

L'ÉCRIVAIN DANS LE MIROIR DE LA LITTÉRATURE OU COMMENT SITUER MICHEL TOURNIER

Luciana PENTELIUC-COTOȘMAN
Université Tibiscus de Timișoara

The writer in the mirror of literature or how to place Michel Tournier

Michel Tournier's writing is nuanced and able to assimilate everything. It is based on novelistic language and metaphysics, on myth and fairy tale, and it maintains a permanent and fruitful relationship with literature. This article aims to situate Tournier's work in the composite landscape of contemporary literature and to place it in perspective, in relation to other creative pathways that may contribute to explaining it.

Tournier is an *heir* who innovates. He cultivates a traditional novelistic but original formula, a naturalist and mystic formula, which combines the ability to observe and document rigorously with an interest in metaphysics, mythology and symbolism, as well as material imagination and poetic reverie. It combines the art of the speech with the richness of the language. In this formula, postmodern elements go hand in hand with a romantic legacy which places the work of Tournier within the new realism inaugurated by the German writers' generation: Thomas Mann, Ernst Jünger and Hermann Hesse. Deep structural, conceptual, imaginative, thematic and symbolic affinities link Michel Tournier especially to the latter, but also to Gide, placing him in the horizon of modern French egotism.

From one novel to another, there is a growing interest on the part of the writer in the ego problem. The self conflict between contradictory tendencies and its relationship with the world, with the Other and with self image, actually become the true purpose of Tournier's search. This search, centred on self discovery and metamorphosis and oriented by an ascending dynamism, is a self-search, which aims, through all the imaginary strategies that mobilise, to the recovery of inner balance and to the spiritual fulfilment.

Key words: Michel Tournier ; Imaginary ; Metaphysical naturalism ; Poetic story ; Romanticism ; Hermann Hesse ; Opposition ; Loneliness ; Otherness ; Egotism ; Ego ; Self search

Mots-clés: Michel Tournier ; Imaginaire ; Naturalisme métaphysique ; Récit poétique ; Romantisme ; Hermann Hesse ; Opposition ; Solitude ; Altérité ; Égotisme ; Moi ; Quête de soi

Le projet littéraire de Michel Tournier se présente comme une vaste entreprise d'écriture-lecture-réécriture qui, tout en se greffant sur des textes antérieurs et en réinterprétant des mythes et des histoires que tout le monde connaît, fonde une œuvre originale, d'une extraordinaire unité et cohérence, dont les parties différentes (romans, contes, essais, articles) s'appellent et se répondent à distance et composent, grâce à un jeu complexe d'allusions et d'anticipations, de retours et de reprises, un formidable système de reflets et d'échos. Dans l'espace de liberté qu'elle crée, cette œuvre instaure un univers imaginaire ludique, parodique et subversif, humoristique et ésotérique à la fois, où le jeu est toujours sérieux et le rire toujours grave.

Essentiellement intertextuelle, l'écriture tournérienne naît – pareille à la coquille de l'escargot – d'un travail alchimique de transformation, de reformulation et de revitalisation, comme une réécriture appliquée à un matériau préexistant et comme une permanente construction-déconstruction-reconstruction

de la matière vive que l'écrivain secrète du plus profond de son être. Tout en s'écrivant, cette écriture circulaire revient incessamment sur elle-même, se récrit, mais son retour est intégré à une progression et sa circularité est celle de la spirale : au fil des textes, elle change, mûrit, se renouvelle et suit un trajet ascendant, dont le sens est celui d'une spiritualisation, d'une *sublimation*. Dans un premier temps, nourrie de littérature, de mythologie, de philosophie et de réalité sensible, elle s'épanouit généreusement, dense, prodigue et charnelle. Dans un second temps, en revenant sur elle-même, elle se simplifie, s'expurge, se désincarne, comme si elle se soumettait à un jeûne purificateur et rédempteur.

Le double chiffre toute cette écriture-récriture et trahit une pulsion scopique et une tentation de l'autocontemplation. Gémellaire et narcissique, oscillant entre deux tendances contraires – d'ouverture et de clôture –, l'écriture tournérienne recherche inlassablement l'altérité et la différence, mais finit invariablement par les annuler, en les ramenant à *l'in-différence* du Même. Elle entraîne l'Autre (textuel) dans une relation identitaire, et se réfléchit elle-même, se redouble et se dédouble par tout un ensemble de procédés – réécriture d'histoires, de passages et de phrases, glose, autocitation, reprises et répétitions diverses, emboîtements, mises en abyme, mots en écho, récits enchâssés, multiplication des voix narratives –, vertigineusement entraînée dans une perpétuelle autodévoration-autogénération voluptueuse et perverse.

Le texte tournérien, c'est la cellule gémellaire, Jean-Paul. Travaillé par des tendances contraires menaçant de le faire éclater – unir / séparer, nouer / arracher, faire / défaire –, il atteint à l'équilibre de ses fortes tensions intérieures, en recomposant sans cesse son unité. Attiré irrésistiblement vers l'Autre, il attire l'Autre à lui, en l'enfermant dans l'intimité, à la fois douce et suffocante, de l'œuvre, et finit par l'incorporer. Œuf, nid et prison, cette cellule vorace, à la volonté impérieuse, prend des allures ogresses : « l'œuvre pie, la pieuvre » (TOURNIER, 1990 : 184) engloutissant ces corps textuels étrangers qui la tentent et attisent sa gourmandise intellectuelle.

Pourtant, même si elle n'arrive finalement à vivre le rapport à l'altérité que sur le mode pulsionnel de l'identification assimilatrice où le désir de communion touche à la prédation, l'écriture s'ouvre constamment à l'extérieur – son corps devenu poreux se laisse pénétrer – et, tout en incorporant d'autres textes, d'autres langages, d'autres genres, elle s'en trouve enrichie, sauvée d'un solipsisme asphyxiant. Profondément duelle et duplicitaire, elle se refuse à la complaisance envers soi-même et réussit, par sa dynamique propre et par la complexité même de ses mécanismes, à déjouer les pièges de l'autoréflexivité et à défaire le cercle narcissique. L'intertextualité jouant sur la dialectique de l'identité et de la différence oriente également le texte vers autre chose que lui et ouvre à une confrontation à l'Autre, qui est toujours révélatrice et créatrice.

Engendrée par une pratique scripturale foncièrement double et capable de tout assimiler, l'écriture tournérienne se nourrit du romanesque et de la métaphysique, du mythe et du conte, et entretient une incessante et féconde relation à la littérature. C'est à ce corps vivant de la littérature qu'il s'agit maintenant de restituer l'œuvre tournérienne, afin de cerner la place qu'elle y occupe.

Situer donc Michel Tournier dans le paysage composite de cette littérature contemporaine où se croisent tant de chemins et de directions, tant de tendances et

de visions, le mettre en rapport et en perspective, et confronter son parcours à d'autres qui le recourent en certains points et qui peuvent ainsi l'éclairer davantage. L'entreprise n'est pas aisée, surtout car, au premier abord, Michel Tournier passe pour un auteur inclassable. Disons que ses critiques évitent en général ce sujet. C'est en partie peut-être qu'il donne la fâcheuse impression d'être un peu en retard sur son temps et d'aller à contre-courant du mouvement littéraire en vogue dans les années 60 lorsqu'il fait ses débuts. Michel Tournier prétend en fait cultiver une formule romanesque traditionnelle, préservant tous les ingrédients obligés du roman de facture réaliste, au moment où la littérature, spécialement française, dominée par l'esprit du Nouveau Roman, s'en détourne. Ce *traditionalisme* affirmé à cor et à cri a cependant toutes les apparences d'un masque rassurant mais trompeur : la forme voulue *traditionnelle* de la prose tourniérienne véhicule un contenu qui ne l'est pas du tout. En outre, le projet même de l'écrivain qui vise à intégrer la philosophie et la littérature, et qui s'expose par cela à toutes les difficultés du roman à thèse, ne fait qu'augmenter le malaise du critique.

Pour mener à bon port cette entreprise, on peut, d'une part, considérer les indices glissés par l'écrivain même dans ses textes, principalement dans les pages autobiographiques du *Vent Paraquet* ou dans les lectures critiques du *Vol du vampire*, qui nous révèlent des affinités intellectuelles, stylistiques et thématiques, et d'autre part, avoir recours à plusieurs critères de jugement et de classement, à plusieurs grilles de lecture capables de faire ressortir son affiliation à des tendances plus générales manifestées dans le champ de la littérature contemporaine.

Ce souci de classement nous rappelle l'image de la pharmacie du grand-père maternel de l'écrivain et la fascination de l'enfant Michel devant les substances rigoureusement ordonnées dans des récipients portant, élégamment inscrits sur des étiquettes, les noms les plus incitants dans leurs sonorités étranges et chantantes. Moins incitantes et encore moins mystérieuses que celles de l'apothicaire, les *étiquettes* dont le critique littéraire dispose pour classer auteurs et œuvres sont aussi moins précises et moins opérationnelles – surtout à présent quand on assiste à un éclatement des genres, à la prolifération des formules et à l'hybridation des formes.

Dans quel bocal ranger donc Michel Tournier ? Et sous quelle étiquette ?

Dans *Nécrologie d'un écrivain*, il s'applique lui-même celle de « naturaliste mystique » et se donne pour « ancêtre » J. K. Huysmans, parce qu'« à ses yeux tout est beau, même la laideur ; tout est sacré, même la boue » (TOURNIER, 1979 : 194). Dans *Le Vent Paraquet*, il affirme avoir appris à écrire en prenant modèle sur « ces poètes de la prose concrète, savoureuse et vivante que furent Jules Renard, Colette, Henri Pourrat, Chateaubriand, Giono, Maurice Genevoix » et que l'on retrouve réunis dans cette académie Goncourt « obstinément fidèle à ses origines naturalistes et terriennes », où il avoue que « je me sens chez moi » (TOURNIER, 1990 : 179). Ailleurs, il rejette toute ressemblance à Joyce, admet qu'il doit beaucoup à Paul Valéry et se reconnaît comme héritier de la première génération romantique encore tout imprégnée de la philosophie des Lumières.

Ces quelques indices, auxquels s'ajouteront d'autres, suggèrent d'abord que, si l'on veut lui trouver une *famille*, ce n'est pas parmi les écrivains de sa génération

qu'il faut la chercher. Bien qu'il ne revendique pas explicitement pour lui-même l'héritage des pères fondateurs de l'académie Goncourt – Gautier, Flaubert, Maupassant, Daudet, Zola –, on peut affirmer que Michel Tournier s'inscrit dans le prolongement de leur « vieille tradition réaliste-naturaliste » et dans ce « courant où se retrouvent Jules Renard, Colette, Jean Giono », la seule vraie « école du regard », celle pour qui « 'le monde extérieur existe' – selon le mot de Théophile Gautier – et qui se plie à l'apprentissage d'un artisanat aussi long et sévère qu'il faut pour savoir effectuer l'ajustement le plus rigoureux du mot à la chose » (TOURNIER, 1983 : 408).

Dans un entretien, il revient sur ce primat du regard et de l'observation, sur la curiosité envers le monde qui le définissent comme écrivain : « Je suis un cerveau branché sur le monde extérieur, un observateur, élève de Zola et de Daudet, qui voyage avec des jumelles » (TOURNIER, 1996 b).

Toujours épris des classifications binaires, Michel Tournier établit une opposition entre deux types ou familles d'écrivains : les primaires et les secondaires, en empruntant à la psychologie cette dissociation entre les catégories caractérologiques « fondamentalement opposées deux à deux ». Ainsi, le secondaire, « c'est l'homme des maturations, des ruminations, de la reconnaissance et de la rancune, des habitudes et des nostalgies, bref c'est celui dans la vie duquel le passé et l'avenir pèsent assez lourdement sur le présent » (TOURNIER, 1983 : 337) et dont l'espace « est une chambre d'écho et un dédale de perspectives » (ib. : 233). « Il est constamment hanté par ces trois fantômes : le remords, le regret et le ressentiment » (TOURNIER, 1996 a : 132). Au contraire, le primaire « s'éblouit de la jeunesse de l'éternel présent. Il peut être cérébral ou sensuel, c'est l'homme de l'évidence originelle et du premier commencement. Chaque matin est pour lui le premier jour de la Création » (TOURNIER, 1983 : 233).

Même s'il ne le dit pas explicitement, on comprend que Michel Tournier se voudrait de cette dernière famille d'écrivains – « famille des gourmands, des gros cœurs, des émerveillés de l'existence » (TOURNIER, 1983 : 256), comme Colette, Gide ou Giono qui disent 'oui' à la vie –, famille qui s'oppose à la « race des antiphysiques, celle qui a en horreur le contact chaud, frémissant et généralement humide des êtres vivants » (ib. : 228), à laquelle appartiennent des écrivains tels que Proust, Céline, Cioran, Sartre ou Baudelaire qui « se rejoignent dans une égale haine de la vie » et dans « le 'non' crié à l'existence » (ib. : 256, 227). Toutefois, le tempérament imaginaire de Tournier semble plutôt celui d'un secondaire, mais d'un secondaire qui ne cesse de rêver de la primarité et de tenter d'y accéder.

Les affinités que notre écrivain se reconnaît lui-même dans ses écrits autobiographiques et critiques éclairent son côté *classique*, traditionaliste, qui le classe comme un héritier du naturalisme, dont la formule romanesque allie le don de l'observation et la rigueur de la documentation à l'imagination matérielle, sensuelle et à la voluptueuse richesse du langage. Cette formule est pourtant originale et elle se démarque de cette tradition réaliste-naturaliste par son ouverture à la métaphysique, à la rêverie poétique et à la mythologie, par la lucidité que l'engagement philosophique entraîne, mais qui n'exclue pas l'imagination, par sa poéticité qui obscurcit parfois l'anecdotique, par l'attachement à l'expression d'une vision du monde touchant au cosmique, au

sacré et à l'absolu, d'une vérité intérieure et d'une problématique intime transfigurée par le mythe et transformée en légende. Toutes ces caractéristiques d'un univers imaginaire et romanesque personnel, où se mêlent la méditation philosophique, la fiction, le plaisir du conteur et le lyrisme, constituent autant de points de rupture par rapport à l'héritage naturaliste, contribuant, par contre, à le rattacher à la tradition du récit poétique, genre mixte aux frontières labiles, qui circonscrit des œuvres littéraires de factures assez différentes, mais ayant en commun le caractère autoréflexif, symbolique, mythologique, imagé et musical.

Michel Tournier serait, donc, essentiellement un *héritier* qui innove pourtant à sa manière. Son héritage composite renvoie à plusieurs directions littéraires – descendant du roman traditionnel et s'éloignant plus ou moins de celui-ci – qui s'ouvrent vers 1940 (PICON 1976 : 107-148) : le « naturalisme métaphysique » (celui de Sartre notamment) qui accentue le rapprochement entre philosophie et littérature, et qui débouche sur le « roman existentialiste » ; la « littérature de transfiguration » qui veut découvrir dans le réel ce qui le transcende et le justifie, et qui engendre le « roman personnaliste » ; le « récit poétique » qui mêle le réel à une rêverie transfiguratrice.

Liesbeth Korthals Altes met en évidence, d'une part, les aspects de l'œuvre de Michel Tournier qui la rattachent au romantisme, et d'autre part, les éléments qui l'apparentent au postmodernisme (la question du sens et des valeurs, l'intertextualité, le mélange des genres), en décrivant sa démarche littéraire de la manière suivante :

« Tournier est un héritier, et fier de l'être. Il se veut un continuateur, anachronique selon certains, postmoderne selon d'autres, de la tradition romanesque. Plus précisément, Michel Tournier hérite également du romantisme (et du symbolisme qui en découle), comme aussi du modernisme. Mais sous sa plume cet héritage acquiert un New Look, un air de parodie et d'étrangeté, qui fait de lui un fils de son temps. Ironique et sérieux, subversif et didactique, il est de la famille des Protées. Il utilise, puis subvertit, puis rétablit de façon hautement douteuse des attitudes (romantiques, modernistes), dans des textes qui se refusent à la stabilisation. » (KORTHALS ALTES, 1992 : 203)

Michel Tournier se réclame lui-même de la première génération des Romantiques – Herder, Novalis, Schlegel – animée par une « aspiration totalisante qui ne veut rien laisser échapper des richesses du savoir humain » (TOURNIER, 1983 : 298) et qui « ne voyait aucune contradiction entre les élans du cœur et le savoir encyclopédique » (ib. : 98). À un chercheur qui a consacré une étude aux thèmes et mythes romantiques dans son œuvre, il écrit : « J'ai été nourri par le romantisme – allemand surtout – et je pense poursuivre dans la ligne de Novalis et de Herder, le romantisme 'savant' [...]. La famille romantique est vaste, mais qui dit initiation, symbole et mythe appartient indiscutablement à cette famille. » (KORTHAL ALTES, 1992 : 204)

Ce qui rattache notre écrivain au romantisme serait, selon Korthals Altes, « une structure désirante fondamentale » qui relève d'une certaine problématique (dans laquelle se fondent la nostalgie de l'état originel de l'homme et de son union avec le cosmos, l'aspiration à la totalité doublée par la conscience de l'impossibilité d'atteindre la totalité et de réaliser la fusion engendrant le désir de liberté et l'ironie censée déjouer les limitations de la condition humaine), d'une

thématique polarisée par l'initiation (qui met en scène un héros innocent, solitaire et exceptionnel, entraîné dans une quête de l'absolu), et de l'investissement de la mythologie. À ces éléments, on pourrait en ajouter un autre qui les éclaire et les surdétermine en quelque sorte : la structure héroïque de facture prométhéenne, définitoire de l'imaginaire romantique (cf. DURAND, 1979 : 226, 228) et constituant l'une des structures majeures qui régissent l'imagination et l'œuvre tourniéennes.

L'héritage romantique relie aussi Michel Tournier à cette génération éclatante d'écrivains allemands du début du XX^e siècle à laquelle appartiennent Thomas Mann, Ernst Jünger et Hermann Hesse.

La « Germanistik » est, pour notre écrivain, une tradition de famille. Il affirme avoir grandi « avec un pied en Allemagne » (TOURNIER, 1990 : 69), et tout un pan de son éducation, de sa formation philosophique, de sa culture est allemand.

« L'Allemagne c'est ma culture. Pas tellement littéraire. Je suis venu assez tard à la littérature allemande. Alors que mes parents étaient agrégés d'allemand, et davantage littéraires. Moi j'ai fait de la philosophie, c'est la philosophie qui m'a plongé dans l'Allemagne. Ce n'est qu'assez tard que j'ai lu Novalis, Kleist ou Thomas Mann. Mais je les ai lus avec un œil de philosophe. » (TOURNIER, 1981)

Après avoir soutenu à la Sorbonne son diplôme sur Platon, il passe quatre ans à l'Université de Tübingen où il s'adonne à l'étude de la philosophie allemande : Fichte, Schelling, Hegel, Husserl, Heidegger. Cette jeunesse studieuse imprégnée de l'esprit allemand explique en partie les affinités profondes qui l'unissent à la génération d'écrivains que nous venons d'évoquer.

Ces écrivains se construisent chacun leur monde et leur style personnel, et accomplissent le passage vers un nouveau réalisme qui puise dans le néoromantisme l'inspiration historique et mythologique, met à profit les moyens d'investigation de la psychanalyse, recourt au mythe et au symbolisme mystique et mélange la réalité et le rêve, la lucidité critique et l'amour de la vie, l'observation du monde et les recherches théo-philosophiques. C'est surtout la parenté à Hermann Hesse qui s'impose avec plus de force. Cette parenté se fonde sur un héritage commun romantique, consistant dans la thématique initiatique, la nostalgie de la communion avec la nature, de l'origine et de la mère, l'aspiration à l'unité et à la totalité, mais elle touche avant tout à une certaine conception de la fiction – nourrie de mythes, investie d'une dimension symbolique et sous-tendue par une méditation philosophique – et aux structures de la pensée et de l'imaginaire des deux écrivains.

L'opposition, qui remplit une fonction structurante dans l'univers tourniérien, apparaît aussi comme le principe fondamental d'organisation de l'imaginaire hessien centré, en fait, sur le même conflit essentiel entre la chair et l'esprit que l'on peut repérer chez Tournier. Cette opposition s'annonce dans *Siddhartha*, constitue le thème central de *Narcisse et Goldmund* et se trouve ensuite reprise et développée par le monumental *Jeu des perles de verre*, qui s'efforce de réaliser la conciliation des contraires dans une synthèse parfaite dont le Jeu est le symbole, pour en montrer finalement l'impossibilité foncière. Chez Tournier et Hesse, on retrouve le même dualisme profond et insoluble, le même goût des oppositions binaires et la même tension des structures imaginaires

contradictoires, fusionnelles et diairétiques dont l'opposition se résout parfois en dialectique. L'imaginaire hessien est dominé par le conflit intime du moi divisé entre ses tendances contraires, incarnées par Narcisse et Goldmund : l'amour du monde et de la vie, la sensualité, le besoin d'appartenance, de communication et de communion, la vie sociale, d'une part, et le désir de solitude, la cérébralité, le renoncement au monde, la vie spirituelle aimantée par un idéal de sagesse, d'autre part. La crise intérieure provoquée par l'affrontement des attitudes contradictoires sous-tend et motive la recherche de soi et la tentative de concilier les contraires. Cette recherche débouche sur l'isolement du créateur dans un recueillement serein et gai à la fois, mais d'une gaieté pareille à celle que Michel Tournier rattache au sentiment du cosmique et qu'il définit comme « cette intense jubilation qui marque le passage à l'absolu » (TOURNIER, 1990 : 201). L'isolement implique le renoncement à la vie et à tout ce qu'elle signifie : passion, pouvoir, argent, plaisirs et satisfactions de la chair, dangers, responsabilités, obligations, instincts, vices. La tentative de faire coïncider les deux voies reste un idéal inaccessible.

Tous les romans de Michel Tournier sont des romans de la solitude, qui racontent la perte de l'Autre et la découverte de la faille intime, et ses héros sont tous de grands solitaires, des natures foncièrement duelles et contradictoires, passionnées des dissociations et des oppositions binaires, mais fascinées également par l'unité, tentées et rebutées par l'altérité, recherchant inlassablement la présence et le contact d'autrui, mais incapables d'en gérer la différence.

Le problème central de l'œuvre de Hesse, la solitude de l'être créateur et le bien-fondé de son isolement volontaire suscitent de puissants échos dans l'univers tournierien dont la problématique intime du moi confronté à l'alternative chair / esprit, attachement / arrachement, communion / solitude est l'une des lignes de force. Dans les pages qu'il consacre à Hermann Hesse, Michel Tournier écrit à propos du projet de celui-ci :

« C'est la lutte d'un homme fragile et menacé pour construire un équilibre spirituel, avec la certitude – qui anime et justifie toute vie monastique – que ce retrait du monde doit finalement profiter à tout le monde, et qu'il n'y a ni stérilité, ni égoïsme dans la réclusion de l'écrivain, comme dans celle du moine. » (TOURNIER, 1983 : 282)

Dans ce jugement porté sur Hesse, on retrouve bien les deux grandes obsessions tournieriennes – la stérilité et le narcissisme égoïste –, et l'on peut également lire une justification de sa propre attitude, de son propre choix.

Gilbert Durand (*Figures mythiques et visages de l'œuvre*) dresse un parallèle entre Hermann Hesse et André Gide, qui met en évidence les convergences imaginaires et symboliques entre les œuvres des deux écrivains. Ce parallèle permet de saisir la parenté structurelle qui relie la création tournierienne à l'univers gidien et, par delà celui-ci, à la littérature du moi.

Selon Gilbert Durand, ce qui unit Hesse et Gide (et les rapproche à notre avis de Tournier) c'est l'incapacité d'atteindre à l'accomplissement du pluralisme qu'est l'altérité, dont l'un des symptômes serait l'absence des femmes caractérisant les univers des deux écrivains. Notons que l'absence, la perte ou le refus de la femme sont symbolisés chez Gide par le désert. À son égard, l'anthropologue parle d'une homosexualité latente, d'essence spirituelle – une « homosexualité de l'âme » accomplie et sublimée dans l'ascétisme ontologique,

dans la recherche du même qui refuse l'incidence de l'autre. Ajoutons à cela un goût de l'ascèse, une volonté de dépouillement et l'investigation plus ou moins poussée ou explicite du moi impliquant une forme de narcissisme.

Chez Tournier, on retrouve également l'incapacité du moi d'assumer et d'accepter pleinement l'altérité, l'oscillation entre l'assimilation et l'identification, mais débouchant toujours sur la négation et le refus. Cette attitude imaginaire envers autrui s'exprime par la *perte* constante de la femme et, finalement, par le renoncement à la féminité esquissé dans *Eléazar ou la Source et le buisson*. Dans l'univers tournierien – univers essentiellement masculin –, la femme est toujours perdue, chassée, tuée, vouée à la disparition quelle qu'en soit la forme. Après avoir tenté d'assimiler l'Autre, d'incorporer la femme et d'assumer sa partie féminine, le Moi tournierien cherche à s'en expurger et s'impose un choix douloureux afin d'atteindre à son idéal spirituel. La quête conduit au renoncement à l'Autre.

C'est par le biais de ces ponts jetés entre Hesse, Gide et Tournier, à partir de la problématique de l'identité et de l'altérité et de l'attitude imaginaire envers l'Autre, que l'on peut envisager la création littéraire tournierienne sous l'éclairage de la littérature égotiste.

La tentative de placer Michel Tournier dans l'horizon de l'égotisme français moderne pourrait se heurter à de fortes résistances et soulever de vives protestations, premièrement de la part de l'écrivain lui-même. Dans le *Vol du vampire* en fait, celui-ci se propose d'essayer un « trousseau de cinq clefs binaires » sur André Gide, et commence par opposer les écrivains « égotistes » – qui ne savent parler que d'eux-mêmes – et les écrivains « fictionnistes », les seuls véritables créateurs de romans car « il n'y a de vrai roman que peuplé de personnages nombreux, différents à la fois les uns des autres et de l'auteur, et dont aucun n'occupe l'avant-scène au point d'éclipser les autres » (TOURNIER, 1983 : 219). Dans la famille égotiste, il range, à côté de Gide, Stendhal, Barrés, Valéry, Montaigne, Rousseau, Chateaubriand et François Nourissier, tandis que dans la lignée des fictionnistes il dénombre Balzac, Hugo, Dumas, Zola et même Marcel Proust. À propos de Barrés, dans un entretien, il disait : « moi Barrès, je suis comme le lapin qui sent le putois, je fuis. Mon école c'est la NRF, Gide, Valéry, Martin du Gard, Claudel » (TOURNIER, 1996 b).

Il prend également ses distances par rapport à Nourissier, non sans une certaine ironie : « Quand Nourissier perd un manuscrit, il en fait un roman. Moi, je pourrais perdre tout ce qu'on veut, une maison, mes amis, je n'écrirais jamais rien sur le sujet. Ma vie privée ne m'inspire pas. » (TOURNIER, 1996 b).

Chaque fois qu'il a l'occasion, il affirme son horreur de l'intimisme et de l'introspection – car « parler de soi est idiot » – et sa décision de tourner le dos au genre autobiographique : « Mon essai *Le vent Paralet* m'a guéri de toute tentation autobiographique. Tout m'intéresse sauf ma personne » (BUSNEL, 2002 : 116).

Pourtant, il admire Gide et semble admettre, d'une part, que l'attitude égotiste n'exclue pas le don majeur qu'il admire chez les véritables romanciers, celui de l'observation du monde, de la nature et des gens, et d'autre part, que la sensation et la vie intérieure peuvent être transformées en littérature.

« Une vie aussi réussie que celle de Gide est impensable si l'on oublie que Gide était à chaque instant un écrivain qui pensait toujours à ce qu'il pourrait tirer pour son œuvre de ce qu'il entendait, de ce qu'il voyait, de ce qu'il sentait [...]. » (TOURNIER, 1981)

Sa conception du roman placerait Michel Tournier dans la famille des fictionnistes :

« Le roman doit être composé de personnages inventés auxquels il arrive des événements que l'auteur n'a pas vécus. On peut être un très grand génie de l'autobiographie et un romancier nul, voyez Rousseau. Mon maître, c'est Zola. Il prenait un sujet, la mine par exemple, et partait au charbon. Découvrir, inventer, créer, c'est tout ce que j'adore. Je ne crois pas à la mort du roman. » (BUSNEL, 2002 : 116)

Mais à relire la définition du genre romanesque qu'il donne dans *Le vol du vampire* et que nous citons un peu plus haut, on se rend compte que ses propres fictions n'y correspondent pas. Ses personnages ne sont pas tellement différents les uns des autres et il y a toujours le héros à occuper l'avant-scène et à refouler les autres personnages dans l'ombre (à l'exception, peut-être, des *Météores*, où l'histoire secondaire d'Alexandre vient parasiter et concurrencer celle, principale, des jumeaux). Quant à la ressemblance des personnages à l'auteur, il a beau la nier. Quoiqu'il semble vouloir plutôt dire, à l'encontre d'un Flaubert : « Mes héros, ce ne sont pas moi », cette ressemblance est bien là, même si elle n'est pas intentionnelle, et elle ressort surtout à la convergence des discours des personnages et de son propre discours, à la coïncidence de leur vision et de la sienne, telle que nous la livrent ses écrits non fictionnels.

Dans les textes de Michel Tournier, c'est toujours du moi qu'il est question, et c'est le moi, son équilibre intime et son accomplissement spirituel que visent les stratégies imaginaires sous-tendant son écriture.

Imposé à la langue littéraire par Stendhal, l'égotisme est, selon Daniel MOUTOTE (1980 : 14), « un terme typique au XX^e siècle pour désigner la recherche et la manifestation de l'esprit ». La référence au moi – *ego* – l'apparente tout d'abord au mot *égoïsme* dont la signification est négative, et ensuite à d'autres termes à connotation non moins péjorative et pathologique, que la langue scientifique a créés en les précisant dans un sens technique : *égocentrisme*, *égotocentrisme*, *autisme*, *auto-érotisme* ou *narcissisme* et *auto-analyse*. Pourtant, on ne saurait en rester là et confondre l'égotisme à l'égoïsme. Il faut intégrer dans la sphère du concept *la personne* avec ses dérivés – *personnalité*, *personnage*, *personnel*, *personnalisme* – et *l'individu* qui donne également *individualité*, *individualisme* et *individualiste*. À quoi s'ajoutent *même*, et puis *seul* et *solitude*, mots caractéristiques du vocabulaire de l'égotisme (cf. MOUTOTE, 1980 : 14-18).

En esquissant l'évolution de l'égotisme, MOUTOTE (1980 : 23-24) montre que celui-ci est passé par deux étapes majeures : l'acception romantique qui en faisait une méthode de description des sentiments et une pratique de l'intimisme, et le « culte du moi » de Barrés, qui apparaît comme une « méthode littéraire fondée sur le moi et visant sa promotion », pour aboutir finalement « à la forme qu'il revêt au XX^e siècle, celle d'une œuvre littéraire fondée sur l'autobiographie ».

Si Michel Tournier rejette donc la formule égotiste, c'est qu'il l'envisage dans la perspective de ces trois pratiques auxquelles il se refuse en principe. Pourtant,

nous retrouvons au centre de son œuvre deux traits de l'égotisme que Moutote identifie chez Barrés, Gide ou Valéry : l'acceptation, voire la revendication de la solitude comme condition de la création, et l'affirmation ostentatoire de sa différence et des particularités qui la fondent (MOUTOTE, 1980 : 34). On peut également y ajouter le goût de l'intimité, la conquête de soi, l'éloge de l'individu opposé à la foule, à la communauté et à la norme que l'on retrouve dans les textes tournériens, ainsi que ce « sursaut de libération qui rejette les habitudes, les morales, les logiques toutes faites » (MOUTOTE, 1980 : 36) qui se rattacherait toujours à l'égotisme et qui semble animer la création de notre écrivain.

D'ailleurs, Daniel Moutote apprécie que l'égotisme ne se réduise ni à une doctrine, ni à un genre littéraire, mais devient un trait de modernité qui apparaît dans les œuvres des écrivains les plus différents du XX^e siècle, où il se manifeste sous des aspects bien divers. Tout dépend finalement de la manière dont on conçoit le moi et de l'acceptation plus ou moins large que l'on donne au concept d'égotisme.

À définir le moi comme « ce trésor de données authentiques, plus faciles à sentir qu'à définir, de méthodes issues d'une pratique, de marques autobiographiques, que chacun aime à déceler dans les chefs-d'œuvre artistiques et littéraires comme leur motivation intime » (MOUTOTE, 1980 : 19), il apparaît comme un élément indispensable de la communication littéraire. Mais ce moi qui rend l'œuvre vivante et qui la doue d'authenticité, c'est un être fictif, qui « est en rapport avec la personne, mais une personne dilatée, construite pour l'œuvre, et constituée de toutes les reprises de l'artiste » (ibidem), ce « n'est pas l'homme », mais « un produit de l'œuvre » (ib. : 68).

En fin de compte, rechercher dans l'œuvre de Michel Tournier les signes d'une parenté avec l'égotisme littéraire moderne ne semble plus une entreprise sans fondement, surtout si l'on envisage l'égotisme dans la perspective compréhensive proposée par Moutote, qui le relie au rapport, essentiel pour notre écrivain, entre auteur, œuvre et lecteur :

« L'égotisme ou référence au moi de l'œuvre trouve ainsi sa meilleure justification comme méthodologie de la création et de la communication de l'œuvre littéraire. D'abord au point de vue de l'auteur dont il permet d'intégrer à l'œuvre la pensée, mais sans la réduire à celle de l'homme, la sensibilité, la recherche esthétique. C'est une conscience de l'œuvre, dont on voit bien la relation à celle de l'homme et à l'acte impatient du 'génie' qui se cherche. Dans l'œuvre ensuite, dont il permet de prendre en compte la structure, mais moins encombrée de logique, 'vivante' sous la forme de problèmes de composition, et dans un symbolisme littéraire bien plus riche et complet que le symbolisme réducteur et ambigu de la langue. Enfin au point de vue du lecteur en qui se découvre tout le caché du signifiant, dont le lieu est la conscience lectrice et qu'offusque le signe qui le vise. Le livre, selon ces vues, est riche de tout ce qui se cache dans son envers secret de la lecture, dans l'intertextualité latente qui l'anime par provision dans le futur. » (MOUTOTE, 1980 : 78)

Le moi de l'œuvre, cette « conscience de l'œuvre », la lecture et l'analyse de l'écriture tournérienne la laissent constamment entrevoir, comme un foyer unique d'énergie psychique autour duquel tout gravite et tout se tient. Les textes pointent toujours vers ce maître du jeu (inter)textuel et symbolique, dominateur et duplicitaire jusqu'au vertige, sujet de l'écriture et de l'imaginaire qu'il construit de sa substance particulière et qu'il anime de ses mouvements intimes. C'est une voix

aux résonances multiples, une image composée d'une multitude d'images, kaléidoscopique et fuyante à la fois. C'est une *conscience imaginante* à facettes, protéique, éparpillée dans une multitude de reflets trompeurs, dont le miroir vénitien des *Météores* est l'un des meilleurs symboles. En se reflétant dans son œuvre-miroir dérapant et centrifuge, le créateur se dérobe aux regards trop insistants qui le vise et se refuse, en même temps, à la tentation de l'autocontemplation. Libéré de l'emprise du narcissisme, il empêche le lecteur de s'identifier à une image unique de soi reflétée dans l'œuvre, le dérouté par des allusions intertextuelles, en l'orientant toujours vers autre chose, vers de nouvelles découvertes, vers de nouvelles images de soi-même et du monde.

C'est dans cette conscience imaginante – modelée par une culture et façonnée par un vécu personnel – que s'enracine le trajet imaginaire s'écrivant dans l'espace textuel et constituant l'architecture secrète de l'œuvre. Porté et orienté par un dynamisme ascensionnel, ce trajet nous apparaît comme le voyage spirituel d'un Moi à la recherche de soi, de sa raison d'être et de son équilibre intérieur, comme une quête, métaphysique et mystique, de l'unité, de l'innocence et de la sagesse – d'un plus d'être.

Si les premiers romans tournériens, *Vendredi*, *Le Roi des Aulnes*, *Les météores*, placés sous le signe conjugué des mythes de l'Androgyne et des Jumeaux, sont dominés par la tentative de dépasser l'angoisse de la solitude et de la mort, de piéger le temps et de récupérer l'Autre, depuis *La goutte d'or*, un changement s'amorce : le mythe de Narcisse – articulé sur la recherche de l'identité et sur l'angoisse de la confrontation avec son image – affirme sa prééminence, et ce glissement de l'imaginaire trahit des mutations profondes déterminant un intérêt croissant pour la problématique du moi. C'est le moi en fait qui s'affirme de plus en plus comme le véritable but de la quête tournérienne, focalisée désormais sur le dualisme et les conflits intimes, sur les découvertes et les métamorphoses du moi, sur son rapport au monde et à son image. Le récit se recentre sur le problème de l'image de soi et sur la lutte intérieure du moi tiraillé entre ses tendances contradictoires et conscient du choix qu'il doit faire entre les valeurs charnelles – valeurs de l'Autre, féminines et affectives – qu'il refoule, et les valeurs spirituelles – valeurs masculines et cérébrales – qu'il assume.

La réponse à la quête tournérienne est en fin de compte la littérature. Seule une démarche créatrice orientée par un idéal spirituel peut donner un sens aux productions imaginaires et aux événements de l'existence.

« La littérature transfigure la vie quotidienne. C'est la définition de la sagesse. La sagesse est un savoir qui entre dans la vie de tous les jours, qui modifie notre vision des choses, des gens, des paysages. Un homme qui a intensément vécu, par le dedans, la littérature, les chefs d'œuvre, je ne comprendrais pas qu'il n'ait pas une belle vie, une vie réussie. »

(TOURNIER, 1981)

L'écriture permet au moi de recouvrer son unité, de s'épanouir et d'accéder à un idéal de sagesse qui consiste à vivre l'éternité dans le devenir et à découvrir l'infini dans la moindre des choses. Cette sagesse met l'homme en harmonie avec le cosmos et lui révèle, en un seul instant de bonheur extatique, la beauté et l'essence divine du monde.

Activité de « célébration », l'écriture tourniérienne glisse vers d'autres espaces textuels et d'autres formes d'expression, attiré par ce qui n'est pas soi, y plonge complaisamment son regard, comme dans autant de miroirs, mais en émerge avant de s'y perdre et s'en détache, en se repliant sur son centre pour défendre jalousement son identité. Après avoir tenté l'expérience de l'altérité et tout en voulant être, ou paraître, *comme les autres*, le texte tourniérien aboutit, à la fin, à s'affirmer *comme lui-même*.

BIBLIOGRAPHIE

- BAROCHE, Christiane (1998), *Homme secret ou secret d'auteur : Michel Tournier, Œuvres et Critiques XXIII, 2, Les œuvres littéraires de langue française*, Tübingen, Gunther Narr Verlag, p. 21-26.
- BUSNEL, François (2002), *Le paradoxe du vampire*, *L'Express*, 27. 11.
- DURAND, Gilbert (1979), *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, L'Île Verte / Berg International.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth (1992), *Le salut par la fiction ? Sens, valeur et narrativité dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- LEHTOVUORI, Eeva (1995), *Les voies de Narcisse ou le problème du miroir chez Michel Tournier*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- MAGNAN, Jean-Marie (1996), *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, avec Postface de Michel Tournier, Edition Marval.
- MOUTOTE, Daniel (1980), *Egotisme français moderne. Stendhal-Barrés, Valéry-Gide*, Paris, Société d'édition d'Enseignement Supérieur.
- PICON, Gaëton (1976), *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Éditions Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1981), *Qu'est-ce que la littérature ?* Entretien avec Jean-Jacques Brochier, *Magazine littéraire*, décembre.
- TOURNIER, Michel (1983), *Le vol du vampire. Notes de lectures*, Paris, Idées/Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1996 a), *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France.
- TOURNIER, Michel (1996 b), Entretien avec Marianne Payoy, *Lire*, octobre.
- TOURNIER, Michel (1979), *Des Clés et des Serrures. Images et proses*, Paris, Editions Chêne/ Hachette.
- TOURNIER, Michel, (1990), *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard Folio.
- TOURNIER, Michel, (2000), *Célébrations*, Paris, Gallimard Folio.
- TOURNIER, Michel (2002), Entretien avec Laurent Seksik, *Le point*, 11/10/02 - N°1569, p. 116.