *Le Roi des Aulnes*, qui lui vaut le prix Goncourt à l'unanimité.
- 1972 Élu au septième couvert de l'Académie Goncourt.
- 1975 Publication d'un troisième roman, *Les Météores*.
- 1977 Publication d'un recueil d'essais, *Le Vent Paraclet*, sorte d'autobiographie intellectuelle.
- 1978 Publication d'un recueil de contes, *Le Coq de bruyère*. Création, à Paris, de la pièce *Le Fétichiste*, acte pour un homme seul, tirée de ce recueil.
- 1979 Visite du Canada, publication d'un numéro spécial de la revue *Incidences*, où des textes de Tournier côtoient des études.
- 1980 Publication de *Gaspard, Melchior et Balthazar*.
- 1981 *Le Vol du vampire*, essais. *Vues de dos*, texte de Tournier, photographies d'Edouard Boubat
- 1983 Publication de *Gilles et Jeanne*
- 1984 *Le Vagabond immobile* paraît. S'y côtoient des textes de Tournier et des dessins de Jean-Max Toubeau.

- 1986 Publication de *La Goutte d'or*
- 1989 Publication d'un recueil de nouvelles et de contes,
 Le Médianoche amoureux
- 1994 *Le Miroir des idées*, courts textes fondés sur des
 oppositions. *Le Pied de la lettre. Trois cents mots*
 propres, recueil (de termes et de thèmes) chers à
 Tournier, accompagnés de définitions.

* Depuis plus de quarante ans maintenant, Michel Tournier vit
 à Choisel (Chevreuse).

BIBLIOGRAPHIE

Plan

A - OEUVRES DE MICHEL TOURNIER

1. Romans, récits, nouvelles
2. Textes pour la jeunesse
3. Théâtre, essais et autres textes
4. Traduction de l'allemand

B - TEXTES SUR MICHEL TOURNIER

1. Ouvrages cités
2. Ouvrages consultés
3. Articles cités
4. Articles consultés

C - OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

1. Ouvrages et articles cités
2. Ouvrages et articles consultés

D - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

A - OEUVRES DE MICHEL TOURNIER

1. Romans, récits, nouvelles

*Vendredi ou les limbes du Pacifique**, Paris, Gallimard (Folio), 1972.

*Le Roi des Aulnes**, Paris, Gallimard (Folio), 1970.

*Les Météores**, Paris, Gallimard (Folio), 1975.

Le Nain rouge, [s.l.], Fata Morgana, 1975.

Le Coq de bruyère, Paris, Gallimard (Folio), 1978.

Gaspard, Melchior et Balthazar, Paris, Gallimard, 1980.

Gilles et Jeanne, Paris, Gallimard, 1983.

*La Goutte d'or**, Paris, Gallimard, 1986.

Petites Proses, Paris, Gallimard, 1986.

*Le Médianoche amoureux**, Paris, Gallimard, 1989.

* Les oeuvres marquées d'un astérisque forment le corpus à l'étude.

2. Textes pour la jeunesse

Vendredi ou la vie sauvage (illustr. Paul Durand), Paris, Flammarion, 1971.

Vendredi ou la vie sauvage (illustr. Georges Lemoine), Gallimard, 1977, puis 1984, et Folio Junior n° 20.

Amandine ou les deux jardins (images de Joelle Boucher), Paris, éd. G.P. Rouge et Or, 1977.

La Fugue du petit Poucet (images d'Alain Gauthier), Paris, éd. G.P. Rouge et Or, 1979.

Pierrot ou les secrets de la nuit (dessins de Danièle Bour), Paris, Gallimard, coll. Enfantimages, 1979.

Barbedor (dessins de Georges Lemoine), Gallimard, coll. Enfantimages, 1980.

L'Aire du Muguet (illustr. Georges Lemoine), Paris, Gallimard, 1982.

Les Rois Mages racontés par Michel Tournier, d'après «Gaspard, Melchior et Balthazar», Paris, Gallimard, 1983.

«Histoire de pains», *L'Express*, 21 décembre 1984.

Sept Contes (illustr. Pierre Hazard), Paris, Gallimard, 1984 et Folio Junior n° 264.

Les Rois Mages (illustr. Michel Charrier), Gallimard, Folio Junior n° 280, 1985.

«Un Bébé sur la paille», conte de Noël, *Paris Match*, 1^{er} janvier 1988.

La Couleuvrine, Paris, Gallimard, 1994.

3. Théâtre, essais et autres textes

«La Pensée du dehors», *Critique*, Paris, juin 1966.

Mythologies (gravures originales de Pierre Yves Trémois), [s.l.], Éd. Michèle Broutta, coll. Oeuvres graphiques contemporaines, 1970.

Miroirs, autoportraits, (photos Édouard Boubat), Denoël, 1973.

«Mers, plages, sources et torrents, arbres», discours de réception à l'Académie d'Arles par Michel Tournier, 1974. Préface à l'album *Lucien Clergue*, Édition Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984. Texte traduit en anglais, préface à *Lucien Clergue - Éros et Thanatos*, Boston, New York Graphic Society Books. Little Brown and Company, 1985.

Le Fétichiste, un acte pour un homme seul, Paris, Michel Tournier et la «Quinzaine littéraire», 1974.

«Donner à mon rêve une rigueur logique», *Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 juillet 1974.

Le Vent Paraclet, Paris, Gallimard (Folio), 1977.

Canada, journal de voyage (photos Edouard Boubat), Montréal, éd. de la Presse, 1977, et Laffont, 1984.

Des Clefs et des serrures : images et proses, Paris, Le Chêne-Hachette, 1979.

Rêves. (photos Arthur Tress), Éditions Complexes, 1979.

«Le Vampire de papier», suivi de «Les suaires de Véronique», *Incidences*, Ottawa, vol. II-III, n^{os} 2-3, mai-décembre 1979, p.5-20.

Le Vol du vampire (notes de lecture), Paris, Mercure de France, 1981.

Vues de dos (photos Edouard Boubat), Paris, Gallimard, 1981.

Morts et résurrections de Dieter Appelt, Herscher, 1981.

François Mitterrand. *Pouvoir de l'image et images du pouvoir* (photos Konrad R. Müller), Paris, Flammarion, 1983.

Le Vagabond immobile (dessin de Jean-Max Toubeau), Paris, Gallimard, 1984.

Le Tabor et le Sinaï, Paris, Pierre Belfond, 1988.

L'Imagerie de Michel Tournier, MAM, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, éd. Paris-Musées, 2 décembre 1987, 14 février 1988.

Le Crépuscule des masques, Éditions Hoebeke, 1992.

«L'île-mère de toutes les robinsonnades», *La Route des îles. De Bali à Zanzibar*, «Les collections du Nouvel Observateur», n° 18, s.d., p. 74-75.

Le Pied de la lettre, Paris, Mercure de France, 1994.

Le Miroir des idées, Paris, Mercure de France, 1994.

4. Traduction de l'allemand

Les Archives secrètes de la Wilhelmstrasse, Plon, 1950-1952.

- T. I - De Neurath à Ribbentrop
- T. II - L'Allemagne et la Tchécoslovaquie
- T. III- L'Allemagne et la guerre civile
- T. IV - Les Suites de Munich

L'Enfant secret, Herbert Frank, Plon, 1955.

B - TEXTES SUR MICHEL TOURNIER

1. Ouvrages cités

AUSTIN DE DROUILLARD, Jean-Raoul, *Tournier ou le Retour au sens dans le roman moderne*, Berne, Peter Lang. S.A., 1992.

AMARIU, Constantin, *Les Symboles de l'oeuf*, Paris, Éditions du Félin, [s.d.].

BOULOUMIÉ, Arlette et Maurice DE GANDILLAC, *Images et signes de Michel Tournier*.

BOULOUMIÉ, Arlette, *Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier*, Paris, Gallimard, 1991.

CYRULNIK, Boris, *Les Nourritures affectives*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1993.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, [s.l.], Éditions du Rocher, 1994.

GUICHARD, Nicole, *Michel Tournier. Autrui et la quête du double*, Didier, érudition, [1989].

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Vers Un Autre Fantastique, étude de l'affabulation dans l'oeuvre de Michel Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B.V., 1995.

KOSTER, Serge, *Tournier*, Paris, Henri Veyrier, 1986.

KRELL, Jonathan, *Tournier élémentaire*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1995.

LANGE, Frédéric, *Manger ou les jeux et les creux du plat*, Paris, Seuil, colle. «Intuitions», 1975.

MAFESSOLI, Michel, *La Conquête du présent*, Paris, PUF, 1979.

MERLLIÉ, Françoise, *Michel Tournier*, Paris, Belfond.

PETIT, Susan, *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*, [Amsterdam/Philadelphia] John Benjamin B.V., 1991.

ROSELLO, Mireille, *L'In-différence chez Michel Tournier*, [s.l.], Librairie José Corti, 1990.

SCHILDER, Paul, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.

STEINER, Philippe, *La Sociologie de Durkheim*, Paris, Éditions La Découverte, 1994.

2. Ouvrages consultés

BOULOUMIÉ, Arlette, *Michel Tournier : Le Roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, [Paris], J. Corti.

BOULOUMIÉ, Arlette, «Michel Tournier : Une Quête de l'androgynie», thèse nouveau régime, Paris IV, 1985.

CLOONAN, William, *Michel Tournier*, Paris, Twayne Publishers, 1985.

DAVIS, Colin, *Michel Tournier. Philosophy and Fiction*, [Oxford], Colin Davis, 1988.

SALKIN SBIROLI, Lynn, *Michel Tournier : La Séduction du jeu*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

STIRN, François, *Vendredi ou les limbes du Pacifique. Tournier*, Paris, Hatier, coll. «Profil d'une oeuvre», 1983.

3. Articles cités

BERTHELOT, Jean-Michel et al., «Les Sociologies et le Corps», *Current Sociology*, vol. 33, n° 2, été 1985, p. 131-135.

BONCENNE, Pierre, «Michel Tournier» Interview, *Lire*, novembre 1987, p. 22.

BORDELEAU, Francine, «Le Romancier bouffé aux mythes», *Nuit blanche*, septembre-octobre 1990, p. 43-45.

BOULOUMIÉ, Arlette, «Mythologies. Dossier Michel Tournier», *Magazine littéraire*, n° 226, 1986, p. 26-28.

BOULOUMIÉ, Arlette, «L'Ogre dans la littérature», dans Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, 1988, p. 1071-1086.

DELEUZE, Gilles, «Michel Tournier et le Monde sans autrui», postface à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, p. 257-283.

GRAMMOND, Agnès, «Les Ruses de Narcisse», *Sud*, n° 61, 16^e année, 1986, p. 107-110.

LEFEBVRE, Michel, «Michel Tournier, le romancier bouffé aux mythes», *Nuit blanche*, n° 41, octobre-novembre 1990, p. 40.

MAGNAN, Jean-Marie, «L'Amour-ogre», *La Quinzaine littéraire*, n° 103, 1^{er}-15 octobre 1970, p. 5-6.

MONÈS (DE), Philippe, «Abel Tiffauges et la Vocation maternelle de l'homme», postface au *Roi des Aulnes*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 587-600.

Sud, numéro hors série consacré à Michel Tournier, 10^e année, 1980, 183 p.

Sud, numéro consacré à Michel Tournier, n° 61, 1986, 195 p.

4. Articles consultés

BAROCHE, Christiane, «Michel Tournier ou l'Espace conquis», *Critique*, n° 342, novembre 1975, p. 1178-1184.

BONNEFOY, Claude, «Le Roman classique perversi», *Nouvelles Littéraires*, n° 2482, 21 avril 1975, p. 4.

BOUGNOUX, Daniel, «Des Métaphores à la phorie», *Critique*, n° 301, juin 1972, p. 527-543.

BOURNIQUEL, Camille, «Les Météores», *Esprit*, 43^e année, n° 9, septembre 1975, p. 333-335.

- BRAHIMI, Claude, «Une Ennivrante Expérience de la liberté», *Le Magazine littéraire*, n° 138, juin 1978, p. 14-15.
- CHABOT, Jacques, «Un Frère jumeau du monde : Michel Tournier», *Études*, tome 345, juillet 1976, p. 49-71.
- CLAVEL, André, «Un Nouveau Cynique, Tournier ou le jardinier», *Critique*, n° 361-362, juin-juillet 1977, p. 609-615.
- DAVID, Catherine, «Tournier et ses démons», *Le Nouvel Observateur*, n° 648, 11 avril 1977, p. 74-75.
- DELEUZE, Gilles, «Michel Tournier et le monde sans autrui», *Logique du sens*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1973, p. 402-423.
- D'ORMESSON, Jean, «L'Automythologie de Michel Tournier», *Le Figaro littéraire*, n° 1607, 5 mars 1977, p. 15.
- FABRE-LUCE, Anne, «Tournier, Michel : Vendredi ou les limbes du Pacifique», *French Review*, XLI, n° 6, mai 1968, p. 900-901.
- FUMAROLI, Marc, «Michel Tournier et l'esprit d'enfance», *Commentaire* 3, n° 12, hiver 1980-1981, p. 638-643.
- LAUREILLARD, Rémi, «Le Porte-enfant», *Temps modernes*, n° 292, novembre 1970, p. 916-928.
- LUCCIONI Gennie, «Vendredi ou les limbes du Pacifique», *Esprit*, n° 398, décembre 1970, p. 987-990.
- MAUGUIÈRE, Bénédicte, «Sexualité, tabou et mythe de reproduction chez Michel Tournier», *La Revue francophone*, VII, 2, automne 1993, p. 40-55.
- MAURY, Pierre, «Tournier ou la perversion du mythe», *Revue générale*, 13^e année, n° 1, janvier 1977, p. 15-33.
- NOURISSIER, François, «Variations sur la solitude», *Nouvelles littéraires*, n° 2099, 23 novembre 1967, p. 1.
- PETIT, Susan, «Sexualité alimentaire et élémentaire : Michel Tournier's Answer to Freud», *MOSAIC*, vol. 24, n° 3-4, été-automne 1991, p. 163-177.
- PIATTIER, Jacqueline, «Michel Tournier et le voyage d'Idriss», *Le Monde*, Paris, 10 janvier 1986, p. 11, 14.

POULET, Robert, «Michel Tournier, romancier hors-série», *Écrits de Paris*, septembre 1975, p. 93-101.

PSICHARI, Henriette, «Vendredi ou les limbes du Pacifique», *Europe*, n° 510, octobre 1971, p. 263-264.

PURDY, Anthony, «Les Météores de Michel Tournier : une perspective hétérologique», *Littérature*, no 40, décembre 1980, p. 32-43.

SAUBERT, Marianne, «L'Ogre et les symboles», *Europe*, n° 501, janvier 1971, p. 158-162.

SHATTUCK, Roger, «Locating Michel Tournier», *The Innocent Eye*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1984, p. 205-218.

THIEL, André, «Vendredi ou les limbes du Pacifique», *La Revue nouvelle*, n° 47, 1968, p. 97-98.

VILLELAUR, Anne, «De la Beauté à l'apocalypse», *Les Lettres françaises*, n° 1354, 7 octobre 1970, p. 8.

WALZER, Pierre-Olivier, «Sources et mythologies d'un romancier», *Samedi littéraire*, Journal de Genève, 17-18 septembre 1977, p. III.

WOLFRAMM, Jean-Didier, «Tournier le détourneur», *Le Magazine littéraire*, n° 138, juin 1978, p. 24-25.

C - OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

1. Ouvrages et articles cités

AMARIU, Constantin, *Les Symboles de l'oeuf*, Paris, Éditions du Félin, s.d.

ANGENOT, Marc, *Un État du discours social*, coll. «L'Univers du discours», Le Préambule, 1989.

BATESON, Gregory et Margaret MEAD, *Balinese Character : A Photographic Analysis*, New York, Academy of Science, 1942.

BAUDRILLARD, Jean, «Le Corps ou le charnier de signes», *Topiques*, oct. 1972, p. 75-108.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BERTHELOT, J.-M., «Corps et société, problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps», *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIV, 1983, pp. 119-32.

BERTHELOT, Jean-Michel et al., «Les Sociologies et le corps», *Current Sociology*, vol. 33, n° 2, été 1985, p. 209 p.

BOBIN, Christian, *La Part manquante*, [Paris], Éditions Gallimard, 1989.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, [Monaco], Éditions du Rocher, 1988.

CERTEAU (de), Michel, *La Culture au pluriel*, Paris, Christian Bourgois, 1980.

CERTEAU (de), MICHEL, «Des Outils pour écrire le corps» dans «Panoplie du corps», *Traverses*, n°s 14-15, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.S. et Éditions Jupiter, 1982.

DOSTIE, Michel, *Les Corps investis*, Montréal, Les Éditions Saint-Martin, 1988.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

EFRON, David, *Gesture, Race and Culture*, The Hague-Paris, Mouton, 1972.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique».

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, «Pour Une Sémiologie du corps malade», *Analyse & réflexions sur le corps*, vol. II, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 37-43.

GRAMMOND, Agnès, «Les Ruses de Narcisse», *Sud*, n° 61, 16^e année, 1986, p. 107-110.

HAMON, Philippe, «Pour Un Statut sémiologique du personnage», *Littérature*, mai 1972, p. 86-100.

JACQUARD, Albert, *Éloge de la différence*, Paris, Seuil, 1978.

LE BRETON, David, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.

LE BRETON, David, «La Symbolique corporelle» dans *Ethnologie française*, XV, 1985, I, p. 74.

LE BRETON, David, «L'Effacement ritualisé du corps» dans *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. LXXVII, 1984, p. 273-286.

MARIN, Louis, *La Parole mangée*, sans lieu, Éditions du Boréal Express, 1986.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'Échappée du discours de l'oeil*, [s.l.], Les Éditions Nouvelle Optique, 1981.

PIPONNIER, Françoise et Richard Bucaille, «La Bête ou la Belle? remarques sur l'apparence corporelle de la paysannerie médiévale», *Ethnologie française*, 1976, vol. VI, n^{os} 3-4, p. 228.

RICARD, François, *La Littérature contre elle-même*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1985.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane, *Théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», n° 2514, 1990.

SCHILDER, Paul, *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, s.d..

SIBONY, Daniel, *Le Nom et le corps*, Paris, Seuil, 1974, 246 p.

VALERY, Paul, *Tel quel*, dans Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, mai 1972, p. 86-100.

VAN DER SCHUEREN, Eric, «Transparence et opacité esthétique et sociale dans l'imaginaire fin-de-siècle», *Revue francophone de Louisiane*, vol. VII, n° 2, p. 67-105.

VAYER, Pierre et Charles Roncin, «Le Corps et les communications humaines», dans *Psychologies*, septembre 1986, p. 9.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, édition revue et augmentée, 1987.

VILLANI, Arnaud, «Allégresse et jubilation dans le retour du corps prodigue», *Analyses & Réflexions sur le corps*, vol. II, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 136-140.

VILLANI, Patrice, «Le Fantasma du corps morcelé», *Analyses & Réflexions sur le corps*, vol. I, Paris, Édition Marketing, 1992, p. 146-153.

VILLANI, Arnaud, *Le Corps et les communications humaines*, Paris, Vigot, 1986.

2. Ouvrages et articles consultés

ANGENOT, Marc, *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, [Paris], Presses Universitaires de France, 1989.

ARDOINO, J., «Prendre corps : Incarnation ou réification», *Pour*, 41, pp. 111-130, 1975.

ARDOINO, J. et A. Coulon, «Faust ou le diable au corps», *Autrement*, 1982, 43, pp. 143-149.

ARIES, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, 1977, Le Seuil.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

ATTALI, J., *L'Ordre cannibale, vie et mort de la médecine*, Paris, Grasset, 1979.

AUSTER, Paul, *L'Art de la faim*, [s.l.], Actes Sud, 1992.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.
- BACHELARD, Gaston, *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1966.
- BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée*, [s.l.], Presses Universitaires de France, 1972.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, [s.l.], Presses Universitaires de France, 1974, 6^e édition.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Éditions Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, «Pour Une Psychosociologie de l'alimentation contemporaine», dans *Annales*, ESC 5.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1957.
- BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, «Idées», Gallimard, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1970.
- BAUDRILLARD, Jean, *Pour Une Critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean, «L'Écliptique du sexe», dans *Traverses*, 17, 1979, p. 2-30.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Propre et le sale*, Paris, Seuil, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, Paris, Éd. Galilée, 1988.
- BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, P.U.F., «Que sais-je ?», 1975.
- BERTHELOT, J.-M., «Une Sociologie du corps a-t-elle un sens ?», *Recherches Sociologiques* (Louvain-La-Neuve), 1982, 1-2, pp. 59-65.
- BETTELHEIM, B., *Les Contes de Perrault*, Paris, Seghers, 1978.

BOLTANSKI, Luc, «Les Usages sociaux du corps», dans *Annales, économies, sociétés, civilisation*, n° 1, janvier 1971, p. 205-233.

BROHM, Jean-Marie, *Corps et politique*, Paris, Maspero, 1975.

BROHM, Jean-Marie, «Le Corps : un paradigme de la modernité» dans *Actions et recherches sociales*, «Corps et modernité», Éd. Eres, p. 15-38.

BRUNEL, Pierre, «Le Mythe, son langage et son message», *Mythe et Littérature*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 9-40.

CHENET-FAUGERAS, F. et J.P. Dupouy, *Le Corps*, Paris, Larousse, 1981.

DESCAMPS, Marc-Alain, *L'Invention du corps*, Paris, P.U.F., 1986.

DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot, 1973.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1968.

EIGELDINGER, M., *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983.

ÉLIADE, Mircea, *Les Mandragores et les mythes de la naissance miraculeuse*, Bucarest, Zalmonis, III, 1942.

ÉLIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

ÉLIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

ÉLIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1959.

ÉLIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgyné*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1962.

ÉLIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, «Les Mythes et les contes de fées», Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1963.

ÉLIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

ÉLIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1969.

ÉLIADE, Mircea, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1971.

ÉLIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Livre de Poche, 1977.

ÉLIAS, Norbert, *Qu'est-ce que la Sociologie ?*, Aix en Province, Des Sociétés, 1981.

FRANCOEUR, Marie et Louis Francoeur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993.

GARNIER, Catherine, *Le Corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, UQAM, 1991.

GIRARD, René, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1961.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, [Paris], Éditions Bernard Grasset, 1972.

GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

GIRARD, René, *La Route antique des hommes pervers*, Paris, Grasset, 1985.

GIRARD, René, *Quand ces Choses commenceront*, Arlea, 1994.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, 1951.

GUERY, François et Didier Deleule, *Le Corps productif*, Paris, Repères, Mame, 1972.

GUSDORF, G., *Mythes et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984.

HADAD, Gérard, *Manger le livre*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1984.

Incidences [Analyse plurielle], numéro consacré à Tournier, Ottawa, vol. II-III, n^{os} 2-3, mai-décembre 1979, 102 p.

JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.

KEMPF, R., *Sur le Corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968.

LAURENT-TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au Commencement était le mythe*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

LE BRETON, David, *Corps et sociétés : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985.

- LÉVY-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1936.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Librairie Plon, 1964.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, I, II, Paris, Plon, 1958, 1971.
- LOUX, Françoise, *Le Corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger Levrault, 1979.
- MAERTENS, J.T., *Le Corps sexionné*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- MICHEL, Michel, «De la "Libération du corps" au corps glorieux», dans *Actions et Recherches sociales*, Éd. Eres, mars 1985, p. 39-53.
- MORIN, E., *Sociologie*, Paris, Fayard, 1984.
- SCHMOLL, Patrick, «Les Maladies de civilisations : recherches anthropologiques en psychopathologie et en psychosomatique», «Corps et Société», dans *Actions et recherches sociales*, Paris, Éd. Eres, mars 1982.
- VIERNE, Simone, *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- VIGARELLO, Georges, *Le Corps redressé*, Paris, Éd. Jean-Pierre Delarge, 1978.

D - OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Oxford English Dictionary, vol. XII, London, Oxford University Press, 1970.

ROBERT, Paul, *Le Petit Robert I*, Montréal, Les Dictionnaires Robert-Canada, S.C.C., 1990.

REY, Alain, dir. *Dictionnaire historique de la langue française*, Montréal, DICOROBERT, 1993.