L'espace de l'initiation dans "Le Médianoche amoureux" de Michel Tournier

Nicole Lazzarini

▶ **To cite this version:**

Nicole Lazzarini. L'espace de l'initiation dans "Le Médianoche amoureux" de Michel Tournier. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1990. Français. NNT : 1990METZ007L . tel-01775841

HAL Id: tel-01775841
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775841

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE METZ

FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Nicole LAZZARINI

L'ESPACE DE L'INITIATION

DANS

LE MEDIANOCHE AMOUREUX

DE

MICHEL TOURNIER

1e ex. (2 Vol.)

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE
LETTRES - METZ -

N° Inv.	L/Mz 90/7
Cote	d
Loc.	MAGASIN

THESE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITE

Présentée sous la direction de :
M. Le Professeur Michel BAUDE

1990

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ

031 536014 7

29/3/2005

1990027L

INTRODUCTION

En avril 1989, les éditions Gallimard publient le dernier ouvrage de Michel Tournier intitulé Le Médianoche amoureux. Il s'agit d'un recueil de nouvelles et contes qui sont narrés lors d'un repas nocturne par les commensaux d'Yves et Nadège, couple désireux de réunir ses amis afin de leur faire part de sa séparation. Dès le premier récit ou prologue, Les Amants taciturnes, le lecteur est informé de l'issue du dîner : le couple ne souhaite plus se séparer. Il vient d'écouter une série de récits de forme brève : d'abord des nouvelles réalistes, grises et dures auxquelles succèdent des contes et légendes teintés d'espoir. A la fin de la nuit, les amants connaissent ainsi une véritable révélation. Cette initiation qu'ils vivent intensément, le lecteur en prend connaissance au fil des pages où elle tisse un authentique canevas.

Les principaux récits sont repris en septembre 1989 pour un recueil paru dans une collection pour enfants sous le titre Les Contes du Médianoche selon un souhait cher à Michel Tournier, toucher le plus grand nombre possible de lecteurs susceptibles de féconder sa création.

Le lecteur initié à l'imaginaire de M. Tournier n'est pas surpris par l'omniprésence de ce thème dans son oeuvre. Il est récurrent dans l'ensemble des livres, qu'ils soient de fiction ou de réflexion.

L'intégralité des ouvrages d'imagination y fait référence. L'initiation constitue la trame, le fondement de l'histoire des héros. Nous ne pouvons passer sous silence les trois romans qui constituent les piliers de l'oeuvre de Michel Tournier quant à la démarche initiatique.

Dans son premier roman, Vendredi ou Les limbes du Pacifique, M. Tournier évoque l'initiation de Robinson au cours de son séjour sur l'île de Spéranza et sa rencontre avec Vendredi qui ne fut pas le moindre de ses initiateurs. L'auteur y dépeint les phases successives d'une métamorphose interne où Robinson quitte la sphère d'attachement à la terre pour atteindre celle de l'air, puis du soleil (1).

C'est Abel Tiffauges qui, dans Le Roi des Aulnes est initié au rôle de la phorie. Nous suivons dans le détail son itinéraire, de son obscur garage parisien à l'accomplissement de sa vocation de sauveur dans l'Allemagne nazie, tel Saint-Christophe portant le Christ.

Dans Les Météores, Jean et Paul forment un couple gémellaire. Quand le premier tente de briser, par un mariage, l'étroitesse de cette cellule close, le second s'emploie à faire échouer ce projet. Jean part seul, Paul se lance alors à sa recherche et accomplit un interminable voyage initiatique à travers le monde où "l'expérience de l'espace [...] se révèle dilatable et contractable, de la grande plaine canadienne aux minuscules jardins japonais" (2).

---

(1) cf MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 178.

(2) Id., ibid., p. 186.

Ce thème du voyage initiatique est repris dans La Goutte d'or, oeuvre parue en 1986, dans laquelle Michel Tournier décrit l'itinéraire, véritable quête d'identité, d'un jeune Nord Africain se rendant à Paris dans l'espoir de reconquérir son image.

Mais le terme d'initiation semble être de nos jours bien souvent galvaudé et ne plus recouvrir que le sens restreint d'accession à la connaissance de quelque chose que l'on ignorait jusque-là, grâce à l'intervention d'un spécialiste. Cet aspect ne revêt qu'une dimension didactique et ne confère pas à l'individu ce statut ontologique supérieur que seul le symbolisme est susceptible de lui procurer. En conséquence il nous faudra retrouver au-delà du sens lié à l'usage courant, par trop réducteur, son sens initial et profond, c'est-à-dire la signification métaphysique que lui attribuent les anthropologues, les psychologues, les philosophes, les écrivains et les artistes.

> "L'intelligence de la symbolique [...] n'est pas donnée aux savants spécialement mais elle est ouverte surtout aux simples et aux contemplatifs." (1)

Dans toutes les oeuvres de M. Tournier, l'espace parcouru revêt une dimension symbolique, tant il est vrai que l'espace constitue une préoccupation majeure de l'auteur (2). Déjà parce qu'il "forme l'une des matières essentielles de la lecture romanesque", l'initiation impliquant "un ubi" autant "qu'un quid ou un quando".

---

(1) ALLEAU (René), Enigmes et symboles du Mont Saint-Michel, Paris, 1970, p. 193.

(2) On a souvent affirmé que M. Tournier avait écrit un roman de l'espace : Les Météores. Nous savons que l'auteur a inventé un néologisme (anatopisme) pour désigner une erreur portant sur l'espace : "violation de la géographie (ou de la topologie) in TOURNIER (Michel) et BOUBAT (Edouard), Vues de dos, commentaire de la photographie intitulée Essaouira, Maroc. Il déclare notamment in Journal de Voyage au Canada que la notion d'espace l'interpelle constamment.

> "Si [...] l'événement, comme le personnage, implique un "*ubi* autant [qu'un] *quid* ou un *quando*", force est de constater que la narratologie n'a pas encore forgé de modèles théorique et méthodologique à son propos, comparables, par exemple, à ceux proposés pour le personnage (1). Lorsqu'il est question de l'"espace du texte" dans diverses études contemporaines, il ne s'agit pas toujours, d'ailleurs, de l'espace "représenté" dans le texte, mais du texte en tant qu'espace matériel." (1)

Quant au texte, il apparaît lui-même comme un espace, ce qui pourrait sembler paradoxal puisque

> "l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale est fait d'une succession d'instants qui s'accomplit dans la durée, dans notre durée." (2)

En fait il existe une spatialité spécifique à la littérature, des relations s'établissent entre des épisodes du texte fort éloignés dans la continuité d'une lecture linéaire et qui :

> "[..] exigent pour être considérés une sorte de perception simultanée de l'unité totale de l'oeuvre [...]." (3)

C'est dans ce sens qu'on pourra parler d'espace textuel.

Ces deux notions d'espace topologique du champ imaginaire de l'auteur et de l'ouvrage en tant que vecteur pourront être abordées à la lumière des recherches récentes établies par les psychologues et sociologues. L'espace de l'initiation des héros revêt une importance capitale car "plus encore que son "sujet" le lieu d'une fiction peut être sa vérité" (4) ainsi que l'écrit R. Barthes dans Le Degré Zéro de l'écriture.

---

(1) cf note in MONBALLIN (Michèle), Gracq, création et recréation de l'espace, Paris, Bruxelles, 1988, p. 15 et 16.

(2) GENETTE (Gérard), Figures II, Paris, 1969, p. 43.

(3) Id., ibid., p. 46.

(4) cité in MONBALLIN (Michèle), Gracq, création et recréation de l'espace, Paris, Bruxelles, 1988, p. 297.

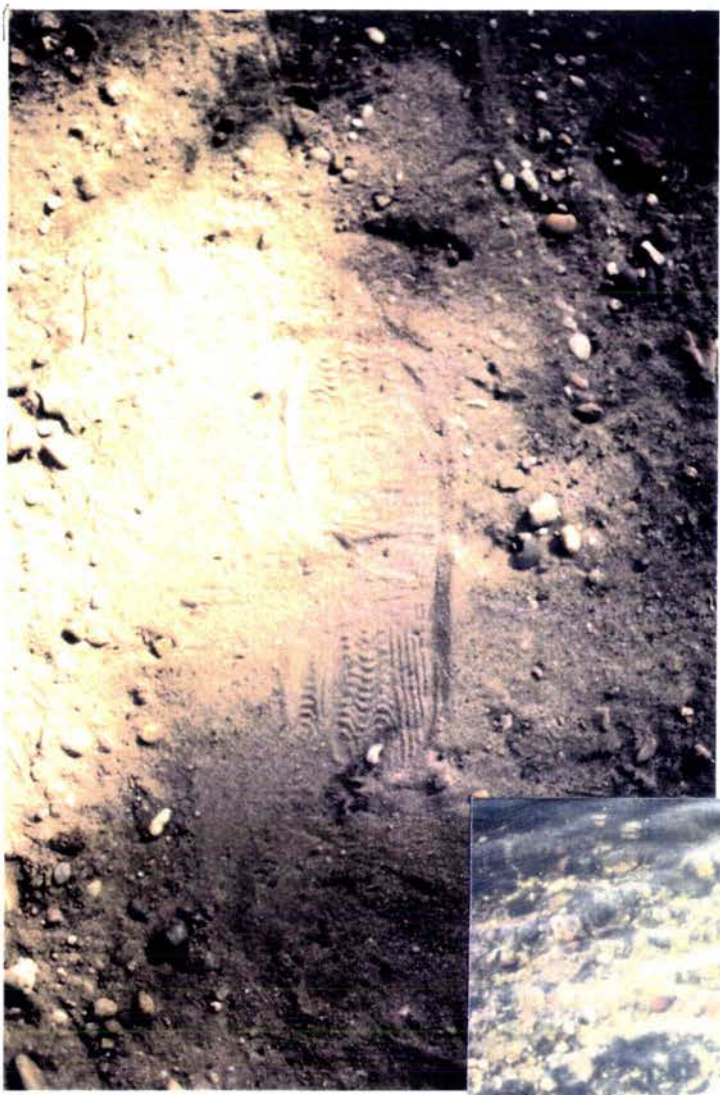
Après avoir dégagé et défini les notions d'initiation et d'espace, nous nous attacherons à soumettre à l'analyse les différents récits qui composent Le Médianoche amoureux ; l'examen de quelques nouvelles nous apprendra que toutes ne comportent pas d'initiation. L'appareil critique permettra de déceler dans le recueil les véritables cheminements initiatiques et d'en étudier les étapes caractéristiques qui auront été précisées précédemment ; des schémas et tableaux, rejetés en fin d'ouvrage, permettront d'étayer les démonstrations.

Nous n'avons pas, en effet, affaire au récit chronologique et détaillé d'une initiation mentionnant l'évolution psychologique de personnages, de néophytes, comme c'est généralement le cas dans toute oeuvre romanesque. Il y a ici abondance d'initiés, d'initiateurs et d'initiations. Le choix de la forme brève se révèle donc fondamentale. Le discours littéraire se situe davantage au niveau de la symbolique et fait ainsi appel au (x) vécu (s).

Dans Le Médianoche amoureux les héros sont multiples : c'est bien entendu sur les personnages des contes et nouvelles rapportés par les différents invités que se portera dans un premier temps notre attention. Nous nous pencherons ensuite sur Yves et Nadège, les deux amants qui écoutent, traversent l'espace des récits, qui, selon le genre auquel ils appartiennent, auront une incidence négative ou positive sur le devenir du couple. Enfin, c'est le lecteur lui-même qui sera soumis à notre analyse : il sort transformé de cet espace de mots aménagé par M. Tournier. L'espace topologique de l'initiation des différents héros s'amplifie, s'enrichit progressivement de l'espace textuel. Tous deux s'emboîtent et génèrent les cadres privilégiés d'initiations multiples selon un étagement que nous nous plairons à mettre en évidence.

PREMIERE PARTIE

DEFINITION DES NOTIONS D'INITIATION ET D'ESPACE



"L'"initiation" est coexistante à toute existence humaine authentique. Pour deux raisons : d'une part, parce que toute vie humaine authentique implique crises de profondeurs, épreuves, angoisse, perte et reconquête du soi, "mort et résurrection" ; d'autre part, parce que, quelle que soit sa plénitude, toute existence se révèle, à un certain moment, comme une existence ratée. Il ne s'agit pas d'un jugement moral qu'on porte sur son passé, mais d'un sentiment confus d'avoir manqué sa vocation, d'avoir trahi le meilleur de soi-même [...].

Cela veut dire, en somme, qu'on rêve d'une nouvelle existence, régénérée, plénière et significative. Il ne s'agit pas du désir obscur, caché au fond de toute âme humaine, de se renouveler périodiquement, selon le modèle du renouvellement cosmique. Ce qu'on rêve et espère dans ces moments de crise totale, c'est d'obtenir un renouvellement définitif et total, une *renovatio* qui puisse transmuter l'existence [...].

La nostalgie d'une *renovatio* initiatique, qui surgit sporadiquement des tréfonds de l'homme moderne areligieux, nous semble alors hautement significative : elle serait, en somme, l'expression moderne de l'éternelle nostalgie de l'homme de trouver un sens positif à la mort, d'accepter la mort comme un rite de passage à un mode d'être supérieur. Si on peut dire que l'initiation constitue une dimension spécifique de l'existence humaine, c'est surtout parce que seule l'initiation confère à la mort une fonction positive : celle de préparer la "nouvelle naissance", purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustrait à l'action dévastatrice du Temps."

Mircea ELIADE

Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation.
(p. 273 et 274)

1.1 La notion d'initiation

L'emploi fort répandu de nos jours du terme initiation et ce par un large public nécessite que nous nous appliquions avant de poursuivre notre démarche à revenir sur sa signification exacte. Lorsque le mot initiation est utilisé dans la conversation courante, c'est généralement au sens figuré le plus ouvert, tel qu'il est présenté dans le Petit Larousse illustré :

> "Action de donner à quelqu'un la connaissance de certaines choses qu'il ignorait : *initiation à la philosophie.*" (1)

Nous retrouvons cette acception dans le Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française en neuf volumes, dont la définition est cependant plus complète :

> "Action de donner ou de recevoir les premiers éléments d'une science, d'un art, d'un jeu, d'une pratique, d'un mode de vie... → Apprentissage, instruction. *L'initiation de qqn par qqn. L'initiation des débutants.*" (2)

---

(1) Petit Larousse illustré, Paris, 1972, p. 544.

(2) ROBERT (Paul), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1985. Tome V, p. 598 et 599.

Est adjointe à cet article la notion : ouvrage qui fournit les éléments de base sur une discipline étudiée. Cette définition du mot initiation employé dans le langage courant élargit considérablement le champ notionnel de son application.

Il en va de même pour le verbe correspondant et c'est dans ce sens que Michel Tournier l'utilise lui-même lors d'un entretien lorsqu'il déclare :

> "[...] François Mitterrand est un homme très cultivé, qui lit énormément. Mais je me flatte de l'avoir *initié* * à la Prusse, qu'il connaissait mal : je lui ai révélé que c'était le bastion antinazi du IIIe Reich, [...]" (1).

Nous retrouvons ce sens sous forme substantivée dans Le Médianoche amoureux lorsque l'héroïne de la première partie de l'ouvrage, Nadège, déclare à son mari à propos des remèdes proposés par les médecins pour lutter contre le ronflement :

> "[...] il y a aussi l'uvulo-palatopharyngoplastie- pour les *initiés* * l'u.p.p. [...]" (2).

Emile Littré, dans son Dictionnaire de la langue française, publié de 1863 à 1873, définit déjà ce verbe dans cette perspective :

> "Donner la connaissance d'une chose, mettre au fait d'une affaire, d'une science, d'un art, d'une profession, etc." (3)

---

(1) GARCIN (Jérôme), "A trois mois des législatives, Tournier tombe-t-il à pic ?", L'Evénement du Jeudi, 9-15 janv. 1986, p. 73.

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 32.

(3) LITTRE (Emile), Dictionnaire de la langue française, Paris, 1960, tome 4, p. 997.

comme le fait au début du Médianoche amoureux, le capitaine du bateau sur lequel Yves fait son apprentissage, lors de la visite des enfants de l'armateur :

> "[...] le capitaine s'efforçait de leur faire les honneurs du *Frehel* et de les *initier* * au grand métier." (1)

Cependant, il confère au nom initiation un sens figuré nettement plus restreint, celui de :

> "Première introduction à certaines choses ou secrètes ou élevées." (2)

Et de citer comme exemple, cette phrase de J.J. Rousseau :

> "Les simples hôtes, n'y sont point admis [dans une salle à manger] ; jamais on n'y mange quand on a des étrangers ; c'est l'asile inviolable de la confiance, de l'amitié, de la liberté : c'est la société des coeurs qui lie en ce lieu celle de la table ; elle est une sorte d'*initiation** à l'intimité, et jamais il ne s'y rassemble que des gens qui ne voudraient plus être séparés." (2)

Cette acception rejoint parfaitement celle définie dans le Robert alphabétique et analogique de la langue française, à savoir :

> "Introduction à la connaissance d'un savoir ésotérique, et, par ext., de choses secrètes, cachées, difficiles. *Initiation (de qqn) à l'alchimie, aux sciences occultes.*" (3)

Ce sens beaucoup plus précis revêt deux aspects fort importants.

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 12.

(2) LITTRE (Emile), Dictionnaire de la langue française, Paris, 1960, tome 4, p. 997.

(3) ROBERT (Paul), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1985. Tome V, p. 599.

C'est, d'une part, le caractère introductif attribué à cette démarche qui semble d'ailleurs inhérent au mot même si l'on se réfère à son étymologie latine :

> "initiation-1488, rare jusqu'au XVIIIe, lat. *initiatio*, du supin de *initiare*." (1)

Le verbe initier apparu vers 1355 ayant également pour racine ce verbe latin :

> "initier - latin *initiare*, proprement "commencer", de *initium* "début"." (2)

D'autre part les connaissances qui sont censées être transmises à la personne initiée possèdent un statut spécifique : de l'ordre du secret, elles rappellent les rites par lesquels les Anciens accédaient aux "mystères" ou elles ouvrent la voie à un niveau ontologique supérieur. Elles s'adressent à quelques néophytes et par là-même supposent une démarche cérémonielle.

Nous découvrons ici un autre aspect de l'initiation que Paul Robert, dans le même article, rapproche de l'éducation mais qui ne saurait être réduit de façon trop schématique à la notion d'enseignement. C'est ainsi que l'entend Michel Tournier dans Le Vent Paraclet, essai paru en 1977, qu'il a qualifié fréquemment "d'autobiographie intellectuelle" :

> "L'éducation au sens le plus large du mot prépare un enfant à entrer dans la société et à y tenir sa place. Il semble qu'elle revêt

---

(1) ROBERT (Paul), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1985, Tome V, p. 598.

(2) Id., ibid., p. 599.

> toujours et partout deux formes, l'une morale, affective, voire magique, l'autre purement intellectuelle et rationnelle. La première est *initiation* *, la seconde information :
>
> Education : initiation + information." (1)

L'auteur établit d'emblée une discrimination essentielle, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire concernant sa nature propre, entre la fonction d'instruire et celle d'éduquer. Le verbe éduquer n'a-t-il pas pour racine le latin *ducere* qui signifie conduire.

L'initiation et la transmission de connaissances ou information n'appartiennent pas au même ordre. L'information relève du domaine du savoir que l'on s'approprie comme un "avoir". Elle contribue incontestablement à la formation de l'élève mais elle ne dépasse pas le champ d'objectif de l'acquisition de données.

L'initiation, quant à elle, procède du domaine de l'"être". Elle ne concerne pas seulement les capacités intellectuelles de l'être humain.

> "Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un autre." (2)

Elle considère celui-ci en tant que totalité et fait appel à sa sensibilité, son affectivité, sa conscience et son âme (sans écarter l'aspect corporel de l'expérience vécue) et suppose donc une véritable restructura-

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 57.

(2) ELIADE (Mircea), Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, Paris, 1959, p. 10.

tion de la personnalité du néophyte, phénomène qui est exclu si on considère seulement l'information.

> "[...] l'initiation est un exaltant décollage.
> Confrontation, éducation, initiation ou les trois façons de recevoir le grand déferlement de l'expérience, en le défiant, ou l'assimilant ou le dépassant." (1)

Une distinction rigoureuse entre ces trois notions semble devoir s'imposer, ce que nous tenterons d'établir dès la fin de cette première partie afin de faire émerger la nature structurelle des différents récits du Médianoche amoureux.

Comme le recommande expressément S. Vierne, il faut "prendre garde de ne pas déchiffrer partout le mythe" (2) car nous devons tenir compte d'"une vocation, la vocation impliquant un changement d'état, une mue, et non pas une simple maturation" (3).

Nous partageons ainsi une des préoccupations de M. Tournier qui souhaite redonner à l'initiation la place qui lui revient et qui lui fait trop souvent défaut dans notre monde moderne (4). Il écrit au début du Vent Paraclet :

> "L'éducation lavée de toute trace d'initiation n'est plus que la dispensatrice d'un savoir utile et rentable." (5)

---

(1) TOURNIER (Michel), "En marge du romantisme allemand. Les voyages initiatiques", Le Monde, 19-20 janv. 1977, p. 22.

(2) VIERNE (Simone), "Pour l'élaboration d'une mythocritique" in Mythes, Images, Représentations, Actes du XIV° Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée, Paris, Limoges, 1981, p. 83.

(3) CELLIER (Léon), Parcours initiatiques, Neuchâtel, Grenoble, 1977, p. 125.

(4) cf VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 94 et p. 126.

(5) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 65.

C'est pourquoi Michel Tournier dans les pages précédentes s'indigne de ce que le projet initiatique ne fasse plus partie intégrante de l'éducation dispensée à l'école :

> "Or il me semble justement que nous assistons dans l'histoire de l'éducation à une diminution progressive de la part d'initiation face à une information envahissante, et cela à un point qui est devenu depuis longtemps néfaste." (1)

Ces quelques réflexions de Michel Tournier sur le rôle de l'initiation dans la démarche éducative reprennent l'affirmation qu'il avait déjà exprimée en 1970 dans les premières pages de son roman, Le Roi des Aulnes, lorsque son héros, Abel Tiffauges, devenu adulte, évoque sa scolarisation en ces termes :

> "Depuis mes années d'initiation au Collège Saint-Christophe, je n'ai cessé d'observer des hiéroglyphes tracés sur mon chemin ou d'entendre des paroles confuses murmurées à mes oreilles, sans rien comprendre, sans pouvoir en tirer autre chose qu'un doute supplémentaire sur la conduite de ma vie, mais aussi, il est vrai, la preuve réitérée que le ciel n'est pas vide." (2)

Preuve est ainsi faite que l'initiation confère au novice un statut ontologique supérieur en lui révélant un autre monde de possibles, une autre dimension de l'être. Et c'est cette dimension, "autre moitié obscure, chaleureuse, magique, de l'éducation" (3) qui, si on la trouvait dans les établissements religieux de "l'immédiat avant-guerre" (4), fait cruellement défaut dans les écoles et collèges d'aujourd'hui.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 58.

(2) Id., Le Roi des Aulnes, p. 16.

(3) Id., Le Vent Paraclet, p. 66.

(4) Id., ibid., p. 62.

Michel Tournier s'en déclare navré car elle lui semble devoir tenir une place fondamentale dans la vie de l'enfant comme il le proclame dans la première partie du Vent Paraclet où il évoque son itinéraire initiatique personnel :

> "Initiation, ce grand mot, encore. Il ne nous quittera pas de sitôt. C'est, selon moi, tout le problème de l'enfance." (1)

Ces quelques références à l'univers de Michel Tournier nous permettent de mesurer à quel point l'auteur est attaché à cette notion et quel statut il lui confère. Mais nous n'avons fait qu'évoquer le sens figuré de ce terme.

Quant au sens propre du substantif, E. Littré le définit ainsi :

> "Chez les anciens, action d'initier aux mystères ; cérémonie qui accompagnait cette action. Chaque secte exigeait de nouvelles vertus, et recommandait à ses pénitents une nouvelle vie, *initium novae vitae*, et de là le mot initiation." (2)

Et de citer Voltaire, Dictionnaire philosophique, Baptême, I.

C'est encore le sens premier auquel se reporte initialement Paul Robert quand il écrit :

> "Relig. anc. Admission aux mystères*⇒Mystagogie. *L'initiation des fidèles aux mystères d'Eleusis. Les projets télétiques, "dont les poèmes concernaient les initiations et les divinités mystérieuses"* (Barthélémy).
> Il n'y avait alors aucun culte qui n'eût ses mystères, ses associations, ses catéchumènes, ses initiés, ses profès. [...]

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 49.

(2) LITTRE (Emile), Dictionnaire de la langue française, Paris, 1960, tome 4, p. 996 et 997.

"Admission à une religion, un culte (⇒Baptême, ci. 5 : famille cit. 4), dans une société secrète⇒Affiliation, introduction. *L'initiation des profanes à... L'initiation d'un nouvel adepte par qqn, par une cérémonie. L'initiation maçonnique* → Franc-maçonnerie, cit. 1. *Cérémonies, rites d'initiation (⇒ Initiatique) Endurer les épreuves d'initiation (→ Catéchumène, cit. 2) Importance des rites d'initiation dans les sociétés africaines traditionnelles.*
Les cérémonies de fécondité ne sont pas les seules. D'autres ont pour but de faire entrer les jeunes gens dans la société des hommes et de les agréger ainsi à la collectivité. Ce sont les rites d'initiation.

Roger Caillois, L'Homme et le Sacré, p. 140." (1)

Nous constatons donc que c'est au domaine religieux, métaphysique que se rapporte la définition originelle du terme. Même si les remarques précédentes prouvent à l'envi qu'à la notion d'initiation sont étroitement liés les concepts de découverte de nouveaux savoirs, d'exploration de domaines réservés et de statut privilégié de l'"élève intronisé". Elles restent cependant très énigmatiques quant à la définition du schéma appropriatif de cette démarche. Elles ne mentionnent qu'avec parcimonie l'existence et la pratique de rites spécifiques que les anthropologues n'ont pas manqué d'étudier avec minutie comme en témoignent les nombreux ouvrages parus sur ce sujet et auxquels nous ferons constamment référence dans le cadre de cette étude.

Dans un souci d'exhaustivité, nous prolongerons notre réflexion sur la signification de l'initiation par une étude de l'étymologie grecque de ce terme proposée par Simone Vierne dans son livre Rite, roman, initiation :

"[...] Le mot grec τελετή et le verbe τελεῖν indiquent le but de l'opération, "rendre parfait". La racine τελός vient elle-

(1) ROBERT (Paul), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1985, tome V, p. 598 et 599.

> même de l'indo-européen queles, qui désigne l'endroit où, à la course, ou dans le labour, on fait demi-tour, ayant *accompli* la partie neuve du parcours. L'idée générale des mots de la famille, en dehors de la spécialisation religieuse, est l'idée d'achèvement, de perfection. Aussi n'est-il pas étonnant que le verbe de même racine (avec élargissement en u) τελευτὰν veuille dire, avec ou sans complément exprimé, achever sa vie - donc mourir. Les Grecs, friands du Verbe et du jeu sur le Verbe ont, avec prédilection, fait se rencontrer les mots : τελεῖσθαι / τελευτὰν être initié - mourir." (1)

Nous abordons ici une autre dimension car nous pressentons d'emblée grâce à ces informations complémentaires la nécessité d'une transformation progressive de l'être humain visant à la perfection, la re-naissance. Et cette métamorphose se fera au prix du franchissement d'une série d'épreuves, et en particulier de la mort initiatique, dont le héros aura à triompher.

En évoquant cet aspect ontologique de l'initiation, Simone Vierne se rapproche de la conception des anthropologues sur ce sujet et des philosophes, tel Mircea Eliade qui, dans ses travaux, en particulier dans son livre Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, a exposé son interprétation des faits initiatiques.

La mort semble être la condition *sine qua non* de cette transformation comme le précise la définition du terme initiation dans le Dictionnaire des symboles de J. Chevalier et A. Gheerbrant :

> "Initier, c'est d'une certaine façon *faire mourir* *, provoquer la mort. Mais la mort est considérée comme une sortie, le franchis-

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 7.

* souligné par nous

> sement d'une porte donnant accès ailleurs. A la sortie succède une entrée. Initier, c'est introduire." (1)

Cette étape indispensable que constitue la mort est également mentionnée par S. Vierne lorsque celle-ci, après examen minutieux de l'étymologie du mot, parvient à cette conclusion :

> "Notons encore que le mot grec qui désigne le candidat à l'initiation, *néophyte*, est lui aussi évocateur : c'est la "nouvelle plante", celle qui vient de germer du grain enfoui en terre. Ainsi se rejoignent sur le plan du concept les deux étymologies, latine et grecque : l'initiation est le *commencement* d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et, comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître. C'est là le sens que tous les ethnologues et historiens des religions donnent à l'initiation [...]" (2)

Mais, comme nous venons de l'observer, toute initiation ne constitue pas un événement ou un rituel ponctuel en soi. Elle s'inscrit dans un schéma constitutif spécifique et ne saurait être étudiée en dehors de ce cadre précis. Les ethnologues s'accordent généralement pour qualifier ce processus de parcours initiatique qui selon l'expression de G. Durand "est transmutation d'un destin" (3) et le diviser en trois parties bien distinctes. Ce que S. Vierne explicite dans le chapitre I de son essai et qui pourra nous fournir une grille d'analyse adéquate pour l'étude de la démarche initiatique dans les nouvelles et contes qui constituent la deuxième partie du Médianoche amoureux.

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 521.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 7.

(3) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 351.

1.2. Le parcours initiatique et ses modalités

L'initiation représente donc un *continuum* que G. Durand définit ainsi :

> "[...] l'initiation comporte tout un rituel de successives révélations, elle se fait lentement par étapes et semble suivre de très près, comme dans le rituel mithriatique, le schème agrolunaire : sacrifice, mort, tombe, résurrection." (1)

et intègre donc dans son *scenario* *, qualificatif par lequel S. Vierne désigne ses différentes séquences constitutives (2), une série de modalités symboliques dont il faut souligner le caractère communément répandu :

> "On rencontre partout le même schéma initiatique fondamental, comprenant les mêmes phases, comme s'il s'agissait d'un prototype permanent et universel." (3)

---

(1) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 351.

* souligné par nous.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 13.

(3) ALLEAU (René), La Science des symboles, Paris, 1977, p. 46.

1.2.1 La préparation

Tout néophyte présenté à la cérémonie de l'initiation se doit dans un premier temps de se soumettre à une phase de préparation. Etant donné le caractère solennel et symbolique que revêt ce rituel, il ne saurait être question dans quelque structure ou société dite primitive que ce soit, de franchir les épreuves initiatiques sans au préalable, et de façon transitoire, s'être "retiré du monde" en quelque sorte. Pour ce faire, le candidat doit être tenu à l'écart des préparatifs, non seulement parce qu'il est considéré comme "profane", mais surtout parce que :

> "cette phase d'attente doit mettre le novice dans une disposition d'angoisse religieuse, propre à préparer son coeur aux révélations sacrées." (1)

Pour la première fois de sa vie, il expérimente véritablement la solitude (2) et éprouve une peur d'ordre métaphysique. Une grande part de responsabilité lui incombe et il ne saurait déroger à cette condition. La prise de conscience semble donc faire partie intégrante du processus et constituer un aspect fondamental et universel de cette étape qui en comporte trois (3).

Le second de ces aspects concerne l'espace dans lequel se déroulera l'initiation, espace retiré qui sera souvent aménagé pour la cir-

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 13.

(2) cf YANELLE (Pierre), Mort et initiation dans l'oeuvre de Michel Tournier, Metz, 1981, p. 9.

(3) cf VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 14.

constance mais qui pourra également investir un lieu traditionnellement sacré. Nous remarquons que ce critère peut s'observer à la fois pour les initiations de puberté des sociétés sans écriture et les initiations aux sociétés secrètes. S. Vierne rappelle par exemple que :

> "Les loges maçonniques sont elles aussi minutieusement préparées pour les diverses initiations, et les rituels sont extrêmement précis et rigoureux." (1)

Nous venons d'aborder la notion d'espace sacré, ce qui laisse supposer que le futur initié doit se présenter en ce lieu non seulement après une démarche de réflexion, mais également en état de pureté. C'est pourquoi la dernière condition à respecter consiste en un rite de purification même si :

> "Le rite n'est guère attesté pour les initiations de puberté et de façon générale pour les initiations primitives. Cela se conçoit, car pour les premières, le novice n'est, à la lettre, ni bon ni mauvais ; il n'est encore rien, on va lui apprendre à être." (2)

Ces deux caractères de la préparation du néophyte à la mort initiatique se rejoignent sur le plan de la signification symbolique en ce sens qu'ils requièrent de lui un détachement, une séparation d'avec le monde profane "qu'il s'agisse de l'univers maternel ou du passé personnel du myste" (2). L'accession au stade suivant ne peut se réaliser que si le candidat satisfait à cette exigence. Cette étape le mènera donc à l'initiation à proprement parler, c'est-à-dire le passage obligé par la mort au passé. Comme l'explique S. Vierne,

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 14.

(2) Id., ibid., p. 16.

> "Il s'agit désormais, pour le néophyte, de dépouiller sa condition première, de mourir pour naître autre." (1)

Ce premier seuil franchi, le futur initié est alors prêt à accomplir le voyage initiatique qui le conduira au "pays de la mort" qui peut se révéler sous des apparences fort diversifiées (2).

1.2.2 Le voyage dans l'au-delà

Si la préparation constitue une étape absolument indispensable à qui veut accéder à l'initiation, elle n'en constitue bien évidemment pas le stade essentiel car celui-ci est centré sur un voyage qui représente la mort initiatique proprement dite. Et ce voyage est inauguré par des rites d'entrée dont les traces se retrouvent dans maintes sociétés dites primitives. Il s'accompagne généralement de diverses manifestations symboliques comme un déplacement effectué les yeux bandés, ou une perte de connaissance effective ou simulée, ou bien encore un sommeil (1). Cette introduction dans le champ de la mort

> "[...] revêt la plupart du temps une allure assez dramatique. Deux caractères surtout la marquent, qu'on peut trouver séparément ou de façon concomitante : la perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible, du moins aux yeux de la raison et de l'expérience quotidienne, que l'on nomme souvent du nom qu'elle a pris dans la légende grecque de la Toison d'Or, les Symplégades." (1)

Elle contribue largement à conférer aux rites préliminaires leur

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 19.

(2) Id., ibid., p. 55.

dimension ontologique car elle constitue un point de non-retour comme l'affirme S. Vierne :

> "[...] ces rites d'entrée, soit qu'ils miment de façon diverse l'évanouissement [...] soit qu'ils accentuent le côté périlleux et surhumain de l'entreprise par la dramatisation de l'entrée paradoxale, prolongent et complètent la phase préparatoire : la séparation d'avec le monde profane a eu lieu et elle est *irréversible* *." (1)

Le novice est ensuite invité à procéder à l'anéantissement de son état antérieur par le voyage dans le royaume de la mort qui peut se concevoir, selon la société à laquelle il appartient, selon des modalités différentes, toutes susceptibles de se dérouler soit de façon isolée, unique, soit plurielle. Bien qu'elles se manifestent fort diversement, il est possible de les regrouper selon trois rubriques, ce à quoi s'est employée S. Vierne :

> "- les rituels initiatiques de mise à mort,
> - le retour à l'état embryonnaire (*regressus ad uterum*)
> - la descente aux enfers et (ou) la montée au ciel." (1)

La mise à mort semble constituer le principe intrinsèque de cette première catégorie modale. Même si les manifestations extérieures de ces pratiques incluent une dimension ascétique destinée à éprouver la résistance du novice par le froid, le jeûne, le silence, etc., elles ne laissent oublier leur signification la plus profonde : la destruction effective d'un "être" antérieur (2). Nous étudierons ultérieurement un des exemples cités par S. Vierne, la veillée vécue par le futur chevalier avant la cérémonie de l'adoubement, cérémonie évoquée par Michel Tournier dans un conte du

---

* souligné par nous

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 22.

(2) Id., ibid., p. 23.

Médianoche amoureux intitulé Angus. (1) Dans les sociétés archaïques, cette "mise en condition du novice" (2) s'assortissait le plus souvent de véritables scènes de torture censées transformer spirituellement le futur initié.

> "Comment ne se serait-il pas senti *réellement* ressuscité à une conscience d'exister dans un état absolument différent non seulement de son expérience antérieure mais aussi de celle des "profanes" qui ne pouvaient pas même imaginer ce qu'il avait connu ?" (3)

Quant au deuxième type de mort initiatique, il est convenu de l'appeler :

> "le *regressus ad uterum,* par référence à l'expression psychanalytique. Car la mort initiatique est comme le retour à une vie embryonnaire, pleine de promesses de vie, mais encore proche du néant auquel il faut bien retourner si l'on veut changer totalement." (4)

On rejoint alors un stade antérieur à celui de l'entrée dans la vie, ce stade qui symbolise le retour à la matrice, l'adéquation au corps maternel, la communion avec la mère :

> "Le néophyte semble opérer un processus de régression, sa nouvelle naissance est comparée à un retour à l'état foetal dans le ventre d'une mère. Certes, il pénètre dans la nuit, mais la nuit qui le concerne, si elle est comparable à celle du sein maternel, est de façon plus ample la nuit cosmique." (5)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 211.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 26.

(3) ALLEAU (René), La Science des symboles, Paris, 1977, p. 46.

(4) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 29.

(5) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 522.

Cet aspect très significatif du voyage dans l'au-delà se révèlera sous une multiplicité de formes symboliques, ovoïdes, triangulaires ou autres. Parfois l'image même de l'embryon est suggérée. Et le "simulacre d'existence intra-utérine et d'émergence à la naissance" (1) prend alors un aspect tout à fait réaliste. Il est à noter que les autres représentations de la matrice, pour la plupart, "lient l'image du creux et de l'ombre" (2) quand elles ne figurent pas directement une tombe, une caverne, une grotte, ou parfois un tunnel comme Michel Tournier nous en donne l'exemple dans une des premières nouvelles du Médianoche amoureux, Lucie ou La femme sans ombre (3), au titre si évocateur.

Une autre symbolisation du *regressus ad uterum* est mentionnée par la pénétration du novice dans le ventre d'un monstre dont le serpent, le dragon, le crocodile ou la baleine constituent les figures les plus fréquentes. La récurrence des monstres marins ou chtoniens dans les rites initiatiques est révélatrice d'une part de la connotation évidente qui les apparente à des images féminines et d'autre part de la dimension symbolique qu'ils intègrent presque universellement. Qu'ils soient de nature "terrienne" ou aquatique, ces animaux dévorants, engloutissants font référence à l'univers matriciel que le futur initié pénètre soit sur le mode de l'avalement, soit sur celui du combat qu'il livre contre ce monstre. Mais ce rite s'enrichit d'un aspect métaphysique car il participe

---

(1) BETTELHEIM (Bruno), Les Blessures symboliques : essai d'interprétation des rites d'initiation, Paris, 1977, p. 141.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 31.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 144 à 147.

de la représentation du monde au temps du chaos originel. En effet la pensée primitive conçoit ces types d'êtres en tant que symboles de la Terre-Mère ou de la Mer-Mère (1). Gilbert Durand, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, résume ainsi la parenté de ces deux thématiques :

> "Si l'on étudie, toutefois, dans toute son ampleur le culte de la Grande Mère et sa référence philosophique à la *materia prima*, on s'aperçoit qu'il oscille entre un symbolisme aquatique et un symbolisme tellurique." (2)

Parenté ou analogie qui est loin d'être reconnue par tous. G. Durand cite pour exemple M. Eliade qui établit une discrimination fine entre ces deux types de maternité, l'une, la Mer, se situant aussi à "l'origine des choses" mais précédant "l'organisation du Cosmos" (3) alors que l'autre, la Terre, produirait les formes différenciées et vivantes. G. Durand se refuse à cette distinction et conclut :

> "[...] nous nous contenterons de souligner l'isomorphisme complet des symboles et de l'iconographie de la Mère suprême où se confondent vertus aquatiques et qualités terrestres. Ce n'est en effet que plus tardivement dans la conscience imageante que la "materia" primitive, dont tout le symbolisme est axé sur la profondeur chtonienne ou abyssale du giron, se transforme en la Grande Déesse cyclique du drame agricole, que Déméter se substitue à Gé". (2)

Pénétrer selon l'un quelconque de ces modes la Terre ou la Mer

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 35.

(2) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 261 et 262.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, 1989, Paris, p. 941.

signifie donc, lors de cette pratique initiatique, revenir à un stade antérieur à l'organisation du cosmos. S. Vierne tente d'expliquer ce retour au chaos comme une mise en scène de l'apparition de l'humain sur le plan mythique, corrélatif à la transformation que va connaître le néophyte :

> "Autant que l'on puisse savoir, l'initiation devait répéter d'une manière ou d'une autre cette génération primordiale qui sort enfin le monde du chaos et va permettre l'apparition de l'homme, à la suite d'un meurtre rituel. En fait, toute une série de rites répète les moments mythiques du passage du Chaos à la Création, et donc les motifs de l'initiation des jeunes gens [...] pour chasser d'un corps les démons et lui redonner une nouvelle vie, il est nécessaire de retourner d'abord à l'état de Chaos indifférencié, riche de toutes les possibilités, pour faire jaillir la forme la meilleure [...]" (1)

Le voyage dans le domaine de l'au-delà peut encore s'effectuer sous un dernier aspect, le voyage en tant que tel, qui

> "peut se faire, en somme, dans trois dimensions : horizontalement, si l'on peut dire, en particulier, dans le cas du voyage vers une île mythique ; ou bien vers le bas, [...] vers le haut, le ciel, où se trouvent les êtres divins." (2)

Cette pratique du voyage dans le cadre de la quête initiatique est d'ailleurs un thème qu'affectionne tout particulièrement Michel Tournier. Nous pouvons citer à titre d'exemples tous ses romans dont le voyage initiatique représente un noyau constitutif central : Vendredi ou Les limbes du Pacifique, Le Roi des Aulnes, Les Météores, Gaspard, Melchior et Balthazar et enfin La Goutte d'or. Ce motif récurrent dans la quasi-totalité de l'oeuvre de M. Tournier est également présent dans

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 39.

(2) Id., ibid., p. 39 et 40.

Le Médianoche amoureux, en particulier dans le conte intitulé Pierrot ou Les secrets de la nuit, où l'héroïne effectue un long voyage en compagnie d'Arlequin avant de regagner son village (1) et Le Roi mage Faust, relatant la quête du roi Faust, qui a consacré l'essentiel de sa vie à la recherche de la vérité (2).

Il est évident, comme le souligne S. Vierne, que

> "le Voyage est un thème initiatique dont on voit tout de suite les résonances dans les mentalités et la littérature moderne." (3)

Léon Cellier multiplie à ce sujet les exemples empruntés à la littérature romantique :

> "Pour traduire concrètement ce cheminement spirituel, l'imagination poétique use naturellement du thème du voyage. Un voyage romantique est toujours plus ou moins une quête mystique. Les archétypes du voyage initiatique, du voyage au bout de la nuit, apparaîtront donc en filigrane de toutes les oeuvres décrivant le voyage de l'âme : la recherche du Château, du Sanctuaire, du Trésor, du Secret, la Traversée ou l'Ascension, la Marche dans le labyrinthe ou la forêt obscure, la Montée en spirale, la Descente aux enfers." (4)

Nous atteignons maintenant, après l'étude de l'accomplissement des différentes étapes du voyage dans le domaine de la mort, l'ultime péripétie du scénario initiatique.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 227 à 242.

(2) Id., ibid., p. 193 à 198.

(3) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 44.

(4) CELLIER (Léon), Parcours initiatiques, Neuchâtel, Grenoble, 1977, p. 123.

1.2.3 La re-naissance

Cette nouvelle naissance, naissance culturelle, est susceptible de se produire selon deux processus opposés que l'on désigne généralement par le terme sortie. La première se présente traditionnellement sous "la forme d'une expulsion violente" (1) que S. Vierne qualifie de "périlleuse" bien qu'elle ne le soit pas toujours de façon ostentatoire. La deuxième, au contraire, se caractérise par une manifestation de type lumineux mais ne revêt qu'une relative paucité de formes observables et S. Vierne lui confère le qualificatif "heureuse" (2). Cette sortie s'accompagne tantôt d'un geste spécifique, tantôt d'un réveil. Le plus souvent, l'initié réapparaît sous les traits d'un nouveau-né, ce qui signifie qu'il lui faut alors réapprendre à manger, à parler, et il se comporte comme un véritable bébé. S. Vierne décrit ainsi cette pratique :

> "Une fois "renés", les jeunes gens jouent souvent pour un temps le rôle de bébés : ils ne se souviennent apparemment de rien qui les rattache à la vie passée. Ils oublient leur langue, leur parenté ; ils ont même le droit de voler, ils poussent des cris inarticulés, il faut leur apprendre à se laver, à se nourrir [...]" (3)

Ce symbolisme contribue à expliquer la nudité fréquemment répandue lors de cette suprême pratique rituelle.

Le dernier signe que nous nous proposons d'étudier quant à la

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 45.

(2) Id., ibid., p. 55.

(3) Id., ibid., p. 46.

re-naissance du néophyte est celui de l'attribution d'un nouveau nom, correspondant au récent statut qu'il vient d'acquérir.

> "Une autre manière de signifier la nouvelle naissance est le changement de nom, attesté absolument dans toutes les cultures et initiations." (1)

précise S. Vierne qui ajoute que cette métamorphose onomastique traduit souvent dans nos sociétés modernes "un changement de personnalité" (1). Nous constatons d'ailleurs que cette démarche, loin d'être tombée en déshérence, est particulièrement présente dans l'oeuvre de Michel Tournier où elle prend une signification d'ordre quasi heuristique. Point n'est besoin de faire appel à un quelconque procédé mnémonique pour se rappeler l'importance que l'auteur accorde à l'attribution d'un nouveau nom. Un des exemples les plus probants se trouve dans Pierrot ou Les secrets de la nuit où Colombine devient successivement Colombine Arlequine et Colombine Pierrette, selon qu'elle subit une métamorphose en compagnie de l'un ou l'autre des protagonistes du récit (2).

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 48.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 240 et 242.

1.3. Les différents types d'initiation traditionnels

Les anthropologues s'accordent à distinguer essentiellement deux types d'initiation :

- l'initiation dite de puberté qui consiste principalement à permettre à l'adolescent d'entrer dans le clan des adultes après avoir satisfait aux diverses épreuves qui lui ont été infligées,

- l'initiation aux sociétés secrètes qui ouvre au néophyte l'accès à des connaissances cachées, au sacré dans ses retranchements les plus profonds.

1.3.1 L'initiation de puberté

Si ces deux formes d'initiation traditionnelles obéissent au même scénario quant aux différentes étapes du rituel, elles ne peuvent être réduites à la même interprétation. En effet, elles ne s'adressent pas aux mêmes individus. Les initiations pubertaires, si elles sont réservées à une certaine classe d'âge, se déroulent majoritairement de façon collective et donc touchent le plus grand nombre d'adolescents de la tribu, qui éprouvent la nécessité d'accéder à un nouveau statut.

C'est de ce type même que veut parler Michel Tournier dans les lignes qui suivent, extraites du Vent Paraclet :

> "*Initiation* *. Le mot se présente ici sous ma plume, enrichi de tout ce que mes études d'ethnographie m'ont appris sous ce terme. L'initiation d'un enfant se fait par un double mouvement : entrée dans la société -principalement des hommes-, éloignement du giron maternel. En somme, *passage d'un état biologique à un statut social* *." (1)

Puis Michel Tournier souligne les circonstances douloureuses qui permettent ce changement fondamental de l'être. Elles ont d'ailleurs fait l'objet de nombreuses études d'interprétation, que ce soit avec un regard de psychanalyste "classique" ou avec un regard beaucoup plus innovant tel celui de Bruno Bettelheim dans Les Blessures symboliques. L'auteur du Vent Paraclet explique :

> "Et cela ne va jamais sans larmes ni cris. Brûlures, morsures, mutilations, arrachage de dents, la liste des supplices infligés à l'enfant dans les sociétés dites primitives, comme prix du statut d'homme à part entière, est inépuisable. Cela peut aller jusqu'à la mise à mort -symbolique- du candidat qui est censé renaître ensuite, reprendre sa vie *ab initio* en ayant cette fois pour mère un homme, le sorcier." (1)

Michel Tournier fait état de son histoire personnelle en rapprochant de la démarche initiatique deux événements relatifs à son enfance qui l'ont profondément marqué, "l'arrachage des amygdales" et la séparation d'avec sa mère (2).

Ce premier type d'initiation ne semble cependant pas pouvoir

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 19.

(2) Id., ibid., p. 20 et 21.

être réduit au seul rituel de passage d'un statut à un autre, si nous en croyons B. Malinowski, cité par B. Bettelheim :

> "Mais, à côté de l'épreuve, moins frappant et moins dramatique, mais, en réalité, plus important, intervient le second aspect de l'initiation : l'enseignement systématique du mythe sacré et de la tradition au jeune homme, auquel seront dévoilés, peu à peu, les mystères de la tribu et présentés les objets sacrés." (1)

Même si B. Bettelheim lui-même reste très sceptique quant à la véracité de cette déclaration concernant les rites des initiations tribales, et écrit :

> "On est frappé, en lisant les récits anthropologiques, de constater que l'enseignement et l'apprentissage des connaissances n'interviennent que très rarement ou d'une manière insignifiante (à moins qu'on ne considère l'"*acting out*" des tendances pulsionnelles comme une expérience éducative avant tout)." (2)

Nous pouvons nous interroger sur la transmission du savoir qui est réalisée parallèlement au franchissement des épreuves. A cet effet, les propos de Simone Vierne, synthèse des observations et réflexions de M. Eliade sur ce sujet, sont particulièrement révélateurs. Elle affirme :

> "Il est donc bien visible que dans toute initiation, le novice est amené à sa nouvelle naissance par un guide qui possède déjà, par sa ou ses initiations antérieures, une partie du pouvoir, du dépôt sacré qu'il a la charge de lui transmettre. [...]. La transmission de l'initiation est une charge sacrée." (3)

Nous apprenons ainsi que le domaine privilégié du sacré investit

---

(1) BETTELHEIM (Bruno), Les Blessures symboliques, Paris, 1977, p. 19.

(2) Id., ibid., p. 83.

(3) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 62.

tout type d'initiation. Nous constatons donc que cette présence du sacré va jouer un rôle déterminant dans la métamorphose du néophyte qui souhaite transcender l'état initial dans lequel il se trouvait. Simone Vierne poursuit :

> "Dans tous les scénarios examinés, dans toutes les dispositions qui règlent la transmission de l'initiation, le novice est amené à prendre avec le *sacré* *, quelle que soit la forme qu'il lui donne, un *contact direct* * et c'est précisément ce contact qui, pour employer un terme alchimique, est l'*agent de la transmutation* *." (1)

Les rites de puberté ne sont donc pas assimilables à de simples épreuves d'endurance. Ils intègrent tout au long de leur déroulement un enseignement et requièrent du candidat une implication et une volonté, un état d'esprit qui ne sauraient se limiter simplement à du courage. Bien sûr, il n'est pas question d'intelligence au sens de capacité intellectuelle car il va de soi que l'accès à la Connaissance fait appel tant à la sensibilité qu'à l'imagination. Il s'agit plutôt d'une compréhension directe du monde et du sacré que d'une réflexion méthodique (2). Elle correspondrait pratiquement à l'intuition au sens philosophique du mot. Ainsi :

> "l'initiation récapitule l'histoire sacrée de la tribu, donc en fin de compte, l'histoire sacrée du Monde"
>
> déclare M. Eliade, cité par Simone Vierne (3).

---

* souligné par nous

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 66.

(2) Id., ibid., p. 68.

(3) Id., ibid., p. 71.

L'initié est ainsi conduit à comprendre le vrai sens de la vie et de la création dans le cadre de sa tribu.

> "La notion essentielle que retire le novice de cet aspect de l'enseignement initiatique [le symbolisme cosmologique] c'est que le monde s'explique par la présence de forces sacrées. De même qu'il quitte lui-même la condition profane, sa vision quotidienne, profane, du monde est modifiée. Il *sait* désormais pourquoi et comment le monde et la société sont tels." (1)

Il découvre les lois qui régissent l'univers dans lequel il vit.

> "Il apprend à connaître ses lois et il lui impose aussi un ordre, ce qui est le but en particulier des initiations du premier degré, où l'ordre social et l'ordre du monde sont, chez les primitifs, solidement liés." (2)

A l'occasion de cette démarche, le néophyte est intégré dans la société.

> "[...] son individualité est temporairement détruite, ou dissoute dans l'inconscient collectif. Puis elle est solennellement sauvée de cet état par le rite de la nouvelle naissance. C'est le premier acte d'authentique assimilation du Moi à un groupe plus vaste, s'exprimant sous forme du totem, du clan ou de la tribu, ou des trois réunis." (3)

Comment admettre que ce premier type d'initiation soit considéré comme une simple cérémonie de formation. Et nous retrouvons ici le distinguo établi ci-dessus par Michel Tournier qui, grâce notamment

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 71.

(2) Id., ibid., p. 120.

(3) HENDERSON (Joseph L.), "Les mythes primitifs et l'homme moderne" in JUNG (C.G.), L'Homme et ses symboles, Paris, 1983, p. 130.

à l'enseignement qu'il a suivi au Musée de l'Homme (1) ne peut évidemment admettre que ces rites soient dépourvus d'un profond savoir dont l'enracinement mythologique s'est transmis de génération en génération.

1.3.2. L'initiation au sacré

Quant au second type d'initiation, il est incontestablement celui qui est à la source de bon nombre de transmissions de connaissances à caractère ésotérique, que Simone Vierne présente amplement dans son essai ; en effet parallèlement aux initiations de puberté, elle étudie les initiations inhérentes aux Sociétés secrètes de masques et de danses, les initiations chamaniques, les initiations antiques (telles celles pratiquées à Eleusis, ou se rapportant à Mithra) ou bien encore ces deux sociétés initiatiques que sont l'Alchimie et la Franc-Maçonnerie (2).

Nous retiendrons de cette analyse que, généralement, cette initiation comporte plusieurs degrés et qu'il n'est pas toujours possible à chaque initié de les franchir tous. Il semble en effet que dans la plupart des démarches initiatiques vers le sacré, il y ait présence de trois paliers à atteindre progressivement. Simone Vierne précise :

> "Tout primitif subit l'initiation de puberté, un certain nombre tente d'entrer dans une société secrète qui lui procurera des pou-

---

(1) cf TOURNIER (Michel), "Un écrivain parle d'un de ses livres : Michel Tournier au collège de Marly-le-Roi", (Propos recueillis par la classe 532 du collège Louis Lumière de Marly-le-Roi), Bibliothèque de Travail 894, 30 juin 1980, p. 32 à 34. Il nous l'a également confirmé lors d'un entretien le samedi 23 juin 1990 à Choisel, exprimant sa reconnaissance envers ses maîtres, A. Leroi - Gourhan et Cl. Lévi-Strauss, qui l'ont rendu attentif à la nature spécifique de l'initiation pubertaire.

(2) cf. tableau in VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 55.

> voirs spéciaux ; quelques-uns seulement pourront avoir un contact direct avec le sacré par l'initiation chamanique." (1)

Parfois à l'intérieur même d'une structure, l'initiation peut comporter trois degrés telle l'initiation maçonnique qui conduit successivement du statut d'Apprenti à celui de Compagnon puis de Maître.

Il est à remarquer que chaque nouveau degré intègre fréquemment le schéma initiatique étudié précédemment, qui fonctionne le plus souvent sur "un rythme ternaire" (1). Ainsi, "très naturellement la sélection joue de plus en plus, et les hauts grades ne comportent que peu de membres" (1).

Une nouvelle notion intervient dans ce cadre : la sélection. Car dans la plupart des cas il ne suffit pas, pour accéder à un niveau supérieur d'initiation, d'en éprouver le désir. Cette condition peut bien évidemment se révéler nécessaire, mais non suffisante. L'initié doit également se prévaloir de qualités intrinsèques quasi indispensables pour bénéficier des pouvoirs que confère la révélation suprême. Car l'éveil du néophyte qui prend conscience d'une part, que le monde est "un" et, d'autre part, qu'il sait ce secret, cet éveil constitue une véritable naissance. Et les pouvoirs s'y rapportant sont de tous ordres.

Cette acquisition de pouvoirs justifie à elle seule l'idée de limitation du nombre des privilégiés ayant accès à la Connaissance.

---

(1) cf VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 54.

Ce type d'initiation comporte également différents paliers qui mènent progressivement à la Connaissance en soi, au Sacré.

Du sacré, il en est fortement question dans Le Médianoche amoureux, en particulier à la dernière page du livre lorsque l'auteur donne une clef de son essence : la répétition. Elle est une des révélations sur lesquelles repose la structure initiatique de l'oeuvre.

Mais si l'ethnologie s'est abondamment intéressée à l'étude de l'initiation, elle n'a cependant pas représenté la seule tentative d'analyse de cette tradition. Comme le rappelle B. Bettelheim dans Les Blessures symboliques :

> "Bien qu'une abondante littérature ait été écrite sur les rites, deux groupes d'explication seulement ont été proposés quant à leur nature et à leur signification ; le premier vient de l'anthropologie, le second, de la psychanalyse." (1)

C'est cette seconde approche que l'auteur développe dans son analyse en soulignant notamment que :

> "La théorie psychanalytique courante sur les rites d'initiation prend, comme point de départ, l'angoisse de castration et le conflit oedipien. [...] Selon cette théorie, ces cérémonies s'expliquent par la jalousie du père à l'égard de ses fils : le but visé est de créer l'angoisse sexuelle (angoisse de castration) et d'assurer le tabou de l'inceste." (2)

Cependant les deux méthodes d'explication des rites qu'il relève lui semblent poursuivre des fins très proches sinon identiques :

---

(1) BETTELHEIM (Bruno), Les Blessures symboliques, Paris, 1977, p. 17.

(2) Id., ibid., p. 21.

> "Pourtant, si différentes que soient les interprétations anthropologiques et psychanalytiques des rites d'initiation, elles supposent toutes deux que le but de l'initiation est le renforcement de ce qu'on pourrait appeler les *demandes du Surmoi*." (1)

Nous pouvons donc nous interroger à juste titre sur les liens qui semblent unir l'initiation en tant qu'archétype et la psychanalyse.

---

(1) BETTELHEIM (Bruno), Les Blessures symboliques, Paris, 1977, p. 85.

1.4 L'initiation psychanalytique

Si nous nous référons à l'ouvrage de S. Vierne, Rite, roman, initiation, nous y découvrons ce point de vue :

> "[...], la psychanalyse peut se concevoir comme une forme moderne de l'initiation... L'homme qui subit une analyse est amené à descendre en lui-même, dans les ténèbres de l'inconscient, où il retrouve son enfance, et même, avec les analyses jungiennes, les grands mythes traditionnels des hommes, sous la conduite d'un guide. Ce retour, cette régression, est une sorte de mort initiatique, puisque, conduite à bon terme, elle permet une renaissance : si la cure réussit, le malade est guéri, c'est-à-dire que l'homme est délivré des chaînes de sa précédente condition psychique." (1)

Ainsi l'analyse permettrait, sur un schéma parallèle à celui du scénario initiatique traditionnel, de parvenir à une intégration non plus à dimension cosmique, mais à dimension personnelle. Cette théorie nous semble tout à fait séduisante surtout si nous admettons que l'initiation suprême consiste en une quête du sens de la Vie, de l'Univers. L'analyse représente alors quant à elle une quête du sens de sa propre vie, de l'unité

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 96.

non plus de l'Univers mais de son unité psychique profonde en tant qu'être humain appréhendé dans son processus d'individuation. Et cette analogie de nous faire passer de l'échelle du macrocosme à celle du microcosme, nous permettant, à l'imitation de Mircea Eliade, de

> "[...] considérer la psychanalyse comme une forme dégradée de l'initiation, c'est-à-dire une initiation accessible à un monde désacralisé. Le scénario est encore reconnaissable : la "descente" dans les profondeurs de la psyché, peuplées de "monstres", équivaut à un *descensus ad inferos* [...]." (1)

S. Vierne reprend à ce propos :

> "Les recherches de Jung et de Kerenyi sur les symboles mythologiques, [...] montrent l'indéniable parenté entre les aspirations de la science psychanalytique et des rites initiatiques." (2)

Ce qui justifie la tentative de quelques disciples de Jung de se référer à la démarche initiatique lors de cures (3) car

> "les liens entre la psychanalyse et l'initiation sont étroits et leurs buts, sinon semblables, du moins parallèles." (4)

Et de conclure :

> "Comme une analyse, l'initiation parvient à harmoniser les tensions de l'âme humaine -même si elle ne se propose pas de trouver Dieu- à moins qu'elle ne lui donne un autre nom." (4)

---

(1) ELIADE (Mircea), Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, Paris, 1959, p. 262, note 56.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 96.

(3) Id., ibid., p. 96 et cf VIERNE (Simone), "Pour l'élaboration d'une mythocritique" in Mythes, Images, Représentations, Actes du XIV° Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée, Paris, Limoges, 1981, p. 82.

(4) Id., ibid., p. 97.

Harmonisation qui peut se réaliser sur le mode de la création et cette remarque nous amène tout naturellement à considérer le lien qui existe entre initiation et création artistique.

1.5 L'initiation artistique

L'initiation, "si puissant moteur de l'imaginaire" (1), est une composante fréquente de l'expression artistique :

> "Dans la mesure précisément où l'initiation représente un archétype fondamental de l'être humain, susceptible de répondre à des aspirations qui se trouvent de toute éternité dans la psyché, quelle que soit la forme dans laquelle il ait pu se manifester, l'initiation n'est pas du tout absente des créations de l'homme moderne : on pourrait même dire : bien au contraire !" (1)

L'art, et plus particulièrement la littérature, semblent avoir hérité de cette fonction mythique essentielle à la profondeur psychique de l'être humain.

Cet aspect est déjà souligné par M. Eliade dans son ouvrage intitulé Aspects du mythe :

> "Certains "comportements mythiques" survivent encore sous nos yeux. Non qu'il s'agisse de "survivances" d'une mentalité archaïque. Mais certains aspects et fonctions de la pensée mythique sont constitutifs de l'être humain." (2)

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 111 et 112.

(2) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe, Paris, 1963, p. 220.

A savoir cet archétype fondamental que constitue l'initiation et qui semble consubstantiel à la condition humaine. Dans nos sociétés modernes où l'initiation rituelle n'occupe plus une place privilégiée, et où le public éprouve un besoin fondamental et croissant de retrouver son idéal d'élévation incarné dans des personnages héros de fiction, la littérature représente un support privilégié de la fonction dynamique de la psyché. Mircea Eliade reconnaît à la littérature cette fonction.

> "On sait que le récit épique et le roman, comme les autres genres littéraires, prolongent, sur un autre plan et à d'autres fins, la narration mythologique." (1)

Nous savons que la narration d'épisodes dramatiques appartenant à un passé fabuleux plus ou moins lointain va résonner en multiples échos dans l'imaginaire des lecteurs. M. Eliade affirme même quelques lignes plus loin :

> "Ce qui est à souligner, c'est que la prose narrative, le roman spécialement, a pris, dans les sociétés modernes, la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles et populaires." (1)

Mais cette substitution, selon l'auteur, ne concernerait pas seulement le contenu des récits. Ce nouveau statut serait conféré aux genres littéraires en général et à certaines oeuvres en particulier, notamment en vertu de leur structure interne profonde.

Ce qui conduit M. Eliade à affirmer :

> "Mieux, il est possible de dégager la structure "mythique" de certains romans modernes, on peut démontrer la survivance litté-

---

(1) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe, Paris, 1963, p. 230.

> raire des grands thèmes et des personnages mythologiques. (Ceci se vérifie surtout pour le thème initiatique, le thème des épreuves du Héros-Rédempteur et ses combats contre les monstres, les mythologies de la Femme et de la Richesse)"." (1)

Les romans de M. Tournier (dont Le Roi des Aulnes représente certainement un exemple caractéristique) s'intègrent pour la plupart dans cette lignée et nous n'en citerons pour preuve que le titre du livre d'Arlette Bouloumié consacré à ce sujet : Michel Tournier. Le roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier (2).

Mais nous nous écarterons à ce stade du raisonnement de M. Eliade. En effet celui-ci conclut que :

> "la passion moderne pour les romans trahit le désir d'entendre le plus grand nombre possible d'"histoires mythologiques" désacralisées ou simplement camouflées sous des formes "profanes"." (3)

En effet l'oeuvre de Michel Tournier, et cela depuis son premier roman paru en 1967, Vendredi ou Les limbes du Pacifique, reflète un désir permanent d'approcher le sacré. Et cette particularité inhérente à l'univers imaginaire de M. Tournier ne saurait se limiter à une évocation thématique. Elle constitue un caractère intrinsèque de l'oeuvre et se traduit le plus souvent par une quête du héros.

La structure de l'ouvrage s'en trouve corrélativement alimentée, nourrie. Et cette préoccupation constante de M. Tournier auteur disparaît-

---

(1) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe, Paris, 1963, p. 230.

(2) paru chez José Corti, Paris, 1988.

(3) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe, Paris, 1963, p. 230 et 231.

elle quand il devient lecteur ? Non, bien au contraire. Le phénomène semble l'intéresser tout autant. Ne déclarait-il pas dans Le Vent Paraclet à propos du Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède de Selma Lagerlöf :

> "Un livre superbe de découverte et de libération, un traité d'initiation : Initiation, ce grand mot, [...] 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." (1)

Puis il citait un autre titre pour illustrer ses déclarations précédentes :

> "J'en citerai encore pour exemple La Reine des neiges, le chef-d'oeuvre de H.C. Andersen dont le très lointain souvenir n'a jamais cessé de briller dans ma mémoire, comme une discrète mais ineffaçable veilleuse. C'est que le petit Kay d'Amsterdam a traversé deux épreuves initiatiques [...]" (1)

Nous admettrons sans restriction aucune que l'acte de lire puisse constituer une véritable initiation. M. Tournier en est parfaitement conscient et S. Vierne également qui cite à titre d'illustration Jean Rousset :

> "Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'oeuvre véritable se donne à la fois comme *révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit*. Un monde clos se construit devant moi, mais une *porte s'ouvre*, qui fait partie de la construction. L'oeuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. Mais l'expérience première demeure celle du "Nouveau Monde" et de l'"écart" ; qu'elle soit récente ou classique, l'oeuvre impose *l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant*, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré mais aussi nié : en présence de l'oeuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et on vit habituellement." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 49.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 99.

Le lecteur franchit ainsi les mêmes stades initiatiques que ceux qui composent le parcours des initiations traditionnelles. Il connaît les phases de préparation, d'entrée et de mort. Mort à sa vie personnelle dans sa quotidienneté. Mort à son existence limitée dans les cadres temporels et spatiaux inhérents à la condition humaine. Mais re-naissance, élévation comme l'explique ensuite Jean Rousset :

> "*Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préludant à une création.* [...]. *Franchissement d'un seuil,* entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation de l'oeuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives [...]." (1)

A supposer que le lecteur soit non seulement ouvert à cette démarche, c'est-à-dire prêt à laisser l'univers magique de l'oeuvre le pénétrer et qu'il soit capable de déchiffrer les signes cachés dans la narration et la structure de l'oeuvre. Deux conditions préalables à toute initiation littéraire se voient donc requises de la part du lecteur pour la réalisation de sa métamorphose : l'attente et l'intuition.

Nous nous interrogerons donc, au cours de cette étude, sur l'initiation et son sens dans la thématique et la structure du Médianoche amoureux, puis dans la conception de la littérature que M. Tournier expose dans ce livre.

Peut-être pourrons-nous affirmer de façon aussi catégorique que S. Vierne à propos de Vendredi ou Les limbes du Pacifique :

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 99 et 100.

> "L'auteur a suivi fidèlement les impulsions de son imagination et les images archétypiques de l'initiation s'épanouissent librement tout en structurant solidement les aventures." (1)

Afin d'étudier le scénario initiatique et son espace de réalisation avec précision, il nous est apparu important, voire indispensable, d'appliquer une grille d'analyse (2), dans un premier temps, sur les dix-neuf récits que constituent les nouvelles et contes narrés à Yves et Nadège par leurs invités à l'occasion du médianoche, puis sur Les Amants taciturnes, avant de le faire sur l'ensemble de l'ouvrage. Cette grille, bien que quasiment "d'un prototype permanent et universel" (3) s'inspire très largement du tableau proposé par Simone Vierne dans son ouvrage, Rite, roman, initiation. (4)

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 119 et 120.

(2) cf page suivante

(3) ALLEAU (René), La Science des symboles, Paris, 1977, p. 46.

(4) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 55.

EPISODES DU PARCOURS INITIATIQUE

1° ETAPE	2° ETAPE	3° ETAPE
• irréversible quand elle est parvenue à son terme	• indispensable • la plus longue • la plus importante	• convoitée • méritée
PREPARATION →	**VOYAGE DANS L'AU-DELA** →	**RE-NAISSANCE**
Aménagement de l'espace . lieu traditionnel . lieu occasionnel **Purification** . baignade . jeûne . abstinence . tonsure . enquête morale **Séparation** . d'avec le monde maternel . d'avec le monde profane	**Epreuves, mise à mort** . ascèses : jeûne, veille, silence... . supplices : coups, brûlures, mutilations... . *regressus ad uterum* . image d'embryon . séjour dans un lieu creux et obscur (grotte, tombe...) . rencontre avec un monstre chtonien ou marin (avalement, combat) . retour au Chaos des origines **Voyage** . horizontal (île, ...) . descente (labyrinthe) . ascension (échelle, poteau, arbre, montagne, ciel...)	**Geste de sortie** . expulsion violente du monstre . reptation . réveil . condition de nouveau-né : nudité, langage inarticulé, apprentissage de l'alimentation, tolérance d'actes habituellement réprimés . nouveau nom

RITES D'ENTREE

SORTIE PERILLEUSE OU HEUREUSE

Cependant l'acte de lecture ne semble pas être la seule démarche artistique à pouvoir bénéficier du statut d'itinéraire initiatique. Bien longtemps avant que le lecteur n'y accède, l'auteur, son guide, l'avait précédé dans la démarche au cours de l'acte de création qui intègre également l'essence des initiations traditionnelles . Car

> "dans la création artistique, l'imaginaire joue un rôle au moins aussi essentiel que les conditions socio-historiques de la production de l'oeuvre, que les données psychiques purement personnelles de l'auteur, que les contraintes du langage." (1)

Mais l'oeuvre d'art, si nous admettons ses caractères d'intemporalité et d'universalité, ne peut simplement résulter d'une "rencontre" des éléments cités par Simone Vierne. Elle nécessite au préalable de la part de son auteur une appropriation de ces attributs, comme l'explique Max Bilen :

> "On admet moins, cependant, le fait, pourtant évident, que l'oeuvre n'est dotée de ces attributs que si l'auteur en a vécu l'expérience, c'est-à-dire qu'on ne peut s'expliquer l'être universel et intemporel de l'oeuvre d'art, son unité, sa totalité, la liberté dont elle témoigne (particularités qu'on ne conçoit pas mais que l'on éprouve à la lecture, à l'audition d'une pièce de musique ou dans la contemplation d'une oeuvre plastique) que si son auteur a eu non pas la représentation imaginaire mais le *sentiment* de l'universel, de l'intemporel, de l'unité, de la totalité et de la liberté absolue, autrement dit s'il a été, ne fût-ce que par instants, autre qu'humain." (2)

L'expérience de la création artistique consiste alors en une métamorphose de l'écrivain ou de l'artiste, l'oeuvre témoignant de sa

---

(1) VIERNE (Simone), "Pour l'élaboration d'une mythocritique", in Mythes, Images, Représentations, Actes du XIV° Congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée, Paris, Limoges, 1981, p. 79.

(2) BILEN (Max), "Littérature et initiation" in BRUNEL (Pr. P.) et al., Dictionnaire des mythes littéraires, Monaco, 1988, p. 937.

"naissance à un nouveau mode d'être" (1) et en retraçant l'itinéraire qui ne peut être qu'initiatique puisqu'ontologiquement modificateur.

Ainsi tout acte créateur reproduit le schéma initiatique traditionnel tel qu'il apparaît dans La Légende de la peinture ou le dernier récit du Médianoche amoureux, Les deux banquets ou La commémoration.

Pour Max Bilen, l'écrivain suit ainsi un cheminement initiatique parallèle à celui du héros mythique :

> "Le poète, à travers un itinéraire initiatique (impersonnalisation, nouvelle naissance, transmutation ontologique) pareil à celui du héros mythique (épreuves, révélation, apothéose) témoigne de la nostalgie en nous d'une aventure solitaire qui entretiendrait constamment en l'homme le besoin de liberté et d'amour, par laquelle l'écriture égalerait la vie, devenue autre." (2)

L'acte de création s'enrichit de l'émergence de la co-création, phénomène cher à M. Tournier (3) qui transparaît dans l'intégralité du Médianoche amoureux depuis le récit initiatique intitulé Les Amants taciturnes jusqu'aux légendes finales qui lui répondent tel un écho. Et se trouve vérifiée l'assertion de Max Bilen, résumant les opinions de Philippe Sellier, Simone Vierne ou Jean Biès :

> "Lire, c'est mourir à soi et au monde profane pour atteindre au monde sacré des mythes et des symboles, cependant qu'écrire se-

---

(1) BILEN (Max), "Littérature et initiation" in BRUNEL (Pr. P.) et al., Dictionnaire des mythes littéraires, Monaco, 1988, p. 937.

(2) Id., ibid., p. 940.

(3) DECKER (Jacques de), "Michel Tournier, écrivain, lecteur et juré Goncourt : "Un livre qui n'est pas lu n'est qu'un fantôme de livre", Le Soir, Supplément du 5 mars 1986.

> rait chercher, par une fausse mort, à renaître immortel, à s'assurer une permanence de l'être, à transcender la condition humaine vouée à la destruction." (1)

La co-création et l'élaboration de l'oeuvre d'art, exigeant de leurs auteurs un cheminement imaginaire similaire assorti d'une métamorphose, accèdent ainsi à un statut supérieur, conférant à chacun, de l'écrivain et du lecteur, une mission idoine comme le souligne Max Bilen :

> "Si nous ajoutons à ces aspirations (qui sont celles que l'on voudrait découvrir dans une oeuvre d'art) les épreuves décrites par les écrivains eux-mêmes : la dispersion avant le rassemblement, le chaos avant la cohésion, l'aliénation avant l'autonomie, l'absence et le manque avant l'allégresse et le débordement, l'égarement et la détresse avant l'extase, la déperdition de soi avant la révélation de l'unité de soi et du monde, la rupture et la séparation avant l'accord et la communication, on doit convenir qu'il s'agit bien d'un "rite de passage" du statut de la condition commune au statut d'une vocation exemplaire." (1)

La démarche initiatique, telle que nous venons de l'examiner, se trouve par essence, intimement liée au concept de spatialité.

---

(1) BILEN (Max), "Littérature et initiation" in BRUNEL (Pr. P.) et al., Dictionnaire des mythes littéraires, Monaco, 1988, p. 941.

1.6 L'espace de l'initiation

Le vocabulaire même qui qualifie le déroulement d'une initiation appartient au champ lexical de l'espace. Ainsi les expressions parcours initiatique, voyage dans l'au-delà, étapes de l'initiation, itinéraire initiatique traduisent concrètement une idée de cheminement, d'évolution donc de déplacement et de rapport à l'espace. Car la thématique du voyage est une constante de l'initiation.

Si cette progression du néophyte (terme qui traduit déjà une relation à l'espace) se fait sur un plan psychique et spirituel, elle intègre simultanément le champ de la poétique par son implication de l'imaginaire et de la sensibilité lors de la suprême arrivée que constitue la révélation, saisie par l'intuition.

Au cours de l'initiation, le voyage intérieur se double d'un voyage extérieur dans le monde sensible.

Mais avant de poursuivre notre réflexion sur le voyage, il con-

viendrait de rappeler quelques notions fondamentales relatives à la perception de l'espace.

> "Dès sa naissance, l'enfant entre en rapport avec l'espace qui l'entoure. Et c'est dans cette relation qu'il construit lentement son adaptation au monde dans lequel il est plongé." (1)

C'est en prenant conscience de l'espace de son corps placé dans le contexte d'une expérience vécue que l'enfant peu à peu appréhende le réel.

> "L'espace vécu représente donc, pour l'individu, un lieu fondamental d'apprentissage de son corps et du monde qui l'entoure. C'est dans sa relation à l'espace qu'il crée son ancrage et son champ d'action sur les choses." (2)

C'est pourquoi il nous apparaît important de se référer constamment aux travaux effectués en psychosociologie de l'espace qui procèdent

> "à l'étude scientifique des mises en situation de l'homme, par rapport à des objets, des lieux, des événements qui forment le monde ambiant avec lequel nous vivons et agissons. Elle établit des relations dialectiques qui définissent les divers milieux (maisons, rues, places, appartements), en tant qu'ils facilitent ou rendent difficiles les interactions sociales : ouvert-fermé, plein-vide, chaud-froid, interactif-ségrégatif, dense-clairsemé." (3)

Mais nous devons considérer que

> "deux attitudes structurent de façon essentielle la relation à l'espace : l'exploration, d'une part, et sa valorisation symbolique, d'autre part." (4)

---

(1) FISCHER (Gustave Nicolas), La Psychosociologie de l'espace, Paris, 1981, p. 68.

(2) Id., ibid., p. 75.

(3) Id., ibid., p. 33.

(4) Id., ibid., p. 68.

Selon la symbolique traditionnelle :

> "L'espace, inséparable du temps, est à la fois le lieu des possibles -en ce sens il symbolise le chaos des origines- et le lieu des réalisations- il symbolise alors le cosmos, le monde organisé." (1)

Et dans cette perspective, nous rejoindrons G. Durand qui, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, déclare :

> "[...] il n'y a d'intuition que des images, au sein de l'espace, lieu de notre imagination. C'est pour cette raison profonde que l'imagination humaine est modelée par le développement de la vision, puis de l'audition et du langage, tous moyens d'appréhension et d'assimilation "à distance." C'est dans cette réduction euphémique du distancement que sont contenues les qualités de l'espace." (2)

Puis il affirme un peu plus loin que la distinction entre un "espace perceptif" et un "espace représentatif", soulignée par J.P. Sartre et confirmée par Piaget, est bien effective, avant d'expliquer :

> "L'espace représentatif apparaît avec la fonction symbolique. Cet espace serait lié à l'action car la "représentation spatiale est une action intériorisée"." (3)

L'analyse de Piaget qui "a discerné un triple étagement ontogénétique en la représentation de l'espace" (4) permet à G. Durand de conclure :

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 414.

(2) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 472.

(3) Id., ibid., p. 473.

(4) Id., ibid., p. 474.

> "[...] c'est l'espace fantastique et ses trois qualités d'ocularité, de profondeur, d'ubiquité dont dépend l'ambivalence, qui est la forme *a priori* d'une fonction dont la raison d'être est l'euphémisme. La fonction fantastique est donc fonction d'Espérance." (1)

De par son aspect social, l'initiation est soumise à des règles de spatialisation. Par exemple lors des rites de puberté, afin de signifier à tous les membres de la tribu que des adolescents vont être initiés et par conséquent qu'ils vont accéder à un autre statut, les guides modifient leur relation à l'espace quotidien profane :

> "la préparation du lieu sacré consiste à établir selon les traditions un espace, éloigné du lieu de la vie courante" [..]" (2)

Ils les isolent dans des lieux spécifiques, préparés à cet effet, ils leur font effectuer un déplacement (parfois les yeux bandés) ou bien encore modifient leur espace corporel (ils peignent leur corps ou leur visage, les déguisent, leur coupent les cheveux...). Caractère encore accentué par le fait même que l'initiation obéit à un rituel cérémoniel et donc privilégie le lieu sélectionné pour son accomplissement, le sacralise (2).

Nous pouvons citer pour exemple cette remarque de Simone Vierne à propos des espaces réservés à l'initiation :

> "Ce qui rapproche tous ces espaces, de l'enclos rudimentaire des primitifs au temple le plus orné [...] c'est qu'ils réalisent un espace dont les caractéristiques diffèrent de celles de l'espace tel qu'il est saisi par l'expérience. Il est en quelque sorte valorisé et ce qui s'y passe est hors de l'expérience commune. Ce n'est pas

---

(1) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris,1987, p. 480.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 14.

> pour rien qu'il est entouré d'une palissade de pieux, ou qu'il comporte, comme à Eleusis, une enceinte telle qu'on ne pouvait voir ce qui se passait, non seulement dans le *telesterion*, mais même dans le territoire sacré du temple." (1)

Ce qui signifie que ces lieux préparés ne peuvent être pénétrés par quiconque d'étranger à cette initiation. Il en est de même pour les cadres initiatiques de la Franc-Maçonnerie :

> "[...] un profane peut visiter une loge maçonnique, mais seulement si elle n'est pas préparée, et il ne visite pas le cabinet de réflexion." (2)

De plus ce lieu sacré prend tout son sens quand il intègre en son sein une symbolisation de l'univers qui le rattache à la société qui le définit :

> "Enfin, l'espace sacré comporte, dans tous les cas, parmi les symboles dont il est orné, au moins une représentation qui le rattache à la cosmologie du peuple qui l'a dressé. C'est en cela aussi qu'il est sacré, car s'il est pour l'expérience courante un point précis et délimité du monde, il est au regard du sacré, le raccourci du monde, ou bien un point privilégié du monde : un arbre ou un poteau y figurent le lien entre le monde humain et le monde divin." (3)

Cette valorisation du cadre géographique de l'initiation conjuguée à la charge symbolique inhérente aux lieux récurrents qui l'accueillent, de par sa nature archétypale, rejoint les structures anthropologiques de l'imaginaire. Elle acquiert ainsi une dimension verticale qui lui confère profondeur et spiritualité, s'ajoutant à la connaissance de la spatialité quotidienne dont le novice a dès son plus jeu-

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 14 et 15.

(2) Id., ibid., p. 15.

(3) Id., ibid., p. 16.

ne âge, fait l'expérience de l'appropriation par le regard, le toucher ou l'exploration et qui a contribué à forger son univers mental personnel. Ainsi lui confère-t-elle une richesse insondable, véritable *sacralité* pluridimensionnelle.

La thématique du voyage évoquée précédemment s'inscrit dans cette dimension car

> "Le voyage réel des jeunes garçons pendant leur initiation, en compagnie de parents ou de gardiens, est surtout destiné à leur faire suivre les traces des Etres mythiques, donc à pénétrer dans le domaine du Sacré et de la Mort." (1)

Aussi les rituels quelquefois les plus simples reconstituent-ils par "l'élaboration de l'espace sacré, l'image du monde primordial" (2) et la proximité du divin, symbolique que nous retrouvons dans "l'habitation" car

> "elle-même prend souvent ce sens d'un monde en réduction, et particulièrement la cabane initiatique ou la "maison des hommes" des Sociétés Secrètes. M. Eliade rappelle que l'on rend sacrée une habitation, soit en l'assimilant au Cosmos par la présence d'un poteau sacré, représentant l'Axe du Monde, soit en répétant par un rituel de construction l'acte exemplaire des dieux lorsqu'ils ont créé le monde." (3)

Nous nous appliquerons donc, au cours de cette étude, à aborder les différents types de relation que l'homme entretient avec l'espace dans le cadre de son cheminement initiatique, et ceci jusque dans le contexte

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 39.

(2) Id., ibid., p. 71.

(3) Id., ibid., p. 72.

éminemment spécifique que constitue la co-création, où initiation de l'auteur et initiation du lecteur sont intimement mêlées et se répondent au travers d'un faisceau d'attentes respectives et interactives.

Nous pourrons alors envisager un espace de la littérature, non qu'il s'agisse simplement d'aborder celle-ci dans ses rapports avec l'espace,

> "[...] -ce qui serait la manière la plus facile, mais la moins pertinente, de considérer ces rapports- parce que la littérature, entre autres "sujets", parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, [...]" (1)

ou l'espace du langage lui-même, ce qui est sans doute infiniment précieux (2) mais néanmoins incomplet. Il nous faut également considérer l'espace du livre (3), incluant de ce fait l'espace de l'écriture et de l'imaginaire. La structure même de l'ouvrage que nous nous proposons d'étudier témoigne d'une volonté manifeste de l'auteur d'établir un réseau de résonnances et de correspondances entre les différents récits composant Le Médianoche amoureux, créant ainsi une relation spécifique entre auteur et lecteur, ce dernier saisissant le "livre comme une sorte d'objet total" (3) et se montrant déjà attentif "à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte" (3).

La lecture de l'espace du livre s'enrichit de la lecture dans l'es-

---

(1) GENETTE (Gérard), Figures II, Paris, 1969, p. 43.

(2) cf BUTOR (Michel), Essais sur le roman, Paris, 1972, p. 57.

(3) cf GENETTE (Gérard), Figures II, Paris, 1969, p. 45.

pace de l'ensemble de l'oeuvre de M. Tournier, suscitant l'émergence d'échos et de réminiscences émanant d'une part du champ de l'imaginaire de l'auteur et d'autre part des mythes et contes dans lesquels il puise son inspiration. Pour s'amplifier dans l'espace d'un épitexte surabondant, espace qui par essence est constitutif de cet épitexte :

> "Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité." (1)

Nous avons observé au cours de l'analyse du scénario initiatique que celui-ci obéissait à trois critères de progression. Il conviendrait dans un premier temps de vérifier si ces critères sont identifiables dans les récits de la deuxième partie du Médianoche amoureux puis d'examiner dans quelle mesure ils correspondent à ce schéma pour pouvoir alors en déterminer la portée.

Ainsi nous sera-t-il possible d'étudier en détails l'espace dans lequel se déroulent ces initiations.

---

(1) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 316.

1.7 Présence de l'initiation dans Le Médianoche amoureux

A titre d'exemple, nous nous proposons d'analyser le premier des récits racontés (et rapporté par M. Tournier) au cours du médianoche par les convives car il occupe une place privilégiée de par sa situation inaugurale et contribue, de par sa structure générique, à créer une atmosphère typique.

C'est une nouvelle, Les Mousserons de la Toussaint, mettant en scène un personnage, le narrateur, qui, à la suite d'un fâcheux contretemps (une grève du personnel au sol de l'aéroport) se trouve dans une situation de total désarroi. En effet, celui-ci avait prévu de rejoindre sa femme et ses chevaux à Rio de Janeiro où il devait participer à un match de polo. Quelle n'est pas sa déception de rester "cloué au sol" à Paris, dans sa luxueuse maison vide ! Et c'est cette situation dérisoire qui est à l'origine de la nouvelle, car le narrateur, en proie à la solitude, ne supporte pas longtemps ce célibat forcé, lui qui se classe dans la catégorie de l'"*homo conjugalis*" (1).

En regagnant son hôtel particulier, il découvre sous des feuilles mortes des champignons, des mousserons (2).

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 43.

(2) Id., ibid., p. 45.

Et cette trouvaille, tout aussi banale, va réveiller en lui une cascade de souvenirs d'enfance. Il n'a plus alors qu'un désir : retourner sur les lieux de son enfance, ce temps merveilleux où il ramassait des mousserons (1) et retrouver un peu de ce "paradis perdu". Nous allons assister à un véritable pèlerinage, M. Tournier employant lui-même le verbe :

> "Donc j'étais célibataire d'occasion, et peut-être cette situation insolite [...] a-t-elle contribué à me faire *péleriner* * vers ma prime jeunesse." (2)

Ce récit inaugural, dont nous ne connaissons pas même le nom du narrateur (mais qui par bien des traits ressemble à l'auteur : enfance à Bligny-sur-Ouche, en Bourgogne, pharmacie du grand-père (3), passion pour l'équitation), et qui ne semble pas s'adresser aux convives, pas plus qu'à Yves et Nadège, nous donne une clef sur le fil conducteur de cette partie du Médianoche amoureux. En effet cette nouvelle décrit une tentative de retour aux sources de l'enfance qui symbolise une nostalgie de cet âge d'or que représente le monde maternel. Nous retrouvons dans ce texte une partie du schéma initiatique tel que nous l'avons étudié précédemment. Une rupture intervient dans la vie quotidienne du narrateur qui le mène à un arrachement de son milieu social par une prise de conscience de la réalité. Il connaît la tentation du retour à l'enfance qui équivaut symboliquement pour cet individu quinquagénaire au *regressus ad uterum*.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 49.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 43.

(3) qu'il s'est plu à évoquer au cours d'un entretien à Choisel le 23 juin 1990.

Nous savons quelle est l'opinion de l'auteur à ce sujet ; les références à la capitale sont abondantes dans l'oeuvre de Tournier (1). L'espace social dans lequel évolue ce personnage est celui de la ville, et plus précisément Paris. Cette cité est pour lui synonyme de souvenirs douloureux, d'espace inadapté. Lors d'un entretien accordé à Patrick Poivre d'Arvor, M. Tournier explique :

> "Je suis né à Paris. J'ai eu une petite enfance parisienne très malheureuse. J'ai appris à marcher square Louis XVI -ancienne fosse commune de la Terreur-, un des lieux les plus sinistres du monde. Je crevais littéralement de cet environnement." (2)

M. Tournier ajoute que c'est après un déménagement à Saint-Germain-en-Laye que sa vie a véritablement commencé :

> "Depuis j'ai toujours eu une vieille dent contre Paris. Je suis absolument réfractaire à sa mythologie - petits cafés, trottins, vie nocturne, tout le côté Maurice Chevalier, René Clair, Georges Ulmer etc." (2)

Le narrateur habite un hôtel particulier sis avenue Foch (3). Espace significatif d'une hiérarchisation, d'un cloisonnement social. Nous apprenons immédiatement, et les détails en ce sens abondent, que cet homme a atteint les sommets de la réussite professionnelle et vit dans un luxe sans pareil. Il possède des chevaux, une voiture de prestige, ainsi qu'une demeure que nous pourrions qualifier de princière, bénéficiant ainsi d'un grand confort et des équipements techniques les plus avancés

---

(1) cf. en particulier les deux oeuvres suivantes : TOURNIER (Michel), La Goutte d'or et La Fugue du Petit Poucet.

(2) POIVRE D'ARVOR (Patrick), "Je voudrais être le philosophe des enfants", (Entretien), Paris Match, 18 oct. 1985, p. 4.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 43.

(une porte électrique de garage à commande) (1). Mais l'annulation impromptue du voyage va semer le désordre et l'inquiétude (le mot inquiétant est employé par le narrateur) (2) dans l'esprit de celui-ci.

En effet sa vie de nomade riche et organisé va s'éclairer d'un jour fondamentalement nouveau. Et c'est ce changement de valeur de l'espace habité qui nous intéresse car il est relatif à la prise de conscience du narrateur. M. Tournier ne décrit nullement avec précision le cadre dans lequel évoluent ses personnages. Aucune présentation de l'hôtel particulier n'est faite. Nous ignorons totalement de quel style est cet immeuble. L'auteur ne nous le dit pas, c'est à nous de l'imaginer. Nous ne savons absolument rien concernant l'aménagement intérieur de la maison, rien non plus au sujet de l'agencement et de la décoration des pièces. Les seuls détails qui nous sont fournis ne sont là que pour corroborer l'impression de solitude et de vacuité ressentie par le personnage.

> "Le réfrigérateur n'a rien à m'offrir. La télé reste noire. Je tourne un moment dans des pièces désertes et trop bien rangées pour que je ne m'y sente pas un intrus." (3)

La froideur et l'obscurité se glissent dans son coeur. Il n'éprouve aucun sentiment d'intimité pour cette demeure qui est pourtant *sa maison* et qui devrait représenter pour lui "les valeurs de l'espace habité, le non-moi qui protège le moi" (4). Il se sent au contraire étranger en son lo-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 47.

(2) Id., ibid., p. 44.

(3) Id., ibid., p. 45.

(4) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 24.

gis. Quelle distance avec le modèle que M. Tournier s'est forgé de la maison, qu'il compare à une coquille, consubstantielle à son propriétaire (1). Ne déclare-t-il pas dans les Petites proses (2), à propos du presbytère qu'il habite à Choisel, dans la Vallée de Chevreuse, depuis vingt-cinq ans :

> "Cette maison, c'est objet par objet 25 x 365 = 9 125 jours de ma vie." (3)

Comment être plus explicite à ce sujet ! Et M. Tournier de poursuivre :

> "Cela ressemble fort à une coquille que j'aurais secrétée autour de moi au fil des années. Sa complexité, son désordre, ses absurdités ne sont que l'envers de ma simplicité, de mes ordres, de mes raisons. Je le vois bien quand je la prête à des amis. Des gens soigneux, précautionneux, scrupuleux pourtant. Leur malaise inattendu, les dégâts qu'ils provoquent à leur grande confusion ! Eh bien oui, cette coquille n'a pas été modelée pour eux, voilà tout ! Elle reproduit en creux la trace de tous mes mouvements, de tous mes gestes. C'est le moule exact de ma vie quotidienne." (3)

Cette maison coquille, miroir également, que Michel Tournier considère à juste titre comme une part *essentielle* de lui-même, bien qu'il ne cesse de voyager tout au long de l'année, le narrateur de cette nouvelle ignore totalement ce qu'elle peut représenter dans sa vie. Cependant dès que la moindre anomalie vient modifier le cours de ses projets et qu'il se retrouve seul face à cet espace *traversé* (entre deux changements de fuseau horaire, d'un aéroport à l'autre), il ne supporte pas l'étendue de son *indifférence.*

---

(1) cf à ce propos son ouvrage intitulé Les Météores, p. 465 et 466.

(2) ouvrage paru en 1986.

(3) TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 12.

Elle est luxe, ordre et fonctionnalité. Elle n'intègre pas la dimension d'intimité. Nous comprenons alors que le narrateur soit totalement désemparé. Comme l'affirmait G. Bachelard dans La Poétique de l'espace,

"La maison, plus encore que le paysage, est "un état d'âme." (1)

qui cite pour exemple de cette "correspondance" entre espace habité et habitant, le rêve d'un enfant qui dessine, dans la maison où il souhaite demeurer, des signes d'intimité.

Cet espace qu'il ne parvient plus à occuper sereinement, miroir de son désappointement, le narrateur va le fuir, ce qui explique son désir de partir pour le village où il a passé son enfance. Les champignons sont un prétexte : il souhaite ardemment retrouver l'espace de ses racines, les champignons ont pour fonction essentielle de le rapprocher de la terre natale, de son passé.

Il va par un voyage tenter de retrouver le monde maternel qui, lui, est baigné d'intimité.

M. Tournier pour illustrer ce départ utilise une métaphore particulièrement symbolique : il qualifie la voiture avec laquelle le héros va effectuer de nuit le trajet vers la Bourgogne, et qui était garée "dans le garage souterrain" (2), de "monstre assoupi et docile" (2).

---

(1) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 77.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 47.

L'abondance des motifs symboliques évoquant le monde nocturne et souterrain qui accompagne le départ pour le village ne semble pas relever du hasard. Elle manifeste de façon redondante la caractéristique essentielle de ce voyage : le *regressus ad uterum.*

Un itinéraire (qui revêt un aspect sacré par son côté rituel proche du pèlerinage) va conduire le narrateur vers les étapes qui ont marqué son enfance et sont chargées de doux souvenirs. La quête des lieux du bonheur d'antan va représenter une véritable en-quête sur l'espace abandonné, avec espoir incommensurable de retrouver les lieux significatifs qui ont jalonné ce temps idyllique.

Le héros accepte de prendre le risque de revenir sur les lieux du passé dont l'exploration va provoquer en lui plus de peines que de joies. Car le paysage a changé. A l'image de la personnalité du narrateur, l'espace de l'enfance a subi de profondes modifications, évolutions inhérentes à leur destin respectif. Parfois il ne re-connaît plus les sites. Il s'est rendu au village dans l'espoir de retrouver un endroit familier. Mais quelle déception ! (1)

> "Je fus tout de suite à la Combe aux jars près de la Fontaine fermée. 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. Mais la présence et surtout la taille de ces aulnes me faisait brutalement mesurer le poids des ans." (2)

---

(1) M. Tournier déclare à ce sujet à François Praileau lors d'un entretien paru dans Paris-Gay 7, 4° trim. 1989, p. 30 et 31 :
"Moi-même j'habite dans un village et je dis aux enfants : "Quand vous serez grand, ne revenez pas." Il ne faut pas revenir sur les lieux de son enfance."

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 48.

La déception est d'autant plus cruelle qu'elle engendre chez le narrateur une nouvelle prise de conscience très intense, celle de la fuite du temps :

> "Je me sentais vieux tout à coup, et très au-delà déjà de ce milieu du chemin de la vie dont parle Dante." (1)

Le héros souhaite bien évidemment ramasser des mousserons qui lui rappelleront les cueillettes d'autrefois. Mais cette motivation qui le pousse à poursuivre sa recherche vers d'autres zones privilégiées où poussent les champignons recouvre un besoin fondamental, essentiel, beaucoup plus impérieux. Qui transparaît quand il déclare peu après sur un ton ravi qui s'élèvera jusqu'au lyrisme :

> "A cinq kilomètres, on prend à gauche une petite départementale en direction de Crépey, et juste avant Bessey... *Tout était là* *. Je retrouvai en sortant de la voiture l'atmosphère un peu alpine de ces sommets bourguignons [...] avec ses herbes cylindriques et ses bouquets de sapins. Mon avancée de mélèzes n'avait pas bougé. Et les mousserons godailles [...], toute une colonie de mousserons, étaient fidèles au rendez-vous." (2)

"Tout était là" : cette phrase extrêmement brève révèle par sa sobriété la satisfaction réconfortante qu'éprouve le narrateur à la découverte de cet espace protégé, voire préservé, qui répond à son attente. L'envie et même le besoin de revivre la magie du passé retrouvé dans ces espaces parcourus quand il était encore enfant. Cette nostalgie cède bientôt le pas à la réalité. Que faire, où aller après cette expérience enivrante parce qu'enfin positive. Le retour vers la capitale paraît impossible . "Perspective sinistre" (1) déclare le narrateur. Il lui faut pro-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 48.

(2) Id., ibid., p. 49.

* souligné par nous

longer ce moment de retour aux origines. Il poursuit donc son voyage par une visite chez le complice de ces temps fabuleux, Ernest, le braconnier. Les deux camarades vont évoquer tour à tour leurs condisciples de classe, ce qui va se traduire dans le texte par une série de courtes biographies enchâssées dans le dialogue. Ces textes constituent des nouvelles, dans les deux sens du terme d'ailleurs : d'une part, Ernest informe son ami sur la vie de leurs anciens camarades de classe, et d'autre part, le réalisme avec lequel il parle de la destinée étonnante de ces personnages provoque chez son interlocuteur une étrange impression d'amertume et d'étonnement, similaire à celle éprouvée à la lecture d'un fait divers. Celui-ci en effet se montre très affecté par les métamorphoses imprévisibles, insoupçonnables qui se sont opérées dans l'existence de ces enfants, lui qui pensait, en considérant Ernest, qu'il était dans la logique des choses que "l'enfant soit le père de l'homme" (1). Une inversion est donc venue se glisser dans le destin de ces êtres. Inversions malignes pour la plupart. Qui aurait pu imaginer que la petite Annette, si pure et si sérieuse, pût se laisser entraîner dans une telle aventure et ainsi bouleverser sa vie !

Cet espace du village (en tant qu'espace social) que le narrateur redécouvre semble paradoxalement plus intensément habité que celui de Paris où il vit. C'est un espace de la sédentarité, à l'image de celui où vit Ernest. Un espace de la simplicité également, que M. Tournier ne décrit pas. Nous n'apprenons rien sur le village ni sur la maison d'Ernest, si ce n'est que l'escalier est "de guingois" et la "toiture rapiécée comme un vieux fond de culotte" ou que les choses sont à leur juste place (1). Il est à noter que seuls l'escalier et le toit sont évoqués, deux espaces qui compor-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 50.

tent une grande valeur symbolique et auxquels M. Tournier se montre particulièrement sensible. Il leur a consacré à plusieurs reprises, dans Des Clefs et des serrures puis les Petites proses des lignes qui sont à proprement parler des célébrations. Nous citerons pour exemple cet extrait de "l'esprit de l'escalier" :

> "A la maison toute de plain-pied -comme à l'appartement qui en est l'équivalent- il manque une dimension importante, la dimension verticale avec l'acte de monter et de descendre qui lui correspond. Cette dimension verticale, c'est l'escalier qui la matérialise [...] (1)

Cette symbolique, déjà présente chez G. Bachelard, M. Tournier la développe sur un mode singulier en poursuivant ainsi :

> "[...] l'escalier est anticipation du lieu où il mène [...]." (2)

et l'auteur de préciser que l'escalier, à valeur humaine, mérite que nous le respections :

> "On devrait instituer une société protectrice des escaliers. L'architecture misérabiliste qui les supprime ou les réduit à la portion congrue est déplorable." (2)

La maison d'Ernest "accueille en familier" le narrateur. Nous retrouvons dans cet espace la notion d'intimité que nous avons abordée précédemment. Et la porte va s'ouvrir. Le seuil sera franchi par le visiteur. La maison que M. Tournier se plaît à personnifier laisse entrer le narrateur, lui permet de pénétrer l'espace de son intimité. Nous la décou-

---

(1) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 47.

(2) Id., ibid., p. 48. Nous retrouvons le même texte publié sous le même titre dans les Petites proses, p. 21 à 23.

vrons à notre tour par le regard que le visiteur porte sur elle, et en particulier, dans la pièce centrale, sur tout l'"arsenal du braconnier" et le lit défait. Aucun indice supplémentaire ne s'ajoute à ces quelques détails qui ne sont donnés que pour éclairer la personnalité d'Ernest, étayer la véracité des suppositions qui ont été émises sur ses activités présentes, confirmant le destin qui devait être le sien depuis sa plus tendre enfance.

La description de la maison dénonce en fait une véritable symbiose entre un lieu et l'être qui y vit, semblable à celle qui existe entre les mousserons et le terrain sur lequel ils poussent, comme si l'espace enfantait l'être qui l'occupe, et réciproquement (1).

La maison d'Ernest, il l'observe et la ressent "masure natale pleine de vie et d'odeurs". En quelques mots, il résume tout ce que la maison peut figurer pour un humain. Et nous retrouvons ici une autre idée chère à G. Bachelard à propos de la maison :

> "[...] la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme." (2)

Mais le philosophe procède également à l'éloge de la maison simple :

---

(1) cf à ce sujet la déclaration de M. Tournier à Jean-Marie Bigeart in "Portrait. Michel Tournier", Phosphore, oct. 1987, p. 48 :

"[...] ma maison et moi sommes un vieux couple, soudé par la routine pour toujours."[...]

(2) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 26.

> "Le nid comme toute image de repos, de tranquillité, s'associe immédiatement à l'image de la maison simple." (1)

Ce parfum de sédentarité désoriente le narrateur, ce nomade du vingtième siècle, qui grâce à sa voiture de luxe (superbe phorie contemporaine) ou à l'avion, se rend constamment d'un bout à l'autre du monde et transcende de ce fait les problèmes de relation à l'espace. Mais ce quasi-don d'ubiquité, qui lui conférait jusque-là un sentiment de puissance démiurgique, ne lui semble plus revêtir un caractère aussi primordial. En effet, il constate, non sans surprise, que cet homme sédentaire qui est assis en face de lui, qui a passé toute sa vie dans ce village, sans voyager, possède une dimension qui lui manque : l'être. Lui qui collectionne femmes, chevaux, argent, voyages, biens, ne suscite pas la moindre lueur d'intérêt chez son interlocuteur.

Ernest, le sédentaire, se montre peu curieux vis-à-vis de l'immense chemin parcouru par le visiteur au cours de toutes ces années, alors que lui-même en est resté "à son point de départ" (2), selon l'expression du narrateur, fort déconcerté par cette attitude.

Et cette absence de communication véritable conduit le visiteur à cette réflexion :

> "Je m'étais battu avec acharnement pour faire fortune et j'y étais parvenu. J'avais divorcé deux fois, et seul notre goût commun pour les chevaux nous rapprochait encore, ma troisième femme et moi. J'avais bouclé plusieurs fois le tour de la terre, d'est en ouest et d'ouest en est. Ce qui m'impressionnait, c'était l'incurio-

---

(1) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 98.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 52.

> sité totale d'Ernest à mon sujet. Ce que j'avais pu faire de tout ce temps ne l'intéressait tout simplement pas." (1)

La relation au temps et à l'espace vécue par Ernest intègre une dimension mythique proche de l'âge des origines :

> "Il n'avait pas bougé d'un mètre. Il vivait aujourd'hui comme il avait vécu enfant et adolescent. La monotonie de sa vie rythmée par la ronde des saisons dans lesquelles les jours se superposent aux jours et les années aux années devait ramener à presque rien les trente-cinq ans- pour moi débordants d'aventures heureuses et malheureuses- pendant lesquels j'avais disparu de son champ visuel." (1)

Cette roue du temps cyclique s'oppose radicalement à la linéarité temporelle que connaît et tente de combattre le narrateur, qui s'étonne, ne comprenant pas le sens véritable de la réalité, dissimulé derrière des apparences de monotonie. Il déclare :

> "Et finalement moi seul j'avais des questions à lui poser." (1)

Le visiteur ne saisit pas l'opportunité qui s'offre à lui de découvrir la signification profonde d'une vie dont il a le témoignage sous les yeux. Cependant, il s'interroge sur son propre destin, du moins sur ce qu'il aurait été s'il était resté à vivre dans l'espace de son enfance.

C'est parfois dans cet espace de relative solitude, qui passe communément pour un espace sans véritable intérêt, dans cet espace de sédentarité, qu'un homme peut réaliser son destin. Le voyage intérieur n'est pas sans conférer à l'être humain une authentique profondeur comme le rappelle M. Tournier dans Le Vagabond immobile :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 52.

> "Me voilà seul jusqu'à demain. Avec une joie mêlée d'angoisse, je me prépare à cette traversée de la nuit qui aura ses illuminations, ses pleurs, ses longs glissements dans la paix du corps, les fantasmagories des rêves et la douceur meurtrie des rêveries. C'est un *voyage immobile* * où tout peut arriver, l'ange de la mort et celui qui donne l'étincelle créatrice, la lourde et noire déesse Melancholia et l'appel au secours d'un ami ou d'un voisin. Ma solitude nocturne est l'autre nom d'une immense attente qui est celle aussi bien du dormeur que du veilleur." (1)

M. Tournier indique dans ces lignes toute la complexité qui s'installe dans la relation que l'homme entretient avec l'espace dans lequel il vit.

Cette maison pleine de vie d'Ernest va peu à peu se voir habitée par les différents personnages évoqués au cours du petit déjeuner (M. Tournier aime à faire partager à ses héros simultanément paroles et nourritures). A la fin de l'évocation de tous ces destins, le narrateur poursuit sa démarche de retour vers le "giron" maternel en exprimant le désir de s'informer sur la maison de son enfance (2). Nous savons ce que représente dans l'imaginaire ce motif de la maison d'enfance.

> "La maison natale est une maison habitée"

déclare G. Bachelard (3), qui ajoute quelques lignes plus loin :

> "Mais au-delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous." (3)

Ayant appris que cette maison, le presbytère du village, tombe

---

*** souligné par nous**

(1) TOURNIER (Michel), Le Vagabond immobile, p. 15.

(2) thème de la maison natale déjà présent in TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 18.

(3) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 32.

en ruine et n'est plus habité, le narrateur exprime le voeu de lui "rendre visite". Sur le chemin qui mène à cette demeure, il réfléchit à tout ce qui peut se passer, se cacher derrière le calme apparent du village (les intrigues, les passions qui font partie intégrante de l'espace social), et dont il semble n'avoir pris conscience que récemment.

Le jardin et la maison qu'il découvre portent la marque de l'abandon dans lequel ils ont été laissés. Le visiteur constate que le délabrement, les traces du temps qui passe, se sont imprimés sur les murs du jardin, les allées, la toiture de la maison, les fenêtres...

Le temps a fait son oeuvre et le narrateur de déclarer :

> "Je constate la disparition de deux immenses sapins où je passais les heures chaudes de l'été, bercé par le ronflement du vent dans leurs ramures étagées. *Eux aussi, je les aurais crus éternels, indestructibles* *. Détruits par le temps, tués par les hommes, mes beaux géants..." (1)

Ce voyage dans la Bourgogne de son enfance procure au héros bon nombre d'occasions de réfléchir sur le sens de la vie. Démarche qu'il n'a pas eu l'opportunité d'effectuer auparavant, (étant donné la course effrénée que représente son rythme de vie quotidien). Il explique alors à Ernest :

> "La patience ! Voilà une vertu qui n'est pas mon fort. Il me semble au contraire que tous mes succès, je les dois à mon impatience, à la rapidité de mes calculs et des actions qui suivent. Aller vite. En affaires comme en amour. Mais n'est-ce pas aussi la cause de tous mes échecs ?" (2)

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 62.

(2) Id., ibid., p. 65 et 66.

Ce constat amère, il le dresse après que le maire du village a refusé de satisfaire son envie d'acheter le presbytère, (qu'il désire aménager en terme de fonctionnalité, en homme d'affaires qu'il est, avec un cloisonnement omniprésent des lieux), envie qui tient plus du caprice de star ou de nouveau riche que d'un réel intérêt, refus marqué dans la spatialité par l'impossibilité qui est faite à Ernest et son ami de franchir le seuil de la maison du maire.

Et la nouvelle s'achève sur cette douloureuse nostalgie du temps de l'enfance, et de son espace. La quête n'a pas abouti. Le narrateur n'a pas mené jusqu'à son terme la démarche initiatique qu'il avait entamée. L'enseignement qu'il a reçu par le biais de son voyage sur les lieux de son enfance, la rencontre avec Ernest, la relation de la destinée de ses anciens compagnons n'ont pas réussi à lui faire saisir le sens caché des choses.

La dislocation de l'espace, son éclatement en fragments dispersés que traduit l'emploi d'un vocabulaire révélateur ("brèche", "lambeau", "déchirure béante") (1) est à l'image du déchirement psychologique du narrateur et témoigne du goût de M. Tournier pour l'assimilation isomorphe paysage/personnage (2).

Cette initiation manquée (le narrateur ne semble pas avoir changé, il n'y a pas eu re-naissance de celui-ci puisqu'il n'a pas intégré la signification de l'amour, son comportement à l'égard de sa femme dénote une incapacité totale à communiquer) donne le ton, et revêt en cela une valeur symbolique importante dans les premières nouvelles qui compo-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 62.

(2) thématique déjà présente in TOURNIER (Michel), Le Roi des Aulnes, p. 253.

sent la deuxième partie de l'ouvrage. Nous nous sommes penchée sur ce récit inaugural avec le désir d'analyser les formes de l'espace initiatique parallèlement au schéma du scénario correspondant. Nous constatons que ce récit initial à la première personne aborde les thèmes qui préoccuperont M. Tournier durant tout son discours narratif dans Le Médianoche amoureux : le couple et la communication. Cette nouvelle, résolument pessimiste et réaliste, laisse peu de place à l'initiation. Elle ne contient en tout état de cause que les deux premières étapes de la démarche initiatique : préparation et voyage dans l'au-delà.

Les nouvelles suivantes présentent également ce caractère naturaliste, pessimiste, "dissolvant" pour reprendre le terme qu'utilise M. Tournier qualifiant les photographies de l'album d'Arthur Tress intitulé Rêves. Elles sont la narration de la longue et patiente élaboration d'un dessein de vengeance. Théobald ou Le crime parfait et Pyrotechnie ou La commémoration relèvent du genre policier. Dans chacun de ces récits, le narrateur est amené à s'interroger sur l'étrangeté du destin des victimes auquel il se trouve lié par hasard. Dans le premier, le héros, par la lecture de journaux aux titres sensationnels, se trouve involontairement informé de la progression d'une enquête judiciaire à laquelle il ne peut rester indifférent. En effet son ex-maîtresse se retrouve accusée de l'assassinat de son mari. Mais le narrateur, intrigué par le cours qu'ont pris les événements, ne peut se tenir à l'écart de cette affaire. Ne pouvant croire à la culpabilité de cette femme qui aime trop la vie, il va trouver la clé de l'énigme en relisant une ancienne lettre du mari (que celui-ci lui a adressée au moment de la rupture entre les deux amants). Dans ce message en effet le mari dévoile ses craintes et déceptions quant à l'attitude de sa femme et, par la même occasion, sa vraie personnalité.

Nous ne trouvons aucune trace d'initiation dans ce récit bien que le héros soit amené à découvrir certaines vérités de la vie. Il est plutôt à rapprocher des romans de formation où le jeune homme fait l'apprentissage du monde adulte et des compromissions. Certes le personnage n'est peut-être plus le même après la traversée de cette mésaventure, mais nous ne saurions assimiler ce type d'enseignement à une initiation. Il en est de même pour le récit suivant où le sordide se mêle au fantastique. Le narrateur, lié lui aussi par hasard aux faits qui se déroulent dans le village où il s'est retiré pour écrire, abandonne momentanément son projet de manuscrit (dont la trame narrative ressemble fort étrangement au scénario de vengeance élaboré par un des protagonistes de cette histoire). Intrigué, il se met en quête de la vérité au sujet de l'explosion qui a détruit une fabrique de feux d'artifice et causé deux morts, alors que le directeur prétendait qu'il était impossible qu'un tel événement se produise. Des fils certes ténus mais cependant efficients semblent nouer des liens bien étonnants entre tous ces personnages. Et la pugnacité dont chacun fait preuve magistralement, soit pour mettre en oeuvre un projet longuement médité, soit pour comprendre les motivations secrètes qui ont ourdi ces mises en scène, aboutit à nous faire découvrir à notre tour tous les aspects, parfois les plus négatifs ou les plus vils, de l'âme humaine.

La nouvelle suivante, qui n'a plus rien de commun avec celles-ci, même si elle comporte des épisodes plus positifs, plus sereins que les précédentes, n'en reste pas moins sinistre à l'heure du dénouement. Blandine, charmante petite écolière à la poursuite de son chien, s'est introduite par hasard chez le narrateur, photographe "reporter", et semble vouloir nouer une relation d'amitié avec cet homme d'âge mûr qui com-

prend à l'occasion de cette rencontre qu'il est peut-être passé au cours de son existence à côté des choses essentielles. Il dresse alors un rapide bilan de sa vie professionnelle. Mais ce personnage n'en ressort pas grandi. Cette expérience lui laisse un goût d'amertume que ne pourrait comporter une authentique initiation dont la gratification se traduit par une renaissance et donc un sentiment d'exaltation, d'élévation. La récompense, à savoir l'accès à la dimension du sacré, efface toute velléité d'acrimonie.

La chute brutale de la nouvelle (aveu du père sur ses véritables intentions, père dont le narrateur avait deviné la présence telle un "fantôme" (1) derrière les épaules de Blandine) ne laisse aucun doute sur cette absence d'initiation.

Le schéma initiatique fait ainsi défaut à bien d'autres récits, tels Aventures africaines, Ecrire debout, L'Auto fantôme ou encore La Pitié dangereuse, Le Mendiant des étoiles et Un Bébé sur la paille. Même si les héros de ces récits ont à surmonter des épreuves pour la plupart qualifiantes, s'ils sont confrontés à des situations qui leur permettent de prendre nettement conscience de nouvelles réalités, ils n'en tirent aucune conclusion d'importance quant à leur mode de vie propre. Au cours de rencontres ou de voyages, par le biais de la parole ou de tout autre vecteur, ils vont réfléchir sur leur quotidien, découvrir des facettes de la Vérité dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence jusque-là. Mais cette expérience, si elle n'en demeure pas moins privilégiée, est sans commune mesure avec la transformation radicale de statut que comporte la phase ultime de l'initiation où révélation rime avec "élucidation existentielle".

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p .115.

Les héros se trouvent en situation d'enseignement, de connaissance. Même s'il est indéniable que cette formation, cette confrontation ont un effet bénéfique sur la vie des personnages, une réelle incidence sur leur comportement, elles n'opèrent pas en eux une véritable métamorphose, c'est-à-dire, un changement profond de leur appréhension du monde, les menant sur la voie du sacré (1). L'étude détaillée de ces divers récits ne saurait par conséquent s'inscrire dans les limites que nous avons fixées pour l'analyse du cheminement initiatique des héros.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 136 et 137.

Conclusion de la première partie

Si dans la plupart des premières nouvelles du Médianoche amoureux, le héros ne parvient pas à la révélation, il n'en est pas de même dans Lucie ou La femme sans ombre qui intègre dans sa trame narrative un schéma initiatique comparable à celui d'Angus.

Ces deux récits rapportent parallèlement une initiation du premier type, c'est-à-dire une initiation pubertaire, qui confère aux héros un véritable statut social, que nous nous proposons d'étudier en détail, en constant rapprochement avec l'espace dans lequel elle se déroule.

Lucie ou La femme sans ombre présente également un autre type d'initiation puisque narration y est faite de la démarche psychanalytique de l'héroïne. Une autre quête lui fait pendant : celle de Colombine dans Pierrot ou Les secrets de la nuit. Colombine qui ne possède point d'ombre, et qui craint le monde nocturne, est amenée lors d'un parcours initiatique exemplaire, à une totale transformation. Ces deux démarches ont pour cadre un espace topologique fortement symbolisé que nous nous proposons d'analyser. Quant à la quête du Sacré, M. Tournier l'aborde

spécifiquement dans Le Roi mage Faust et les deux dernières légendes de l'ouvrage, la localisant dans un espace de densité symbolique supérieure.

Le parcours de Yves et Nadège, dans Les Amants taciturnes, relève successivement de deux types d'initiation, l'un permettant l'intégration au corps social et l'autre, l'accès à la connaissance et au sacré. Il intègre par conséquent un espace bien différencié, caractérisé par son aspect simultanément topologique, symbolique et littéraire.

Quant à la dernière initiation, celle du lecteur, subordonnée à celle de l'auteur, initiation à la connaissance et au sacré, elle se réalise dans l'espace du livre intégrant son double statut d'objet et de message.

DEUXIEME PARTIE

L'INITIATION DES HEROS ET SON ESPACE DE REALISATION

DANS LES NOUVELLES ET CONTES

"[Schéhérazade] atteint son but en racontant une longue série d'histoires ; un seul conte ne suffirait pas, car nos problèmes psychologiques sont beaucoup trop complexes, et leur solution beaucoup trop difficile. Seule une grande variété de contes de fées est capable de déclencher une telle catharsis".

Bruno BETTELHEIM

Psychanalyse des contes de fées
(p. 119)

2.1 L'initiation sociale d'Ambroise et son espace de réalisation dans Lucie ou La femme sans ombre

Le Médianoche amoureux présente, en particulier dans les nouvelles et contes de la deuxième partie, une série d'initiations représentatives des différents types précédemment analysés dont l'espace de réalisation revêt des caractéristiques récurrentes, significatives de l'art et de l'imaginaire de Michel Tournier.

Dans cette nouvelle, c'est le narrateur, Ambroise, qui subit l'initiation : une initiation de passage qui va lui permettre de quitter le monde maternel de l'enfance pour celui des adultes. Il va sortir de l'espace familial pour intégrer l'espace social.

Ambroise, jeune garçon de dix ans, vit dans le milieu clos du cercle familial qu'il forme avec ses parents. Une cellule dans laquelle ne se manifestent guère les émotions ni les passions :

> "[...] cette drôle de famille qui n'était pas une famille drôle, où toutes les effusions, tous les sentiments un peu vivement manifestés auraient juré comme des inconvenances." (1)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 137.

Dans cette atmosphère pour le moins tendue, la mère semble vivre dans un état d'engourdissement, de "torpeur" (1). Le narrateur emploie même l'expression "état d'extinction" (1) pour qualifier la passivité qui l'habite.

Un beau jour, pourtant, elle ne supportera plus cette ambiance de sévérité obsessionnelle (due au caractère de son mari) qui règne partout dans la maison. Le mot austérité est répété à deux reprises par le narrateur lorsque celui-ci explique comment s'organise la vie quotidienne du foyer (2). Ordre et rigidité qu'Ambroise ne semble guère apprécier, pas plus que sa mère puisqu'il déclare, lors de la visite de la maison de Lucie, tout en désordre : "quel contraste avec l'agencement maniaque de ma maison familiale !" (3).

Cet espace ordonné, rationalisé dans lequel vit le narrateur enfant n'est pas sans nous rappeler celui où grandit l'héroïne du conte initiatique Amandine ou Les deux jardins (4). Cette petite fille de dix ans (le même âge qu'Ambroise) vit dans un univers parfaitement organisé, entre son père et sa mère, et Claude, la chatte de la famille. Mais ce monde un peu trop strict, inconsciemment, lui pèse. Elle déclare dans son journal :

> "*Mercredi.* J'aime bien la maison de maman et le jardin de papa. Dans la maison, la température est toujours la même, été comme hiver. En toute saison les gazons du jardin sont aussi verts et

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 137.

(2) Id., ibid., p. 136.

(3) Id., ibid., p. 140.

(4) Ce conte est paru dans deux recueils : Le Coq de bruyère et Sept contes. Il a également été édité séparément dans une collection pour enfants, cf. bibliographie.

> bien rasés. On dirait que maman dans sa maison et papa dans son jardin font un vrai concours de propreté. Dans la maison on doit marcher sur des patins de feutre pour ne pas salir les parquets. Dans le jardin papa a disposé des cendriers pour les promeneurs-fumeurs. Je trouve qu'ils ont raison. C'est plus rassurant comme ça. Mais c'est quelquefois aussi un peu ennuyeux." (1)

Dans cette conclusion, Amandine exprime le côté artificiel et astreignant, presque carcéral, que revêt cet espace familial. Ce qui explique sa tentation d'aller découvrir ce qui se passe au-delà du mur de son propre jardin.

> "Le jardin de papa est si soigné et peigné qu'on croirait qu'il ne peut rien s'y passer." (2)

Amandine apprendra petit à petit que le jardin de son père peut également renfermer des secrets, qu'il suffit de savoir le "regarder", selon les heures. Mais elle est intriguée par ce jardin abandonné, sauvage, où Claude a disparu pour mettre au monde ses petits. Jardin qui lui révèlera quelque mystère, où s'effectuera son passage à l'âge adulte, son apprentissage de la condition humaine (3), qui, comme toute initiation ne se passera pas sans difficulté (4), ni sans souffrance :

> "J'ai envie de pleurer et je suis heureuse. Comme je suis loin du

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Coq de bruyère, p. 36.

(2) Id., ibid., p. 39.

(3) même si elle n'en est pas réellement consciente sur le champ

(4) d'ordre physique ou moral ainsi que le conçoit B. Bettelheim :

"[...] les anthropologues, comme les psychanalystes, pensent que la douleur est le prix payé par les adolescents pour leur accession aux prérogatives de l'âge adulte."

BETTELHEIM (Bruno), Les Blessures symboliques, Paris, 1977, p. 51.

> jardin bien peigné de papa et de la maison bien cirée de maman ! Est-ce que je pourrai jamais y revenir ?" (1)

L'angoisse soudain ressentie par l'héroïne de ne plus pouvoir revenir dans cet univers magique paraît significative. L'espace familial qu'elle habite ne peut lui procurer de réponse sur les interrogations profondes qui l'étreignent. Ce changement de valeur de l'espace va provoquer simultanément une transformation du regard de la petite fille. Les mêmes objets, les mêmes personnages semblent différents, métamorphosés. En fait c'est le regard qu'Amandine pose sur eux qui est intrinsèquement nouveau. Elle déclare à propos du bébé chat :

> "C'est drôle, je le trouve plus grand et plus fort que dans le jardin de papa." (2)

Nous retrouvons souvent chez M. Tournier cette dialectique de l'espace opposant ordre, sévérité, vacuité à désordre, tendresse et vie.

Dans Lucie ou La femme sans ombre, nous observons cette même dialectique. Ainsi dans les deux récits, les jeunes héros pubères sont-ils attirés par le mystère de lieux inconnus ou interdits. Ambroise est séduit par la maison de Lucie où règne un complet désordre (3) :

> "Le désordre était tel que je n'aurais pu dire ce qui était cuisine, salle à manger, salon, bibliothèque. Des livres, de la nourriture, des jeux, des outils de jardinage, il y en avait partout. [...] Comme j'aurais aimé vivre dans ce chaleureux bric-à-brac !" (4)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Coq de bruyère, p. 45.

(2) Id., ibid., p. 44.
(Impression qui ne peut seulement être due au fait que Kamicha se trouve sur son propre territoire.)

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 140.

(4) (souvent célébré dans l'oeuvre de TOURNIER (Michel), cf Les Météores, p. 25 et 28 et Le Médianoche amoureux, p. 96.

Une rupture s'est établie : la mère d'Ambroise a quitté le domicile familial. Pour l'enfant, cet abandon est "une catastrophe" (1). Mais c'est aussi la première étape d'une transformation qui va constituer son initiation.

La bi-polarité de son univers va se trouver gommée par le fait même de son propre départ du foyer. La famille, "qui formait l'autre pôle de [sa] vie enfantine, pôle hélas négatif", (2), ne sera plus pour lui, probablement ne l'a-t-elle jamais été, un refuge, un nid. Nous savons à quel point la maison peut représenter un "microcosme secondaire", "moyen terme entre le microcosme du corps et le cosmos" (3). Maison où "convergent les valeurs isotropes du repos et de la protection" (4), représentation spatialisée de l'image du foyer.

La séparation d'avec le monde de la mère amène donc le narrateur à se rapprocher du monde familial de Lucie.

Quand Ambroise mesure le vide que cause le départ de sa mère, il décide de quitter cet univers familial qu'il n'est plus capable d'aimer. Cette désertion du domicile maternel n'est pas sans rappeler la fuite de Pierre dans La Fugue du Petit Poucet, motivée par une absence de communication à l'intérieur de la cellule familiale. Ambroise se rend alors chez Lucie, sa maîtresse. Elle représente pour lui, à cet instant, la figure dominante du seul espace social qu'il connaît : l'école.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 140.

(2) Id., ibid., p. 133 et 134.

(3) LE PECHON (Brigitte), L'Univers imaginaire de Tournier, Angers, 1978, p. 12.

(4) Id., ibid., p. 13.

Il avait bien songé par le passé à lui rendre visite chez elle, dans son espace d'intimité (1). Pour que s'y accomplisse une métamorphose parallèle (mais en sens contraire) à celle qui s'opérait déjà dans la relation entre l'institutrice et sa fille, (qui passait du statut mère/enfant à institutrice/élève, de maîtresse à mère). Car n'est-ce pas la figure de la mère que le narrateur cherche en se rendant chez Lucie ?

La deuxième étape de l'initiation d'Ambroise va se dérouler dans la chambre de Lucie, lors de cette nuit qu'il va passer auprès d'elle.

> "La nuit, c'est la levée en masse des interdits et des sanctions. C'est le silence complice, le contact, mais aussi la transgression." (2)

Le héros va pénétrer chez Lucie dans un espace qui lui a toujours été interdit chez lui : la chambre des parents. Un espace sacré qu'il désigne du nom de sanctuaire :

> "La chambre parentale formait dans la maison un sanctuaire où je savais que je ne devais pas pénétrer. Comment le savais-je ? On avait dû m'inculquer ce tabou si jeune que je le respectais comme une loi naturelle." (2)

Chambre qui non seulement ne lui est pas interdite chez Lucie, mais qu'il s'approprie, au même titre que l'atelier ou les autres pièces. Il habite cet espace, y vit des découvertes éblouissantes qui lui confèrent un statut privilégié : la chambre devient "nuptiale", déclare-t-il à l'aube, après avoir été initié au secret des corps. Il a approché l'espace du corps de Lucie, l'espace de la féminité :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 133 et 134.

(2) Id., ibid., p. 137.

> "Le grand corps brun de Lucie jeté en travers du lit *m'entourait* * d'un archipel de cheveux épars, de mains abandonnées, de cuisses massives et de seins à grosses lunules bistre." (1)

Cette évocation rappelle la distinction que M. Tournier établit dans Le Roi des Aulnes entre la femme paysage et la femme bibelot, Lucie appartenant à cette première catégorie caractérisée à la fois par son physique (ample et maternel) et sa personnalité taciturne et mémorante (2).

Ambroise retrouve près de ce corps une chaleur, un abri, un contact, qui lui faisaient défaut : il n'entretenait en effet aucune intimité avec sa mère (3) et en souffrait profondément. Nombreux sont les héros de M. Tournier qui, trop tôt séparés de leur mère, rêvent d'un désir absolu de fusion (4). Il vit avec Lucie un authentique éveil à la sensualité qui le fait passer de l'état d'enfance à celui d'adolescence. L'initiation à proprement parler n'est pas décrite, elle n'est que suggérée.

Ce stade du *regressus ad uterum* a-t-il lieu par hasard le soir même de la fugue de la mère ? Et Lucie est-elle une mère de substitution pour l'enfant ? Sans cette éventualité, cette étape aurait un goût d'inceste symbolique.

Michel Tournier semble accorder un grand intérêt à l'espace d'intimité avec la mère comme en témoigne cet extrait du Vent Paraclet :

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 139.

(2) Id., Le Roi des Aulnes, p. 32.

(3) Id., Le Médianoche amoureux, p. 137.

(4) cf TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 332 et Le Vent Paraclet, p. 25 et suivantes. cf également à ce sujet in MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 32 et 33 et RIZK (Hoda), Articulations et fonctions des mythes de l'ogre et de l'androgyne dans "Le Roi des Aulnes" et "Les Météores" de Tournier, Paris, 1981, p. 287.

> "Oui, les premières années du petit d'homme sont faites d'arrachements successifs. Tiré du ventre de sa mère comme un renardeau du fond de son terrier, il retrouve dans les bras de sa mère un abri précaire et provisoire, alimenté par des seins capricieux et parcimonieux. Puis il faut quitter aussi cela, il ne lui reste plus quelques minutes par jour que ce dernier refuge, *le lit de maman* *, ce grand vaisseau blanc et obscur où il peut pour bien peu de temps encore *coller son corps au corps originel**." (1)

Le lit, cet espace privilégié où l'enfant peut prolonger l'attachement à la mère, constitue le dernier lieu où celui-ci tente de différer au maximum l'heure de l'expulsion "totale".

> "L'enfant devenu "trop grand" ne peut plus "décemment" traîner dans le lit de ses parents. L'expulsion définitive et la traversée d'un immense et terrible désert. [...] Car, [M. Tournier l'explique un peu plus loin] lorsque l'enfant a été expulsé du *lit maternel* *, il va se trouver privé de tout contact physique pour une quinzaine d'années, c'est-à-dire pendant toute son enfance et toute son adolescence." (1)

M. Tournier évoque souvent ces "grands lits défaits où il fait bon se plonger la tête la première avec un rien d'angoisse, mimant ainsi une naissance à l'envers" (2). Ces lits où intimité et plaisir riment avec ambiguïté (3) ainsi que l'auteur le souligne dans La Fugue du Petit Poucet où Pierre découvre avec les filles de l'Ogre la volupté des caresses (4).

Mais que dire de l'enfant qui n'a, comme Ambroise, même pas connu ce stade de l'espace intime partagé avec celle auquel il doit son existence. Il est à coûp sûr destiné à rechercher encore plus que tout autre

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 24 et 25.

(2) Id., "Michel Tournier, prix Goncourt 1970 : Le Noël des petits pervers", Le Nouvel Observateur, 21 déc. 1970, p. 38 et cf Les Météores, p. 201.

(3) LE PECHON (Brigitte), L'Univers imaginaire de Tournier, Angers, 1978, p. 68.

(4) TOURNIER (Michel), Sept contes, p. 73.

cette source chaude auprès de laquelle il se souviendra de son dernier contact physique avec sa mère.

> "Et lorsque enfin on lui rendra l'accès du corps d'un autre -vers seize, dix-huit, vingt-cinq ans, plus tard encore parfois- lorsqu'il pourra à nouveau loger son visage dans le creux d'une épaule, sentir une poitrine contre sa poitrine, un sexe contre son sexe, alors dans l'immense soulagement, dans le dénouement de toute son angoisse, dans la joie fiévreuse de la *grande retrouvaille d'autrui* *, il percevra vaguement une réminiscence, le souvenir infiniment lointain et troublant de la dernière étreinte physique qui lui avait été accordée en des *temps immémoriaux* *, dans le *lit de maman* *." (1)

Ambroise n'est-il pas déjà en train de mener cette quête du paradis perdu : la "proxémie suprême" avec la mère, la "proxémie mythique" du retour aux origines.

L'ambiguïté n'est pas levée par l'auteur.

Elle se manifeste déjà dans les premières pages de la nouvelle lorsque M. Tournier note la polysémie même du mot maîtresse qui désigne à la fois l'amie de l'homme mariée, sa deuxième femme et l'enseignante chargée des écoliers (2). Elle l'est encore dans les dernières pages, lorsque Nicolas, l'ex-époux de Lucie, écrit au narrateur :

> "[...] *tu sais que ton père a porté plainte contre elle pour détournement de mineur. Ton naïf récit de la nuit que tu as passée dans ses bras a gravement pesé dans son dossier. Eh oui, que veux-tu ! Il fallait bien que l'on dramatise cette affaire en y mettant du sexe.*" (3)

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 25 et 26.

(2) Id., Le Médianoche amoureux, p. 133. Polysémie du terme déjà évoquée in Les Météores, p. 397.

(3) Id., ibid., p. 153.

et mentionne ainsi cet événement, il contribue à pérenniser ce flou.

Un deuxième motif symbolique apparaît lors de ce "voyage dans l'au-delà" qu'effectue le narrateur. S'il a déjà été fait allusion au chaos lors de cette première partie du *regressus ad uterum,* par l'évocation de l'anarchie et de la nuit, deux images significatives, la transcendance de cet état par une "illumination" de nature mystérieuse est exposée :

> "Cette anarchie, je l'ai vécue dans les bras de Lucie avec un bonheur que je n'ai jamais retrouvé. Je n'ai pas cessé depuis de réfléchir au mystère de cette grande illumination." (1)

Le héros saisit intuitivement qu'une véritable révélation est advenue et il s'interroge longuement sur la cause de cette révélation :

> "Je crois que je buvais directement à sa *source* * le *lait* * de tendresse qu'elle trouvait le moyen de distribuer à toute sa classe par ses leçons et sa présence. Mais c'était avant tout un *lait nocturne* *, et Lucie ne devait son rayonnement qu'à l'ombre qu'elle savait préserver en elle-même." (1)

Deux notions, le lait et la nuit, viennent s'associer dans ces lignes, toutes deux rattachées dans notre imaginaire à l'image de la mère. Révélation d'une tendresse maternelle que le narrateur n'a pas connue dans sa famille, toute guindée dans son carcan de bonne convenance et de puritanisme.

Le thème de la mère s'enrichit, dans cette nouvelle, des méta-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 139.

* souligné par nous

phores que M. Tournier emploie pour désigner les cheveux de Lucie, "un flot de cheveux", son corps, "archipel de cheveux épars, de mains [...]". Il est complété par la description d'une couleur largement utilisée par son mari lors de la réalisation de ses oeuvres : (portrait de Lucie toujours réitéré), le "*bleu des mers du Sud*" (1). Qui en fait est un "vert particulier, non pas chlorophyllien, mais aquatique, salé [...]" (2)

Cette explication nous renvoie à la mer : ce vert est la couleur des eaux marines.

> "Verte est la couleur [...] de ces eaux régénératrices et lustrales, auxquelles le baptême doit toute sa signification symbolique. Vert est l'éveil des eaux primordiales, vert est l'éveil de la vie." (3)

Nous ne devons pas omettre dans ce contexte de préciser également que :

> "[...] nos sociétés fondées sur le culte du principe mâle ont toujours accordé une priorité à l'*étincelle* créatrice, qu'elle provienne des reins ou du cerveau de l'homme. [...] Elle entraîne en contrepartie le complexe d'Oedipe, c'est-à-dire le culte du refuge maternel. Essentiellement fils et amant, l'homme, au terme d'un galop furieux, revient à la Mère comme à une oasis ; c'est le havre de paix, rafraîchissant et reconstituant. Il existe de ce fait toute une thérapeutique du vert, basée, même quand elle l'ignore, sur le *regressus ad uterum*." (3)

La mer est aussi dans les songes l'image de l'inconscient collectif. Pareille à lui, elle est source de régénération et donc profondeur mater-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 140.

(2) Il est à signaler que M. Tournier présente ces oeuvres in Le Tabor et le Sinaï. Essais sur l'art contemporain, p. 143 et suivantes.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 1002.

nelle, lieu de renaissance comme nous l'avons déjà évoqué précédemment.

La référence dans le texte à Aphrodite, femme née de l'écume, est significative. Elle était aussi divinité de la mer. L'association mer/mère est symbolique de cette naissance à la fois physique et psychique. Le thème de l'eau conforte sensiblement cette hypothèse du parallèle que nous pourrions développer entre ces images d'eaux marines, d'écume, de mousse et le plasma, le liquide amniotique, qui sont essentiels, consubstantiels au corps humain et ce dès la vie intra-utérine.

Sur le tableau est représentée l'âme de Lucie, c'est-à-dire son inconscient et sa féminité au sens de figure sensuelle et maternelle dont Ambroise remarque la richesse.

Les images de la femme associées à celles de la mer et de sa profondeur, de son mouvement éternel se traduisent par d'innombrables emprunts au champ lexical de l'océan : "île", "flottèrent", "lames, "grève", "méduse", "courants" (1) qui viennent compléter les analogies citées précédemment et conférer à cette vision une force incomparable.

Le *regressus ad uterum*, nous le retrouvons une deuxième fois dans l'épisode du tunnel. Après son réveil, Ambroise voit revenir le mari et les enfants de Lucie. Les deux garçons l'entraînent alors vers un ancien tunnel de la voie ferrée Beaume-Arnay-le-Duc, lui laissant à peine le temps d'avaler son petit déjeuner. Un tunnel que les deux frères ont déci-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 141.

dé d'explorer ce matin-là et qui se situe non loin de "l'ancienne maison de garde-barrière" (1) qu'habitent Lucie et sa famille :

> "à moins de deux kilomètres, un tunnel ouvrait sa gueule noire prête à avaler le candidat à l'*initiation* *." (1)

M. Tournier nous indique non sans humour, et on ne peut plus explicitement, que cette deuxième mort initiatique que va connaître le narrateur vaudra par son aspect symbolique. L'initiation du personnage se poursuit.

L'arrivée jusqu'au tunnel constitue déjà une entrée dans la phase de l'épreuve : les enfants ne peuvent s'y rendre aisément.

> "Le remblai de l'ancienne voie ferrée formait un étrange chemin de terre caillouteux où prospéraient la ciguë et l'oseille sauvage. On ne pouvait s'y aventurer à bicyclette et même la marche y était malaisée." (1)

Ce passage est à rapprocher de celui que M. Tournier consacre à l'arbre et au chemin dans Des Clefs et des serrures, ouvrage dans lequel l'auteur se penche sur "quarante sujets de réflexion" à propos de "soixante chefs-d'oeuvre de la photographie" (2) qui l'ont inspiré.

> "La matière même dont le chemin est fait joue son rôle tout autant que sa largeur. En remplaçant dans un village une chaussée empierrée ou un chemin de terre par une route goudronnée, on ne change pas qu'une couleur, on bouleverse la dynamique de la vision et la conscience de ce village. Parce que la pierre ou la terre sont des surfaces rugueuses et rêches, et surtout perméables, l'oeil se trouve retenu, le regard arrêté et,

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 144.

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, quatrième de couverture.

grâce à cette perméabilité, mis en relation avec les profondeurs souterraines." (1)

Il est intéressant de noter que M. Tournier compare cette voie à "un chemin de croix douloureux et nostalgique" (2), ces deux adjectifs pouvant également qualifier d'une part l'épreuve et d'autre part la quête, dont les poteaux de signalisation constituent des "mâts" dressés vers le ciel, reliant le monde chtonien et le monde aérien, et dont les bras et disques sont "mutilés" (2) tels les membres du Christ.

Les analogies de ce registre sont fréquentes dans l'oeuvre de Michel Tournier, les plus signifiantes prenant place dans Le Roi des Aulnes.

A ce stade de notre analyse de l'initiation d'Ambroise, nous sommes placée sous le signe de l'épreuve et l'entrée du tunnel apparaît au narrateur comme "la porte de l'au-delà" (2). Même s'il se pose, seul, la question de sa présence à cet endroit, Ambroise n'en va pas moins suivre ses compagnons déjà passés à l'intérieur et pour cela transgresser un interdit signalé par ces quelques mots grossièrement inscrits sur une planche :

"ENTREE INTERDITE DANGER" (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 20

(M. Tournier procède à la célébration des cailloux, des pavés en l'occurence :

"C'est pourquoi on ne fera jamais assez l'éloge du vieux gros pavé de granit. Il allie paradoxalement à une rondeur et à un poli indestructibles un individualisme absolu, créateur d'irrégularité et d'interstices herbus qui sont une joie pour l'oeil et l'esprit [...]." in Des Clefs et des serrures, p. 20.

Il conclut que ces détails ont leur importance et participent à la qualité de la vie.)

(2) Id., Le Médianoche amoureux, p. 145.

Ambroise pénètre donc dans un monde étrangement semblable à celui de la matrice originelle, caractérisé par la douceur, l'élasticité, la fraîcheur, l'humidité et l'obscurité (1). M. Tournier nous propose par cette métaphore un prolongement de la révélation de la nuit, dans un espace voûté. Ne pouvons-nous, à l'imitation de G. Bachelard, imaginer :

> "Quel grand principe de rêve d'intimité qu'un plafond voûté ! Il réfléchit sans fin l'intimité en son centre." (2)

Ce lieu symbolise parfaitement l'univers intra-utérin, fait de douceur et d'humidité, nid d'intimité dont l'obscurité accentue l'atmosphère de symbiose. L'entrée du tunnel, nommée par le narrateur "orifice" confirme notre hypothèse (3) et cette métaphore reprise à la page suivante est alors associée à la couleur rouge (4). La fraîcheur alliée à la tranquillité (dont le narrateur ne semble pas vouloir s'extraire) évoquent la paix de l'oasis, de l'île, symboles d'espaces clos ouverts à l'éternité. Le narrateur ajoute :

> "Je me sentais merveilleusement loin de ma famille, de l'école, de toutes les vicissitudes qui faisaient mon malheur." (5)

Ce monde étale, fermé, tel un refuge ressemble étrangement à la mort :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 145 et 146.

(2) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 40.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 145.

(4) cf MIGNONE (Patricia), "Michel Tournier, une symbolique initiatique", Cahiers internationaux de symbolisme 45.47, 1983, p. 186.

(5) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 146.

""Ça doit être comme ça quand on est mort", pensais-je." (1)

Le tunnel, voie de communication construite par l'homme, espace couvert, obscur et souvent humide, constitue fréquemment une voie de passage dans les rites d'initiation. J. Chevalier et A. Gheerbrant rapportent :

> "Une légende hittite dépeint le chasseur Kessi visitant le royaume des morts : *il se trouve à l'entrée d'un tunnel long et étroit* : il avance lentement jusqu'à *la porte de l'aurore.* Il comprend qu'il a quitté le monde des vivants sur la terre. Il veut retourner en arrière. *Kessi, dit le dieu-soleil, celui qui a contemplé les mystères de la mort ne doit plus jamais revenir au pays des vivants. Cependant, je vais te faire entrer dans un monde de lumière, ainsi que ton épouse, je vais te donner pour toujours une place parmi les étoiles.* Le passage par le tunnel de la mort est sans retour : c'est l'image de l'irréversible, de l'épreuve de la nuit, mais aussi d'une nouvelle naissance, s'il est vrai que *naître, c'est ouvrir les yeux à une nouvelle lumière.*" (2)

Ils justifient ainsi l'assimilation du tunnel à l'espace maternel :

> "Le tunnel est le symbole de toutes les traversées obscures, inquiètes, douloureuses, qui peuvent déboucher sur une autre vie. D'où l'extension du symbole à la matrice et au vagin de la mère, la voie initiatique du nouveau-né." (3)

Au même titre que le rocher ou l'écueil, le tunnel entre "dans la catégorie du terrifiant, comme la tempête et le tonnerre" (4). Il appartient au type dénommé symbole paradoxal

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 146.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 981.

(3) Id., ibid., p. 981 et 982.

(4) Id., ibid., p. 914.

> "qui montre à la fois la difficulté et la solution, le franchissement par l'intérieur d'un obstacle, et qui illustre la dialectique symbolique si souvent évoquée par Mircea Eliade, de la coïncidence des opposés". (1)

Nous retrouvons mention de cet espace du tunnel dans le roman de M. Tournier intitulé Les Météores, paru en 1975, et dans lequel l'auteur retrace l'évolution de deux personnages principaux, les jumeaux Jean et Paul. A la fin de l'oeuvre, Paul, à la recherche de son frère, se trouve à Berlin au moment où l'on édifie le mur (2). Et l'on vient emmurer la maison dans laquelle il loge, rétrécissant ainsi par la condamnation des fenêtres son espace vital, le réduisant à un espace carcéral (3).

Il passe brutalement du monde de la lumière à celui de l'obscurité, transition qu'il va effectuer une seconde fois en pénétrant dans la crypte de l'église de la Rédemption. Le vendredi suivant, il assiste, dans cet espace clos et souterrain, à une réunion au cours de laquelle le célébrant invite l'assistance à réfléchir sur l'étymologie (4) du mot crypte qui :

> "[...] vient d'un mot grec qui veut dire *caché*. Crypte signifie secondairement : cave, souterrain, catacombes." (5)

Le héros a donc quitté un espace "aérien", puisque la maison, comme l'arbre, représentet pour M. Tournier la verticalité enracinée re-

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 914.

(2) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 577 à 585.

(3) Id., ibid., p. 592 et 593.

(4) L'intérêt que M. Tournier porte à l'étymologie est présent dans l'ensemble de son oeuvre.

(5) Id., ibid., p. 594.

liant notre monde terrestre au monde céleste (1), pour un espace souterrain, clos et obscur, lui donnant l'occasion de descendre de "quelques degrés" dans l'ombre (2).

Dès lors la progression vers le monde de la profondeur ne va pas cesser. Au contraire, elle va aller s'accentuant, supposant l'adhésion du héros qui a réalisé la nécessité de cette expérience intégrant la fusion des relations espace/temps qu'il avait déjà imaginée lors de précédents voyages :

> "Déjà en Islande -et aussi bien pendant toute la durée du vol Rome-Tokyo- il avait surpris l'étrange contamination du temps par l'espace, cette transmutation qui fait d'un déplacement considérable dans l'espace un bouleversement des heures et des saisons. Et voici maintenant que le mur de Berlin portait à son comble cette confusion spatio-temporelle en suscitant à la faveur d'une obscurité perpétuelle un faux Vendredi Saint suivi d'un faux Noël. Il voyait bien que cette dislocation de l'année devait avoir pour théâtre des *lieux clos, minéraux, des pierres scellées* * -semblables à quelque creuset réfractaire-, il pressentait qu'il devrait aller plus loin, que la *profondeur* (3)- annoncée par la crypte de l'église de la Rédemption- était une *dimension indispensable à l'achèvement de son voyage initiatique* *." (4)

Un voyage initiatique qui se déroule sur un schéma ternaire, réunissant trois étapes indissociables. La réalisation de chacune constituant en quelque sorte le seuil de la suivante, jusqu'à la phase finale.

> "Cette longue nuit carcérale dans laquelle il est enfermé depuis un temps impossible à mesurer -un temps proprement *immémo-*

---

(1) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 19.

(2) Id., Les Météores, p. 593.

* souligné par nous

(3) en italique dans le texte

(4) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 597 et 598.

> *rial-* il était logique qu'elle préludât à une expédition sous terre, qu'elle s'achevât en descente aux enfers." (1)

Cette expédition, fuite en empruntant un passage aménagé dans des caves d'immeubles pour permettre l'accès à Berlin-Ouest, a lieu dans un "boyau" obscur et humide, semblable à celui décrit dans Lucie ou La femme sans ombre.

Dans cet espace "fangeux", cet "entonnoir" (2), dont la traversée est évaluée à dix longues minutes et une cinquantaine de mètres par les passeurs, Paul prend conscience d'une métamorphose qui s'opère en lui. Un sentiment de distanciation, d'autonomie l'envahit :

> "Et voici que cette progression de taupe dans le sous-sol berlinois constituait une épreuve originale, solitaire, à laquelle Jean n'était en rien associé." (3)

M. Tournier souligne l'importance de cette ultime étape :

> "Nul doute que Paul vient de franchir un seuil *décisif* * et va au-devant de *métamorphoses radicales* *. Une vie nouvelle, *une vie autre* *, la mort tout simplement peut-être ?" (3)

Cet aspect inéluctable sur lequel insiste l'auteur n'est-il pas inhérent à ce voyage initiatique dont il nous entretenait quelques pages plus haut.

Nous constatons à ce stade de notre analyse l'analogie profonde

---

(1) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 599.

(2) Id., ibid., p. 601.

(3) Id., ibid., p. 602.

* souligné par nous

entre la symbolique des espaces clos évoqués dans Les Météores et celle du tunnel dans Lucie ou La femme sans ombre. Comme l'affirme Jacques Poirier dans sa thèse sur Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier soutenue en 1983,

> "La thématique matricielle est donc claire : lorsqu'on obstrue les fenêtres de Frau Kaus, Paul réintègre le lieu clos, noir et chaud qu'il n'avait jamais voulu quitter." (1)

Même si la quête n'est pas similaire,

> "Le souterrain est alors choix existentiel car il permet à Paul d'opter pour l'expulsion, pour le monde et pour la vie" (1)

car elle revêt chez le héros des Météores un caractère essentiel qu'elle ne comporte pas chez Ambroise, pour qui elle relève plutôt d'une étape ontogénétique, donc étape transitoire dans sa finalité. La symbolique attachée à cet espace est primordiale.

En cela, le tunnel est à rapprocher d'un lieu privilégié qui réunit simultanément les ambivalences symboliques qui pèsent sur tout parangon de cavité, et en particulier la grotte

> "lieu d'asile et oeuf matriciel, mère et amante, théâtre d'une naissance autant que tombe projetée". (2)

S. Vierne, qui consacre à la fin de son ouvrage Rite, roman, initiation un chapitre à l'initiation dans Vendredi ou Les limbes du Pacifique commente ainsi l'étape tellurique de la démarche de Robinson :

---

(1) POIRIER (Jacques), Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier, Dijon, 1983, p. 145.

(2) Id., ibid., p. 147.

> "Les images du *regressus ad uterum* s'ordonnent à partir du voyage dans la grotte qui se resserre et comme un oesophage, très symboliquement, l'avale. Il parvient dans la matrice de l'île où il se pelotonne, en position foetale, dans un creux fait exprès à sa mesure. Les images sont maternelles, soit directement -le souvenir de sa mère- soit indirectement- évocation du lait. Le temps s'arrête, l'obscurité change de signe, l'impossible s'accomplit et les contraires sont abolis : l'illumination, représentée très nettement par l'épée de feu qui l'éblouit, fait virer le noir au blanc." (1)

et c'est le cas pour l'initiation d'Ambroise. Mais l'entrée du tunnel que traverse Ambroise est en feu. La sortie va s'en trouver considérablement compliquée et représenter une épreuve supplémentaire (la purification par le feu dont nous trouvons trace dans les rites maçonniques) (1) avant la découverte de la lumière, qui donnera au symbole sa vraie valeur (2). Dans l'épisode de Lucie ou La femme sans ombre, l'image du feu et la couleur blanche vont signifier l'accession à la nouvelle naissance, préfigurée par l'ablution d'eau baptismale sur le visage du jeune garçon (3). Acte initiatique où

> "l'ancien moi est aboli comme par l'eau du baptême qui dissout toutes formes." (4)

Cette sortie, passage au statut d'adulte, s'effectue en présence des gendarmes qui représentent la loi du père et la gravité de l'acte, et s'accompagne de l'envol vers la lumière de l'oiseau nocturne par excellence (5), "l'oiseau blanc de Minerve" (6) dont le narrateur parle com-

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 121 et cf p. 25.

(2) Symbolisme que M. Tournier s'est plu à souligner in Le Roi des Aulnes, p. 125 et Les Météores, p. 150.

(3) qui porte le prénom de l'évêque qui "inventa le baptême par immersion" cf BAROCHE (Christiane), "La matière première", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 101 qui rappelle l'intérêt de Tiffauges pour ce rituel in Le Roi des Aulnes, passim.

(4) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 180.

(5) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 147.

(6) Id., ibid., p. 158.

me d'une "apparition fantastique" (1) qui l'a marqué à vie, symbolisant l'innocence de l'enfant qui s'envole.

Le héros est alors envoyé en pension et ce n'est qu'à l'âge de vingt et un ans qu'il reviendra sur les lieux de son initiation et tentera de rencontrer Lucie (2). Le choix de l'âge n'est sans doute pas innocent si l'on sait que ce nombre symbolise par excellence la sagesse, la responsabilisation et la perfection (3).

En conclusion, nous pouvons constater la récurrence de la "figure tutélaire" (4) de la mère qui règne sur l'espace clos et humide de la grotte comme en témoigne le lexique qui lui est attaché dans un nombre considérable d'oeuvres de M. Tournier (5). Nous en donnons pour preuve un dernier exemple relevé dans Gaspard, Melchior et Balthazar à propos de la quête d'un quatrième roi mage, Taor, dont le nom n'est pas mentionné dans le titre de l'ouvrage, et que M. Tournier a imaginé à partir de la lecture d'un conte de Noël d'origine orthodoxe (6). Taor donc, prince de Mangalore, poursuit une quête : la recherche du Christ que M. Tournier décrit dans la dernière partie de son livre. Ce mage va se trouver prisonnier (acceptant de prendre la place d'un condamné) dans les mines de sel de Sodome (7) et confronté à la vie quotidienne des sauniers qui y

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 147.

(2) Id., ibid., p. 149.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 1018 et 1019.

(4) POIRIER (Jacques), Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier, Dijon, 1983, p. 123.

(5) cf TOURNIER (Michel), Vendredi ou Les limbes du Pacifique, p. 8 et 102.

(6) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 214.

(7) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 252.

sont retenus pendant des années sans être autorisés à revoir la lumière du soleil. Taor connaît ainsi les conditions inhumaines de détention des prisonniers, et une épreuve qui consiste en une coupure radicale avec le monde du dehors, coupure qui constitue une première étape initiatique :

> "Pour tous les prisonniers sauniers, le régime d'initiation était le même." (1)

Taor descend ainsi dans le monde souterrain de Sodome où :

> "les salines formaient un immense réseau de galeries, salles et carrières souterraines, entièrement taillées dans le sel gemme, véritable ville enterrée, doublement enterrée puisqu'elle se trouvait sous les demeures et les édifices publics, également inhumés [...]" (2)

Et ce passage dans les mines de sel, cette

> "expérience de Taor en ses mines sodomites possède plus d'une affinité avec la plongée dans le boyau berlinois." (3)

Ces relations à l'espace relèvent d'un mode de comportement archétypal puisque déjà :

> "lorsqu'il se retirait dans la grotte, l'homme préhistorique quittait le monde des apparences et de la "vie mortelle" pour regagner symboliquement l'intimité du lieu dont nous avons jailli et "vers lequel nous pousse une nostalgie semi-consciente d'anéantissement" ; ce faisant il quittait le règne des illusions [...]" (4)

---

(1) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 250.

(2) Id., ibid., p. 251.

(3) POIRIER (Jacques), Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier, Dijon, 1983, p. 145.

(4) MIGNONE (Patricia), "Michel Tournier, une symbolique initiatique", Cahiers internationaux de symbolisme 45.47, 1983, p. 187.

et sont les motifs nécessaires de la métamorphose.

Dans ce récit, le héros les vit intensément car il découvre la féminité selon un cheminement ternaire, correspondant à trois espaces spécifiques :

- l'espace du réel, du charnel, matérialisé par le corps de Lucie
- puis l'espace de représentation sur les tableaux exécutés par le mari de Lucie
- enfin l'espace symbolique du tunnel.

M. Tournier utilise en dernier lieu le symbole qui :

> "non seulement [il] représente, d'une certaine manière, tout en voilant ; mais [il] réalise, d'une certaine manière aussi, tout en défaisant. Il joue sur des structures mentales. C'est pourquoi il est comparé à des schèmes affectifs, fonctionnels, moteurs, pour bien montrer qu'il mobilise en quelque sorte la totalité du psychisme." (1)

Ainsi le symbole, "chargé d'affectivité et de dynamisme" (2) doté d'un "essentiel et spontané pouvoir de retentissement" (3) participe de notre "virement d'être" (4).

Nous trouvons également un exemple intéressant d'initiation de type social dans le récit intitulé Angus, conte que M. Tournier a écrit d'après un poème de Victor Hugo, L'Aigle du casque, long extrait d'environ quatre cents vers de La Légende des Siècles.

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. X et XI.

(2) Id., ibid., p. X.

(3) DURAND (Gilbert), cité in (2).

(4) BACHELARD (Gaston), cité in (2).

2.2 L'initiation sociale de Jacques et son espace de réalisation dans Angus

Comme le précise M. Tournier dans une note qui succède au conte (1), ce récit est né des silences et mystères que V. Hugo laisse planer sur son oeuvre :

> "pourquoi le vieux roi Angus exige-t-il sur son lit de mort que son petit-fils âgé de dix ans jure de tuer le lord voisin, Tiphaine ? [...] Le petit Jacques est élevé par son grand-père Angus. Il est orphelin. Que sont devenus ses parents ?" (1)

Ces questions auxquelles V. Hugo n'apporte aucune réponse interpellent non seulement le lecteur qu'est M. Tournier, mais aussi l'auteur. Et celui-ci d'imaginer l'histoire d'un viol, et d'un parricide aux accents oedipiens.

Jacques est un bâtard abandonné dont la mère, agressée par le seigneur voisin, Tiphaine, alors qu'elle se promenait en compagnie de son fiancé, s'est éteinte le lendemain même de l'accouchement.

Son grand-père, Angus, a fait prénommer l'enfant Jacques (2). Prénom symbolique, lourd à porter et signe du sort si l'on admet que

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 225 et 226.

(2) Id., ibid., p. 207.

"l'attribution d'un nom est un acte culturel important" (1) et que le nom choisi "confère une personnalité ; une croyance répandue est qu'il influe sur le destin de son porteur" (1).

> "Prénom fondateur [...], chargé d'histoire et de significations que les strates des siècles ont peu à peu affinées, *Jacques est marqué au sceau du combat* *. Combat mystique, parfois, mais plus souvent combat réel, pour lequel Jacques puise son énergie dans une sorte de révolte permanente qui le conduit à refuser le monde tel qu'il est, la société telle qu'il la découvre, les systèmes de pensée tels qu'on veut les lui imposer." (2)

M. Tournier joue avec la signification de ce prénom dont il conserve le caractère de pugnacité. Mais au désir de révolte, il substitue une attitude de soumission totale tout en respectant son étymologie hébraïque "celui qui devient le premier" (2).

Le grand-père, pris de remords lors d'une visite aux parents adoptifs de Jacques, ramène celui-ci un jour au château : il a retrouvé sur ce visage d'enfant les traits de sa fille Colombelle. Il décide alors de l'élever comme si le jeune garçon était son héritier légitime :

> "Il confia son éducation de futur chevalier à Bertram." (3)

Jacques apprend donc à monter à cheval et à manier les armes sous l'oeil attentif de son grand-père qui peu à peu ébauche un projet de

---

(1) SERINGE (Philippe), Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours, Genève, 1985, p. 375.

* souligné par nous

(2) FOVILLE (Jean-Marc de), Les 1 000 prénoms pour vos enfants, Paris, 1990, p. 358.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 208.

vengeance. Et lorsqu'il sent sa fin proche, le dessein est mûr. Il lui demande de tuer, au moment où il sera fait chevalier, le seigneur Tiphaine. Jacques qui n'a que sept ans et dont le destin semble par de multiples signes, déjà bien lourd à porter, se voit lié par ce serment solennel, ignorant tout de la terrible machination ourdie par son aïeul :

> "[...] sans l'accabler d'explications, il lui fit jurer sur un crucifix de défier et de tuer en combat singulier le seigneur Tiphaine, leur voisin, dès qu'il serait *adoubé* * chevalier. Cette pensée ne devrait jamais quitter son coeur, mais jamais sa bouche ne devrait avant l'heure la trahir d'un seul mot." (1)

L'enfant accepte son destin. Il s'applique à acquérir dextérité dans le combat singulier et reçoit simultanément un enseignement moral, "dans une atmosphère de mystère et d'héroïsme" (1).

L'idéal chevaleresque obéit à une série de valeurs chrétiennes et induit une conduite de vie quotidiennement baignée par ce code. Il est important de rappeler que dès sa plus tendre enfance, le jeune noble était préparé à sa vocation de chevalier. Une vocation, au sens étymologique du terme, réservée à la caste nobiliaire, à laquelle tous ne répondaient pas obligatoirement car elle revêtait un aspect sélectif : en effet, tout noble ne devenait pas nécessairement chevalier.

Peut-être trouvons-nous dans cette démarche initiatique une ambiguïté que M. Tournier ne semble pas vouloir résoudre : d'une part, elle concerne les adolescents qui vont entrer dans la vie d'adultat et ac-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 209.

quérir un statut social avec une responsabilisation, un enseignement des lois sociales et morales, conformes à la représentation chrétienne du monde, et d'autre part, elle est réservée à un nombre réduit d'appelés, ne réunissant que trois adolescents de "maisons voisines et amies" (1).

Au cours d'un entretien, l'auteur confie à Arlette Bouloumié qui lui demande si Angus est bien un conte et s'il veut bien lui en exposer la problématique :

> "A mon avis, oui, c'est un conte. Il y a le meurtre du père qui est un thème archiclassique. Il y a l'accession du jeune garçon à l'âge adulte après une épreuve terrible où il a failli laisser sa peau. C'est le thème de l'initiation. Mais *c'est au lecteur de trouver la signification et de la chercher* *." (2)

Le thème initiatique est déjà présent dans la notion de chevalerie ainsi que l'affirme S. Vierne :

> "[...] le christianisme a cherché à intégrer à ses conceptions ce qui pouvait rester des initiations encore vicaces non seulement dans la conscience, mais dans la mémoire de l'homme : la chevalerie en est un exemple évident, initiation de puberté avec ses épreuves -dont la "veille", le "coup d'épée", survivance atténuée et en partie détournée de son sens des épreuves de "mort"- ou de circoncision ?- le parrain, père initiatique, et la transformation de l'enfant en homme, du page en chevalier." (3)

Au Moyen Age, la cérémonie de l'adoubement est rituellement précédée d'une nuit de veille (qui a lieu traditionnellement dans une cha-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 211.

* souligné par nous

(2) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 63.

(3) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 88.

pelle) au cours de laquelle le futur chevalier prie et médite sur la signification profonde de l'événement qui va se dérouler le lendemain.

Cependant la cérémonie de l'adoubement, si elle constitue incontestablement par son rituel séculaire une initiation, ne représente pas en soi la véritable révélation qui va métamorphoser le héros en homme responsable de ses sujets, "seigneur le plus puissant des Hautes Terres d'Ecosse" (1), héritier direct de Tiphaine.

Mais peut-être assistons-nous à une progression dans la démarche qui irait dans le sens de ce que déclare S. Vierne dans Rite, roman, initiation :

> "[...] comme pour toute initiation, le dévoilement ne se fera que peu à peu." (2)

Jacques, en compagnie de ses deux camarades, passe donc la nuit dans la chapelle castrale, après avoir subi un rite de purification :

> "[...] les trois jeunes gens s'étaient confessés après le coucher du soleil [...]." (3)

Lors de la longue veillée d'armes, le futur chevalier est amené à prier et à méditer dans le silence. Dans cet espace de recueillement et de

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 224.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 121.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 211.

solitude, le jeune noble ne peut communiquer qu'avec Dieu et avec lui-même dans la profondeur de son moi. Durant plusieurs années, il a reçu une formation personnalisée, destinée à lui faire acquérir une certaine maîtrise, et ce à des degrés différents. Il peut au sens propre être maître de sa monture, c'est-à-dire son cheval, ou au sens symbolique, de

> "[...] son propre moi, ou le service du roi, ou le dévouement à la dame élue, ou l'exercice d'une fonction, ou la conduite de la guerre, etc." (1)

La maîtrise s'assortit d'une sorte de charisme. Et le

> "chevalier se réalise dans l'action pour une grande cause." (1)

Il offre un don à un être ou une entité pressentie supérieure sur un mode quasi mystique. Les bénéficiaires en sont habituellement :

> "Dieu, le roi, la patrie, la dame, le service, etc." (1)

Il représente donc celui qui sert et celui sur qui on peut compter, sur qui on peut se reposer.

Au cours de la nuit, l'écuyer va ainsi mourir à lui-même, à son passé, pour mieux s'ouvrir à la société et devenir autre. Au matin, il se rend, lors de ce rite collectif individualisé, à l'autel pour y communier.

Dans cet espace clos, les jeunes gens sont isolés, séparés du mon-

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 233.

de familial et profane. La chapelle est un lieu sacré, destiné comme tout édifice de cette nature, au culte et à la prière. Bien qu'elle soit intégrée à la construction principale, le château, elle n'en demeure pas moins un monde clos, retiré, dans lequel l'âme du croyant va pouvoir s'élever vers Dieu. Mais par ses dimensions, sa configuration, la chapelle est également un espace d'intimité. Par sa destination même et sa caractéristique spécifique, la chapelle semble être le lieu privilégié réservé à la préparation des futurs initiés. Bien qu'étant, en soi, une composante spatiale rituelle essentielle de cette première étape du parcours initiatique, elle sera aménagée :

> "Les trois épées et les six éperons d'or étaient disposés sur l'autel." (1)

Conformément à la tradition, rapportée par Hugues de Tabarie dans Les Ordonnances de la Chevalerie et citée par J. Williams et D. Auriange dans leur ouvrage intitulé Vie et moeurs au Moyen Age, ces symboles de la vie chevaleresque sont placés sur la table sacrée (2).

A cette étape de préparation succède celle de la mort initiatique.

L'attente dans cet espace sacré prend alors tout son sens en aboutissant au partage du pain et du vin. Le rituel de la communion s'intègrant dans la démarche du chevalier, au plus haut degré.

> "Le vrai chevalier est celui qui participe, tel Perceval, à la *quête du Saint-Graal* et dont l'univers attend *le haut manger et la cé-*

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 211.

(2) WILLIAMS (J.) et AURIANGE (D.), Vie et moeurs au Moyen Age, Paris, 1967, p. 79.

> *leste nourriture* ; c'est celui qui, à travers toutes les aventures de la vie, introduit au coeur du *Palais spirituel*. Se nourrissant lui-même de l'hostie, il devient pour les autres une incarnation de l'hostie." (1)

L'autel, célébré successivement deux fois en ce rite, d'abord en tant que réceptable des attributs des jeunes nobles, puis comme table de la communion, préfigure peut-être celle du repas au cours duquel Jacques connaîtra la révélation suprême.

La cérémonie proprement dite peut alors avoir lieu. Un nouvel espace social va accueillir les écuyers et les participants : la cour d'honneur du château.

Dans cet espace clos du dehors, les jeunes chevaliers vont recevoir solennellement leurs attributs. Le comte d'Aberdeen leur donne la colée, geste symbolique généralement interprété comme dernière attitude d'humilité du jeune adoubé qui ne riposte pas. Et le comte s'adresse successivement à chaque nouveau chevalier pour lui transmettre un message personnalisé. Il recommande à Jacques de "faire toujours honneur à la parole donnée" (2), car un chevalier se doit de tenir ses serments. Est-ce un nouveau signe du destin ? En tout cas, Jacques ne l'oubliera pas et s'empressera de provoquer Tiphaine en combat singulier.

Le château est un motif spatial récurrent dans les contes (3) (et dans les rêves). C'est un espace construit, généralement situé sur une hauteur, parfois un piton rocheux ou dans la clairière d'une sombre forêt :

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 234.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 211.

(3) "petite cité close et dense" in TOURNIER (Michel), Le Roi des Aulnes, p. 373.

"c'est une demeure solide et d'accès difficile." (1)

Comme la maison, il symbolise la sécurité, mais

"une sécurité affectée d'un quotient élevé. Il est un symbole de protection." (1)

La silhouette imposante du château se dessine déjà dès la première page du conte et ne cessera d'être présente tout au long du récit, revêtant des caractéristiques parfois différentes.

Par sa couleur et sa dureté, le château s'oppose déjà à la nature qui s'éveille. Il est symbole de stabilité et de protection. Mais il apparaît sombre.

"la forteresse de granit où veille le vieux roi Angus domine de sa masse noire des combes verdoyantes [...]" (2)

Il est à cet instant le lieu de la puissance dominatrice aveugle, comme en témoigne le choix des mots "forteresses", "granit", "domine" et "masse", auquel répond en écho la silhouette du domaine de Tiphaine, quelques pages plus loin ; Tiphaine qui "possède trois châteaux" et dont les "terres s'étendent jusqu'au cap Wrath" mais qui "vit seul avec son nain *dans la plus sombre de ses tours**" (3).

C'est dans cet espace isolé du reste du monde, sis dans la nature, que Jacques est préparé au métier des armes puis adoubé.

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 216.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 199.

* souligné par nous

(3) Id., ibid., p. 203.

Cet espace social contraste violemment avec l'espace décrit au début du conte, espace de la nature que le narrateur décrit initialement comme un cadre bucolique, au printemps, dans lequel les jeunes fiancés, (la mère de Jacques et son amoureux) effectuent de longues promenades. La beauté de la nature qui s'éveille suscite une admiration enthousiaste dans le coeur des jeunes gens qui sentent leur amour battre à l'unisson de ce paysage radieux (1).

Les jeunes fiancés quittent ensuite ce paysage de "prairies vermeilles" (2) pour rejoindre un bois baigné de pénombre dont les arbres gigantesques composent une voûte "fraîche et immobile" (2). Ce paysage sylvestre s'oppose sensiblement au précédent par son calme et son obscurité. La forêt, symbole ambivalent également, peut être "génératrice à la fois d'angoisse et de sérénité, d'oppression et de sympathie" (3) et J. Chevalier et A. Gheerbrant citent pour exemple cette opinion de B. d'Astorg (4) :

> "*Moins ouverte que la montagne, moins fluide que la mer, moins subtile que l'air, moins aride que le désert, moins obscure que la grotte, mais fermée, enracinée, silencieuse, verdoyante, ombreuse, nue et multiple, secrète, la forêt des hêtres est aérée et majestueuse, la forêt des chênes, dans les grands chaos rocheux, est altique et quasiment druidique, celle des pins, sur les pentes sablonneuses, évoque un océan proche ou des origines maritimes, et c'est toujours la même forêt.*" (3)

Nous retrouvons la thématique du château et de la forêt, simul-

---

(1) ainsi décrit :

"Et la soudaine explosion des bourgeons, la roseur étoilée de buissons d'aubépine, la brise océane attendrie par des nuées de pollen touchent jusqu'aux larmes le coeur des jeunes et des vieux." in TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 199.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 202.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 455 et 456.

(4) extrait de l'ouvrage Le Mythe de la dame à la Licorne, Paris, 1963.

tanément présents dans deux épisodes bien distincts d'un roman de M. Tournier paru en 1983 : Gilles et Jeanne.

Ce sous-bois où pénètrent Colombelle et Ottmar, où se mêlent hêtres et chênes, ne ressemble-t-il pas étrangement à celui que traversent Blanchet, Gilles de Rais et Prélat dans Gilles et Jeanne ? Blanchet, chapelain de Gilles de Rais, est allé quérir à Florence Prélat, seul capable de guérir son maître frappé d'hébétude. Au cours de ce voyage qui les mène de Toscane en Vendée, Prélat, qui ne connaît que le paysage constellé d'oliviers de sa province d'origine, découvre "une immense et angoissante forêt" (1).

Angoissante de par sa démesure et sa solitude, la forêt reste le seul souvenir présent à sa mémoire de leur périple long de plus de trois mois. Comme une image inaltérable de cet espace sauvage foncièrement étranger à l'homme et, qui plus est, hostile.

> "En abordant la forêt gauloise, il lui sembla plonger soudain dans un élément végétal et humide où l'homme n'avait pas sa place, et ce n'était certes pas l'apparition de rares bûcherons au faciès noir troué de deux yeux effarés qui eût été capable de dissiper l'oppression tombant des sous-bois sur les deux voyageurs." (1)

Il est vrai qu'à cette époque, le monde sylvestre n'était habité que par une population marginale, constituée principalement de bûcherons, brigands et ermites qui hantaient cet espace a-cultivé comme en témoigne la suite du récit de M. Tournier :

> "Au demeurant Blanchet faisait tout son possible pour ne rencontrer personne en traversant des contrées infestées de bandits et de troupes de soldats errants." (1)

---

(1) TOURNIER (Michel), Gilles et Jeanne, p. 85.

Et c'est dans ce contexte inquiétant que le château de Gilles de Rais va leur apparaître :

> "La silhouette massive et sombre de Tiffauges dressée soudain sur un ciel tourmenté apporta enfin une dimension humaine à l'immense moutonnement des frondaisons." (1)

Dans cet espace illimité, infini de la forêt recouvrant la plupart des terres parcourues, le château de Tiffauges, symbole de culture et de sociabilité, ne constituera qu'une illusion, bien vite dissipée, de réconfort et de chaleur fraternelle. Loin de représenter un îlot d'humanité perdu dans cet océan de végétation, telles la cabane du charbonnier ou la grotte de l'ermite, le château se fait miroir de cette forêt, où prolifération et désordre ne peuvent en rien masquer ni combler le vide angoissant que laisse l'absence de l'homme, et Prélat prend rapidement conscience de ce paradoxe étonnant :

> "Prélat devait bientôt apprendre que l'humanité où il vivrait désormais était à l'image du désert forestier environnant." (2)

Nous ne pouvons pas, à ce stade de notre réflexion, ne pas évoquer le château de Gilles de Rais tel qu'il est découvert au milieu de la forêt par Poucet, petit garçon de six ans, parti avec ses frères et ses parents pour y ramasser des champignons et cueillir des myrtilles. Le père et la mère les ayant abandonnés (M. Tournier aime à enchâsser dans ses récits un conte susceptible de provoquer chez le lecteur des rémanences de lectures antérieures), les enfants terrorisés cherchent des yeux une habitation.

---

(1) TOURNIER (Michel), Gilles et Jeanne, p. 85 et 86.

(2) Id., ibid., p. 86.

Soudain Poucet, monté à la cime d'un arbre (1), distingue dans le lointain "la silhouette noire et massive d'une forteresse" (2). Celle-ci ressemble fort à celle des épisodes mentionnés ci-dessus. Mais l'obscurité en est occultée immédiatement car Poucet remarque aussitôt qu'"une fenêtre rougeoie."

Cette lumière qui fait dire à Poucet :

> "Nous sommes sauvés, [...], il y a là-bas un grand château illuminé. On y va !" (2)

les invite à se diriger vers le château du terrible Gilles de Rais. Dans cet extrait, le château sombre n'est illuminé qu'en apparence, et la lumière diffusée n'est point jaune mais rouge. Il ne s'agit pas du château noir, "château définitivement perdu" (3) signifiant

> "le désir condamné à rester à jamais inassouvi : c'est l'image de l'*enfer*, du destin fixé sans espoir de retour, ni de changement. C'est le château sans pont et vide éternellement, à l'exception de l'âme solitaire qui erre sans fin entre ses murs sombres" (3).

M. Tournier, fidèle à son goût pour les inversions malignes, détourne le sens du symbole, jouant sur l'ambivalence constitutive de sa nature, comme il l'a fait précédemment pour la tour où vit Tiphaine. Or

> "dans la tradition chrétienne, qui s'est inspirée ici des constructions militaires et féodales, hérissées de tours, de beffrois et de donjons, la tour est devenue symbole de vigilance et d'ascension. [...]. Les tours, au Moyen Age, pouvaient servir à guetter d'éventuels ennemis, mais elles possédaient encore un sens d'échelle : rapports entre ciel et terre, qu'elles rappelaient

---

(1) TOURNIER (Michel), Gilles et Jeanne, p. 54.

(2) Id., ibid., p. 55.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 216.

par degrés. Chaque barreau de l'échelle, chaque étage de la tour marquait une étape dans l'ascension." (1)

Dans Angus, la tour n'est pas cet espace chargé de sens, mais bien plutôt un lieu clos qui tendrait à descendre vers les enfers. Ce château, au fur et à mesure du récit, va se charger d'une valeur symbolique plus élevée. Nous avons relaté dans les pages qui précèdent selon quel mode il s'opposait à la nature du point de vue de sa situation.

Quant à ses qualités intrinsèques, elles se manifestent particulièrement lors de la cérémonie de l'adoubement. Le château y apparaît comme lieu habité (le seul du récit) et constitue en soi un microcosme. Non seulement il répond de par sa structure même à une série de besoins fonctionnels spécifiques (défense, convivialité etc...) mais il permet aussi une vie sociale intense : c'est un lieu de rencontre pour les paysans qui viennent utiliser les équipements relevant des pratiques banales.

C'est donc un espace social profane qui accueille cette cérémonie (la cour), espace ouvert intégré dans un espace clos, espace du dehors succédant chronologiquement à un espace du dedans (la chapelle) où les écuyers ont exploré leur intimité la plus profonde, sans témoin si ce n'est Dieu. Dans la chapelle, espace correspondant rigoureusement à la phase d'entrée de la démarche initiatique, les néophytes se sont retirés du monde profane, avant d'extérioriser, dans la cour d'honneur du château, sous les yeux de la foule, leur soumission à l'épreuve symbolique de la colée.

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 960.

Ils ont quitté le monde nocturne de la veille pour se placer sous le signe du soleil, à midi (1).

Après cette cérémonie initiatique, le héros s'empresse de provoquer Tiphaine en combat singulier et pour ce faire lui envoie un court message, lui exposant les raisons de cette décision. Le fragile adolescent, dont M. Tournier nous dit non sans humour que la témérité est proportionnelle à la foi et la candeur, avec "ses boucles blondes, ses bras de fille et sa voix à peine muée allait au-devant d'une mort certaine" (2). Le défi semble tout à fait démesuré car les chances des combattants sont inégales. L'auteur ajoute :

> "Sa témérité juvénile défiait la montagne, l'orage, le volcan." (2)

Ces métaphores liées à l'espace de la nature indomptée soulignent le caractère "monstrueux" de l'adversaire que Jacques va combattre selon l'idéal chevaleresque, faisant preuve d'une foi exemplaire et puérile à la fois, naïveté dont la formulation de cette affirmation se fait l'écho :

> "Car telle est la foi d'un chevalier chrétien qu'il vit de *plain-pied* * avec Dieu, la Vierge, Jésus et tous les saints." (2)

Cette expression familière d'ordre spatial confirme le goût prononcé de M. Tournier pour ce jeu stylistique qui consiste à créer des effets de rupture en faisant glisser les mots d'un registre à l'autre.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 211.

(2) Id., ibid., p. 212.

Il a été décidé que le combat se déroulerait un dimanche, "à la onzième heure, en *un champ clos dressé dans la lande côtière*" (1).

Un champ clos est dressé pour la circonstance. Cet espace délimité par une palissade, ou une quelconque barrière, construit par l'homme, est l'espace de la lutte régulière, régie par un code de l'honneur. C'est donc un espace conventionnel clos mais simultanément ouvert car il se situe en plein air, mettant les adversaires face à face, sous le regard des spectateurs. Cet enclos

> "s'oppose au champ libre, comme le dedans au dehors, comme la plénitude à la vacuité, comme la concentration à la dispersion, comme le lourd au léger." (2)

Un espace clos qui ne pourra être quitté qu'à l'issue du combat, quand l'un des deux combattants sera à terre.

Et cet espace est pris sur la lande. Cette terre sauvage, désolée qui s'étend à l'infini, où ne croît qu'une végétation pauvre faite d'ajoncs, de bruyères et de genêts. Espace ouvert, illimité, indéfini et désert (3).

Dans cette zone de transition, de passage, de seuil, d'une étrange âpreté, s'effectue une rencontre que M. Tournier semble affectionner tout particulièrement. Nous trouvons déjà une illustration de cette fascination dans Le Roi des Aulnes, où

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 215.

(2) LE PECHON (Brigitte), L'Univers imaginaire de Tournier, Angers, 1978, p. 20.

(3) souvent évoqué in TOURNIER (Michel), cf par exemple Le Roi des Aulnes, p. 358.

"l'eau, la terre et le vent semblent encore mal distincts, comme au temps du chaos qui précède la création." (1)

Ce même type d'espace côtier où se rejoignent ces trois éléments aux limites incertaines, aux influences mêlées, est évoqué dans Gilles et Jeanne lorsque Gilles, accompagné de ses hommes, sillonne "les marais de Brière, les grèves océanes, l'île d'Yeu" (2) et parcourt "un paysage de dunes semées de maigres pousses de genêts et d'ajoncs" (3).

Dans cet espace caractérisé par sa dureté, Jacques doit affronter une nouvelle épreuve : celle du combat, dont la signification symbolique (opposition lumière/ténèbres, bien/mal) s'impose immédiatement à l'esprit du lecteur. Elle fait d'ailleurs l'objet d'une redondance de connotations, que nous pouvons relever dans la présentation du jeune héros. Celui-ci, "nimbé de lumière", "comme porté par la force irrésistible de son destin", "salué par l'explosion dorée des trompettes", "sur son petit cheval pommelé qui dansait dans un rayon de soleil, l'enfant blond, bleu et rose, vêtu de soie et de tartan, avait l'éclat irréel d'une apparition" (4).

A ce combat terrible, comme le qualifiait précédemment M. Tournier, Jacques se rend tête et jambes nues, vêtu d'un "kilt" aux couleurs de son clan, (n'oublions pas que le récit se situe dans les Hautes Terres d'Ecosse). Dans sa fragilité d'adolescent, exacerbée par un physique et une mine au caractère androgyne manifeste, Jacques apparaît

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), ""Le Roi des Aulnes" de Michel Tournier", L'Ecole des Lettres II, n° 1, 1986-1987, p. 15.

(2) TOURNIER (Michel), Gilles et Jeanne, p. 91.

(3) Id., ibid., p. 92.

(4) Id., Le Médianoche amoureux, p. 216.

comme une vision archétypale, tel un archange. Il sortira triomphant de ce combat et son regard s'en trouvera transformé.

L'espace qui l'entoure se dévoile peu à peu. Il se l'approprie par le regard qu'il pose autour de lui, regard qui tel un plan panoramique nous présente un paysage dans sa dimension horizontale. La lice semble se rapprocher de l'espace habité qu'il connaît bien mais qu'il n'a pas encore vraiment observé. Au monde désert, désolé, sauvage de la lande côtière, mis en exergue au début de la narration de cette épreuve, s'oppose le monde social, habité sur lequel les yeux de Jacques, dont l'initiation est en train de se dérouler selon un schéma ternaire, s'arrêtent :

> "Il semblait à Jacques qu'un voile gris qui lui masquait toutes choses venait de se déchirer. Il apercevait enfin les murs des maisons garnis de tapisseries, les fenêtres décorées d'armoiries, les pennons flottant sur des mâts pavoisés, et surtout cette foule, ces hommes et ces femmes en habits de fête qui clamaient leur liesse." (1).

Il retrouve l'espace de la cour qui est l'espace social par excellence dans cet univers en réduction qu'est le château du seigneur. Sorti victorieux et glorieux de cette épreuve initiatique, il n'est plus le même, ainsi qu'en témoigne la trace de ses blessures :

> "Comme il était beau sur son petit cheval pommelé avec ses genoux écorchés et ce bras couvert de sang !" (1)

Et sa foi, "j'ai remis mon sort entre les mains de Dieu" (2), se trouve récompensée car elle lui permet d'accéder à un stade supérieur de

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 219.

(2) Id., ibid., p. 216.

connaissance du sacré. Il était certes apparu coruscant, au début du récit, mais il émane, il irradie désormais de son être le plus profond une lumière, celle de la révélation. Cette extériorisation de son illumination est accompagnée du carillon des cloches de l'église voisine, espace social sacré dont la scansion manifeste la reconnaissance de ce nouvel état. Espace auquel le héros est étroitement associé puisqu'il est comparé à une "figure de vitrail" (1).

L'ultime étape de ce schéma ternaire a lieu à minuit (la précédente s'était déroulée à midi). Comme si la position des astres, le macrocosme étaient à la fois témoins et acteurs de cette transformation du destin de Jacques en destinée.

La victoire éclatante de Jacques sur son adversaire est largement fêtée au château d'Angus.

> "Durant la soirée et tard dans la nuit, le château de Strathaël brilla de tous les feux d'une fête sans égale." (2)

Dans cette atmosphère de convivialité et de joie, destinée à célébrer le passage de Jacques à l'adultat, les invités partagent nourriture et distractions. L'abondance des mets et des vins, la présentation de jeux et de spectacles contribuent à conférer à ce repas un caractère festif intense.

Dans cette perspective, le château ne revêt plus les mêmes valeurs symboliques. Il est illuminé et devient un espace privilégié de la

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 219.

(2) Id., ibid., p. 220.

communication, de la communion. Progressivement, il est passé de l'obscurité à la lumière. Lumière qui provient non seulement du décor dans lequel se passe la scène et auquel "le flamboiement des cheminées" (1) apporte lumière, chaleur et âme, la flamme étant traditionnellement "un symbole de purification, d'illumination et d'amour spirituels, [...], image de l'esprit et de la transcendance, [...]" (2) mais aussi du sourire des personnages auquel le regard du héros donne naissance.

Cette initiation graduelle va atteindre son point culminant à minuit, lorsque le nain de Tiphaine annonce à Jacques la mort de son adversaire et lui fait lecture du message dont il est porteur. Message qui est à la fois "une confession, un testament et un défi" (3).

Jacques devient "pâle comme un cierge" (4) sous le choc des confidences et volontés contenues dans ce long libelle. Nous remarquons que la comparaison utilisée par l'auteur relève toujours du domaine religieux.

Mais l'auréole, "la brume dorée" (4) qui semblait entourer le héros disparaît : il se retrouve face à son destin, en fait face à ses responsabilités. C'est le personnage du nain qui, par ses révélations, lui fait prendre conscience de la réalité des choses :

> "Une à une les paroles transmises par le nain lui avaient arraché ses chimères." (4)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 220.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 445.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 221.

(4) Id., ibid., p. 224.

Jacques, rebaptisé dans cette page le "fils de Tiphaine", (lui qui avait signé son message "Jacques d'Angus, comte de Strathaël"), est accablé par les nouvelles consternantes dont il vient de prendre connaissance : la vie est triste, cruelle, sordide. Des crimes ont été perpétrés, il n'est qu'un bâtard et le combat qu'il croyait avoir gagné selon les lois nobles de la chevalerie et qu'il était en train de fêter n'était qu'un simulacre. La découverte de telles vérités ne peut engendrer chez lui qu'amertume et déception.

Mais il apprend parallèlement qu'il a tué son père (M. Tournier nous dépeint avec art une situation typiquement oedipienne) et que celui-ci le légitime. Il devient ainsi un seigneur très puissant et accède non plus uniquement au statut d'adulte par l'enseignement du métier de chevalier et des lois sociales, mais par la responsabilisation immédiate, directe qui lui incombe en acceptant d'une part, le meurtre du père et d'autre part cette charge.

> "Des milliers de paysans, d'artisans, de bourgeois, de soldats attendaient son aide, sa protection, ses ordres." (1)

Il devient un homme au sens plein du terme, et retrouve la dure loi inhérente à la condition humaine. L'extase où il se trouvait après le combat ne pouvait s'éterniser, il en avait d'ailleurs probablement pressenti le caractère éphémère et illusoire, interprétant les signes prémonitoires du destin.

> "Et chacun comprit qu'en cet instant le jour dominical, l'heu-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 224.

re méridienne et son triomphe se rejoignaient en un *sommet insurpassable* *. Désormais il ne pouvait *plus que ravaler* *." (1)

La dernière page du récit éclaire le texte, émaillé de remarques émises par un narrateur omniscient qui tient à susciter chez le lecteur une attention aux moindres indices concernant le sort de Jacques.

Cette ultime révélation a lieu dans la grande salle du château d'Angus lors du repas. Elle provoque une véritable rupture dans cet espace de la convivialité et du bonheur qui va se traduire une nouvelle fois par une métamorphose dans le regard que le héros porte sur ce qui l'entoure. Et tout d'abord sur la table des réjouissances :

"Il baissait les yeux sur la table *dévastée* *, *jonchée* des *reliefs* * du festin, et il lui semblait que ce *désordre* * de fleurs *fanées* *, de pâtisseries *défoncées* *, de coupes *renversées* * et de serviettes *souillées* * *symbolisait sordidement les décombres de sa jeunesse* *." (2)

Nous retrouvons dans ces lignes un thème souvent abordé par M. Tournier pour qui plaisir et destruction vont de pair. Le plaisir associé à l'idée de fête (repas) inclut dans son essence même la notion de destruction. Car la consommation, satisfaction d'un désir, est à distinguer de la joie, facteur de construction. Il l'a déclaré devant Jean Pierrard à des élèves du collège Sainte-Marie d'Antony, près de Paris, en avril 1989, à l'aide "d'une métaphore pâtissière. Le gâteau que l'on consomme en le détruisant, c'est le plaisir" (3).

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 219 et 220.

(2) Id., ibid., p. 224.

(3) PIERRARD (Jean), "Portrait. Frère Tournier", Le Point, 10 avril 1989, p. 23.

Tous ces vestiges viennent souligner la profonde déception qu'éprouve Jacques. Ils sont également l'expression de la fuite du temps qui détruit tout. Mais cette destruction n'aboutit pas à un résultat entièrement négatif car elle est la condition même de la résurrection. Tous ces objets désignés par des termes péjoratifs sont le reflet de la roue du temps, roue de fortune qui inflige à l'homme une fragilité intrinsèque. Cette terrible oeuvre du temps, Michel Tournier l'évoquait déjà dans la première partie de l'ouvrage intitulée Les Amants taciturnes, lorsque Nadège et Yves rencontrèrent le sculpteur de statues de sable sur la plage. Ce dernier leur déclara :

"Je célèbre la pathétique fragilité de la vie." (1)

après leur avoir expliqué que pour lui la destruction faisait partie intégrante du phénomène de la vie et que ses statues ne pouvaient être vivantes que parce qu'elles respectaient cette loi. La contemplation de la destruction exercera d'ailleurs sur lui une intense fascination :

> "Mais le grand moment, c'était le retour du flot et la terrible cérémonie de la destruction de l'oeuvre. Destruction lente, minutieuse, inexorable, commandée par un destin astronomique et que devait entourer une danse lyrique et sombre." (2)

Nous pouvons souligner la place prépondérante et fascinante que tient l'enfant dans ce conte (dans cet ouvrage et dans l'intégralité de l'oeuvre de M. Tournier également) dont témoigne cette définition que l'auteur a fait paraître dans Rêves, à côté d'émouvantes photographies d'A. Tress :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 28.

(2) Id., ibid., p. 27 et 28.

> "-*l'enfant*. C'est le témoin privilégié. Témoin : celui qui voit, qui sait, qui se souvient. Mais aussi : objet servant de preuve, subissant des épreuves, corps du délit. De tous les corps de délit, le corps de l'enfant est le plus charmant. L'enfant est l'objet privilégié du sadisme et de la nécrophilie. Mais il est aussi mémoire et espoir, car demain peut-être, devenu fort, il se vengera." (1)

L'initiation de l'enfant qu'est Jacques s'effectue dans un espace qui prend pour le héros la teinte de l'ordre du monde qu'il accepte et revêt alors une symbolique encore plus profonde. Le château, à l'image du héros, subit une multiplicité de métamorphoses.

Nous sommes loin de l'apparition du début du récit. Ici le château reflète le cheminement intérieur du héros. Miroir qui successivement a réfléchi l'abandon et le malheur, puis l'attente de la réalisation du serment et de la révélation. Ainsi a-t-il revêtu la signification ambivalente traditionnelle des symboles car

> "Les châteaux apparaissent dans les forêts et les montagnes magiques, déjà lourdes par elles-mêmes d'une force sacrée, et disparaissent comme des enchantements, quand s'approchent les chevaliers au terme du mirage. Ou bien, c'est dans les châteaux que sont endormies les belles jeunes filles ou que languissent les princes charmants, en attendant les unes d'être réveillées par le visiteur énamouré et les autres d'accueillir la voyageuse éblouissante. Le château symbolise la conjonction des désirs." (2)

Le château qui protège "la transcendance du spirituel" (2) a donc représenté la longue et pénible ascension du héros vers la révélation de son identité et du sacré. Nous notons à cet égard un isomorphisme constant entre itinéraire initiatique du héros et évolution de la symbolique

---

(1) TOURNIER (Michel) et TRESS (Arthur), Rêves, p. 42.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 216.

spatiale. Les espaces de réalisation de l'initiation de Jacques sont des espaces de socialité : chapelle, château, champ clos, salle de banquet. Chaque lieu correspond à une métamorphose de Jacques dont le comportement semble considérablement déterminé par cet environnement spatial créé et construit par la société (1) dans une relation à l'espace où le regard joue un rôle déterminant.

Un très bel exemple d'initiation de type psychanalytique nous est fourni dans Lucie ou La femme sans ombre. Nous trouvons dans ce récit deux initiations : la première que nous avons déjà analysée et qui concerne Ambroise et la seconde qui transforme radicalement le personnage de Lucie.

---

(1) FISCHER (Gustave Nicolas), La Psychosociologie de l'espace, Paris, 1981, p. 10.

2.3. L'initiation psychanalytique de Lucie et son espace de réalisation dans Lucie ou La femme sans ombre

Après la nuit qu'elle a passée avec Ambroise, Lucie se voit accusée par le père de l'enfant de détournement de mineur (1). Or les choses n'en restent pas là car plainte est portée contre elle. Elle se retrouve

> "*suspendue par l'académie de Dijon, menacée de passer en correctionnelle, d'aller en prison* [...]." (1)

Cette sombre menace qui pèse sur elle, Lucie ne parvient pas à la supporter. Elle ne peut envisager d'être ainsi coupée du milieu social dans lequel elle évolue et s'épanouit. Car c'est dans cet espace, l'école, que Lucie exerce son métier avec amour et fait preuve d'un rayonnement sans pareil. Il s'agit d'une vision idéale de l'enseignante qu'esquisse ici M. Tournier qui dénonce l'absence de "cette autre moitié obscure, chaleureuse, magique, de l'éducation" qu'est l'initiation qui, chassée de l'enseignement officiel,

> "revêt des formes sauvages clandestines, souvent monstrueuses, tantôt meurtrières -opérations chirurgicales cruelles et néfastes- tantôt bénéfiques-, relation d'érotisme vague et tendre entre enfants, entre enfants et adultes." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 153.

(2) Id., Le Vent Paraclet, p. 66.

Ambroise, dès le début du récit, déclare :

> "C'était ma maîtresse et je l'aimais." (1)

La brièveté de cette déclaration initiale résume parfaitement la situation. Les enfants de la classe de Lucie connaissent une relation tout à fait privilégiée avec leur enseignante et celle-ci fait l'unanimité parmi eux. Ce qui explique leur désir de s'appliquer pour lui plaire.

> "Comme j'étais un élève médiocre, ni brillant ni cancre, aucunement remarquable en quoi que ce fût, la tâche n'était pas aisée. D'autant plus que ma passion était partagée par tous les élèves de la classe." (2)

Lucie leur apparaît comme un être différent, hors de l'ordinaire, et les fascine, les valorise :

> "Tout nous persuadait que nous étions des êtres à part, privilégiés, prestigieux pour appartenir à Lucie." (2)

Cette situation idyllique va cesser dès que les menaces de sanction vont planer sur l'univers de Lucie. La rupture est consommée. L'espace de Lucie se rétrécit à sa famille, sa maison. Univers que nous avons déjà examiné précédemment mais sur lequel la jeune femme ne pose plus le même regard. Elle n'est plus attentive aux autres, elle a perdu sa capacité d'écoute qui faisait sa richesse. Et cet espace extraordinaire dans lequel elle vivait lui devient à ce stade de sa vie totalement étranger, extérieur. Aussi se referme-t-elle sur elle-même et ne communique-t-elle plus avec son entourage.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 132.

(2) Id., ibid., p. 133.

Ce bouleversement pourrait représenter l'étape de préparation au parcours initiatique : l'arrachement au monde scolaire, profane, qui constitue une mise au ban de la société.

Lucie est amenée ainsi à intégrer le monde du silence, du retour sur soi. Elle quitte l'espace du dehors pour entrer dans l'espace du dedans. Le dedans de sa personnalité qui va représenter en quelque sorte la modalité d'un *regressus ad uterum*.

"Elle ne parlait pas, ne mangeait pas, ne bougeait pas." (1)

Le silence, le jeûne, l'immobilité préfigurent la mort initiatique. Dans cet espace de réclusion interne, Lucie se prépare à vivre une étape décisive dans la connaissance de soi. Ce dont elle va faire l'expérience sous la conduite d'un guide que M. Tournier désigne successivement sous les termes de "médecin -plus directeur de conscience que soignant" (2), "gourou" (1) ou "*psy -je ne sais quoi*" (1) de manière plutôt péjorative.

C'est cet homme qui la conduit hors de son "*mutisme*" (3) en lui faisant suivre une "*psychothérapie*" (3). Cette démarche réengage le dialogue entre Lucie et le monde extérieur. Au fur et à mesure qu'elle accomplit ce voyage au sein de son ombre, c'est-à-dire son inconscient, Lucie se remet à parler. Son retour vers son passé, son histoire personnelle est à rapprocher de ce que C.G. Jung entend par le mot ombre :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 153.

(2) Id., ibid., p. 150.

(3) Id, ibid., p. 154.

> "L'analyse jungienne qualifie d'ombre *tout ce que le sujet refuse de reconnaître ou d'admettre et qui, pourtant, s'impose toujours à lui, directement ou indirectement par exemple les traits de caractère inférieurs ou autres tendances incompatibles.*"(1)

Au cours de son analyse, Lucie explore les méandres de son inconscient, cet espace constitutif de l'intimité profonde du moi humain où luttent les trois forces antagonistes que sont le Ça, le Moi et le Surmoi.

Cet espace, nous pouvons le comparer à un labyrinthe que traverse l'être humain à la découverte de soi.

> "Le labyrinthe conduit aussi à l'intérieur de soi-même, vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine." (2)

Ce travail d'exploration de la profondeur requiert une longue patience et une volonté d'acceptation de soi, avec tous les risques que cela comporte. Il constitue une véritable épreuve pour la personne à la recherche de son ombre car celle-ci

> "se projette dans les rêves sous la figure de certaines personnes, qui ne sont que des reflets d'un certain moi inconscient. Cette ombre se manifeste aussi par des paroles et des actes impulsifs et incontrôlés, qui trahissent soudain un aspect du psychisme. Elle rend aussi plus sensible à certaines influences personnelles ou collectives, qui éveillent et révèlent dans le sujet des tendances occultées." (1)

Ces tendances, qui ne sont peut-être pas maléfiques de nature, pourraient le devenir si elles restaient dissimulées dans l'ombre. Il leur

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles. Paris, 1989, p. 701.

(2) Id., ibid., p. 555.

faut donc remonter à la surface de la conscience au cours de l'analyse.

> "Mais le sujet redoute souvent de les voir apparaître, de peur d'avoir à les assumer, pour les maîtriser ou les rendre bénéfiques, et de se trouver en face de sa complexité." (1)

Ce périple au fond de soi va mener Lucie jusqu'à sa petite enfance.

Car cette ombre provient de ce que l'inconscient de Lucie a été fortement marqué par une découverte terrible que celle-ci a faite incidemment lorsqu'elle était très jeune :

> *"Lucie pouvait avoir neuf ans quand elle découvrit par hasard dans le cimetière du village une tombe portant son prénom, son nom et sa photo. Le choc fut affreux, mais elle n'en souffla mot à ses parents. Il n'y avait pas de doute pour elle : elle était morte, enterrée, et condamnée, tels les revenants des contes, à poursuivre sur terre la pseudo-existence des fantômes."* (2)

Cette scène pénible a provoqué chez Lucie une sorte d'euphorie, "d'ébriété" (2) qui, associée à un isolement, l'a plongée dans une vie "seconde" sans grand lien avec la réalité. Seul un nouveau choc va lui permettre d'y être confrontée. Il aura lieu quelques années plus tard :

> *"Il y avait au grenier une grosse malle de diligence fermée à clef. Cette clef, Lucie parvint à s'en emparer, et elle explora le contenu de la malle. C'était le passé, tous les vestiges et souvenirs de Lucie, d'une autre Lucie, des vêtements, des jouets, une poupée (Olga), un gros album de*

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 701.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 155.

photos. D'une liasse d'ordonnances et d'un permis d'inhumer joint à un faire-part d'enterrement, il ressortait qu'elle était morte à neuf ans d'une méningite cérébro-spinale. Il était clair que ses parents avaient enfoui là tout ce qui rappelait cette première fille disparue pour ne plus jamais y retourner, pour faire place nette à l'autre Lucie, la remplaçante, la doublure, mise en route et née l'année même de la mort de sa soeur, ma Lucie, notre Lucie." (1)

Dans cet espace du grenier, Lucie comprend ce qui s'est passé. Elle ne s'était pas attachée jusque-là à chercher des explications précises à cette découverte du cimetière.

L'opposition fondamentale qui existait entre ces deux espaces, l'un tellurique qui conduit l'être vers les profondeurs de la matière originelle, l'autre aérien qui intègre une dimension verticale et mène l'être humain vers le rationel comme l'explique G. Bachelard dans La Poétique de l'espace :

"Au grenier, les peurs se "rationalisent aisément" (2)

ne concernait pas simplement les lieux eux-mêmes, mais aussi les objets qui s'y trouvaient déposés. De ce fait l'âme de l'héroïne s'était enrichie d'une dimension quasi gémellaire. Lucie se mit à cultiver ce lien à l'enfance par les soins qu'elle apportait à cette poupée.

"*Les attentions qu'elle lui prodiguait avaient pour but de conjurer et d'apprivoiser cette ombre qui s'ouvrait sous chacun de ses pas.*" (1)

La poupée représente à la fois la soeur disparue et l'ombre de Lucie, comme un ego spéculaire. Elle semble liée à une angoisse de la

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 156.

(2) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 36.

mort. A. Bouloumié indique que ce thème du double est cher aux romantiques allemands tels que Chamisso, Hoffmann, Hoffmannsthal, M. Tournier empruntant à ce dernier le titre de sa nouvelle (1).

Olga, la poupée, est donc la clef du mystère de Lucie. Elle est à l'origine de la construction que va échafauder l'héroïne de ce récit, de ce jeu subtil qu'elle met en place entre ombre et lumière. Le thème de l'ombre et de son double est déjà abordé dans Les Météores où

> "les morts enfantines avaient accompagné comme en contrepoint les naissances successives de la famille Surin, tellement qu'on aurait pu croire qu'il fallait qu'un Méline disparût pour qu'un Surin parût. Puis la mort des deux pères acheva de les souder l'un à l'autre comme si Justin Méline n'avait jamais été que l'ombre * d'Edouard Surin." (2)

Arlette Bouloumié rappelle à ce sujet que

> "selon Otto Rank [...] l'ombre est la première objectivation de l'âme chargée d'assurer la survie de l'être dans l'au-delà. Grâce à une division du Moi entre une partie mortelle et une partie immortelle, l'ombre avait d'abord "pour fonction de nier la mort et de garantir l'immortalité du moi dont tout au moins l'ombre continuait à vivre après la disparition du Moi corporel." (3)

Construction éphémère mais qui donne à sa personnalité une profondeur insondable dont les élèves ont eu l'intuition , eux qui savent comprendre directement les êtres et la nature, sans passer par les étapes

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 132.

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 407.

(3) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 132 et 133.

successives du raisonnement logique, sans ratiociner.

Cette construction que M. Tournier décrit en ces termes,

> "La formule était admirable, et elle a pendant dix ans rempli la maison du garde-barrière d'un bonheur coloré et volubile. Admirable, féconde mais fragile. C'était comme un échafaudage audacieux, gracieux, magique, mais instable, menacé d'autant plus qu'il se situait aux confins d'une conscience claire et d'un coeur obscur." (1)

a permis au cours de toutes ces années, un rayonnement, une "irisation" (2), une "émanation" (3), dont l'entourage de Lucie a bénéficié à profusion. Elle était par sa profondeur, son ombre, une source d'une richesse intarissable car, M. Tournier le précise dans l'introduction à ce récit :

> "Quant à l'homme, c'est à son noyau de ténèbres qu'il doit ses couleurs." (4)

Lucie poursuivant inlassablement sa démarche psychanalytique en vient à sonder cet abîme de l'inconscient et à se métamorphoser. Cette transmutation interne, comme nous le remarquerons ultérieurement, se manifestera tant dans son apparence que dans son comportement.

La fin de son voyage initiatique se déroule selon le scénario traditionnel de ce type de démarche, après maints tâtonnements, jusqu'à l'illumination.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 156.

(2) Id., ibid., p. 157.

(3) Id, ibid., p. 141.

(4) Id., ibid., p. 130.

Les profondeurs de l'inconscient ainsi visité ne se dévoilent à la conscience

> "qu'à la suite de longs détours ou d'une intense concentration, jusqu'à cette intuition finale où tout se simplifie par une sorte d'illumination. C'est là, dans cette crypte, que se retrouve l'unité perdue de l'être, qui s'était dispersé dans la multitude des désirs. [...]" (1)

mais la révélation n'en sera que plus évidente.

> "La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au grand jour à la fin du voyage de retour, au terme de ce passage des ténèbres à la lumière" (2)

Lucie la vivra dans cet espace même qui lui avait "appris sa mort", le cimetière de son village natal.

Le cimetière, lieu du retour à la terre, du retour aux origines, écho du retour au village natal qu'effectue Lucie et qui met un terme à son voyage dans l'au-delà.

Par cet acte d'enfouissement d'Olga éminemment symbolique, Lucie enterre son passé. Parallèlement, elle fait mourir son ombre, ancienne Lucie, celle d'une enfance morte qui restait vivante sous forme de poupée, objet de substitution qui représente généralement pour un enfant la mère lors de la séparation avec celle-ci.

Françoise Dolto dans de nombreux écrits a souligné le rôle que peut jouer, pour l'enfant schizophrène, la poupée. Elle devient un substi-

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 555.

(2) Id., ibid., p. 556.

tut sur lequel l'enfant projette toute son attitude caractérielle négative. La psychanalyste a d'ailleurs utilisé avec succès "des poupées fleurs" dans bon nombre de thérapies (1). L'enterrement de la poupée par Lucie signifie la fin du dédoublement de personnalité dont souffrait l'héroïne, la fin aussi de sa cure psychanalytique (1).

Elle se sépare ainsi de son ombre qui lui procurait cet exceptionnel don d'irisation, à propos duquel son mari déclare :

> "D'où Lucie tenait-elle ce don d'irisation ? Je n'hésite pas à répondre : de l'ombre qui était en elle, cette autre Lucie, défunte et devenue Olga, la poupée aux yeux dormeurs." (2)

Cette poupée qui la rattachait au monde nocturne, Lucie en l'enterrant, l'écarte de son existence qui va en être transformée :

> "*Il y a aussi un châle de soie blanc. Elle en enveloppe la poupée comme d'un linceul et la couche dans la fosse. Enfin elle rabat la terre et égalise soigneusement sa surface. C'est fini. Lucie vient d'enterrer au pied de la tombe de Lucie la poupée chérie de Lucie.*" (3)

Cette métamorphose intérieure se manifeste d'ailleurs extérieurement par un changement total dans le corps de Lucie.

L'espace de son corps et l'espace dans lequel elle évolue se métamorphosent au rythme de sa nouvelle personnalité et se conjuguent désormais sur le mode de la lumière. Dans sa lettre explicative à Ambroise, l'ex-époux de Lucie, Nicolas, le remercie d'avoir partagé un bout de chemin avec eux et confie :

---

(1) DOLTO (Françoise), "Cure psychanalytique à l'aide de la poupée-fleur" in Au jeu du désir. Essais cliniques, Paris, 1988, p. 133 à 193.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 157.

(3) Id., ibid., p. 155.

"[...] *tu resteras à mes yeux un être privilégié pour avoir partagé un moment avec nous ce long cheminement dans l'ombre sainte d'une forêt de Brocéliande. Elle s'est refermée derrière nous, nous laissant seuls dans la dureté du grand jour.*" (1)

Désormais, après cette exploration, la profondeur, l'épaisseur nocturne et sacrée laisse place à la platitude de la lumière.

Lucie que le narrateur retrouve après bien des années, est devenue une "femme de verre, transparente elle-même, froide et incolore" (2). Ce qui fait dire à Ambroise :

"Ah, il l'avait bien lavée, rincée, essorée, son gourou ! Comment en était-elle arrivée là ? Et où allait-elle ?" (2)

Mais Ambroise a déjà compris l'ampleur de la transformation dès qu'il l'a aperçue quelques instants auparavant.

"Elle me reçut dans son bureau avec l'air enjoué et sérieux qu'elle devait avoir mis au point à l'intention des parents d'élèves. Où était l'âme généreuse de ma sixième, le génial souillon de la maison de garde-barrière, l'archipel de seins, ventre et cuisses où j'avais connu le bonheur une nuit de mes dix ans ?" (3)

Et de poursuivre immédiatement par ces mots :

"Lucie était devenue parfaite, impeccable, stylée. Le cheveu tiré, le maquillage mat, l'oeil oblong et sec, un petit col rond de batiste blanche sur une stricte robe grise de coupe élégante, elle ressemblait à une nonne de luxe. Je la scrutais passionnément pour essayer de retrouver à travers ce mannequin vernissé la femme chaleureuse que j'avais aimée." (4)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 157 et 158.

(2) Id., ibid., p. 152.

(3) Id., ibid., p. 149.

(4) Id., ibid., p. 149 et 150.

Ce portrait s'oppose radicalement à celui sur lequel s'ouvre le récit, d'une Lucie vêtue de "robes de laine multicolores" ou de "jupes longues, noires et amples de bohémienne", de "foulards", "colliers de coquillages", "ballerines", aux "jambes nues et bronzées", coiffée d'une "natte". (1).

Le construit, le calculé, le froid, la surface, l'apparent se sont installés dans le quotidien de cette femme, contrastant avec le naturel, le spontané, le chaleureux, le profond qui l'enluminaient.

L'espace familial négligé et authentique a disparu. Elle n'habite plus que dans un espace social (l'école), qu'elle s'est empressée de réintégrer au plus haut degré de la hiérarchie :

> "Une catharsis, une purgation de tout ce qu'il y avait en elle de trouble et d'impur en avait fait une femme nouvelle, transparente, efficace, saine. Après deux années d'interruption de son métier d'enseignante, elle avait repris le chemin de l'école. Mais à un niveau supérieur. Il n'était plus question pour elle de "faire la classe". (2)

Mais cet espace social, elle souhaite le modifier, le rebâtir, sans âme non plus, tel un miroir de sa personnalité sans ombre et déclare à Ambroise :

> "L'aboutissement normal de l'enseignement moderne, c'est l'ordinateur, me dit-elle, l'enseignant-robot dépourvu de toute trace d'affectivité et donc infiniment patient et objectif, prenant en compte toutes les particularités de l'élève unique placé en face de lui, ses lacunes comme ses aptitudes, et lui distillant à un rythme approprié les informations du programme. C'est à l'approche de cet idéal qu'elle travaillait..." (3)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 132.

(2) Id., ibid., p. 150.

(3) Id., ibid., p. 152.

Cet espace social devient un prolongement d'elle-même. Il s'était rétréci progressivement, proportionnellement à son cheminement intérieur. Peu à peu elle l'avait partiellement amputé d'une dimension importante de son essence : la maison, la cellule familiale et de son mode d'être : la profondeur. Il n'était plus qu'un espace de la surface et de la rationalité.

L'itinéraire initiatique de Lucie associe monde intérieur et milieu extérieur. En effet sa vie psychique détermine amplement sa relation à l'espace, marquant profondément celui-ci de son empreinte. Il s'agit d'une forme de relation au milieu que G.N. Fischer décrit dans son ouvrage sur La Psychosociologie de l'espace :

> "- L'aménagement de l'espace autour de la personne qui se constitue en centre d'un espace immédiatement appréhendé et qui introduit et oriente une relation plus ou moins privilégiée à cet espace. A cet égard, la disposition d'objets autour de soi représente une sorte de "langage silencieux", une image de soi offerte ou imposée d'une certaine manière à l'autre." (1)

L'aménagement des lieux qu'elle habite et l'attention qu'elle porte à son apparence physique en témoignent éloquemment, contribuant à donner aux autres une image d'elle plus transparente au fur et à mesure des métamorphoses qu'elle subit.

L'espace qu'elle occupe reflète sa personnalité profonde, les objets qu'elle dispose sur elle, autour d'elle contribuent à conférer à l'espace un statut de miroir, conséquemment à l'idée que se fait Michel

---

(1) FISCHER (Gustave Nicolas), La Psychosociologie de l'espace, Paris, 1981, p. 89.

Tournier de la relation que tout individu entretient avec son milieu et qui n'est pas sans rappeler l'évocation de la maison d'Hammamet dans les Petites proses.

Cette structure binaire constitutive de l'espace, nous la retrouvons dans un autre conte du Médianoche amoureux, Pierrot ou Les secrets de la nuit, paru en 1979, conte "métaphysique" pour l'écriture duquel M. Tournier s'est inspiré d'une part, des caractères des personnages bien connus de la Comedia dell'arte, Pierrot, Arlequin et Colombine, et d'autre part, des paroles de la célèbre chanson : Au clair de la lune.

2.4. L'initiation à la connaissance cachée de Colombine et son espace de réalisation dans Pierrot ou Les secrets de la nuit

Dans ce texte, M. Tournier met donc en scène les trois personnages précités.

Au cours d'un entretien accordé à Arlette Bouloumié, M. Tournier explique d'ailleurs :

> "Je suis parti des trois personnages de la comédie italienne : Pierrot, Arlequin et Colombine. Ces personnages me *fascinaient* *, je les trouvais *merveilleux* * parce qu'ils ont une apparence que tout le monde connaît et une psychologie extrêmement sommaire mais qui découle de leur apparence." (1)

Pierrot, personnage nocturne, vit au rythme de sa profession de mitron (2), c'est-à-dire travaille la nuit près de son four alors que Colombine est un personnage solaire :

> "Colombine n'aimait que le soleil, les oiseaux et les fleurs. Elle ne s'épanouissait qu'en été, à la lumière." (3)

---

* souligné par nous

(1) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres I, n° 11, 1988-1989, p. 63.

(2) sur le rythme nocturne du boulanger cf BOUYER (Christian), Folklore du boulanger, Paris, 1984, p. 42.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 228.

Et à travers ces deux personnages, mais aussi celui d'Arlequin, va fonctionner

> "tout un système d'oppositions : l'essence et l'apparence, le fondamental et l'éphémère, la surface et la profondeur, l'ombre et la lumière [...]" (1)

Colombine vit le jour, dans sa maison et son jardin alors que Pierrot vit la nuit dans sa cave. Ils ne se rencontrent pas car Colombine est effrayée par ce monde de la nuit qu'elle croit "peuplée de bêtes effrayantes, comme les loups et les chauves-souris" (2). Elle s'enferme donc dans sa maison pour la nuit. Afin d'échapper à l'inquiétude que lui cause l'univers nocturne de Pierrot, la cave et le four, symboles de profondeur, elle préfère "fermer sa porte et ses volets, et se pelotonner sous sa couette pour dormir" (2). Sa maison devient un refuge, similaire à une carapace, et elle se referme instinctivement sur elle-même, niant toute possibilité d'exploration du monde inconnu de Pierrot.

L'espace vital de celui-lui est donc étranger parce qu'étrange : la cave lui apparaît comme un trou noir, malfaisant parce qu'elle ne sait pas voir au-delà des apparences. Il est vrai que phénoménologiquement, la cave représente un espace des peurs. Mais symboliquement la cave est un lieu souterrain que nous pouvons rapprocher du monde maternel et qui rejoint la dimension de l'au-delà des choses. Une dimension que Pierrot connaît parfaitement.

Qu'il s'agisse de considérer sa cave, son four ou la lune (trois éléments rattachés à l'imaginaire nocturne), Pierrot sait porter son regard

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 196.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 228.

par-delà la surface et atteindre l'essence même des choses. Il est à l'écoute de la nuit qui est révélatrice de l'essence du monde. La description poétique du monde de l'obscurité que brosse le narrateur n'est pas sans rappeler celle d'Alphonse Daudet dans Les Lettres de mon moulin, où un berger, personnage par excellence proche de la nature et informé de ses secrets, explique à sa compagne, la petite venue de la ferme lui apporter son ravitaillement (et retenue au sommet de la montagne par un orage), que la nuit permet de discerner ce que cache la lumière du jour. L'espace se transforme et intègre une dimension nouvelle qui pourrait a priori sembler contradictoire : le mystère, inhérent à toute initiation.

> "La nuit, la rivière chante plus haut et plus clair, et elle scintille de mille et mille écailles d'argent. Le feuillage que les grands arbres secouent sur le ciel sombre est tout pétillant d'étoiles. [...]" (1)

La lune se montre en relief à Pierrot parce qu'il l'aime et qu'il y est attentif :

> "elle possède un relief [...] elle n'est pas lisse, mais bien sculptée, modelée, vallonnée -comme un paysage avec ses collines et ses vallées, comme un visage avec ses rides et ses sourires." (1)

La lune est un symbole qui s'étend à tout ce qu'elle influence : les marées, certains phénomènes météorologiques, la végétation, la fertilité, etc. D'autre part,

> "la mort et la renaissance de la lune expliquent le rôle qu'elle joue dans les cérémonies initiatiques des sociétés primitives, [...]. (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 229.

(2) SERINGE (Philippe), Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours, Genève, 1985, p. 326.

C'est sur cette situation initiale faite d'incompréhension, voire d'opposition que s'ouvre le conte.

Cette bi-polarité, nous la trouvons dès la première phase du récit :

> "Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic." (1)

Car ces deux maisons vont représenter deux modes d'habiter l'espace, deux modes de vivre fondamentalement différents, quasi opposés, en harmonie avec la personnalité respective de leur propriétaire.

Mais avant d'étudier plus en détail cette opposition, il convient de noter que cette histoire prend place dans un village : Pouldreuzic, également présent dans le récit suivant, La Légende du pain et dans le conte intitulé La Mère Noël paru dans Le Coq de bruyère.

Un village bien réel, puisque c'est le village natal de P. J. Hélias, auteur du Cheval d'orgueil, qui se situe aux confins de la Bretagne. N'oublions pas qu'il s'agit d'un conte et qu'une localisation géographique trop précise du village viendrait perturber la fonction imaginaire du lecteur. D'ailleurs M. Tournier ne décrit pas le village. Pas de pittoresque dans ce récit. Nous ne savons presque rien de ce bourg qui aurait pu porter un tout autre nom, si ce n'est qu'il possède une église, une école et une fontaine et qu'il s'y déroule un marché.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 227.

Si certains lieux sont évoqués, ce n'est que par rapport au rôle qu'ils jouent dans la narration. Ainsi l'école est le lieu où ils ont appris à se connaître, et partagé leur vie d'enfant :

> "Pierrot et Colombine avaient grandi ensemble sur les bancs de l'école du village." (1)

C'est l'espace de leur découverte mutuelle, de leurs souvenirs, un espace social. Auquel répondent l'église et les autres bâtiments du village.

> "Voici la fontaine prisonnière du gel, la vieille église, et voici les deux petites maisons qui se font face, la blanchisserie de Colombine et la boulangerie de Pierrot." (2)

Nous n'observons en réalité qu'une partie du village car aucune mention n'est faite des autres édifices publics ou privés. Pas d'évocation de la mairie, ni du café ou des autres commerces. De plus, aucun détail relatif à l'architecture n'est donné. M. Tournier nous le décrit tel un photographe qui braquerait son objectif sur un point précis.

L'espace nous apparaît alors concentré et symbolique. C'est l'espace de l'évolution, de l'initiation des personnages.

Nous sommes dans l'univers du conte où la fonction narrative, subordonnée au symbolisme, est privilégiée par l'auteur aux dépens de la fonction descriptive.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 227.

(2) Id., ibid., p. 238.

Le fait que les personnages vivent dans un espace rural est important. Le village en effet constitue un espace privilégié dans l'oeuvre de Tournier. Nous pouvons citer à titre d'exemple, d'autres récits tels Blandine ou La visite du père dans Le Médianoche amoureux, La Mère Noël, Amandine ou Les deux jardins dans Le Coq de bruyère où l'action se situe dans cet espace. Michel Tournier habite lui-même depuis près de trente ans un village de la vallée de Chevreuse, Choisel, dans lequel il se "sent" vivre. Et nombreux sont les entretiens au cours desquels il déclare son attachement ontologique à son village (1).

Le village, c'est le lieu des liens privilégiés avec la terre, des racines, du rythme cosmogonique des saisons et donc de la conscience du monde, du bon sens.

M. Tournier, dans les Petites proses, explique :

> "Le village, ensemble de toitures sèches et géométriques groupées autour du clocher pointu de l'église au milieu d'un tissu de labours humides, mous et gras, comme un foetus osseux logé au sein du placenta nourricier." (2)

Ces quelques lignes disent bien ce que le village représente aux yeux de l'auteur. Nous retrouvons souvent dans ses livres le thème du retour au village natal, prolongement de cette symbolique.

Les deux maisons de Pierrot et de Colombine illustrent la séden-

---

(1) cf POMPON BAILHACHE (Pierrette), "L'art de vivre de Michel Tournier : "Pourquoi je préfère mon village à Paris"", Marie-Claire 310, juin 1978, p. 7.
Il nous l'a confirmé au cours d'un rendez-vous le 23 juin 1990 à Choisel.

(2) TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 9, texte déjà paru en 1984 dans Le Vagabond immobile, p. 43.

tarité de la vie rurale, bien qu'elles représentent des espaces diamétralement opposés.

L'arrivée d'Arlequin va perturber cette vie d'apparence si paisible. Celui-ci tire "un drôle de véhicule" (1) qui, tout autant que lui, va surprendre considérablement Colombine et Pierrot. Cette étrange carriole apparue dans la lumière d'un matin d'été

> "tenait de la roulotte et de la baraque de foire, car d'une part il était évident qu'on y pouvait s'abriter et dormir, et d'autre part cela brillait de couleurs vives, et des rideaux richement peints flottaient comme des bannières tout autour de l'habitacle. Une enseigne vernie couronnait le véhicule : ARLEQUIN peintre en bâtiment." (1)

Le personnage d'Arlequin appartient à l'histoire littéraire de l'Occident médiéval. Dans la tradition anglo-normande on voit évoluer le roi Herle, accompagné d'une troupe de démons.

> "Le théâtre, par le comique, l'a rendu moins redoutable [...]. La première véritable création à partir de ce fonds mythico-religieux peut être attribuée à Adam de la Halle dans le "Jeu de la feuillée" au XIII° siècle. Il met en scène un Harlequin qui commence à se dégager de sa bande de vauriens.
>
> Beaucoup plus tard, vers le XVI° siècle le bouffon d'une troupe italienne qui jouait à Paris reprend la plupart des traits du personnage qui continuait à être très populaire et lui emprunte son nom d'Harlequin." (2)

M. Tournier nous brosse le portrait de ce véhicule avant celui d'Arlequin. Car il est à l'image du personnage qui le tire. Il témoigne de par sa structure du nomadisme de son propriétaire et de par son apparence, du goût de celui-ci pour les couleurs bariolées. Ce chariot,

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 230.

(2) BRANDY (Daniel), Motamorphoses. L'histoire des mots, Tournai, 1986, p. 95.

symbole de l'arrivée à Pouldreuzic de la couleur, constitue l'abri d'Arlequin. Ce véhicule n'est pas sans évoquer "le wagon aménagé en roulotte" (1) qu'habite Alexandre dans Les Météores. Il s'agit d'une

> "maison sur roues, qui même immobilisée, semble inviter à quelque nouveau départ, abri précaire où l'on ne saurait demeurer [...]. Deux activités sont ici conjuguées : le moyen de transport et le fait d'habitat." (2)

Il comporte un caractère de fragilité qui le rend plus assimilable à un habitacle temporaire qu'à un logis ou un foyer. Comme les maisons de Colombine et Pierrot, il représente aussi pour son propriétaire l'espace social de son travail. Une pancarte l'annonce. Il permettra à Arlequin d'exercer sa profession. L'homme "personnage coloré avec ses vêtements bariolés ; solaire même avec sa crinière flamboyante " (3) semble s'identifier à son véhicule et réciproquement, telle la maison de Colombine, petite, modeste dont la façade revêt la même couleur blanche que la tenue de la jeune fille ainsi surnommée "en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe" (4). Le choix de cette couleur est symbolique car :

> "le blanc-candidus- est la couleur du candidat, c'est-à-dire de celui qui va changer de condition *(les candidats aux fonctions publiques s'habillaient de blanc)*. [...] Il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage : et il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation [...]." (5)

---

(1) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 291.

(2) LE PECHON (Brigitte), L'Univers imaginaire de Tournier, Angers, 1978, p. 14.

(3) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 155.

(4) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 227.

(5) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 125.

Mais c'est aussi un symbole de pureté que nous pouvons comprendre dans son sens originel :

> "qui n'est pas, à l'origine, une couleur positive, manifestant que quelque chose vient d'être assumé, mais une couleur neutre, passive, montrant seulement que rien, encore, n'a été accompli : tel est bien le sens initial de la blancheur virginale [...] (1)

La blancheur de la maison et du linge de Colombine sont à mettre en parallèle avec la pureté de la jeune fille qui va être initiée. La blancheur fait en effet partie intégrante de la vie de Colombine : elle en constitue même l'activité professionnelle, la préoccupation à temps plein, l'objectif.

Par opposition, la vue de la couleur blanche choque Arlequin à son entrée dans Pouldreuzic. La façade de la boulangerie lui semble "nue et triste" (2). Et son premier désir est de transformer cette façade, de la maquiller, de la peindre ce qui signifie pour lui, la faire vivre.

Quand il frappe à la porte de Pierrot, Colombine l'observe de sa fenêtre (3). Elle tient un fer à repasser à la main, témoin de son activité. Regarde-t-elle à la fenêtre par habitude, cherche-t-elle un dérivatif à son ennui (elle est bien seule) ou bien est-elle tout simplement curieuse ?

En tout état de cause, son rire fait naître une complicité avec Arle-

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 126.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 230.

(3) cf LE PECHON (Brigitte), L'Univers imaginaire de Tournier, Angers, 1978, p. 15 et 16, qui insiste sur la valeur symbolique de la fenêtre "oeil ouvert sur le monde."

quin qui se prolonge par un jeu. "On dirait qu'elle joue à cache-cache avec lui" (1). Elle disparaît puis réapparaît d'une fenêtre à l'autre : celles-ci permettent le jeu tout comme elles offrent l'opportunité à Colombine de voir ce qui se passe à l'extérieur sans être trop remarquée. Arlequin la voit ouvrir sa porte et se diriger vers son jardin en passant à l'extérieur. L'espace de la blanchisserie se prolonge ainsi au dehors par les fils à étendre du jardin mais aussi par le fait même que Colombine soit obligée de sortir de sa maison pour s'y rendre.

La complicité née quelques instants plus tôt d'un rire partagé, se développe par un dialogue dans le jardin, au cours duquel Arlequin se propose de peindre la façade de la maison de Colombine. Car c'est de couleurs qu'il est question.

"Arlequin s'efforce de lui mettre *couleurs en tête* *." (2)

Couleurs et non martel. Arlequin, par ses propositions séduisantes, introduit une rupture dans la vie de Colombine. Celle-ci, qui ne s'intéressait qu'à son activité, qui voyait tout en blanc, découvre désormais l'existence de la couleur. Elle ne sera plus seulement blanchisseuse. Elle a écouté les paroles d'Arlequin et subjuguée, elle est prête à changer sa vie : l'étape de préparation à l'initiation est réalisée. Le monde dans lequel elle vivait n'existera plus pour elle : elle va s'en détacher à plusieurs reprises.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 231.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 232.

Cette séparation va se traduire également par une rupture dans l'espace auquel elle appartient.

> "A son contact, elle délaisse ses habits blancs, cesse de blanchir le linge, devient teinturière, et fait même repeindre sa boutique de différentes couleurs avec son propre portrait bariolé." (1)

Afin d'exécuter son projet, Arlequin installe son véhicule : il le transforme en échafaudage pour prendre possession de la façade de la blanchisserie. Parallèlement à la conquête de la jeune fille qu'il fait sur le mode de la parole (Arlequin lui fait la cour), il investit, en quelque sorte, son territoire par l'appropriation de sa maison. Grâce à cet échafaudage, il établit une certaine possession sur l'espace de Colombine :

> "Il démonte sa roulotte, et, avec les pièces et les morceaux, il édifie un échafaudage sur le devant de la blanchisserie. C'est comme si la roulotte démontée prenait possession de la maison de Colombine." (2)

Porté par cette structure, Arlequin mène à bien son dessein, tel "un oiseau exotique sur son perchoir" (2). Posé entre ciel et terre, il imprime peu à peu sur le mur les traits de Colombine mais une Colombine sur laquelle il exerce désormais un pouvoir : elle devient bariolée comme lui, c'est lui qui la modifie. En peignant cette image, Arlequin tatoue en quelque sorte la maison d'une manière qu'il croit indélébile, grâce à sa palette de couleurs chimiques qu'il emporte avec lui au cours de ses voyages. Car comme l'explique Françoise Merllié dans son

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 155.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 232.

ouvrage consacré à M. Tournier, au début de ce conte,

> "prédomine le registre visuel : images de Pierrot, de Colombine, d'Arlequin ; images qu'ils présentent aux autres, images qu'ils reçoivent des autres ; modification de ces images." (1)

En apposant l'image de Colombine sur le mur, il marque et signe la transformation de celle-ci, il la revendique. La façade d'un édifice ne constitue-t-elle pas le visage que celui-ci donne à l'extérieur, à la société ? En introduisant la couleur dans le village, Arlequin symboliquement apporte également la fantaisie, la légèreté.

Mais cet échafaudage n'échappe pas à la bi-polarité. Comme il a été "phorie" permettant à Arlequin d'exécuter son oeuvre, il va permettre à Pierrot de regarder par la fenêtre ce qui se passe à l'intérieur de la maison de Colombine. Il joue le rôle d'un révélateur qui dévoile au mitron la réalité des choses. Grâce à lui, Pierrot prend conscience de la métamorphose qui touche Colombine et ce choc face au réel se traduit par une chute.

> "C'est terrible un échafaudage, parce que ça permet de regarder ce qui se passe dans les chambres !" (2)

L'échafaudage qui rend à Arlequin le mur accessible sur toute sa surface, occasionne donc la chute de Pierrot après lui avoir fait quitter son rêve. Il remplit également le rôle de messager puisque c'est sur son armature que Pierrot fixe un mot à l'attention de Colombine.

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 154.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 234.

La phase préparatoire de l'initiation s'achève cette nuit-là. Colombine et Arlequin, le lendemain matin, "bondissent hors de la blanchisserie-teinturerie en se tenant par la main" (1). Ils vont partir ensemble. Arlequin "n'a plus rien à faire à Pouldreuzic" (2). Colombine a revêtu d'autres vêtements que ceux qu'elle porte habituellement, elle est autre, elle "est devenue une Arlequine" (2).

C'est un départ qui se prépare. Nous sentons dès à présent qu'une nouvelle phase de ce parcours initiatique voit le jour. L'auteur le souligne par ces termes :

> "Un nouveau jour commence sous un soleil glorieux." (1)

La vie semble vouloir changer à Pouldreuzic. Ce village, image de la vie stable, lieu d'immobilité, de permanence, est bouleversé par la rencontre d'Arlequin et Colombine. En fait il ne représente plus une image de paix, de continuité, de vie rythmée par les saisons et les années. Il devient un lieu de passage. Arlequin ne reste pas. Sa nature nomade le pousse à reprendre la route. Arlequin prépare son départ.

> "Il démonte l'échafaudage dressé contre la maison de Colombine. Et, en même temps, il remonte son drôle de véhicule. La roulotte reprend forme. Colombine l'essaie. Arlequin a l'air de considérer que leur départ va de soi. C'est que le peintre est un vrai nomade. Il vit sur son échafaudage comme l'oiseau sur la branche. Il n'est pas question pour lui de s'attarder." (2)

Colombine est prête à suivre Arlequin. Elle ferme sa maison (les volets, ouvertures sur le dehors, et la porte, seuil de la demeure, points de

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 234.

(2) Id., ibid., p. 235.

démarcation entre espace privé et monde extérieur, il ne faut pas oublier que la maison revêt un caractère et une fonctionnalité anthropomorphes), accroche une pancarte à la porte et part avec lui. Ce voyage de noces est en fait le voyage initiatique que Colombine entreprend et qui va lui permettre de renaître à une personnalité nouvelle.

Dans Le Vent Paraclet, Michel Tournier se plaît à rappeler l'importance du voyage et de l'altération qui l'accompagne immanquablement.

> "Transposée du temps à l'espace, la notion d'altération fait de toute translation à la limite une aventure, voire un voyage initiatique [...]" (1)

Il avoue un peu plus loin.

> "Pour moi chaque voyage important amorce une mue en profondeur." (2)

La nature semble approuver l'union de Colombine et Arlequin. Par la qualité de son accueil et la richesse de ses atours, elle leur rend hommage.

> "Bientôt la campagne les entoure et leur fait fête. Il y a tant de fleurs et de papillons qu'on dirait que le paysage a mis un costume d'Arlequin." (3)

Et le temps passe. Arlequin et Colombine sillonnent toujours la campagne. Ils "continuent à parcourir le pays" (4). Leur voyage ne les con-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 276.

(2) Id., ibid., p. 277.

(3) Id., Le Médianoche amoureux, p. 235.

(4) Id., ibid., p. 236.

duit pas vers une destination précise. Ils semblent errer sans but. L'été achevé, le mauvais temps s'installe et la nature se métamorphose.

> "Les arbres deviennent roux puis perdent leurs feuilles. Ils traversent des forêts de bois mort, des champs labourés bruns et noirs." (1)

L'automne apporte son lot d'intempéries qui frappent les vêtements, leur font perdre leurs couleurs et "leurs beaux costumes bariolés commencent à déteindre" (1). Le temps qui passe fait tomber couleurs et masques. Le mot costume n'est pas uniquement à entendre au sens de vêtement mais aussi au sens de déguisement. Dans cet univers du voyage qui offre en réduction un temps linéaire, Arlequin ne peut plus tricher, ni se grimer.

> "Arlequin s'est révélé en effet trompeur : aux mauvais jours, ses couleurs brillantes déteignent et il n'est plus qu'un personnage à la fois piteux et cruel puisque désormais Colombine doit tirer la petite charrette qui transporte tous ses biens." (2)

Colombine se voit confrontée à la triste réalité : Arlequin vit sur le mode de l'apparence, de l'égoïsme, de la séduction. Elle endure de multiples épreuves dues au comportement de son compagnon : l'absence de communication, l'isolement, l'ennui sans compter les intempéries qu'elle doit affronter quotidiennement, la roulotte qu'elle doit tirer (3).

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 236.

(2) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 155.

(3) Françoise Merllié évoque à ce propos un passage des Météores :

"comment ne pas songer à l'évocation du "lourd charroi de la reproduction de l'espèce" par lequel Alexandre fait plusieurs fois allusion à la tâche qui attend les hétérosexuels" in MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 155.

Et cette souffrance physique qu'elle doit supporter, parallèlement à la déception qu'elle éprouve à la découverte de la vraie personnalité d'Arlequin.

> "Tout à l'heure, il va falloir remettre la bricole qui lui meurtrit l'épaule et la poitrine pour tirer le véhicule sur la route gelée." (1)

Petit à petit, Colombine est amenée à penser à Pierrot et à son village. Elle déchiffre des signes qui jalonnent son parcours : la neige, la lune qui lui remémorent sa vie passée. Au fur et à mesure de son expérience, elle augmente sa capacité de compréhension des choses. La ronde des saisons, symbole du temps cosmique des origines, les épreuves, lui ont fait prendre conscience de la réalité si bien qu'un beau jour, lorsqu'elle découvre le message caché par Pierrot dans l'un des montants de la roulotte, elle comprend enfin les mots qu'il lui écrit et ne s'effraye plus de la nuit qui l'entoure. Elle est en mesure d'accéder aux secrets que lui révèle le mitron.

> "Une nuit bleue, un four doré, des couleurs vraies qui se respirent et qui se mangent, c'était donc cela le secret de Pierrot ?" (1)

Colombine a l'intuition qu'une dimension fondamentale de sa vie (qu'elle ignorait jusqu'alors), se cache derrière les apparences. Elle en saisit, grâce à la déclaration de Pierrot, toute la profondeur, la richesse. Elle se rapproche donc de lui en partageant ce secret, cette connaissance de l'essence des choses dont il l'a faite dépositaire. Elle est désormais différente mais il ne s'agit point là d'une transformation semblable à celle

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 237.

qu'elle a connue précédemment. Il est bien au contraire question d'une véritable métamorphose incluant une mort de l'être antérieur. Arlequine n'existe plus, elle est morte en même temps que son ancienne approche de la vie. Maintenant que ses yeux se sont ouverts, elle voit la réalité et par-delà la réalité; elle n'est plus éblouie par la lumière ni les couleurs du grand jour. Cet itinéraire qu'elle a parcouru aux côtés d'Arlequin constitue une étape probatoire indispensable sur le chemin de la connaissance d'elle-même, de Pierrot et de la vie. Elle décide alors de quitter cette condition de nomade pour regagner Pouldreuzic. C'est la victoire de la sédentarité sur le nomadisme.

Ce choix n'est pas sans rappeler un des récits composant Le Coq de bruyère, La Famille Adam, dans lequel M. Tournier se plaît à inverser la thèse traditionnelle qui veut que, Abel, nomade dans l'âme, ne rêvant que "départs, marches, voyages" (1), soit le préféré de Dieu. Et de renchérir :

> "Enfin, certain soir, un vieillard se présenta à la porte de la ville. [...] C'était Jéhovah, fatigué, éreinté, fourbu par la vie nomade qu'il menait depuis tant d'années avec les fils d'Abel, cahoté à dos d'homme dans une Arche d'Alliance vermoulue, qui puait le suint de bélier." (2)

Et Jéhovah réhabilita ainsi la sédentarité : il fut "solennellement intronisé dans le temple d'Hénoch qu'il ne quitta plus désormais" (3).

Colombine prend donc son baluchon pour regagner l'espace sta-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Coq de bruyère, p. 16.

(2) Id., ibid., p. 17.

(3) Id., ibid., p. 18.

ble de Pouldreuzic "et la voilà partie d'un pied léger en direction de son village" (1).

La fin de ce voyage initiatique n'est pas aisée : Colombine doit marcher longtemps mais elle sait que Pierrot l'attend et que la nuit n'est pas noire.

> "Parce qu'elle s'est rapprochée de Pierrot, Colombine a maintenant des yeux pour voir : bleue est la nuit, bleue est la neige, c'est évident. Mais il ne s'agit pas du bleu de Prusse criard et toxique dont Arlequin possède tout un pot. C'est le bleu lumineux et vivant des lacs, des glaciers et du ciel, un bleu qui sent bon et que Colombine respire à pleins poumons." (2)

Colombine redécouvre son village, la nuit, sous la neige, comme s'il s'était endormi après son départ.Désormais, elle ne le craint plus à cette heure tardive. Comme au début du conte, les maisons sont le reflet de la vie de leur propriétaire. "La blanchisserie est éteinte et comme morte" (2), à l'image de Colombine qui vient de mourir à son ancienne vie, en opposition à la boulangerie de Pierrot qui "donne des signes de vie" (2).

En effet, "la cheminée fume" (2) et le soupirail est éclairé. Cette cheminée signale une présence rassurante dans le paysage froid de l'hiver. C'est un signe d'activité, de l'activité de Pierrot. Comme le soupirail d'ailleurs qui témoigne de la vie du boulanger. L'image du soupirail apparaît déjà dans Vendredi ou Les limbes du Pacifique :

> "Chaque matin, en allant à l'école, je passais devant un certain soupirail dont l'haleine chaude, maternelle et comme charnelle

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 237.

(2) Id., ibid., p. 238.

> m'avait frappé la première fois, et me retenait depuis, longuement accroché aux barreaux qui le fermaient." (1)

Quand Pierrot cesse son travail ou se retire à cause du chagrin qu'il éprouve, le "soupirail s'éteint" (2). Cette petite fenêtre est une ouverture sur l'extérieur et inversement, elle permet de voir du dehors. C'est par le soupirail que Pierrot a probablement aperçu les pieds de Colombine qui s'attardait "devant cette bouche de lumière qui souffle jusque sous sa robe de la chaleur et une enivrante odeur de pain" (3).

Pierrot invite Colombine à pénétrer dans cet univers de chaleur. Le fournil se trouve dans la cave. Elle descend vers la chaleur. Après ce long voyage de retour, elle a "l'impression de descendre dans un bain de tendresse" (3).

Le fournil se trouve dans le sous-sol, c'est un lieu caché, profond, mystérieux, secret même, discret également. Cet espace l'effrayait autrefois. Maintenant, il lui plaît.

> "Comme on est bien ! Les portes du four sont fermées, pourtant la flamme est si vive à l'intérieur qu'elle suinte par toutes sortes de trous et de fentes." (3)

Colombine, confiante, s'est endormie dans cette chaleur, cette douceur. Elle n'est pas dans un trou noir : il y règne "chaleur, couleur et bonne odeur" (4). Pierrot n'en revient pas. Pourtant

---

(1) TOURNIER (Michel), Vendredi ou Les limbes du Pacifique, p. 81.

(2) Id., Le Médianoche amoureux, p. 234.

(3) Id., ibid., p. 239. Cet épisode rappelle un passage de La Femme du boulanger de Marcel Pagnol.

(4) Id., ibid., p. 241.

> "il est l'homme qui possède un four. Ce lieu de gestation où lève la pâte est matriciel. C'est une sorte de caverne solaire, à la fois douée de profondeur et habitée par le feu." (1)

Déjà dans Vendredi ou Les limbes du Pacifique, Michel Tournier célébrait le métier de boulanger (2), propriétaire d'un four. C'est au fond de cet univers créateur de type intra-utérin que les trois jeunes gens se retrouvent à la fin du conte, lorsqu'Arlequin vient frapper à la porte. C'est la deuxième fois qu'il exécute ce geste mais cette fois-ci, Pierrot va lui ouvrir. Il l'accueille dans son espace d'intimité, lui qui conjugue si étroitement dans son quotidien activité professionnelle et vie intérieure, lui qui "peut, grâce à son four, recréer le feu du soleil" (1) qu'il maîtrise, lui qui va créer une autre Colombine, de brioche, ayant une authentique consistance, pareille à la nouvelle Colombine qui est revenue au village.

> "Un flot de lumière dorée, de chaleur féminine et de délicieuse odeur de pâtisserie baigne les trois amis. [En effet, Pierrot] fait glisser quelque chose hors du four [...] Quelqu'un plutôt ! Une jeune fille de croûte dorée, fumante et croustillante qui ressemble à Colombine comme une soeur." (3)

Cette petite représentation va symboliser tous les secrets auxquels Pierrot voulait initier la jeune fille. Cette effigie, à l'image de Colombine, par sa matière même, ce n'est plus Arlequine, "c'est une Colombine-Pierrette, modelée en pleine brioche (4) avec tous les *reliefs de la vie* *, ses joues rondes, sa poitrine pigeonnante et ses belles petites fesses pommées" (5).

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 157.

(2) attribuant à cet "humble métier" une "sorte de dignité sacrée", cf TOURNIER (Michel), Vendredi ou Les limbes du Pacifique, p. 80.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 241.

* souligné par nous

(4) à noter le goût prononcé de Michel Tournier pour la brioche, à savoir, le moelleux de l'aliment et la sonorité du mot. Cf émission Apostrophes du 28 avril 1989.

(5) Id., ibid., p. 242.

Les reliefs de la vie sculptés par Pierrot sont bien sûr ceux du corps de Colombine, mais aussi ceux du paysage, de la lune, de tout ce qui se cache derrière les apparences. C'est dans cet espace d'intimité profonde que Colombine comprend pleinement le sens de sa vie, de *la* vie. Elle a gagné en profondeur, en *épaisseur* puisqu'à son tour, comme en témoigne ce gâteau, elle a engendré chez Pierrot la fonction créatrice vraie, à trois dimensions, et qu'elle est à la fois miroir et nourriture. Dans cet espace clos et chaleureux, une profonde communication s'établit qui s'élève jusqu'à la communion par ce rituel que la jeune blanchisseuse instaure solennellement, lui conférant une dimension sacramentelle. Grâce à ce geste, Colombine réconcilie les contraires :

> "La réunion de Pierrot et d'Arlequin qui communient à la fin en mangeant la brioche en forme de Colombine, c'est la réconciliation de l'âme solaire de Colombine avec la partie nocturne et profonde d'elle-même qui l'effrayait tout d'abord." (1)

Ainsi au contraire de Lucie, Colombine acquiert une ombre.

Cette scène (cène ?) contée par M. Tournier marque l'importance du repas, de l'ingestion de nourriture pour l'auteur. H. Rizk dans sa thèse consacrée à l'étude des mythes de l'ogre et de l'androgyne dans Le Roi des Aulnes et Les Météores relève ce thème tourniérien :

> "La nourriture, l'ingestion de l'aliment y sont un moyen de restituer une union perdue, une intimité première. La dévoration

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 129 et BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 184 à 186 où l'auteur oppose Pierrot et Arlequin dans un tableau qui "exprime la similitude et la proximité des contraires qui s'appellent l'un l'autre."

> permet de consolider une intégrité défaillante et d'affermir une identité lacunaire." (1)

Dans ce conte apparaît la dualité bien-mal,

> "Mais ici le mal est associé à la lumière, le bien à l'ombre, valorisation qui rattache Michel Tournier au romantisme qui considère comme authentiques les zones obscures, profondes de l'homme." (2)

mais également toutes les dualités qui sont l'essence même de la vie. S. Vierne évoque à ce propos "la blessure de la condition humaine, placée tout entière sous le signe de la dualité" (3) et qui alimente les thématiques chères à Michel Tournier : sédentarité-nomadisme, mou-dur, et :

> "A travers les deux petites poupées du théâtre italien, ce sont deux visions du monde qui s'affrontent : la substance contre la surface, la matière contre la forme, l'essence contre l'accident. De grands échos retentissent dans ces puérils porte-parole. C'est Goethe et Newton séparés sur la théorie des couleurs, c'est Parménide contre Héraclite." (4)

C'est une autre dualité que P. Mignone relève lorsqu'elle propose de voir dans Colombine :

> "[...] l'image de la conscience humaine dans sa fonction de connaissance, se laissant séduire par le rationalisme, l'illusion scientiste, produit du Régime solaire incarné en Arlequin, et revenant ensuite à la Connaissance réelle qui est rapport substantiel, nourrissant à l'Etre." (5)

---

(1) RIZK (Hoda), Articulations et fonctions des mythes de l'ogre et de l'androgyne dans "Le Roi des Aulnes" et "Les Météores" de Tournier, Paris, 1981, p. 121.

(2) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 129.

(3) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 114.

(4) TOURNIER (Michel), "Comment écrire pour les enfants", Le Monde des livres, 21 déc. 1979, p. 19.

(5) MIGNONE (Patricia), "Michel Tournier, une symbolique initiatique", Cahiers internationaux de symbolisme 45.47, 1983, p. 190.

Le conte atteint ainsi une dimension métaphysique que M. Tournier explicite en réhabilitant ces deux sens (1) que sont le goût et l'odorat :

> "Nos sens sont plus ou moins ontologiques, plus ou moins métaphysiques, plus ou moins phénoménologiques. Le goût et l'odeur, ce sont des sens substantiels, tout à fait ontologiques, dans l'épaisseur de l'être. Alors que la vue c'est au contraire un sens tout à fait superficiel, un sens de distance, de même l'oreille. Voyez comment il y a une conversion qui se fait pour passer des couleurs superficielles, malodorantes et toxiques d'Arlequin aux couleurs substantielles, nourrissantes et bonodorantes de Pierrot." (2)

Dans ce conte, l'espace est révélateur de la psychologie des personnages. La fantaisie, le monde imaginaire que ce genre littéraire permet de mettre en oeuvre autorisent une telle transposition.

L'espace se fait reflet de l'état d'esprit du héros, de sa personnalité : c'est un prolongement de son être par un effet miroir. Il ne s'agit pas d'une réalité construite mais d'une métaphore (ainsi le cycle des saisons).

Une correspondance profonde s'établit alors entre paysage intérieur et paysage extérieur (3).

---

(1) éloge des sens que M. Tournier s'applique à répéter dans l'ensemble de son oeuvre, en particulier in Les Météores, p. 50 et 51.

(2) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres I, n° 11, 1988-1989, p. 64.

(3) cf TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 36.

2.5 L'initiation au sacré de Faust et son espace de réalisation dans Le Roi mage Faust

M. Tournier s'est déjà inspiré à maintes reprises du récit des évangiles pour imaginer des personnages qu'il dépeint dans leur quête de la vérité.

Il a fait paraître, en 1980, Gaspard, Melchior et Balthazar, "roman écrit d'après la légende des Rois Mages" (1) dont il a entrepris la réécriture et qui a été édité sous le titre Les Rois Mages. Nous avons précédemment évoqué ce récit en présentant le personnage de Taor.

Le Roi Faust Ier, au nom symbolique, témoin du goût de M. Tournier pour l'inversion, est roi de Pergame. Pergame, ancienne ville d'Asie Mineure qui fut un brillant centre de la civilisation hellénistique et possédait une bibliothèque de grande renommée. Le seul nom de Pergame évoque chez le lecteur une série de souvenirs de lecture liés à l'apprentissage de l'histoire. Il est également support de la fascination qu'

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 236.

exerce l'Orient sur notre imagination et ce depuis l'époque romantique. Il n'est que de citer Chateaubriand et son Itinéraire de Paris à Jérusalem ou Lamartine et Nerval qui publièrent chacun un Voyage en Orient. Même si cet Orient revêt plus souvent un caractère mythique, il n'en est pas moins omniprésent dans notre patrimoine littéraire. Sans oublier l'univers des contes orientaux dont Le Médianoche amoureux n'est pas sans rappeler la structure.

Faust Ier habite un palais. Ce terme est riche d'images pour l'imaginaire. Il est vrai qu'

> "à la symbolique générale de la maison, le palais ajoute les précisions qu'évoquent la magnificence, le trésor et le secret. Le palais est la demeure du souverain, le refuge des richesses, le lieu des secrets." (1)

C'est cet univers que va quitter le souverain après la mort de son fils, délaissant sa cour et ce lieu somptueux.

Dans ce conte qui présente un schéma d'initiation type, la rupture avec le milieu social et profane du héros se consomme lorsque celui-ci, dans la chambre du dauphin, prend conscience de la relativité de son savoir, lui qui a consacré sa vie à la recherche de la vérité et à l'étude :

> "Il n'y avait pas pour lui de grimoire trop indéchiffrable, de langue étrangère trop barbare, de calculs trop embrouillés, de raisonnement trop subtil. On aurait dit que la difficulté même excitait la curiosité insatiable de son esprit, et ses parents craignaient sans cesse que cette boulimie intellectuelle ne finisse

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 723.

> par lui donner des transports au cerveau. A peine adolescent, c'était lui, et personne d'autre, qui avait mis au point pour son usage personnel l'art de fabriquer les parchemins qui faisait la renommée de Pergame." (1)

Il comprend également que la science de la cour de savants qui l'entourent n'est qu'illusoire :

> "Une fois de plus toute la cour d'astrologues, alchimistes, chiromanciens, nécromanciens et autres phrénologues que j'entretiens autour de moi a fait la preuve de son ignorance." (2)

En réalité, tous ces savants, magiciens, aventuriers qu'il a rencontrés et accueillis tout au long de sa vie n'ont pas été en mesure de guérir son fils. Ils ne lui ont pas non plus apporté de solutions à ses problèmes.

Dans ce palais, lieu de la prise de conscience et de la rupture, les réponses à ses interrogations restent généralement incomplètes.

La symbolique traditionnelle du palais n'est pas intégralement reproduite.

> "Pouvoir, fortune, science, il symbolise tout ce qui échappe au commun des mortels." (3)

Elle tend plutôt vers un aspect plus spirituel :

> "Le palais apparaît donc à la fois comme produit et source de l'harmonie, harmonie matérielle, harmonie individuelle, harmonie sociale. A ce titre, il est centre de l'univers, pour le pays

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 194.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 723.

(3) Id., ibid., p. 193.

> où il est bâti, pour le roi qui l'habite, pour le peuple qui le regarde. L'édifice possède toujours une partie où la verticale domine : le centre est également axe. Il joint les trois niveaux : souterrain, terrestre, céleste [...]" (1)

à l'image de la personnalité de son souverain puisque tout y est organisé pour atteindre le but suprême de la quête de sa vie : la connaissance.

En l'absence de réponse satisfaisante, Faust veut quitter son palais : c'est la décision qu'il prend après avoir eu connaissance des faits et mesuré la vanité de la science face à la mort.

Sur la terrasse, cet espace privilégié qui prolonge la maison vers le cosmos (la terre et la voûte étoilée) et qui permet à l'être humain d'être directement en contact avec les éléments, surtout dans l'obscurité, "le grand silence bleu de la nuit" (2), le roi mage Faust se purifie en s'isolant de sa cour :

> "Combien de fois, après de fumeuses discussions sur les entéléchies et les esprits animaux, ne s'était-il pas ainsi *lavé** la figure et le coeur [...]" (2)

Dans cet espace de solitude et de communion avec le monde, associé à un rite de purification, Faust perçoit un signe : une invitation au voyage, à "une longue migration vers le sud" (3) à laquelle il répond. "Contre les chagrins de la vie, le voyage n'est-il pas le meilleur des remèdes ?" (3) déclare-t-il.

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 723.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 194.

* souligné par nous

(3) Id., ibid., p. 195.

Dans Gaspard, Melchior et Balthazar, son astrologue Barka Maï conseille à Gaspard, roi de Méroé, en proie à un profond désarroi causé par une peine de coeur :

> "Pars ! Le voyage est un remède souverain contre le mal qui te ronge. Un voyage, c'est une suite de disparitions irrémédiables, a dit justement le poète. Va, fais une cure de disparitions, il ne peut en résulter que du bien pour toi." (1)

Mais ce voyage de prendre une autre dimension. Il ne constituera pas seulement une fuite.

> "Tout se passe comme si l'on voyageait pour se rapprocher de soi et de tout ce qui vous constitue." (2)

Ce sera un voyage de découverte, et même "le plus étrange de ses voyages de découvertes, il ne savait vers quelle destination" (1). Cette rupture avec soi que représente le vrai voyage et qui permet de dépasser ses propres limites est liée au désir de connaissance, à la curiosité. Le voyageur "élargit ses horizons, relativise ses opinions et s'enrichit de tout ce qui n'est pas lui" (3). Déjà dans Gaspard, Melchior et Balthazar, M. Tournier écrit :

> "Ainsi l'âme de l'homme sédentaire est un vase où fermentent des griefs indéfiniment remâchés. De celle du voyageur jaillissent en flots purs des idées neuves et des actions imprévues." (4)

Faust, dans cette disposition d'esprit, effectue ce voyage qui, conformément à la structure intrinsèque de la démarche initiatique, ne se-

---

(1) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 34.

(2) JAY (Salim), Idriss, Michel Tournier et les autres, Paris, 1986, p. 25.

(3) REBILLARD (Eric), "Le Voyage : une source d'inspiration éternelle", NRP, nov. 1988, p. 7.

(4) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 36.

ra pas seulement un moyen d'acquérir des connaissances. Il constitue alors une épreuve avant la révélation.

> "Le symbolisme du voyage, particulièrement riche, se résume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel." (1)

En fait, c'est une quête de la vérité qu'entreprend Faust (2). Au cours de son long périple, il rencontre d'abord Hérode qui lui apporte sa réponse à cette interrogation. La vérité : "un juste mélange de violence et de ruse" (3). Hérode détourne le "raisonnement, l'expérimentation et la recherche" (3) vers un but redoutable, le pouvoir, instrument de souffrance et de mort.

C'est dans un palais, à la symbolique traditionnelle si positive, qu'Hérode procède à toutes sortes d'expériences et de manipulations :

> "Et il conduisit son hôte dans les salles secrètes du palais où il tenait caché tout un arsenal diabolique." (3)

Certes au cours de sa quête, le Roi mage Faust trouve, dans ce palais d'Hérode, une réponse. Mais elle est de nature maléfique et le palais lui-même devient victime de l'inversion symbolique que M. Tournier affectionne tant. Il ne représente plus l'espace de l'accession progressive au spirituel mais l'espace fermé, secret des puissances du mal.

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 1027.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 198.

(3) Id., ibid., p. 196.

Par contraste, après avoir suivi une "route mystérieuse" qui "serpentait à travers montagnes et vallées" (1), et qui revêt la symbolique du labyrinthe, le roi Faust trouve, dans un humble village, une bergerie.

Cet espace dans lequel arrive le mage s'oppose diamétralement au précédent. Il est fait de pauvreté, de modestie, d'intimité. Il n'est pas séparé de la voûte du ciel par de puissantes murailles. Au contraire il s'intègre parfaitement dans la nature, accueillant, dans une douce chaleur, humains et animaux. Espace d'extrême densité (2).

Cet espace de la crèche, espace de proximité avec la nature, est déjà présent dans le récit précédent intitulé Un Bébé sur la paille où le président de la République, à l'occasion des fêtes de fin d'année, offre ses voeux à tous ses compatriotes et les invite à réfléchir sur un fléau de la société contemporaine qu'il ne sait comment appeler, et auquel il attribue donc les divers noms de "médicomanie, clinicomanie, pharmacomanie" (3). En effet, ce lourd handicap semble consécutif au choix de l'environnement natal que font les futurs parents sans imaginer les conséquences de cette empreinte initiale artificielle, médicalisée à outrance, sur la vie future de l'enfant. Lorsque le président se propose d'exaucer le voeu de la première future maman qui lui téléphonera, il reçoit un appel d'une jeune femme prénommée Marie qui attend une petite fille et souhaite accoucher dans "une étable avec beaucoup de paille" (4). Elle est consciente des implications de l'empreinte natale sur le

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 197.

(2) souvent cité chez M. TOURNIER, cf Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 212 à 214 et Les Météores, p. 248.

(3) Id., ibid., p. 184.

(4) Id., ibid., p. 191.

destin de son bébé, conformément aux études d'éthologie qui ont été développées sur ce sujet spécifique.

Le président en est émerveillé et le récit s'achève sur le souhait de celui-ci formulé à la jeune mère : être parrain du futur bébé (1).

Ce récit qui commence sur le ton de la nouvelle pour se terminer sur celui du conte illustre parfaitement la conception de M. Tournier concernant les conséquences du choix d'un lieu de naissance sur le destin de l'être vivant. Dans cette perspective, l'Evangile nous présente un exemple probant : dans la crèche affleure virtuellement l'extraordinaire destinée de Jésus, dont Faust a déjà l'intuition.

C'est l'espace de la lumière qui donne un sens à cette scène :

> "Tout cela aurait pu être banal, s'il n'y avait eu encore, descendant de l'ombre des poutres noircies, une colonne de lumière mouvante, un ange radieux qui présidait, semblait-il, au déroulement de cette nuit intime et grandiose à la fois, tout l'opposé de la réception d'Hérode le Grand." (2)

Le livre blanc que présente Faust quand il pénètre dans la crèche est peut-être le symbole de ce centre inaccessible vers lequel il a dirigé toute sa vie, tentant de lui donner un sens, de comprendre la condition humaine. Questions que M. Tournier, influencé par la lecture de Spinoza, se pose constamment ainsi qu'en témoignent ses nombreux essais (Le Vent Paraclet, Le Vol du vampire et les Petites proses).

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 192.

(2) Id., ibid., p. 197 et 198.

> "[...] cette lumière est une *illumination* au sens mystique, une connaissance directe, par la sensibilité et l'imagination. [...]. Quand on dit que l'initié est celui qui *sait*, il s'agit d'une connaissance d'ordre méta-physique [..]." (1)

La connaissance est dans ce texte co-naissance au sacré dont le héros re-connaît immédiatement le représentant. Faust s'adresse à l'enfant Jésus en l'appelant "Seigneur". Le mage est à même de comprendre la réponse de Jésus, un sourire, à sa question fondamentale sur la vie. Il émane du sourire et du regard de l'enfant, une "naïve confiance" et "une si pure innocence" (2) que Faust s'en trouve immédiatement métamorphosé :

> "[...] Faust sentit soudain toutes les ténèbres du doute et de l'angoisse s'effacer de son coeur." (2)

Patricia Mignone nous rappelle que :

> "pour les chrétiens l'enfant superlatif est Jésus qui [...] unit l'humilité et la puissance, l'innocence et la force... Il n'est cependant pas nécessaire d'être chrétien pour admettre que la perfection et l'innocence enfantines constituent l'idéal vers lequel tend toute vie humaine et que, comme l'écrit C.G. Jung (3), "l'Enfant Jésus restera une nécessité cultuelle aussi longtemps que la majorité des hommes sera incapable de réaliser psychologiquement la phrase : "Si vous ne devenez tels des enfants"." (4)

Faust s'approprie alors la lumière qui illumine la crèche et la

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 68.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 198.

(3) JUNG (C.G.) et KERENYI (C.), "Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant" in Introduction à l'essence de la mythologie. Paris, 1974, p. 128. cité in MIGNONE (Patricia), "Michel Tournier, une symbolique initiatique" Cahiers internationaux de symbolisme 45.47, 1983, p. 192.

(4) MIGNONE (Patricia), "Michel Tournier, une symbolique initiatique", Cahiers internationaux de symbolisme 45.47, 1983, p. 192.

lueur qui éclaire le regard de l'enfant. Il les fait pénétrer au plus profond de lui-même. Dans cet espace proche de la nature sauvage en totale opposition à celui de la ville, qui prend souvent chez M. Tournier la couleur d'un mirage, (tel est le cas de Paris dans son roman intitulé La Goutte d'or). Son espace intérieur vit au diapason de ce lieu qu'il découvre et sa quête s'accomplit en lui-même (lui qui a tant de fois entrepris des voyages de découvertes inféconds), à la seule vue de cet enfant de tendresse couché dans la paille et la lumière.

Jésus représente "l'enfant androgyne au pouvoir salvateur", récurrent dans l'oeuvre de Michel Tournier (1).

Ce texte est à rapprocher d'un extrait de Gaspard, Melchior et Balthazar, contenu dans la dernière partie du livre où Melchior fait à Taor le récit de leur arrivée à la crèche :

> "-L'archange Gabriel qui veillait au chevet de l'Enfant m'a appris par la Crèche *la force de la faiblesse, la douceur irrésistible des non-violents, la loi du pardon qui n'abolit pas celle du talion, mais la transcende infiniment**. Car le talion prescrit à la vengeance de ne pas dépasser l'offense." (2)

Le même sourire attend Gaspard, Melchior et Balthazar à leur arrivée à la crèche. Gaspard l'exprime à son tour :

> "Ce que m'a appris l'Enfant -mais je le pressentais, ou du moins j'étais tout entier dans l'attente de cette leçon- c'est qu'un amour d'adoration est *toujours* partagé, parce que sa forme de rayonnement le rend irrésistiblement communicatif. En approchant de la Crèche, j'ai déposé d'abord le coffret d'encens

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 220 et 221.

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 217.

> aux pieds de l'Enfant, seul être en vérité qui mérite cet hommage sacré. Je me suis agenouillé. J'ai touché de mes lèvres mes doigts, et j'ai fait le geste d'envoyer ce baiser à l'Enfant. Il a souri. Il m'a tendu les bras. J'ai connu alors ce qu'était la rencontre totale de l'amant et de l'aimé, cette vénération tremblante, cet hymne jubilant, cette fascination émerveillée." (1)

Mais celui-ci aura la surprise de trouver dans la paille "un bébé tout noir aux cheveux crépus, avec un mignon petit nez épaté, bref un bébé tout pareil aux enfants africains" (2) de son pays ! Et de remarquer :

> "Peut-être suis-je le seul à avoir remarqué que Jésus est un nègre..." (2)

Pour trouver une réponse à son interrogation Faust traverse l'espace et part à la découverte de nouveaux lieux, à la rencontre de nouveaux interlocuteurs.

C'est dans l'espace le plus humble (étymologiquement le plus près de la terre), celui de la simplicité féconde, du dépouillement propre à l'épanouissement de la dimension spirituelle (qui n'est pas sans évoquer la démarche de Saint Benoît) que Faust découvre la vérité après avoir, pour la première fois, véritablement vécu le rythme du voyage :

> "C'est cela aussi le voyage, une façon pour le temps de s'écouler à la fois beaucoup plus lentement -selon l'amble nonchalant de nos montures- et beaucoup plus vite qu'à la ville, où la variété des tâches et des visites crée un passé complexe doué de plans successifs, des perspectives et de zones diversement structurées." (3)

Une série de cinq légendes vient clore Le Médianoche amoureux. Les trois premières racontent successivement l'invention du petit pain au

---

(1) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 219.

(2) Id., ibid., p. 220.

(3) Id., ibid., p. 37.

chocolat, (M. Tournier avait initialement prévu de l'enchâsser dans Pierrot ou Les secrets de la nuit), la genèse de la musique et de la danse et la création des parfums. Si ces légendes se rapprochent *essentiellement* des contes de type étiologique, elles n'en constituent pas moins des récits initiatiques. Mais nous préférons limiter notre travail à l'étude des deux dernières légendes de l'ouvrage, particulièrement représentatives, ce qui nous permettra dans une phase ultérieure, d'analyser leur espace initiatique interne par rapport à l'espace initiatique de la littérature.

2.6 L'initiation à la connaissance et au sacré des personnages et son espace de réalisation dans La légende de la peinture

Le récit s'ouvre sur une confidence du narrateur. Il expose brièvement comment, dans le passé, il a été amené à être séparé de son ami Pierre par des orientations professionnelles divergentes et décrit les circonstances qui leur ont permis de se retrouver.

Le narrateur, devenu écrivain, n'a pas quitté son village natal, qui constitue sa principale source d'inspiration :

> "J'écrivais des récits et des légendes qui s'abreuvaient aux sources de la tradition populaire. Il me semblait que seule la proximité des bois et des labours de mon enfance pourrait nourrir mon inspiration de conteur. Plus mon art s'enrichissait, plus je m'enracinais dans ma terre natale." (1)

Alors que le narrateur suit sa vocation et se sédentarise dans le monde rural de son enfance, Pierre, l'ami, s'expatrie aux Etats-Unis pour y mener une carrière d'informaticien.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 259 et 260.

Quand ce dernier suggère humblement au narrateur de transcrire son oeuvre en langage informatique, celui-ci accueille favorablement cette proposition, lui expliquant par une parabole que l'écrivain ne peut se passer des médias qui permettent une diffusion et un rayonnement de sa création pratiquement illimités.

Ils lui offrent l'opportunité d'atteindre son objectif : être lu et ce, de par le monde, ce qui lui confère par là-même un don d'ubiquité. M. Tournier écrit ainsi :

> "La communication ajoute à la création une vie innombrable et imprévisible sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte." (1)

Le narrateur lui rapporte un conte qui, selon la tradition, commence par ces mots : "Il était une fois..." (2) et se déroule en Orient. Non plus l'Orient hellénistique du Roi Faust mais l'Orient des Contes des Mille et une nuits.

Un calife, désireux de faire décorer la salle d'honneur de son palais, convoque deux artistes : l'un venu d'Orient, "célèbre peintre chinois qui n'avait jamais quitté sa province" (2) et l'autre d'Occident, grec qui parlait toutes les langues et était versé dans diverses sciences (3) dont "l'astronomie, la physique, la chimie, l'architecture" (2).

La salle d'honneur est alors divisée en deux par un rideau, "afin

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 260.

(2) Id., ibid., p. 261.

(3) Il est à noter que lors de la fête de l'école de Chevreuse, le 23 juin 1990, M. Tournier a choisi, en fonction de l'espace qui l'entourait, (mur recouvert d'une multitude de documents iconographiques d'un côté, mur absolument vide troué de quelques fenêtres, de l'autre) de raconter ce conte aux enfants. Il précise alors que le peintre grec est un peu magicien.

que vous ne vous gêniez pas" (1) explique le calife. Chaque peintre connaît ainsi la rupture, la séparation d'avec le monde social, le monde profane puisque le calife ajoute : "nous nous reverrons dans trois mois" (1). Les artistes ont été initialement invités à quitter leur famille, leur pays pour se rendre à Bagdad.

Cette séparation préalable, condition indispensable avant le séjour au palais du calife, représente la première étape de la démarche initiatique qui se prolonge par l'arrachement au monde vivant que constitue la cour.

Par l'isolement, la solitude, le silence, le peintre accomplit son voyage symbolique dans "l'au-delà". Seul face à lui-même, il retrouve grâce à cette mort initiatique, ce qu'il y a de plus essentiel en lui et son imagination créatrice va s'en trouver alimentée. Cependant, pour parvenir à ce résultat, il doit lutter contre toutes les difficultés inhérentes à la création picturale : angoisse du mur blanc, inspiration éphémère, impression de perte d'identité, crainte d'une incompréhension du commanditaire de l'oeuvre, etc. Ces obstacles rencontrés sur le chemin de la création sont autant d'épreuves à franchir pour l'artiste. C'est le premier stade du "cheminement créateur" dont parle Max Bilen dans son article intitulé Littérature et initiation :

> "[...] impression de chaos, état d'absence et de manque, égarement, détresse, déperdition de soi, rupture et séparation, solitude, impersonnalité, dispersion [...]" (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 261.

(2) BILEN (Max) "Littérature et initiation" in BRUNEL (P.), Dictionnaire des mythes littéraires, Monaco 1988, p. 940 (auquel nous avons déjà fait référence dans la première partie).

Puis l'artiste parvient peu à peu, après le chaos, à communiquer à sa fresque une organisation ; c'est le second temps :

> "[...] à la suite d'un sentiment de renaissance : rassemblement, cohésion, autonomie, allégresse, extase." (1)

Dans la salle d'honneur du palais, ce lieu même de la sociabilité, de la fête, de la convivialité dans lequel sont célébrés tous les événements importants relatifs à la vie politique et privée du calife et où sont accueillis les hôtes de marque, ce lieu de l'abondance et du luxe, chaque peintre médite et crée. Il communique à la surface du mur tout ce qui est en lui : il y a donc translation de son espace intérieur, espace de la profondeur et de l'intimité. Dans cet espace d'apparat, espace du paraître, aux antipodes de l'espace d'intimité que sonde l'artiste, ce dernier dépose sur le mur son espace d'être.

Lorsque le calife et sa cour réapparaissent, après trois mois, le peintre chinois découvre un jardin "paradisiaque" :

> "[...] un jardin de rêve planté d'arbres en fleurs avec des petits lacs en forme de haricot qu'enjambaient de gracieuses passerelles." (2)

qui suscite une admiration enthousiaste de l'ordre de l'"enchantement". Le trompe-l'oeil composé par le peintre chinois est un jardin, espace sacré qui unit "les contraires, le haut et le bas, le sec et l'humide, le chaud et le froid ; il est source de paix et de sérénité" (3) et représente un "point de

---

(1) BILEN (Max) "Littérature et initiation" in BRUNEL (P.), Dictionnaire des mythes littéraires. Monaco 1988, p. 940.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 262.

(3) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 415.

communication harmonieux entre le Ciel et la Terre" (1), symbole d'une perfection originelle édénique (2). La place du jardin dans la vie et l'oeuvre de M. Tournier est primordiale (3) et la lecture des Météores en apporte la preuve incontestable. Mais de plus la fresque représente un jardin d'inspiration extrême-orientale. Or chacun sait que l'art des jardins chinois ou japonais s'est développé selon des traditions religieuses et philosophiques communes précises (4). D'où sa signification profonde :

> "Le jardin chinois est essentiellement un lieu de contemplation, d'immobilité et de silence. Il constitue un abrégé du monde, proposé à l'esprit." (5)

Dans l'espace du jardin, l'homme est confronté à l'essence de la nature, au phénomène de la création. L'art de reconstituer l'ordre du monde dans cet espace clos requiert dans ces civilisations des connaissances spécifiques qu'il est difficile et laborieux d'acquérir (6).

> "La composition des jardins devait se conformer à une sorte de règlement corporatif ancestral. Il ne s'agissait pas seulement d'une tradition orale, il existait des livres secrets accessibles exclusivement aux membres de la corporation. Ils constituent aujourd'hui de précieux documents sur l'art traditionnel des jardins.
>
> Depuis toujours, les "architectes" de jardins se sont inspirés d'oeuvres picturales, de ces admirables dessins où quelques traits suffisent à représenter l'essence même d'un bambou, d'un prunier en fleurs, d'un paysage de montagnes. C'est là qu'ils ont appris à organiser l'espace, à faire vivre les lumières et les om-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 414.

(2) Id., "Le thème de l'arbre dans l'oeuvre de Michel Tournier", L'Ecole des Lettres II, n° 5, 1985-1986, p. 9.

(3) cf TOURNIER (Michel), Petites proses et Le Vagabond immobile, passim.

(4) cf HRDLICKA (V. et Z.), L'art des jardins japonais, Paris, 1981 passim et GRIMAL (Pierre), "L'art des jardins" in Encyclopaedia Universalis, Paris, 1988, p. 526.

(5) GRIMAL (Pierre), "L'art des jardins" in Encyclopaedia Universalis, Paris, 1988, p. 526.

(6) cf TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 479 à 486 et 510 à 544.

bres ; ils y ont puisé aussi l'art de donner à l'ensemble de leur oeuvre son rythme intérieur.

Le maître des jardins se comportait devant l'espace clos dont il disposait comme le peintre devant sa feuille blanche ou sa pièce de soie. Le peintre, pendant des années, exécute des centaines de croquis des parties séparées de son oeuvre future, -d'abord quelques traits, puis des esquisses de plus en plus élaborées- d'un tronc de bambou ou du contour d'une montagne, jusqu'à ce qu'il réussisse à en saisir l'essentiel. Comme lui, l'artiste en art des jardins poursuivait, des années durant, un rude apprentissage avant d'oser entreprendre une création personnelle. Il avançait pas à pas. Il apprenait tout d'abord à pénétrer l'harmonie secrète des forces naturelles, à réaliser des lacs et des cours d'eau, à planter des arbres et des buissons, à étudier les formes, l'aspect des pierres. Puis il devait combiner tous ces éléments pour réaliser une symbolique du jardin, liée le plus souvent à l'idée de la longue vie, du bonheur et de l'accord entre l'homme et la nature." (1)

M. Tournier privilégie le jardin oriental dans lequel "la maison par un réseau de passerelles et de galeries paraît se diluer" (2), en opposition au jardin occidental, "lieu soumis au temps et à la mort" (3) dénué de tout symbolisme, où aspects esthétique et ludique prédominent.

Le dévoilement de l'oeuvre du peintre grec, encore cachée par le rideau, provoque alors parmi la foule qui se retourne pour la contempler "une exclamation de stupeur émerveillée" (4). Les courtisans vivent à leur tour une véritable initiation sous la direction du calife, prenant conscience de la primauté du "portrait vivant" sur le portrait figuratif "patrimonial" (5) ainsi que le déclare M. Tournier dans Le Vagabond immobile :

---

(1) HRDLICKA (V. et Z.), L'Art des jardins japonais, Paris, 1981, p. 11 à 13.

(2) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 517.

(3) POIRIER (Jacques), Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier, Dijon, 1983, p. 154.

(4) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 262.

(5) Thème déjà évoqué in TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 69.

> "Visite au musée. Le regard affûté par les chefs-d'oeuvre, je me laisse bientôt distraire par les autres visiteurs, parmi lesquels je repère bien vite des originaux, des mystérieux, des séduisants. Botticelli, Rembrandt et Van Gogh ne pèsent pas lourd à côté de tel ou tel visage vivant." (1)

Pourtant le peintre grec n'a rien peint sur le mur, il s'est contenté d'y apposer un vaste miroir "qui partait du sol et montait jusqu'au plafond" (2). La foule découvre le jardin exécuté par le premier peintre mais transformé par l'effet magique du miroir qui renvoie l'image d'un monde habité :

> "[...] dans le jardin du Grec, on voyait une foule magnifique avec des robes brodées, des panaches de plumes, des bijoux d'or et des armes ciselées. Et tous ces gens bougeaient, gesticulaient et se reconnaissaient avec ravissement." (3)

Dans la salle du palais, lieu de l'illumination, les espaces s'imbriquent par l'effet de la décoration des murs et de la présence du miroir.

Le thème du miroir est récurrent dans l'oeuvre de Michel Tournier (4).

Présence fréquente également dans les contes ainsi que le démontre Raymonde Robert dans son ouvrage intitulé Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle. Elle relève deux exemples empruntés à l'oeuvre de Ch. Perrault :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vagabond immobile, p. 67.

(2) Id., Le Médianoche amoureux, p. 262.

(3) Id., ibid., p. 262 et 263.

(4) cf ENDERLE (Marcelle), "L'espace dans Le Nain Rouge", nouvelle de Michel Tournier", Littératures, print. 1982, p. 114 et TOURNIER (Michel), Les Météores p. 286 et 428 et La Goutte d'or, passim.

> "Perrault lui-même fait deux fois allusion, dans Cendrillon et dans la Barbe bleue, à ces miroirs "où l'on se [voit] depuis les pieds jusqu'à la tête." (1)

Dans son ouvrage intitulé Le Récit spéculaire, Lucien Dällenbach étudie des exemples de mise en abyme empruntés à l'art pictural et explique ainsi la démarche de peintres qui inclurent dans leur oeuvre un miroir :

> "Exploitant certaines propriétés naturelles du miroir et, notamment, son singulier pouvoir de révélation -un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos, un jeu de miroirs d'étudier notre profil, etc.- *le maître flamand se sert de cet instrument pour pallier la limitation de notre regard et nous révéler ce qui normalement serait exclu de notre champ de vision.* Grâce à un miroir, une *Femme au bain* (tableau perdu), livrait à la contemplation du spectateur la face cachée de son corps." (2)

Nous ne pouvons manquer d'ajouter à cette remarque l'analyse spatiale qu'élabore C. E. Magny citée par F. Dällenbach :

> "Sans vouloir pousser trop loin la comparaison mathématique, il est facile de voir intuitivement quelle infinité de miroirs parallèles, quel "espace du dedans" ce procédé introduit au sein même de l'oeuvre (c'est par des jeux de glace analogues que les décorateurs agrandissent de l'intérieur les pièces trop exiguës) -avec quelle attirance, quel vertige métaphysique nous nous penchons sur cet univers de reflets qui s'ouvre brusquement à nos pieds ; bref quelle illusion de mystère et de profondeur produisent nécessairement ces histoires dont la structure est ainsi "en abyme", du mot si heureusement choisi par les héraldistes." (3)

Les modifications successives qui touchent l'espace lui confèrent un statut spirituel croissant : de l'espace vécu primitif, social et festif, nous

---

(1) ROBERT (Raymonde), Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII° à la fin du XVIII° siècle, Nancy, 1982, p. 357.

(2) DALLENBACH (Lucien), Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris, 1977, p. 19 et 20 et cf note 1 p. 20.

(3) Id., ibid., p. 34.

passons à un espace rétracté d'intimité, centre de création artistique puis à un espace habité, vécu, teinté d'onirisme par ce lieu éminemment symbolique qu'est le jardin oriental représenté sur la fresque, symbole du Paradis. M. Tournier emploie pour le qualifier l'expression "vision paradisiaque" (1). Jardin symbole donc de béatitude, et lieu privilégié où séjournent les Elus (2). Peut-être ce jardin réunit-il toutes ces dimensions symboliques, spirituelles de miniature de l'univers, encore amplifiées par la tradition chinoise dont il relève.

Par la magie du miroir, "support extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance" (3), cet espace s'agrandit de la vision imaginaire du peintre chinois. Celui-ci lui attribue une valeur spirituelle tout en réitérant l'aspect illusoire que revêt cet espace de l'apparence, du trompe-l'oeil qu'est la salle d'honneur. Confortant ainsi l'image symbolique du palais étudiée précédemment.

Espace de révélation en écho pour le calife et les courtisans qui, à leur tour, sont initiés à l'espace imaginaire de la création et qui, au sens propre comme au figuré, ne perçoivent plus l'espace qui les entoure avec les mêmes yeux, ainsi qu'il en est pour l'ami du narrateur.

Dans cette légende, l'espace topologique (au symbolisme positif) de la création que sont le palais et la salle d'honneur s'exalte de la pré-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 262.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 532 et 533.

(3) Id., ibid., p. 636.

sence des représentations picturale et spéculaire. Il se réfléchit dans l'espace narratif de l'enchâssement du conte exposé par le narrateur, qui exprime métaphoriquement la nécessité d'une réflexion et d'une diffusion de l'oeuvre créatrice par la co-création.

2.7 L'initiation à la création et au sacré de la cour et son espace de réalisation dans Les deux banquets ou La commémoration

Dans ce récit qui clôt Le Médianoche amoureux, M. Tournier nous propose une légende qui présente de multiples analogies avec la précédente : locution inaugurale du récit (il était une fois), situation dans un Orient imaginaire, commande d'une oeuvre d'art par un calife, reproduction par le deuxième personnage de ce qui a été exécuté par le premier et finalement primauté de la "copie" sur l'original, devant la foule pour témoin.

Une initiation menée par le deuxième artiste, en écho à celle de La légende de la peinture, vient compléter et même parfaire l'initiale.

Le calife est à la recherche "d'un nouveau chef digne de remplir les fonctions de chef des cuisines du palais" (1). Mais son intendant, qui a trouvé deux cuisiniers susceptibles d'accomplir cette délicate mission, ne parvient pas à les départager. Telle est la situation au début du récit. Le calife décide alors de les mettre en compétition.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 265.

Ce concours a pour cadre les cuisines et la salle de repas du palais. Le même motif spatial réapparaît. Le palais conserve sa charge symbolique de lieu de magnificence, de richesse, où règnent harmonie et sagesse. Le calife lui-même se montre extrêmement avisé en faisant respecter par tous la règlementation établie pour le choix du cuisinier.

Ce palais est situé à Ispahan, ville dont le seul nom évoque une série d'images oniriques mêlant oeuvres d'art, tapis et soieries, jardins et palais aux mille parfums de l'Orient ; un Orient de conte de fées cette fois, plus imaginaire qu'historique et qui semble figurer un Age d'or disparu. L'Orient qui symbolise traditionnellement, en opposition à l'Occident, spiritualité, sagesse, contemplation et métaphysique, Orient d'où la lumière est originaire et qui fascine M. Tournier (1).

Le repas préparé par le premier cuisinier réunit le calife et sa cour dans la salle du banquet. C'est un "festin incomparable" (2) et le choix de cet adjectif laisse deviner le sentiment des convives :

"Quel besoin avait-on d'une autre expérience ?" (2)

Le deuxième cuisinier confectionne à son tour exactement les mêmes plats, imitant en tout son prédécesseur, ce qui ne manque pas d'inquiéter les invités qui savent le calife "ombrageux" (2).

Pendant toute la durée du repas, "un silence consterné pèse sur

---

(1) POIRIER (Jacques), Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier, Dijon, 1983, p. 156.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 266.

les convives" (1). Alors que ceux-ci sont rassemblés pour festoyer, aucun d'eux n'ose prendre la parole de crainte de déplaire au calife.

> "[...] la cour tout entière attendait épouvantée, en jetant vers lui des regards furtifs, la colère dont il allait foudroyer d'un instant à l'autre le fauteur de cette misérable farce." (1)

Le calife lui-même ne se départit de son silence que pour échanger des paroles futiles "qui sont de convenance en pareille circonstance." (2)

Nous pouvons assimiler l'épreuve de ce repas à une mort initiatique dans la mesure où chaque convive s'astreint parallèlement au silence, à l'immobilité et à l'attente et se replie sur soi afin de comprendre la signification profonde de l'acte du deuxième chef des cuisines.

L'espace extensif heureux, présupposé chaleureux et disert, du banquet traditionnel cède la place à l'espace rétracté de l'étonnement et de l'attente individuels. Il se mue progressivement en espace circonstancié, paysage figé de l'état d'âme collectif.

Le calife, après le dessert, explique aux convives la sélection qu'il entend effectuer, mais qui n'en est pas une effectivement car il procède à l'attribution de fonctions différentes à chacun des cuisiniers. Cette révélation "en cascade" de la sacralité de la répétition dans le rituel gastronomique et de l'acte commémoratif, de façon plus générale,

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 266.

(2) Id., ibid., p. 267.

prolonge la révélation de la légende précédente sur les relations entre création et communication. La notion de perpétuation est solennement instaurée.

Cette reconnaissance de l'essence sacrée de la commémoration et de la nécessité de l'innovation qui lui est première se manifeste dans les relations à l'espace qu'entretient le calife. Les deux cuisiniers sont retenus, l'un pour accompagner le calife dans ses déplacements, les chasses et les guerres, et l'autre pour rester au palais à veiller sur la conservation des traditions (1).

Le palais devient le lieu d'accueil exclusif des repas à caractère commémoratif, c'est un temple :

> "Donc si j'apprécie chez mes amis et en voyage qu'on me serve des repas princiers, *ici au palais, je ne veux que des repas sacrés* *." (1)

Il accède ainsi au statut suprême. Il devient selon la symbolique traditionnelle :

> "centre de l'univers, pour le pays où il est bâti, pour le roi qui l'habite, pour le peuple qui le regarde." (2)

Il acquiert ainsi pleinement sa dimension d'espace sacré initiatique. C'est en son sein qu'a lieu la révélation faite à la cour.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 268.

* souligné par nous

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 723.

Quant à la création, elle n'échappe pas non plus à la spatialisation. Le calife déclare :

> "Toi, cuisinier un, tu m'*accompagneras* * dans mes chasses et dans mes guerres. Tu ouvriras ma table aux produits nouveaux, aux plats exotiques, aux inventions les plus surprenantes de la gastronomie." (1)

Dans ce récit, l'espace topologique s'associe à l'espace des mots que prononce le calife, le tout préfigurant l'espace initiatique dans lequel Yves et Nadège connaîtront la révélation.

M. Tournier y réconcilie sédentarisme et nomadisme. Nomadisme qui crée les conditions de la découverte, de la rencontre et permet la création, et sédentarisme qui confère à la création une sacralité. C'est sur cette dialectique constante que l'auteur a fondé sa propre vie, rompant ponctuellement les liens conjugaux qu'il entretient avec sa maison (2) pour s'ouvrir au vent de l'inspiration que procure le voyage avant de la rejoindre pour s'y tapir lors des épreuves de la création. En ce sens, cette légende parachève la précédente, sublimant et pérennisant la démarche créatrice.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 268.

(2) Id., Le Vagabond immobile, p. 9.

Conclusion de la deuxième partie

Dans ces nouvelles et contes, fondamentale est la place accordée à l'initiation. Une initiation qui se déroule conformément aux rites traditionnels. Arlette Bouloumié, dans son ouvrage intitulé Michel Tournier. Le roman mythologique, affirme :

> "L'oeuvre de Michel Tournier observe le rituel précis des initiations religieuses qui comportent trois séquences" (1)

qui sont la préparation, le voyage dans l'au-delà et la renaissance par la révélation.

Et comme dans ces rites, l'espace est valorisé par un jeu de connotations symboliques. Point de description pittoresque destinée à rendre le lecteur sensible au milieu dans lequel vit le héros. Mais un jeu de correspondances symboliques, parfois inversées ; M. Tournier se plaît à jouer sur l'ambivalence inhérente à tout symbole. Le héros ne communie que très rarement avec la magie d'un lieu sur le mode esthétique. Les rela-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 165.

relations qu'il établit avec les espaces qu'il habite relèvent de l'expérience phénoménologique telle qu'elle a été décrite dans La Poétique de l'espace par Gaston Bachelard, que l'auteur reconnaît comme maître.

Nous constatons dans cette partie de l'oeuvre une récurrence des lieux significatifs (le palais, le châtau, le village natal... où se déroulent les différentes épreuves initiatiques) et des modalités de découverte de l'espace par le regard, l'appropriation ou l'exploration.

L'espace à ce titre ne constitue pas un cadre neutre : en effet, il se charge de valeurs et possède des qualités variables selon les étapes du scénario initiatique et la personnalité des héros dont il peut se révéler le reflet ou le creuset, parfois la métaphore. Nous observons une constante interaction entre l'enracinement topologique de l'initiation et la transmutation de l'espace corporel et éthologique des personnages.

TROISIEME PARTIE

L'INITIATION DES HEROS ET SON ESPACE DE REALISATION

DANS LES AMANTS TACITURNES

"C'est dire qu'il existe d'entrée de jeu, entre la parole et l'aliment, un divorce d'autant plus grave que l'une et l'autre revendiquent le monopole du même organe : la bouche. Ce divorce remonte sans doute aux origines mêmes de l'humanité. Le Paradis terrestre en effet n'était rien d'autre qu'un verger dont les fruits nourrissaient à la fois le corps et l'esprit. Car s'ils se composaient de pulpes et de jus succulents, par une action que nous avons bien du mal à concevoir aujourd'hui, ils enrichissaient en même temps l'âme d'un discours savant et véridique. D'ailleurs cette façon que nous avons de distinguer l'âme et le corps est elle-même anachronique. Du temps du Paradis, cette séparation n'existait pas, le corps étant tout illuminé d'esprit et l'âme possédant une consistance charnelle.

Or le péché originel a provoqué une cassure entre parole et nourriture. La parole s'est vidée de son contenu. Elle est devenue creuse et mensongère, tandis que la nourriture, désormais pesante, opaque et grasse, obscurcit les idées et tourne en bajoues et en bedaines".

Michel TOURNIER

in Philippe MORDACQ

Le Menu. Une histoire illustrée

de 1751 à nos jours

(préface)

3.1 L'initiation pubertaire des héros et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes

L'histoire d'Yves et Nadège, couple sur le point de se séparer et qui invite des amis à un médianoche pour leur annoncer la triste nouvelle est celle d'une véritable initiation.

Initiation pubertaire individuelle de chaque personnage avant leur rencontre, puis initiation en couple à la connaissance et au sacré, dont les étapes successives sont relatées dans la première partie du livre intitulée Les Amants taciturnes.

3.1.1 L'initiation pubertaire d'Yves et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes

Dès les premières pages du récit, Yves Oudalle, le héros, présente au lecteur son cheminement personnel jusqu'à sa rencontre avec Nadège. Héros qui se confond avec le narrateur car le texte est écrit sous forme de journal, à la première personne et prend les résonnances variées, tantôt de confidence, tantôt d'évocation du passé, assorties de considérations sur la vie des pêcheurs et l'organisation sociale de leur corporation. Yves (dont le prénom est synonyme de personnalité forte et goût de l'indépendance) (1) explique les circonstances qui l'ont amené à choisir son métier : le refus de se conformer au modèle prôné par son père et le besoin de s'opposer radicalement à son frère avec lequel il ne s'entend pas.

> "C'est la *présence de ce frère qui a incliné ma vie* *. Je le jalousais et j'éprouvais le besoin lancinant de le surpasser." (2)

---

(1) FOVILLE (Jean-Marc de), Les 1000 prénoms pour vos enfants, Paris, 1990, p. 636.

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 9.

Ce dernier ayant opté, à l'initiative de son père, pour "la pêche côtière sur une barque" (1), le "petit métier" (1), à savoir la pêche au maquereau, au hareng et à la coquille Saint-Jacques, avec départ le matin et retour le soir, Yves décide de rompre avec ce rythme de vie et d'embarquer plusieurs mois sur un chalutier pour pêcher la morue.

La décision que prend le jeune adolescent l'amène tout naturellement à effectuer une coupure avec son univers quotidien. Sa famille tout d'abord : une famille nombreuse dont il ne dit presque rien. Il n'évoque pas ses relations avec ses autres frères et soeurs, ni même avec sa mère. La seule mention qu'il fait concernant son espace familial est relative aux mauvais rapports qu'il entretient avec ce frère et qui marquent son destin. Il est à noter que dans ce récit (comme dans l'essentiel de l'oeuvre de M. Tournier), les personnages sont très tôt, dès l'enfance, placés face à leur destin qu'ils s'emploient à transformer en véritable destinée. Leur vie est jalonnée de signes qu'ils décryptent avec acuité et lucidité. L'exemple le plus significatif à cet égard est celui d'Abel Tiffauges dans Le Roi des Aulnes où le héros déclare que tout est signe (2).

L'adolescent quitte également son village, Yport, modeste station balnéaire et portuaire sise en Seine-Maritime, non loin du Havre, à la plage de sable et de petits galets, proche de la falaise (3). Il délaisse ce lieu où son père et son frère pratiquent une pêche qui l'ennuie pour répondre

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 9.

(2) Id., Le Roi des Aulnes, p. 15 et 40.

(3) GRUYER (Paul), Un mois en Normandie, Paris, 1922, p. 71.

à l'appel du "grand métier" (1) qui se fait entendre chaque fois qu'il se rend à Fécamp, pour "le grand marché du mercredi".

> "Dieppe, *Fécamp* *, Etretat, une succession de falaises géantes et blanches qui bordent les rivages du pays de Caux... A Fécamp, elles sont entaillées par un minuscule fleuve côtier, au long duquel s'étire la ville, jusqu'à la plage et au port aujourd'hui formé de plusieurs bassins." (2)

Localité du pays de Caux, "où se projettent encore les grandes ombres de Maupassant et de Flaubert" (3),

> "Fécamp [...] (4) ville de la morue et de la Bénédictine, [...] dont le port habité par de gros navires de pêche (5), s'ouvre de plus en plus à la plaisance" (6),

exerce une fascination sur lui car c'est le "port des **terre-neuvas**" (1) :

> "[...] ces chalutiers de soixante-dix mètres de long et de onze mètres de large que j'admirais l'hiver quand on les radoubait en cale sèche en vue du grand départ." (1)

Il est attiré conjointement par ces deux espaces imaginaires que sont le bateau, et le large. L'image du navire relève "des rêveries nocturnes

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 9.

* souligné par nous

(2) La France et ses trésors. 10 000 chefs-d'oeuvre connus et méconnus. Normandie, Paris, 1988, p. 73.

(3) FREMONT (Armand) et al., Découvrir la France. Le Maine et la Normandie, Paris, 1972, 1° partie, p. 5.

(4) dont l'étymologie signifie poisson, cf BENOIT-CATTIN (Renaud) et al., Guide Bleu Normandie, Paris, 1988, p. 336.

(5) GRUYER (Paul), Un mois en Normandie, Paris, 1922, p. 65.

(6) Id., ibid., 1° partie, p. 75.

des contenants et de l'intimité (1). Patricia Mignone précise à ce sujet :

> "Barthes, dans un article intitulé Nautilus et Bateau ivre , a étudié l'intimité nautique telle que l'a décrite Verne : "Le bateau peut bien être symbole de départ ; il est plus profondément chiffre de la clôture. Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement (...) aimer les navires c'est d'abord aimer une maison superlative, parce que close sans rémission (...) le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport." (2)

Chalutier qu'il ne connaît encore que de l'extérieur, qui se manifeste à lui sous la seule apparence de la *puissance*. Ne concrétise-t-elle pas à ses yeux cet impérieux désir de supériorité, de domination qui l'anime face à son frère. Et qui s'amplifie jusqu'à parcourir sur le mode imaginaire les espaces les plus lointains, l'infini de l'océan.

> "J'irais sur les bancs de Terre-Neuve et de l'Arctique dans les mers les plus froides du monde" (3),

ce superlatif dénotant un goût de l'absolu sur lequel se greffe la magie des sites évoqués, au rayonnement quasi mythique, parce que synonymes de liberté, d'aventure et de virginité. Yves rêve alors de pratiquer un métier "élémentaire" au sens où M. Tournier explique ce terme dans Des Clefs et des serrures à propos de sports qui placent l'homme face à la nature, dans une relation directe pour laquelle il éprouve une attirance profonde :

> "Mais à mesure que sa puissance augmente et conjure la menace des éléments naturels, une nostalgie immémoriale lui fait regretter les temps héroïques de sa nudité et de sa faiblesse. A

---

(1) déjà évoqué in Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 147.

(2) BARTHES (Roland), Mythologies, Paris, 1957, p. 80-82 cité in MIGNONE (Patricia), Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980-1981, p. 122.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 9.

> force de s'entourer de décors et de nourritures artificiels, il lui vient une nausée de l'humain, et il se prend à rêver d'intempéries et de météores qui sont comme autant d'incursions du ciel dans sa vie." (1)

M. Tournier souligne alors l'impérieuse nécessité pour l'être humain de se trouver confronté aux éléments déchaînés :

> "Il y a dans l'orage ou la tempête une majesté cosmique doublée d'une inaltérable innocence qui leur donne une dimension sacrée. Les "héros élémentaires" de notre temps -Eric Tabarly, Paul-Emile Victor, Haroun Tazieff- font figure d'intercesseurs entre le commun des hommes, parmi lesquels ils ont un pied, et l'empire redoutable des mers, des glaces ou des volcans où ils ont l'autre pied." (2)

Mais dans cet espace rêvé qu'Yves est impatient de rejoindre, transparaît cette sourde appétence : la conquête de l'océan, au prix des plus vives difficultés, cumulant la lutte contre les éléments et celle contre le froid le plus rigoureux, mais avec "cinquante hommes d'équipage" (3) dont il appert qu'Yves serait le courageux capitaine.

Et la victoire sur son frère par la même occasion.

Yves quitte donc la cellule familiale et le seul espace social qu'il ait connu jusque-là, à savoir l'école (qu'il ne fréquentera plus) et son village, pour tenter une expérience nouvelle : la vie de matelot sur un terre-neuve, en qualité de mousse. Il a tout juste treize ans et découvre l'apprentissage. Une découverte éprouvante, à la limite du supportable, qu'il qualifie d'un seul mot : "l'enfer" (3).

---

(1) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 125 et 126.

(2) Id., ibid., p. 126.

(3) Id., Le Médianoche amoureux, p. 10.

Non seulement les tâches qu'il doit accomplir se révèlent particulièrement ardues, comme en témoigne cette étonnante énumération :

> "[...] les mains restent sans cesse plongées dans l'eau de mer pendant les seize à vingt heures que dure la "journée" de pêche, et on imagine les affreux moignons violacés, gercés, crevassés, corrodés par la saumure qu'elles devenaient, des mains qui n'avaient plus figure humaine" (1)

mais en même temps, elles sont monotones, mécaniques et sans intérêt particulier.

> "Le métier, cela consistait à "énocter" la morue, c'est-à-dire à la vider de son sang et à la laver dans une grande baille avant de la jeter dans la cale." (1)

Un métier qui ne requiert aucune aptitude spécifique, si ce n'est une résistance physique dont l'apprenti doit faire preuve pour parvenir à franchir cette épreuve.

Mais cette activité se double d'un autre volet non moins humiliant, le service docile des hommes. Yves déclare :

> "Mais le travail n'est rien encore. Car le "crassous", placé au plus bas de la hiérarchie du bord, se doit au service de l'équipage souvent ivre de fatigue, d'énervement et d'alcool." (1)

Cette disponibilité permanente que les matelots exigent de lui rend cet apprentissage encore plus contraignant, ne lui laissant pas même un repos réparateur.

> "Et il n'est pas rare que son bref sommeil soit interrompu par quelques coups de sabot qui le tirent de sa paillasse pour servir la bordée de nuit." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 10.

(2) Id., ibid., p. 11.

L'apprentissage du métier se solde ainsi par l'apprentissage de la "misère" et des "souffrances" face à la férocité des autres membres de l'équipage. Férocité qui culmine dans cette "institution" qui semble inhérente à toute introduction dans une corporation ou structure didactique supérieure et que l'on appelle familièrement bizutage, nom dérivé du terme bizut qui désigne étymologiquement un élève de première année dans une grande école et appartient au registre argotique. Etape initiatique que Simone Vierne résume ainsi :

> "Cette insertion dans la société et le monde, qui était très nette dans les initiations de puberté, demeure encore, déformée, dans les pratiques de "bizutage" dont certaines fort cruelles, comme l'ont montré des affaires récentes ou le film anglais If." (1)

Cette tradition semble trouver ses racines dans un passé fort lointain où incombait aux actes rituels la mission d'"endurcir" le néophyte tant sur le plan physique que psychique et moral, afin de le faire mourir à son état antérieur et de lui permettre d'accéder au statut d'adultat, parallèlement à son intégration dans la société.

Les sévices corporels ainsi justifiés marquent de façon indélébile le mousse :

> "Pour l'exploiter, le piétiner, le battre, le sodomiser, les hommes avaient deux arguments : "On est tous passé par là. Il fera comme les autres" et : "C'est le métier qui rentre"." (2)

Exploitation et persécution qui se prolongent au fil des années

---

(1) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 94.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 10.

car Yves sera encore, à l'âge de seize ans, victime d'une humiliation dont Nadège et son frère, en visite sur le chalutier, seront les témoins affligés. Le narrateur, sommé d'un geste méprisant par le second de lui allumer un cigare, trébuche et brûle la barbe de celui-ci. Ce qui lui vaut d'être violemment sanctionné de la façon suivante :

> "L'homme fit un saut en arrière en poussant un rugissement. Une caque de harengs se trouvait à sa portée, sur laquelle reposait une grosse morue. Il la saisit par la queue et m'en gifla à toute volée. C'est ce qu'on appelle sur les chalutiers la "cravache des bancs", une étrivière visqueuse et barbelée dont tous les mousses ont fait l'expérience." (1)

Trois ans après son embarquement sur ce bateau, Yves en est encore à subir tous ces outrages qui lui sont coutumiers (2). A la fin du récit de cet incident, il déclare :

> "J'étais trop rompu aux mauvais traitements pour m'affecter outre mesure de ce coup-là." (3)

Il accepte sa condition de mousse et en conséquence se soumet à la loi du "milieu" halieutique.

L'espace dans lequel a lieu cet apprentissage est un monde éminemment clos bien qu'ouvert sur l'infini. Mais cette rétraction de l'espace ne correspond en rien à une dimension d'intimité. Dans cette expérience, intimité est plutôt synonyme de proximité, voire de promiscuité. Dans ce lieu confiné, Yves ne parvient jamais, ne serait-ce que dans le sommeil, à se retirer et à échapper aux regards et aux ordres

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 12.

(2) cf le mousse maltraité dans Vendredi ou La vie sauvage, p. 143 et 144.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 12 et 13.

des autres membres de l'équipage. Il est sans cesse sollicité et perd son identité dans cet espace intensément socialisé où il n'a pas même un coin pour s'isoler. Aux conditions matérielles pénibles (il dort sur une paillasse) s'ajoute une hiérarchisation de l'espace déjà présente dans la nature des travaux qui lui sont attribués, et encore accentuée par le jargon utilisé par ses supérieurs. L'atteinte à sa personnalité passe également par le biais des brimades corporelles qui le tatouent irrémédiablement. Paradoxalement, dans cet espace collectif, l'isolement est total ; aucune communication ne s'établit entre les matelots (qui lui donnent des ordres par gestes) et chacun exécute son travail selon les conventions. Ce qui n'empêche pas une certaine cohésion, fondée sur l'intérêt, de régner dans ce monde si organisé et pourtant si divisé :

> "l'étrange et toute puissante solidarité de l'équipage qui, sans aucun endoctrinement politique, sait bien qu'il est en bloc victime d'un système économique et social." (1)

Mais cet espace vécu n'a rien de commun avec celui qu'il avait rêvé, lorsque, enfant, il admirait les bateaux dans le port de Fécamp (2). Cette désillusion est à rapprocher de celle que connaît Idriss, héros de La Goutte d'or, lorsqu'il traverse la Méditerranée puis découvre la France, et plus particulièrement Paris, qui concentre tous les caractères d'un mirage.

Cet espace de l'épreuve probatoire, comme tout espace quotidien socialisé, toute ville

> "où s'enracinent nos affects se vit dans l'imperfection, même et

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 11.

(2) premier port morutier français cf ROBERT (Paul), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1985, p.264.

> surtout quand elle en appelle imaginairement à une figure mythique où est réalisée l'harmonie plurielle." (1)

Et le monde carcéral correspond à une situation réelle de socialité. Comme l'explique Michel Maffesoli :

> "La spatialité où "tout ensemble fait corps" est un lieu dynamique fait de haines et d'amours, de conflits et de détentes, c'est une "maison" objective et subjective où dans la grisaille ou dans l'éclat se vit une socialité au jour le jour qui, comme toute situation mondaine, est fondée sur la limite et le conflit." (1)

Mais dans cet espace fortement hiérarchisé et condensé que représente le terre-neuvas, lieu de conditions de vie extrêmement difficiles face aux intempéries, champ d'expériences professionnelles douloureuses et symboliques, Yves apprend la vie du pêcheur de morue et s'intègre progressivement à l'équipage tout en acceptant de devenir adulte. Même si cet apprentissage le marque définitivement.

> "Je porte encore aujourd'hui les *stigmates* * de ce terrible apprentissage." (2)

Bien que le mot stigmate ait plutôt une connotation religieuse, il n'en relève pas moins de ces "blessures symboliques" inhérentes à toute initiation, pour paraphraser Bruno Bettelheim (3).

Le mousse traverse durant son apprentissage une épreuve en la-

---

(1) MAFFESOLI (Michel), "L'Espace de la socialité" in Espaces et imaginaires, Grenoble, 1979, p. 17.
* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 10.

(3) cf. son livre paru sous ce titre.

quelle se cristallisent souffrances et humiliations, similaire à celle que connaissent tous ces personnages de Michel Tournier à la poursuite d'une quête. Ils sont initialement des victimes mais :

> "Ils deviendront tous à leur façon des vainqueurs. Chacun traverse son désert pour aboutir à cette transformation : la victime s'assume et fait de son malheur, de sa condition, de tout ce qui la sépare désormais du monde, l'instrument de son salut. Après un temps de solitude et de souffrance atroces, ils découvrent quel est le fonds véritable de leur être." (1).

3.1.2 L'initiation pubertaire de Nadège et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes

Nadège à son tour raconte les circonstances qui lui ont fait prendre conscience de son destin et qui l'ont amenée à intégrer la catégorie des initiées alors qu'elle n'était qu'une petite fille. La rupture intervient dans sa vie lorsqu'elle demande à sa mère : "Suis-je jolie ?" (2).

Mais cette question qu'elle pressent comme primordiale, "cruciale" (2) selon le mot de M. Tournier, elle n'ose la poser d'emblée à son entourage. Nadège est déjà marquée par le destin du fait même de porter ce prénom. Que son père a décidé de lui donner. Délibérément, en toute connaissance de cause :

> "Mon père disait : "Je lui ai choisi ce prénom pour l'obliger à être ravissante. Faute de quoi il la ridiculisera"." (3)

---

(1) BROGNIET (Eric), "Michel Tournier : de l'initiation au salut", Marginales, nov.-déc. 1982, p. 17.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 14.

(3) Id., ibid., p. 13.

Nous savons "le caractère "créateur" que comporte le fait même de nommer quelque chose ou quelqu'un : c'est, en somme, une manière de lui conférer une existence autonome, de le sortir de l'indifférencié- d'une certaine façon c'est passer, au plan de la parole, du chaos au cosmos" (1), c'est exercer sur la personne un pouvoir tel celui de Dieu qui désigne les éléments, les animaux, les choses lors de la Création, ainsi qu'il est relaté dans la Genèse (2).

Ce geste symbolique de l'attribution d'un nom à un personnage est déjà évoqué dans le premier roman de M. Tournier, Vendredi ou Les limbes du Pacifique :

> "Il fallait trouver un nom au nouveau venu. Je ne voulais pas lui donner un nom de chrétien avant qu'il ait mérité cette dignité. Un sauvage n'est pas un être humain à part entière. Je ne pouvais pas non plus décemment lui imposer un nom de chose, encore que c'eût été peut-être la solution de bons sens. Je crois avoir résolu assez élégamment ce dilemme en lui donnant le nom du jour de la semaine où je l'ai sauvé [...]" (3)

Dans Le Médianoche amoureux, le prénom Nadège, dont l'étymologie signifie espérance, comporte une forte connotation laudative liée à la notion d'éclat (4).

---

(1) RIBARD (Jacques), "La symbolique du nom dans Le Conte du Graal" in Mythe. Symbole. Roman, Paris, 1980, p. 5.

(2) A. BOULOUMIE précise in Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 41 :

> "Ce retour à la source, ce retour aux origines qui caractérise le roman mythologique se manifeste encore, dans l'art de nommer les personnages.
> "Pour Michel Tournier, grand lecteur de la Bible, nommer, c'est appeler à l'existence. [...]. Lorsqu'il nomme ses personnages, le romancier retrouve la force créatrice du verbe originel et du démiurge."

(3) TOURNIER (Michel, Vendredi ou Les limbes du Pacifique, p. 147 et 148.

(4) FOVILLE (Jean-Marc de), Les 1000 prénoms pour vos enfants, Paris, 1990, p. 485.

La fillette, influencée par l'attitude de son père, ne parvient pas à éluder la lancinante question de son apparence : elle est imprimée en elle. Nous connaissons le rôle déterminant que jouent le prénom et le nom d'un personnage sur le cours de sa vie (1). Dans l'oeuvre de M. Tournier, nombreux sont les héros dont le nom se révèle être un signe prémonitoire.Comme l'écrit Matthieu Galey dans un article publié lors de la parution du Roi des Aulnes à propos de l'étrange destinée du héros :

> "D'abord, il s'appelle Abel Tiffauges : deux "signes" clairs qui laissent deviner sa double nature sortie de l'Ancien Testament (c'est l'innocence d'Abel) et du Moyen Age (c'est Tiffauges (2), château du sinistre Barbebleue)." (3)

C'est peut-être l'exemple le plus probant de cette influence onomastique sur le comportement des êtres, qui diffère sensiblement de celui étudié dans Pierrot ou Les secrets de la nuit où le changement de nom revêt un caractère sémiologique de manifestation d'une métamorphose (4).

Nadège diffère autant que faire se peut le moment de poser la question. Et cette manoeuvre dilatoire la laisse dans l'état d'ignorance où se trouvent toutes les petites filles qui n'ont pas encore pris connaissance de la réponse à cette interrogation. Des enfants qui

> "[...] sont maigrichonnes ou dodues, gracieuses ou gauches, radieuses ou mélancoliques, mais visiblement elles ne s'en sou-

---

(1) cf WOLFROMM (Jean-Didier), "Tournier le détourneur", Magazine littéraire, juin 1978, p. 25.

(2) Château de Gilles de Rais.

(3) GALEY (Matthieu), "La guerre initiatique du soldat Abel", L'Express, 7-13 sept. 1970, p. 86.

(4) tel est le cas pour le héros du conte de Michel Tournier, Que ma joie demeure.

cient pas, elles ne le savent même pas." (1)

Des petites filles qui ressemblent fort à Blandine (2), qui montre "une certaine franchise proche de la désinvolture dans ses mouvements" (3) et dont "les cicatrices de ses genoux ronds et naïfs" (3) témoignent de toute la désinvolture. Dont l'innocence (au sens d'immaturité et inconscience) n'est qu'éphémère.

Nadège ne tente pas de répondre par elle-même à cette question. Elle lui semble par trop fondamentale et mérite par conséquent le regard de l'autre. Contrairement à ce que font habituellement ses camarades de classe. Elle refuse la confrontation directe avec un véritable miroir qui d'une part, implique la solitude face à la vérité qu'elle redoute d'y découvrir et d'autre part, revêt un aspect illusoire, par le fait même qu'il donne une image inversée et figée de la réalité qui peut être déroutante ou trompeuse. Car l'"aspect numineux du miroir, c'est-à-dire la terreur qu'inspire la connaissance de soi [...]" (4) est indéniable.

Cette initiation que subissent toutes les adolescentes se produit pour Nadège à l'issue d'une consultation chez un oculiste qui lui prescrit le port de lunettes. C'est à l'occasion de cette démarche qui touche à son image que la question de sa beauté la hante à nouveau. Elle cherche d'abord une réponse dans ces miroirs imparfaits et flous que sont les vitrines :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 13.

(2) in Blandine ou La visite du père.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 113.

(4) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 638.

"Je louchais sur toutes les vitrines de la rue pour tâcher d'y saisir mon reflet." (1)

Nadège, dans l'espace anonyme de la rue qui ne peut lui apporter de réponse nette, se tourne vers sa mère afin de connaître son destin (2). Bien que cette relation mère-fille soit teintée d'une certaine indifférence, elle semble constituer le seul cadre possible pour cette révélation.

Ainsi que l'explique Fr. Merllié, nombreux sont les héros tourniériens qui consultent leur miroir pour y trouver une réponse lorsqu'ils effectuent une démarche de connaissance de soi :

"C'est lorsque les paroles de Rachel ne peuvent plus fonctionner comme miroir que Tiffauges en vient à s'examiner lui-même dans un miroir. Il espérait se connaître à travers ses paroles puisqu'il exprime ce regret : "Pour elle la parole est toujours caresse ou agression, jamais miroir de vérité." La faillite de paroles-miroirs, qui renvoient une image trop défectueuse, fait glisser à la contemplation directe devant un miroir. N'ayant plus personne à qui demander qui il est, Tiffauges s'examine lui-même. A ce stade, son aspect physique est déterminant : à cause de lui, il se juge irrémédiablement laid et se condamne. Mais c'est ensuite grâce à son corps qu'il va tenter progressivement de se réconcilier avec lui-même : réhabilitation des produits du corps, conduisant au culte de l'analité ; modifications physiques qui vont dans le sens d'une métamorphose.

Ce besoin de trouver une image satisfaisante de soi n'est pas le propre de Tiffauges. La plupart des personnages de Tournier connaissent cette incertitude plus ou moins avouée, qui les pousse à se contempler dans un miroir. On songe à Robinson, à Amandine, à Barbedor, et, de façon détournée, à Balthazar. Ou bien les personnages s'imaginent vus par d'autres : si Alexandre essaie de choquer par ses tenues excentriques, Gaspard se désespère du regard présumé de Biltine, et Barberousse n'accepte pas d'être perçu avec une pilosité qu'il déteste. Mais l'on trouve encore tous les monstres exhibés, de Weidmann à ceux qui se montrent dans un cirque, comme le Nain rouge ou Gabriel Bidoche.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 14.

(2) L'importance du "regard de l'autre" a été soulignée par J. P. Sartre que M. Tournier a beaucoup lu ainsi qu'il le relate dans Le Vol du vampire, p. 299 à 313.

Le regard porté sur soi-même est alors moyen de connaissance : la personnalité se lit à partir de signes physiques ; tandis que le regard des autres a valeur de jugement : condamnation, rejet par la dérision ou bien réhabilitation." (1)

Face à ce miroir :

"qu'elle soit représentation mentale ou pur spectacle, l'image se révèle peu fiable. Chargée d'établir une identité, elle n'offre qu'une vision, tantôt fragmentée, tantôt brouillée" [...] (2)

Les psychologues ont depuis longtemps mis l'accent sur le rôle que joue le miroir dans le développement psychologique de l'être humain.

"Le stade du miroir étudié par Wallon et Lacan constitue une étape où, confronté à l'image de son propre corps, chacun fait une découverte capitale, celle d'une forme de "son" corps ; [...]" (3)

Parfois le miroir peut être cruel, persécuteur. Dans les Petites proses, Michel Tournier cite une anecdote à ce sujet : un de ses amis, Daniel W., ne peut supporter l'image que lui reflète la glace placée face à lui dans le restaurant où ils déjeunent et demande à changer de place (4).

Il est vrai que

"trouver une image satisfaisante de soi est une préoccupation majeure des personnages de Tournier [...]. Ce qui est [...] frappant, c'est l'importance que prend le reflet de soi -photographie, portrait peint, image renvoyée par un miroir ou par le regard des autres- comme si, dans une personnalité dislo-

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 142.

(2) Id., ibid., p. 143.

(3) FISCHER (Gustave Nicolas), La Psychosociologie de l'espace, Paris, 1981, p. 73.

(4) TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 138 et 139.

> quée, l'aspect physique était le seul repère fixe, fiable, capable à la fois d'informer sur l'identité réelle, et de traduire une évolution dont le héros lui-même n'est pas toujours conscient." (1)

La rupture avec le monde familial de l'enfance est effective lorsque Nadège interroge sa mère. Une mère à laquelle elle voue une réelle admiration traduite en ces termes :

> "Elle m'éblouissait par sa beauté, son élégance, sa science mondaine raffinée." (2)

Mais une admiration qui semble créer une distance entre l'enfant et sa mère. Distance et admiration que nous avons déjà notées entre le héros et sa mère dans Lucie ou La femme sans ombre ou Les Mousserons de la Toussaint. Déjà présentes dans un récit du Coq de bruyère intitulé du surnom de son personnage principal : Tupik, comme en témoigne cet extrait révélateur :

> "Tupik n'avait en revanche jamais vu sa mère à sa table de toilette. Après son thé au citron qu'elle prenait seule dans sa chambre, elle s'enfermait une heure et demie dans la salle de bains. Et quand elle en sortait, vêtue encore d'un déshabillé de mousseline, c'était déjà une déesse, la déesse du matin, fraîche comme une rose, ointe de lanoline, bien différente il est vrai de la grande déesse noire du soir, celle qui se penchait sur le lit de Tupik, le visage dissimulé à demi sous une voilette, et qui lui disait : "Ne m'embrasse pas, tu me décoifferais. - Laissez-moi au moins vos gants", avait-il supplié un jour. Et elle avait consenti, elle avait laissé tomber dans le petit lit ces dépouilles de chevreau noir, souples et tièdes comme des peaux vivantes fraîchement arrachées, et l'enfant avait enveloppé son corps de ces mains vides, les mains de maman, et il s'était endormi sous leur caresse." (3)

Ce n'est qu'occasionnellement que Tupik peut se réfugier dans

---

(1) MERLLIE (Françoise), "La Reine blonde, de Méduse à la muse, ou comment les mots délivrent de l'image", Sud XVI, 61, 1986, p. 14.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 14.

(3) Id., Le Coq de bruyère, p. 70 et 71.

ses bras. Il en éprouve alors un grand réconfort que M. Tournier décrit en ces termes :

> "Elle l'avait enveloppé de son parfum. Elle avait appliqué sa joue crémeuse et fardée sur celle en feu de l'enfant. Puis sa voix grave et apaisante avait comme par miracle désamorcé le piège, l'image lénifiante s'était posée comme une main fraîche sur son imagination irritée." (1)

Mais ces espaces de tendresse sont bien rares. L'enfant ne communique pas vraiment avec ses parents. La relation avec le père est souvent faite d'incompréhension ou d'indifférence, parfois proche du désintérêt comme cela apparaît dans Amandine ou Les deux jardins, pouvant aller jusqu'à l'opposition, la confrontation, conséquence légitime d'une autorité sans discernement comme celle dont fait preuve le père de Poucet ou d'une image paternelle effrayante perçue par l'enfant (ainsi en est-il dans Tupik).

Malgré cette distance, Nadège se tourne vers sa mère pour lui poser la question que se posent toutes les petites filles et qui semble inhérente à la condition féminine ; il s'agit d'une épreuve commune à toutes les enfants même si elle se déroule individuellement selon la maturité et la personnalité de chacune. C'est dans le sens initiatique que le terme épreuve est employé ici puisque Nadège explique qu'il s'agit d'une "épreuve décisive" après laquelle "plus rien n'est comme avant" (2) pour reprendre quelques lignes plus loin, au sujet des petites filles qui ne se sont pas encore interrogées à ce sujet : "celles qui n'ont pas encore *subi l'épreuve* *." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Coq de bruyère, p. 69 et 70.

* souligné par nous

(2) Id., Le Médianoche amoureux, p. 13.

Si pour ces enfants "plus rien n'est comme avant", cela signifie bien qu'elles subissent un profond changement, quasiment d'ordre ontologique. Non seulement elles intègrent la condition de femmes, mais elles acquièrent parallèlement une reconnaissance de leur image par les autres. D'"innocentes" elles deviennent "éprouvées", "initiées" (1). Cette transformation, qui les atteint jusqu'au plus profond de leur être puisqu'elles "se reconnaissent au miroir qu'elles portent au fond du coeur" (1), transparaît dans leur attitude et leur corps. Pareille à un tatouage, signe d'inaltérabilité et d'appartenance à un clan, la marque de l'épreuve "meurtrit" simultanément âme et corps.

Cette notion de pérennité s'inscrit dans la vie de Nadège lorsque sa mère lui répond que si elle n'est pas jolie, du moins a-t-elle "l'air sympathique et intelligent" (2) et que "ça vaut beaucoup mieux" (2).

D'ailleurs Nadège affirme :

> "J'entends encore la réponse de ma mère. Elle s'est *tatouée à tout jamais sur ma peau* * [...]. (2)

Comme le constate Fr. Merllié :

> "L'image que découvrent les héros de Tournier dans un miroir, comme dans le regard des autres, présente les mêmes caractéristiques. L'emprise par le regard -possession de l'autre, ou connaissance de soi-même- échoue." (3)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 13.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 14.

(3) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 143.

Ce passage du Médianoche amoureux n'est pas sans rappeler le thème du "regard qui fige" cher à Jean-Paul Sartre, exposé dans L'Etre et le néant :

> "Etre regardé, c'est se saisir comme objet inconnu d'appréciations inconnaissables, en particulier d'appréciations de valeur"... "être vu me constitue comme un être sans défense pour une liberté qui n'est pas ma liberté. C'est en ce sens que nous pouvons nous considérer comme des "esclaves". En tant que je suis l'instrument de possibilités... qui nient ma transcendance pour me constituer un moyen vers des fins que j'ignore, je suis *en danger*. [...]" (1)

Cette réponse imprimée de façon indélébile dans le coeur de la petite fille qui porte jusque sur son corps les stigmates de cette initiation, suscite chez elle une intense déception :

> "J'étais désespérée. Car la sympathie et l'intelligence ne signifiaient rien pour moi. Il n'y avait qu'une alternative : jolie ou malheureuse. Ma mère venait d'un mot de me *vouer au malheur* *." (2)

Le choix du verbe vouer est révélateur. Celui-ci signifie dans ce contexte "destiner irrévocablement" (3), à rapprocher de condamner, et souligne la part active que prend la mère dans l'accomplissement du destin de la jeune fille et qui s'ajoute à celle déjà non négligeable que tient le père.

L'espace d'indifférence, voire de froideur, qu'est la rue est à l'image de sa relation avec sa mère.

---

(1) SARTRE (Jean-Paul), L'Etre et le néant, Paris, 1943, p. 313 et 314 cité in BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 146

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 14.

(3) Dictionnaire de la langue française. Petit Robert 1, Paris, 1988, p. 2117.

3.2 L'initiation à la connaissance et au sacré de Nadège et Yves et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes

L'initiation se poursuit ensuite à Rouen. Nadège prépare une licence de lettres classiques et rencontre à l'université un étudiant en philosophie qui se présente au concours de l'agrégation. Séduite par sa culture, son esprit d'analyse et bien d'autres qualités, elle l'épouse. Cet homme brillant, habile orateur fait découvrir à Nadège le monde de la philosophie. Il lui enseigne les théories de Leibniz, Kant, Hegel et Heidegger et déverse sur elle une pluie de discours.

Nadège quitte sa famille et la ville de Fécamp pour poursuivre des études à la faculté des lettres de Rouen. Elle se détache du monde profane qui était le sien jusqu'alors : sa famille et le port de Fécamp. Espace familial dans lequel les liens sont quasiment inexistants et dont la narratrice ne fait guère mention. Mais espace social omniprésent. Elle déclare :

> "[...] nous étions élevés dans le culte des hommes du "Grand Métier", ces pêcheurs d'Islande célébrés par une pléiade d'écrivains de Victor Hugo à Roger Vercel en passant par Pierre Loti et Joseph Conrad." (1)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 17.

Il est à noter que l'espace réel et l'espace co-créatif de la littérature se superposent constamment chez Nadège. Elle associe ses lectures aux événements de sa vie, mêlant souvenirs vécus et souvenirs littéraires. Sa rencontre avec Alexis, son mari, se conjugue également sous le signe de la lecture : celle des philosophes cette fois. Elle affirme d'ailleurs :

> "*La littérature m'habitait -elle m'habite toujours* *- et je songeais non sans émotion à la Gaud du roman de Pierre Loti [...]" (1)

Son appréhension du monde se fait par le biais de ses expériences littéraires qui la nourrissent et la transforment continuellement. L'emploi du verbe habiter traduit une intériorisation de cet espace littéraire, d'une transposition de cet univers dans son espace intérieur.

Ce qui permet d'expliquer que parallèlement à toutes les initiations qu'elle connaît, Nadège mène également une initiation de type artistique par la lecture. Constamment elle vit de l'intérieur ce qu'elle découvre dans les textes et par une série de métamorphoses meurt à elle-même pour devenir autre, ce qui constitue la condition *sine qua non* et l'objectif primordial inhérents à toute structure initiatique. Les lectures diffèrent, en conséquence, selon les expériences qu'elle vit et qui les conditionne.

A l'espace familial et social de sa petite enfance, sont associés les livres ayant trait à la vie des pêcheurs de haute mer sur terre-neuvas.

*** souligné par nous**

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 18.

Plus tard Nadège découvre les ouvrages philosophiques lus par son mari et re-naît à une culture ignorée jusque-là. Elle ne mentionne pas ses lectures relatives à ses études mais celles qui sont en relation directe avec son existence affective. Mais la re-naissance culturelle et affective n'est-elle pas l'essence même de la révélation initiatique ?

Une expérience littéraire où l'espace social se superpose à l'espace familial ; nous pouvons même supposer qu'il se substitue à lui dans la réalité quotidienne comme le laisse suggérer cette remarque :

> "C'était notre épopée familiale, notre monde à nous, grandiose et sombre avec ses héros et ses méchants, et surtout la flotille des bateaux à voiles, puis à vapeur et maintenant à moteurs diesel que la Compagnie avait armés en près d'un siècle d'existence, et dont les maquettes scrupuleusement exactes garnissaient les vitrines du grand bureau de la Sécherie." (1)

Nadège emploie le terme "épopée", issu de la tradition littéraire, pour désigner les aventures héroïques qui ont accompagné son enfance de fille d'armateur. Un espace "grandiose et sombre" parcouru par la flotille de son père dont les modèles réduits déposés dans les vitrines du bureau principal de l'usine témoignent de la puissance et rappellent, dans cet espace clos et terrien, l'infini de l'espace parcouru par les bâtiments. Tel un prolongement et un enracinement du monde maritime et halieutique nomade dans cet espace sédentaire de la Sècherie du port.

L'éducation de Nadège et de son frère inclut la connaissance de la vie quotidienne sur un chalutier. Alors qu'ils font une croisière sur un

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 17.

yacht, leur père les dépose à bord d'un terre-neuvas qui pêche non loin de là :

> "[...] mon père nous envoya, mon frère et moi, passer deux jours sur un chalutier de notre flotte qui travaillait à proximité. Cela faisait partie de notre éducation." (1)

Cette interpénétration permanente de ces deux mondes, Nadège la quitte pour suivre des cours de lettres à Rouen. Quittant son univers familier, rompant avec sa famille, et ce milieu, elle intègre l'ancienne capitale de la Normandie dont la vie économique et artistique contraste vivement avec celle de Fécamp. Rouen, déjà célébrée par de nombreux écrivains tels Victor Hugo et Guy de Maupassant, patrie de G. Flaubert, est une ville chef-lieu de département dont la population s'élève à plusieurs centaines de milliers d'habitants. Sise en bord de Seine, elle était déjà au Moyen Age une importante ville drapière et un grand port fluvial. A l'époque contemporaine, ses activités industrielles sont concentrées principalement autour des usines chimiques et alimentaires, des papeteries et des raffineries de pétrole. La vie économique y est liée à l'activité du port, à la fois port maritime et fluvial où le trafic du bois, du papier, des hydrocarbures, des fruits tropicaux et des vins est très intense. L'activité commerciale du port est prépondérante et dépasse de loin le cadre du port de pêche.

Rouen est également un centre culturel de première importance dont le rayonnement n'est pas à démontrer, à l'image de son théâtre lyrique et de ses musées (2). La ville conserve de nombreux monuments prestigieux, témoins muets d'un patrimoine artistique florissant.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 17.

(2) CHIROL (Elisabeth) et GASPERINI (Arlette), Rouen, Colmar-Ingersheim, 1972, p. 121.

Enfin, jeune ville universitaire. Et seul cet aspect est évoqué par la narratrice. Pourtant l'opposition entre Fécamp et Rouen est très marquée, et ce sur tous les plans. Tant économique ou industriel que culturel et artistique.

L'espace universitaire est encore mentionné (il s'étend cette fois à Paris) car il représente successivement pour Nadège le théâtre de la rencontre du futur époux et le lieu de l'implantation de la mésentente puis de la séparation (1). Il est le siège de l'union puis de la désunion. C'est dans ce milieu que Nadège découvre la personnalité profonde de son mari :

> "Il salua Mai 68 comme un avènement personnel [...]. En vérité tout se résolvait pour lui en discours, un flot verbal incoercible qui balayait tout, obstacles, contradicteurs et simple bon sens. Il confondait prendre le pouvoir et prendre la parole [...]" (1)

c'est pourquoi la jeune femme, dans ce climat favorable à l'émergence des défauts ou manques les plus cachés, ne cache plus ses sentiments et ajoute :

> "et je ne me faisais pas faute de le lui faire observer." (1)

Nadège, par le fait même, découvre sa propre personnalité et comprend qu'elle ne peut prolonger cette situation absurde.

Pour la deuxième fois de sa vie, Nadège souffre profondément du ridicule : à celui qu'elle connaît depuis l'âge de onze ans, s'ajoute le

---

(1) cf évocation du Quartier latin in TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 16.

constat d'échec de sa vie conjugale, résultant de son incompréhension totale de l'attitude verbeuse de son mari.

Face à cette nouvelle révélation qui dépasse le cadre de la prise de conscience, Nadège se replie sur elle-même. Elle quitte son mari, mais également son foyer, pour retrouver sa famille. Elle accomplit ainsi le chemin inverse de celui qui l'a menée de Fécamp à Rouen. C'est une démarche de type *regressus ad uterum* qu'elle entreprend, se retirant, seule, dans "le giron familial" (1), expression révélatrice de son attitude.

Nadège s'arrache au milieu universitaire. Elle réintègre la ville de son enfance et sa famille, mais la distance qui la sépare de celle-ci ne semble pas avoir été abolie. Le non-dit dans le récit semble significatif de cette distance bien plus que la loi des genres qui veut que la nouvelle ne se prête pas aux explications ou mentions développées. Mais Nadège ne retrouve pas pour autant le milieu social qui l'a mûrie. Elle ne se comporte pas en enfant d'armateur. C'est un tout autre espace qu'elle fréquente : celui des cafés, qu'elle a appris à connaître lors de ses études, espace de socialité tout à fait particulier (2).

Cette initiative qui tient de l'habitude choque la société bien pensante locale, d'autant plus que ces cafés sont fréquentés par les marins :

> "Les milieux fécampois convenables se scandalisaient de me voir traîner dans les bistrots du centre et du port." (1)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 16.

(2) FISCHER (Gustave Nicolas), La Psychosociologie de l'espace, Paris, 1981, p. 16 et 17.

Fréquentation de l'univers carcéral et du pays de Cocagne qu'est la ville (1), dont Michel Maffesoli s'attache à mettre en avant la bipolarité, à

> "[...] souligner l'aspect paradigmatique [...] qui est à la fois lieu de perdition (Babylone) et terre d'élection (Jérusalem) ; [...]" (2)

Ambivalence amplifiée par la valorisation du lieu de territorialité que constitue le café ("certains clients habitués y ont leur chaise" (3)) et le lieu de socialité qu'il représente en tant que cadre de divers facteurs de rencontres, de communication :

> "les menus gestes de la vie quotidienne : l'apéritif de la fin d'après-midi, les rituels d'habillement, les promenades du soir sur la place publique, *les conversations de bistrot* * et les rumeurs du marché, tous ces "petits riens" qui matérialisent l'existence et qui l'inscrivent dans un lieu sont en fait des facteurs de socialité ; on peut même dire qu'au travers de leur aspect anodin, ils produisent son intensité." (4)

C'est dans ce café, espace privilégié où se traitent les affaires, se déroulent des réunions, et se retrouvent les membres des diverses classes sociales, tous âges confondus, que Nadège rencontre Yves.

> "Il recrutait un équipage pour un bateau dont la Sécherie venait de lui confier le commandement. Il occupait une table au fond du

---

(1) MAFFESOLI (Michel), "L'Espace de la socialité" in Espaces et imaginaires, Grenoble, 1979, p. 24.

(2) Id., ibid., p. 25.

(3) FISCHER (Gustave Nicolas), La Psychosociologie de l'espace, Paris, 1981, p. 16.

* souligné par nous

(4) MAFFESOLI (Michel), "L'Espace de la socialité" in Espaces et imaginaires, Grenoble, 1979, p. 22 et 23.

> troquet où les candidats à l'embauche venaient s'asseoir les uns après les autres avec leurs papiers, comme on va à confesse." (1)

Nadège qui a déjà eu l'occasion de le voir sur le terre-neuvas ne le reconnaît pas. Elle ne l'entrevoit pas dans le même espace. Son aspect physique a sans doute changé. D'autre part il a grimpé les échelons de la hiérarchie.

Nadège regagne Fécamp pour échapper à l'artificialité et à "la grande logorrhée de Mai 68" (2) que Michel Tournier évoque dans un article en proclamant :

> "Pour nombre de "révolutionnaires", la prise du pouvoir se limitait à une prise de la parole, mais celle-ci urgente, irrépressible, véhémente." (3)

Nadège éprouve un besoin d'authenticité, de profondeur qu'elle espère satisfaire en rencontrant les gens de sa région d'origine qui sont réputés "taciturnes".

> "L'homme du pays de Caux passe pour *taciturne* *, et c'était la qualité que j'appréciais le plus après la verbosité soixante - huitarde." (4)

D'emblée, son attention est attirée par Yves Oudalle. Son physique rassurant et sa taciturnité la fascinent :

> "Massif, lent, le regard bleu sous ses sourcils blonds, Oudalle paraissait aussi causant qu'un ours blanc du pôle Nord." (4)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 16.

(2) Id., ibid., p. 30.

(3) Id., "La logosphère et les taciturnes", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 168.

* souligné par nous

(4) Id., Le Médianoche amoureux, p. 16.

Elle est immédiatement séduite par cet homme peu loquace qui semble s'opposer point par point à son ex-mari : un homme du pays, certainement de bons sens, habitué aux tâches rudes et aux difficultés de la vie en haute mer, sachant s'adapter à la réalité et plus acteur qu'orateur, plus actif que passif.

Cette rencontre se place sous le signe de la communication vraie. La narratrice, selon ses états d'âme et ses aspirations, trouve refuge dans un lieu (Fécamp) qui lui paraît "isomorphe". Pour cela elle accomplit non un voyage mais une migration. Elle habite ainsi d'autres espaces qui lui semblent en conformité avec ce qu'elle ressent. Ce thème de la migration est fréquent dans les oeuvres de M. Tournier, en particulier dans Le Roi des Aulnes. Il est à nouveau présent dans Les Amants taciturnes lorsqu'Yves, soudain au chômage, ne supporte plus de vivre dans les mêmes lieux qu'auparavant. Le déménagement s'impose alors comme unique solution pour parvenir à retrouver le sens de sa quête, à conquérir son unité.

Yves et Nadège se marient bien qu'ils n'appartiennent pas au même espace social. Yves explique :

> "Les équipages de la grande pêche proviennent rarement de Fécamp. Fécamp, c'est la ville, c'est le domaine des armateurs. Les hommes, eux, sont originaires des bourgs et des villages du pays cauchois. Ils appartiennent aux mêmes couches défavorisées que les ouvriers agricoles. Pour être né à Yport (1 000 habitants), je fais presque figure de bourgeois. J'ai donc épousé une demoiselle de la ville. Riche de surcroît et instruite." (1)

Mais cette différence d'origine sociale, doublée de celle d'origine géographique, ne constitue pas un obstacle entre les deux jeunes gens bien

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 19.

que ce rapprochement de deux milieux *a priori* si éloignés fasse figure pour les autres terre-neuvas de mésalliance selon cette déclaration du narrateur :

> "Le marin qui épouse la fille de l'armateur passe aux yeux de ses frères pour un transfuge, presque pour un traître. D'autant plus qu'il est soupçonné d'obéir à l'attrait de l'argent." (1)

Il est vrai que Nadège et Yves n'appartiennent pas à la même catégorie sociale. Cependant ils sont issus tous les deux de la grande famille de la pêche. Et nous pouvons affirmer *a posteriori* que cette différence n'est pas insurmontable. Car ils possèdent un espace qui leur est commun : celui de la pêche en haute mer. Même si Yves parcourt l'océan pendant que Nadège l'attend à Fécamp, ils partagent l'univers de la pêche à la morue. Lui en tant que nomade, travailleur de la mer éloigné de son foyer "les trois quarts de l'année" (1), en constante situation de danger face aux éléments bien souvent déchaînés, dans cet univers de solitudes juxtaposées qu'est le bateau, microcosme artificiel composé d'une "pure société d'hommes" (1). Dont le seul objectif est une pêche abondante, une campagne bénéficiaire. Il en va de sa responsabilté si les marins ne sont plus réengagés.

Cette substitution de l'espace professionnel à l'espace familial ne se fait pas sans dommage. Car il lui incombe à son retour de s'intégrer à son univers conjugal si longtemps abandonné. Après plusieurs mois d'absence, le dialogue est difficile à renouer. Il ne connaît plus cet univers

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 19.

(2) Id., ibid., p. 18.

de sédentarité qu'est la vie de Nadège. Quand bien même celle-ci est coutumière du fait, elle ne parvient pas facilement à rétablir la communication avec son mari. Elle partage ses soucis, ses aventures, préparée qu'elle a été par son éducation au "culte de la grande pêche" (1).

Une complicité les unit. Nadège affirme :

> "[...] c'est vrai que nous sommes du *même milieu* *, et cela s'entend dans nos échanges." (1)

Leur couple forme ainsi une micro-société qui a pour fondement leur amour et pour ciment leur appartenance à la même famille des terre-neuvas. Leur espace d'intimité est centré sur la morue et prend ainsi l'aspect mystérieux et fermé d'une "société secrète conjugale", traduit dans le texte par la répétition du terme franc-maçonnerie (2). Nadège s'adressant à Yves explique :

> "[...] la *franc-maçonnerie* * à laquelle nous appartenons toi et moi, et dont *ce mot est le signe* *." (1)

Ce mot qu'évoque Nadège, c'est le mot morue. En effet, Yves, pour lui exprimer son admiration, la compare à une morue :

> "ELLE. Un jour, tu as osé me faire une déclaration qui aurait sonné d'une façon inouïe aux oreilles de toute autre femme. J'étais nue, debout devant toi. Tes mains parcouraient mon corps avec une lenteur émerveillée. Tu m'as dit...
>
> LUI. Tu es belle comme une morue !" (1)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 20.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 21.

Ce nom "morue" revêt généralement une connotation négative. Nadège le souligne. Même si la morue se rapporte pour eux à un souvenir désagréable (Nadège et Yves n'ont pas oublié la scène de la gifle), elle n'en reste pas moins le symbole de leur espace conjugal. C'est elle qui permet à Yves de gagner sa vie : ne déclare-t-il pas qu'il connaît autant de mots pour désigner ce "poisson-fétiche" que l'Arabe pour dénommer le chameau. Les amants décrivent avec poésie la morue qui se transforme sous leur regard et devient objet d'admiration et de tendresse :

> "LUI. Et c'est vrai qu'elle est belle notre morue avec ses trois nageoires dorsales, ses deux nageoires anales, sa robe décorée de marbrures et de taches de léopard, et surtout
>
> ELLE. ... surtout son barbillon mentonnier qui incarne sa sensibilité et son humour." (1)

Comme l'écrit Jean-Claude Bologne,

> "[...] une complicité plus solide que les préjugés sociaux réunit Yves et Nadège. La complicité de ceux qui vivent de la mer. A quelle autre femme le capitaine aurait-il pu faire le compliment suprême : "Tu es belle comme une morue ?" (2)

La morue les unit à tel point que lorsqu'Yves se retrouve au chômage, contraint d'abandonner son bateau désarmé, une faille va s'installer dans le couple. L'univers de la morue, avec tout ce qu'il représente, se rétrécit brutalement à l'univers de l'appartement du couple, et du silence. Pourtant Nadège signe le télégramme informant Yves de cette triste nouvelle de son pseudonyme : Morue, manifestant une volonté

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 20.

(2) BOLOGNE (Jean-Claude), "Le Médianoche amoureux", La Wallonie, 28 avril 1989.

de complicité (1). Ultime évocation de cet espace qui fut le leur durant plusieurs années et dont l'abandon va causer un véritable bouleversement dans leur vie personnelle puis conjugale.

Ce qui fait dire à un critique :

> "Au début, le ménage Yves-Nadège marche à ravir. Les deux époux ont le même vocabulaire maritime." (2)

La rupture intervient dans le couple quand Yves perd son emploi. La rupture dans la vie professionnelle s'accompagne de souffrance. Yves ne parvient pas à s'adapter à sa nouvelle existence. La sédentarité à laquelle il se trouve confronté le place dans une situation doublement perturbante : il est d'une part, contraint à séjourner définitivement au port, à rester à terre et d'autre part, à vivre tout au long de l'année au sein de son foyer. Sa déception est exprimée non sans humour :

> "Me voilà donc terrien intégral et mari à temps complet. Quel bouleversement !" (3)

Terrien intégral, oui, parce que désormais son espace vécu se limite à celui de Fécamp, du port et de la région environnante. Il se trouve donc dans la situation à laquelle il avait souhaité échapper étant enfant. Son espace vécu ne correspond plus à celui qu'il avait rêvé. Il se voit contraint d'abandonner tout ce que l'entité mer représente pour l'imaginaire de l'homme :

---

(1) cf TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 20 et 21.

(2) GUTH (Paul), ""Le Médianoche amoureux" par Michel Tournier", La Voix du Nord, 12 sept. 1989.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 21.

> "La mer, autre présence élémentale et cosmique, immensité matérielle, gouffre et tourbillon mortel, bouche d'ombre et maelström, lieu des tempêtes, et aussi métonymie de l'eau, du voyage, de la liberté, métaphore de l'infini, de l'inconnu, de la tragédie, du grand tout et du grand rien, métaphore-métonymie de la destinée - la vie comparée à un voyage, métaphore, et le voyage traversant la mer, métonymie." (1)

Il réintègre l'espace qu'il vivait dans sa propre famille. Un espace auquel il ne veut ni ne peut s'habituer, qui lui est maintenant totalement étranger (il l'a quitté depuis trente ans). Nous pouvons donc comprendre le mot terrien dans deux sens distincts : celui qui vit sur terre par opposition au marin et également celui qui habite la terre, comme si celle-ci représentait une autre sphère sur laquelle il vient d'arriver. Il débarque au sens propre du terme dans un monde qui lui est presque inconnu, qui n'avait été jusqu'alors pour lui qu'une étape, une oasis.

Une dialectique diastole, systole (2) s'instaure car son horizon se referme : l'espace du héros se rétracte. Yves adolescent est parti pour le grand large ; il revient ensuite au port. Même si les fenêtres ouvrent sur le monde maritime, "les fenêtres dominaient le port de Fécamp" (3), c'est encore pour faire ressentir plus cruellement à Yves son enracinement dans la sédentarité et son inadéquation à la vie "terrestre". Nadège comprend son désarroi à rester dans cette ville. Yves avoue plus tard à sa femme qu'elle a eu une heureuse initiative :

> "m'éloigner du milieu fécampois où la crise et la décomposition de ma profession entretenaient une atmosphère détestable [...]" (4)

---

(1) SUHAMY (Henri), La Poétique, Paris, 1986, p. 106.

(2) cf TOURNIER (Michel), "L'île et le jardin", Le Monde, 31 oct. 1976, p.9.

(3) Id., Le Médianoche amoureux, p. 21.

(4) Id., ibid., p. 22.

Face à cette nouvelle épreuve, Yves n'est pas seul. Sa femme le soutient. Elle décide de déménager, pour le bonheur de son époux et celui de leur couple. L'espace vécu est tellement chargé de signification qu'il ne leur est pas possible de rester dans ce lieu sans évoquer les souvenirs qui y sont intimement attachés. Même si le narrateur ne comprend pas immédiatement le sens de la décision de Nadège, plus tard il lui avoue :

> "Tu as réagi par une décision dont je n'ai compris qu'à la longue qu'elle te coûtait et que c'était pour moi, pour me sauver, pour sauver notre couple que tu la prenais." (1)

Une nouvelle fois (comme nous l'avons laissé entendre précédemment) le chemin initiatique des personnages a recours à la migration. Terme qui est employé par M. Tournier :

> "Six mois après mon retour définitif [...] nous nous installions au Groin-du-Sud, près d'Avranches, dans une maison familiale d'été que tu as fait restaurer pour la rendre habitable toute l'année. Cette *migration* * d'un bout de la Normandie à l'autre avait un sens bien précis [...]" (2)

Ce changement d'espace vécu quotidien s'impose à l'esprit de Nadège. Le déménagement a valeur prophylactique. Il permet aux amants de recréer de toutes pièces un espace conjugal.

L'image de la mer, qui représentait l'espace de son ancien métier pour le pêcheur, se transforme peu à peu. Yves change de point de vue au sujet de sa perception. Nadège visait cet objectif. Oudalle en convient

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 21.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 21 et 22.

lorsqu'il déclare que cette migration avait un sens :

> "me rendre sous une forme nouvelle la mer dont la fin de ma carrière m'avait privé." (1)

Il ne l'aperçoit plus depuis le large, les flots ou le bateau, mais du rivage. Il n'éprouve plus rien de commun avec les états d'âme des marins dépeints dans Le Grand Métier par Jean Recher (2). C'est son regard qui change. L'océan lui est toujours apparu comme le lieu de son activité de pêcheur hauturier, il ne sait même pas nager.

> "J'avoue sans honte que je ne sais pas nager, moi qui totalise des années de navigation." (1)

Son rapport à la mer n'est pas du domaine du ludique :

> "Les baignades, bronzages et autres ébattements estivaux, tout comme le bric-à-brac de la prétendue pêche sous-marine avec ses masques, palmes, combinaisons, fusils et bouteilles à oxygène, c'est une affaire de Parisiens, de riches oisifs qui viennent jouer quelques jours avec l'océan. Nous, nous ne savons pas jouer avec l'océan." (1)

Cette oisiveté des estivants lui paraît dérisoire, artificielle. Et la relation que ceux-ci entretiennent avec cet espace surpeuplé, sans intérêt. Nous pourrions rapprocher cette indifférence à l'égard des plaisirs balnéaires de l'ignorance affectée par les paysans bretons décrits par Pierre-Jakez Hélias dans Le Cheval d'orgueil (3).

Mais l'océan, il ne le connaissait que de son pays natal, et n'avait

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 22.

(2) RECHER (Jean), Le Grand Métier, Paris, 1987, passim.

(3) HELIAS (Pierre-Jakez), Le Cheval d'orgueil, Paris, 1982, p. 547 à 549.

donc pas l'habitude ni l'opportunité de parcourir les plages :

> "Car le pays cauchois ne connaît pas le mot plage avec ce qu'il évoque de douceurs sablonneuses et de faune d'estivants. Des hautes falaises de craie sans cesse attaquées par le flot et les intempéries qui leur arrachent des lambeaux rocheux, des grèves couvertes de galets que le ressac brasse dans un tonnerre de raclements, voilà tout notre bord de mer." (1)

La côte semble rude, dangereuse, sauvage, inhospitalière, la mer lui livre un combat permanent comme en témoigne le vocabulaire employé par Yves : "attaquées", "arrachent des lambeaux", "tonnerre de raclements" (1). A l'image de l'océan qu'Yves a dû combattre tout au long de ses années de terre-neuvas.

Près d'Avranches, Yves découvre un autre visage de l'océan : la plage et son rythme, la marée. Son propre rythme de vie va s'en trouver modifié.

> "A Groin, j'ai découvert le contraire de la mer, l'envers de l'océan : la marée basse avec son mode d'emploi, la pêche à pied." (1)

Il ajoute un peu plus loin :

> "Le pêcheur à pied vit au rythme des marées [...]. Il obéit à la grande et mystérieuse horloge astronomique dont les chiffres s'appellent solstices, équinoxes, reverdies, syzygies." (2)

Yves au cours de cette épreuve, dans la solitude, le silence, se retire en lui-même sur les plages désertées par les vacanciers. En vivant

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 22.

(2) Id., ibid., p. 23.

au rythme des marées, il accède au monde privilégié du temps mythique des origines, échappant au temps linéaire de la succession des jours. Il recherche dans cette expérience régénération et sérénité. Il vit une phase de *regressus ad uterum,* arraché au monde profane qui était le sien. Le temps qui passe ne l'inquiète pas. Il reste des heures à marcher sur la plage, à pêcher, à errer. Sa vie quotidienne se moule sur les marées et non sur le lever du jour.

Il ne parcourt plus la surface des flots mais la grève, et qui plus est la laisse. Il se trouve en contact direct avec la mer puisqu'il est à pied. Ce n'est plus de son "beau chalutier moderne, qui jaugeait ses 1 485 tonneaux" (1), superbe phorie, qu'il la contemple, mais de hauteur d'homme.

Yves découvre la joie de la marche, de la pêche artisanale et individuelle :

> "[...] je me déguise en vagabond et je pars en campagne avec seau, boîte à sel, bêche, besace, foëne, panier, filet à crevettes [...]" (1)

A l'époque de Théophile Gautier, on pratiquait déjà ce type d'activité. L'auteur en donne une description poétique dans Quand on voyage, paru en 1865 :

> "Les pêcheurs, sur ce fond de vases grisâtres, faisaient selon le plan, l'effet de virgules noires ou de ces oiseaux de mer dont l'attitude imite la forme humaine. Le capuchon engonçant les épaules simulait la masse de plumes rengorgées, et les jambes nues la gracilité des pattes, du moins à distance car le rapprochement dissipait cette ressemblance fantastique et cependant réelle, oiseaux et pêcheurs faisant le même métier." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 23.

(2) GAUTIER (Théophile), Quand on voyage, Paris, 1865, cité *in situ.*

Muni de sa hotte et son havenet (1), le pêcheur à pied se rendait sur les grèves à marée descendante.

Yves découvre ainsi un autre type de pêche, à pratiquer selon un rythme plus naturel, se conformant à celui des éléments, avec un matériel et des vêtements des plus simples, en opposition à ceux des vacanciers, sophistiqués et artificiels. Dans un nouvel espace : la plage. Il pêche, nomade de la grève, tel un primitif, sans tenter de défier les lois de la nature, libre et modeste.

Espace et temps sont étroitement liés ; la plage lui apparaît dans une telle splendeur, une telle magie et ce parce qu'il la parcourt à marée basse :

> "Pêche d'indigènes, ignorée des vacanciers, qui se pratique chaussé de vieilles espadrilles fortement lacées, vêtu et coiffé à la clocharde, et qui demande une profonde complicité avec la "laisse", cette zone ambiguë, litigieuse, magique, alternativement couverte et découverte par les oscillations du niveau de la mer." (2)

Une idée chère à Michel Tournier qui déclare lors d'un entretien sur la littérature avec Jean-Jacques Brochier en décembre 1981 :

> "Pour moi, la mer c'est l'océan, et particulièrement la marée basse. [...]
> La mer, c'est la marée basse, les grandes étendues de sable mouillé, avec des varechs, des rochers immergés, des reflets, des vases. La Méditerranée, c'est une flaque pour faire trempette." (3)

---

(1) ou haveneau, "filet à poche et à manche pour pêcher la crevette" in Petit Larousse illustré, Paris, 1972, p. 501.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 22 et 23.

(3) BROCHIER (Jean-Jacques), "Qu'est-ce que la littérature ? Un entretien avec Michel Tournier", Magazine littéraire 179, déc. 81, p. 83 et 84.

M. Tournier y fait allusion dans Le Roi des Aulnes à titre de comparaison quand il fait déclarer à Abel, lors d'une méditation autocritique sur sa réaction consécutive à l'annonce du démenti d'une bonne nouvelle :

> "Par un étrange phénomène de rémanence la joie qui m'a envahi et qui s'est retirée a laissé derrière elle une nappe heureuse, comme la mer en refluant abandonne des flaques limpides où le ciel se reflète." (1)

Nous retrouvons cette thématique dans Les Météores, ainsi que l'explique M. Tournier :

> "Dans *Les Météores*, j'ai écrit une page où j'essaie le plus de me rapprocher de la poésie, de donner aux mots leurs poids, leur densité, leur opacité, sur la marée basse." (2)

Paul constate que son frère jumeau Jean est fasciné par le phénomène des marées :

> "Mais il y avait autre chose que je m'explique toujours mal et qui me fait soupçonner qu'un aspect du problème m'échappe encore : c'était la marée basse -et elle seule- qui l'attirait. En été parfois, les nuits de syzygie, je le sentais trembler dans mes bras. Nous n'avions pas besoin de parler, j'éprouvais -comme par *induction*- l'attraction qu'exerçait sur lui la grande plaine humide et salée que le jusant venait de découvrir. Nous nous levions alors, et je m'efforçais de suivre sa mince silhouette courant sur le sable glacé, puis sur la vase élastique et tiède, fraîchement abandonnée par le flot." (3)

Quelques lignes plus loin, Jean confie le pourquoi de son attirance :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Roi des Aulnes, p. 41.

(2) BROCHIER (Jean-Jacques), "Qu'est-ce que la littérature ? Un entretien avec Michel Tournier", Magazine littéraire 179, déc. 81, p. 84.

(3) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 175 et 176.

> "Ce qui m'attirait si puissamment sur la grève mouillée les nuits de grande laisse, c'était comme un *cri* silencieux d'abandon et de frustration qui montait des sols marins découverts." (1)

Et d'expliquer dans le détail les souffrances de la grève abandonnée dont la personnification se traduit en des termes d'ordre sotériologique étonnants :

> "Ce que jusant dénude pleure le flot. La masse glauque et puissante en fuyant vers l'horizon a laissé exposée cette chair vive, complexe et fragile qui craint les agressions, les profanations, les raclements, les affouillements, ce corps de batracien à la peau pustuleuse, glanduleuse, verruqueuse, hérissée de papilles, de ventouses, de tentacules, révulsée par cette horreur sans nom : l'absence du milieu salin, le vide, le vent. La grève assoiffée, mise à nu par la laisse, pleure la mer disparue de tous ses ruissellements, de toutes ses lagunes suintantes, de tous ses varechs gorgés de saumure, de toutes ses mucosités couronnées d'écume. C'est une vaste déploration, un larmoiement de cette terre souffrante qui agonise sous la lumière directe du soleil avec sa terrible menace d'assèchement, ne supportant que les rayons brisés, amortis, irisés par l'épaisseur du prisme liquide." (2)

Jean évoque aussi l'"appel" de la plage, usant du même mot qu'Yves pour désigner le cri des éléments, et parcourant les mêmes espaces : "herbiers", "flaques" et "vasières" :

> "Et moi, mobilisé par l'appel silencieux de ces mille et mille bouches assoiffées, j'accours, et mes pieds nus reconnaissent les herbiers, les bancs de galets, les mouilles à couteaux, les flaques de ciel nocturne parcourues de frissons inquiets, les sables incrustés de coquillages concassés, les vasières qui font jaillir des tortillons de limon entre mes orteils." (3)

La plage ainsi perçue dans sa dimension sauvage, abrupte, ambiguë, lieu de la renaissance de l'écume, des limites indistinctes, est

---

(1) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 176.

(2), Id., ibid., p. 176 et 177.

(3) Id., ibid., p. 177.

également présente dans Gilles et Jeanne. C'est sous cet angle que Gilles, Prélat et Blanchet l'aperçoivent après avoir franchi la lande :

> "Ils arrivèrent enfin au sommet de la dernière dune, et découvrirent à leurs pieds une grève où galopaient des lambeaux de mousse et de varech, poursuivis par le vent et, plus loin, l'océan furieux, blanc d'écume. Il y eut un moment de contemplation muette qui figea le visage sombre de Gilles, la figure tourmentée de Prélat et la face apeurée de Blanchet [...] ce pays de lagunes et de marécages foulé par les embruns [...]" (1)

C'est ainsi que nous apparaît la plage dans Le Médianoche amoureux ; M. Tournier énumère les différentes facettes qu'Yves aime à explorer : "les herbiers, vasards, flaques, rochers, lagunes et lises" (2), ces lieux indifférenciés aux limites floues, ces seuils à l'image des états d'âme qu'Yves connaît dans la quête de soi qu'il mène pour tenter d'échapper à cet état de déréliction qui s'est emparé de lui depuis son licenciement. Il marche longuement sur le sable.

> "Facile à pénétrer et plastique, il épouse les formes qui se moulent en lui : à cet égard, il est un symbole de matrice. Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable [...] -qui se manifeste sur les plages- s'apparente inconsciemment au *regressus ad uterum* des psychanalystes." (3)

Le sable qui "dans les songes, évoque l'approche de l'océan (dunes, plages), c'est-à-dire l'accès à l'inconscient collectif" (4).

---

(1) TOURNIER (Michel), Gilles et Jeanne, p. 92 et 93.

(2) Id., Le Médianoche amoureux, p. 23.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 838. M. Tournier évoque aussi à ce propos le phénomène d'appropriation de l'espace foulé par les pieds au rythme de la marche in Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 196.

(4) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La nature, T. II, Paris, 1988, p. 213.

Jacques de la Rocheterie explique également que les plages et les rivages dans les rêves évoquent "le lieu de rencontre du conscient et de l'inconscient" (1).

Et d'ajouter :

> "C'est là, parfois, que l'eau-inconscient dépose ses contenus les plus précieux : un coquillage ou une perle d'une grande beauté, un merveilleux oiseau aquatique, un ondin ou une ondine chargés de séduction, etc." (1)

En l'occurrence, dans Les Amants taciturnes, c'est le produit de la pêche qui représente ce bien inestimable procuré par la mer :

> "Je déverserai ce soir sur la table de la cuisine des oursins et des moules, des poulpes et des étrilles, des couteaux et des patelles et, si nous sommes bénis des dieux marins, un homard aux lourdes pinces bleues et à la détente caudale redoutable." (2)

Cette errance d'Yves sur la laisse où il se trouve confronté aux diverses images de lui-même reflétées par ces miroirs que constituent les micro-espaces capteurs d'eau, de sel et de lumière que sont les flaques, vasards, lagunes et lises, est le cadre provisoire d'une intégration partielle de son moi qui se poursuivra au fil des pages du récit jusqu'au médianoche.

Mais cette découverte d'un autre espace maritime, si elle s'inscrit

---

(1) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La nature, T. II, Paris, 1988, p. 197.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 23.

dans le champ d'une perception sensitive, ne se limite pas au seul domaine visuel et s'accompagne parallèlement d'une appropriation de sensations nouvelles d'ordre auditif (1), comme en témoigne cette affirmation du narrateur :

> "[...] c'est vrai qu'en traversant la Normandie d'est en ouest, en émigrant des galets de Fécamp vers les sables du Mont-Saint-Michel, nous avons changé de rumeur océane. Les lames des côtes cauchoises concassent des milliards de cailloux dans un vacarme rocailleux. Ici la marée murmure en s'avançant à pas de mouette." (2)

Les bruits émis par l'océan ne sont pas toujours identiques. Ils varient selon les lieux d'où les personnages les perçoivent. Mais nous pouvons remarquer qu'ils leur "disent" toujours quelque chose ; qu'à leur manière, ils délivrent à ceux qui savent les écouter un message. Dans Gilles et Jeanne, Michel Tournier écrit déjà, à propos de l'étonnement des cavaliers près du rivage :

> "Chacun entendait à sa façon ce que disait la clameur océane." (3)

Et pour l'un d'entre eux, c'est une illumination, une réponse à la quête qu'il menait depuis longtemps :

> "Pour François Prélat, c'était la révélation de la clé de cette terre désolée qu'il cherchait depuis son arrivée." (3)

Dans Les Amants taciturnes, Yves entend aussi la rumeur de la mer. Mais il ne sait comment l'interpréter ni comment s'y conformer :

---

(1) et olfactif

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 29.

(3) Id., Gilles et Jeanne, p. 92.

> "Les paroles de Fécamp ne répondent pas à l'air d'Avranches. Il y a ici comme un appel doux et insidieux, une demande que je ne sais pas satisfaire." (1)

Parallèlement à ce changement du bruit de l'océan, s'opère une métamorphose de la "prise de parole" chez Yves. De taciturne qu'il était au début de leur union (Nadège avoue : "A Fécamp, j'ai aimé un homme taciturne" (2)), Yves devient "taiseux" à Grouin.

Dans un article intitulé "La logosphère et les taciturnes", M. Tournier évoque "ces peu-causants, ces avares-de-mots qui forment à coup sûr les 99,999 % de l'humanité" (3).

> "Pour eux, la parole et l'écriture demeurent des actes exceptionnels qu'ils n'accomplissent que contraints et forcés. Ils ne lisent pas plus qu'ils n'écrivent, et ils méritent ces deux épithètes que je trouve si belles dans leur étrange sonorité : taciturnes et laconiques." (3)

Un fossé se creuse alors entre les amants. Nadège éprouve un réel malaise face à cet homme qui ne converse plus avec elle, si ce n'est pour l'abreuver de propos didactiques afin de lui inculquer les rudiments de la pêche à pied. Nadège lui reproche ce flot de paroles qui l'assomment :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 29 et 30.

(2) Id., ibid., p. 29.

(3) TOURNIER (Michel), "La logosphère et les taciturnes", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 169. Face à ces taiseux l'écrivain "rêve d'élargir la logosphère, [terme inventé par G. Bachelard pour désigner "la couche ionisée de la radio"] aux dimensions du monde entier." (p. 171).

Michel Tournier nous a confié, lors d'un entretien, qu'il avait pensé initialement intituler son ouvrage Les Amants taciturnes. Il est à remarquer qu'à la dernière émission d'Apostrophes, le 22 juin 1990, M. Tournier, invité par B. Pivot à choisir son mot préféré de la langue française, a retenu laconique. Il nous a avoué le lendemain avoir hésité entre taciturne et laconique.

> "les conseils et les objurgations que tu faisais *pleuvoir sans cesse* * sur ma tête y laissaient peu de traces [...]" (1)

Le dialogue n'existe plus entre eux. La complicité s'est envolée. A tel point que Nadège pour déplorer le silence qui s'est installé dans le couple, emprunte au champ spatial sémantique de l'océan des termes significatifs :

> "ELLE. Ici nous sommes séparés par une immense *plage de silence* * à laquelle chaque jour apporte *sa marée basse* * [...]. Nous *sombrons* * dans un mutisme pesant et tout aussi vide que la verbosité estudiantine". (2)

Une véritable osmose se produit entre "l'homme de la pleine mer" (3) qu'est le héros et les éléments qu'il explore quotidiennement. Et ce mimétisme a pour résultat une "profonde complicité" (4) avec la laisse, source de toutes les nourritures matérielles et spirituelles qu'Yves vient y puiser dans une atmosphère de communion mythique avec la nature, dans cette zone spécifique d'indifférenciation. Nadège tente de le suivre dans ses "vagabondages" mais elle reste insensible aux attraits de cet espace. Elle ne semble pas saisir la profondeur des relations qui unissent la grève et son mari. Elle ne voit pas au-delà des apparences, c'est-à-dire qu'elle perçoit la pêche de façon restrictive, en tant que divertissement, activité de loisir :

> "Au début, j'ai cru devoir t'accompagner dans tes courses, et sans doute de ton côté t'es-tu honnêtement efforcé de m'associer à tes plaisirs de pêcheur à pied. Mais nous avons bien dû nous a-

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 24.

(2) Id., ibid., p. 30.

(3) C'est ainsi que Jean qualifie Paul in TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 178.

(4) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 22.

vouer qu'il s'agissait de plaisirs solitaires, de joies égoïstes qu'on détruit en voulant les partager." (1)

Elle conclut d'ailleurs par ces mots amers :

"[...] oui tout ce vain apprentissage nous a au total plus séparés que réunis." (2)

La distance s'est peu à peu installée entre eux. Une distance creusée dans un épais silence qui les sépare progressivement jusqu'à les rendre pratiquement incapables de communiquer. Nadège en est particulièrement affectée. Elle souffre profondément de cette situation et ne manque pas une occasion de le faire savoir à son époux. Une profusion de reproches s'abat sur celui-ci : ronflements nocturnes (qu'elle est allée jusqu'à enregistrer), lecture du journal au petit déjeuner, répétition inlassable des sempiternelles anecdotes qui ont émaillé sa vie de capitaine de chalutier.

L'espace d'intimité qu'habite le couple se réduit à quelques échanges évasifs, quelques propos furtifs et superficiels qui tiennent plus souvent du grief que du dialogue, de l'échange. Il leur manque un espace où poser des mots lourds et chaleureux. Tout leur forme barrière, tel le journal d'Yves "déployé comme un paravent" (3). Car l'espace conjugal constitue le foyer de cette construction où les mots scellent au fil des jours le ciment des actes.

Telle est la philosophie de Nadège :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 23 et 24.

(2) Id., ibid., p. 24.

(3) Id., ibid., p. 31.

> "[...] un couple se construit lentement au cours des années et [que] les mots qu'il échange prennent avec le temps une importance croissante." (1)

Ces mots prolongent ainsi la relation établie primitivement grâce aux gestes par leur résonnance et leur poids, lui conférant simultanément horizontalité et verticalité. Nadège a l'intuition de cette nécessité du partage et de l'édification par la parole et tente d'en avertir son époux, qui ne comprend pas le sens de ses reproches, d'où l'insistance presque didactique de l'héroïne :

> "Au début les gestes suffisent. Puis le dialogue gagne en étendue. Il faut qu'il gagne aussi en profondeur." (2)

Avant d'achever par cette phrase lapidaire qui tient de la maxime :

> "Les couples meurent de n'avoir plus rien à se dire." (2)

Et cela même si le couple se trouve dans un espace public. C'est ce que Nadège révèle à Yves quand elle lui fait part de cette constatation : le besoin qu'éprouve un couple de disposer d'un "SMIG" relationnel langagier, d'un espace minimal de communication de surface. Prise de conscience qui la conduit à reprocher à son mari cette lacune dans leur couple :

> "Mais je te rappelle que ce *minimum nécessaire de mots échangés* * pour ne pas intriguer, il t'arrive de ne pas même me l'accorder." (3)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 32 et 33.

(2) Id., ibid., p. 33.

* souligné par nous

(3) Id., ibid., p. 31.

Nadège ne supporte même plus le regard des autres posé sur leur silence. Elle en est amenée à inventer des stratégies, à simuler une conversation pour sauver les apparences et laisser supposer une communication :

> "Le dimanche nous allons habituellement déjeuner ensemble dans un restaurant de la côte. J'ai parfois tellement honte de notre mutisme que je remue les lèvres silencieusement pour faire croire aux autres clients que je te parle." (1)

A cette terrible épreuve que vivent Yves et Nadège va en succéder une autre, non moins pénible mais tellement plus étrange : la rencontre inopinée avec un artiste chilien, une "rencontre extraordinaire avec Patricio Lagos, dont les inventions ont pris pour [eux] valeur de symboles" (2).

Une autre expérience d'importance attend donc Yves et Nadège sur le chemin de leur initiation qui, cette fois, les concerne non plus en tant qu'individus, mais en tant que couple.

En effet, Yves et Nadège vivent un moment fondamental de leur vie à Grouin en cette rencontre insolite qu'ils font sur la plage.

Patricio Lagos, dont le nom "si proche du mot grec *logos* qui signifie parole ou discours et qui désigne, dans l'Evangile de Saint Jean, le Verbe éternel incarné" (3) est un étudiant attiré par ces deux disciplines

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 31.

(2) Id., ibid., p. 24.

(3) CORDIER (Marcel), ""Le Médianoche amoureux"" de Michel Tournier. Vive le couple !", La Liberté de l'Est, 25 avril 1989, p. 4 (supplément hebdomadaire).

artistiques que sont la sculpture et la danse (1) et hanté par le problème du temps.

Avant de faire connaissance avec lui, Yves et Nadège au cours d'une promenade, un "matin de septembre après une marée d'équinoxe" (2) distinguent dans le brouillard "à une centaine de mètres deux corps humains enlacés recouverts de sable" (2) qu'ils identifient à des cadavres de noyés. Or ce sont "deux statues sculptées dans le sable, d'une étrange et poignante beauté" (3) qu'ils découvrent. Des statues qui évoquent tant pour l'imaginaire des personnages que pour celui du lecteur, (et l'emploi du pronom indéfini "on" en accentue encore l'effet), des images très puissamment ancrées dans la mythologie occidentale : Adam et Eve créés à partir du limon, "ces habitants de Pompéi dont on voit les corps minéralisés par la pluie des cendres du Vésuve" (3) ou "ces hommes d'Hiroshima vitrifiés par l'explosion atomique" (3).

Le corps qui fusionne, se glisse dans la matière constitue un thème qui apparaît tout au long de l'oeuvre de Michel Tournier : dans Le Roi des Aulnes, Vendredi ou Les limbes du Pacifique, Les Météores, La Famille Adam etc.

Cette scène n'est pas sans rappeler la prédilection de Dieter Appelt pour une mise en espace spécifique des corps qu'il photographie dans un cadre naturel et à propos desquels M. Tournier déclare :

---

(1) (qu'il a d'ailleurs pratiquées parallèlement à Santiago, cf. TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 27.)

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 24.

(3) Id., ibid., p. 25.

> "Ses autonus [...] s'enracinent profondément dans le paysage. L'argile couvre sa peau d'une carapace, son visage d'un masque. L'herbe pousse autour de lui, sous lui, commence à le recouvrir. L'eau, la neige, les feuilles mortes investissent ce corps blanc de faux mort. [...] Car il est clair que si Dieter Appelt s'impose cette intégration cadavérique au paysage environnant, c'est pour pouvoir, à travers *une soumission totale à l'espace* * s'assurer une *mainmise sur le temps.*" (1)

Lagos a choisi la plage comme site d'accueil privilégié de ses activités créatrices.

M. Tournier se plaît à louer ainsi cet espace comme il l'a fait dans la préface de l'album de Lucien Clergue, Mers, Plages, Sources et Torrents, Arbres, dévoilant son opinion sur le talent du célèbre photographe arlésien :

> "[...] la partie de l'oeuvre de Clergue la plus belle, la plus pure, c'est, selon moi, celle qui concerne ce que j'appellerai le domaine de Jéhovah. C'est celle qui célèbre le sable, le limon, le sel, le jeu de l'eau au milieu des minéraux, le jeu du soleil sur une nature vierge, à peine sortie des mains du Créateur." (2)

L'artiste apparaît soudain, comme par magie, tel "un drôle de diable, pieds et torse nus, vêtu d'un bloudjine effrangé" (3) et se met à danser autour de ses oeuvres.

La danse joue un rôle important dans l'oeuvre de M. Tournier comme le remarque B. Le Péchon :

> "[...] Vendredi signe son appartenance au règne aérien, car la

---

(1) TOURNIER (Michel), Morts et résurrections de Dieter Appelt, Paris, 1981, p. 9 et 10.

(2) CLERGUE (Lucien), Mers, Plages, Sources et Torrents, Arbres, Paris, 1974.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 25.

> danse est prise d'élan en vue d'un "bond pur". Comme protégé par quelque puissance supérieure, il est exempt de toute altération." (1)

La danse est langage. "Langage en deçà de la parole : les danses nuptiales des oiseaux le montrent ; langage au-delà de la parole : car là où ne suffisent plus les mots surgit la danse." (2)

Dans une telle atmosphère d'irréalité et de mystère, Yves assimile l'artiste à un fou, "ce fou dansant" déclare-t-il (3).

Or nous savons que

> "l'inspiré, le poète, l'initié paraissent souvent des fous, par quelque aspect de leur comportement, car ils échappent aux normes communes. Rien ne paraît plus folie que la sagesse, pour qui ne connaît d'autre règle que le *bon sens*." (4)

Ce fou danse, s'incline successivement devant les gisants, puis face au Mont Saint-Michel. Le temps semble s'être arrêté. Yves prend conscience de cette suspension du temps chronologique, de ce retour à un temps mythique, en cette période d'équinoxe où l'extase du jeune homme (3) signale une sortie hors du temps qui passe.

> "D'une façon générale les fêtes, les orgies rituelles, les extases sont comme des échappées hors du temps". (5)

---

(1) LE PECHON (Brigitte), L'Univers imaginaire de Tournier, Angers, 1978, p. 41.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 337 et cf DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 471.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 25.

(4) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 458.

(5) Id., ibid., p. 938.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant considèrent que cette expérience est corrélative d'une vie intérieure particulièrement forte à cet instant :

> "Mais cette échappée ne peut se réaliser que dans l'intensité d'une vie intérieure et non dans un prolongement indéfini de la durée : sortir du temps, c'est sortir totalement de l'ordre cosmique, pour entrer dans un autre ordre, un autre univers. Le temps est indissolublement lié à l'espace." (1)

Toute cette scène d'initiation corrobore l'affirmation précédente : elle se déroule sur une plage, lieu qui témoigne par excellence de l'assujettissement de l'espace au temps-Temps qui par la force des marées alternativement couvre la grève, la métamorphose ou la féconde puis l'abandonne, la laissant seule en proie à sa douleur.

Cette transformation radicale de la relation espace/temps se manifeste aux yeux d'Yves et Nadège au moment où ils se rendent compte que la mer remonte et qu'elle va détruire les statues.

La prise de conscience de l'imminence du flux destructeur suscite chez les amants une crainte légitime : celle d'assister au spectacle dévastateur. Et ils en expriment d'autant plus d'étonnement, teinté d'angoisse, qu'ils observent l'artiste danser, tel un sorcier, souhaitant attirer le retour des vagues par des mimes et incantations.

Yves et Nadège qui avaient déjà émis un triste constat, la médiocrité de leur relation, due à l'enlisement de leur couple dans la quo-

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 938.

tidienneté et le silence, sont confrontés à l'inéluctable loi du destin humain : la mort.

C'est une véritable épreuve que connaissent les amants. Ils ne réfléchissent pas sur leur condition ou leur couple ; ils saisissent par intuition, par le biais du vécu, une vérité qu'ils n'avaient pu jusque-là qu'approcher d'un point de vue intellectuel. Yves explique l'épouvante qui les habite à cet instant où le couple de sable, à l'image du leur, se désagrège sous la poussée des vagues.

> "Nous regardions avec horreur cette dissolution capricieuse et inexorable de ce couple que nous persistions à sentir humain, proche de nous, prémonitoire peut-être." (1)

En contemplant les sculptures mutilées auxquelles ils s'identifient, les amants taciturnes saisissent le caractère précaire de la vie. Ils se tournent vers Patricio Lagos, pensant obtenir de lui une explication satisfaisante de ce rituel de célébration. Car ils ont bien conscience d'avoir assisté à une pratique cultuelle :

> "[...] le grand moment, c'était le retour du flot et la *terrible cérémonie* * de la destruction de l'oeuvre. Destruction lente, minutieuse, inexorable, commandée par un destin astronomique et que devait entourer une *danse lyrique et sombre* *." (2)

Enigmatique reste pour eux cette scène où le danseur-sculpteur "célèbre la pathétique fragilité de la vie" (2). Celui-ci se voit dans l'obliga-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 26.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 28.

tion de leur expliquer le sens de l'éphémère et le paradoxe qui existe entre vie et mort car la notion d'éternité, par essence, exclut toute idée de précarité, de temporalité :

> "La danse, art de l'instant, éphémère par nature, ne laisse aucune trace et souffre de ne s'enraciner dans aucune continuité. La sculpture, art de l'éternité, défie le temps en recherchant des matériaux indestructibles. Mais, ce faisant, c'est la mort qu'elle trouve finalement, car le marbre possède une vocation funéraire évidente." (1)

Et d'exposer les motivations profondes qui sont à l'origine de sa démarche artistique, pratique originale et inquiétante pour Yves et Nadège mais qui leur permet de porter un regard nouveau sur l'art et la nature. Car dans cette perspective, l'art est manifestation du rythme consubstantiel de la création au sens de nature naturée (2).

> "-Mes sculptures de sable vivent, affirmait-il, et la preuve en est qu'elles meurent. C'est le contraire de la statuaire des cimetières qui est éternelle parce que sans vie." (1)

Ainsi Patricio Lagos entend se soumettre aux lois et rythmes qui régissent le monde : il danse et sculpte au moment du reflux. Il vit une "parenthèse de repos et de méditation" (1) lorsque l'oeuvre est accomplie et la mer étale, et enfin célèbre la mort qui achève le cycle de la vie au retour de la marée, lorsque le flot "enlace de ses tentacules liquides la poitrine et les cuisses de [ses] amants de limon" pour leur donner "le baiser de la mort" (3).

Le vivant se caractérise ainsi par le fait qu'il est mort en puissan-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 27.

(2) cf à ce propos TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 99, qui consacre une page à ce concept.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 28.

~~ce et c'est cette virtualité qui lui confère sa signification.~~

Nadège et Yves lors de cette initiation reconnaissent la valeur de l'éphémère et la nécessité pour l'homme d'une adaptation au principe cosmique. Cet enseignement des lois de l'univers et de la dimension sacrée de la création fait d'ailleurs partie intégrante des initiations traditionnelles.

L'initiation a pour cadre élargi la plage océane, si poétiquement décrite en termes de lucidité ontologique par Paul Valéry dans Eupalinos, cité par Lucien Bély et Jean-Paul Gisserot dans leur livre consacré au Mont Saint-Michel :

> *"Ce que rejette la mer, ce que la mer ne sait pas retenir, les épaves énigmatiques ; les membres affreux des navires disloqués, aussi noirs que le charbon et tels que si les eaux salées les avaient brûlés ; les charognes horriblement becquetées, et toutes lissées par les flots ; les herbages élastiques arrachés par les tempêtes aux pâtis transparents des troupeaux de Protée ; les monstres dégonflés, aux couleurs froides et mourantes ; toutes les choses enfin que la fortune livre aux fureurs littorales, et au litige sans issue de l'onde avec le rivage, sont là portées et déportées ; élevées, rabaissées ; prises, perdues, reprises selon l'heure et le jour ; triste témoin de l'indifférence des destinées, ignobles trésors, et les jouets d'un échange perpétuel comme il est stationnaire..." (1)*

On ne saurait être plus éloquent pour dépeindre ces aspects en apparence contradictoires de la mer. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans leur Dictionnaire des symboles expliquent ainsi cette ambivalence :

> "Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances." (2)

---

(1) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 9.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 623.

A l'image donc de la vie, la mer porte en elle le faisceau de tous les possibles.

> "Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que *la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort* *." (1)

Le lieu privilégié de cette révélation est la plage, en particulier celle de la baie du Mont Saint-Michel. Nous savons que le symbolisme attaché à l'image de la baie est de l'ordre de l'ouverture , "ouverture "béante" permettant l'accès à l'inconscient collectif : la mer. A l'encontre des résistances qui prévalaient [...]" (2) jusque-là, le chemin est ouvert. Mais cet espace de l'initiation se situe dans un lieu topologique exceptionnel (3) qui participe de ces centres puissants tels que les définit Michel Butor dans son ouvrage intitulé Essais sur le roman :

> "Certains lieux sont ainsi des diffuseurs d'information : ils sont connus dans beaucoup d'autres, par exemple le Mont Saint-Michel ; [...]" (4)

Yves relate ainsi l'étrange attitude du sculpteur en ce lieu privilégié :

---

* souligné par nous

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 623.

(2) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La nature, T. II, Paris, 1988, p. 50.

(3) cf ENAUD (François) et JOUBERT (Luc), Le Mont Saint-Michel, Paris, 1966, passim.

(4) BUTOR (Michel), Essais sur le roman, Paris, 1972, p. 58.

"Et soudain le danseur s'est immobilisé comme saisi par une extase. Puis il s'est incliné, agenouillé, prosterné devant nous, ou plutôt -nous l'avons compris- devant une apparition surgie dans notre dos. Nous nous sommes retournés. A droite le rocher de Tombelaine émergeait de la brume. Mais surtout, suspendu comme un mirage saharien au-dessus des nuées, le Mont Saint-Michel brillait de toutes ses tuiles vermeilles, de tous les vitraux de sa pyramide abbatiale." (1)

M. Tournier brosse une esquisse du site teintée de brume, de lumière et de mystère.

Cette description sommaire mais non moins puissante n'est pas sans évoquer le lieu littéraire tant de fois célébré par maint poète romantique. Comment ne pas se rappeler l'enthousiasme éprouvé par Victor Hugo et exprimé dans sa Lettre à Adèle datée du 28 juin 1836 :

"A l'extérieur, le Mont Saint-Michel apparaît, de huit lieues en terre et de quinze en mer, comme une chose sublime, une pyramide merveilleuse dont chaque assise est un rocher énorme façonné par l'océan ou un haut habitacle sculpté par le Moyen Age, et ce bloc monstrueux a pour base, tantôt un désert de sable comme Chéops, tantôt la mer comme le Ténériffe." (2)

Lyrisme éloquent dont témoignent ces deux vers du même auteur extraits d'un poème intitulé Près d'Avranches :

"Saint-Michel surgissait, seul sur les flots amers,
Chéops de l'occident, pyramide des mers." (3)

Emotion et admiration que nous fait partager Paul Féval dans La Fée des grèves :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 25 et 26.

(2) cité in BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 138.

(3) Id., ibid., p. 142 (les Quatre Vents de l'esprit, III, "Le livre lyrique", 1881).

"Et vraiment il ne faut pas voir les choses sur ces grèves si l'on veut rester dans la réalité. Tout y revêt un cachet fantastique. Pas n'est besoin d'aller au Sahara pour voir de splendides mirages." (1)

Véritable fascination exercée par cette silhouette étonnante de "chateau de fées planté dans la mer" (2) sur Guy de Maupassant qui, dans l'ensemble de son oeuvre, multiplie les références au site sur des modes variés.

Dans Le Horla, le narrateur nous fait part de son émerveillement à l'approche de ce monument :

"Une baie démesurée s'étendait devant moi, à perte de vue entre deux côtes écartées se perdant au loin dans les brumes ; et au milieu de cette immense baie jaune, sous un ciel d'or et de clarté, s'élevait sombre et pointu un mont étrange, au milieu des sables.

Dès l'aurore j'allai vers lui.

La mer était basse, comme la veille au soir, et je regardais se dresser devant moi, à mesure que j'approchais d'elle, la surprenante abbaye. Après plusieurs heures de marche, j'atteignais l'énorme bloc de pierres qui porte la petite cité dominée par la grande église.

Ayant gravi la rue étroite et rapide, j'entrai dans la plus admirable demeure gothique construite pour Dieu sur la terre, [...]" (3)

Il le compare souvent à un bijou en particulier dans La Légende du Mont Saint-Michel parue dans Gil Blas :

"[...] ce bijou monstrueux, grand comme une montagne, ciselé comme un camée, et vaporeux comme une mousseline." (4)

---

(1) cité in BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 165.

(2) POUCHAIN (Gérard), Promenades en Normandie avec un guide nommé Guy de Maupassant, Condé-sur-Noireau, 1986, p. 145 (La légende du Mont Saint Michel, Gil Blas).

(3) cité in BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, 2° de couverture.

(4) cité in POUCHAIN (Gérard), Promenades en Normandie avec un guide nommé Guy de Maupassant, Condé-sur-Noireau, 1986, p. 145 et 146.

Le Mont Saint-Michel tient, ainsi qu'en témoignent ces quelques exemples, une place de choix dans l'espace littéraire français.

Dans un souci de relative exhaustivité, nous devrions citer pour mémoire les noms de Madame de Sévigné, Charles Nodier, Stendhal, Jules Michelet, Théophile Gautier ou Roger Vercel que la Merveille de l'Occident inspira tour à tour.

Cette constante attraction à l'égard des artistes (nombreux sont les peintres et photographes (1) qui ont employé leur talent à rendre hommage à ce haut lieu) semble résulter de l'étonnante charge symbolique qui caractérise le site.

> "Sans l'abbaye qui le couronne, ce rocher n'étonnerait personne : ce n'est pas un écueil sur lequel se brisent les bateaux. Sans la mer, le roc et le sable, ce monastère n'aurait pas eu *sa place à part dans l'imagination* * des hommes et dans leur mémoire.
> Car le fait est là : la plupart de nos compatriotes, sinon de nos contemporains, peuvent nommer cette silhouette." (2)

C'est l'interaction de ces données fondamentales que sont d'une part l'architecture et la figure tutélaire du Mont et d'autre part son implantation entre terre et mer, ("C'est et ce n'est plus la terre, c'est et ce n'est pas la mer" (3) écrivait Jules Michelet), dans cette zone étrange et équivoque des sables mouvants qui confère à cet espace sa valeur symbolique.

---

* souligné par nous

(1) cf BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, passim, qui présente différentes oeuvres représentatives.

(2) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 7.

(3) cité in Id., ibid., p. 8.

Architecture sacrée puisqu'un sanctuaire y a été édifié, dédié "à saint Michel au début du VIIIe siècle" par l'évêque Aubert (1), et qui abritait précédemment des cultes païens. Nous remarquons d'ailleurs une certaine analogie entre Saint Michel et les dieux des religions polythéistes :

> "Saint Michel est à la confluence chrétienne de plusieurs mythes païens. Il est Bélénus, dieu celte. Il est assimilé à Apollon, dieu gréco-romain." (1)

Comme ce dernier avait vaincu le serpent Python, il "triomphe du dragon suscité par Satan" (1) dans un combat qui oppose "les dieux chtoniens, puissances souterraines, et les puissances célestes" (1). Cette mission figure dans la représentation traditionnelle de Saint Michel qui revêt deux aspects spécifiques :

> "La juxtaposition des fonctions judiciaires et chevaleresques fut traduite symboliquement par deux attributs : l'Archange, brandissant l'épée, de la main droite, soutient, de la gauche, la balance." (2)

Il est la lumière. Mais il est encore à rapprocher de Mithra, dont il partage l'affection pour les taureaux et Mercure, en tant que messager de Dieu (3).

Saint Michel, dont l'étymologie signifie "qui est comme Dieu" (Mi-ka-el en hébreu) (4) et dont les "représentations guerrières" [...] de-

---

(1) BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 18.

(2) ALLEAU (René), Enigmes et symboles du Mont Saint-Michel, Paris, 1970, p. 203.

(3) BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 148.

(4) Id., ibid., p. 137.

meurèrent ancrées dans les consciences chrétiennes : le soldat de Dieu fait peur tout en protégeant le fidèle qui se tourne vers lui" (1).

> "Voilà pourquoi son culte fut souvent associé à des paysages mystérieux, où le grandiose le disputait à l'inquiétant." (1)

Sans oublier la

> "double tradition du "miracle des eaux" : dans un cas, c'est saint Michel qui protège et sauve une femme enceinte que la marée submergeait ; dans l'autre [...] c'est la Vierge. Les deux traditions en fait se complètent : les grèves sont le terrain commun de l'Archange, honoré au mont Tombe, et de la mère du Christ, pour laquelle on construira une chapelle, visitée régulièrement par les pèlerins, sur Tombelaine." (2)

Pèlerinage dont

> "l'ultime rite de passage [était], après la traversée des grèves, l'escalade même du Mont. Après des dizaines d'étapes d'une dizaine de lieues, l'escarpement du roc est comme une remontée au Calvaire. Enfin surgit l'église abbatiale qui [...] inonde à nouveau de couleurs célestes les fidèles rassemblés." (3)

Un pèlerinage, qui par bien des aspects, revêt les caractéristiques d'une initiation comme l'explique le Père de Senneville, prieur de la communauté du Mont Saint-Michel, à Jean-Paul Brighelli :

> "Dans le pèlerinage, l'homme retrouve le rite de la procession, d'un lieu à l'autre. Il réalise pleinement sa condition humaine, qui est justement une condition pérégrine." (4)

---

(1) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 9.

(2) BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 25.

(3) Id., ibid., p. 62.

(4) Id., ibid., p. 137.

Et l'initiation trouvait autrefois sa place en ces lieux où "l'eau et la terre sont encore mêlées en une confusion primordiale" (1).

> "Au temps des druides, Tombelaine était habitée par de girondes prêtresses qui initiaient les adolescents de la région aux mystères de l'amour. Le rite, comme le veut l'usage, s'accomplissait à la faveur de la nuit. Et quand l'initié, riche d'une nouvelle expérience et d'une déception nouvelle, retournait sur le continent, moitié à pied, moitié à la nage, les anciens de la tribu l'élevaient du grade d'*adulescentuius* à celui de *viro*." (1)

Espace de l'initiation dont spontanément le visiteur prend conscience à la découverte de ce lieu étrange qui

> "évoque les premiers moments du monde, la genèse, le chaos avant la lumière, comme si l'espace disait son histoire et que l'étendue appelait la durée." (2)

Espace où "entre la terre et la mer, la complicité est sans faille et la lutte sans merci" (2), où les marées sont les plus importantes d'Europe (3), où l'osmose des quatre éléments prélude à toute révélation accentuée par le symbolisme des lignes architecturales du triangle.

> "L'image du triangle tient à l'unité globale de cette construction humaine, qui contraste avec la disparité de ses éléments constitutifs." (4)

Forme géométrique parfaite d'où "rayonnent les trois puissances unies dans le Tout : l'homme, la nature et Dieu" (5).

---

(1) BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 166 (citation d'Alberto Savinio in Souvenirs).

(2) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 8.

(3) BRIGHELLI (Jean-Paul), Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel, Paris, 1987, p. 111.

(4) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 7.

(5) ENAUD (François) et JOUBERT (Luc), Le Mont Saint Michel, Paris, 1966, non paginé.

Cette mystérieuse silhouette pyramidale si souvent chantée par l'artiste, haut lieu de foi, d'art et d'histoire est un triangle sacré mais

> "Triangle sacré, le Mont est aussi la rencontre d'une ligne horizontale -qui est le don de la nature- et d'une ligne verticale - qui est l'oeuvre des hommes. Michel Tournier, au détour de ses *Météores*, note, à propos des lieux qui attirent et fascinent les voyageurs : "*...ils sont placés à l'intersection d'un paysage grandiose ou désertique et d'une ligne spirituelle verticale.*" La mer et le sable donnent l'horizontalité presque parfaite. La flèche de l'église matérialise la verticalité spirituelle. Le Mont Saint-Michel est le meilleur exemple de cette loi d'orthogonalité avancée par Tournier." (1)

Cet espace intensément spiritualisé

> "avait été depuis longtemps choisi par des chrétiens avides de solitude" (2)

et les moines retirés dans cet isolement lui communiquèrent une plénitude sans pareil. C'est pourquoi :

> "Dans leurs mains, fut déposé le trésor antique, une somme de connaissances, d'idées, de certitudes qui, lorsqu'il fut remis en circulation, enrichit toute la civilisation occidentale." (2)

Cette solitude conjuguée au rayonnement spirituel et intellectuel du lieu explique "le désir de s'y retirer, ou d'y être ensevelis" (3) qu'éprouvaient les chrétiens.

> "Le monastère était une parenthèse divine dans la société des hommes" (3)

---

(1) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 7.

(2) Id., ibid., p. 12.

(3) Id., ibid., p. 16.

si fortement hiérarchisée à l'époque médiévale dont elle était un reflet de par son architecture et son organisation : "les pauvres, au-dessus les seigneurs, au sommet les hommes d'Eglise" (1).

Cette plénitude qui a pour centre la Merveille elle-même ne se limite cependant pas à cet espace géographique précis:

> "Trois espaces concentriques servirent de cadre à la vie du Mont. Le premier cercle, c'est l'îlot rocheux. Une petite bourgade s'est réfugiée, à son pied. Le monastère s'est niché à son faîte. Ces deux mondes sont liés par de grands escaliers de pierre. Au-delà des grèves, commence le second cercle. C'est le littoral dont la vie fut de tout temps liée à celle de l'abbaye. Elle avait là son domaine foncier, et toutes ses dépendances. Cette Normandie avait aussi ses autorités politiques et religieuses dont le Mont dépendait. Enfin, le dernier cercle est moins défini ; c'est la sphère d'influence de ce lieu privilégié. Les pèlerins, autrefois, venaient de toute l'Europe ; aujourd'hui, les visiteurs affluent du monde entier." (2)

Le Mont Saint-Michel, déjà présent dans l'oeuvre de M. Tournier (3), apparaît à deux reprises au cours du récit des Amants taciturnes : la première fois lors de la rencontre sur la plage, à l'issue de l'initiation provoquée par Lagos ; la seconde à la fin du prologue, au petit matin, lorsque le dernier invité termine le cycle des nouvelles et contes. Cette récurrence est due au symbolisme éminemment sacré et transcendant du lieu qui vient alors ponctuer par son apparition, l'illumination, la révélation des deux initiations : il en est la matérialisation spatiale.

La révélation faite sur la plage par le sculpteur ne se limite pas au sens de la vie. A la demande de Nadège, Patricio Lagos (dont le prénom

---

(1) BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul), Mont Saint-Michel, Rennes, 1983, p. 30.

(2) Id., ibid., p. 92.

(3) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 427 et La Goutte d'or, p. 112.

vient du latin *"patricius"* et signifie étymologiquement "qui appartient à la noblesse, à l'élite" (1), induisant chez celui qui le porte raffinement, subtilité, élégance, réflexion et constance) s'exprime sur le silence. En effet Nadège s'étonne de le voir danser sans accompagnement musical. Lagos explique alors que le silence n'existe pas dans la nature :

> "Ce mot de silence, il l'a rejeté purement et simplement. "Le silence ? a-t-il dit, *mais il n'y a pas de silence* * ! *La nature déteste le silence* *, comme elle a horreur du vide." (2)

Il leur prouve leur erreur en les rendant attentifs à la discrète volubilité de la nature. Si les apparences font croire au silence, en fait, il n'en est rien. L'initié le sait, qui peut entendre le langage des éléments :

> "Ecoutez la grève par marée basse : elle babille par les milliers de lèvres humides qu'elle entrouvre vers le ciel." (2)

Il rappelle à Yves et Nadège la signification de l'adjectif volubile qui s'applique aussi bien au mouvement qu'exécute la mer lorsqu'elle encercle et absorbe ses statues, pareille au liseron qui s'accroche aux plantes qu'il finit par "étouffer sous sa délirante profusion ponctuée de trompettes blanches" (2), qu'au bruit qu'elle émet en venant s'écraser sur la plage :

> "Mais volubile, le flot l'est encore par le *babil enfantin* * qu'il *chuchote* * en s'épanchant sur la vase. Il insinue ses *langues* * sa-

---

(1) FOVILLE (Jean-Marc de), Les 1 000 prénoms pour vos enfants Paris, 1990, p. 514 et 515.

* souligné par nous

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 28.

lées dans les sables avec des *soupirs* * mouillés. Il voudrait *parler* *. Il cherche ses mots. C'est un bébé qui balbutie dans son berceau." (1)

L'auteur personnifie l'élément en lui conférant un comportement de nouveau-né : comme lui, il tente de communiquer sur un mode parfois difficilement intelligible, mais que l'initié (c'est-à-dire la mère), comprend. Un mode d'échange proche de la communication directe, par l'émotion et la sensation et en continuelle élaboration, empreint d'une inégalable douceur. Impression que partage le lecteur à la perception de cette allitération (répétition de la consonne b particulièrement douce, essentiellement placée à l'initiale de mots auxquels s'attache une connotation élevée de tendresse : bébé, balbutie, berceau) (2) et qui lui font aussitôt se représenter de petites bouches puériles laissant échapper des sons encore inarticulés.

Dans Les Météores, M. Tournier mentionnait déjà les "mille et mille bouches assoiffées" (3) de la plage. Il réutilise le même adjectif pour qualifier les sables photographiés par Lucien Clergue :

"Voici comment il décrit l'oeuvre du photographe d'Arles [...] :
"il chante le limon, la boue féconde, l'eau moirée, les sables *volubiles* *, les blessures infligées à la croûte desséchée par les flèches solaires, l'éclatement du soleil en *mille et mille* * idoles tremblantes et éblouissantes." (4)

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 28 et 29.

(2) cf MORIER cité in DUPRIEZ (Bernard), Gradus, les procédés littéraires, Paris, 1980, p. 34 ("consonnes initiales, mieux perçues et souvent mises en évidence par l'accent affectif").

(3) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 177.

(4) cité in BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 29.

Nous retrouvons une idée similaire développée par Michel Tournier dans Le Vagabond immobile où il attribue à la végétation, et plus spécifiquement aux arbres, cette fonction langagière. Il déclare à propos des branches horizontales et du feuillage :

> "C'est le poumon de l'arbre, les *mille et mille* * ailes qui battent comme pour s'envoler, les *mille et mille langues qui murmurent* * toutes ensemble quand un souffle de vent passe dans l'arbre. Au demeurant, *ramage* signifie à la fois chant et entrelacs de rameaux." (1)

Dans son essai intitulé, Michel Tournier. Le roman mythologique, Arlette Bouloumié relève cette constante dans l'oeuvre de l'auteur.

> "Le chapitre initial des *Météores*, intitulé "les Pierres Sonnantes" laisse pressentir la découverte de cet espace sensible, vivant comme un organisme, macrocosme auquel correspond le microcosme du corps humain des anciens philosophes. .
>
> Les "Pierres Sonnantes", nom mystérieux, suggère, dans cet espace breton, proche de la mer, de la grande respiration des marées, donc lié aux astres et au cosmos, que le minéral même a son langage, qu'un "pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres" selon la formule de Nerval, dans "Vers dorés". Il annonce la découverte finale de Paul, le poète, qui comprend "le langage des fleurs et des choses muettes" : "Tout est signe, dialogue, conciliabule. Le ciel, la terre, la mer parlent entre eux et poursuivent leur monologue". Paul entend "le chant du monde". "Le chuchotement s'élève à la puissance divine".
>
> Michel Tournier retrouve ici ce mode de penser appelé "prélogique" et que René Huyghes décrit dans *L'Art et l'Homme*.
>
> "Ici, l'objet n'est plus isolé dans sa définition, distingué de celui qui l'observe : l'un et l'autre sont reliés, de même que tout l'univers, par un animisme commun aux êtres et aux choses. Au sein de cette âme universelle, supposée aux objets, comme elle est éprouvée en nous-mêmes, tout se combine, non plus selon les lois mécaniques et physiques mais au gré d'un jeu de sympathies et d'antipathies qui entraînent attraction ou répulsion et dont la clef est l'analogie : toute réalité qui ressemble à une autre est ainsi solidaire ; elle tend à se confondre avec elle, à subir la même destinée... Une trame complexe de ressemblance relie le microcos-

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Vagabond immobile. p. 103.

> me et le macrocosme, l'homme et l'univers, le destin de l'individu et la révolution des astres. Il n'y a plus ici de connaissance parfaite que par la fusion de celui qui cherche à connaître et de l'objet de sa poursuite"." (1)

Cette interprétation "animiste" des phénomènes naturels met en exergue le besoin inextinguible de communication et de compréhension du monde que ressentent les êtres humains. Yves et Nadège en sont l'illustration. Cette quête permanente qui anime les protagonistes du premier récit du Médianoche amoureux revêt un aspect encore plus fondamental : la nécessité d'intégrer la relation dans un rituel déterminé qui soit lui aussi en parfaite adéquation avec le temps cyclique de la nature. Yves explique cette exigence à son épouse :

> "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." (2)

L'espace et le temps du récit deviennent ainsi indissociables, s'inscrivant simultanément dans le rythme cosmique. Il en va de même pour tout acte de la vie matrimoniale :

> "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." (2)

Il semble qu'il y ait urgence pour le couple à recréer ses

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique, Paris, 1988, p. 35.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 34. Thèse unanimement confirmée par les spécialistes, cf JEAN (Georges) Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 205 et BREMOND (Claude), "Le meccano du conte", Magazine littéraire 150, juil-août 1979, p. 14 qui note que le conte autorise cette répétition qui en constitue le processus de sacralisation.

traditions propres, son langage propre, son espace propre, sans quoi le péril de la séparation le guette. Il doit se doter de ces moules, de cet espace en creux des commémorations (et non des habitudes) et du dialogue pour parvenir à préserver l'état d'union.

Même si l'initiation que connaît le couple sur la plage n'est pas totalement achevée, (ils considèrent que P. Lagos "a répondu de façon obscure et mystérieuse" (1) à la question sur le silence mais conviennent de la différence de qualité du langage d'une plage à une autre (2) et acceptent l'éphémérité inhérente à toute vie), elle leur a permis de prendre conscience intuitivement du caractère bénéfique de la célébration de la répétition. Le message émis par l'artiste n'est pas complètement perçu.. L'opposition entre "sagesse laconique", "mots pesés, rares, mais lourds de sens" (3) et "bavardage de convention", "verbiage" (2), "effrayantes commères", "babillage généralisé" (4) résonne emphatiquement dans la dualité "sculpture, art de l'éternité" et "danse, art de l'instant éphémère par nature" (5) et donc pesanteur et légèreté, répétition et ennui. Problématique de la pesanteur dans son ambiguïté. La même problématique est présente dans L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera où la répétition joue cependant un rôle différent.

C'est ce poids de non-communication qui les pousse à décider, d'un commun accord, de se séparer.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 28.

(2) Id., ibid., p. 29.

(3) Id., ibid., p. 30.

(4) Id., ibid., p. 36.

(5) Id., ibid., p. 27.

Le terrible problème de la communication se pose à chaque être humain de façon spécifique. Nous savons qu'il est particulièrement présent dans l'oeuvre de Michel Tournier. Un exemple intéressant et original de communication nous est décrit dans Les Météores : la communication éolienne qui unit les jumeaux Jean et Paul. Ce langage, semblable à une musique, se caractérise par sa mise en contact direct de deux consciences, de deux affects, non formalisée. C'est une communication de type non Verbal, au-delà des mots, intuitive et enracinée au plus profond de l'être, tel que Paul la décrit :

> "[...] en vérité un langage de plomb parce que chacun de ses mots et de ses silences s'enracinait dans la masse viscérale commune où nous nous confondions. Langage sans diffusion, sans rayonnement, concentré de ce qu'il y avait en nous de plus personnel et de plus secret, proféré toujours à bout portant et doué d'une force de pénétration effrayante, je ne doute pas que ce soit pour échapper à sa pesanteur écrasante que Jean ait fui.
>
> *P.S.* - La parole humaine se situe à mi-chemin du mutisme des bêtes et du silence des dieux. Mais entre ce mutisme et ce silence, il existe peut-être une affinité, voire une promesse d'évolution que l'irruption de la parole oblitère à tout jamais. Le mutisme bestial du petit enfant s'épanouirait peut-être en silence divin si son apprentissage du tumulte social ne l'embarquait pas irrémédiablement dans une autre voie." (1)

Souvent la difficulté de communiquer se mue en impossibilité lorsqu'il s'agit d'un couple hétérosexuel. Cet échec du langage dans un tel couple se manifeste déjà dans Le Roi des Aulnes quand Rachel et Abel ne parviennent pas à échanger (2) et qu'au dialogue se substitue l'écriture, seul médium de communication possible lorsque les mots prononcés n'atteignent pas le partenaire.

---

(1) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 183 et 184.

(2) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 139.

Dans Le Médianoche amoureux, Yves suggère à Nadège la séparation parce que la communication lui paraît improbable, voire impossible.

> "[...] puisque toi et moi nous avons le malheur d'appartenir à des *sexes opposés* *, n'ayant plus rien à nous dire, il ne nous reste qu'à nous séparer." (1)

La vraie motivation de la rupture semble se situer dans l'essence même du couple qui tente d'unir homme et femme, séparés depuis le jardin d'Eden et que M. Tournier réconcilie sous la figure mythique de l'androgyne (2). Il déclare :

> "Les couples mixtes sont angoissés par le temps et ses ravages. Pour y échapper, ils s'accrochent à des couples mythiques - Tristan et Yseut, Roméo et Juliette. Il est clair que ces couples de l'amour éternel, inaltérable, stérile, ne sont pas de vrais couples mixtes, ce sont des jumeaux déguisés, des sortes de travestis." (3)

Pour Michel Tournier l'unité du couple est précaire, comme le fait remarquer Eric Brogniet :

> "La fragilité des rapports à l'intérieur du couple est présente à tout instant : les parents des jumeaux aux Pierres-Sonnantes, Paul et Jean, Robinson et l'île, Alexandre et Daniel, Tiffauges et Martine." (4)

Cette vision pessimiste puise son origine dans l'histoire person-

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 38.

(2) De nombreux récits de M. Tournier font directement allusion à ce mythe, cf. en particulier La Famille Adam in Le Coq de bruyère.

(3) PIATIER (Jacqueline), "Je suis un métèque de la littérature", (Propos recueillis par), Le Monde, 28 mars 1975, p. 16.

(4) BROGNIET (Eric), "Michel Tournier : de l'initiation au salut", Marginales, nov-déc. 1982, p. 14.

nelle de l'auteur :

> "une maturité monstrueusement précoce [qui] s'est muée peu à peu en une immaturité inguérissable. Je m'en sers comme d'un balcon du haut duquel je regarde avec ironie et nostalgie passer le couple." (1)

Cependant pour Françoise Merllié, Pierrot ou Les secrets de la nuit

> "inaugure une série de récits, où la guerre entre les sexes paraît abolie. Il est vrai que les femmes n'apparaissent pas toujours sous un aspect entièrement négatif dans les oeuvres antérieures. Il existait, dans l'ombre, une série de femmes privilégiées, qui jouaient comme contre-point discret aux autres : les ourdisseuses, opposées aux cardeuses, *des Météores*, par exemple. Derrière le motif du tissage, du fil à dévider et à couper, se profile la vieille figure des Parques, maîtresses de la destinée des hommes. Les ourdisseuses ont un rôle noble : elles créent une étoffe précieuse. Tandis que les cardeuses s'appliquent à déchirer ; et leur rôle dans l'histoire est souvent négatif ; ce sont elles qui introduisent revendications et discorde dans l'usine des Pierres Sonnantes. Cependant ces groupes, selon qu'ils sont vus par l'un ou l'autre des jumeaux, ne font pas l'objet du même jugement." (2)

L'image de la femme et par le fait même, du couple apparaissait jusqu'alors sous un double éclairage, comme le résume F. Merllié :

> "Il existe donc deux sortes de femmes : celles qui tissent, celles qui coupent. Créatrices, ou castratrices. Mères bonnes, ou mères mauvaises, avec cependant le risque que même la tisserande fabrique un cocon étouffant - châle de Maria-Barbara ou suaires de Véronique. La séparation entre les deux groupes n'est pas assurée [...]
>
> L'histoire de Pierrot montre pourtant pour la première fois qu'un homme peut à son tour avoir un rôle réparateur pour une femme. Colombine échappe ainsi aux deux types de séries antérieures, en apparaissant elle-même fragile, et susceptible de voir son image modifiée." (3)

---

(1) TOURNIER (Michel) et TOUBEAU (Jean-Max), Le Vagabond immobile, p. 11.

(2) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 159 et 160.

(3) Id., ibid., p. 160.

Ainsi s'explique le caractère novateur de ce conte qui postule l'éventualité d'une vie conjugale tissée sur les liens de l'amour.

Dans Les Amants taciturnes, Yves et Nadège choisissent d'officialiser leur désunion et fixent alors le moment et le cadre de cette annonce à leurs amis : un repas nocturne préparé par Yves, la nuit du solstice d'été et ce dans leur maison, située dans la baie du Mont Saint-Michel (1).

En premier lieu, ils décident d'organiser un médianoche. Ce terme d'origine espagnole a pris successivement les significations suivantes relevées dans le Trésor de la langue française :

> "*Vx* ou *littér.* Repas fin pris après minuit sonné, notamment lors du passage d'un jour maigre à un jour gras. *Aller à un médianoche. Faire médianoche (Ac.) Je ne crois pas que Laïs, la belle Impéria et Madame Vannoza, qui fut maîtresse d'un pape, aient jamais plus galamment égayé une médianoche* (GAUTIER, *Fracasse*, 1863, p. 194).
>
> - *P. ext.* Souper léger pris vers minuit. *Il exigeait qu'elle allât chercher à la cuisine les restes. Mathilde s'étonnait de trouver à ces médianoches un délassement amer* (MAURIAC, *Génitrix*, 1923, p. 334). *Arrivé à Archambault peu après minuit, nous réveillons Coppet, qui prépare un médianoche, et causons avec lui jusqu'au matin* (GIDE, *Voy. Congo*, 1927, p. 815).
>
> **Rem.** Ce mot est parfois fém., v. *supra* ex. de Gautier.
>
> ◊◊ **Prononc. et Orth.** : [medjanɔʃ *Ac.* 1694, 1718 : *me-*, dep. 1740 : *mé-*. **Etymol. et Hist.** 1671 (M^me^ DE SEVIGNE, *Lettres*, éd. M. Monmerqué, t. II, pp. 189-190 au sens donné par RICH. 1680 : "sorte de soupé où l'on mange de la viande et qu'on fait un samedi après minuit sonné"). Empr. à l'esp. *medianoche* (composé de *media*, fém. de *medio* "qui est au milieu", du lat. *medius*, v. *mi* et noche "nuit", du lat. *noctem*, v. *nuit*) propr. "minuit" (XIVe s, [...] qui a dû prendre ensuite, en esp., le sens de "repas pris après minuit *FEW* t. 7, p. 217 b). *Medianoche*, terme de la noblesse a peu à peu été supplanté par *réveillon* *, terme de la bourgeoisie 1690). **Bbg.** BOULAN 1934, p. 80." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 38.

* souligné par nous

(2) Trésor de la langue française, Tome XI, Paris, 1985. p. 564.

Terme qu'affectionne A. Gide qui l'utilise également dans Isabelle :

> "- Ma foi, je vous avoue que je n'ai pas dîné. Elle me fit entrer dans une vaste salle à manger où se trouvait préparé un médianoche confortable."
>
> GIDE, Isabelle, I. (1)"

Au cours de ce dîner, offert par Yves et Nadège, l'amour est au menu, au même titre que les produits de la mer.

> "ELLE. Nous leur parlerons, ils nous parleront, ce sera la grande palabre sur le couple et l'amour. Ce sera un médianoche d'amour et de mer." (2)

Yves et Nadège organisent ce repas de divorce avec autant de soin que s'il s'agissait d'un repas de noces. Le médianoche est préparé minutieusement. Nous percevons une véritable mise en scène dans l'ordonnancement de cette soirée. Le menu est comme il se doit en pareille circonstance soigneusement étudié, mais nous notons d'ores et déjà qu'Yves décide :

> "On ne servira que des produits de ma pêche à pied." (3)

La modalité en est fixée puisqu'ils

> "[...] n'avaient pas prévu un dîner régulier autour d'une table, mais un service permanent auquel chacun prendrait part au gré des arrivées." (4)

La motivation en est connue depuis le moment exact où ils déci-

---

(1) cité in ROBERT (Paul), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, tome IV, Paris, 1980, p. 334.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 38 et 39.

(3) Id., ibid., p. 38.

(4) Id., ibid., p. 39.

dent de se séparer "avec éclat" (1).

Yves et Nadège prévoient méticuleusement l'instant de l'annonce de la nouvelle à leurs amis. Nadège conçoit non sans humour le déroulement du scénario jusqu'au texte même de la révélation :

> "Oudalle et Nadège se séparent parce qu'ils ne s'entendent plus. Il leur arrive même d'avoir des mots. Puis un mauvais silence les entoure..." (2)

Mais chose étonnante, Yves et Nadège entendent choisir également le thème de la conversation de la soirée. A cet égard, Nadège emploie le terme palabre dont nous sentons d'emblée la connotation négative. Même si ce mot d'origine espagnole désigne dans son sens premier une conférence, il n'en demeure pas moins que ce terme de nos jours est péjoratif, comme en témoigne cette définition donnée dans l'Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain de Dupré :

> "Sens vieilli, "présents faits à des roitelets d'Afrique", puis "pourparlers entre indigènes ou avec eux". Enfin, par extension, il a pris le sens de "discussion longue et inutile", sans aucun élément exotique : *J'en ai assez de toutes ces palabres.* C'est le sens actuel dans le français contemporain." (3)

Dans le Petit Larousse illustré, le mot palabre est attribué à une discussion "oiseuse" (4).

Le choix de ce mot est révélateur de l'état d'esprit dans lequel se trouve la narratrice, peu confiante dans les vertus bénéfiques d'une telle

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 38.

(2) Id., ibid., p. 39.

(3) DUPRE, Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain, tome III, Paris, 1972, p. 1824.

(4) Petit Larousse illustré, Paris, 1972, p. 731.

conversation puisqu'elle n'envisage pas un seul instant une éventuelle remise en question de leur résolution ; elle s'adresse à son mari en employant le futur, ce qui ne permet aucun doute quant à la suite des événements :

> "Et lorsque le dernier invité sera parti, nous placerons sur la porte de la maison un écriteau : A VENDRE, et nous nous éloignerons à notre tour dans des directions différentes." (1)

Le repas se déroule comme prévu, du moins pour ce qui concerne l'organisation du buffet et le menu. Mais la prise de parole qui s'opère ne correspond point à ce qu'imaginaient Yves et Nadège. Les convives ne se perdent pas dans d'interminables débats dont chacun sort habituellement avec la même opinion que lorsqu'il y était entré (2). Pas un seul invité ne songe à élaborer une théorie de l'amour ou du couple. A la discussion stérile initialement prévue se substitue tacitement une narration continuée, création continuée d'un flux de récits dont chaque commensal tout à tour se fait le démiurge.

Une succession ininterrompue d'histoires déferle sur les amants taciturnes qui écoutent, étonnés, fascinés. Ils ne participent pas à un échange d'idées, de convictions ou de doctrines mais ils partagent avec leurs convives des émotions diverses selon le contenu des récits qui appartiennent à des genres bien différents. Car nouvelles et contes s'envolent dans la nuit après avoir marqué d'un trait indélébile les hôtes. Comme si leur caractère éphémère (dont ils ont conscience et qui leur fait évoquer les "statues de sable de Lagos") s'appliquait à les métamorphoser

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 39.

(2) cf Id., ibid., p. 107 où une introduction au récit semble justifier la présence de quelques réflexions.

avant de se dissiper (1). Un lien s'établit entre le message qu'ils ont reçu sur la plage et celui qu'ils entendent lors du médianoche. La formulation orale (et non écrite des récits, M. Tournier voulant (2) délibérément se placer dans la lignée des conteurs) se situe également dans le domaine de l'éphémère. Le narrateur omniscient qui expose les événements de la soirée mentionne l'effet produit par les récits sur Yves et Nadège :

> "Ils suivaient le lent travail que cette succession de fictions accomplissait en eux." (1)

En se laissant baigner par les nouvelles et contes, les héros peu à peu ouvrent le champ de leur affectivité à la magie des mots et des récits.

A l'aube, Nadège et Yves vivent une double initiation dans une atmosphère de secret propice au dévoilement (et dont la démarche initiatique ne saurait faire l'économie (3)) : l'instauration de la ritualisation de gestes et de paroles est indispensable à la survie de leur couple. Cette ritualisation qui ne se limite pas à une simple réplique ou répétition des actes accomplis ou des mots prononcés la veille mais, bien au-delà des habitudes, consiste en une re-création, une re-célébration quotidienne des échanges gestuels ou verbaux, métamorphosant leur relation conjugale en véritable communion, substituant au mutisme et à l'indifférence la communication et la complicité. La révélation revêt parallèlement des ac-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 40.

(2) ainsi qu'il l'a confirmé à Apostrophes, le 28 avril 1989.

(3) cf BETTELHEIM (Bruno), Les Blessures symboliques, Paris, 1977, p. 57 et VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 63.

cents de simplicité et d'émotion dans la bouche de Nadège qui comprend au cours de cette expérience du médianoche la cause profonde de leur mésentente : la carence d'un espace imaginaire à édifier et partager.

Un espace du couple qui viendrait investir l'espace de leur habitat d'une dimension sacrée.

Cet espace d'imaginaire et de tendresse, M. Tournier le qualifie métaphoriquement de "maison de mots où habiter ensemble" (1). Il ne s'agit plus pour eux de loger côte à côte dans la même villa comme ils sont parvenus à le faire jusqu'à présent, d'occuper physiquement un lieu acquis conjointement. Mais de construire dans cette structure spatiale un authentique foyer dont les fondations s'enracineraient dans les rites culinaires ou culturels et les murs, étayés par les solives de la poésie et de l'amour retrouvés, s'élèveraient tels les piliers d'un oratoire dont les matériaux composites auraient été rassemblés par les amants eux-mêmes, aidés de leurs amis :

> "-Ce qui nous manquait en effet, c'était une *maison de mots où habiter ensemble* *. Jadis la religion apportait aux époux un édifice à la fois réel -l'église - et imaginaire, peuplé de saints, enluminé de légendes, retentissant de cantiques, qui les protégeait d'eux-mêmes et des agressions extérieures. Cet édifice nous faisait défaut. Nos amis nous en ont fourni tous les matériaux. La littérature comme panacée pour les couples en perdition..." (1)

Le rôle joué par la littérature orale que certains critiques ont hâ-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 42.

* souligné par nous

tivement et caricaturalement réduit à une "thérapie pour les couples en instance de séparation" est fondamental puisqu'il élève les époux au rang d'initiés ainsi que le suggère la métaphore aquatique employée par Yves :

> "Nous serons désormais comme deux truites frémissant flanc à flanc dans les eaux d'un torrent de montagne". (1)

La répétition de la consonne r et du son [an] assortie du choix des termes (frémissant, torrent, montagne) souligne à la fois la "vitalité" dont fait preuve le couple régénéré et la pureté qui le caractérise à nouveau.

Il est à remarquer que l'eau dans laquelle ils se voient évoluer possède par son essence même un caractère lustral. Celui-ci, accentué par la connotation symbolique qui se rattache à l'eau courante, se trouve sur-déterminé par le fait que cette eau prend sa source dans la montagne.

La montagne dont le symbolisme est varié :

> "il tient de la hauteur et du centre. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendance ; en tant qu'elle est le centre des hiérophanies atmosphériques et de nombreuses théophanies, elle participe du symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi **rencontre du ciel et de la terre**, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine." (2)

Notion incontestable auquel il convient d'ajouter celle "de stabilité, d'immutabilité, parfois même de pureté" (1) dont l'expérience

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 42.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 645.

phénoménologique ne peut que confirmer les impressions précitées comme le souligne Jacques de la Rocheterie :

> "Dans la pratique, l'expérience montre, qu'en haute montagne, nous éprouvons une sorte d'exaltation qui donne à l'alpinisme, malgré ses dangers, un caractère passionnel : il semble que les idées étroites, les sentiments mesquins, disparaissent au fur et à mesure que nous approchons d'un sommet, objet de notre effort.
> C'est que nous nous évadons, momentanément, de l'impression étouffante de tourner en rond autour de l'ego dans le champ étroit de la seule conscience pour -au moins symboliquement- nous hisser au niveau d'une vue panoramique des choses [...]." (1)

Une eau pure, baptismale les libère de toute sujétion à la monotonie de la routine. La commémoration se conjugue dans ce récit sur le mode optimiste, l'auteur lui attribuant "le secret du bonheur" (2) et l'opposant symboliquement et radicalement à la commémoration de type tragique évoqué dans les premières nouvelles du Médianoche amoureux.

M. Tournier décrit métaphoriquement un espace de communication intime, kinesthésique et linguistique, simultanément ouvert sur l'extérieur (c'est grâce à l'intervention des amis qui leur offrent des mots qu'ils renouent un dialogue depuis longtemps suspendu) parce qu'issu d'une force centripète, et clos sur l'intériorité rituelle du couple, centrée sur la commémoration des gestes du quotidien.

Cette révélation a pour cadre la maison d'Yves et Nadège, sise en bord de mer dans la baie du Mont Saint-Michel. Et plus particulièrement

---

(1) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La nature, Paris, T. II, 1988, p. 169.

(2) BOLOGNE (Jean-Claude), "Le Médianoche amoureux", La Wallonie, 28 avr. 1989.

la terrasse qui constitue un espace de transition ouvert sur le dehors, un espace dont "le plancher à claire-voie" (1) (médium sur pilotis entre le ciel, la terre et l'eau) (2), permet de poser le regard sur la plage, mais qui fait cependant partie intégrante de la maison qu'elle prolonge comme une main tendue vers l'horizon.

Les époux peuvent ainsi communier avec l'espace du dehors. Ils sentent que les éléments sont en harmonie avec leur vécu, qu'il existe des correspondances entre leurs états d'âme, leur quête et le livre secret de la nature qu'ils ont appris à déchiffrer d'abord avec Lagos, puis en compagnie de leurs amis :

> "La marée montante courait sous le plancher à claire-voie de la terrasse. 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, comme l'avait bien compris Lagos." (3)

La terrasse est souvent le lieu privilégié d'une approche de la nature, d'un contact direct avec les éléments, le cosmos, l'infini. Le roi mage Faust s'y réfugie après la mort de son fils et y interroge le ciel.

La terrasse (4), espace de la réflexion, de la méditation, le regard tourné vers le lointain, et qui souligne tantôt une adéquation, tantôt une discordance entre sentiments éprouvés par les héros et configuration cosmogonique. La profonde méditation de ces personnages trouve pour

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 41.

(2) cf Id., Morts et résurrections de Dieter Appelt, p. 10.

(3) Id., Le Médianoche amoureux, p. 51.

(4) motif récurrent dans l'oeuvre de M. TOURNIER, cf Le Roi des Aulnes, p. 363 et 577.

cadre cet espace du "bâti naturel", du "clos ouvert" de "l'horizontal vertical". Ainsi en est-il dans Gaspard, Melchior et Balthazar, où Gaspard, roi de Méroé, déçu par la trahison de la jeune phénicienne Biltine, se réfugie sur une terrasse :

> "J'errais sur ma terrasse, considérant dans une délectation morose que la noirceur de mon âme est vide, alors que celle du ciel nocturne scintille d'étoiles, [...]" (1)

Dans Gilles et Jeanne, Blanchet se livre à la recherche de Gilles de Rais à travers tout le château avant de le découvrir sur la terrasse, en proie à une fièvre singulière :

> "Il le chercha longtemps dans les salles et les pièces du château. Il dut monter jusqu'à une petite terrasse qui se trouvait à proximité justement de la cheminée incriminée. Gilles se tenait là, et il ressemblait dans son exaltation effrayante à un homme possédé par une obsession ténébreuse." (2)

La terrasse d'Yves et Nadège ouvre sur le Mont Saint-Michel à l'heure où le soleil se lève pour saluer la révélation offerte au couple d'un embrasement magique, écho d'un symbolisme solaire présent dans la figure tutélaire de Saint Michel à l'épée de feu encore accentué par l'enracinement de cette nouvelle noce dans le temps mythique du solstice.

En la circonstance, du solstice d'été qui "marque l'apogée de la course solaire" (3) car le soleil y brille au zénith.

---

(1) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 32.

(2) Id, Gilles et Jeanne, p. 56.

(3) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 896.

Il est important de noter à ce sujet que

> "le feu, qu'il soit flamme ou soleil, témoigne de l'esprit dans l'univers de Tournier." (1)

Françoise Merllié ajoute à ce constat établi après analyse du thème du feu et du symbolisme solaire dans Vendredi ou Les limbes du Pacifique (2) :

> "De plus, Koussek rappelle dans *Les Météores* que c'est sous forme de langues de feu que l'Esprit-Saint est descendu sur les apôtres et leur a donné le don des langues. Ce don de parler, Robinson le retrouve, lui aussi, dans son hymne au soleil. Après le mutisme de la solitude, ou la sécheresse d'un langage destiné à donner des ordres et à recenser des possessions, il découvre le lyrisme : "Soleil, délivre-moi de la gravité..." (VLP p. 217). Feu et paroles sont liés." (3)

Cette union feu, lumière et parole rythme cette première partie du Médianoche amoureux, établissant un lien constant entre figure lumineuse et numineuse du Mont Saint-Michel et initiation des amants taciturnes.

Ce rapprochement des époux avec pour toile de fond cette abbaye prestigieuse nous rappelle un passage de Notre Coeur de Guy de Maupassant, paru en 1890.

> "Michèle de Burne et André Mariolle la contemplaient, puis se regardaient, mêlant l'un et l'autre au trouble naissant ou suraigu de leurs coeurs la poésie de cette apparition dans cette matinée rose de juillet." (4)

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 112.

(2) Id., ibid., p. 110 à 113.

(3) Id., ibid., p. 112 et 113.

(4) cité in POUCHAIN (Gérard), Promenades en Normandie avec un guide nommé Guy de Maupassant, Condé-sur-Noireau, 1986, p. 147.

M. Tournier apparie cet espace topologique si riche et l'espace rituel du repas afin de conférer à la révélation un statut unique. D'une part, il accorde une grande attention au rôle symbolique que peut jouer la nourriture dans la vie quotidienne et d'autre part, il insiste sur l'aspect convivial et commémoratif du banquet qui prend dans Le Médianoche amoureux la coloration d'un banquet platonicien (1) et d'une célébration religieuse au sens étymologique de ce terme, dérivant du nom religion (qui relie).

Le thème du repas est fort récurrent dans l'oeuvre de M. Tournier :

> "Le thème de la nourriture est un sujet essentiel dans l'oeuvre de M. Tournier, même en dehors du Roi des Aulnes. Les réflexions de Robinson sur le pain dans Vendredi ou Les limbes du Pacifique, celles de Pierrot dans Pierrot ou Les secrets de la nuit et même le titre du dernier ouvrage de M. Tournier : Le Vol du vampire marquent la permanence de cette préoccupation." (2)

Il semble que les plus étonnants soient ceux offerts par Hérode (3) ou Taor (4) dans Gaspard, Melchior et Balthazar : ils se distinguent d'une part par l'abondance et l'originalité des mets qui les composent (5) et d'autre part par la complexité du rituel qui les accompagne. Il est à noter également qu'ils sont généralement centrés sur une catégorie spéci-

---

(1) CORDIER (Marcel), ""Le Médianoche amoureux", de Michel Tournier. Vive le couple !", La Liberté de l'Est, 25 avril 1989, p. 4 (supplément hebdomadaire).

(2) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 51.

(3) TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior, et Balthazar, p. 108 et 109.

(4) Id., ibid., p. 228 et 229.

(5) ce sont de véritables festins.

fique de nourriture ; par exemple, le repas offert par Taor aux enfants de Nazareth regroupe des nourritures sucrées (1).

Les repas abondent pareillement dans Le Médianoche amoureux (2) :

- repas pris au petit matin par les deux anciens camarades de classe autour d'une omelette confectionnée à partir des mousserons ramassés par le narrateur de la première nouvelle, Les Mousserons de la Toussaint (3),

- dans Le Mendiant des étoiles évocation du dîner préparé par Charlie Chaplin dans La Ruée vers l'or et qui ne sera pas partagé car ses amies ne se rendent pas à l'invitation du héros qui reste seul, déçu, fatigué de ses efforts restés vains :

> "Il s'est ruiné en friandises, en menus cadeaux. Dans sa baraque, il a dressé une table magnifique avec des bougies sur une nappe blanche. Et personne ne vient. Il s'endort le nez sur la table." (4)

Il rêve alors qu'il danse pour distraire ses invités, et autre mention significative dans ce récit, une parabole de l'Evangile sur des circonstances analogues où le maître de maison qui voulait offrir à ses hôtes un fastueux banquet se voit contraint d'envoyer ses serviteurs, l'épée à la main, mander des passants dans la rue :

---

(1) MIGNONE (Patricia), Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier. Liège, 1980-1981, p. 66.

(2) cf in TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 267, allusion à l'abondance des repas dans l'Evangile.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 51.

(4) Id., ibid., p. 178.

> "Pas un peintre n'a eu à ce jour l'audace de représenter cet incroyable banquet : la table somptueuse, le maître dévoré de chagrin et de rancune, et une brochette d'estropiés et de calamiteux, et enfin ces pauvres passants ahuris et épouvantés qu'on a traînés là de force." (1)

Ces deux évocations successives de singuliers repas rappellent la tentative avortée des deux protagonistes du Mendiant des étoiles d'organiser un réveillon somptueux pour quelques pauvres de Calcutta, avec abondance de fruits, beignets et miel (2),

- festin, espace de l'initiation du héros dans Angus (3), dont l'auteur ne décrit que les reliefs,

- repas de "communion" dans Pierrot ou Les secrets de la nuit (4), qui réunit dans la cave de Pierrot les trois amis autour d'une savoureuse brioche, repas auquel nous nous référerons encore au cours de cette étude sur l'espace du médianoche,

- banquet de noces dans La Légende du pain où les aliments et boissons choisis pour composer le repas proviennent des deux villages ennemis de Plouhinec et Pouldreuzic :

> "Quant au banquet de noces, on y mangerait des artichauts et des pommes de terre, des oies et du cochon, le tout arrosé également de cidre et de poiré." (5)

Le choix du pain à distribuer pour cette solennelle circonstance

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 178 et 179.

(2) Id., ibid., p. 175.

(3) Id., ibid., p. 224.

(4) Id., ibid., p. 241 et 242.

(5) Id., ibid., p. 244.

est l'objet de longues discussions et les fiancés s'emploient à créer une nouvelle recette de pain pour le village de Plozévet : le pain crustacé "composé d'une croûte dorée entourant la masse douce et moelleuse de la mie" (1) est inventé par Gaël à cette occasion,

- enfin deux banquets dans le dernier conte intitulé Les deux Banquets ou La commémoration. Le premier dont "la finesse, l'originalité, la richesse et la succulence des plats qui se succédèrent sur la table dépassèrent toute attente" (2) et le deuxième imitant en tous points le précédant et lui conférant par le fait même un statut ontologique.

Dans cet extrait, la symbolique de l'instauration du rituel est fondamentale et justifie, semble-t-il, l'absence de précisions concernant la composition du menu.

Rituel souligné déjà par P. Valéry :

> "Quoi de plus important que l'acte du repas ? L'homme du monde le moins observateur ne voit-il pas dans l'installation et le progrès rituel d'un repas, une ordonnance toute liturgique ? Toute la civilisation ne paraît-elle point dans ces apprêts et dans ces soins qui consacrent une conquête de l'esprit sur l'impulsion dévorante directe ?" (3)

L'espace du repas occupe donc une place privilégiée dans Le Médianoche amoureux. C'est un espace social dont M. Tournier s'est plu à

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 246.

(2) Id., ibid. p. 266.

(3) VALERY (Paul), "Variations sur la céramique illustrée" in Oeuvres II, Paris, 1960, p. 1 352.

souligner le rôle essentiel au sein de l'éducation dans un article du Monde des livres lors de la parution d'un ouvrage de Frédéric Lange : Manger ou les jeux et les creux du plat :

> "Quel n'est pas le poids du repas familial dans l'éducation -se tenir bien à table, manger proprement, être privé de dessert, pouvoir ou non manger entre les repas (c'est-à-dire de façon non rationalisée). Plus tard le repas de noces, le déjeuner d'affaires, le souper fin- et, même au niveau suprême du sacré, l'eucharistie, -placent l'acte alimentaire au premier rang des conduites sociales". (1)

M. Tournier à cette occasion écrit à propos du geste de la table :

> "La conduite du mangeur déborde largement la fonction nutritionnelle : en elle s'inscrivent le problème de ses relations avec son milieu et la solution de ce problème. "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". (1)

M. Tournier suit (2) Frédéric Lange quand il analyse la symbolique bivalente de la table :

> "La table sépare, distingue et unit en même temps. Elle médiatise le contact du ciel et de la terre. La terre entre par les pieds du mangeur et sort par sa tête, le ciel lui entre par la tête et sort par ses pieds. La table est membrane, goulot, diaphragme. Elle sépare l'inconscient du conscient, l'animalité de l'humanité, la nature de la culture, et aménage en même temps un passage entre ces niveaux. (1)

Dans Les Amants taciturnes, cet espace social fait partie intégrante du parcours symbolique puisqu'il inclut mort initiatique (avale-

---

(1) TOURNIER (Michel), "Quand Michel Tournier suit Frédéric Lange. Autour du mystère de la table," Le Monde, 29 août 1975, p. 9.

(2) cf titre de l'article.

ment) et révélation. Il représente un espace d'intimité dont la thématique gastronomique confirme le symbolisme précité.

Le repas qui a donné à l'ouvrage son titre est pris au milieu de la nuit. Ce n'est pas la première fois que M. Tournier réunit ses personnages autour d'un médianoche. Dans une des nouvelles du Coq de bruyère, l'auteur présentait son héros, Félix Robinet, alias Tristan Vox, "spiqueur" à la radio (1), empressé de rentrer dîner à la maison après sa soirée de travail :

> "[...] n'avait-il qu'une hâte, en sortant peu après minuit du studio : regagner le gîte conjugal où l'attendait son épouse, la douce et plantureuse Amélie -née Lamiche- avec un petit *médianoche* * de sa façon, c'est-à-dire à la mode auvergnate. [...] Ce souper quotidien où les Robinet communiaient dans la béatitude gastronomique, on pouvait regretter que personne n'en fût témoin, car leurs mines gourmandes et attendries, lorsque le plat longuement concocté déroulait ses effluves enivrants sous leur nez, fournissaient l'image même du bonheur et de la fidélité conjugale." (2)

Ce repas dont le scénario ritualisé semble immuable offre aux époux un cadre idéal pour partager nourriture et intimité. Dans cet espace du dîner nocturne, les personnages ne font plus qu'un tant est considérable le pouvoir des rites commémoratifs en particulier lorsqu'ils relèvent de la manducation. Car il existe une véritable psychologie de la fonction alimentaire dans l'univers de M. Tournier (3).

Dans Les Amants taciturnes, le médianoche réunit une vingtaine

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Coq de bruyère, p. 127.

* souligné par nous

(2) Id., ibid., p. 131.

(3) cf Id., Le Vagabond immobile, p. 53.

de convives pour un banquet, symbole de "participation à une société, à un projet, à une fête" (1). L'intention d'Yves et Nadège est explicite : ils veulent annoncer à leurs amis leur décision et ceci au cours d'une réception, un repas de séparation.

De façon prosaïque, nous savons qu'un repas de ce type favorise les échanges tout en dégageant "une atmosphère cordiale, franche et euphorique" (2) où partage de nourriture et de paroles se superposent ou se mêlent.

Mets et mots sont toujours étroitement liés dans l'oeuvre de M. Tournier. Ainsi "il s'inscrit dans une longue tradition" (3) de rite communiel universel, dont l'apogée se situe dans la Cène au cours de laquelle Jésus se donne en nourriture et instaure la commémoration par des paroles qui opèrent une authentique métamorphose du pain et du vin en corps et sang du Christ :

> "Nourriture vivifiée par une parole... paroles qui se font nourriture et sont mises à la disposition des humains désormais pour l'éternité." (4)

Dans la préface du livre de Philippe Mordacq, Le Menu. Une histoire illustrée de 1751 à nos jours, M. Tournier affirme :

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 105.

(2) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. Le corps humain, T. I, Paris, 1987, p. 130.

(3) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux", ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 142.

(4) Id., Michel Tournier, Paris, 1988, p. 154.

> "Non, décidément, on n'échappe pas au sacré et à l'extrême gravité de sa profanation dès qu'on touche au mets nommé. Il faut donc aller plus loin et plus haut, au risque d'être accusé de blasphème. On ne donnerait pas une idée fausse des Evangiles en en faisant une suite de repas de plus en plus spiritualisés, depuis celui des noces de Cana jusqu'à la Cène. Au cours de ce dernier repas avec ses apôtres, Jésus offre à ses compagnons le pain et le vin en leur disant : "Ceci est mon corps, ceci est mon sang". Il ne fait rien d'autre alors que de donner leur juste nom à ces aliments. Toute la grandeur de son geste tient dans le contraste qui éclate entre la banalité de ces choses - un peu de vin, un peu de pain - et la majesté qui leur est soudain conférée." (1)

C'est cette découverte essentielle (2) qu'effectue Taor, "dont toute la vie [...] s'axait sur des préoccupations alimentaires" (3) après avoir lui-même été nourricier.

> "Taor dont toute la vie est axée sur des préoccupations alimentaires cite l'Evangile selon Saint Jean : C'est moi qui suis le pain vivant descendu du ciel. Si vous ne mangez la chair du Fils de l'Homme et ne buvez son sang, vous n'aurez pas la vie en vous. Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui."
>
> On trouve ici la nécessité de l'incorporation sous peine de dépérissement, la promesse d'immortalité." (4)

Le pouvoir de la parole est déjà attesté dans La Genèse d'une part, lors de l'acte créateur divin et d'autre part, au moment de la dénomination par Adam de chaque créature. L'attribution d'un nom confère incontestablement une existence propre à la personne ou l'objet

---

(1) TOURNIER (Michel) in MORDACQ (Philippe), Le Menu. Une histoire illustrée de 1751 à nos jours, Paris, 1989, préface.

(2) cf TOURNIER (Michel), Gaspard, Melchior et Balthazar, p. 267 à 269.

(3) Id., ibid., p. 267.

(4) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 64.

nommés et un pouvoir à l'homme qui l'effectue (1). Dans Vendredi ou Les limbes du Pacifique, Robinson procède ainsi, comme le rappelle F. Merllié :

> "Robinson semble répéter cette situation lorsqu'il tire l'île du chaos mental où il la tenait pour séparer ses différents éléments, les recenser et les nommer." (2)

Lors de la transsubstantiation s'effectue une restauration de l'unité perdue entre parole et nourriture telle qu'elle existait antérieurement à la chute. C'est l'interprétation qu'en donne M. Tournier dans Gaspard, Melchior et Balthazar :

> "La chute de l'homme a cassé la vérité en deux morceaux : une parole vide, creuse, mensongère, sans valeur nutritive. Et une nourriture compacte, pesante, opaque et grasse qui obscurcit l'esprit et tourne en bajoues et en bedaines !" (3)

Dans ce médianoche, les paroles des amis se muent au cours de la nuit en nourriture pour les époux désunis. Les mots ont un effet indéniable sur les amants. Certes leur signification détermine largement la perception que les personnages en ont. Mais leur qualité intrinsèque n'est pas toujours constante. Le mot vit également par le contexte dans lequel il se trouve inséré. Michel Tournier déclarait à Jean-Jacques Brochier lors d'un entretien :

> "- Les mots sont plus ou moins asservis selon les genres : la formule mathématique constitue le degré maximum d'asservissement du mot puis, dans un ordre décroissant, les sciences, les sciences de la vie, puis l'histoire, puis les biographies romancées, puis le roman ; enfin, le degré d'asservissement du mot est minimum dans la poésie. Au som-

---

(1) cf RIBARD (Jacques), "La symbolique du nom dans Le Conte du Graal" in Mythe. Symbole. Roman, Actes du Colloque d'Amiens, Paris, 1980, p. 5.

(2) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 154.

(3) TOURNIER (Michel), Gaspard. Melchior et Balthazar, p. 195.

> met, le mot n'existe pratiquement pas, c'est un simple outil souple comme un gant. A la base, le mot est tout. D'ailleurs, cette hiérarchie est confirmée par la traduction [...]" (1)

qui présente plus ou moins de difficultés selon qu'elle concerne l'un ou l'autre de ces domaines, problèmes inexistants en mathématiques mais insolubles en poésie.

Et dans la prose, tous les degrés de complexité apparaissent. Michel Tournier poursuit :

> "Dans la prose, on trouve évidemment tous les degrés : la prose est plus ou moins "poétique", les mots sont plus ou moins gras, plus ou moins lourds, plus ou moins substantiels". (1)

A toutes ces considérations, s'ajoute l'impression que donnent les mots en raison de leurs sonorités, (M. Tournier aime beaucoup le mot médianoche qui rime avec brioche et comporte une notion de substantialité mais aussi avec cinoche, un des termes dont il affectionne la consonnance argotique) (2) et surtout de leur désuétude comme l'explique Fr. Stirn dans son ouvrage :

> "La poésie, pour Michel Tournier, réside dans les mots eux-mêmes ; il semble soucieux d'abord du mot juste ; celui-ci est souvent le mot inusité, car le mot trop commun ne peut désigner que des choses très habituelles ; le mot rare convient à des réalités extraordinaires et, par son étrangeté même, suscite le rêve, donne le sentiment du fantastique et du mystère." (3)

---

(1) BROCHIER (Jean-Jacques), "Qu'est-ce que la littérature ? Un entretien avec Michel Tournier", Magazine littéraire 179, déc. 1981, p. 80.

(2) cf l'émission littéraire de Bernard PIVOT : Apostrophes, diffusée le 28 avril 1989 à laquelle participait M. Tournier.

(3) STIRN (François), Vendredi ou Les limbes du Pacifique. Tournier, Paris, 1984, p. 57.

Les mots possèdent une faculté créatrice intense par leur puissance d'évocation, qui s'exerce tantôt de façon négative, tantôt positive. L'essentiel est qu'ils soient prononcés, qu'ils parviennent aux oreilles d'Yves et Nadège, ivres de paroles :

> "*Noires ou roses, qu'importe* * ! On a vécu des histoires en société. Ce qui manquait le plus au couple en perdition, désuni par sa mutité, c'était la magie des mots." (1)

L'essentiel consiste ainsi à entendre des myriades de mots coulés dans des récits imaginaires comme autant d'étoiles et de figures d'une constellation fictive où l'âme se perd et vagabonde.

> "Oralité : parler-entendre ; une voix douce comme le lait et le miel coule dans l'oreille, bouche de bonheur. La bouche est ce lieu ambivalent de la parole et du lait, de la nourriture et de la voix et l'on peut imaginer que les figures du conte et ses procès fantastiques joueront sur cette ambivalence et en développeront les fictions entre Ogres et Fées." (2)

Yves et Nadège ont faim de mots, contes et mythes. Tout être humain éprouve le besoin légitime de se connaître et de connaître le monde qui l'entoure. Par le véhicule du langage, l'individu accède à ce savoir ; ce langage,

> "il n'est pas un seul peuple au monde qui ne le possède dans le secret de ses légendes, de ses mythes, de ses rites et de ses symboles." (3)

---

* souligné par nous

(1) SALGUES (Yves), "L'été faste de Michel Tournier", Jours de France Madame, 14 août 1989.

(2) MORIN (Louis), "La voix d'un conte entre La Fontaine et Perrault, sa récriture", Critique, mars 1980, p. 333.

(3) SOUZENELLE (Annick de), Le Symbolisme du corps humain. De l'arbre de vie au schéma corporel, St-Jean-de-Braye, 1984, p. 22.

C'est ce langage spécifique, détenteur d'un pouvoir fécondant particulièrement manifeste dans le conte que désire entendre le couple. Ce besoin fondamental, tel qu'il est exprimé par Annick de Souzenelle dans son livre intitulé Le Symbolisme du corps humain, se doit d'être assouvi au plus tôt :

> "Les mythes sont là, notre patrimoine sacré est immense, mais nous ne savons pas le déchiffrer, nous n'avons jamais vraiment vécu son langage, ou plus exactement nous avons rabaissé son langage au niveau de notre vécu banal au lieu de nous laisser porter par lui aux nouveaux plans de conscience auxquels il nous invite. Ce faisant, le ressentant infantile, nous l'avons éliminé de nos matériaux scientifiques. Et nous en sommes au point où, la science s'imposant à nous comme seul juste et sécurisant cadre de référence, nous avons éliminé le langage du mythe du coeur même de notre vie.
>
> Dénutris, assoiffés, ou bien nous courons vers les pays encore capables de nous donner cette nourriture, ce langage, ou bien nous restons inanimés aux pieds de nos propres richesses, incapables de les reconnaître, offerts à toutes les maladies mentales qui ne sont que rachitisme spirituel.
>
> Jung peut jeter son cri d'alarme ! Il est, me semble-t-il, de la plus grande urgence de redonner au conte, à la légende, au mythe, au rituel, leur place dans notre vie et de les laisser nous informer. C'est là le chemin de la Connaissance." (1)

Cette quête de chacun des époux constitue également une quête de l'entité conjugale qui poursuit sa démarche initiatique.

Parallèlement à l'écoute (et Nadège a retrouvé cette "qualité d'écoute" car "les récits transforment la femme-ogresse, trop lucide, en petite fille fervente" (2)) il y a la manducation, symbole de "l'absorption, par le conscient, des contenus de l'inconscient" (3).

---

(1) SOUZENELLE (Annick de), Le Symbolisme du corps humain. De l'arbre de vie au schéma corporel, St-Jean-de-Braye, 1984, p. 22.

(2) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux", ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 141.

(3) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. Le corps humain, T. I, Paris, 1987, p. 129.

L'homme par l'assimilation de l'inconscient nourricier de l'Alma Mater devient autre.

L'ingestion est de par sa nature-même empreinte de plaisir. L'individu cherche à travers l'acte alimentaire d'une part et l'acte sexuel d'autre part la jouissance. Et la notion de possession est rattachée à ces deux fonctions. Le langage courant en est un reflet qui utilise des métaphores telles que "belle à croquer" ou "dévorer de baisers". Le thème de l'oralité commune à la sexualité et à la manducation est souligné par Jacques de la Rocheterie :

> "Car le baiser est effectué avec la bouche, aussi bien utilisée pour embrasser que pour se nourrir. Le baiser aspire et veut posséder pour mieux absorber l'être aimé : on "dévore de baisers" parce qu'on est "dévoré de désir." (1)

Il faut noter que la bouche, organe de la parole, du chant et de la puissance créatrice, symbolise à la fois un "degré élevé de conscience, un pouvoir organisateur par le moyen de la raison" (2) mais également (comme tout symbole, une signification opposée), la force destructrice.

> "Elle est représentée dans l'iconographie universelle aussi bien par la gueule du monstre que par les lèvres de l'ange." (3)

Son rôle dans les rites traditionnels est souvent attesté. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans leur Dictionnaire des symboles, précisent :

> "Il existait des sociétés secrètes dans lesquelles les cérémonies d'initiation religieuse exigeaient que le postulant fût d'abord baillonné [...]" (3)

---

(1) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. Le corps humain, T. I, Paris, 1987, p. 131.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 140.

(3) Id., ibid., p. 141.

et le franchissement victorieux des épreuves autorisait ensuite le retrait du bâillon.

Ce rite symbolisait l'obligation de "respecter rigoureusement la loi de l'arcane" (1).

Ces deux auteurs soulignent également le rapprochement bouche et feu fréquent dans les traditions. Et d'évoquer C.G. Jung qui établit :

> "un lien cynesthésique, une relation profonde entre bouche et feu. [...] Ce sont deux caractéristiques principales de l'homme que l'usage de la parole et celui du feu. Les deux procèdent de son énergie psychique." (1)

J. Chevalier et A. Gheerbrant en concluent :

> "La bouche dessine aussi les deux courbes de l'oeuf primordial, celle qui correspond au monde d'en haut avec la partie supérieure du palais, celle qui correspond au monde d'en bas avec la mâchoire inférieure. Elle est ainsi le point de départ ou de convergence de deux directions, elle symbolise l'origine des oppositions, des contraires et des ambiguïtés." (1)

Pouvoir créatif et destructif attaché également à la symbolique de la salive, "sécrétion douée d'un pouvoir magique ou surnaturel à double effet : elle unit ou elle dissout, elle guérit ou elle corrompt, elle adoucit ou elle insulte" (2).

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 141.

(2) Id., ibid., p. 842.

Nous mentionnerons pour mémoire l'analogie fréquemment avancée entre salive et liqueur séminale. Sans oublier de rappeler la relation parfois suggérée entre salive et sel (1).

Dans cette perspective de corrélation entre nourriture et sexualité, l'un des maîtres à penser de M. Tournier, Claude Lévi-Strauss, dans La Pensée sauvage, relève que le verbe consommer concerne aussi bien l'acte alimentaire que l'acte sexuel, analogie profonde que :

> "Partout dans le monde, la pensée humaine semble concevoir entre l'acte de copuler et celui de manger une analogie profonde, à tel point qu'un très grand nombre de langues les désignent par le même mot." (2)

Il poursuit, expliquant que ce parallèle s'applique aux néologismes argotiques :

> "Rapport sexuel et rapport alimentaire sont immédiatement pensés en similitude, même aujourd'hui : pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à des créations argotiques telles que "faire frire", "passer à la casserole", etc." (3)

La liste de ces locutions serait fort longue. Colette Guillemard dans Les Mots d'origine gourmande en cite quelques exemples (4).

Mais l'acte alimentaire peut être considéré comme "acte suprême

---

(1) SOUZENELLE (Annick de), Le Symbolisme du corps humain. De l'arbre de vie au schéma corporel. St-Jean-de-Braye, 1984, p. 368.

(2) LEVI-STRAUSS (Claude), La Pensée sauvage, Paris, 1976, p. 139 et 140.

(3) Id., ibid., p. 140.

(4) GUILLEMARD (Colette), Les Mots d'origine gourmande, Paris, 1986, p. 19, 38, 90.

d'amour" comme le rappelle Patricia Mignone dans Les Symboles et le Sacré :

> "G. Durand a éclairé le paradoxe qui consiste à faire de l'acte alimentaire un acte suprême d'amour". (1)

Pourquoi les mots des mets ne seraient-ils pas les mots d'aimer ? En effet, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand après nous avoir remémoré que "toutes les religions emploient des ustensiles culinaires pour les rites sacrificiels, généralement dans les cérémonies de repas sacrés ou de communions" (2), analyse diverses images gastéromorphes et déclare :

> "Nous avons pu constater [...] que le geste de la descente digestive et le schème de l'avalage aboutissant aux rêveries de la profondeur et aux archétypes de l'intimité sous-tendaient tout le symbolisme nocturne. C'est que le geste alimentaire et le mythe de la communion alimentaire sont les prototypes naturels du processus de double négation que nous avons étudié à propos de l'avalage : la manducation est négation agressive de l'aliment végétal ou animal, en vue non d'une destruction, mais d'une transsubstantiation. L'alchimie l'a fort bien compris, et aussi les religions qui utilisent la communion alimentaire et ses symboles. Toute alimentation est transsubstantiation." (3)

Dans Le Roi des Aulnes, M. Tournier présente l'acte alimentaire comme satisfaction d'un besoin organique certes, mais l'absorption de nourriture s'accompagne d'un assouvissement spirituel et affectif. Le héros, Abel Tiffauges, auquel son amie reproche une étreinte trop brève, se

---

(1) MIGNONE (Patricia), Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980-1981, p. 57.

(2) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 291.

(3) Id., ibid., p. 293.

sentant ravalée "au niveau du biftek" (1), se fait traiter d'ogre. Ce mythe de l'ogre est extrêmement présent chez M. Tournier (2).

> "A la question : "Qu'est-ce qu'un ogre ?" Michel Tournier répondait le 30 novembre 1970 à Guy Dumur :
>
> "Un ogre, dans la vie comme dans la littérature, c'est un type d'homme jovial, gros mangeur, mais finalement assez chaste et se répandant en plaisanteries scatologiques. Gargantua et Pantagruel sont des ogres. Ils parlent beaucoup de "torche-culs" mais rarement d'exploits sexuels. Ce ne sont pas des génitaux, ils appartiennent franchement au genre anal."
>
> L'aspect digestif de l'ogre s'est développé au détriment de l'aspect sexuel bien qu'il y ait des ogres chez qui la fonction sexuelle est bien vivace." [...] (2)

Le thème de l'Ogre se retrouve essentiellement dans Le Roi des Aulnes mais dans un souci d'exhaustivité, il conviendrait de citer d'autres oeuvres concernées par ce sujet, en particulier Gilles et Jeanne ou La Fugue du Petit Poucet (3).

Déjà M. Tournier fait écrire à Abel Tiffauges dans ses Ecrits sinistres :

> "[...] l'assimilation de l'amour à l'acte alimentaire n'a rien d'avilissant, puisque aussi bien c'est à une pareille assimilation que recourent nombre de religions, et la chrétienne au premier chef avec l'eucharistie." (4)

Nous retrouvons ainsi le thème redondant de la transsubstan-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Roi des Aulnes, p. 22.

(2) cf BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique. Paris, 1988, p. 94.

(3) Une thèse de 3° cycle soutenue à Paris traite en partie ce sujet cf RIZK (Hoda), Articulations et fonctions des mythes de l'ogre et de l'androgyne dans "Le Roi des Aulnes" et "Les Météores" de Tournier, Paris, 1981.

(4) TOURNIER (Michel), Le Roi des Aulnes, p. 23.

tiation mais par un autre biais : après avoir étudié l'aspect transsubstantiation et instauration commémorative par la parole, nous abordons l'assimilation d'une nourriture spécifique, qui plus est, pêchée et préparée par Yves Oudalle.

Le repas est "un vrai médianoche marin sans légumes, fruits, ni sucre" (1).

Le dîner exclut tout végétal (ni herbe, ni fruit, symboles "des énergies divines", "prémices du pain et du vin" dans le récit de la Génèse, "nourriture de l'Adam" (2)) en tant que mets même si nous admettons qu'une paella suppose la présence de riz et que le paprika est une variété de piment, cultivé essentiellement en Hongrie et qui, réduit en poudre, est utilisé en guise de condiment.

Cependant, bien qu'il soit marin, ce médianoche ne compte que peu de poisson à son menu, si ce n'est des anguilles et des vieilles :

> "Il y eut d'abord des tourteaux à la nage, un consommé de moules aux croûtons grillés et des anguilles fumées. Puis des bernard-l'ermite flambés au whisky et des oursins violets boucanés. On attendit traditionnellement le douzième coup de minuit pour servir le plat royal, les homards Pompadour entourés de biches de mer. Ensuite la nuit se poursuivit avec des pieuvres au paprika, des paellas de seiches et une gibelotte de vieilles. Aux premières lueurs de l'aube, on apporta des ormeaux au vin blanc, des beignets d'anémones et des coquilles Saint-Jacques au vin de Champagne." (3)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 40.

(2) SOUZENELLE (Annick de), Le Symbolisme du corps humain. De l'arbre de vie au schéma corporel, St-Jean-de-Braye, 1984, p. 247.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 39 et 40.

L'anguille de mer (1) dont l'étymologie latine *anguilla* signifie petit serpent, possède un corps allongé, caractérisé par une nageoire dorsale et ventrale qui se rejoignent à leur extrémité, et soumis à plusieurs métamorphoses. Sa chair est très appréciée.

> "La pêche des anguilles se fait à la main, à la ligne, à la nasse, aux filets ; au râteau (herse de fer), au moyen d'un peloton de fil le long duquel on a enfilé des vers, en piétinant la vase quand on vide les étangs". (2)

L'anguille de mer quant à elle se pêche dans le creux des rochers tout comme le labre que M. Tournier désigne par le terme courant "vieille" (3).

Le symbolisme de l'anguille réunit celui du serpent et de l'eau. Le serpent revêt une signification particulièrement riche : il est aux sources de la vie et par là symbole de l'âme, la psyché, la libido (4). Visible, il constitue "une hiérophanie du sacré naturel", "matériel" (4). Il "jaillit toujours d'une bouche d'ombre" (4) et représente ainsi les zones de vie les plus profondes, "les plus obscures du psychisme, l'Ombre de Jung" (5). Symbole cosmique soumis au cycle des métamorphoses, c'est l'ancêtre mythique. Son rôle d'inspirateur est indéniable. Mais ni bon ni mauvais, il

---

(1) ou congre, commun dans la Manche

(2) Larousse universel, dictionnaire encyclopédique en deux volumes, Paris, 1948, tome 1, p. 69.

(3) Ibid., t. 2, p. 3.

(4) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 867.

(5) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La Nature, T. II, Paris, 1988, p. 219.

peut être soit poison soit médecine. Dans l'esprit des chrétiens, il incarne la bête que ceux-ci doivent tuer en eux.

Le labre ou vieille de mer, à la chair peu estimée, symbolise le poisson au cours de ce médianoche. Symbole de l'élément dans lequel il évolue, le poisson est parfois considéré comme impur. En tout état de cause, il symbolise l'inconscient par son lien avec les eaux profondes dans lesquelles il plonge (1). Il est souvent "associé à la naissance ou à la restauration cyclique" (2).

> "[...] Symbole de vie et de fécondité, en raison de sa prodigieuse faculté de reproduction, [...] qui peut, bien entendu, se transférer au plan spirituel" (2)

le poisson est lié à l'acte du baptême, l'eau étant son "élément naturel et l'instrument de [sa] régénération" (2), et à la cérémonie communielle :

> "comme le poisson est aussi une nourriture et que le Christ ressuscité en a mangé (*Luc* 24, 42), il devient symbole du repas eucharistique, où il figure fréquemment à côté du pain". (3)

En astrologie, le signe du poisson représente traditionnellement

> "deux poissons accolés en sens inverse et reliés par une sorte de cordon ombilical de gueule à gueule. Sous ses auspices, nous participons à la marée du grand univers et appartenons à la communauté de tous les hommes de la terre [...]" (4)

---

(1) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La nature, T. II, Paris, 1988, p. 199.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 773.

(3) Id., ibid., p. 774.

(4) Id., ibid., p. 775.

A cette symbolique du sacré, de la confraternité, de la fécondité et de la purification pour ne citer que les aspects les plus significatifs, s'adjoint celle des principaux composants des mets.

A cet égard, les symboles les plus intéressants semblent être ceux du crabe (1) et de la pieuvre, qui sont généralement rattachés au signe zodiacal du Cancer, correspondant au mouvement descendant du soleil au moment du solstice d'été (2), et celui du sel que M. Tournier a souvent célébré en particulier dans Gaspard, Melchior et Balthazar (3). Le sel, qui sert à la conservation des aliments et présente en la circonstance une valeur éminemment positive, est symbole d'inaltérabilité :

> "[...] le sel -comme l'or- est inaltérable et sert à l'humble conserve culinaire. On retrouve donc toujours derrière le symbolisme du sel, et celui de son doublet noble l'or, le schème d'une digestion et l'archétype du blotissement substantialiste." (4)

Mais il peut également détruire :

> "Dans la Bible, l'Eternel, pour châtier les Hébreux, dévaste Sodome et Gomorrhe par le soufre et le sel qui interdisent toute possibilité d'existence." (5)

G. Durand procède à une minutieuse comparaison entre ces deux substances premières que sont le sel et l'or pour en tirer ce constat d'analogie :

---

(1) lié aux mythes de la sécheresse et de la lune in CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 307.

(2) cf symbolique du Christ comparé au soleil figuré par le Cancer solsticial in Id., ibid., p. 897.

(3) cf p. 244 et 245.

(4) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 301.

(5) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La Nature, T. II, Paris, 1988, p. 217.

> "L'or, comme le sel, participe à ces rêveries d'opérations mères de tout le substantialisme et que démarquent les notions de "concentré", "comprimé", "extrait", "suc", etc. Un mystique moderne, confondant l'or apporté par les mages et le sel, en fait les symboles de la concentration, de la condensation (1). Dans ces opérations rêvées dont le sel et l'or sont les substantifs, se joignent intimement les processus de gulliverisation, de pénétration de plus en plus fine, d'accumulation, qui caractérisent les symbolismes de l'intimité profonde." (2)

En tant qu'extrait de la terre ou de la mer, "qui constituent les deux principaux symboles de l'inconscient collectif" (3), le sel est "une image archétypique de l'esprit latent en l'homme" (3).

Il est vrai que le sel est utilisé dans maints rites initiatiques comme symbole du baptême où l'

> "on unit le sel et l'eau, c'est-à-dire, symboliquement, le conscient et l'inconscient afin de rétablir, rituellement, l'unité primordiale [...]." (3)

Evocation du sel, nourriture spirituelle : sel de la sagesse (4). Un autre point qu'il convient de ne pas négliger, c'est l'aspect "convivial" connoté dans l'idée d'échange ou de don de sel.

> "La consommation en commun du sel a parfois la valeur d'une communion, d'un lien de fraternité. On partage le sel, comme le pain." (4)

Jacques de la Rocheterie rappelle cette coutume répandue dans

---

(1) in LANZA DEL VASTO, Commentaire des évangiles, Paris, 1951, p. 137, cité par G. DURAND.

(2) DURAND (Gilbert), Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1987, p. 300.

(3) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La Nature, T. II, Paris, 1988, p. 218.

(4) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 858.

l'Antiquité gréco-romaine ou hébraïque :

> "Les Grecs et les Romains le considéraient comme l'une des offrandes les plus agréables aux dieux. Ils en faisaient un symbole des échanges amicaux et, métaphoriquement, celui de la finesse et de la gaieté, tandis que, chez les Hébreux, toute offrande à Yahvé devait contenir du sel. Plusieurs civilisations partagent le pain et le sel en signe d'hospitalité" (1)

confirmant l'affirmation édictée par J. Chevalier et A. Gheerbrant.

Un réseau symbolique surdéterminé caractérise ce médianoche, unissant les thèmes du feu et du sel. En effet, la présence de la flamme, son utilisation sont largement soulignées comme en témoignent les termes suivants : "grillés", "fumées", "flambées", "boucanés" ; la présence de méthodes ignées semble relever de la symbolique des rites purificateurs :

> "Ainsi, la purification par le feu est complémentaire de la purification par l'eau, sur le plan microcosmique (rites initiatiques) et sur le plan macrocosmique (mythes alternés de Déluges et de Grandes Sécheresses ou Incendies)." (2)

> Comme l'eau, le feu est symbole de purification et régénération.

> "Mais le feu se distingue de celle-ci en ce qu'il symbolise *la purification par la compréhension, jusqu'à sa forme la plus spirituelle, par la lumière et la vérité ; l'eau symbolise la purification du désir jusqu'à sa forme la plus sublime, la bonté* (DIES, 37-38)." (3)

Cette fusion de l'eau et du feu se retrouve dans le symbolisme de l'acool qui "réalise la synthèse de l'eau et du feu" et représente "l'énergie

---

(1) ROCHETERIE (Jacques de la), La Symbologie des rêves. La Nature, T. II, Paris, 1988, p. 217 et 218.

(2) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 436.

(3) Id., ibid., p. 438.

vitale, qui procède de l'union des deux éléments contraires, l'eau et le feu" (1).

En l'occurrence l'alcool est employé pour flamber un des plats. Dans cet acte d'expérimentation intime, l'image du feu, qui plus est du "feu de vie" (1) est génératrice de mille images oniriques et symbole de l'inspiration créatrice.

Le choix des mets du médianoche obéit à une logique "tourniérienne" qui veut que rien ne soit laissé au hasard : les ingrédients (qui sont sélectionnés minutieusement comme si les convives s'appropriaient leurs qualités par l'acte magique de l'ingestion) (2) et leur mode de préparation fondent la signification du repas comme l'atteste cet extrait des Météores :

> "J'aime les nourritures apprêtées, sophistiquées, méconnaissables. Je ne veux pas d'un plat qui s'avoue tout crûment tripailles, langue de boeuf ou tête de veau. Je déteste les nourritures cyniques qui semblent n'avoir fait qu'un bond de la nature brute dans votre assiette, et prétendent vous sauter de là en pleine figure. Les crudités, coquillages, fruits frais et autres naturalia, très peu pour moi. Qu'on me parle de cuisine orientale ! J'ai un faible pour le travesti alimentaire, les champignons, ce végétal déguisé en viande, la cervelle de mouton, cette viande déguisée en pulpe de fruit, l'avocat à la chair grasse comme beurre, et plus que tout j'affectionne le poisson, cette fausse chair qui n'est rien, comme on dit, sans la sauce." (3)

Les nourritures sont personnifiées ; M. Tournier par la bouche du narrateur les qualifie de cyniques. Dans Les Amants taciturnes, les mets

---

(1) CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 23.

(2) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 60.

(3) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 95 et 96.

sont tour à tour simples ou sophistiqués, nature ou déguisés mais toujours révélateurs d'une volonté bien déterminée d'Oudalle.

La flamme est particulièrement présente dans la première partie du médianoche (faut-il consommer le consumé ?) qui semble reposer sur trois temps forts, tel un scénario initiatique. Le premier relève d'une préparation culinaire extrêmement diversifiée révélant les principaux modes selon lesquels les plats du repas seront accomodés. Le deuxième, à minuit, voit son apothéose dans la présentation du plat "royal", suivi de trois mets longuement mijotés pour s'achever dans un troisième temps, à l'aube, avec des coquillages accompagnés soit de vin blanc, soit de vin de champagne. Le vin dont nous savons que dans bon nombre de sociétés, et en particulier "dans les traditions d'origine sémitique, il est en outre le symbole de la connaissance et de l'initiation, en raison de l'ivresse qu'il provoque" (1). Il est aussi signe et porteur de joie, et son appartenance à la symbolique eucharistique est éventuellement à envisager, bien qu'il s'agisse en cette occasion de vin blanc. Peut-être pouvons-nous dans cette perspective rappeler que le poisson préfigure lui aussi la nourriture sacramentelle (2).

Les "ingrédients" qui composent le médianoche sont le fruit de la pêche d'Yves et ses compères : ce sont les produits de la pêche à pied dans la laisse et les rochers.

Les plats sont préparés par Yves qui, comme Pierrot, offre la

---

(1) Les auteurs ont déjà précisé que le vin est le "breuvage de vie ou d'immortalité", CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), Dictionnaire des symboles, Paris, 1989, p. 1016.

(2) cf SERINGE (Philippe), Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours, Genève, 1985, p. 159.

nourriture du repas. Par sa nouvelle activité professionnelle de caractère artisanal, Oudalle procure à son épouse et ses amis les aliments du repas, puis les accomode : il devient le héros nourricier du médianoche (tel Pierrot qui confectionne l'effigie en brioche de Colombine "qu'il retire de son four" et qui "fait de lui un être maternel" (1). Les rapprochements avec Pierrot ou Les secrets de la nuit pourraient être multipliés car il s'agit également d'un repas de partage, de communion, d'initiation où le héros possède un feu et nous pouvons avancer à l'imitation de Fr. Merllié, qu'avoir un feu, avoir des mots, c'est "presque la même chose" (1) car c'est être créateur d'un espace d'amour et de communication.

Cet espace sera reproduit quotidiennement dans l'intimité conjugale car Nadège promeut au statut d'ordonnateur et de gardien des rites gastronomiques du foyer son époux :

> "-Ton médianoche de mer était exquis, dit encore Nadège. Je te nomme cuisinier en chef de ma maison." (2)

Elle lui confie la lourde responsabilité d'élever l'espace du repas à la dimension du sacré en prononçant avec solennité des mots auxquels elle confère déjà une valeur rituelle qui sera intensifiée par leur exacte répétition au moment où le calife proclamera dans le dernier conte :

> "Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle." (3)

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 157.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 42.

(3) Id., ibid., p. 42 et 268.

La parole joue un rôle fondamental dans la structure du Médianoche amoureux, à tel point que Fr. Merllié intitule son analyse de l'ouvrage, parue dans la Nouvelle Revue française : ""Le Médianoche amoureux", ou les enjeux de la parole" (1). De façon énigmatique celle-ci ne s'incarne pratiquement jamais dans les convives des amants taciturnes. Seules les voix se font connaître :

> "Les invités ne sont jamais individualisés. Ce sont des voix, ou plutôt la même voix qui change de rôle, comme si le même acteur se déplaçait de chaise en chaise, avec une aisance diabolique, au cours du banquet. Ce sentiment est d'autant plus fort que Tournier a mêlé aux fictions de nombreux éléments biographiques aisément décelables [...]. Il n'est jusqu'au texte initial où le *Je* de chaque protagoniste ne sonne étrangement." (2)

A l'audition de ces fictions,

> "Yves et Nadège sentent plus qu'ils ne comprennent la métamorphose s'opérer." (3)

L'espace littéraire joue à cet égard un rôle important. Mais la narration s'inscrit dans les cadres diégétiques fondamentalement distincts que sont la nouvelle et le conte. Nouvelles et contes de par leur spatialité (espace dans lequel "vivent" ou rêvent les personnages) diffèrent considérablement. Et la transformation qui touche chacun des héros n'est pas du même ordre, selon la nature du récit qui est raconté.

Les premières histoires appartiennent au genre de la nouvelle.

---

(1) in NRF, juillet-août 1989, p. 138 à 143.

(2) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 140.

(3) BRISON (Danièle), "Le Médianoche amoureux", Les Dernières Nouvelles d'Alsace, 12 mai 1989, p. 8.

C'est-à-dire qu'elles sont réalistes, "racontées à la première personne, tranches de vie souvent saignantes et sordides" (1).

C'est ainsi que Michel Tournier, interrogé par A. Bouloumié, définit cette forme narrative :

> "La nouvelle, c'est une histoire brève, réaliste. C'est une horrible histoire presque toujours, c'est très triste et violent, souvent sordide et, comme le nom l'indique, ça fait partie des nouvelles qu'on lit dans le journal." (2)

Elle évoque "les aspects mesquins, les échecs ou les drames de la vie" (3) dans toute leur cruelle vérité. Car pour le nouvelliste, l'important est de "faire vrai". M. Tournier lui-même affirme :

> "La nouvelle se présente comme un fait divers. Et généralement sordide ou triste. Et qui n'a pas de philosophie, qui n'a pas de morale, qui obéit simplement à la vérité. [...] La nouvelle doit être vraie et la seule morale qui se dégage d'une nouvelle c'est : "Ah oui, le monde est bien ainsi et n'est pas beau !" et c'est ainsi que se concluent la plupart des nouvelles de Maupassant, de Tchékhov ou de Sartre. Il n'y a pas lieu de rêver comme dans le conte, il n'y a pas lieu de moraliser comme dans la fable. C'est un constat, alors, donc, si vous voulez, la nouvelle est réaliste et le conte est idéaliste." (4)

Pour l'auteur, la nouvelle doit avant tout répondre au critère de

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 40.

(2) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 62.

(3) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux", ou les enjeux de la parole", NRF, juil.-août 1989, p. 139.

(4) extrait d'une cassette audio-orale pré-enregistrée par M. Tournier et destinée aux participants du festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, 18 oct. 1988.

vraisemblance, et, de ce fait, elle appartient à un genre pessimiste (1). Et il ajoute lors d'un entretien avec Arlette Bouloumié :

> "Quand je pense à nouvelle, je pense aux nouvelles de Maupassant qui a écrit quand même quelques contes -ou Jean-Paul Sartre : *Le Mur*. Typique. C'est affreux. Alors je vous préviens. Si vous voulez être gai dans la vie, ne lisez pas de nouvelles. Tchékhov, voilà encore un auteur de nouvelles. C'est gris." (2)

Ch. Baroche, dans l'avant-propos du numéro spécial de la revue littéraire Sud consacré à la nouvelle, partage cette opinion et confie :

> "[...] je n'aime pas les nouvelles parce que j'en écris, mais [...] j'en écris parce que j'aime ce pan de vie qui tout à coup se détache du rétable, s'approche, s'installe et crache au visage sa vérité presque toujours cruelle." (3)

La nouvelle se trouve donc limitée par et dans cet état de servitude qu'est sa subordination au réalisme et se distingue en cela du conte :

> "[...] l'idée qui préside à la nouvelle c'est qu'il y a une réalité qui est ce qu'elle est, à laquelle on ne peut rien et qui doit être transcrite dans la nouvelle. Alors que le conte donne la règle au réel, la nouvelle obéit au réel [...]" (4)

Dans cette perspective, la notion de temps s'associe à celle d'es-

---

(1) cf quatrième de couverture du Médianoche amoureux. M. Tournier nous a confirmé lors d'un entretien à Paris le 13 février 1990 qu'il tenait à rédiger lui-même ce "seuil" spécifique de ses ouvrages.

(2) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 62.

(3) BAROCHE (Christiane), "Avant-propos", Sud IX, 30, Numéro Spécial Nouvelle, 3e trim. 1979, p. 3.

(4) extrait de la cassette audio-orale pré-enregistrée par M. Tournier à l'attention des participants au festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, 18 oct. 1988.

pace pour définir l'appartenance de la nouvelle à la réalité. G. Deleuze l'explique de la sorte :

> "L'essence de la "nouvelle" "comme genre littéraire, écrit-il, n'est pas très difficile à déterminer : il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question "qu'est-ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ?" Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sur une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ?" (1)

L'écriture de la nouvelle "part d'une observation concrète" et procède par stylisation (2), alors que le conte résulte d'un "enrichissement par déductions d'une idée abstraite" (2).

L'espace des nouvelles, par son caractère réaliste, appartient à l'univers de la vie quotidienne mais un univers réduit, rétréci à l'espace de l'anecdote (3), du constat (4) qui, par le fait même qu'il ne concerne qu'une "tranche de vie", ne peut en soi être assimilé à un espace initiatique. Son caractère gris, unidimensionnel contribue à accentuer son horizontalité qui selon M. Tournier "a quelque chose de désespérant" (3) excluant par sa nature tout accès au sacré. Son rapport de soumission à l'espace du réel, auquel la nouvelle doit son existence, la prive de toute profondeur :

---

(1) DELEUZE (Gilles), Mille Plateaux, cité in PEJU (Pierre), L'Archipel des contes, Paris, 1989, p. 19.

(2) BROCHIER (Jean-Jacques), "Dix-huit questions à Michel Tournier, (Propos recueillis par), Magazine littéraire 138, juin 1978, p. 13.

(3) TOURNIER (Michel), "Deux histoires de femmes", Sud IX, 30, Numéro Spécial Nouvelle, 3° trim. 1979, p. 4.

(4) extrait de la cassette audio-orale pré-enregistrée par M. Tournier à l'attention des participants au festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, le 18 oct. 1988.

"[...] ça ne signifie rien. C'est une histoire plate et des faits." (1)

Cette horizontalité limitée caractérise cet espace clos qui peut cependant revêtir des aspects fort variés :

> "Si l'on envisage l'ensemble du domaine de la nouvelle, on aperçoit une diversité infinie de faits d'espèces les plus diverses, reliés entre eux par la manière dont ils sont représentés. On voit en outre que d'autres faits, pour peu qu'ils répondent aux exigences de la nouvelle et possèdent un certain caractère frappant, peuvent tous être représentés de cette manière pour devenir nouvelle selon cette manière." (2)

Par sa mise en espace de l'univers, la nouvelle opère une véritable mise en forme qui prend l'apparence de figure ainsi que l'explique André Jolles dans Formes simples :

> "l'important pour la nouvelle qui enclôt une portion d'univers, c'est de donner à toute chose, dans cette clôture cohérente, une figure *solide, particulière, unique* [...]." (3)

Même si l'espace dans les nouvelles ne constitue pas à proprement parler un espace initiatique pour les héros de ces récits, il peut tout à fait représenter un espace de l'initiation pour Yves et Nadège. En effet il correspond sur le plan de l'imaginaire et de l'esprit à l'étape de la mort initiatique, comme l'ingestion, l'avalement ou le voyage la symbolisent sur le plan de l'expérience physique.

Yves et Nadège, à l'audition des nouvelles, sentent leur mésentente s'accentuer :

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 62.

(2) JOLLES (André), Formes simples, Paris, 1972, p. 184.

(3) Id., ibid., p. 185.

"Il leur semblait que les nouvelles [...] contribuaient à les séparer et à ruiner leur couple [...]" (1)

Ils vivent alors un véritable *regressus*, une étape transitoire inévitable qui les met d'une part, face à la réalité, leur rappelant les lois qui régissent la société et la condition humaine, et d'autre part, face à eux-mêmes *individuellement* puis à leur partenaire, leur faisant vivre de façon cruelle une mort symbolique de leur couple, car les nouvelles "exacerbent le mal-être des amants en bisbille" (2) jusqu'à les mener à une quasi-rupture. Cette transformation du couple assimilable à un authentique rite de purification précède immédiatement une nouvelle métamorphose issue de l'enchantement généré par l'écoute des contes. Ce "rôle cathartique des récits, lié à un changement de registre littéraire" (3) se manifeste progressivement lorsque les nouvelles se muent en "nouvelles-contes" puis en "contes-nouvelles" et enfin en "contes purs" (4).

M. Tournier oppose fermement ces deux formes fictionnelles brèves (5). Dans le Vol du vampire (recueil de notes de lecture à propos d'une cinquantaine de livres dont la plupart ont été publiées antérieurement à sa parution en 1981, sous forme de préfaces) qui constitue une sorte d'essai, en prolongement au Vent Paraclet (paru en 1977), l'auteur expose sa conception très personnelle des "trois types d'

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 40.

(2) KUFFER (Jean-Louis), "Une antique jouvence", Le Matin Lausanne, 28 avril 1989.

(3) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux, ou les enjeux de la parole", NRF, juil.-août 1989, p. 139.

(4) déclaration faite lors de l'émission de Bernard Pivot "Apostrophes" diffusée le 28 avril 1989 sur Antenne 2.

(5) Lors d'un entretien à Choisel, le 23 juin 1990, il nous a avoué que la prise de conscience de cette opposition était à l'origine du Médianoche amoureux.

histoires courtes" (1), reprenant l'opinion émise par Charles Perrault au sujet des contes trois siècles plus tôt .

> "Ces contes, nous dit-il, contiennent "des instructions cachées... Ce sont des semences qu'on jette, qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque pas d'éclore des bonnes inclinations "." (2)

Cette notion de germination, de rôle créatif du conte est fondamentale dans l'analyse de M. Tournier. Il déclare :

> "C'est le sujet qui commande dans le conte parce que le conte fait vivre et revivre les archétypes qui sont des modèles et le réel a à se conformer à ce modèle. Le conte est étroitement apparenté à la mythologie or, la mythologie commande, elle n'obéit pas." (3)

Le secret du conte semble résider dans ce caractère fondateur qu'on lui attribue du fait de "son mécanisme archétypique" (4) :

> "Archétypes noyés dans l'épaisseur d'une affabulation puérile, grands mythes travestis et brisés qui ne prêtent pas moins leur puissante magie à une historiette populaire, tel est sans doute le secret du conte, qu'il soit oriental, féérique, ou fantastique [...]" (5)

Ainsi les contes s'adressent à des fonctions psychologiques affectives tout à fait irrationnelles. Les termes qu'emploie M. Tournier

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 35.

(2) PERRAULT (Charles), cité par TOURNIER (Michel), in Le Vol du vampire, p. 35.

(3) extrait de l'enregistement audio-oral destiné aux participants au festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, 18 oct. 1988.

(4) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 38.

(5) Id., ibid., p. 40.

pour les qualifier dans Les Amants taciturnes sont significatifs :

> "[...] les contes, *savoureux, chaleureux, affables* *, travaillaient au contraire à les rapprocher." (1)

Ils s'inscrivent dans un registre émotionnel et sensitif dispensateur de plaisir, de bien-être, mais également source de communication magique :

> "[...] les contes avaient gagné au fur de la nuit en beauté et en force pour atteindre enfin un rayonnement d'un charme irrésistible." (2)

C'est un véritable pouvoir de séduction qu'ils exercent. Georges Jean dans son livre Le Pouvoir des contes, utilise à ce propos le terme fascination :

> "D'abord, le pouvoir des contes est pouvoir de fascination." (3)

Et il propose immédiatement une explication à ce phénomène :

> "Puisque l'impossible devient possible, puisque les métamorphoses y sont communes, puisque les pires épreuves sont, dans la majorité des cas, traversées victorieusement par le héros avec lequel on s'identifie." (3)

Il est indéniable que le conte met généralement en scène les épreuves les plus significatives de la condition humaine ainsi que le constatent les anthropologues :

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 40 et 41.

(2) Id., ibid., p. 41

(3) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 204.

"En dehors des transpositions figurées de parcours initiatiques ou de rites divers, sanglants, sexuels, etc., les contes pourraient également provenir de la représentation -ou de la "mise en scène" et en récit- de la vie quotidienne dans son déroulement tragi-comique. On a souvent noté le caractère répétitif et parfois monotone des contes qui évoquent, en dehors de situations répertoriées, les grands "*moments*" de l'homme : la naissance, le mariage, la mort, la chasse, la guerre, manger, boire et dormir, etc." (1)

C'est vraisemblablement ce qui explique pourquoi ils sont fréquemment intégrés dans les scénarios initiatiques :

"On constate que, dans presque toutes les cultures, ces passages "à l'âge d'homme", s'accompagnent de rites, circoncision, excision, communion eucharistique, etc., et que, très souvent, les contes sont des éléments de ces pratiques cérémonielles." (2)

Etant donné qu'ils dérivent pour la plupart d'anciens rites d'initiation, les contes témoignent de pratiques traditionnelles s'adressant directement au vécu de chaque être humain :

"Les textes qui reflètent sans doute le mieux, par la suite, les anciennes initiations, et sont par conséquent susceptibles de porter en eux une "charge" d'images initiatiques authentiques, sont évidemment les contes. Ce "trésor" de littérature populaire a traversé les siècles, avec des modifications, sans doute, des rajouts et des déviations, mais il demeure cependant si actif encore qu'il constitue, même à notre époque, le fond des premières lectures- les plus importantes pour la formation de la sensibilité." (3)

Conception à laquelle se rallie Georges Jean qui ajoute :

"Il n'est pas étonnant que l'on ait de ce fait considéré parfois les contes comme des moyens indirects propres à faire compren-

---

(1) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 40.

(2) Id., ibid., p. 180.

(3) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 102.

dre, sans le dire, aux jeunes gens qu'un certain nombre d'épreuves sont nécessaires pour accéder à la maturité." (1)

Il est donc possible de considérer avec cet auteur

"[...] le double caractère "révélateur" des contes qui seraient miroirs du monde et miroir de l'homme dans ses profondeurs." (2)

Georges Jean estime à cet égard que l'étude des différentes interprétations émises sur le pouvoir des contes témoigne d'une inégalable richesse :

"Nous verrons que le merveilleux des contes relève d'une multitude d'interprétations ; mais ces interprétations ne sont jamais des explications rationnelles ; d'où, d'ailleurs, le fait très étonnant que ces interprétations divergeantes ou parallèles sont toujours et toutes possibles. La richesse des contes sur tous les plans : psychanalytiques, étiologiques, éducatifs, pédagogiques, etc., provient précisément de cela -que l'on ne saurait du reste confondre avec les tentations ésotériques et l'inexplicable en tant que valeur." (3)

Ainsi l'implication de la psyché dans les contes ne relève ni du mystère, ni de l'ésotérisme. L'influence que ces formes brèves exercent sur les individus

"résulte de ce qu'ils (les contes) rassemblent dans les personnages, les situations et les symboles qui les constituent, le "double trajet" qu'évoque Gilbert Durand : "le double trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social."

Rencontres du monde extérieur et du monde intérieur, les contes ainsi instruisent. Reste à chacun à "intégrer", selon sa propre idéologie ou croyance, l'impact réel de cette "éducation" implicite." (4)

---

(1) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 180.

(2) Id., ibid., p. 206.

(3) Id., ibid., p. 61.

(4) Id., ibid., p. 207.

D'où l'attention particulière portée par les psychanalystes, et plus spécifiquement par Bruno Bettelheim, à ce que les contes révèlent de plus personnel, de plus intime que l'inconscient collectif ou les archétypes jungiens (1).

> "Les vertus thérapeutiques du conte de fées viennent de ce que le patient trouve ses *propres* solutions en méditant ce que l'histoire donne à entendre sur lui-même et sur ses conflits internes à un moment précis de sa vie." (2)

Démarche qui prolonge celle de la psychanalyse ainsi que l'analyse Mircea Eliade :

> "Devenu en Occident, et depuis longtemps, littérature d'amusement (pour les enfants et les paysans) ou d'évasion (pour les gens de la ville), le conte merveilleux présente néanmoins la structure d'une aventure infiniment grave et responsable, car il se réduit, en somme, à un scénario initiatique : on retrouve toujours les épreuves initiatiques (luttes contre le monstre, obstacles en apparence insurmontables, énigmes à résoudre, travaux impossibles à accomplir, etc.), la descente aux Enfers ou l'ascension au Ciel, ou encore la mort et la résurrection (ce qui revient d'ailleurs au même), le mariage avec la Princesse. Il est vrai, comme l'a très justement souligné Jan de Vries, que le conte s'achève toujours par un happy end. Mais son contenu proprement dit porte sur une réalité terriblement sérieuse : l'initiation, c'est-à-dire le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la nescience et de l'immaturité à l'âge spirituel de l'adulte." (3)

Et Mircea Eliade ajoute alors :

> "On pourrait presque dire que le conte répète, sur un autre plan et avec d'autres moyens, le scénario initiatique exemplaire. Le conte reprend et prolonge l'"initiation" au niveau de l'imaginaire. S'il constitue un amusement ou une évasion, c'est uniquement pour la conscience banalisée, et notamment pour la conscience de l'homme moderne ; dans la psyché profonde, les scénarios initiatiques conservent leur gravité et continuent à

---

(1) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 36.

(2) BETTELHEIM (Bruno), Psychanalyse des contes de fées, Paris, 1976, p. 38.

(3) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe, Paris, 1963, p. 242 et 243.

> transmettre leur message, à opérer des mutations. Sans se rendre compte, et tout en croyant s'amuser, ou s'évader, l'homme des sociétés modernes bénéficie encore de cette initiation imaginaire apportée par les contes. On pourrait alors se demander si le conte merveilleux n'est pas devenu, très tôt, un "doublet facile" du mythe et du rite initiatiques, s'il n'a pas eu ce rôle de réactualiser, au niveau de l'imaginaire et de l'onirique, les "épreuves initiatiques". Ce point de vue n'étonnera que ceux qui regardent l'initiation comme un comportement exclusif de l'homme des sociétés traditionnelles. On commence aujourd'hui à se rendre compte que ce que l'on appelle "initiation" coexiste à la condition humaine, que toute existence se constitue par une suite ininterrompue "d'épreuves", de "morts" et de "résurrections", quels que soient d'ailleurs les termes dont le langage moderne se sert pour traduire ces expériences (originairement religieuses)." (1)

Nous pouvons donc affirmer à l'imitation de G. Jean qu'à la différence des nouvelles

> "[...] *le pouvoir des contes* pour les enfants, les adolescents et les hommes d'aujourd'hui réside en partie dans le fait qu'ils construisent, sur le mode imaginaire, par anticipation, répétition ou récurrence des "scènes" ou plutôt des scénarios existentiels. De ce fait, nous pouvons mieux soit nous y préparer, soit les comprendre, soit désirer inventer pour nous des "histoires" différentes." (2)

Le conte, par sa structure spécifique, s'inféode au processus imaginaire, donnant satisfaction à deux tendances en apparence paradoxales qui animent simultanément l'individu, à savoir un goût prononcé pour le merveilleux et un besoin de conformité à la réalité, le tout intégrant ce qu'André Jolles appelle "la disposition mentale du conte" (3), c'est-à-dire "l'idée que les choses doivent se passer dans l'univers selon notre attente" conforme à une "morale naïve" qui est un "jugement

---

(1) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe, Paris, 1963, p. 243 et 244.

(2) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 36 et 37.

(3) JOLLES (André), Formes simples, Paris, 1972, p. 190.

affectif" impliquant que "l'événement et le cours des choses" d'un conte "sont donc "bons" et "justes" selon notre jugement sentimental absolu" (1). Et si les personnages ou actions du conte ne nous semblent pas toujours obéir à ce critère,

> "il est indéniable qu'ils nous apportent une certaine satisfaction. Pourquoi cette satisfaction ? Parce qu'on satisfait à la fois notre "penchant au merveilleux" et notre "amour du naturel et du vrai", mais surtout parce que les choses se passent dans ces récits comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer." (2)

A. Jolles explique alors une notion à laquelle M. Tournier se montre fort attaché :

> "dans le conte, qui fait ouvertement face à l'univers et absorbe cet univers, l'univers conserve au contraire, malgré cette transformation, sa *mobilité*, sa *généralité* et son caractère qui est d'être chaque fois nouveau, sa "pluricité." (3)

Ce trait spécifique du conte, M. Tournier s'applique constamment à le mettre en évidence et il en souhaite l'exploitation (ne déclare-t-il pas : "ça n'est rien d'entendre un conte, il faut le refaire, il faut le poursuivre", et dans un numéro de la revue Je bouquine il incite ainsi les enfants à écrire une suite de Vendredi ou La vie sauvage (4)). Cette structure est donc close au sens où l'entend Georges Jean dans Le Pouvoir des contes :

---

(1) JOLLES (André), Formes simples, Paris, 1972, p. 190.

(2) Id., ibid., p. 189.

(3) Id, ibid, p. 185.

(4) cf cassette audio-orale pré-enregistrée par l'auteur à l'attention des participants au festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, le 18 oct. 1988.

> "Il me semble que la caractéristique la plus universelle et la plus constante des contes de toutes espèces soit leur clôture." (1)

Une clôture qui n'est cependant pas synonyme de finitude. Ce qui fait affirmer à Georges Jean :

> "Alors que tant d'oeuvres romanesques modernes constituent des récits "ouverts" et comme jamais terminés, les contes -ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui- n'offrent aux auditeurs ou aux lecteurs aucune possibilité de prolongements événementiels, "actantiels" dirait Greimas. Ce qui n'exclut en aucune manière des prolongements oniriques ou affectifs ; on devra tenir compte de cela en examinant les diverses "retombées" des contes dans l'imaginaire des enfants et des adolescents d'aujourd'hui" (2)

et du lecteur du Médianoche amoureux, ajouterons-nous (après avoir observé le déroulement de ce processus dans l'esprit des époux Oudalle).

La lecture ou l'écoute du conte se prolonge très loin dans l'espace et le temps du lecteur ou de l'auditeur qui, après avoir quitté l'espace et le temps du conte

> "garde en lui, dans sa mémoire, l'histoire, le charme, la fascination. Les contes ne paraissent pas appartenir à la catégorie des "oeuvres ouvertes" qui n'ont jamais fini de se poursuivre dans les marécages du sens incertain. Cependant, l'annonce de la clôture, la fermeture des portes du songe, n'impliquent pas la mort définitive des contes chez ceux qui les ont entendus ou lus. Nous touchons là un paradoxe qui figure sans cesse en filigrane dans ma réflexion sur le "pouvoir des contes" : C'est dans la mesure où la "mécanique conteuse" ne présente pas de mystères

---

(1) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 20. A ce propos il cite SIENAERT (Edgard), Les Lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique, Paris, 1978 : "Ayant ses propres lois, sa propre conception des choses et des êtres, le conte se referme sur soi. Il saute d'incident en incident pour rendre tout un événement qui ne se ferme sur lui-même de manière déterminée qu'à la fin seulement."

(2) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 20 et 21.

> au niveau de son fonctionnement "technologique", que les dérives de l'imaginaire à partir d'elle sont infinies." (1)

Le temps du conte rejoint alors le temps mythique de l'enfance. Le motif de l'espace clos, que Pierre Péju dans L'Archipel des contes considère comme un des deux vecteurs à partir desquels s'organise la simplicité propre à ce genre littéraire (2), s'inscrit dans l'espace "d'intimité" au sens bachelardien du mot qui nous protège et nous rattache au monde de notre enfance (3). C'est bien l'opinion que partage Georges Jean qui ajoute :

> "[...] le motif des lieux clos [...] est, de plus, porteur d'un pouvoir onirique qui nous touche dans notre mémoire imaginaire et nous rend à notre enfance. L'on pourrait dire que le *pouvoir* de certains contes sur ce plan [...] est dans la fonction qu'ils ont de figurer nos "espaces de dedans" et ceci dès l'enfance. Il me semble que ce thème est un de ceux qui rapprochent le plus fortement les contes des poèmes ; car le merveilleux, ici, est beaucoup moins "ornemental" que vécu." (4)

C'est d'ailleurs bien ainsi que l'entend M. Tournier qui offre à ses lecteurs un espace susceptible de leur faire revivre ce temps privilégié de l'enfance comme le souligne A. Bouloumié dans sa thèse Michel Tournier, une quête de l'androgyne :

> "Dans ses contes, M. Tournier propose donc à l'adulte de retrouver son âme enfantine, secret de toute rédemption. En faisant surgir le merveilleux du quotidien, M. Tournier fait re-

---

(1) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 145.

(2) cf RIVIERE (François), "Le conte est bon", Libération, 30 nov. 1989, p. 35.

(3) BACHELARD (Gaston), La Poétique de l'espace, Paris, 1989, p. 25 : espace d'intimité où l'on peut penser que "mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel [...]" et d'ajouter "Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection. Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d'images."

(4) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 72.

trouver à ses lecteurs une dimension du réel perdue depuis l'enfance." (1)

En utilisant les trois espaces caractéristiques du conte que sont les codes "narratif", "symbolique" et "stylistique" (2), en valorisant ces espaces qui sont "ceux où vit la société, avec toutes les catégories que cela implique, et ceux où le héros accomplit exploits et performances. Espaces à la fois *fonctionnels* [...], symboliques et abstraits en un sens" (3).

M. Tournier privilégie des espaces qui ne sont pas ceux de la réalité photographiée telle qu'elle apparaît dans la nouvelle "dépourvue de toute signification, moralité ou autre message plus ou moins idéal ou idéologique" (4) mais une réalité intégrée dans "un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur glauque dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait" (5), le conte qui, dans l'espace littéraire que constituent les formes brèves (6), se trouve "à mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable" (5).

Comparaison que M. Tournier se plaît à prolonger par des ima-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 546.

(2) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 153 et 194.

(3) Id., ibid., p. 152.

(4) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 36.

(5) Id., ibid., p. 37.

(6) Michel Tournier classe certaines légendes (celle de L'Aigle du casque) dans le genre conte. En fait il faudrait les distinguer. En effet :

"La légende est un conte où l'action merveilleuse se situe avec exactitude ; les personnages sont précis et définis. Les actions se rattachent à des faits historiques connus et tout paraît s'être déroulé positivement. Mais souvent l'histoire est déformée par l'imagination populaire."

in BAYARD (Jean-Pierre), Histoire des légendes, Paris, 1955, p. 10.

ges spatialisées comme il l'a confié lors d'un entretien accordé à Arlette Bouloumié :

> "Pour prendre une comparaison qui illustre ce triple genre bref, on pourrait dire que la nouvelle est *une maison vide* *, la fable une *maison habitée* * et le conte une *maison hantée* *. Vous entrez dans une maison, il y a quelqu'un mais ce sont des fantômes." (1)

Dans Le Vol du vampire, M. Tournier explicite longuement la signification de cette métaphore :

> "Le fantôme personnifie assez bien en effet la philosophie du conte, noyée dans la masse de l'affabulation et donc indéchiffrable. Le conte est une nouvelle hantée. Hantée par une signification fantomatique qui nous touche, nous enrichit, mais ne nous éclaire pas, exactement ce que voulait dire Perrault avec ses "semences" ne produisant dans l'immédiat que "des mouvements de joie et de tristesse." (2)

> Le conte est profond.

> "Force et profondeur du conte : sa simplicité éveille en chacun de nous un grand nombre d'oreilles simultanées, et son extrême réserve ne l'empêche en rien d'envoyer des sondes explorer les aspects les plus troubles et les moins dicibles de la vie psychique. Il occasionne également d'étonnants *"courts-circuits"* entre le mythe et l'histoire, le passé et l'actuel, la légende et le fait-divers, *le Destin* et le *détail*." (3)

> Le conte est également épais, dense, vertical (4).

> "S'agit-il d'un mythe tombé en poussière, ou au contraire en

---

* souligné par nous

(1) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 63.

(2) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 37.

(3) PEJU (Pierre), L'Archipel des contes, Paris, 1989, p. 13.

(4) cf BETTELHEIM (Bruno), Psychanalyse des contes de fées, Paris, 1976, p. 217.

> voie de formation ? Le conte est-il un vestige archéologique, ou au contraire une nébuleuse où se cherche l'avenir ? L'alternative est peut-être trop tranchée. Il n'est pas sûr qu'à ce niveau de profondeur le passé et le futur se distinguent aussi clairement l'un de l'autre." (1)

Comme une maison, il s'enracine dans le monde souterrain du psychisme et de l'intimité pour s'élever dans la félicité de la dimension spirituelle (2). Les échos, réminiscences, reflets qui le hantent lui confèrent une vie et une esthétique, "sphère de beauté et d'harmonie" déclare Fr. Merllié dans un article de la Nouvelle Revue Française paru en 1989 (3), dans un jeu qui séduit par sa potentialité de richesses à jamais exploitables (4).

Cette spécificité du conte nécessite bien souvent qu'il soit écouté et non lu, ainsi que le souhaite M. Tournier. Quand A. Bouloumié lui demande en quoi Angus est un conte, il répond immédiatement :

> "D'abord, c'est fait pour être raconté et avant de l'écrire, je l'ai raconté de nombreuses fois. C'est très oral. C'est une chose qu'il faut sentir." (5)

Et que l'audition s'en déroule dans la nuit complice. Dans bon nombre de provinces françaises, telle la Bretagne ou dans les sociétés tra-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 40.

(2) PIATIER (Jacqueline), "Romans et nouvelles. Michel Tournier ou l'art du détour", Le Monde, 21 avril 1989, p. 20.

(3) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 139.

(4) cf JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 74, 88 et 212.

(5) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 62.

ditionnelles sans écriture, on conte à la nuit tombée et ce pour de multiples raisons d'ordre matériel ou superstitieux. Il est intéressant de noter, par-delà l'anecdote, que

> "les Dogons établissent des relations entre les paroles "fécondantes" des contes, et l'activité sexuelle essentiellement nocturne." (1)

Fécondation que G. Jean souligne abondamment dans son ouvrage, notamment par la répétition du mot "pollen". Il adjoint à l'argument précité une raison supplémentaire :

> "J'ajouterais volontiers que la nuit est plus que le jour propice aux déploiements de l'imaginaire "autour" des paroles." (1)

La nuit intègre une dimension essentielle à l'initiation : l'atmosphère de mystère qui invite au secret lors de la révélation. Secret "universellement attesté" (2) selon des formules parfois fort semblables au cours de toutes les initiations. Nous retrouvons ce climat de secret dans Le Médianoche amoureux, lorsqu'à la fin du repas le "narrateur omniscient" déclare :

> "[...] le dernier invité se leva pour prendre congé après avoir dit pour *ses seuls hôtes* * le plus beau conte sans doute jamais inventé." (3)

Ce plus beau conte qui

---

(1) JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 185.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 63.

* souligné par nous

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 41.

> "[...] 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." (1)

Révélation sous la double thématique de la Poésie et de l'Amour.

> "Par sa "vision magique des choses", par son "savoir plus profond que celui des doctes" (des rationalistes), le poète atteint donc ce point suprême des Alchimistes et de la Gnose, où les contraires s'abolissent [...]" (2)

Dans ce contexte, la problématique même qui oppose conte issu d'une tradition populaire et conte littéraire (3) se trouve transcendée par le génie créatif du poète et la révélation offerte aux amants taciturnes de découvrir, par la voie royale qu'est la transmission orale pour un conte, la sacralité.

> "[...] l'accès au sacré n'est pas possible en se contentant d'une démarche intellectuelle [...]. Une initiation se vit, elle ne s'étudie ni ne se comprend avec la seule intelligence." (4)

Révélation qui en l'occurrence se déroule à la fin de la nuit, complice de la confidence et qui permet tout, comme l'écrit M. Tournier dans Lucie ou La femme sans ombre :

> "Permission, démission, rémission, admission." (5)

Cette distinction théorique entre nouvelles et contes pourrait

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 41.

(2) VIERNE (Simone), Rite, roman, initiation, Grenoble, 1987, p. 107.

(3) cf JEAN (Georges), Le Pouvoir des contes, Tournai, 1981, p. 200.

(4) Id., ibid., p. 63.

(5) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 139.

paraître trop radicale car elle ne fait pas la nuance entre les différents types de nouvelles (1). M. Tournier en a conscience, c'est pourquoi il prévient, après avoir rappelé le rôle centripète du conte qui induit la convivialité et bien entendu l'"effet de dissociation" de la nouvelle, centrifuge :

> "Il n'y a pas de limite extrêmement solide, n'est-ce pas. Je crois qu'en matière esthétique, et notamment littéraire, il faut se garder des distinctions trop tranchées. Une fois que l'on a fait ces distinctions il faut apporter des nuances pour montrer que quelquefois au sein de la même histoire, vous avez des éléments de contes et des éléments de nouvelles." (2)

Ce qui explique la progression contenue dans Le Médianoche amoureux, qui peu à peu intègre dans les nouvelles des motifs du conte. Pour ne donner que deux exemples, nous pouvons citer Le Mendiant des étoiles et Un Bébé sur la paille, nouvelles qui évoquent une réalité déjà très proche de l'univers poétique, parsemé des "reflets" du conte.

---

(1) qui ont fait l'objet d'études détaillées. cf. GODENNE (René), La Nouvelle française, Paris, 1974, passim.

(2) TOURNIER (Michel), enregistrement audio-oral destiné aux participants au festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, 18 oct. 1988.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette troisième partie, nous avons pu observer que l'initiation d'Yves et Nadège suit une gradation passant du type pubertaire ou social que connaît chaque personnage séparément au type "sacré" vécu simultanément par chacun des membres du couple. Cette progression vers la révélation de l'existence voilée d'une troisième dimension, la profondeur (1), (thème récurrent dans l'ensemble du Médianoche amoureux, nous le retrouvons particulièrement développé dans Pierrot ou Les secrets de la nuit, et dans la plupart des oeuvres de M. Tournier, à ce titre Le Roi des Aulnes est un exemple significatif), s'accompagne d'une intensification de la valeur symbolique de l'espace dans lequel se déroulent ces initiations successives.

Les initiations sociales d'Yves et Nadège ont pour toile de fond la mer en tant qu'univers quotidien de la pêche hauturière, que l'héroïne se plaît à parcourir en dehors de son espace familial quotidien par le biais de la littérature. L'initiation à la connaissance et au sacré, quant à elle, se situe

---

(1) cf la place privilégiée qu'accorde M. Tournier à la statuaire et l'architecture dans toute son oeuvre.

également dans un espace ancré sur la mer mais celle-ci revêt alors une dimension symbolique supérieure au fur et à mesure de la métamorphose des héros. Nous pouvons par exemple relever qu'à l'espace portuaire de Fécamp, trivial et réaliste, caractéristique de la nouvelle, se substitue peu à peu un espace symbolique, la mer comme élément, mer nourricière qui fournit les aliments du médianoche, mer, image de l'inconscient collectif que chaque homme porte en soi, dimension spécifique de l'espace du conte.

Le médianoche marin permet aux convives (ceux qui vivent, qui participent physiquement et psychologiquement à cette démarche initiatique du couple) (1) de partager nourriture et paroles (2), paroles qui intègrent une dimension symbolique et poétique et permettent une transformation grâce à la magie opérative des mots. Les amis d'Yves et Nadège apportent au couple des matériaux solides (la Poésie, langage d'amour (3) et constituant essentiel du conte, "genre littéraire" loué constamment par Tournier) (4) lui offrant l'opportunité de se reconstruire un espace de communication que l'auteur tient à représenter sous la forme d'une "maison de mots", métaphore spatiale qui s'enracine dans l'espace convivial du repas (lui-même métaphore en abyme de la création littéraire), l'espace littéraire des récits et l'espace topologique éminemment symbolique de la mer.

---

(1) cf l'étymologie du mot convive in GUIRAUD (Charles) in ALCOUFFE (Daniel) et al. La Table et le partage, Paris, 1986, p. 22.

(2) cf LAUTMAN (Françoise) in ibid., p. 56.

(3) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 202 et 238.

(4) Dans une école proche de Choisel le 23 juin 1990, il a demandé à un instituteur si les enfants apprenaient toujours des récitations "classiques" conjuguant rythme et rime, afin qu'ils disposent dans leur tête d'un espace de poésie qui "meuble l'esprit".

QUATRIEME PARTIE

L'INITIATION DE L'ECRIVAIN ET DU LECTEUR ET LEUR ESPACE DE REALISATION DANS LE MEDIANOCHE AMOUREUX

"Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'oeuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'oeuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. Mais l'expérience première demeure celle du «Nouveau Monde» et de «l'écart» ; qu'elle soit récente ou classique, l'oeuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré mais aussi nié : en présence de l'oeuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et on vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préludant à une création. (...) Franchissement d'un seuil, entrée en poésie, déclenchement d'une activité spécifique, la contemplation de l'oeuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives : passage d'un désordre à un ordre, pour reprendre, en les modifiant légèrement, les termes de Valéry, ce qui est vrai même si cet ordre est volonté de désordre ; passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence."

Jean ROUSSET

Forme et signification
(p. II et III)
in Simone VIERNE

Rite, roman, initiation
(p. 99 et 100)

4.1 L'initiation de l'écrivain et sa réalisation dans l'espace de l'écriture

Comme nous l'avons déjà affirmé au cours de la première partie de notre recherche, l'écrivain lui-même subit une initiation qui lui permet, après le franchissement de diverses épreuves, de parvenir à l'édition d'un ouvrage qui sera le fruit d'une élaboration longue et consciencieuse.

Lors de la rédaction du Médianoche amoureux, ceci a été particulièrement vrai pour M. Tournier dont nul n'ignore que vie et oeuvre sont intimement liées (1). Ainsi que le rappelle Fr. Merllié dans la biographie qu'elle a consacrée à l'auteur,

> "Michel Tournier affirme souvent qu'il écrit 24 heures sur 24, et qu'il n'existe ni vacances ni retraite pour un écrivain. Il souligne ainsi non le fait qu'il rédigerait chaque jour un texte, mais qu'il est habité en permanence par les livres à écrire. Effectivement, une partie de sa vie est déterminée par les textes en cours : lectures, rencontres, voyages dont beaucoup ont pour lui une valeur documentaire, comme ceux qu'il a effectués à partir de 1981 en Algérie et à Marseille pour *La Goutte d'or*." (2)

M. Tournier procède selon une technique minutieuse, constituant des dossiers dans lesquels il regroupe tous les documents préparatoires : "des citations, ou des articles d'encyclopédies, soigneusement recopiés à la main" (3) et *in extenso*.

---

(1) cf LANOUX (Armand), "Pour une imagerie", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 7.

(2) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 270.

(3) Id., ibid., p. 242.

Lors de nombreux entretiens, il a confié aux journalistes et lecteurs ses motivations profondes à ce sujet , ainsi que le relate Serge Koster (auteur d'une biographie de M. Tournier) dans un article paru dans le Magazine littéraire en 1986 :

> "[...] Tournier ne craint pas d'inscrire le pillage dans son inspiration, ainsi qu'il le précise lors d'une enquête du Monde, en 1970, sur les façons de faire des écrivains. "La part proprement inventée est minime dans mes romans", confie cet homme qui se qualifie lui-même de "pie voleuse" (1) et qui précise en 1975, sur les ondes de France-Culture : "En tant que romancier, et romancier d'un genre quelque peu encyclopédique au sens de Diderot et de d'Alembert, je ne me fais pas faute de lire toujours ce qui concerne le sujet qui m'intéresse. Et non seulement je lis mais je pille sans vergogne tout ce qui est document : histoire, science, géographie. Ecrivant un roman, je pense que c'est mon droit, je dirais même mon devoir" (2)." (3)

Il donna au cours d'un entretien accordé à France de Lagarde un exemple précis de travail documentaire minutieux :

> "J'accumule une énorme documentation et je n'écris pas une ligne sans vérifier. Ainsi, les six cents pages des "Météores" sont issues de quatre années de voyages, d'observations, de rencontres avec des gens qui me renseignaient sur une foule de choses." (4)

Serge Koster complète cette information en comparant l'attitude de M. Tournier à celle d'autres écrivains célèbres :

> "Il me semble reconnaître là une ambition totalisante : le savoir nourrit la fiction qui le hisse au rang d'objet esthétique, selon un échange réciproquement valorisant. Cette volonté d'introduire le maximum d'informations dans une trame romanesque marque les entreprises d'écrivains aussi différents

---

(1) RAMBURES (Jean de), Comment travaillent les écrivains, Paris, 1978, p. 163.

(2) ZAZZO (René), Le Paradoxe des jumeaux, précédé d'"Un dialogue avec Michel Tournier", Stock/Laurence Pernoud, 1984, p. 46.

(3) KOSTER (Serge), "Trois tours d'écrou", Magazine littéraire, janv. 1986, p. 14.

(4) LAGARDE (France de), "Michel Tournier, la sagesse mode d'emploi", La Vie, 13 juin 1985, p. 60.

> que Jules Verne et James Joyce. Elle leur confère, grâce à un style apte à organiser la fusion des matériaux, une portée et une puissance démiurgiques conformément aux voeux exprès de Michel Tournier." (1)

M. Tournier revendique lui-même avec enthousiasme cette méthodologie qui le rapproche de deux écrivains qu'il admire intensément :

> "Je prends beaucoup de notes. Et puis je vais sur les lieux. A cet égard, je suis fidèle à mes patrons, Flaubert et Zola." (2)

Les lecteurs du Médianoche amoureux le constatent à la lecture du Mendiant des étoiles ou d'Aventures africaines. Il en va de même pour Les Amants taciturnes car M. Tournier y décrit la Normandie qu'il connaît bien. Il déclare dans Des Clefs et des serrures :

> "Depuis trente ans que je passe une partie de la belle saison dans cette pluvieuse et grasse Normandie, de combien d'heures ardentes ou désolées, ou simplement attentives, émerveillées ou de pure contemplation, n'ai-je pas nourri ces herbages, ces vergers, ces vallons bocagers, ces falaises, ces rivages ?" (3)

Comme ces écrivains qu'il prend pour modèles, M. Tournier mène des enquêtes (4), travaillant de manière artisanale et pour ce faire n'hésitant pas à emprunter aux sciences les plus variées (5). La description des activités professionnelles d'Yves Oudalle s'inspire en grande partie des mémoires de Jean Recher, capitaine du chalutier français le "Vikings"

---

(1) KOSTER (Serge), "Trois tours d'écrou", Magazine littéraire, janv. 1986, p. 14.

(2) KUFFER (Jean-Louis), "Visite au gai pontife", (Propos recueillis par), Le Matin Lausanne, 28 avr. 1989.

(3) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 43.

(4) cf à ce propos les exemples cités in MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 254 et SALGUES (Yves), "L'été faste de Michel Tournier", Jours de France Madame, 14 août 1989.

(5) en particulier la psychanalyse, l'ethnologie, l'histoire, la religion, la calligraphie, mais cette énumération ne saurait être exhaustive. Cf VRAY (Jean-Bernard), "L'habit d'Arlequin", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 165.

parues dans la collection Terre Humaine sous le titre Le Grand Métier (1). Il lui emprunte le vocabulaire, la documentation, des situations (2).

La rédaction d'un manuscrit n'intervient qu'après de longues années de maturation (3). Ainsi en a-t-il été du Médianoche amoureux, en projet pendant près de dix ans (4). Michel Tournier a donc constamment plusieurs ouvrages en cours.

Et cette tâche prend tout naturellement l'allure d'un voyage initiatique qui le place en situation de solitude, "le prix à payer" (5) selon lui pour parvenir à être créatif. Ne déclare-t-il pas au docteur Escoffier-Lambiotte au cours d'un entretien sur l'écrivain et la société paru dans Le Monde en octobre 1978 :

> "[...] le travail reste solitaire. C'est une vaste et interminable rumination. Et il n'y a aucun répit. Le travail se fait ou piétine vingt-quatre heures sur vingt-quatre." (6)

Il avoue souvent qu'il écrit très lentement (7) et que l'imagination lui fait défaut.

---

(1) RECHER (Jean), Le Grand Métier, Paris, 1987, passim.

(2) On comparera par exemple les descriptions de la condition de mousse in RECHER (Jean) LGM, p. 209 et TOURNIER (Michel) LMA, p. 10, ou le télégramme qui annonce que le bateau sera désarmé in RECHER (Jean) LGM, p. 419 et TOURNIER (Michel) LMA, p. 21.

(3) cf à ce propos les exemples cités in MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 241.

(4) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 140.

(5) LAGARDE (France de), "Michel Tournier, la sagesse mode d'emploi", La Vie, 13 juin 1985, p. 62.

(6) ESCOFFIER-LAMBIOTTE (Dr.), "L'écrivain et la société. Un entretien avec Michel Tournier", Le Monde, 8-9 oct. 1978, p. 32. Nombreux sont les entretiens au cours desquels M. Tournier souligne le caractère solitaire de sa vie. Cf également l'article de l'auteur "Variations sur la solitude" in Les Nouvelles Littéraires, 23 nov. 1967, p. 1.

(7) KUFFER (Jean-Louis), "Visite au gai pontife", (Propos recueillis par), Le Matin Lausanne, 28 avr. 1989.

> "Il déclare en effet n'avoir que très peu d'imagination, et faire plutôt confiance au mûrissement lent des idées, selon une alchimie mystérieuse, qui permet aux différents éléments d'un récit de se mettre en place - conception fort éloignée de l'inspiration instantanée qui ferait écrire d'un seul jet dans une sorte d'illumination. [...]" (1)

Ce parcours initiatique, M. Tournier l'évoque dans Le Vagabond immobile :

> "Livre. Pour l'écrivain, chaque livre est la cause d'une métamorphose. La grande lassitude, les ressorts débandés, la tristesse, qui suivent la remise d'un nouveau manuscrit à l'éditeur, s'expliquent par une mue profonde : je suis en train de devenir l'auteur de ce livre." (2)

C'est l'état dans lequel on imagine l'écrivain à l'issue de la rédaction du Médianoche amoureux.

Dans Le Vent Paraclet, M. Tournier explique avec moult détails le voyage initiatique qui est le sien lors de sa démarche créatrice. Ainsi, comparant son oeuvre à un édifice, il déclare :

> "[...] il en est des écrivains comme des coureurs : il y a des sprinters et des spécialistes du fond et du demi-fond. Certains bouclent leur oeuvre en trois semaines. On dit que Stendhal dicta *La Chartreuse de Parme* en cinquante-deux jours. A d'autres, il faut du temps, beaucoup de temps. Ce sont des marathoniens. J'appartiens à cette sorte. Un manuscrit mûrit dans ma tête et sur ma table quatre ou cinq années. Je le comparerais volontiers à une grosse marmite mijotant à très petit feu et dont je soulèverais à tout moment le couvercle pour y ajouter quelque ingrédient nouveau. Ou à une maison que je construirais seul autour de moi, n'ayant rien d'autre pour m'abriter, et donc grelottant au début sur un chantier informe battu par tous les vents, puis aménageant un espace de plus en plus avenant. La dernière année est angoissante et délicieuse à la fois. Parce que le roman approchant de son achèvement, mon esprit parcourt avec un bon-

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 241.

(2) TOURNIER (Michel), Le Vagabond immobile, p. 77.

> heur naïf ses pièces et ses dépendances, apportant par-ci, par-là des améliorations de détail, mais il est fatigué en même temps de cet édifice trop lourd, trop compliqué dont il est le seul habitant et dont il a hâte de se débarrasser pour se livrer à des jeux nouveaux et en attendant interdits." (1)

L'auteur confie alors les joies et les peines qui se succèdent lors de ce long travail de "maïeutique" qu'est l'écriture d'un ouvrage :

> "Car rien n'est plus séduisant que les oeuvres futures, rêvées pendant que s'achève dans la douleur un travail de longue haleine. Elles ont toute la fraîcheur gratuite et légère qui manque au livre en chantier, sali par les efforts et les incertitudes. Il n'empêche que la rupture reste blessante et marque le début d'une période errante et désemparée." (2)

Poursuivant sa méditation, M. Tournier énonce les affres qui le saisissent lors de l'ultime épreuve de l'écriture :

> "Il en résulte que le livre sur lequel on peine depuis quatre ans vous devient dans tout son ensemble étranger et constitue comme un édifice assez impressionnant, par lui-même beaucoup plus vaste, complexe et savant que son auteur. Je songe au célèbre roman de Curt Siodmak *Le Cerveau du nabab*. On y voit un biologiste cultiver en bocal un cerveau humain dans des conditions si anormalement favorables que l'organe croît, prolifère, devient le siège d'un esprit surhumain, génial qui réduit en esclavage le biologiste, comme un homme fait d'un chien. Il y a de cela dans la relation d'un auteur avec son oeuvre. Au bout de peu de temps, mon livre est doué d'un nombre plus grand de pièces, organes, éléments de transmission, réservoirs, soupapes et bielles que je n'en puis concevoir en même temps. Il échappe à ma maîtrise, et se prend à vivre d'une vie propre. J'en deviens alors le jardinier, le serviteur, pire encore, le sous-produit, ce que l'oeuvre fait sous elle en se faisant. Je vis dans la servitude d'un monstre naissant, croissant, multipliant, aux exigences péremptoires (Va visiter une usine d'incinération des ordures ménagères. Rapporte-moi ce que tu pourras glaner à la Croix-Rousse sur les anciens métiers Jacquard. Quelle est la place du Saint-Esprit dans la théologie orthodoxe ? Comment vit-on dans un asile pour débiles profonds ? m'a dit le manuscrit des *Météores*), à l'appétit dévorant, l'oeuvre, l'oeuvre pie, la pieuvre... Et quand elle me lâche, quand gorgée de ma substance elle commence à rouler de par le monde, je gis exsangue, vidé, écoeuré, épuisé, hanté par des idées de mort." (3)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 181 et 182.

(2) Id., ibid., p. 182.

(3) Id., ibid., p. 183 et 184.

C'est donc une véritable démarche initiatique qui permet à M. Tournier de créer. Il l'explique avec justesse dans Le Vagabond immobile, soulignant l'essence même de l'initiation qui consiste à passer de l'âge du donné à l'âge de l'acquis :

> "Et à quarante ans, je me suis mis à écrire des livres, des livres que j'aurais été bien incapable de seulement imaginer quand j'avais vingt ans. Alors je dis : le cerveau tout neuf du bébé, oui. Mais l'apprentissage, l'expérience, la recherche tâtonnante, patiente, étendue sur toute une vie, cela compte aussi. Il y a d'abord le donné, et avec cela, on construit, on se construit". (1)

Dans la solitude de son presbytère, havre de paix, sans décoration inutile ni collection d'oeuvres d'art (2), espace dépouillé du nomade où le superflu cède la place au nécessaire, au fonctionnel, espace où rien n'est conservé qui le détournerait de sa mission d'écrivain mais où pourtant il s'enracine chaque jour davantage (car sa maison est pour lui "sa femme, sa mère et sa fille" (3), il entretient avec elle des rapports véritablement "humains" éprouvant parfois un impérieux besoin de la déserter pour mieux la retrouver (4) ou hésitant à la quitter la veille d'un voyage) (5), M. Tournier s'isole. Ou plus exactement il se retire dans ce milieu qu'il a secrété autour de lui et qui le tient en étroite et constante relation avec son oeuvre (6). En effet

> "L'écrivain a besoin d'une île pour créer. Qu'elle se nomme ainsi ou tour d'ivoire, il importe peu, pourvu que s'établisse autour de lui, d'une façon ou d'une autre, et le temps nécessaire, un glacis capable de le dispenser de la société des hommes, ou de

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vagabond immobile, p. 41.

(2) cf DAVID (Francis), Intérieurs d'écrivains, Paris, 1982, p. 187 à 190.

(3) HECKER (Monique), "Un grand souvenir pour 12 collégiens du Ban-Saint-Martin, Visite chez Michel Tournier", Le Républicain Lorrain, 4 juil. 1989, p. 6.

(4) TOURNIER (Michel), Le Vagabond immobile, p. 55.

(5) ainsi qu'il nous l'a confié au cours d'un entretien à Choisel le 23 juin 1990.

(6) TOURNIER (Michel), "L'étrange cas du Dr Tournier", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 14.

> l'en protéger. Alors, même s'il pense à eux, même si sa production sans cesse suppose leur présence, il est à sa manière un naufragé placé devant la nécessité de recomposer un monde. Robinson de soi-même, il erre en terre inconnue, usant des pièces conformément à ce qu'il est, à ses besoins, à ses pouvoirs." (1)

Aussi tente-t-il parfois au cours de brèves échappées de rejoindre les lecteurs (dans le cadre d'établissements scolaires essentiellement) pour se soustraire à cette solitude parfois pesante et communiquer avec ceux vers lesquels convergent toutes ses pensées. Il confie :

> "Mais la meilleure façon de sortir de la solitude, c'est le contact avec les lecteurs." (2)

C'est dans cet espace de retraite que M. Tournier, en se glissant dans le moule d'intimité de son habitat (nous savons à quel point il est sensible à la configuration et à la qualité des *lieux topologiques* qu'il fréquente), s'interroge sur la nature de la pratique de la lecture, l'attitude et la motivation des lecteurs afin de leur offrir un espace littéraire adéquat.

Lecteurs auxquels M. Tournier veut offrir un livre qui soit "une bonne et loyale marchandise" (3) sans quoi il ne pourrait dormir tranquille. Cette préoccupation est présente à l'esprit de l'auteur du Médianoche amoureux qui modifie intégralement la présentation de ses contes et nouvelles en cours de rédaction afin de conférer à son ouvrage une autre dimension. Ce sens de la responsabilité (4) s'accompagne d'un souci profond de ce que doit être l'oeuvre, et du besoin qu'éprouve le lecteur. Car M. Tournier est aussi lecteur. Il convient de ne pas oublier

---

(1) TIXIER (Jean-Max), "Images à Tournier", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 28.

(2) ESCOFFIER-LAMBIOTTE (Dr.), "L'écrivain et la société. Un entretien avec Michel Tournier", Le Monde, 8-9 oct. 1978, p. 32.

(3) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 10.

(4) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 241.

qu'une lecture est à la source de la prise de conscience par M. Tournier de sa vocation, ainsi qu'il l'a confié à Jean Prasteau qui relate :

> "La vocation double de Michel Tournier date du début de l'adolescence. Une lecture, bien sûr, l'a entraîné sur la pente fatale...
>
> - Celle de La Chose littéraire, de Bernard Grasset... J'ai été ébloui. J'ai immédiatement décidé d'être un éditeur qui écrit..." (1)

Et il sait ce que représente la lecture pour celui qui découvre un livre ; il l'écrit fort joliment dans sa préface à l'édition en braille de Vendredi ou La vie sauvage :

> "Il y a un miracle dont je suis plusieurs fois par jour le témoin et l'acteur, et auquel cependant je ne parviens pas à m'accoutumer : c'est le miracle de la lecture. On me donne un paquet de feuilles de papier noircies de signes. Je les regarde, et voici la merveille : surgissent dans mon esprit des seigneurs et des belles dames, un château, un parc admirable peuplé de statues et d'animaux rares. Se déroulent des histoires haletantes, drôles ou touchantes, si bien que j'ai peine à retenir mes frissons, mes rires ou mes larmes. Et toutes ces apparitions n'ont pas d'autre source que ce papier noirci. Quel paradoxe !" (2)

Puis M. Tournier pose aussitôt le problème de la co-création :

> "Ces apparitions n'ont-elles vraiment d'autres sources que ce papier noirci ? Il y a lieu, à la réflexion, d'en douter. Et moi alors ? Et moi, le lecteur ? Or, cette fantasmagorie qui se déploie dans mon esprit par le miracle de la lecture, elle est l'oeuvre autant de mon esprit justement que du texte écrit. Oui, je crois qu'un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'a écrit et celui qui le lit. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas vraiment. C'est un être virtuel qui s'épuise dans un appel au lecteur, comme une graine ailée vole éperdument au gré du vent, jusqu'à ce qu'elle tombe dans un creux de bonne terre où elle pourra enfin devenir elle-même, c'est-à-dire feuille, fleur, fruit". (2)

---

(1) PRASTEAU (Jean), "Comme Robinson Michel Tournier a trouvé son île déserte", Le Figaro littéraire, 20 nov. 1967, p. 24 et 25.

(2) TOURNIER (Michel), "Préface à l'édition en braille", Sud XVI, 61, 1986, p. 11.

Il s'interroge constamment sur cette réciprocité. Il s'en explique fréquemment avec passion, notamment lorsqu'il rencontre des jeunes dans leurs classes :

> "-J'écris essentiellement pour être lu. Si j'avais la certitude de ne pas être lu, je n'écrirais pas. Ce n'est pas un besoin physiologique. Certains écrivains secrètent de l'écriture comme ils respirent. Ce n'est pas mon cas. Je suis plutôt un artisan en chambre qui fabrique un objet manufacturé, un manuscrit qui s'appelle un livre, et ce livre est destiné à être mis en vente et à satisfaire autant que possible l'acheteur. Je considère qu'un lecteur qui entre dans une librairie, qui choisit un livre, qui le paie, et lui consacre le nombre d'heures nécessaires pour le lire, ce lecteur-là mérite mon respect et ma gratitude." (1)

Si nous nous interrogeons sur l' objectif de la démarche de lecture, nous pouvons trouver des éléments de réponses dans l'attitude même de M. Tournier lecteur : quelques-uns sont exposés dans Le Vent Paraclet, d'autres dans Le Vol du vampire. Pour lui, la lecture est une démarche initiatique à laquelle il s'efforce, en tant qu'auteur, de s'associer en se posant comme initiateur. La tentation est grande et il n'essaie même pas d'y résister. Peut-être sa vocation "ratée" de pédagogue y trouve-t-elle une compensation ! Nous pouvons toutefois affirmer que ce rôle reste pour M. Tournier une constante préoccupation. Il l'exprime avec force tout au long du Médianoche amoureux.

A l'interpellation légitime qui concerne tout auteur ("tout écrivain, au moment d'écrire, a un public présent à la conscience, ne serait-ce que lui-même") (2), s'ajoute la préoccupation, le souci qu'a Mi-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), "Tournier face aux lycéens", (Propos recueillis), Magazine littéraire, janv. 1986, p. 20.

(2) ESCARPIT (Robert), Sociologie de la littérature, Paris, 1986, p. 97, qui ajoute : "Une chose n'est entièrement dite que si elle est dite à quelqu'un : c'est, nous l'avons vu, le sens de l'acte de publication."

chel Tournier de la communication (thème majeur du Médianoche amoureux) et qui se manifeste de façon diversifiée dans sa vie et son oeuvre. Innombrables sont les entretiens au cours desquels il confie ce pressant besoin d'être lu (1). Besoin parfaitement légitime si l'on en croit Nicole Robine qui affirme dans un ouvrage collectif intitulé Le Littéraire et le social :

> "L'écrivain, en apportant un manuscrit à l'éditeur, ne souhaite-t-il pas transmettre un message au plus grand nombre possible d'interlocuteurs en multipliant le nombre d'exemplaires de ce message ? Et selon la réponse que recevra l'écrivain de la part de ses lecteurs, réponse que traduisent les chiffres de vente de l'ouvrage et les appréciations de la critique, il continuera à écrire, à émettre de nouveaux messages. L'auteur écrit pour être lu et le livre n'existe qu'à partir du moment où il est lu, à partir du moment où le signifiant devient signifié par l'intermédiaire du décodage et du décodeur. Communiquer c'est aussi décoder un message et la transformation du signifiant-livre en signifié porte un nom précis : la lecture." (2)

Ainsi M. Tournier désire recevoir en retour un message de ses lecteurs (si critique soit-il, il tolère des opinions de toute nature) et accepte volontiers toute proposition d'échanges. Attitude trop souvent incomprise conséquemment à une analyse superficielle de la presse.

Nous savons que

---

(1) Nous nous limiterons volontairement à ne citer que deux articles particulièrement significatifs à cet égard. Dans le premier, M. Tournier exprime son désir de conquérir le public le plus vaste possible in PIATIER (Jacqueline) "Je suis un métèque de la littérature", Le Monde, 28 mars 1975, p. 16. Dans le second, M. Tournier explique la stratégie qu'il a mise en place afin d'atteindre cet objectif : le choix du roman ([...] "j'ai songé au roman parce que c'est ainsi qu'on touche le plus grand nombre." in BOULOUMIE (Arlette), "Tournier face aux lycéens", (Propos recueillis), Magazine littéraire, janv. 1986, p. 20).

(2) ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 221.

> "[...] le créateur entame (imaginairement ou réellement) avec son public - interlocuteur (même si parfois ce public est lui-même) un dialogue qui n'est jamais gratuit, un dialogue qui veut émouvoir, convaincre, informer, consoler, libérer, voire désespérer, mais un dialogue avec une intention" (1)

et que les lecteurs sont des personnes physiques, "historiques", et non pas "des entités éternelles, universelles et désincarnées" (2).

Légitime apparaît donc l'authentique besoin de communiquer qu'éprouve M. Tournier car

> "[...] communiquer, ce n'est pas simplement émettre et recevoir, c'est participer à tous les niveaux à une infinité d'échanges de tous ordres qui s'entrecroisent et interfèrent les uns avec les autres." (3)

Ainsi Armand Lanoux, de l'Académie Goncourt, décrit-il cette pré-occupation de Michel Tournier :

> "Sous la provocation légère, se marque l'amour de communiquer avec le plus d'êtres possibles, les plus jeunes possibles, qui caractérise notre gourou de la vallée de Chevreuse." (4)

Désir d'ubiquité (nous n'ignorons pas qu'un des rêves de M. Tournier serait de pouvoir se rendre d'un lieu à un autre en faisant l'économie du voyage) qui masque peut-être une volonté de célébrité. Célébrité qu'il définit dans Des Clefs et des serrures :

---

(1) ESCARPIT (Robert), Sociologie de la littérature, Paris, 1986, p. 98.

(2) Id., in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 18.

(3) Id., ibid., p. 24.

(4) LANOUX (Armand), "Pour une imagerie", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 7.

> "On peut en donner une définition presque mathématique en disant que l'homme célèbre est celui qui est connu de plus de gens qu'il n'en connaît lui-même. A la limite, le comble de la célébrité, ce serait d'être connu de tout le monde sans connaître personne. Peut-être venons-nous de formuler là une nouvelle définition de Dieu ?" (1)

Nous constatons que célébrité et ubiquité sont deux notions intimement liées, chères à M. Tournier, qu'il a brillamment traitées dans l'une des nouvelles du Coq de bruyère intitulée Tristan Vox, démontrant que les hommes publics, les hommes de la sphère de la communication, jouissent d'un pouvoir et d'un prestige de nature quasi divine.

L'écriture du Médianoche amoureux a largement permis à son auteur de répondre à ce besoin de communication, d'échange.

Après avoir défini la nature de la démarche initiatique effectuée par l'écrivain initiateur, nous nous attacherons dans cette partie à étudier l'initiation du lecteur et son espace de réalisation en partant du postulat que l'acte de lecture est en soi une démarche initiatique.

---

(1) TOURNIER (Michel), Des Clefs et des serrures, p. 149 et 150.

4.2 L'initiation du lecteur et sa réalisation dans l'espace du livre

En effet le lecteur est souvent motivé par une attente qu'il serait superficiel de limiter au cadre ludique. S'il est évident que tout lecteur cherche dans la lecture un plaisir qui peut prendre des aspects fort divers (plaisir de découvrir des personnages inconnus, des paysages nouveaux, exotiques et des intrigues captivantes qui permettent l'évasion hors d'un monde quotidien morne et lacunaire ou plaisir de retrouver des héros dont les oeuvres précédentes ont déjà retracé la vie, un décor familier ou des aventures sentimentales, ou bien encore le style d'un auteur, son sens de l'humour, son univers imaginaire), il n'en demeure pas moins que cette démarche engage entièrement le lecteur.

> "Malheureusement l'acte de lecture n'est pas un simple acte de connaissance. C'est une expérience qui engage l'être vivant tout entier, aussi bien dans ses aspects individuels que dans ses aspects collectifs." (1)

N'en déplaise à R. Escarpit, nous affirmerons au contraire qu'il est heureux qu'il en soit ainsi.

---

(1) ESCARPIT (Robert), Sociologie de la littérature, Paris, 1986, p. 113.

M. Tournier est particulièrement conscient de cette mission dont l'auteur se voit investi. Il déclarait à J. Piatier lors d'un entretien publié dans Le Monde du 28 mars 1975 que l'écrivain pouvait "métamorphoser l'âme de ses contemporains" ainsi que l'avait fait J.J Rousseau qui, dans ses écrits, avait réhabilité la montagne, suscitant chez le lecteur l'envie d'aller s'y ressourcer (1).

En effet

> "[...] la lecture ne laisse aucune marge de liberté aux sens et absorbe la totalité de la conscience, faisant du lecteur un impotent.
> L'acte de lecture littéraire est donc à la fois sociable et asocial. Il supprime provisoirement les relations de l'individu avec son univers pour en reconstruire de nouvelles avec l'univers de l'oeuvre. C'est pourquoi sa motivation est presque toujours une insatisfaction, un déséquilibre entre le lecteur et son milieu, que ce déséquilibre soit dû à des causes inhérentes à la nature humaine (brièveté, fragilité de l'existence), au heurt des individus (amour, haine, pitié) ou aux structures sociales (oppression, misère, peur de l'avenir, ennui). En un mot, il est un recours contre l'absurdité de la condition humaine. Un peuple heureux n'aurait peut-être pas d'histoire, mais il n'aurait certainement pas de littérature car il n'éprouverait pas le désir de lire." (2)

L'implication totale du lecteur, en retour, engendre un épanouissement, une métamorphose (3) qui lui permettent à chaque choix d'une oeuvre littéraire ("nous savons que dans le phénomène de la consommation - lecture il faut établir une distinction entre la consomma-

---

(1) PIATIER (Jacqueline), "Je suis un métèque de la littérature", (Propos recueillis par), Le Monde, 28 mars 1975, p. 16.

(2) ESCARPIT (Robert), Sociologie de la littérature, Paris, 1986, p. 118 et 119.

(3) cf Id., ibid., p. 118. ("L'homme qui lit ne parle pas, n'agit pas, se retranche de ses semblables, s'isole du monde qui l'entoure.")

tion fonctionnelle et la consommation littéraire car à chacune correspondent des types différents de motivations) (1), de vivre une nouvelle initiation. Mais :

> "L'enrichissement que le lecteur demande à la lecture -par réconciliation avec l'absurdité de la condition humaine, par retour à l'équilibre affectif, par acquisition du langage de la conscience de soi- peut être, disions-nous ailleurs, "payé soit en bonnes espèces immédiatement convertibles en expérience, soit en "monnaie de singe"- traites impayables tirées sur les illusions"." (2)

Ainsi le lecteur en ressort grandi.

> "D'un livre digne de ce nom, on peut attendre qu'il ait modifié son lecteur. Le livre une fois refermé, il n'est plus le même homme." (3)

Le livre, de *phorie de l'auteur* qu'il était, comme l'explique Jean Plumyène dans un article du Magazine littéraire,

> "Souteneur de sa thèse, *supporter* de son oeuvre, il nous donne ainsi un parfait exemple de *phorie* (4). A moins que, *phorie* toujours mais *phorie* inverse, ce ne soit l'oeuvre qui porte son auteur. Hypothèse plausible, si l'on accepte le principe, comme lui-même nous y invite, d'une *autogénèse* de l'oeuvre, "dont l'auteur lui-même ne serait que le sous-produit".
>
> Et si, mieux encore, les deux *phories*, loin de se contredire, s'accomplissaient simultanément, l'auteur et son oeuvre se por-

---

(1) cf ESCARPIT (Robert), Sociologie de la littérature, Paris, 1986, p. 117.

(2) Id., ibid., p. 120.

(3) JUNGER (Ernst), L'Auteur et l'écriture, Paris, 1982, p. 39.

(4) La *phorie* est une notion chère à Michel Tournier. Le mot vient du grec *pherein*, qui veut dire porter, comme le font les doryphores, qui portent une lance, Saint-Christophe, qui porte le Christ, et le Roi des aulnes (pédéphore), emporteur d'enfant. La *phorie* peut être bonne et salvatrice ; elle peut s'inverser et se pervertir : "l'ombre de Saint-Christophe" porteur et sauveur d'enfants, c'est le Roi des aulnes, emporteur et assassin d'enfants."

> tant mutuellement ? Serrés l'un contre l'autre, tête-bêche, euphoriques, comme le sont, à n'en pas douter les jumeaux dans leur cellule gémellaire" (1)

devient phorie du lecteur. Le lecteur, dans cette perspective,

> "Avec toute sa culture, son environnement social, ses dispositions psychologiques du moment, [...] est entièrement impliqué dans l'acte de lecture. Il reconstruit un autre message où se mêle une partie de la pensée de l'auteur contenue dans les pages et sa propre pensée." (2)

En effet par le seul fait de se retirer dans l'univers imaginaire d'une oeuvre de fiction (et même dans un ouvrage scientifique), de s'abandonner à la découverte d'un monde distinct du sien, de se couper de ce monde par l'oubli des structures spatio-temporelles de sa vie quotidienne et de vivre pendant quelques heures sur un autre mode, selon des habitudes, des critères différents de ceux qu'il connaît habituellement et qui l'entraînent hors de lui-même, il est en tant que lecteur amené à vivre un voyage initiatique.

La lecture est un acte essentiellement solitaire, qui se déroule dans le silence (ou du moins dans l'absence de communication du lecteur avec le monde qui l'entoure pendant le temps de la lecture).

Ainsi le lecteur poursuivant la quête que nous avons esquissée précédemment se détache-t-il de son expérience vécue ou imaginaire pour partager celle de l'écrivain.

---

(1) PLUMYENE (Jean), "Un objet captivant", Magazine littéraire, juin 1978, p. 23.

(2) ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 227.

L'espace de son initiation, à supposer qu'il mène une quête de façon tout à fait délibérée (nous sommes constamment en droit de nous interroger sur les motivations du lecteur ainsi que le rappelle Nicole Robine) (1), est constitué d'une infinité d'espaces qui s'emboîtent tels des poupées gigognes.

D'abord l'espace topologique dans lequel se trouve le lecteur, qui semble parfois conditionner son choix, son état d'esprit. (Il a été maintes fois affirmé que le train est un espace particulièrement propice à la lecture de formes courtes, et plus spécifiquement de nouvelles) (2). Espace d'isolement, de retrait, parallèle mais non identique à celui que connaît l'écrivain.

Puis l'espace du livre dans toute son ambiguïté. Ce terme

> "qui désigne à la fois un matériau support de signes et le contenu intellectuel que véhiculent ces signes, c'est-à-dire à la fois le signifiant et le signifié." (1)

Cet espace littéraire dont les limites volontairement floues mêlent inextricablement les espaces d'initiation de l'écrivain, des personnages et du lecteur dans un jeu incessant. Nous pourrions à ce stade de notre réflexion appliquer à toute oeuvre de M. Tournier cette analyse qu'avance Lynn Salkin Sbiroli dans Michel Tournier : la Séduction du jeu, à propos de Vendredi ou Les limbes du Pacifique :

> "[...] à l'intérieur du paradigme du jeu, les liens structuraux qui contribuent à créer la pluridimensionnalité du sens, suivent le

---

(1) ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 221.

(2) cf MARSAN (Hugo), "Le renouveau de la nouvelle. En train... de lire", Pages et livres, Numéro Spécial Eté 1989, p. 16.

> parcours général de la métamorphose du "matériel" au "spirituel" à laquelle participent le personnage, l'écrivain et le lecteur qui finit, lui, par être le vrai "initié" que le texte met en cause. Au premier niveau cette métamorphose s'applique à l'identité du héros mythique et donc à "l'inversion idéologique" du message thématique du texte originel dont il est venu." (1)

Espace de convivialité, de partage, ainsi que le définit Christiane Baroche dans Critique à l'occasion de la publication des Météores :

> "La critique est avant tout une lecture. Cela sous-entend à peu près autant de critiques que de lecteurs, et le livre à ce compte n'est plus parfois qu'une monumentale auberge espagnole.
>
> La table d'hôte de Michel Tournier présente par contre un caractère qui semble n'être qu'à lui ; on peut certes apporter son manger ou chercher dans le foisonnement des mets ce qui correspond à l'appétit du moment - les critiques présentement n'y ont pas manqué - mais aussi brusquement découvrir sous l'amoncellement premier une spécialité moins évidente, point autre, qui sait, qu'un Graal caché. *La lecture devient alors une initiation, et tout écrit en ce sens n'est plus qu'une quête* *.
>
> Et la quête, dans l'oeuvre de Tournier, est tout à fait impérative en même temps que dissimulée. Il ne s'agit pas de faire savoir au premier venu qu'on s'enfonce dans les profondeurs de la matière, qu'on creuse le temps, l'espace et les autres éléments - a-t-on remarqué comme les *trous* chez Tournier ont une vie propre ? - à toutes fins de lui fournir une distraction, au mieux un divertissement au sens pascalien du terme, ou bien encore, de lui offrir une quelconque solution sur un plateau. Tournier n'offre rien, il convie à le suivre, il y a du Virgile en lui qui fait la grâce à chacun de le prendre pour Dante." (2)

Cet emploi à l'envi de métaphores gastronomiques pour désigner l'espace commun de l'initiation des divers protagonistes illustre (et rejoint) l'étude que nous avons présentée dans la troisième partie où le

---

(1) SBIROLI (Lynn Salkin), Michel Tournier : la Séduction du jeu, Genève-Paris, 1987, p. 182.

* souligné par nous

(2) BAROCHE (Christiane), "Michel Tournier ou l'espace conquis", Critique XXX, 1975, p. 1 178.

repas apparaît comme lieu privilégié d'échange et de consommation de mets et de mots et espace poétique "enserrant dans des méandres soumis aux caprices de l'intuition et de la fantaisie la part substantielle de l'être" (1), l'invitant à la re-naissance. Terme relatif à l'initiation que Patrick Grainville n'hésite pas à utiliser lorsqu'il fait part de son expérience pédagogique avec ses élèves de première dans le cadre d'une lecture collective :

> "Voyage capital pour des adolescents de dix-sept ans, Tournier est le Verne du mythe et de l'inconscient. Nouveau capitaine Nemo, le professeur happe dans son sous-marin, cette poignée d'aventuriers, vers les noires féeries de l'origine et de la Genèse. Comme dans *Voyage au Centre de la Terre*, au terme de cette descente, au bout de tous les labyrinthes, un volcan finira par nous cracher en plein soleil. *La classe alors naît pour la seconde fois* *." (2)

Ainsi comme dans toute démarche initiatique, les trois phases traditionnelles se succèdent : d'abord rite d'entrée et rupture avec le monde extérieur, puis voyage et mort symbolique dans l'isolement de la lecture, enfin révélation, incluant renaissance du lecteur, métamorphose.

---

(1) TIXIER (Jean-Max), "Images à Tournier", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 28.

* souligné par nous

(2) GRAINVILLE (Patrick), "Tournier au lycée", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 45.

4.3 L'initiation du lecteur et sa réalisation dans l'espace du Médianoche amoureux

Après ce bref rappel sur les caractères de l'initiation dans la lecture, il conviendrait donc d'examiner quelle(s) motivation(s) peut(vent) entraîner le lecteur à porter son choix sur Le Médianoche amoureux et à entamer un processus initiatique par le franchissement du seuil de cet espace littéraire.

> "A quelles motivations profondes obéit l'homme dont la main s'avance vers l'objet nommé livre ? Qu'attend-il de cet "amas de feuilles sèches" couvertes de signes [...]." (1)

En achetant le livre, en le saisissant sur le rayonnage d'une bibliothèque publique, le lecteur effectue un choix, il commet un acte délibéré. S'il le fait, c'est qu'il anticipe sur le "message" proposé par l'oeuvre qu'il sélectionne.

> "Il présume à l'avance la tonalité du contenu, il espère tirer quelque chose de l'usage, de la connaissance du contenu du message : un divertissement, une information, un enrichissement spirituel, une confirmation de ses idées..." (2)

---

(1) ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 221.

(2) Id., ibid., p. 225.

Ses motivations sont diverses, les influences multiples : l'attrait du titre, les conseils de l'entourage, les comptes rendus, la publicité recherchée par les médias. Dans le choix du Médianoche amoureux, nous pouvons aussi imaginer le lecteur déjà initié aux premiers ouvrages de M. Tournier ou à son nom.

4.3.1 Les rites d'entrée du lecteur dans l'espace du Médianoche amoureux

Même si nous savons que "le renom de l'auteur ne joue que sur un nombre restreint des lecteurs appartenant à quelques couches sociales bien délimitées" (1). Familier de l'univers imaginaire de l'auteur, il décide de s'y plonger à nouveau, espérant y apprécier les multiples facettes du talent protéiforme de celui-ci dont la "vocation ratée de philosophe" (2) est à l'origine de la démarche d'écriture. Talent de philosophe et de photographe auquel s'ajoute celui "d'observateur sarcastique des moeurs et usages de ce temps" (3) et de "peintre naïf, amateur de mots et de couleurs simples, habile à raconter la réalité aux enfants" (3) car pour lui le génie consiste à pouvoir écrire un livre qui, bien que n'étant pas spécifiquement destiné aux enfants, soit susceptible d'être lu par eux. M. Tournier explique lors d'un entretien avec Arlette Bouloumié :

> "J'écris avec un idéal de clarté, de limpidité, de brièveté et de concret que je suis loin hélas de toujours approcher et quand je m'en rapproche quelque peu, eh bien ce que j'écris est si bon que

---

(1) ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 225.

(2) il l'avoue lui-même.

(3) AUDEMA (Mireille), "Médianoche amoureux par Michel Tournier. Fantaisie et fantastique en un bien savoureux cocktail", Le Midi libre, 2 juil. 1989.

> les enfants peuvent le lire aussi, bien que ce ne soit en aucun cas fait pour eux." (1)

M. Tournier cite souvent pour exemples des écrivains qui peuvent être lus indistinctement par tous types de lecteurs et qui lui semblent avoir créé des monuments du patrimoine littéraire de l'humanité:

> "Je n'aime pas les livres écrits pour les enfants. C'est de la sous-littérature. Mais j'ai un idéal littéraire, des maîtres, et ces maîtres s'appellent Charles Perrault, La Fontaine, Kipling, Selma Lagerlöf, Jack London, Saint-Exupéry et pourquoi pas Victor Hugo. Or ce sont des auteurs qui n'écrivent jamais pour les enfants. Seulement ils écrivent si bien que les enfants peuvent les lire." (2)

Il n'hésite pas à affirmer catégoriquement dans un article publié dans Le Monde du 21 décembre 1979 .

> "[...] les plus hauts sommets de la littérature mondiale s'appellent les *Contes* de Perrault, les *Fables* de La Fontaine, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, *Niels Holgerson* de Selma Lagerlöf, les *Histoires comme ça* de R. Kipling, *le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Ces oeuvres se signalent par trois caractéristiques : leur limpidité, leur brièveté, les choses essentielles qu'elles osent aborder. On s'accorde à les déclarer "pour enfants". C'est rendre un très grand hommage aux enfants et admettre, avec moi, qu'une oeuvre ne peut aller à un jeune public que si elle est parfaite." (3)

Le lecteur qui a déjà eu l'occasion de découvrir une oeuvre de M. Tournier connaît ses techniques d'écriture, son imaginaire, et peut ainsi désirer pénétrer cette sphère où abondent les mythes, où foisonnent les symboles et apparaissent les quatre grandes questions de sa vie : "la véri-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres I, n° 11, 1988-1989, p. 62.

(2) Id., "Tournier face aux lycéens", (Propos recueillis), Magazine littéraire, janv. 1986, p. 21.

(3) TOURNIER (Michel), "Comment écrire pour les enfants ?", Le Monde, 21 déc. 1979, p. 19.

té, l'amour, la création artistique et la nourriture" (1). Il est à remarquer que ces sujets sont abordés à de multiples reprises dans Le Médianoche amoureux et le lecteur le soupçonne aisément. M. Tournier constamment préoccupé par ce problème de la relation écriture-lecture veut donner à son lecteur un "produit" immédiatement identifiable. Dans Le Vent Paraclet, il écrit :

> "Mes livres doivent être reconnus -relus- dès la première lecture". (2)

C'est pourquoi M. Tournier s'applique à marquer chaque page de son oeuvre de tatouages omniprésents et repérables. L'initié qu'est le lecteur assidu peut alors déchiffrer au cours de la lecture la multitude de signes qui l'habitent. Et ainsi comprendre davantage le projet de l'auteur que Michael Worton définit dans ces quelques lignes :

> "Lire les romans successifs de Tournier, c'est apercevoir le développement d'un projet d'écrivain des plus ambitieux, l'acheminement vers une écriture où fusionnent le discours romanesque, la prédication évangélique, et l'exposé des grands thèmes de la pensée contemporaine." (3)

Le lecteur peut également ignorer l'oeuvre de M. Tournier et ne la découvrir que par le biais de l'épitexte diffusé à l'occasion de la parution du Médianoche amoureux. Tous les médias participent de cette présentation de l'ouvrage au public : la presse écrite, presse spécialisée ou non, radio, télévision. Et ce que Gérard Genette baptise, dans Seuils, épi-

---

(1) HECKER (Monique) "Un grand souvenir pour 12 collégiens du Ban-Saint-Martin, Visite chez Michel Tournier", Le Républicain Lorrain, 4 juil. 1989, p. 6.

(2) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 189.

(3) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier,", Sud XVI, 61, 1986, p. 52.

texte se distingue par sa position spatiale dans cet univers extérieur au texte même de l'oeuvre mais pourtant si proche de lui :

> "Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre - sans préjudice bien sûr d'une inscription ultérieure au péritexte, toujours possible et dont nous rencontrerons maints exemples : voyez les interviews originales annexées aux éditions savantes posthumes, ou les innombrables extraits de correspondance ou de journal intime cités dans leurs notices critiques." (1)

Et G. Genette de préciser quels sont ces divers espaces extérieurs à l'objet livre qui donnent au lecteur l'occasion d'être informé de la "sortie" de l'ouvrage :

> "N'importe où hors du livre, ce peut être par exemple journaux et revues, émissions de radio ou télévision, conférences et colloques, toutes prestations publiques éventuellement conservées sous forme d'enregistrements ou de recueils imprimés : interviews et entretiens rassemblés par auteur (Barthes : *le Grain de la voix*) ou par médiateur (Raymond Bellour : *le Livre des autres*), actes de colloques, recueils d'autocommentaires (Tournier : *le Vent Paraclet*). Ce peut être encore les témoignages contenus dans la correspondance ou le journal d'un auteur, éventuellement voués à une publication ultérieure, anthume ou posthume." (2)

A noter que cet épitexte ne porte pas toujours sur l'ouvrage en tant que tel mais également sur l'ensemble de l'oeuvre, la biographie de l'auteur, son opinion sur de grandes questions ou des sujets d'actualité brûlants. Cette zone d'influence du discours auctorial ou éditorial sur le lecteur, dans tous les sens du terme, connaît des limites très floues et exer-

---

(1) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 316.

(2) Id., ibid., p. 316 et 317.

ce un effet difficile à évaluer, si bien que le lecteur peut lui-même ne plus savoir exactement à quel moment a commencé son choix (1). En effet,

> "La lecture d'un roman commence peut-être la première fois que le lecteur en a entendu parler ; à l'école, dans une émission de radio ou de télévision, par un ami, etc. si bien que lorsqu'il reconnaît sur la couverture le titre et le nom de l'auteur, sa lecture est déjà commencée, orientée par ce qu'il en a entendu dire. Dans notre société, on peut même s'arrêter là et, au bout d'un certain temps, parler d'un roman sans plus très bien savoir si on l'a vraiment lu "intégralement" ou si on en a seulement entendu parler." (2)

Dans Seuils, G. Genette classe M. Tournier (au même titre que Barthes, Sartre ou Borges) dans

> "[...] cette catégorie des "grands communicateurs" - grands dispensateurs d'interviews et d'entretiens de toutes sortes-, chez qui la complaisance aux médias ne procède d'ailleurs pas toujours d'une recherche de la publicité, mais parfois d'une certaine incapacité au refus, ou encore d'un sentiment d'urgence militante." (3)

Parallèlement à la mise en vente en librairie du Médianoche amoureux, plusieurs diffusions furent programmées dont une émission audio-visuelle, dans le cadre d'Apostrophes sur Antenne 2, le 28 avril 1989 et deux émissions radiophoniques retransmises l'une le 10 avril 1989 sur Radio Une (RTBF) où Pierre Mourey présentait le dernier ouvrage de

---

(1) Il faut remarquer que chez M. Tournier l'épitexte peut à lui seul constituer un ouvrage, tel *Le Vent Paraclet* ("recueil d'autocommentaires" qui constitue "un épitexte autonome" ainsi que le qualifie G. Genette in Seuils, Paris, 1987, p.317. Et G. Genette poursuit : "L'attitude de Michel Tournier dans *le Vent Paraclet* est légèrement déviante, en ce qu'à l'aspect génétique (construction du thème de la "phorie" pour *le Roi des aulnes*, des trois phases de *Vendredi*, relation des *Météores* au *Tour du monde en quatre-vingts jours*) s'ajoute une part d'interprétation symbolique qui ne s'embarrasse pas des scrupules de mise sur la légitimité de l'herméneutique auctoriale." Id., ibid., p. 339.

(2) VERRIER (Jean), Les débuts de roman, Paris, 1988, p.6.

(3) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 332. Il est vrai que M. Tournier a participé une douzaine de fois à l'émission Apostrophes de B. Pivot.

M. Tournier dans la rubrique "le livre du jour" et l'autre le 7 juin 1989 sur Radio France International, où Marie-Louise Audiberti animait une chronique intitulée "le roman de la semaine" (1).

Elles montrent à quel point M. Tournier a le souci, (ne pourrait-on dire l'obsession !) de la diffusion de son oeuvre, désir d'ubiquité qui transparaît même à l'intérieur de La Légende de la peinture lorsque le narrateur (derrière lequel se cache l'auteur) explique :

> "[...] il m'apportait une proposition fantastique. Sa firme venait de mettre au point un système de codage international. N'importe quel programme pouvait être enregistré sous un volume infime, et devenait accessible à une multitude de décodages en langues diverses. Il me proposait de devenir le premier écrivain au monde qui profiterait de ce système. Si j'en étais d'accord, toute mon oeuvre serait mise sur ordinateur, et déchiffrée ensuite dans les cent trente pays actuellement pourvus d'un terminal approprié. Mes livres connaîtraient ainsi une prodigieuse diffusion, comparable à celle de la Bible et du Coran. Le projet de Pierre m'enthousiasma." (2)

Il est à remarquer que M. Tournier ne manque pas de souligner à quel point il se réjouit que ses écrits puissent essaimer partout dans le monde, débordant le champ strict de la littérature pour féconder d'autres espaces de création tels la musique ou la danse (3).

M. Tournier poursuit, revendiquant son désir d'être lu, cité précédemment :

"La création ne peut se passer de rayonnement. Je n'aspire ni à la

---

(1) informations communiquées par l'éditeur en février 1990.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 260.

(3) cf Vendredi ou La vie sauvage, Pierrot ou Les secrets de la Nuit, Le Coq de bruyère (particulièrement Les Suaires de Véronique), et cf SOLIGNAC (Denis), "Michel Tournier laisse tourner les infidèles", France-Soir, 8 juin 1989.

> gloire, ni à la fortune. Mais j'ai besoin d'être lu. Qu'est-ce qu'un musicien qui n'est pas joué, un auteur dramatique sans théâtre ? La communication ajoute à la création *une vie innombrable* * et imprévisible sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte." (1)

M. Tournier va jusqu'à s'inquiéter de la traduction. Il déclare à François Praileau, critique à la revue Paris-Gay, qu'une chose "capitale", ce sont "les contrats de traduction. J'en suis à quatorze avec *Le Médianoche !*" (2).

Les textes de critique ou d'information (dans lesquels il est facile et fréquent d'identifier des extraits du "prière d'insérer") contribuent à induire une conduite chez le lecteur. Celui-ci a parfois eu initialement, par la presse ou l'édition, connaissance de textes parus antérieurement à l'édition du Médianoche amoureux. Rappelons pour mémoire que Michel Tournier a écrit Pierrot ou Les secrets de la nuit en 1979 (3), qui a "obtenu le prix du meilleur livre pour enfants en Allemagne de l'Est" (4).

Ce conte a déjà fait l'objet de plusieurs mises en espace ou en musique. Par exemple lors des 3èmes Féeries Théâtrales sur Neige de Montgenèvre, Pierrot ou Les secrets de la nuit a été mis en musique et adapté en opéra sur neige (5).

---

* souligné par nous

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 260.

(2) PRAILEAU (François), "Interview. Michel Tournier", Paris-Gay 7, 4° trim. 1989, p. 33.

(3) paru en album pour enfants chez Gallimard, coll. nrf.

(4) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier. Paris, 1988, p. 232.

(5) Musique d'Alain Margoni, livret et conception de Rémi Laureillard, mise en scène de Jean-Luc Lejeune, spectacle donné les 21, 23, 28 février et 2 mars 1990.

Françoise Merllié écrivait en 1988 à propos de ce conte :

> "Il n'est pas destiné à rester isolé puisque d'autres nouvelles et contes sont prévus pour constituer, à partir de lui, l'ensemble du *Médianoce amoureux*." (1)

De nombreux textes ont été ainsi offerts au lecteur du Médianoche amoureux avant leur insertion définitive dans cet ouvrage.

A titre d'illustration, nous pouvons citer :

- parution dans la revue Sud du 3ème trimestre 1979, consacrée à la Nouvelle, sous le titre Deux histoires de femmes, de la première version de Théobald ou Le crime parfait (2) ;

- parution dans la revue Gai Pied Hebdo du 23 mars 1989 d'un récit sous le titre Une nouvelle inédite de Michel Tournier, Aventures africaines (3).

M. Tournier lui-même, lors d'un entretien accordé à Fr. Praileau, pour la revue Paris-Gay déclare :

> "Dans Le Médianoche amoureux, la moitié des textes sont inédits, les autres ont paru avant, dans la Nouvelle Revue Française, dans Gai-Pied..." (4)

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 196.

(2) TOURNIER (Michel), "Deux histoires de femmes", Sud IX, 30, Numéro Spécial Nouvelle, 3° trim. 1979, p. 4 à 8.

(3) TOURNIER (Michel), "Une nouvelle inédite de Michel Tournier, Aventures africaines", Gai Pied Hebdo, 23 mars 1989, p. 74 et suivantes.

(4) PRAILEAU (François), "Interview. Michel Tournier", Paris-Gay 7, 4° trim. 1989, p. 32. cf également sur ce sujet BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 260.

Ces deux exemples caractéristiques de récits publiés à dix ans d'intervalle dans des revues à vocation pour le moins fort diversifiée témoignent de la complexité des inter-relations qui déterminent le lecteur à fixer un choix dans ses lectures. Dans son ouvrage consacré à Michel Tournier, Fr. Merllié cite aussi un exemple intéressant : celui de La Légende de la musique et de la danse (1).

Un autre mode de connaissance d'une oeuvre littéraire, c'est le bouche à oreille, auquel M. Tournier lui-même semble accorder une grande importance ainsi qu'il l'a déclaré à Fr. Praileau :

"La grande force pour les livres, c'est le bouche à oreille." (2)

Il n'est que de constater la réaction des élèves pour mesurer combien cette affirmation se vérifie fréquemment. L'enthousiasme des enfants pour un ouvrage, particulièrement communicatif, traduit cette force de façon significative. Nous l'avons personnellement observé pour Pierrot ou Les secrets de la nuit et Amandine ou Les deux jardins.

Il est donc vraisemblable que les relations personnelles jouent un rôle appréciable au moment du choix d'une lecture. En effet, quel lecteur potentiel ne s'est pas adressé à un proche dans l'intention manifeste de bénéficier du conseil avisé d'un amateur partageant les mêmes goûts que lui. A ce propos, il est intéressant de lire l'article de Nicole Robine qui apporte des précisions sur ce sujet (suite à une enquête menée auprès de salariés d'entreprises), quant à l'information préliminaire conditionnant le

---

(1) "La connaissance primaire, évoquée par Robinson, réapparaît, semble-t-il, dans le petit conte récent, la Musique des Sphères. Ce nouveau récit de la Création montre qu'à l'origine, Adam et Eve vivaient en parfait accord avec l'univers ; ils étaient sensibles à la Musique des Sphères. Vient la chute. Elle apporte la connaissance des notes, mais ils n'entendent plus la musique. La connaissance s'est faite aux prix d'une perte : celle de l'appréhension immédiate, intuitive, comblante." in MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 51.

(2) PRAILEAU (François), "Interview. Michel Tournier", Paris-Gay 7, 4° trim. 1989, p. 33.

choix des lectures (1).

C'est presque déjà un parcours initiatique que réalise au moment du choix, le futur lecteur du Médianoche amoureux que le titre du livre, par sa consonnance exotique, musicale, énigmatique, étonne ou séduit. M. Tournier aime à faire partager au lecteur son goût pour ces mots savoureux dont la rime en oche allie poésie et argot. Lors d'un entretien, il nous a confié à quel point il appréciait le mot aristoloche qui voit s'entrechoquer deux notions a priori opposées : aristocratie et langage plus que familier, laissant oublier qu'il désigne une ravissante plante grimpante à fleurs jaunes très décoratives, cultivée pour décorer les tonnelles.

Nous savons à quel degré le titre peut influencer le futur lecteur. Des expériences ont été menées pour tenter de déterminer avec précision le comportement du public à la présentation de titres imaginaires. Il est à noter que très souvent la relation à un genre littéraire a été aussitôt établie (2).

Le rite d'entrée se prolonge alors lorsque le regard et la main du

---

(1) "Les sources d'information forment les pressions extérieures de la lecture, elles jouent le rôle de stimuli. Une question proposait aux salariés des entreprises d'indiquer leurs sources d'information. On peut regrouper leurs réponses sous les deux rubriques suivantes : les relations inter-personnelles (bibliothécaires, camarades, entourage familial) obtinrent 48 % des voix et les *mass-média* (presse, journaux de militants, radio, télévision) 52 %. Les hommes avouent être guidés par la radio et la télévision au premier chef puis par la presse écrite. Les journaux des militants n'exercent qu'une faible influence bien qu'elle soit plus forte que sur les femmes. Les hommes consultent à part égale famille et amis pour le choix de leurs lectures. Les femmes s'informent davantage auprès des moyens audio-visuels, elles tiennent compte des avis des camarades et s'occupent peu de ceux de la presse ; plus que les hommes, elles écoutent les conseils du bibliothécaire. Avec l'élévation de l'âge, on constate un déplacement des sources d'information, le rôle des *mass-media* grandit au détriment des contacts directs et des relations interpersonnelles ; chez les jeunes, l'influence des amis reste prépondérante. Radio et télévision atteignent principalement les célibataires et les personnes vivant seules." ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 243.

(2) cf ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 242.

lecteur se posent concomitamment sur le livre. Peut être est-il attiré par la mention "contes et nouvelles" qui figure sur la couverture. Nous savons que l'art du conte (bien qu'ayant largement développé son auditoire ces dernières années, qui s'était longtemps limité aux seuls folkloristes et ethnologues) et celui de la nouvelle (encore trop souvent considérée comme genre "mineur" par un public par trop boudeur) ne touche qu'un nombre restreint de lecteurs. Bien qu'actuellement nous assistions à un renouveau de la nouvelle qui touche un public à l'état d'esprit différent : "On ne lit pas une nouvelle comme on se prélasse dans un roman" (1).

Peut-être serait-il intéressant de s'interroger sur le fait que la mention "contes et nouvelles" ne figure pas sur la couverture du Médianoche amoureux vendu au Canada (2) et qu'une insertion publicitaire parue dans L'Express du 28 avril 1989 annonçait : "Le Médianoche amoureux et autres contes" (3).

Le lecteur en approchant le livre franchit donc le seuil du péritexte, une des composantes du paratexte que G. Genette définit en ces termes :

> "Le paratexte (4) est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou - mot de Borges à propos d'une préface - d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer,

---

(1) MARSAN (Hugo), "Le renouveau de la nouvelle. En train... de lire", Pages et livres, Numéro Spécial Eté 1989, p. 16.

(2) cf GAUDREAULT (André), "Tournier... ses mythes et ses symboles, Le Nouvelliste, 10 juin 1989.

(3) L'Express 1973, 28 avr. 1989, p. 183.

(4) paratexte = péritexte + épitexte in GENETTE (Gérard) "Seuils", Paris, 1987, p. 11.

> ou de rebrousser chemin. "Zone indécise" (1) entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, "frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture (2)". Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente - plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés." (3)

Ainsi le péritexte, élément considéré d'un point de vue spatial, est localisé dans le volume même ; il regroupe notamment les dédicaces, épigraphe, préface, intertitres, notes, prière d'insérer.

Cette dernière partie n'est pas dénuée d'intérêt quand on sait qu'une pratique actuelle tend à aborder le livre par le dos de la couverture (4). Michel Tournier en est conscient : c'est la raison pour laquelle il en écrit lui-même minutieusement le texte (5), ne voulant en rien négliger ce "haut lieu stratégique" (6) qu'est la *page IV de couverture,* occasion privilégiée de présenter et de valoriser le livre par un prière d'insérer qui se présente généralement sous la forme d'"un texte bref (gé-

---

(1) "L'image semble s'imposer à quiconque a affaire au paratexte : "zone indécise [...] où se mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte" (DUCHET C., "Pour une socio-critique", *Littérature*, I fév. 1971, p. 6) ; "zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte" (COMPAGNON A., *la Seconde Main*, Ed. du Seuil, 1979, p. 328)."

(2) "*Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, 1975, p. 45. La suite de cette phrase indique bien que l'auteur y visait en partie ce que j'appelle ici paratexte : "... nom d'auteur, titre, sous-titre, nom de collection, nom d'éditeur, jusqu'au jeu ambigu des préfaces"."

(3) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 7 et 8.

(4) VERRIER (Jean), Les Débuts de romans, Paris, 1988, p. 6.

(5) ainsi qu'il nous l'a confié lors d'un entretien chez Gallimard le 13 février 1990, illustrant ses propos par de multiples anecdotes.

(6) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 28.

néralement d'une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage [...]" (1).

Dans son texte, M. Tournier donne le sens de sa démarche : la rédaction d'un ouvrage qui inclut une démarche initiatique des personnages et donc comporte une trame narrative rigoureuse, impliquant une progression dans la construction, semblable à celle du Décaméron de Boccace. Le Médianoche amoureux ne compte pas de préface, (peut-être, à notre avis, Les Amants taciturnes en assurent-ils dans cette perspective la fonction ?) et c'est cet espace de la couverture que peut parcourir le futur lecteur en quête d'un livre à son goût dans le cadre d'une librairie ou bibliothèque. Le lecteur est ainsi prévenu de l'intention de l'auteur qui complète la notion de genres littéraires mentionnée sur la couverture : il ne s'agit pas d'un recueil de contes et nouvelles où sont juxtaposés sans lien ces deux types de récits, mais d'une vision globale de la littérature incarnée dans le schéma de composition.

Il est d'autres indices que le futur lecteur en cours d'enquête découvre sur la couverture, en-dessous du nom de l'auteur, cautionné par "la mention de ses "titres"" (2). Dans le cas du Médianoche amoureux, il s'agit de l'appartenance académique ("de l'Académie Goncourt") qui semble toutefois concilier politique commerciale de bon aloi et discrétion. Politique qui paraît s'appuyer largement sur le renom de Michel Tournier

---

(1) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 98.

(2) Id., ibid., p. 53.

ainsi qu'en témoigne la taille des caractères sur la bande extérieure qui ne comporte que le nom de l'auteur (en gigantesques lettres blanches) et celui plus modeste de l'éditeur en caractères noirs. Cette bande (de couleur rouge écarlate pour Le Médianoche amoureux) a une fonction parfaitement établie bien qu'éphémère, quant à l'annonce du nom de l'auteur :

> "[...] une bande permet de le répéter en caractères plus insistants, et parfois sans prénom, pour faire plus célèbre." (1)

C'est exactement le procédé employé pour le dernier ouvrage de M. Tournier.

G. Genette explique encore le principe de cette "politique" :

> "[...] plus un auteur est connu, plus son nom s'étale, mais cette proposition appelle au moins deux correctifs : d'abord, l'auteur peut être célèbre pour des raisons extra-littéraires, avant d'avoir publié quoi que ce soit ; ensuite, une pratique promotionnelle de type magique (faire comme si pour obtenir que) pousse parfois l'éditeur à devancer quelque peu la gloire en mimant ses effets." (1)

Quelques critères vont encore conduire le lecteur à décider d'entrer dans l'espace "physique" du livre :

> "Les illustrations, l'épaisseur du livre, la longueur des chapitres, les caractères d'imprimerie sont autant d'éléments qui permettent au lecteur en puissance de choisir ou de rejeter le message." (2)

Ainsi le public se trouve peu à peu porté vers l'oeuvre qui nous intéresse. En effet, l'exploration par le lecteur de cette "laisse littéraire"

---

(1) GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, 1987, p. 39.

(2) ROBINE (Nicole), in Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 226.

que représente l'espace du paratexte (ou tout simplement sa déambulation sur les chemins de la littérature) constitue en soi la première étape d'une initiation dans un espace littéraire caractéristique et conditionne à proprement parler le choix ou non du lecteur d'entrer dans l'acte rituel cérémoniel qu'est la lecture. Où l'initiateur ne prendra plus tour à tour les traits de l'auteur, de l'éditeur, des journalistes ou tout autre personnage missionné pour l'informer, le conseiller, l'orienter, déterminer son choix, l'aider à émettre un jugement. Le grand initiateur, le maître de cérémonie est Michel Tournier. Les rites d'entrée s'achèvent et comme dans La Légende de la peinture, un rideau ici invisible sépare le lecteur du reste du monde.

4.3.2 Le voyage initiatique du lecteur dans l'espace du Médianoche amoureux.

Michel Tournier parfaitement conscient de la responsabilité qui lui incombe en tant qu'initiateur (et qu'il revendique vaillamment) jalonne son oeuvre d'une multitude de signes (1) que le lecteur averti s'applique à décrypter pour son plus grand plaisir. Mais cette activité ludique ne saurait se limiter au seul besoin de céder à la tentative de séduction orchestrée par l'auteur. Elle s'approfondit de la dimension interne de l'oeuvre composée d'une part du sens apparent contenu dans le sujet, l'anecdote, et d'autre part d'une signification philosophique, explicite mais plus ou moins voilée ainsi qu'il en va pour toute initiation, et mystique (2).

---

(1) cf BOULOUMIE (Arlette), "Mythologies", Magazine littéraire, janv. 1986, p. 27 qui déclare : "Rien n'y est gratuit même pas la couleur des cheveux du héros."

(2) cf MICHAUD (Guy), L'Oeuvre et ses techniques, Paris, 1983, passim.

Pour atteindre cet objectif, Michel Tournier n'hésite pas à employer tous les procédés nécessaires.

Ainsi le lecteur jouit-il du plaisir esthétique, affectif, et intellectuel que lui procure la poésie de l'ouvrage.

Un livre digne de ce nom ne saurait déroger à cette loi comme aime à le répéter Ernst Jünger dans L'Auteur et l'écriture (1). Chaque livre de M. Tournier y obéit, en particulier Le Médianoche amoureux qui exalte le thème de la poésie créatrice. Le lecteur vigilant, à l'imitation d'Yves et Nadège, effectue un véritable *regressus* en prenant connaissance des dix-neuf récits racontés au cours du médianoche et en "vivant" l'expérience initiatique du couple. L'espace interne du livre l'accueille selon les rites d'entrée définis précédemment puis lui fait parcourir un itinéraire au sein de son architecture interne et intime. Le livre est alors assimilable à une maison que l'on visite, d'un chapitre à l'autre, dans ce cas précis, d'une nouvelle ou d'un conte à l'autre ; il se fait juxtaposition de pièces, de couloirs, d'escaliers (2) et, comme elle, se veut lieu de séduisantes métamorphoses (3), traversant l'espace topologique pour rejoindre l'espace symbolique de la maison cosmogonique, métaphore spatiale que les lecteurs aiment à employer pour qualifier l'imaginaire de M. Tournier, à l'exemple de Patrick Grainville qui évoque les "grands

---

(1) cf JUNGER (Ernst), L'Auteur et l'écriture, Paris, 1982, p. 66.

(2) cf ROUDAUT (Jean), "Les Frères Goncourt. Le livre d'une maison", Magazine littéraire, sept. 1989, p. 42.

(3) cf JAY (Salim), qui parlait après la lecture du Coq de bruyère d'un "travail sur soi obtenu à la faveur de sa promenade à travers contes et récits" in Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 148.

champs de vases parfumées et de sables mouvants de la pensée tournierienne" (1).

Dans cet espace caractéristique, le lecteur effectue un véritable voyage initiatique.

> "Un roman de Tournier est un voyage où le principe de réalité le dispute au principe de plaisir, où ça et sur-moi, désir et société, Vendredi et Robinson, idées et pulsions ne cessent de nouer et d'écarteler leurs termes, tendant à cette miraculeuse réconciliation qui ne serait reniement d'aucun d'eux. La sublimation chez Tournier rêve d'être respectueuse des origines comme si pouvait s'offrir à l'homme, à l'apogée de sa quête, la splendeur d'un désir pur, l'épiphanie d'une âme vivante, euphorie d'un sang lumineux et météorisation de la première fange. Une sublimation sans refoulement, une extase où l'ange et la bête coïncideraient dans l'existence et l'essence. Certes, cette miraculeuse résolution ne s'accomplit pas sans blessure, mutilation, tragédie et sacrifice. Mais demeure le rêve d'une mort qui serait naissance, d'une amputation qui serait essor et ressaisie de toutes les données du temps dans la splendeur d'une intemporelle enfance. L'aboutissement chez Tournier est toujours une alchimie qui réconcilie la merde et l'âme dans l'extase." (2)

Patrick Grainville dans ces quelques lignes décrit magistralement cette étape de l'initiation du lecteur, qu'il résume parfaitement en une seule phrase à la fin de son article :

> "Tournier c'est la traversée des Everglades, l'épopée des boues fleuries." (3)

De façon régulière, M. Tournier organise selon un cérémonial récurrent dans toutes ses oeuvres une initiation du lecteur au moyen de

---

(1) GRAINVILLE (Patrick), "Tournier au lycée", Sud X,Numéro Hors Série, 1980, p. 42.

(2) Id., ibid., p. 46.

(3) Id., ibid., p. 47.

quelques rites spécifiques qui constituent une véritable panoplie des moyens dont use l'auteur pour parvenir à ce résultat. Une de ces techniques consiste à fonder le thème du livre sur une grande problématique, un message à faire passer :

"Il y a toujours au départ d'un livre un grand thème" (1)

déclare M. Tournier.

Le Médianoche amoureux pose le terrible problème de la communication, plus particulièrement celui de la communication dans la vie quotidienne du couple hétéro-sexuel et la communication dans la relation de co-création du couple écrivain/ lecteur.

Il lui faut ensuite recourir à une série de pratiques dont la plus évidente est l'utilisation des mythes que M. Tournier estime nécessaire à l'être humain (2) :

> "Un mythe est une construction à plusieurs étages. Soit par exemple le mythe de la Caverne, de Platon. D'un côté c'est guignol. De l'autre c'est toute l'ontologie antique. Le mythe est le pont idéal qui permet de passer de la philosophie la plus abstraite à l'anecdote la plus romanesque. Et le mythe est l'âme humaine. Enlevez-lui le mythe, et l'homme n'est plus qu'une bête sans coeur, sans sexe et sans imagination." (3)

C. G. Jung avait déjà évoqué les vertus thérapeutiques du mythe

---

(1) BIGEART (Jean-Marie), "Portrait Michel Tournier", (Propos recueillis), Phosphore, oct. 1987, p. 48.

(2) POIROT-DELPECH (Bertrand), ""Le Vent Paraclet" de Michel Tournier, Le Saint-Esprit rendu à la météo", Le Monde, 18 fév. 1977, p. 1.

(3) PIATIER (Jacqueline), "Je suis un métèque de la littérature", (Propos recueillis), Le Monde, 28 mars 1975, p. 16.

religieux, qui, par son fondement ontologique connu de tous (1), accessible à tous (2), peut soulager les angoisses qui saisissent l'être humain (3).

Il est admis ainsi que l'affirme Patricia Mignone que :

> "Les mythes contiennent une leçon de grandeur. Ils sont des incarnations de nous-mêmes, des aventures qui sont magnifiées, stylisées, exaltées, mais qui sont les nôtres, de telle sorte que les grands mythes nous servent à nous élever au-dessus de notre condition." (3)

Mais le mythe a également une fonction sociale : celle de fournir des armes contre les raisons d'Etat que sont l'éducation, le pouvoir, la police dressés contre l'individu. "Le mythe n'est pas un rappel à l'ordre, mais bien plutôt un rappel au désordre" (4), déclare Michel Tournier.

Ainsi M. Tournier dispose de ces "ferments", "ressorts cachés", "leviers irrésistibles" que constituent les mythes dont le langage est capable de faire :

> "tressaillir en nous une âme puérile et archaïque qui comprend la fable comme sa langue maternelle et comme l'écho de ses origines premières." (5)

Temps des origines "où la communication était possible" et "qui

---

(1) TOURNIER (Michel), "Le Vent Paraclet", p. 188.

(2) KOSTER (Serge), "Eléments de Tourniérologie : en suivant Gaspard, Melchior et Balthazar", Sud XVI, 61, 1986, p. 38.

(3) MIGNONE (Patricia), "Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier", Liège, 1980-1981, p. 13.

(4) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 31 et 32.

(5) TOURNIER (Michel) cité par BOULOUMIE (Arlette), "Mythologies", Magazine littéraire, janv. 1986, p. 26.

correspond à un espace vierge" (1) auquel se rapporte une "loi verbale" (2). Le mythe se révèle ainsi particulièrement riche et ne saurait être réduit à une pure et simple figure littéraire. Serge Koster dans un article paru en 1986 dans un numéro spécial de la revue Sud fait référence à un ouvrage de Marc Eigeldinger dans lequel (3) celui-ci suggère

> "de relier son usage en littérature à "la communication avec les substances nourricières du psychisme humain et les racines de l'existence"" (4)

et propose quelques aspects spécifiques au mythe littéraire :

> "sa valeur archétypale, donc trans-historique ; la fusion imagée du discours et du désir ; une dimension métaphysique et sacralisante ; enfin l'ouverture polysémique et dynamique du Verbe." (4)

Michel Tournier dans un article publié en 1979 dans le numéro de Sud Spécial Nouvelle déclare :

> "Le mythe invisible et présent travaille puissamment les personnages et leur destin. Chacune de mes histoires est le récit d'un arrachage, d'un décollage, d'une envolée : la boue et le ciel..." (5)

Comment ne pas adhérer à cette affirmation de Patrick Grainville sur la révélation exprimée par l'auteur du Médianoche amoureux quant au caractère salvateur du mythe :

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), "Mythologies", Magazine littéraire, janv. 1986, p. 26.

(2) BOSQUET (Alain), "Michel Tournier et les mythes renouvelés", NRF, juin 1975, p. 84.

(3) cf EIGELDINGER (Marc), Lumières du mythe, Paris, 1983, p. 10 et suivantes.

(4) KOSTER (Serge), "Eléments de Tourniérologie : en suivant Gaspard, Melchior et Balthazar", Sud XVI, 61, 1986, p. 38.

(5) TOURNIER (Michel), "Deux histoires de femme", Sud IX, Numéro Spécial Nouvelle, 3° trim. 1979, p. 4.

> "Tournier nous montre que le mythe gît au fond de nous et que chacun doit entreprendre de l'y chercher pour trouver la voie de sa propre totalisation et de son salut." (1)

Sotériologie qui unit personnages, lecteurs et écrivains car ceux-ci vont se sentir investis d'une mission

> "[...] qui consiste "à enrichir ou au moins à modifier ce "bruissement" mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme." (2)

Michel Tournier partage cette analyse. Il précisait en mars 1975 à Jacqueline Piatier :

> "L'enfant se forme grâce au bruissement des chansons, contes, histoires, personnages exemplaires, aventures héroïques.
> Dès lors, la fonction de l'écrivain est facile à définir : il s'agit pour lui d'entretenir et d'enrichir cette mythologie ambiante. Le plus souvent, il n'y parviendra que de façon imperceptible et par petites touches. Mais il lui arrive quelquefois de frapper un grand coup et de métamorphoser l'âme de ses contemporains et de leur postérité d'une façon foudroyante. [...] Comme tout ce qui vit, les mythes ont besoin d'être constamment irrigués et renouvelés, sous peine de mourir. Un mythe mort, cela s'appelle une allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories." (3)

L'emploi du mythe permet d'offrir au lecteur une lecture à deux niveaux superposés. Le premier sens, manifeste, se place dans le monde contemporain et le deuxième, virtuel (que seul le lecteur avisé (4) saura lire), rejoint le temps mythique des origines. Il présente ainsi un aspect lu-

---

(1) GRAINVILLE (Patrick), "Tournier au lycée", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 46.

(2) KOSTER (Serge), "Eléments de Tourniérologie : en suivant Gaspard, Melchior et Balthazar", Sud XVI, 61, 1986, p. 38.

(3) PIATIER (Jacqueline), "Je suis un métèque de la littérature", (Propos recueillis), Le Monde, 28 mars 1975, p. 16.

(4) cf BOULOUMIE (Arlette), "Mythologies", Magazine littéraire, janv. 1986, p. 26.

dique "destiné à amuser l'enfant au rez-de-chaussée", et au grenier une dimension métaphysique, véritable théorie philosophique de la connaissance qui s'adresse à l'adulte (1).

> "Bien loin de l'emploi familier du mot pour désigner ce qui est irréel, ou erroné, ou mensonger, bien loin d'y voir une fonction fabulatrice tournant le dos à la réalité, M. Tournier souligne la réalité du mythe, son actualité". (2)

Grâce à cette stratégie, M. Tournier, comme le souligne Françoise Merllié, bénéficie de la connivence du lecteur, même si le personnage se révèle être un monstre : il est assuré d'une "honorabilité" (3).

> "De plus, il entre en relation avec les autres figures élaborées avant lui, ce qui crée tout un jeu de parallélismes. Il en résulte une mise en perspective : le héros n'est pas isolé mais en quelque sorte démultiplié soit par le lecteur qui, par exemple, rapprochera le Robinson de Tournier des Robinsons antérieurs, soit par Tournier lui-même qui exploite les variantes mythiques de son personnage : on le voit tout particulièrement pour Tiffauges qui se trouve plusieurs modèles, l'Ogre, Barbe-Bleue, Gilles de Rais, saint Christophe, le Roi des Aulnes..." (3)

Il en est ainsi pour plusieurs récits du Médianoche amoureux, tels Pierrot ou Les secrets de la nuit, Angus et les textes d'inspiration biblique (contes étiologiques placés à la fin de l'ouvrage) qui intègrent alors une dimension spirituelle ascensionnelle grâce au remploi de mythes fondamentaux.

En ce sens M. Tournier ne se pose pas en novateur. Par cette vo-

---

(1) cf MAGNAN (Jean-Marie), "Le roman philosophique de Michel Tournier : système et bande dessinée, Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 62 et 63 et BROCHIER (Jean-Jacques), "Dix-huit questions à Michel Tournier", (Propos recueillis), Magazine littéraire, juin 1978, p. 11.

(2) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier, une quête de l'androgyne, Paris, 1985, p. 13.

(3) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 259.

lonté de fonder ses récits sur du connu, de l'universel, il se veut vecteur de la tradition, conteur (1). Ce qui explique son choix des légendes (2), récits qui provoquent également chez le lecteur un phénomène de reconnaissance.

Ainsi que l'explique Robert Shattuk dans un numéro spécial de la revue Sud consacré à Michel Tournier :

> "Dans la mesure où il se sert de légendes existantes et vante les vertus de la sagesse ancienne, Tournier ne cherche en rien à innover à tout prix - alors que cette ambition a servi de moteur à la production artistique de ces deux derniers siècles. Le fait qu'il se tourne vers l'histoire et les débats philosophiques traditionnels ne lui confère pas automatiquement une dimension d'auteur classique ou de bon romancier. Mais en s'épargnant le souci de vouloir faire nouveau, il a été capable de canaliser son énergie productrice tout à la fois dans l'élaboration narrative et la maîtrise d'un style puissant, tour à tour descriptif, narratif ou didactique." (3)

A cet effet, M. Tournier pratique abondamment l'art du palimpseste. Pierre Lepape écrivait dans Télérama en 1981 :

> "Le détournement d'oeuvre est un art classique. Corneille, Racine, La Fontaine, Molière construisaient certaines de leurs tragédies, de leurs comédies ou de leurs fables en détournant ouvertement les ouvrages de leurs collègues antiques. Une manière de rendre hommage à ce qui a franchi le mur du temps." (4)

Les exemples de palimpseste foisonnent. Il n'est que de se référer à l'ouvrage de Gérard Genette, Palimpsestes, La littérature au second de-

---

(1) cf émission Apostrophes du 28 avril 1989 au cours de laquelle il insista sur sa vocation de "porteur", de porte-parole.

(2) cf WOLFROMM (Jean-Didier), "Tournier le détourneur", Magazine littéraire, juin 1978, p. 24 et 25.

(3) SHATTUK (Robert), "Comment situer Michel Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 151.

(4) LEPAPE (Pierre), "De Vendredi en Vendredi", Télérama, 16 déc. 1981, p. 34.

gré (1), pour prendre conscience, dans l'histoire de la littérature, de la fréquence et de la motivation de cette démarche recréatrice qu'il définit ainsi :

> "Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte* - ainsi, dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée* d'Homère. J'entends ici par hypertextes toutes les oeuvres dérivées d'une oeuvre antérieure, par transformation, comme dans la parodie, ou par imitation, comme dans le pastiche. Mais pastiche et parodie ne sont que les manifestations à la fois les plus visibles et les plus mineures de cette *hypertextualité*, ou littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, et dont la place et l'action dans le champ littéraire - et un peu au-delà - sont généralement, et fâcheusement, méconnues. J'entreprends ici d'explorer ce territoire.
>
> Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes." (2)

L'écrivain qui procède à ce rajeunissement de l'oeuvre hypotextuelle lui insuffle une vie nouvelle, comme l'explique Robert Escarpit :

> "En projetant sur le couple Hector Andromaque la mythologie de l'ancien combattant et de la veuve de guerre, Giraudoux a certainement trahi Homère, mais il l'a fait vivre d'une vie authentique pour de nouveaux lecteurs. Il peut arriver même qu'on élimine ce qui était perçu par l'auteur comme essentiel, et qu'on garde l'accessoire. C'est le cas de *Robinson Crusoé* et des *Voyages de Gulliver* dont on n'a gardé que l'ornement maritime et exotique à l'usage de la littérature enfantine, en oubliant, parce qu'elle paraissait difficilement transmissible, leur signification implicite profonde. Mais le cinéma soviétique n'a pas eu de mal à inventer un Gulliver engagé dans la lutte des classes et la robin-

---

(1) cf GENETTE (Gérard), Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, 1982.

(2) Id., ibid., prière d'insérer, page 4 de couverture

sonnade a été utilisée depuis trois siècles pour illustrer toutes sortes d'idéologies auxquelles Defoe est en apparence bien étranger." (1)

L'exemple des robinsonnades, présenté dans Le Médianoche amoureux est probant. M. Tournier dans Le Vent Paraclet écrit :

"Le succès du roman de Daniel Defoe aussi considérable qu'il fût serait comparable à celui de bien d'autres chefs-d'oeuvre littéraires s'il n'avait pas suscité autant de versions nouvelles et d'imitations dans tous les pays du monde. Les exemplaires de ce livre - traduit ou non - agissaient comme autant de graines dispersées par le vent et produisant où elles tombaient des oeuvres nouvelles, profondément influencées par la mentalité et le climat du pays. On a vu ainsi - pour ne citer que les plus célèbres - un *Robinson des demoiselles*, un *Robinson des glaces*, un *Robinson suisse* - le père de famille y est surtout préoccupé d'exploiter toutes les ressources pédagogiques que récèle l'île au profit de ses enfants, - tout près de nous Saint-John Perse a écrit ses admirables *Images à Crusoé* et Jean Giraudoux *Suzanne et le Pacifique* où une jeune fille de Bellac remplace le puritain barbu de Defoe. On dirait que chaque génération a éprouvé le besoin de se raconter, de se reconnaître et ainsi de se mieux connaître à travers cette histoire. Robinson a très vite cessé d'être un héros de roman pour devenir un personnage mythologique." (2)

Dans Les Amants taciturnes, M. Tournier fait allusion à une autre robinsonnade pour définir la notion de sororité.

"ELLE. [...] Dans un curieux roman intitulé *Le miracle de l'île aux dames*, Gerhart Hauptmann propose une robinsonnade de sa façon. Il imagine qu'à la suite du naufrage d'un paquebot des chaloupes occupées exclusivement par des femmes échouent sur une île déserte. Il en résulte une république de femmes, d'une centaine de citoyennes environ.

LUI. C'est un enfer !

ELLE. Pas du tout, au contraire ! C'est la grande sororité. [...]." (3)

---

(1) ESCARPIT (Robert), Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 28.

(2) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 218 et 219.

(3) Id., Le Médianoche amoureux, p. 37 et 38.

En effet, l'écrivain recréateur d'une oeuvre littéraire, simultanément abolit le père ainsi que le rappelle Michael Worton dans un numéro de la revue Sud consacré à Michel Tournier et féconde le champ imaginaire qu'il a traversé :

> "[...] la scène fantasmatique du meurtre du Père a déjà été rejouée de façon métaphorique (et inconsciente) dans le temps de la ré-écriture de Defoe. Par le fait d'*avoir écrit* son premier *Vendredi*, Tournier a établi un espace créateur qui lui est propre [...]." (1)

Car une spécificité majeure de la création littéraire, c'est que sur elle "on puisse greffer des sens nouveaux sans détruire son identité" (2), bien au contraire, affirme M. Tournier.

La démarche d'écriture hypertextuelle permet à l'écrivain de présenter au lecteur son optique personnelle sur la lecture qu'il a effectuée de l'oeuvre concernée, comme en témoignent les différentes versions du récit de la création insérées dans La Légende de la musique et de la danse et La Légende des parfums inspirées de la Génèse (3) ou

---

(1) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 60.

(2) ESCARPIT (Robert), Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 28 qui précise en note :

> "Voir R. Escarpit, "*Creative Treason" as a Key to Literature*, *op. cit.* L'"aptitude à la trahison" serait ainsi la faculté que possède l'oeuvre littéraire de résister à l'épuisement de son entropie ainsi que la définit J. Kristeva dans son article : Problèmes de la structure du texte, *Nouvelle Critique*, avril 1968, p. 55 : "Certains sémioticiens soviétiques, par exemple, dont les recherches s'inspirent de la théorie de l'information, remarquent que serait "littéraire" le discours qui n'a pas épuisé son entropie, autrement dit le discours dont la probabilité de sens est multiple, non close, non définie. Une fois l'entropie épuisée, donc le sens fixé, le discours cesse d'être reçu comme littéraire."
>
> MORIN (Edgar), La Méthode I. La nature de la nature, Paris, 1981, p. 35 et suivantes, qui étudie l'entropie dans son double sens de dégradation (principe de désorganisation et de mort).

(3) cf BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 157 à 164.

Angus, adaptation du poème de Victor Hugo, L'Aigle du casque.

D'autres traces de palimpsestes sont identifiables dans Le Médianoche amoureux : des éléments chrétiens dans Le Roi mage Faust (1) auxquels sont associés des emprunts à l'oeuvre de Goethe, auteur que M. Tournier a beaucoup lu. Il se réfère à sa théorie des couleurs dans Le Médianoche amoureux (2) pour introduire Lucie ou La femme sans ombre, et confie dans Le Vol du vampire (3) ses impressions à la lecture des Affinités électives.

Dans ces différents textes, M. Tournier procède de diverses façons : certaines fois il emprunte à la tradition le nom de ses personnages et quelques traits de leur caractère comme pour Pierrot, Arlequin et Colombine ; d'autres fois, il utilise une trame narrative qu'il réinterprète, tel est le cas d'Angus et des récits des origines, en particulier La Légende de la musique et de la danse et La Légende des parfums, ou des récits évangéliques dont il multiplie les variantes. Le Médianoche amoureux en compte deux, Un Bébé sur la paille qui fait référence au récit de la Nativité de Saint Luc et Le Roi mage Faust, quatrième palimpseste du texte biblique après Gaspard, Melchior et Balthazar puis Les Rois Mages et enfin Barbedor.

Deux exemples particulièrement intéressants sont à mentionner. Le premier, qui concerne Pierrot ou Les secrets de la nuit et dont l'évolu-

---

(1) cf MIGNONE (Patricia), Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980-1981, p. 38 et 39.

(2) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 130 et 131.

(3) Id., Le Vol du vampire, p. 71 à 84.

tion est spécialement émouvante car elle touche de près au personnage de l'écrivain. L'étude de Jean-Bernard Vray sur se sujet est révélatrice :

> "D'abord simple valet bouffon, balourd, obtus, amoureux transi raillé par les hommes et exploité par les femmes, Pierrot devient en langage populaire synonyme de nigaud. On le retrouve au XIXe siècle lunaire, mystérieux, rêveur et les Romantiques reconnaîtront dans le "blanc paria" la figure même du poète. Personnage dérisoire du théâtre populaire, il abandonne les planches à la fin du XIXe siècle pour devenir un motif littéraire et pictural obsédant. Arlequin, quoique d'emploi théâtral différent, a subi la même destinée. Le bouffon, le saltimbanque auxquels se sont identifiés avec insistance les artistes ont été "les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plus à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un véritable autoportrait travesti, "l'une des composantes caractéristiques de la modernité depuis un peu plus d'un siècle"." (1)

N'oublions pas qu'à l'origine, Michel Tournier souhaitait que le personnage de Pierrot représente expressément l'écrivain. Le Roi mage Faust constitue quant à lui un palimpseste à deux aspects : d'une part, l'auteur y réinvente un enième personnage à l'aspect positif de Roi mage se rendant à la crèche et d'autre part il y introduit l'aspect maléfique contenu dans le mythe de Faust, qui transparaît sous les traits du roi Hérode.

Il emprunte le nom de Faust qu'il transpose dans un passé biblique, sans craindre de commettre un anachronisme. Le caractère de Faust se voit ainsi dédoublé et employé de façon métaphorique, sans allusion directe et factuelle au mythe.

---

(1) VRAY (Jean-Bernard), "L'habit d'Arlequin", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 159 qui cite Jean Starobinski : *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (p. 9 et 10).

Cette pratique, fréquente dans l'ensemble de l'oeuvre de M. Tournier et particulièrement dans Le Médianoche amoureux, provoque chez le lecteur des réactions fort diversifiées. Certes le lecteur superficiel (ou rapide) peut s'y perdre mais généralement le lecteur attentif, en quête d'une certaine vérité sur les grands thèmes actuels y trouve un réel plaisir car il y a publication de l'oeuvre "après une longue période de maturation et de correction pendant laquelle les allusions intertextuelles ont souvent été abolies ou métamorphosées en clins d'oeil qu'adresse le romancier au lecteur éveillé" (1) et cultivé qui peut s'amuser à détecter les emprunts autant que l'écrivain s'est plu à les y introduire :

> "J'aime bien reprendre, si vous voulez, une histoire que tout le monde connaît mais il y a une espèce de jeu qui consiste d'une part à la respecter quant à la lettre, à ne pas la chambouler, et d'autre part, à raconter tout autre chose." (2)

M. Tournier offre alors au lecteur un cadre rassurant :

> "Peut-être le comble de l'art consiste-t-il à créer du nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement lointain dans le passé du lecteur." (3)

Le lecteur peut ainsi apprécier la faculté de l'écrivain d'écrire sur un manuscrit pré-texte qui lui donne l'opportunité de créer un nouveau

---

(1) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI,61, 1986, p. 54.

(2) BOULOUMIE (Arlette), "Tournier face aux lycéens", (Propos recueillis), Magazine littéraire, janv. 1986, p. 22.

(3) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, cité in VRAY (Jean-Bernard), "L'habit d'Arlequin", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 149.

texte et de ce fait l'occasion d'engendrer un mythe (1) ou de procéder à une inversion du mythe antérieur, démarche qui ne pourrait avoir lieu sans cette écriture préalable.

A ce propos, Michael Worton déclare :

> "[...] le désir de ré-écrire ne relève pas d'une pulsion d'agression visant la destruction de l'objet. Au contraire, le roman de Tournier dépend du *Robinson* de Defoe, car sans l'existence - la lecture - de ce roman, *Vendredi* ne pourrait engendrer une spéculation créatrice chez le lecteur..." (2)

Michel Tournier n'ignore pas :

> "[...] qu'en voulant établir son propre espace créateur et imposer sa propre maîtrise, sa propre *autorité*, l'écrivain ne peut échapper aux mécanismes de l'influence. Cette influence est une variante de la mélancolie, relevant d'un principe d'angoisse et correspondant aux mouvements fantasmatiques du *roman familial* de Freud : l'écrivain reconnaît le pouvoir du Père (du prédécesseur), mais s'efforce d'écrire de façon *forte* afin de s'approprier la priorité, d'abolir la paternité du père et de refuser la définition de "retardataire"." (3)

Loin de vouloir nier l'influence de ses prédécesseurs sur son oeuvre, ce qui à nos yeux constituerait une entreprise totalement utopique, M. Tournier au contraire rend hommage à ceux-ci comme en témoigne la note intégrée dans le texte même du Médianoche amoureux où il exprime son admiration pour Victor Hugo qui a écrit L'Aigle du Casque :

---

(1) cf TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 213 à 219.

(2) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 57.

(3) Id., ibid., p. 56.

> "Nous supplions les mânes de Victor Hugo de nous pardonner notre liberté et de bien vouloir considérer ce conte comme un humble hommage au plus grand des poètes français." (1)

Hommage que M. Tournier considère comme "un acte d'amour littéraire" (2) qui parfois se teinte d'humour (3) mais ne se veut jamais plagiat (3).

La critique lui reconnaît, de façon acerbe parfois, cette honnêteté intellectuelle :

> "[...] les ultimes analphabètes tiennent du maître en personne ce que tel de ses textes doit, en vérité, à Spinoza ou Leibniz, et tel autre à Lévi-Strauss." (4)

Nous décelons dans l'ensemble du Médianoche amoureux des références qui telles des facéties (5) confèrent au texte une note d'humour, par exemple le "remploi" de l'expression "l'aurore aux doigts de rose" (6) ou bien "Ce sont les fonds qui manquent le moins. N'est-ce pas La Fontaine qui a écrit cela ? Il est vrai qu'il a écrit aussi *La laitière et le pot au lait*." (7).

Ainsi Michel Tournier constate :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 226.

(2) SALGUES (Yves), "L'été faste de Michel Tournier", Jours de France Madame, 14 août 1989.

(3) cf MIGNONE (Patricia), Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980-1981, p. 41 (et TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 53 à 56).

(4) GARCIN (Jérôme), "Tournier fait le prof", L'Evénement du Jeudi, 6 au 12 avril 1989, p. 114.

(5) Michel TOURNIER lui-même emploie à ce propos le terme "amusette" in Le Vent Paraclet, p. 54.

(6) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 50.

(7) Id., ibid., p. 63.

> "Assez souvent la réminiscence devient si claire qu'elle tourne à la citation plus ou moins littérale, sorte d'hommage furtif rendu au "patron" avec un clin d'oeil à l'intention du lecteur assez attentif ou lettré pour comprendre." (1)

Même si les emprunts ne sont pas mentionnés de manière explicite, ils n'en constituent pas moins une célébration des oeuvres antérieures par la faculté de co-création dont fait preuve l'écrivain. Le jeu de lecture intertextuelle revêt alors pour le lecteur toute sa dimension d'enrichissement (2).

M. Tournier réalise ainsi son voeu exprimé en ces termes 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. On parlera peut-être à ce propos de parodie. Va pour la parodie. Mais il y a parodie et parodie. Il y a les exercices "à la manière de" qui pastichent un auteur en reroduisant tous ses tics et procédés. Mais il y a aussi Maurice Ravel. La plus grande partie de l'oeuvre de Ravel - le *Boléro*, *La Valse*, *Le Tombeau de Couperin*, la *Pavane pour une infante défunte* - est parodique. Reste à savoir si *La Valse* n'est pas plus valse viennoise à elle seule que toute l'oeuvre des trois Strauss, Johann-père, Johann-fils et Oscar. Car si la parodie peut tomber dans le pastiche, elle peut aussi s'élever à la quintessence.
>
> Il reste deux traits - l'un négatif, l'autre positif - qui me paraissent essentiels à l'oeuvre littéraire : l'humour et la célébration." (3)

Dans Le Médianoche amoureux, il réussit avec talent à imposer sa version, mettant en pratique les théories exposées dans Le Vent Paraclet (et à dépasser la notoriété de chacun de ses prédécesseurs) :

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 54.

(2) cf MIGNONE (Patricia), Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980-1981, p. 39.

(3) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 195 et 196.

"Plus grave est l'admiration pour certains chefs-d'oeuvre lorsqu'elle s'exaspère par un sentiment de cuisante frustration. Jalousie, envie ? Il s'agit plus honorablement d'une illusion désespérante. Ce récit, cette page, cet épisode, ce poème, c'est à moi qu'il revenait de l'écrire. J'en étais de toute éternité l'auteur prédestiné. Un méchant hasard en faisant naître un tel avant moi lui a permis de me devancer. Et moi, maintenant, j'arrive trop tard, dépossédé de mon bien, déshérité de mon patrimoine. Et il va de soi qu'en vertu même de ma vocation, j'aurais tiré un meilleur parti de cette veine, j'aurais su donner un lustre plus éclatant à cette trouvaille. Mais maintenant que le mal est fait, quelle ressource me reste-t-il ?

Penser à autre chose, conseille le bon sens. Passer outre, suggère l'entêtement. Passer outre ? S'exposer au ridicule d'un plagiat ? Oui, à condition d'avoir la force de renverser l'ordre chronologique en lui substituant un ordre plus profond, plus essentiel." (1)

M. Tournier revendique alors la "propriété" de toute narration et notion présentes dans les oeuvres antérieures, prétextant que cette paternité est légitimée par le caractère mythologique qu'il a su leur attribuer et le succès que le lecteur leur a réservé. Il précise ainsi dans Le Vent Paraclet :

"Au début du *Roi des aulnes* se situe dans la cour de récréation du collège Saint-Christophe une scène qui n'aura pas manqué d'éveiller dans l'esprit de certains lecteurs le sentiment du déjà-lu-quelque-part. Il s'agit du jeu assez brutal auquel se livrent les écoliers : "Les garçons les plus légers se juchaient sur les épaules des plus forts, et les couples ainsi formés - cavaliers et montures - s'affrontaient sans autre but que de se désarçonner les uns les autres... Il y avait des chutes brutales dans le mâchefer" (*Le Roi des aulnes*, p. 52). Or cette scène se trouve dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, imaginée, vue, décrite cinquante-sept ans avant *Le Roi des aulnes*. On n'a pas manqué de m'en faire la remarque. Je réponds que cet épisode m'appartient plus justement qu'à Alain-Fournier, parce qu'elle n'a dans *Le Grand Meaulnes* qu'un caractère épisodique et comme anecdotique, alors que dans *Le Roi des aulnes*, elle préfigure toute la suite, relevant bien évidemment de cette "phorie" qui constitue le seul sujet du roman. Il me semble que la priorité dans le temps d'Alain-Fournier ne tient pas en face d'une priorité thématique aussi fortement fondée, et que si l'un des deux, Fournier ou Tournier, devait être taxé de plagiat, c'est Fournier qu'il faudrait en toute justice condamner." (2)

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 54 et 55.

(2) Id., ibid., p. 55 et 56.

La réaction du public semble lui donner raison, qui lui attribue parfois la paternité d'oeuvres du patrimoine littéraire universel. Jérôme Garcin, semblant ignorer l'idée que se forge M. Tournier de la création et de la recréation, déclare ainsi :

> "Détrousseur de Daniel Defoe, pilleur de Goethe, disciple de Huysmans, rewriter des Evangiles, notre Heidegger de la communale se paie en outre le luxe de proclamer qu'il n'invente rien : ses histoires, il les trouve dans les grands mythes qu'il s'ingénie à détourner avec un aplomb de pirate de l'air, dans les légendes célèbres sur lesquelles il pratique un lifting avec un doigté d'esthéticienne haut de gamme, et dans les idées universelles auxquelles il fait subir les risques du concret. Chez lui, la création littéraire s'apparente à la récupération de vieux objets. Cet homme est le César de la mythologie, l'empereur de la compression intellectuelle : d'une antiquité, il vous fait en moins de deux un truc futuriste. Résultat : on lui attribue désormais la paternité de Robinson, du Petit Poucet, des Rois mages, de Jeanne d'Arc et, dans la foulée, d'Adam et Eve." (1)

Mais Michel Tournier ne se limite pas à la technique du palimpseste pour entraîner le lecteur dans son sillage. Bien au contraire, il multiplie les tentatives pour susciter son adhésion, ainsi qu'en témoigne Le Médianoche amoureux. S'il n'emprunte pas au mythe ou au conte sa spécificité immédiate, il travaille son oeuvre jusqu'à lui conférer une dimension mythique par la réécriture. Nous pouvons lire dans un extrait de la communication faite par A. Bouloumié à l'université d'été sur "La réécriture" qui s'est déroulée du 22 au 27 août 1988 à Cerisy (2) que M. Tournier pour atteindre un idéal de simplicité, pour passer de la version "brouillon" que constitue Vendredi ou Les limbes du Pacifique au "propre" (Vendredi ou La vie sauvage), non seulement utilise un vocabu-

---

(1) GARCIN (Jérôme), "Tournier fait le prof", L'Evénement du Jeudi, 6 au 12 avril 1989, p. 114.

(2) cité in BOULOUMIE (Arlette), "De "Vendredi ou Les limbes du Pacifique" à "Vendredi ou La vie sauvage", Etude d'une réécriture", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 51 à 61.

laire plus courant et plus actuel "ce qui donne un caractère intemporel à l'action décrite" (1) mais également simplifie la syntaxe, valorise l'action par rapport à la description ou la méditation, modifiant l'énonciation (abandon du narrateur omniscient). Par cette épuration "s'attachant à l'action, au présent, au concret par opposition à tout ce qui implique un recul : pensée, passé, abstraction" (1) écartant l'apparence réaliste, "Michel Tournier promeut son récit au rang de "conte"" (1) lui conférant une atmosphère plus sereine (2).

Et Arlette Bouloumié d'affirmer :

> "Cette évolution est plus sensible encore dans la réécriture de *Gaspard, Melchior et Balthazar* qui commence par "*il était une fois.*" (1)

Ainsi la liberté créatrice du lecteur n'est-elle pas compromise par des interventions intempestives de l'écrivain. Il ne doit y avoir de "message" explicite. La thèse, il faut que ce soit le lecteur qui la mette et non, à l'inverse, l'écrivain. D'où peut-être le souci de simplification de ses oeuvres et sa réécriture (3). D'où ce "silence" entre les récits qui composent Le Médianoche amoureux.

Dans un article intitulé "Des Limbes à La vie sauvage", Jean-Michel Maulpoix souligne les modifications qui sont intervenues dans la deuxième version de Vendredi :

> "En comparant les premières pages des deux *Vendredi*, on perçoit d'emblée une évidente différence stylistique. Le texte des-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), "De "Vendredi ou Les limbes du Pacifique" à "Vendredi ou La vie sauvage", Etude d'une réécriture", L'Ecole des Lettres, I, n° 11, 1988-1989, p. 60.

(2) cf MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 206.

(3) cf TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 14.

> tiné aux enfants est plus direct, plus vif. Les phrases se raccourcissent : relatives, conjonctives, métaphores, termes nobles ou expressifs disparaissent. L'écriture se simplifie. La plupart des descriptions ou des commentaires se résorbent (s'affinent, se musclent) afin de céder la place à un univers plus allègre, au contour très sûr. Le roman se désépaissit, il redevient le pur récit d'une aventure." (1)

M. Tournier n'entend pas cependant céder à la facilité. Son objectif n'est pas de simplifier à l'extrême le contenu de son livre (2). La réécriture omniprésente détermine toute son oeuvre mais ne saurait s'expliquer par une volonté de vulgarisation. Son origine se révèle beaucoup plus complexe.

Une réécriture qui hante M. Tournier, lequel ne peut se soustraire à l'idée de créer un livre parfait (3). Il le déclare lors d'une interview, profitant de l'occasion pour commenter son oeuvre :

> "Quand j'écris, de trois choses l'une : ou bien cas exceptionnel, je déborde de talent, de génie, je suis au meilleur de ma forme, et j'écris d'emblée une oeuvre si bonne que les enfants peuvent la lire et ça s'appelle *Pierrot ou Les secrets de la nuit*, que je considère comme la meilleure chose que j'ai jamais écrite (4). Ou bien, je rate mon coup et j'écris *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* mais j'ai la force de le reprendre, et ça donne *Vendredi ou La vie sauvage*, qui n'est en rien une version pour les enfants mais simplement une version meilleure ; ou bien je rate mon coup, et l'entreprise me paraît désespérée, insauvable et ça donne *Le Roi des Aulnes*. Si j'avais suffisamment de courage et de temps et d'abnégation - parce qu'en plus, il faut vous dire que je suis très paresseux - je réécrirais *Les Météores* et *Le Roi des Aulnes* mais cela me demanderait des années." (5)

---

(1) MAULPOIX (Jean-Michel), "Des Limbes à La vie sauvage", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 35 et 36.

(2) cf WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 60.

(3) cf BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 231.

(4) et qui n'a effectivement pratiquement pas subi de modifications lors de son intégration dans Le Médianoche amoureux dix ans plus tard, cf tableau synoptique dans Annexes.

(5) BOULOUMIE (Arlette), "Tournier face aux lycéens", (Propos recueillis), Magazine littéraire, janv. 1986, p. 21.

L'objectif de M. Tournier semble désormais fixé immuablement : il s'agit d'approcher autant que faire se peut l'écriture du conte. Cet idéal explique cette démarche d'épuration constamment présente dans son oeuvre, en particulier dans Le Médianoche amoureux.

> "Les premiers romans contiennent de longs développements philosophiques - comme les réflexions de Robinson sur la connaissance. Cette alternance de pages réalistes et de pages philosophiques est actuellement rejetée par Tournier qui, à partir du *Vent Paraclet*, semble avoir séparé plus nettement réflexion et fiction. Les réécritures de *Vendredi*, de *Gaspard, Melchior & Balthazar*, de même que les contes "lisibles par les jeunes", c'est-à-dire écrits assez clairement pour être accessibles à tous, témoignent du désir de gommer toute abstraction. La réflexion n'y est plus sensible en tant que telle mais se trouve incarnée dans le récit. Il semble que les contes, en particulier, occupent une place de plus en plus importante dans l'oeuvre." (1)

La réécriture (qui permet d'offrir une vie nouvelle à l'oeuvre (2) car elle s'ouvre désormais à un public plus vaste et agit comme un stimulus), par son caractère répétitif, donne d'emblée à l'auteur l'occasion de perfectionner son texte :

> "J'ai sincèrement l'impression que j'améliore mes histoires en les racontant à nouveau. C'est assez normal." (3)

Conséquence d'un double projet à vocation psychologique et esthétique. En effet nous pouvons imaginer deux motivations essentielles à cet acte : l'angoisse et l'ambition (4).

Michael Worton précise à cette occasion :

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 265.

(2) Id., ibid., p. 272.

(3) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 257.

(4) cf WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 53.

> "En taisant la véritable nature de sa pulsion de ré-écriture, Tournier nous laisse paradoxalement entrevoir la base psychologique et esthétique de son projet d'écrivain : il veut réinventer l'écriture. Ambition démesurée peut-être, mais reconnaissance aussi du fait que l'histoire littéraire n'est que l'histoire des *"mélectures"* et que l'innovation véritable consiste en une appropriation volontaire *et* partiale des écritures antérieures." (1)

Selon Françoise Merllié, la réécriture aurait pour but non de prolonger ou de parfaire les textes antérieurs (nous savons pourtant à quel point M. Tournier tient à les faire revivre en les auto-commentant dans divers métatextes) mais de les fonder conformément à sa conception de la commémoration :

> "La notion de commémoration [...] retourne les rapports de paternité. "La Légende de la peinture", "Les Deux Banquets" soulignent que ce qui consacre la première oeuvre, ce qui l'empêche de ne rester que pur accident, c'est qu'elle soit reprise par une autre. [...]. De plus, l'oeuvre entière peut elle-même fonctionner comme appel à une vaste autocommémoration. On y retrouve des échos des thèmes présents dans les textes précédents (la caverne de Robinson devient tunnel embrasé dans "Lucie" ou four de Pierrot ; un cinquième Roi Mage complète *Gaspard, Melchior et Balthazar)*. Dans cette perspective, la réécriture que pratique Tournier sur ses propres textes n'a pas pour effet de les "améliorer", ni même de les prolonger, mais de les *fonder* *." (2)

Elle a valeur initiatique pour l'écrivain qui la pratique. Jean-Michel Maulpoix situe cette démarche dans le cadre d'une "relation privilégiée à l'enfance" (3). A propos de la réécriture de Robinson, il affirme :

---

(1) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 56. A noter que les termes mélecture et mélire sont des néologismes qu'il crée pour désigner une lecture partiale.

* souligné par nous

(2) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 142.

(3) MAULPOIX (Jean-Michel), "Des limbes à la vie sauvage", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 33.

> "Ce point ultime, et quasiment religieux, de la double réécriture des aventures de Robinson, marque l'accession définitive à l'enfance comme apaisement, retrouvailles avec l'origine, manière de vivre et d'être en posant sur la terre plus légèrement le pied..." (1)

Poursuivant par une comparaison entre vie du héros et vie de l'auteur :

> "C'est pourquoi l'aventure de Robinson pourrait être lue comme étant celle du romancier même : d'abord jeté par quelque impérieux destin sur cette île errante qu'est la page blanche, il commence par y entasser quantité de matériaux hétéroclites afin d'organiser au mieux sa subsistance en établissant sur ceux-ci une parodie de pouvoir ; puis, de l'édifice chancelant et complexe du roman naît par explosion le pur monument du récit." (2)

La métamorphose qui s'opère en l'auteur se manifeste concrètement dans l'oeuvre qui devient à son tour épiphanie de cette initiation inversée qu'est le retour à l'enfance.

> "L'initiation romanesque conduit donc à un accomplissement à la fois esthétique et moral, puisque le texte "enfantin" accède à sa véritable nature - à son âme - au terme de cette décisive métamorphose." (1)

L'espace littéraire du texte se mue ; s'il rétrécit en adoptant une forme brève, il s'approfondit en puisant dans les racines mythiques pour s'élever ensuite davantage dans l'espace imaginaire du lecteur. De l'espace souillé, brouillon, Michel Tournier atteint l'espace céleste épuré de la poésie et du conte (3).

---

(1) MAULPOIX (Jean-Michel), "Des limbes à la vie sauvage", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 39.

(2) Id., ibid., p. 38.

(3) Id., ibid., p. 41.

> "Il faut au romancier épuiser tout d'abord une énorme masse de matière mi-vivante, mi-morte, avant de parvenir à la saisissante nudité du conte. Les romans sont donc les brouillons, c'est-à-dire les charniers et les souilles, lieux contradictoires d'expériences multiples et paradoxales, lieux baroques où beaucoup de vie vient mourir et se métamorphoser afin que naisse enfin cette plante unique, belle et précise, l'enfant-mandragore, le texte-royaume."

L'espace du livre devient ainsi lieu privilégié de lecture spéculative. Car M. Tournier semble être passé maître dans l'art de provoquer une lecture active de son lecteur. Michael Worton qualifie cette démarche de stratégique en ce sens qu'elle induit chez le lecteur une activité de lecture pratiquement incontournable. A propos des Rois Mages, réécriture de Gaspard, Melchior et Balthazar, il explique :

> "[...] le lecteur participe à l'institution d'un discours qui souligne le caractère énigmatique et exclusif de toute narration et qui trouble le lecteur afin d'exiger de celui-ci une activité proprement herméneutique." (1)

Le nouveau texte se veut :

> "discours à la fois pédagogique et *parabolique* (dans l'acception ecclésiastique du terme), mais il faut souligner que Tournier ne conçoit pas la parabole comme une allégorie qui selon lui est "un mythe mort". Au contraire, il refuse la rigidité sémantique, presque arithmétique, de l'allégorie et cherche à exploiter l'ambiguïté de la notion de parabole." (2)

M. Tournier mesure avec pertinence tout le parti qu'il peut tirer de l'utilisation de symboles et de paraboles dont la signification reste énigmatique et subjective, et par là-même, susceptible de transmuter la lecture en recherche du sens mystérieux, en décodage de signes et quête de correspondances cachées, exigeant du lecteur une participation effective à ce miracle permanent qu'est la co-création. Démarche abondamment célébrée dans Le Médianoche amoureux, menée parallèlement par les personnages et le lecteur.

Dans l'espace littéraire qui lie auteur, texte et lecteur (le Tournier du Vent Paraclet suggère que la relation écrivain- texte-lecteur est une

---

(1) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 65 et 66.

(2) Id., ibid., p. 61 et 62.

espèce de circuit fermé, un système clos qui n'est pas sans rapport avec la gémellité") (1), le lecteur initié est investi d'une "autorité spéculative et créatrice" (2) par Michel Tournier qui lui transmet un message symbolique ou parabolique car il le considère comme co-producteur de ses oeuvres.

Un éclairage intéressant sur cette question nous est fourni par Pierre Masson dans un article de L'Ecole des lettres paru sous le titre Michel Tournier, Goncourt par erreur ? qui tente de nous donner la clé de la re-création :

> "[...] et pour être sûr de ne pas ajouter à la galerie des personnages littéraires, tout comme il n'envisage pas de laisser d'enfant après lui, il s'efforce de récupérer les figures et les fables déjà existantes, d'Adam à Robinson en passant par le père Noël, puisant dans les fables bibliques comme dans les contes de Perrault ou ceux des *Mille et Une Nuits*. Le mythe, réintroduit au coeur du quotidien, comme cet ogre rencontré en forêt de Fontainebleau, ou ce Christ frôlé par un amateur de loukoums, ne contribue pas à redonner aux éléments narratifs une crédibilité nouvelle ; au contraire, il l'épuise définitivement. En rejoignant le parcours du Christ, celui de Taor cesse d'exister, ses sucreries et sa mine de sel ne sont même plus des images, mais des icônes, chargées de tourner l'esprit du lecteur vers un au-delà du réel.
>
> Libre ensuite au lecteur d'accepter cette orientation ; *le chemin de la révélation* *, dans les faits, apparaît d'abord comme un coup de gomme dont on peut se contenter d'apprécier les conséquences littéraires : en lutte avec le monde mais aussi avec son langage, dans la mesure où celui-ci a le pouvoir d'indiquer celui-là, l'écrivain conduit ses mots, au prix d'une cure d'appauvrissement et d'universalisation, vers ce qui pourrait bien devenir un autre type de langage, tel que nous l'évoquions déjà en faisant référence à Apollinaire : Michel Tournier, romancier, ou plutôt poète ?" (3)

---

(1) WORTON (Michael), "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61, 1986, p. 55.

(2) Id., ibid., p. 66.

* souligné par nous

(3) MASSON (Pierre), "Michel Tournier, Goncourt par erreur ?", L'Ecole des Lettres, II, n° 8, 1987-1988, p. 7 et 8.

Cette révélation ne peut se réaliser qu'après le voyage initiatique dans l'oeuvre. Le lecteur suit la voie tracée par l'auteur en partageant l'espace du livre avec lui, et comme l'affirme M. Tournier, en l'écrivant avec lui.

L'auteur du Médianoche amoureux tient à offrir au lecteur déjà initié une occasion ludique de redécouvrir dans ses ouvrages une "forêt chaotique [qui] grouille de symboles, de réponses secrètes et dévoyées, de concordances [...]" (1).

Une série de correspondances anime Le Médianoche amoureux (anime au sens étymologique du terme) de façon interne, renvoyant d'un récit à l'autre (ainsi en est-il pour la fin des Amants taciturnes et celle de la légende Les deux banquets ou La commémoration, ou bien entre les oeuvres elles-mêmes (clin d'oeil dans Les Amants taciturnes aux deux versions inspirées du Robinson Crusoé de Daniel Defoe, huitième version du récit de la création (Françoise Merllié en a répertorié 7), dans La Légende de la musique et la danse. Sans compter tous les textes qui d'une manière ou d'une autre interfèrent d'un ouvrage à l'autre, conférant à cette intertextualité une valeur pratiquement rituelle de commémoration ; parfois le récit est reproduit de façon identique ou quasi identique, parfois il subit de profondes modifications. Pierrot ou Les secrets de la nuit constitue un bon exemple de la première tendance (ceci s'expliquant essentiellement par son appartenance à un gence littéraire bien déterminé, celui du conte), Théobald ou Le crime parfait illustrant la seconde. Mais Michel Tournier ne se contente pas de reproduire dans des ouvrages récents des extraits de ses livres précédents (sous le même titre ou sous un

---

(1) GALEY (Matthieu), "Tournier entre ciel et gadoue", L'Express, 24 mars 1975, p. 39.

titre différent) ; souvent il les prolonge : par exemple dans Le Coq de bruyère il propose une suite à Vendredi ou Les limbes du Pacifique et dans les Petites proses une fin à La Goutte d'or. Mais ces exemples de déplacements ou de prolongements ne sont pas exhaustifs. Nous nous devons encore de préciser que certains textes ont fait l'objet de "métatextualité" et quelquefois ont glissé de l'espace du péritexte à celui du paratexte ou du texte. Le lecteur connaît parfois quelque difficulté à s'y retrouver, ne sachant plus parfaitement dans quel ouvrage ou quel article il a lu telle réflexion de M. Tournier. Nous pensons sincèrement que le jugement de Fr. Nourissier paru dans Les Nouvelles littéraires du 1er octobre 1970 à propos du Roi des Aulnes pourrait parfaitement s'appliquer à l'ensemble de l'oeuvre et à quelques passages du Médianoche amoureux :

> "On le sent, le lecteur a la tête un peu tournée par ce déchaînement allégorique, cette tempête d'allusions, de parallèles, de clés mystérieuses." (1)

Michel Tournier pour parvenir à créer une atmosphère capable de phagocyter le lecteur (c'est-à-dire le détruire lors de la mort initiatique) déploie un véritable arsenal de procédés littéraires qui vont de l'extrême variété de "points de vue" à la construction savante d'une progression dans l'architecture du livre.

L'auteur désire provoquer un processus d'identification par le jeu des focalisations. Si au début des Amants taciturnes, M. Tournier donne alternativement la parole à Yves et Nadège, dans une mise en page

---

(1) NOURISSIER (François), "François Nourissier a lu cette semaine : Le Roi des Aulnes, roman de Michel Tournier", Les Nouvelles littéraires, 1° oct. 1970, p. 4.

qui ressemble plus à celle d'un journal intime (1) qu'à celle d'un texte dramatique, il change ensuite de méthode, établissant une tentative d'échange verbal entre les deux protagonistes (2), pour donner ultérieurement la parole à un narrateur omniscient (3), avant d'achever ce premier récit par un véritable dialogue entre les héros (4).

Ce changement dans l'architecture pronominale du texte inaugural mêle des techniques d'écriture à la fonctionnalité fondamentalement différente, nous permettant tantôt d'approcher les personnages par le biais de l'introspection, sans qu'aucun intermédiaire ne vienne troubler cette rencontre, tantôt d'adopter le point de vue rapporté du récit.

Cette technique d'alternance dans la narration est fréquente chez M. Tournier (5). Jean-Bernard Vray, dans un article intitulé "De l'usage des monstres et des pervers..." écrit :

> "[...] il assemble des personnages pour raisonner. C'est le cas de Robinson, de Tiffauges, d'Alexandre, de Paul. Et, dans le récit, il fait alterner la narration objective, prise en charge par un narrateur omniscient qui connaît de l'intérieur et de l'extérieur les personnages, et la narration subjective (Log-book de Robinson, Ecrits Sinistres de Tiffauges, écrits ou journaux d'Alexandre et des jumeaux)." (6)

Ces glissements d'une personne à l'autre ne sont pas innocents.

---

(1) cf TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 9.

(2) Id., ibid., p. 20.

(3) Id., ibid., p. 39.

(4) Id., ibid., p. 42.

(5) cf KOSTER (Serge), "L'imagination en pleine lumière", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 48 à 59.

(6) VRAY (Jean-Bernard), "De l'usage des monstres et des pervers...", Sud XVI, 61, 1986, p. 127.

> "Les romans sont habituellement écrits à la troisième ou à la première personne, et nous savons bien que le choix de l'une de ces formes n'est nullement indifférent ; ce n'est pas tout à fait la même chose qui peut nous être raconté dans l'un ou l'autre cas, et surtout notre situation de lecteur par rapport à ce qu'on nous dit est transformée." (1)

rappelle Michel Butor dans Essais sur le roman.

Du caractère d'authenticité, de subjectivité de la prise de conscience à la première personne (2), nous passons à l'emploi de la deuxième personne, plus spécifiquement didactique ("celui à qui l'on raconte sa propre histoire") (3).

Michel Butor l'explique de la manière suivante :

> "C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit "didactique". (3)

Ce glissement est tout à fait perceptible dans Les Amants taciturnes lorsque chaque personnage se met à adresser des reproches à son partenaire. Il correspond à ce qu'affirme M. Butor :

> "Nous sommes dans une situation d'enseignement : ce n'est plus seulement quelqu'un qui possède la parole comme un bien inaliénable, inamovible, comme une faculté innée qu'il se contente d'exercer, mais quelqu'un à qui l'on donne la parole.
> Il faut par conséquent que le personnage en question, pour une raison ou pour une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession." (3)

---

(1) BUTOR (Michel), Essais sur le roman, Paris, 1972, p. 73.

(2) cf Id., ibid., p. 79 et TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 9 à 20.

(3) cf Id., ibid., p. 80 et p. 20 à 39 in Le Médianoche amoureux.

Ce rapport des personnages dans la narration est particulièrement révélateur de la situation qu'ils vivent. M. Butor poursuit son analyse en déclarant :

> "Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou se la raconter, la première personne s'imposerait : il donnerait son témoignage. Mais s'il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement. Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émersion.
>
> Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace." (1)

Enfin, le récit à la troisième personne offre au lecteur la révélation d'un point de vue objectif ; c'est "la forme la plus naïve, fondamentale, de la narration" (2).

Dans Le Médianoche amoureux, ce jeu se double d'un passage ambigu du monologue intérieur (sous forme dialoguée !) à l'écriture d'un journal (parlé) (3). Mêlant ces deux procédés d'écriture, l'auteur brouille les pistes. Le lecteur se sent progressivement aspiré dans l'espace du texte dont la complexité de construction n'a rien à envier aux autres oeuvres de M. Tournier. L'auteur réalise le même acte magique qui consiste à concilier la prise de parole des personnages "tantôt s'exprimant en leur propre nom et échappant ainsi à l'emprise de leur créateur, tantôt soumis à sa houlette lorsqu'il redevient le maître d'oeuvre les faisant agir à sa guise [...]" (4).

---

(1) BUTOR (Michel), Essais sur le roman, Paris, 1972, p. 81.

(2) Id., ibid., p. 73.

(3) cf Id., ibid., p. 78 et 79.

(4) KOSTER (Serge), "L'imagination en pleine lumière", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 49.

Ainsi nous pouvons affirmer qu'

> "Avec Tournier, l'objectif et le subjectif sont si imbriqués qu'ils accomplissent, comme au cours d'une expérience chimique et pourtant immatérielle, l'union du singulier et de l'universel, lesquels ne se mêlent et surgissent que si l'artiste est capable d'atteindre, par son style, à ce degré de profondeur qui fonde la fable et le mythe." (1)

L'oeuvre présente en effet une remarquable et "envoûtante" cohésion qui ne relève pas uniquement du mode esthétique, mais aussi du mode existentiel.

Le Médianoche amoureux, deuxième recueil de contes et nouvelles de l'auteur, ne peut être comparé au précédent. Alors que les récits du Coq de bruyère se succèdent par ordre croissant de longueur (comme dans Le Coran (2) précise M. Tournier dans une interview), ceux du Médianoche amoureux procèdent d'une véritable "mise en espace".

On se plaît à reconnaître généralement que ses "livres sont soigneusement construits, calculés, concertés" (3).

Celui-ci l'est non moins savamment même si la critique a souvent considéré que Les Amants taciturnes constituaient purement et simplement un prétexte car le lecteur connaît dès le début du livre le dénouement. Peut-être n'avait-elle plus présente à l'esprit la déclaration

---

(1) KOSTER (Serge), "L'imagination en pleine lumière", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 51.

(2) BROCHIER (Jean-Jacques), "Dix-huit questions à Michel Tournier", Magazine littéraire, juin 1978, p. 13.

(3) ROBICHEZ (Jacques), Précis de littérature française du XXe siècle, Paris, 1985, p. 332 et 333.

de M. Tournier concernant le suspense, publiée dans Paris-Gay et ne lui accordant "aucun intérêt" (1).

Il semble logique que le lecteur puisse être dérouté puisque certains textes du Médianoche amoureux ont été édités dans diverses publications depuis une dizaine d'années. Il est possible d'avoir

> "parfois le sentiment que l'auteur a réuni, arbitrairement, d'anciens fonds de tiroir et des textes nouveaux. Mais à y regarder de plus près, on distingue des correspondances et des effets de contraste : les premiers textes ont en commun un certain désenchantement ; [...] Dans les contes de la seconde partie, l'auteur du *Roi des Aulnes* reprend heureusement ses droits, et l'on goûte bien davantage le lyrisme du *Roi Mage Faust* ou la fausse naïveté des "légendes finales" ; c'est quand il semble s'adresser à nous comme à des enfants que Tournier nous touche, dosant savamment le respect des conventions du genre et une discrète ironie. De sorte que son livre semble un plaidoyer pour un retour aux sources de la littérature, pour un bain de fraîcheur dont elle aurait, en effet, singulièrement besoin..." (1)

Le lecteur traversant cet espace au cours d'un voyage initiatique où il dispose du temps nécessaire pour s'identifier aux différents héros, retrouve dans un effet de récit spéculaire (la mise en abyme est une technique qui fascine Michel Tournier (2), qu'il s'agisse d'art pictural, photographique ou littéraire), après avoir franchi diverses épreuves, la volupté de la co-création, réalisant ainsi le projet de l'écrivain qui pense qu'un livre n'a pas seulement un auteur, mais un nombre illimité d'auteurs, les lecteurs (3).

---

(1) PRAILEAU (François), "Interview. Michel Tournier", Paris-Gay 7, 4° trim. 1989, p. 33.

(2) cf in TOURNIER (Michel) et BOUBAT (Edouard), Vues de dos, non paginé, le commentaire de la photo Normandie ; TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 136 et 137 et Des Clefs et des serrures, p. 121 et 123.

(3) cf TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 10.

M. Tournier entend donc célébrer la co-création qui est une re-création à l'infini du texte, répondant à sa vocation :

> "Oui, la vocation naturelle, irrépressible, du livre est centrifuge. Il est fait pour être publié, diffusé, lancé, acheté, lu. La fameuse tour d'ivoire de l'écrivain est en vérité une tour de lancement. On en revient toujours au lecteur, comme à l'indispensable collaborateur de l'écrivain. Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. A 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. Ensuite, la lecture terminée, le livre épuisé, abandonné par le lecteur, attendra un autre vivant afin de féconder à son tour son imagination et, s'il a la chance de réaliser sa vocation, il passera ainsi de main en main, comme un coq qui tamponne successivement un nombre indéfini de poules." (1)

Un credo que M. Tournier réitère à deux reprises dans Le Médianoche amoureux. En effet dans La Légende de la peinture, c'est la co-création qui confère à l'oeuvre réalisée par le peintre sa valeur parabolique :

> "Qu'avait donc fait le Grec ? Il n'avait rien peint du tout. Il s'était contenté d'établir un vaste miroir qui partait du sol et montait jusqu'au plafond. Et bien entendu ce miroir reflétait le jardin du Chinois dans ses moindres détails. Mais alors, direz-vous, en quoi cette image était-elle plus belle et plus émouvante que son modèle ? C'est que le jardin du Chinois était désert et vide d'habitants, alors que, dans le jardin du Grec, on voyait une foule magnifique avec des robes brodées, des panaches de plumes, des bijoux d'or et des armes ciselées. Et tous ces gens bougeaient, ges-

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vol du vampire, p. 10 et 11.

ticulaient et se reconnaissaient avec ravissement.
A l'unanimité, le Grec fut déclaré vainqueur du concours." (1)

Nous trouvons dans Les Deux banquets ou La commémoration la célébration de la même démarche (2).

M. Tournier fonde également la progression de son ouvrage sur ce postulat car les amants qui écoutent les récits au cours de la nuit co-créent avec les différents narrateurs qui restent dans l'ombre (3) et sont considérés comme de véritables actants. La volonté de l'auteur de produire des textes opaques, mystérieux, sans frontière nettement affirmée, en particulier dans les contes, "permet de multiplier les interprétations grâce auxquelles le lecteur peut devenir "co-créateur", c'est-à-dire donner vie lui-même à l'oeuvre qu'il est en train de lire" (4).

L'acte de co-création participe ainsi du processus d'identification entre le lecteur et les personnages. Pour toutes les raisons que nous avons évoquées précédemment, le lecteur se sent impliqué dans un monde familier. De plus, M. Tournier emploie une technique d'écriture qui lui est propre : la multiplication savante et incessante des points de vue qui alternativement provoque chez le lecteur une démarche d'identification puis de distanciation (5). Le lecteur subit ainsi une initiation parallèle à celle des amants.

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Médianoche amoureux, p. 262 et 263.

(2) cf Id., ibid., p. 266 et 267.

(3) nous ne savons pratiquement rien d'eux, ils ne sont pas décrits comme pourrait le laisser espérer leur statut d'invité ; parfois leur prénom est simplement mentionné.

(4) MERLLIE (Françoise), "Michel Tournier", Paris, 1988, p. 253.

(5) cf KOSTER (Serge), "L'imagination en pleine lumière", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 52.

Si la première étape le fait pénétrer en profondeur dans l'oeuvre, la seconde lui donne un enseignement : il subit une "mort initiatique" à la lecture des Amants taciturnes, exemple type du genre littéraire gris et horizontal qu'est la nouvelle pour M. Tournier ; puis il reçoit à la fin de ce récit une révélation (la nouvelle glisse alors vers le conte dont nous pourrions avancer que le dénouement est semblable à celui des contes de fées avec apparition de la magie, du merveilleux), enfin, s'incarnant tour à tour dans la foule des héros des nouvelles et contes, il subit une métamorphose similaire à celle d'Yves et Nadège. Le lecteur dépasse alors le stade de l'enseignement : il n'assimile pas seulement la narration de l'initiation des héros "principaux" mais il vit de l'intérieur, avec un investissement affectif intense, cette transmutation. Il est à remarquer que l'auteur qui avait l'intention d'inclure des explications et commentaires entre chaque récit a finalement décidé de les supprimer, permettant ainsi au lecteur de vivre une véritable initiation.

> "Lorsqu'il a conçu le projet du *Médianoche*, il y a près de dix ans, Tournier avait prévu que le premier invité à parler raconterait "Pierrot ou Les secrets de la nuit", qu'il venait de voir jouer. Devait suivre une discussion sur cette pièce, entraînant un nouveau récit. Chaque récit aurait été ainsi encadré de réflexions. Si l'auteur a supprimé ces discussions, il en reste pourtant des traces dans le dialogue initial, et dans le surprenant prologue de "Lucie ou La femme sans ombre." (1)

La métamorphose du lecteur, objectif privilégié de M. Tournier qui se veut initiateur, démiurge, maçon et nourricier tel Oudalle ou Pierrot offrant en partage au lecteur son oeuvre, authentique maison de

---

(1) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, p. 140.

mots, nourriture communicationnelle indispensable à tout être humain. Auteur et lecteur vivent ainsi de façon complémentaire la magnifique expérience qu'est la création, en étroite relation de complicité.

La conception que M. Tournier se fait de la co-création se révèle très voisine de celle de Jean-Paul Sartre, exposée par Robert Escarpit dans Le Littéraire et le social :

> "Ainsi que l'écrit Jean-Paul Sartre, "l'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier". Il s'ensuit que "c'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui"." (1)

Cet autrui laisse ou fait entrer sa personnalité et son désir dans le texte. Opération que Jean Bellemin-Noël décrit de la sorte :

> *"L'auteur a peut-être inscrit ou inséré dans son écrit "un" sens, celui qui le motivait à écrire, en supposant qu'il en percevait un manifeste, et un seul ; il est vraisemblable qu'à se relire pendant même qu'il rédigeait, il se surprenait à rêver en marge de son propre et lucide et calculé projet. Mais l'auteur n'a plus de droit sur l'écrit qu'il publie, qu'il laisse derrière lui pour le représenter, être son représentant et constituer son unique présence maintenue. Comme il n'apparaît du sens qu'à la lecture, c'est devant le lecteur et en rapport avec son regard que le sens obvie, les significations connotées, les sens cachés, les valeurs imprévisibles se réveillent, se révèlent. [...] L'inconscient dit du texte ne saurait être celui de l'exploitant, pas plus qu'une virtualité pure du terrain : une exploitation est une collaboration entre homme et terre. Je ne puis fantasmer n'importe quoi à propos d'un texte, je ne brode pas sur un canevas aux couleurs prémarquées : ce discours et moi, nous devenons ensemble cette tapisserie. Ma main doit passer par des points obligés, choisir des fils de nuances déterminées, meubler les*

---

(1) ESCARPIT (Robert), Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature, Paris, 1970, p. 18.

entours d'une ornementation. Le motif existe, imposé par le titre, il ne faut pas l'oublier ; le dessin, la couleur et le cadre sont aménagés. Mon inconscient de lecteur ne s'impose pas, il se prête aux possibles du texte ; le sens secret du texte ne s'expose pas, même à force de (mauvais ou bons) traitements, il s'offre aux connivences de mon écoute. Car c'est moi qui suis le maître du relief, des intensités *: j'accentue ici ou là, je marque plus ou moins le contraste, je crée la tonalité, je fais voir ce qui n'était pas remarqué, remarquer ce qui autrement n'eût pas été vu, mon rôle est de mettre en vue - je suis metteur en scène du sens, et dès lors c'est* mon *sens. Collaboration, oui, puisque travail de part et d'autre : ça travaille, pâte et ferment."* (1)

L'espace sémiotique du livre (qui tel une poupée-gigogne emprisonne l'espace interne de l'initiation propre aux divers récits) s'enrichit de l'espace intime de la personne du lecteur qui dans cette traversée éprouvante de l'oeuvre est entraîné "dans un processus d'auto-hagiographie" (2). Le livre résonne alors de tous les échos qu'il éveille et réalise le but de M. Tournier ainsi que le résume Jacques Lovichi dans le récit d'une anecdote :

"Sur la lettre de Philippe de Monès qui, dans l'édition *Folio*, sert de postface au *Roi des Aulnes*, j'ai encore dans l'oreille ce commentaire impératif proféré à mon intention par Michel Tournier, en Arles, il y a quelques années :

- Il a lu ce roman : il s'y est retrouvé. Il m'a écrit une lettre admirable et qui enrichit le roman. Je n'y avais pas mis cela. Et depuis qu'il l'a écrit, *ça se trouve dans mon roman.*" (3)

4.3.3 La révélation au lecteur dans l'espace du Médianoche amoureux

Le lecteur du Médianoche amoureux reçoit des révélations suc-

---

(1) BELLEMIN-NOEL (Jean), Vers l'inconscient du texte, Paris, 1979, p. 194 et 195.

(2) cf VRAY (Jean-Bernard), "L'habit d'Arlequin", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 165.

(3) LOVICHI (Jacques), "Un peu de papier sur le roc ou l'absolu-Michel-Tournier", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 136.

cessives au cours de sa lecture qu'il achève avec la sensation d'avoir parcouru un chemin initiatique à la structure ternaire, architecturale et symbolique :

. entrée dans Les Amants taciturnes

. voyage qui atteint un sommet dans Pierrot ou Les secrets de la nuit

. sortie dans Les Deux banquets ou La commémoration

Le lecteur prend d'abord connaissance des Amants taciturnes et l'espace topologique du livre s'ouvre sur des lignes qui ont la froideur d'un document d'état civil même si l'humour y est déjà présent. La plume de M. Tournier métamorphose progressivement ce récit qui, abandonnant l'aspect réaliste de la nouvelle, approche l'écriture poétique et symbolique du conte, en particulier dans l'ultime phrase dont l'ampleur, la richesse et la portée contrastent violemment avec la phrase inaugurale.

Dans cet espace littéraire caractéristique de la forme brève, espace de récit-préface, le lecteur découvre une opinion novatrice de M. Tournier sur le couple, sa possibilité d'existence, les conditions à réunir pour qu'il puisse durer, l'influence de la littérature (et plus particulièrement de la poésie du conte) sur son existence par l'apport de mots, espaces de communication, venant compléter le rituel gestuel par un rituel langagier.

Simultanément, le lecteur reçoit la révélation d'une hiérarchie des genres littéraires puisque M. Tournier explique que la répétition des

anecdotes d'Yves (comparables aux nouvelles dans leur nature) lasse sa compagne alors que l'audition multipliée des contes suscite au contraire une opportunité inégalable de co-création et d'initiation. Il célèbre le conte ("le grand pignon du conte" (1) déclare-t-il) art exigeant, par nature, le goût du laconisme, de l'ellipse (2) et de la pureté sibylline, notions vers lesquelles tend sa démarche de réécriture. Ce genre littéraire relevant d'une véritable façon de concevoir la vie, comme pour les Romantiques allemands (3).

Ensuite le lecteur traversant l'espace géographique des signes du livre, se métamorphose tout en se nourrissant symboliquement au cours de ce voyage des nouvelles et contes.

Le lecteur reçoit lors de la lecture de l'intégralité des récits un enseignement contenu dans chacun d'eux (dont la spatialité interne est un lieu d'initiation), sur des tons variés :

> "Les contes et nouvelles de Michel Tournier se déploient sur différents registres. Des teintes graves aux accents policiers ("Théobald ou Le crime parfait"), des silences frémissants ("Lucie ou La femme sans ombre"), des clins d'oeil à Lewis Carroll ("Blandine ou La visite du père"), des rêveries sur un refrain bien connu ("Pierrot ou Les secrets de la nuit") - le tout de ce recueil tend à redorer, par les couleurs du rêve et de l'imaginaire, le merveilleux enfoui sous trop de négligence journalière." (4)

Les exemples sont abondants. Nous pouvons citer en particulier

---

(1) TOURNIER (Michel), "Recto-verso Inde", L'Est Républicain, 24 sept. 1989.

(2) Id., Vues de dos, Ellipse.

(3) cf GENETTE (Gérard) et al., Théorie des genres, Paris, 1986, in "Introduction à l'architexte", p. 135.

(4) GIRARD (André), "Saveurs discrètes, différents registres", Le Devoir, 10 juin 1989.

les légendes qui soulignent le rôle prioritaire que devraient jouer les sens dans notre vie quotidienne et dont nous savons que l'auteur déplore la présence trop réduite dans notre société occidentale (1), en particulier à l'école et à l'église (2), deux espaces initiatiques par excellence.

Jacques Pêcheur mentionne cette démarche de M. Tournier "exaltant tour à tour dans une espèce d'élévation finale chacun des cinq sens qui font, chacun, l'objet d'un conte" (3).

Ainsi Le Médianoche amoureux est-il composé comme une oeuvre musicale (4). Méthode que son auteur aime à suivre (goût qu'il avait déjà manifesté dans Le Roi des Aulnes) (5), suivant les prescriptions de Michel Butor qui déclarait en 1972 dans Essais sur le roman :

> "A partir d'un certain niveau de réflexion, on est obligé de s'apercevoir que la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l'ordre romanesque, que les structures musicales ont des applications romanesques. Nous n'en sommes qu'aux premiers balbutiements de cette élucidation réciproque, mais la porte est ouverte.
> Musique et roman s'éclairent mutuellement. [...]
> Ainsi les musiciens ont tout avantage à lire des romans ; il sera de plus en plus nécessaire aux romanciers d'avoir des no-

---

(1) cf TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 223 et in Le Médianoche amoureux dans le récit intitulé Un Bébé sur la paille, p. 189.

(2) cf TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, passim et TOURNIER (Michel), "Pour un retour à Byzance", Le Monde, 16 nov. 1975, p. 9.

(3) PECHEUR (Jacques), "Michel Tournier. "Le Médianoche amoureux"", Le Français dans le monde, nov.-déc. 1989, p. 21.

(4) ARMEL (Aliette), "Doux secrets de la nuit", Magazine littéraire, mai 1989, p. 85.

(5) cf BAROCHE (Christiane), "La matière première (Extraits de "L'enfer des signes", Inédit)", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 75 qui explique : "l'ensemble des faits se déroulera sans surprise par le biais des correspondances, des similitudes et de l'organisation des signes comme une cantate et fugue, dont le thème serait perpétuellement repris en canon."

Cf également l'étude du Roi des Aulnes dans cette optique in BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 74 à 81.

tions de musique. Tous les grands l'ont d'ailleurs au moins pressenti." (1)

Puis Michel Butor développe la métaphore :

"Déjà la simple juxtaposition des lieux statiques pouvait constituer de passionnants "motifs". Le musicien projette sa composition dans l'espace de son papier réglé, l'horizontale devenant le cours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes ; de même le romancier peut disposer différentes histoires individuelles dans un solide divisé en étages, par exemple un immeuble parisien, les relations verticales entre les différents objets ou événements pouvant être aussi expressives que celles entre la flûte et le violon.

Mais lorsqu'on traite ces lieux dans leur dynamique, lorsqu'on fait intervenir les trajets, les suites, les vitesses qui les relient, quel accroissement ! Quel approfondissement aussi, puisque nous retrouvons alors clairement ce thème du voyage [..]" (2)

Le Médianoche amoureux relève dans sa structure du même dispositif. Comme dans Le Roi des Aulnes,

"Les noms, les lieux, les dates vont *signifier* à plusieurs niveaux, et les situations se correspondre en miroir." (3)

A la fin de son parcours de l'oeuvre, le lecteur découvre une révélation sur la commémoration "gonflée" des initiations contenues dans les différents récits et la commémoration des révélations précédentes, reflétée comme dans un miroir, qui lui communique un surcroît de profondeur.

Ce premier niveau de connaissance s'accompagne pour le lecteur

---

(1) BUTOR (Michel), Essais sur le roman, Paris, 1972, p. 48.

(2) Id., ibid., p. 56 et 57.

(3) BAROCHE (Christiane), "La matière première (Extraits de "L'Enfer des Signes", Inédit)", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 75.

averti d'un second niveau relevant non plus d'une lecture horizontale, mais verticale de l'oeuvre.

L'espace symbolique se substitue alors à l'espace topologique ; aux signes typographiques ou calligraphiques s'associent les signes paraboliques.

L'oeuvre est assimilée à un repas, une eucharistie. Dans ce repas, ce partage, c'est M. Tournier qui donne à manger, qui nourrit. Cet acte représente le rôle idéal que l'auteur souhaite tenir dans l'histoire littéraire. Il l'a notamment déclaré à la presse lors d'une interview publiée dans Le Figaro littéraire du 19 avril 1980 lors de la parution du Coq de bruyère :

> "A la question : "Auquel de vos personnages vous identifiez-vous le plus ?" Tournier répondait : "Ce père Noël allaitant, c'est tout à fait moi. Mon obsession est l'*almus pater*", [ce qui fait dire à Arlette Bouloumié], ce qui peut s'interpréter à différents niveaux, comme l'expression du désir refoulé d'être une femme, mais aussi à un niveau symbolique : tout écrivain, tout créateur, n'est-il pas un médiateur à la nature nécessairement androgyne ?" (1)

D'où la récurrence des personnages nourriciers dans Le Médianoche amoureux : Yves, Pierrot et les cuisiniers principalement, qui sont autant de présences de M. Tournier dans son oeuvre. Yves Salgues déclare à ce propos :

> "Ce diable de Michel Tournier est beaucoup plus que l'auteur de ce savoureux souper-spectacle. Ordonnateur de la cérémonie, maître d'oeuvre, homme-orchestre et grand chambellan, il pêche, il cuisine, il sert le vin, il déploie dix-neuf fois sa panoplie imaginaire ; on le sent même, sur sa vigoureuse lancée, prêt à participer à la vaisselle, le dernier invité parti." (2)

---

(1) cité in BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 216.

(2) SALGUES (Yves), "L'été faste de Michel Tournier", Jours de France Madame, 14 août 1989.

Une idée similaire apparaît dans les Petites proses, lorsque M. Tournier évoque un souvenir de son voyage en Inde, la vision d'un chauffeur de camion-citerne destiné au ravitaillement de la population :

> "Le chauffeur descendu actionnait un gros robinet qui lâchait une bouillie de riz dans le petit bol que tendait un enfant, lequel, aussitôt servi, s'asseyait sur ses talons et y plongeait son museau brun.
>
> J'ai cru d'abord qu'il n'y avait rien de plus enviable au monde que le rôle de ce chauffeur-nourricier, et j'ai ardemment envié son sort. Mais, sous l'influence peut-être de cet air indien saturé de mystères et de monstres, j'ai rêvé d'une métamorphose plus exaltante encore : être le camion-citerne lui-même et, telle une énorme truie aux cent tétines généreuses, donner mon ventre en pâture aux petits Indiens affamés." (1)

Cette notion est également présente dans Vues de dos où M. Tournier commente une photo d'Edouard Boubat sous-titrée Inde sur laquelle nous pouvons observer un paysan en train de porter un instrument aratoire sur l'épaule. L'écrivain s'interroge, interpelé par cette analogie avec la figure du Christ (2).

Le lecteur initié décèlera dans cette obsédante thématique du repas et de la nourriture (3) la métaphore de la parole et du langage. Gérard Haddad précise l'origine de ce lien existant entre la nourriture et le langage. Il rappelle à ce sujet la théorie de Sigmund Freud qui

> "[...] fait du sein l'*objet perdu* primordial, celui qui, par cette pro-

---

(1) TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 191.

(2) TOURNIER (Michel) et BOUBAT (Edouard), Vues de dos, non paginé :

"Pourquoi faut-il que cet homme dont le métier est de faire monter du sol des moissons de blé, d'orge et de riz, pourquoi faut-il que ce nourricier paraisse lui-même si mal nourri ? Pourquoi faut-il que l'araire de bois qu'il porte possède une si évidente affinité avec l'échine et la croupe osseuses des boeufs."

(3) centrale dans les trois récits qui fondent la composition architecturale du Médianoche amoureux.

> priété essentielle d'être perdu, opère la première structuration de la réalité psychique, crée les conditions pour que s'instaurent, sous forme du cri et des paroles maternelles, les conditions d'acquisition du langage puis de la pensée." (1)

A travers divers exemples que l'auteur choisit dans la tradition de l'Ancien Testament (Le Livre) et du Nouveau Testament, on remarque les liens qu'entretiennent le livre et le repas, le mot et l'aliment, l'acte de manger et celui de lire (2). De nos jours encore ne dit-on pas que les livres passionnants se dévorent quand d'autres sont indigestes. Pour les pyschanalystes, l'être humain mange de l'écriture pour constituer à travers le symbolique sa réalité psychique (3). Certains auteurs emploient à ce sujet les mêmes termes que M. Tournier :

> "A l'origine l'écriture était le langage de l'absent, la maison d'habitation, le substitut du corps maternel, cette toute première demeure dont la nostalgie persiste probablement toujours..." (4)

Dans Le Médianoche amoureux, Michel Tournier nourrit ses invités au moyen de mots, de ses mots et de sa chair ; à l'imitation du Christ, il veut se donner lui-même en nourriture. Cette idée, il la suggèrait déjà dans Melchior, Gaspard et Balthazar lorsque Taor sortait des mines.

> "[il] connaît enfin une nouvelle nourriture, ce sont le pain et le vin transformés par une parole : "Ceci est mon corps, ceci est mon sang". Nourriture vivifiée par une parole... paroles qui se font nourriture et sont mises à la disposition des humains désormais pour l'éternité." (5)

---

(1) HADDAD (Gérard), Manger le Livre. Rites culinaires et fonction paternelle. Paris, 1984, p. 46.

(2) Id., ibid., p. 60.

(3) Id., ibid., p. 136.

(4) Id., ibid., p. 144 et 145 citant FREUD (Sigmund), Malaise dans la civilisation in S.E., Vol. XXI, p. 91.

(5) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 154.

A ce propos, il est essentiel de souligner le rôle diversifié des mots dans la création littéraire :

> "Mots qui s'avèrent miroir où se voir, matrice où s'inventer, images à rêver ; mots maternels et nourriciers... Mais aussi mots masculins qui défont d'une emprise féminine, mettent de l'ordre dans le chaos, assurent une identité." (1)

M. Tournier tente de restaurer l'unité perdue entre parole et nourriture. Il écrivait dans Gaspard, Melchior et Balthazar :

> "La chute de l'homme a cassé la vérité en deux morceaux : une parole vide, creuse, mensongère, sans valeur nutritive. Et une nourriture compacte, pesante, opaque et grasse qui obscurcit l'esprit et tourne en bajoues et en bedaines." (2)

Ce rôle de père nourricier qui désire faire dévorer sa production, son oeuvre (comme Colombine) est un rôle d'androgyne qui unit simultanément le principe mâle et le principe femelle, rôle éminemment créateur.

La littérature est donc cette manne livrée à la foule des lecteurs, destinée à modifier leur vision du monde, à générer une sagesse. M. Tournier s'en explique longuement dans un entretien :

> "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'oeuvre, je ne comprendrais pas qu'il n'ait pas une belle vie, une vie réussie." (3)

---

(1) MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 171.

(2) cité in MERLLIE (Françoise), Michel Tournier, Paris, 1988, p. 154.

(3) BROCHIER (Jean-Jacques), "Qu'est-ce que la littérature ?", (Entretien), Magazine littéraire, déc. 1981, p. 86.

Grâce aux mots, le bon écrivain réussit à magnifier "tout ce qu'il touche" : il "illumine [les êtres et les choses] de l'intérieur" (1). Il se voit investi d'une véritable mission (2) ainsi que l'affirmait M. Tournier lors de son passage à Apostrophes le 28 avril 1989 pour présenter Le Médianoche amoureux, exerçant une fonction sociale remarquable et conférant à la littérature une vocation importante : "désarmer les tyrans". Il confiait récemment à Arlette Bouloumié que "la littérature peut empêcher les politiques de commettre des massacres" (3).

Ainsi l'acte d'écrire transcende l'être comme M. Tournier le révélait déjà dans Vendredi :

> "[...] la visite de l'épave met Robinson en présence de livres dont le texte a été effacé par la mer et la pluie ; pages redevenues vierges, précieux palimpseste où témoigner soi-même de son histoire en une reconquête initiatique de son être et de son langage, car "il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire"." (4)

Les textes écrits sont d'ailleurs très nombreux dans Le Médianoche amoureux, qu'ils apparaissent sous forme de petits messages, de libelles, de lettres. Ils sont présents à la fois dans nouvelles et contes :

- la lettre du mari trompé dans Théobald ou Le crime parfait, p. 77 à 81 ;

- le mot d'Ange à Gilles dans Pyrotechnie ou La commémoration, p. 106 ;

- la lettre explicative de Nicolas, mari de Lucie, adressée à Ambroise,

---

(1) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 179 et 204.

(2) cf Id., ibid., p. 192.

(3) BOULOUMIE (Arlette), "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres I, n° 11, 1988-1989, p. 64.

(4) KOSTER (Serge) "L'imagination en pleine lumière", Sud X, Numéro Hors Série, 1980, p. 54.

dans Lucie ou La femme sans ombre, p. 153 à 158, et lui révélant la "transformation" de Lucie ; elle informe simultanément le héros et le lecteur sur les événements qui ont marqué l'existence de l'enseignante et qui ne figurent pas dans le récit ;

- le message accroché par Pierrot à l'échafaudage et destiné à Colombine dans Pierrot ou Les secrets de la nuit, p. 237, contenant la révélation des secrets qu'il connaît ;

- le message des détenus dans Ecrire debout, p. 162, qui incitent l'écrivain à proclamer publiquement son opinion sur les grandes questions même si elle s'oppose aux idées reçues (1) ;

- la lettre du médecin dans Un Bébé sur la paille, p. 185 à 190, déplorant l'environnement artificiel qui entoure la naissance à notre époque ;

- enfin le libelle de Tiphaine à Jacques dans Angus, p. 221 à 224, par lequel le géant avoue à son fils ses méfaits, les circonstances de sa naissance et son intention de le reconnaître comme héritier.

Ces divers écrits sont détenteurs de messages importants qui permettent une communication entre les personnages. Ils constituent souvent la clef d'une énigme ou d'une révélation.

La littérature crée elle-même un discours, il s'élabore un vaste réseau de paroles entre auteur, critiques, lecteurs, enseignants, étudiants et élèves. Elle devient source d'un véritable "rayonnement actif" (2).

---

(1) cf TOURNIER (Michel), "Ils ne croient pas au pouvoir intellectuel. "Moi ! même si ce n'est pas toujours facile"", L'Evénement du Jeudi, 2 au 8 févr. 1989, p. 70.

(2) Id., Des Clefs et des serrures, p. 193.

Dans un troisième temps, le lecteur du Médianoche amoureux, après avoir saisi les métaphores créées par M. Tournier et s'être initié à la valeur du logos qui nourrit de mots et de récits, comprend que les activités quotidiennes se sacralisent par l'instauration de la répétition. A ce propos l'auteur déclare à Arlette Bouloumié :

> "Encore une opposition extrêmement féconde : création et répétition. Il ne faut pas trop mépriser la répétition." (1)

A ce stade sont posés les problèmes de la création, de la communication et de la commémoration qui relèvent pour l'auteur du Médianoche amoureux de l'ordre du sacré. Ces thèmes sont particulièrement présents dans l'ensemble de ses oeuvres.

Déjà dans Les Météores, Michel Tournier procédait à l'éloge de l'imitation en ces termes :

> "L'idée est plus que la chose, et l'idée de l'idée plus que l'idée. En vertu de quoi l'imitation est plus que la chose imitée, car elle est cette chose plus l'effort d'imitation, lequel contient en lui-même la possibilité de se reproduire, et donc d'ajouter la quantité à la qualité.
> C'est pourquoi en fait de meubles et d'objets d'art, je préfère toujours les imitations aux originaux, l'imitation étant l'original cerné, possédé, intégré, éventuellement multiplié, bref pensé, spiritualisé." (2)

M. Tournier fidèle à sa conception de l'écriture, institutionnalise l'acte commémoratif, après avoir évoqué le problème de son ambiguïté (3) et l'élève par sa place dans la composition de l'oeuvre, position simulta-

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier, Paris, 1988, p. 258.

(2) TOURNIER (Michel), Les Météores, p. 101.

(3) cf la nouvelle Pyrotechnie ou La commémoration.

nément cyclique et spéculaire, lui donnant valeur litanique, incantatoire, rituelle et initiatique. A. Bouloumié en conclut :

> "Le conte ultime du dernier livre de Michel Tournier, *Le Médianoche amoureux*, intitulé "Les Deux Banquets ou La commémoration" donne peut-être la clé mythique de ce dédoublement : la copie d'une oeuvre d'art, loin d'avoir moins de valeur que l'original en a davantage car elle sacralise l'original auquel elle ajoute une dimension commémorative." (1)

La commémoration, la répétition engendrent les rites et la sacralité.

A ce propos, M. Tournier fait référence à la Cène. Il déclare à François Praileau :

> "La première fois que Jésus a réuni ses disciples le Jeudi saint, ce n'était pas la messe ; c'est devenu une messe la seconde fois. C'est la répétition qui crée le sacré." (2)

Cette dimension sacrée que peuvent prendre le quotidien, la répétition, est l'une des révélations les plus élevées qu'apporte Michel Tournier au lecteur. Le sacré est d'ailleurs une préoccupation constante de l'auteur ainsi qu'il l'affirme lui-même :

> "Je crois avoir le sens du sacré. C'est même plutôt le sens du profane qui me fait défaut. Je vis dans l'absolu, dans un monde totalement vertical où chaque être tel un arbre plonge au plus profond de la boue et du même mouvement s'élève au plus pur de l'éther. Je suis incapable de désincarner le sacré et de le repousser dans le domaine de l'abstrait." (3)

---

(1) BOULOUMIE (Arlette), "De "Vendredi ou Les limbes du Pacifique" à "Vendredi ou La vie sauvage". Etude d'une réécriture." L'Ecole des Lettres I, n° 11, 1988 - 1989, p. 61.

(2) PRAILEAU (François), "Interview. Michel Tournier", Paris-Gay 7, 4° trim. 1989, p. 32 et 33.

(3) dans un article paru dans Le Figaro littéraire cité in MIGNONE (Patricia), "Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980 - 1981, p. 4.

Ainsi, conformément à ce qu'explique Jean-Marie Magnan dans la revue Sud :

> "Tournier se moque volontiers de son curieux héros et de son besoin de discourir sans trêve ni repos, de ratiociner encore et toujours mais en s'efforçant de redonner à la force brute, à la pure animalité, *le sens vertical, la dimension transcendante* : le sacré, coûte que coûte, pour échapper à l'absurde, au contingent." (1)

Cette volonté se manifeste ostensiblement dans la deuxième partie du Médianoche amoureux, lorsque la progression entre nouvelle et nouvelle-conte puis conte pur se fait jour.

---

(1) MAGNAN (Jean-Marie), "Saint Gilles de Rais ou Tournier hagiographe", Sud XVI, 61, 1986, p. 33.

Conclusion de la quatrième partie

Par la co-création, le lecteur effectue un voyage initiatique proposé par l'auteur qui dispose à cet effet des multiples arcanes de la littérature pour engendrer un espace privilégié : l'espace du livre, espace de partage où Michel Tournier fait figure simultanément de Pierrot et d'Arlequin. Pierrot qui représente "la simplicité, l'unité, le bonheur de la parole mythique", "parole accordée aux rythmes naturels", "ancrée en quelque sorte, reflétant sans faille le monde qui l'entoure", la sédentarité, et Arlequin, symbolisant la modernité et le nomadisme, avec une "palette plus riche" (1).

Jean-Bernard Vray l'explicite :

> "Pierrot utilise la simplicité de la couleur mais en la surchargeant de significations." (1)

M. Tournier en ce sens réconcilie les contraires. Il est à la fois sé-

---

(1) VRAY (Jean-Bernard), "L'habit d'Arlequin", Sud XVI, 61, 1986, p. 164 et 165.

dentaire et nomade, "classique" et moderne, (il se qualifie lui-même de "naturaliste mystique") (1).

Le lecteur quant à lui s'initie au cours de ce voyage, comme tout lecteur a priori d'une oeuvre romanesque :

> "Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque ; tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit." (2)

Ainsi il abandonne son univers familier :

> "La station que représente le lieu décrit dans ce voyage d'aller et retour inhérent à toute lecture peut avoir avec l'endroit où je me trouve des relations spatiales fort diverses ; la distance romanesque n'est pas seulement une évasion, elle peut introduire dans l'espace vécu des modifications tout à fait originales " (3)

qui la conduisent à la révélation. Révélation qui prend une dimension d'illumination car M. Tournier confère à son oeuvre une insondable profondeur : elle concilie un premier sens apparent, l'histoire, le thème, un deuxième sens, voilé, la signification psychologique, et enfin un troisième sens, le sens caché souterrain pour utiliser une métaphore spatiale, qui est le sens sacré, mystique et la conjugaison de ces trois critères apporte à l'oeuvre une véritable vie interne. Plus loin qu'une spéculation intellectuelle. Cet espace du Médianoche amoureux réunit ainsi auteur et lecteur pour une initiation partagée qui trouvera son prolongement dans le rituel sacralisé de la rencontre.

---

(1) TOURNIER (Michel), Petites proses, p. 245.

(2) BUTOR (Michel), Essais sur le roman, Paris, 1972, p. 50.

(3)) Id., ibid., p. 51.

L'espace littéraire de cette oeuvre réussit l'incroyable prouesse de réaliser cette double initiation par-delà ou au-delà de toute démarche philosophique, espace d'unité dans la complémentarité.

CONCLUSION

A travers l'espace du Médianoche amoureux, Michel Tournier offre au lecteur éveillé son talent d'initiateur. Il l'invite à une méditation sur le sens profond des actes de la vie quotidienne et sur la communication.

L'initiation à la communication et au sacré semble être le thème majeur du Médianoche amoureux : communication entre époux dans Les Amants taciturnes mais également entre amis et entre enfants et adultes, acceptation du rite de la répétition, élévation de la répétition au sacré ; (il est à noter que ce thème est à nouveau présent dans un conte intitulé Le Miroir magique paru récemment dans la revue Femme (1)) mais communication également dans les noces du lecteur et de l'auteur qui forment à un niveau supérieur et symbolique un autre couple. Comme l'auteur nous y autorise puisqu'il écrit dans Le Vent Paraclet qu'une multitude d'interprétations sont possibles :

> "[...] La vraie critique doit être créatrice et "voir" dans l'oeuvre des richesses qui y sont indiscutablement, mais que l'auteur n'y avait pas mises." (2)

---

(1) de décembre 1989-janvier 1990

(2) TOURNIER (Michel), Le Vent Paraclet, p. 209.

nous pourrions imaginer un jeu de mots sur le vocable médianoche (1). Peut-être, à en croire les consonnances, l'auteur souhaitait-il célébrer une "noce médiatique" avec son public.

Pour F. Merllié l'insistance sur la commémoration au sein du recueil laisse penser que Le Médianoche amoureux peut être encore lu comme une métaphore de la co-création littéraire (2).

Une analyse de l'oeuvre de M. Tournier, et surtout de son attitude à l'égard du public, prouve que l'auteur du Médianoche amoureux souffre du problème de l'incommunicabilité et tente d'abattre ce mur qui sépare les êtres humains ainsi qu'il est écrit dans les nouvelles. C'est ce qui explique son besoin de créer un espace commun, de produire des mots (il déclare dans Le Tabor et le Sinaï que l'écrivain peint des mots) (3), d'émettre un message afin d'être lu, de partager sa pensée dans une cène mystique qu'il préside et dans laquelle il donne à manger sa propre personne dans un acte d'amour éminent. Il rêve d'un réseau de communication dans lequel s'entrecroiseraient, se mêleraient ses premiers écrits, ses réécritures, ses articles, ses commentaires, (tous ces écrits qui constituent un véritable labyrinthe pour le lecteur et trahissent un goût prononcé de l'auteur pour le décloisonnement des genres), ses interventions mais également les réflexions qu'inspirent ses oeuvres aux lecteurs, critiques, étudiants, exégètes.

---

(1) Michel Tournier lui-même affirme l'existence d'une affinité entre les mots en particulier dans Le Vagabond immobile, p. 17 et Le Journal de Voyage au Canada, p. 8.

(2) MERLLIE (Françoise), ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF, juil-août 1989, passim.

(3) TOURNIER (Michel), Le Tabor et le Sinaï, passim.

La communication-communion conjurerait ainsi chez Michel Tournier le drame fondamental de l'être sexionné et mortel dont l'origine est à rechercher dans une castration primordiale, celle de la séparation d'avec le monde maternel, monde fusionnel et chaud de l'enfance, séparation contre laquelle l'auteur se révolte, utilisant la production littéraire, l'imaginaire pour rejoindre son idéal. Comme le précise Marthe Robert :

> "Ainsi celui qui revient sur ses pas par "dédain" d'être homme est amplement dédommagé de ce qu'il perd à refuser les tâches de la maturité : la nature maternelle lui ouvre en grand ses portes les mieux fermées, elle l'accueille "au plus retiré de ses divines demeures" et le délivre du fardeau de la conscience en lui communiquant directement la science des origines dont le savoir intellectuel n'a jamais la clé.
>
> Le séjour bienheureux au sein de la nature mère, où le héros du retour à soi est initié aux mystères de la génération, abolit bien entendu le savoir différencié avec lequel l'esprit adulte est forcé d'opérer. L'Eden romantique ignore donc la sexualité, [...]" (1)

Cette révolte, ce retour à l'univers maternel s'accompagne d'une vision idéale du monde, d'une nostalgie, d'un goût du rêve que M. Tournier partage avec bon nombre de romantiques allemands.

> "Goût du rêve, dégoût du réel et divinisation de la pensée convergent tout naturellement vers la mystique de l'enfance, âge magique par excellence qui, ignorant les disjonctions de la raison, laisse à l'existence son unité primordiale. Tous les romantiques communient dans ce culte de l'enfance prise en soi, non pas par conséquent comme le fragment daté d'une biographie personnelle, mais comme le temps d'avant la chute où êtres, choses et bêtes baignent encore dans le paradis de l'indistinct. Etre enfant, redevenir enfant, c'est annuler la séparation irréversible causée par la pensée rationnelle, c'est retrouver la pureté, l'harmonie, la vraie connaissance qu'interdit par la suite la science morcelée. Mais le retour à l'enfance ne marque pas seulement la fin d'un exil, il est aussi un argument terrible contre la condition de l'adulte dans un monde sans âme, en proie aux discordances de l'action et de la pensée (le monde

---

(1) ROBERT (Marthe), Roman des origines et origines du roman, Paris, 1972, p. 113.

de Baudelaire, où "l'action n'est plus la soeur du rêve"). "Je me suis conservé enfant par dédain d'être homme", déclare Nodier franchement, au nom de tous ceux qui justifient leur peur secrète de mûrir par une critique ouverte de la virilité." (1)

C'est dans cet esprit que s'inscrit la démarche de M. Tournier chez qui l'initiation prend souvent la forme d'un retour à l'enfance qu'il entend susciter chez son lecteur. André Clavel, dans un article paru dans Critique, écrivait :

"Tournier regarde son enfance avec la lorgnette de l'écriture. [...] Michel Tournier inverse complètement ce schéma : initiation contre psychanalyse. L'enfance est une île,il faut y faire son nid, et retrouver la boue primitive." (2)

Pour vaincre sa solitude existentielle, colmater cette brèche ouverte dans son être, M. Tournier recourt à un remède : la création. La notion de création est fondamentale pour lui (3).

Elle permet à l'artiste, à l'écrivain d'affirmer sa spécificité.

Il l'exprime en ces termes :

"On y retrouve à la fois le divin et l'humain car la Bible nous dit que l'homme a été créé à l'image de Dieu. Or, que faisait Dieu à ce moment-là ? Justement, il créait. Donc la véritable vocation de l'homme est la création." (4)

Il déclarait en 1986 dans un article de L'Evénement du Jeudi :

---

(1) ROBERT (Marthe), Roman des origines et origines du roman, Paris, 1972, p. 111 et 112.

(2) CLAVEL (André), "Un nouveau cynique : Tournier, le jardinier", Critique XXXIII, 1977, p. 609 et 610.

(3) cf à ce propos TOURNIER (Michel), "Secret d'un art romanesque. L'artiste est le frère du malade, du fou, du criminel", Le Monde, 6 juin 1975, p. 18.

(4) Radioscopie du 13 février 1981. Cité in MIGNONE (Patricia), "Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier, Liège, 1980-1981, p. 191.

> "Comme tout créateur, le seul être que je revendique absolument, c'est Dieu." (1)

Dans un entretien accordé au docteur Escoffier-Lambiotte en octobre 1978, il procédait déjà à la célébration de la création :

> "Tout ce qui s'oppose à la création est réactionnaire, néfaste, absolument mauvais. La création est seule absolument bonne. Tout doit s'incliner devant elle." (2)

Elle trouve une place centrale dans sa "Weltanschauung", sa vision métaphysique du monde. Comme le souligne Lynn Salkin Sbiroli dans La Séduction du jeu :

> "Il dévoile l'aspect "fictionnel" d'une existence où il ne faut pas *organiser* le monde pour être heureux, mais où il faut s'unir au monde à travers le regard créatif de façon que le monde *s'organise* pour correspondre à cette vision. Il faut *inventer*, entendu dans le double sens que Tournier donne à ce verbe : *créer de rien* mais aussi "*trouver*" ; découvrir une chose qui existait déjà et ainsi créer la vérité d'une vision qui trouve ce qu'elle cherche et qui en trouve plaisir." (3)

Cette vision se renforce du sentiment aigü du temps qui passe, de l'entropie qui nous guette, de la précarité de notre condition humaine et contre lesquels la création menée à son plus haut degré, l'art, peut être un remède, un anti-destin :

> "Nous sommes en proie à une destruction qui s'active non seulement sur nous mais sur tout ce que nous aimons, sur tous ceux que nous aimons. Parfois, au coeur de la nuit, cette éviden-

---

(1) GIRARD (Isabelle), "Le seul être que je revendique, c'est Dieu", L'Evénement du Jeudi, 9 au 15 janv. 1986, p. 77.

(2) ESCOFFIER-LAMBIOTTE, "L'écrivain et la société. Un entretien avec Michel Tournier", Le Monde, 8-9 octobre 1978, p. 32.

(3) SBIROLI (Lynn Salkin), "Michel Tournier : La Séduction du jeu", Genève-Paris, 1987, p. 55.

> ce, brille comme le soleil noir de notre insomnie. Pourtant, au milieu de ces flots qui entraînent tout vers l'anéantissement émergent des pierres solides, des rocs qui résistent à l'usure, et auxquels nous pouvons nous accrocher. Ce sont les oeuvres d'art, îlots d'éternité dans les décombres du temps." (1)

L'oeuvre littéraire constitue l'un de ces rocs, l'un de ces îlots qui défient le temps. C'est le procédé qu'a choisi M. Tournier pour lutter contre le destin, la solitude, l'incommunicabilité.

Il tente par le verbe, le logos, de créer pour le lecteur un espace privilégié d'initiation à l'enfance. Pour atteindre cet idéal, il s'efforce de gommer les limites entre espace représenté et espace textuel, créant une errance des divers "espaces" de son oeuvre pour lui-même se fondre, se mêler à l'humanité entière s'assurant par là même une ubiquité et une éternité salvatrices dans un acte éminemment créateur d'une "maison de mots" qu'il nous invite à habiter ensemble.

---

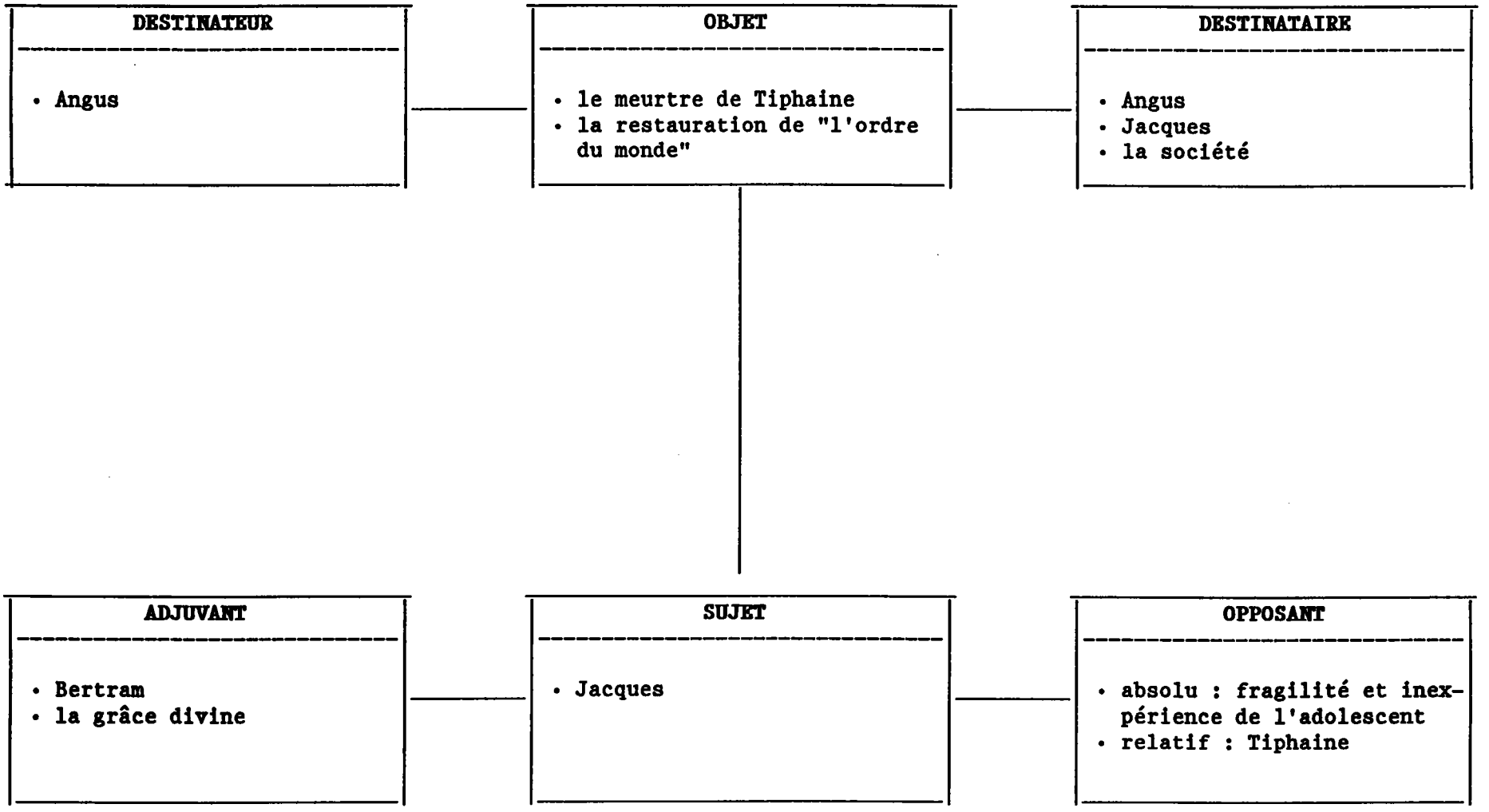
(1) TOURNIER (Michel), Le Tabor et le Sinaï, p. 99 et 100.

TABLEAUX ACTANTIELS ET NARRATIFS

Les différentes initiations contenues dans Le Médianoche amoureux seraient susceptibles d'être présentées et analysées sous forme de tableaux inspirés des schémas actantiels et narratifs conçus par Greimas. Nous avons choisi, dans un premier temps, d'étudier Angus de cette façon afin d'y mettre en évidence la nature des divers actants et les relations correspondant aux modalités fondamentales des métamorphoses, avant d'en isoler les éléments narratifs.

Il nous a ensuite paru intéressant d'étudier la démarche "lectoriale" sous cet éclairage, d'une part, en considérant cet acte dans son acception générale et d'autre part, dans le contexte plus spécifique du Médianoche amoureux.

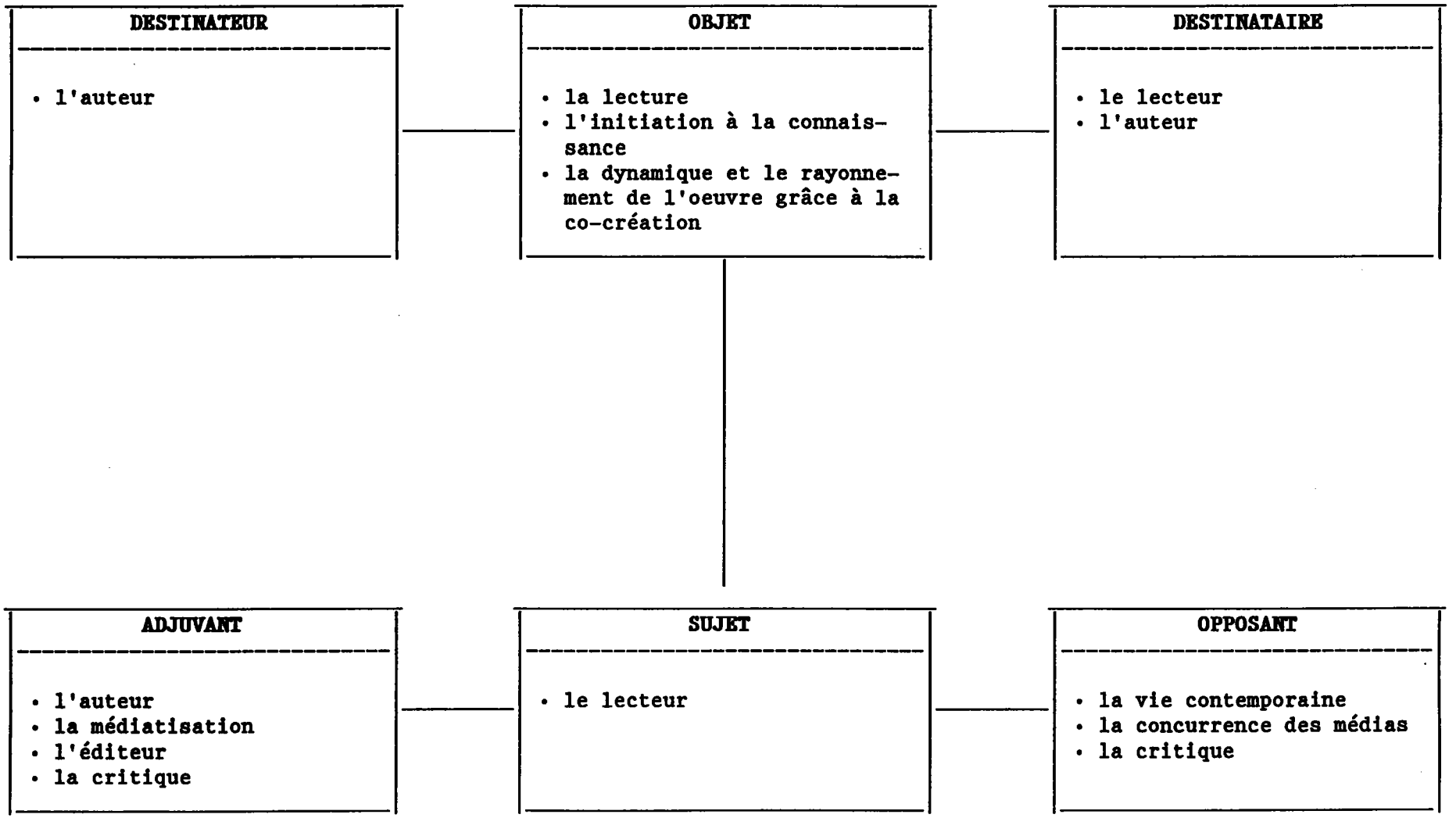
SCHEMA ACTANTIEL DE GREIMAS APPLIQUE A ANGUS



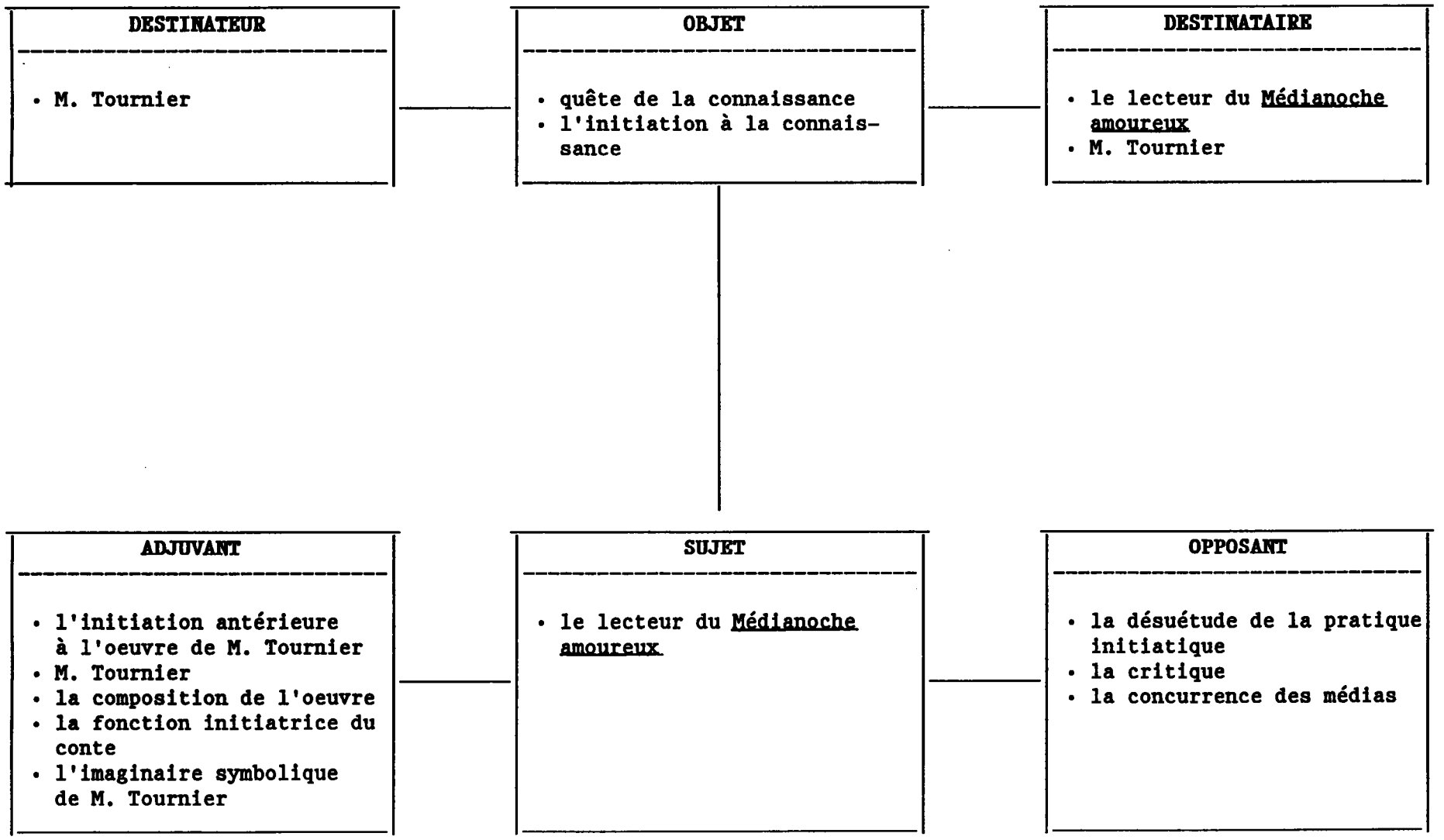
SCHEMA NARRATIF DE GREIMAS APPLIQUE A ANGUS

SITUATION INITIALE	EPREUVE QUALIFIANTE	EPREUVE PRINCIPALE	SITUATION GLORIFIANTE	SITUATION FINALE
• le viol de Colombelle • le besoin de vengeance d'Angus	<u>le vouloir</u> : • le consentement de Jacques <u>le pouvoir</u> : • sa détermination • la grâce divine <u>le savoir</u> : • l'éducation chevaleresque	• le combat	• l'initiation réussie • la reconnaissance de Jacques par son père et l'héritage • sa reconnaissance par le peuple	• la célébration de la victoire

SCHEMA ACTANTIEL DE GREIMAS APPLIQUE A LA LECTURE



SCHEMA ACTANTIEL DE GREIMAS APPLIQUE A LA LECTURE DU MEDIANOCHE AMOUREUX



SCHEMA NARRATIF DE GREIMAS APPLIQUE A LA LECTURE DU MEDIANOCHE AMOUREUX

SITUATION INITIALE	EPREUVE QUALIFIANTE	EPREUVE PRINCIPALE	SITUATION GLORIFIANTE	SITUATION FINALE
• la quête de la connaissance	le vouloir : • le choix du Médianoche amoureux conformément aux paramètres précités dans la thèse le pouvoir : • la sensibilité du lecteur, sa disponibilité le savoir : • les capacités intellectuelles du lecteur • ses capacités spirituelles	• la lecture • l'initiation du lecteur	• l'initiation réussie • la satisfaction personnelle • la connaissance de soi	• la révélation par la connaissance

TABLEAU SYNOPTIQUE DES DIFFERENTES VERSIONS DE

PIERROT OU LES SECRETS DE LA NUIT

En 1979, M. Tournier écrit Pierrot ou Les secrets de la nuit dont il a déclaré à maintes reprises qu'il s'agissait de sa meilleure oeuvre.

En 1984, les éditions Gallimard republient ce conte en collection folio en l'incluant dans un recueil intitulé Sept contes. Le texte n'a subi aucune modification.

Dix ans après sa rédaction, M. Tournier insère ce récit dans Le Médianoche amoureux. Quatre types de modification se dégagent, concernant

* les signes de ponctuation

* la place des termes dans la phrase (5 déplacements)

* la substitution de synonymes plus recherchés ou plus proches de l'esprit du Médianoche amoureux (11 fois)

* l'ajout relevé deux fois de cette petite phrase à connotation énigmatique : "il a mis toute la vérité qu'il sait" soulignant amplement la volonté de l'auteur d'inclure ce conte dans une démarche initiatique. Peut-être ce tableau synoptique illustre-t-il le souhait de M. Tournier d'écrire des textes susceptibles d'être lus par tous et réalisant un idéal de simplicité.

1989

Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic. L'une était la blanchisserie. Personne ne se souvenait du vrai nom de la blanchisseuse, car tout le monde l'appelait Colombine en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe. L'autre maison était la boulangerie de Pierrot.

Pierrot et Colombine avaient grandi ensemble sur les bancs de l'école du village. Ils étaient si souvent réunis que tout le monde imaginait que plus tard ils se marieraient. Pourtant la vie les avait séparés, lorsque Pierrot était devenu mitron et Colombine blanchisseuse. Forcément, un mitron travaille la nuit, afin que tout le village ait du pain frais et des croissants chauds le matin. Une blanchisseuse travaille le jour pour étendre son linge au soleil. Tout de même, ils auraient pu se rencontrer aux crépuscules, le soir quand Colombine s'apprêtait à se coucher et quand Pierrot se levait, ou le matin quand la journée de Colombine commençait et quand la nuit de Pierrot s'achevait.

Mais Colombine évitait Pierrot, et le pauvre mitron se rongeait de chagrin. Pourquoi Colombine évitait-elle Pierrot ? Parce que son ancien camarade d'école évoquait pour elle toutes sortes de choses déplaisantes. Colombine n'aimait que le soleil, les oiseaux et les fleurs. Elle ne s'épanouissait qu'en été, à la lumière. Or le mitron, nous l'avons dit, vivait surtout la nuit, et pour Colombine, la nuit n'était qu'une obscurité peuplée de bêtes

1984

Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic. L'une était la blanchisserie. Personne ne se souvenait du vrai nom de la blanchisseuse, car tout le monde l'appelait Colombine en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe. L'autre maison était la boulangerie de Pierrot.

Pierrot et Colombine avaient grandi ensemble sur les bancs de l'école du village. Ils étaient si souvent réunis que tout le monde imaginait que plus tard ils se marieraient. Pourtant la vie les avait séparés, lorsque Pierrot était devenu mitron et Colombine blanchisseuse. Forcément, un mitron travaille la nuit, afin que tout le village ait du pain frais et des croissants chauds le matin. Une blanchisseuse travaille le jour ____ _____ ___ _____ __ _____. Tout de même, ils auraient pu se rencontrer aux crépuscules, le soir quand Colombine s'apprêtait à se coucher et quand Pierrot se levait, ou le matin quand la journée de Colombine commençait et quand la nuit de Pierrot s'achevait.

Mais Colombine évitait Pierrot, et le pauvre mitron se rongeait de chagrin. Pourquoi Colombine évitait-elle Pierrot ? Parce que son ancien **ami** _____ évoquait pour elle toutes sortes de choses déplaisantes. Colombine n'aimait que le soleil, les oiseaux et les fleurs. Elle ne s'épanouissait qu'en été, à la **chaleur**. Or le mitron, nous l'avons dit, vivait surtout la nuit, et pour Colombine, la nuit n'était qu'une obscurité peuplée de bêtes

1979

Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic. L'une était la blanchisserie. Personne ne se souvenait du vrai nom de la blanchisseuse, car tout le monde l'appelait Colombine en raison de sa robe neigeuse qui la faisait ressembler à une colombe. L'autre maison était la boulangerie de Pierrot.

Pierrot et Colombine avaient grandi ensemble sur les bancs de l'école du village. Ils étaient si souvent réunis que tout le monde imaginait que plus tard ils se marieraient. Pourtant la vie les avait séparés, lorsque Pierrot était devenu mitron et Colombine blanchisseuse. Forcément, un mitron travaille la nuit, afin que tout le village ait du pain frais et des croissants chauds le matin. Une blanchisseuse travaille le jour ____ _____ ___ _____ __ _____. Tout de même, ils auraient pu se rencontrer aux crépuscules, le soir quand Colombine s'apprêtait à se coucher et quand Pierrot se levait, ou le matin quand la journée de Colombine commençait et quand la nuit de Pierrot s'achevait.

Mais Colombine évitait Pierrot, et le pauvre mitron se rongeait de chagrin. Pourquoi Colombine évitait-elle Pierrot ? Parce que son ancien **ami** _____ évoquait pour elle toutes sortes de choses déplaisantes. Colombine n'aimait que le soleil, les oiseaux et les fleurs. Elle ne s'épanouissait qu'en été, à la **chaleur**. Or le mitron, nous l'avons dit, vivait surtout la nuit, et pour Colombine, la nuit n'était qu'une obscurité peuplée de bêtes

1989

effrayantes, comme les loups et les chauves-souris. Elle préférait alors fermer sa porte et ses volets, se pelotonner sous sa couette pour dormir. Et ce n'était pas tout, car la vie de Pierrot se creusait de deux autres obscurités encore plus inquiétantes, celle de sa cave et celle de son four. Qui sait s'il n'y avait pas des rats dans sa cave ? Et ne dit-on pas : "noir comme un four" ?

Il faut avouer d'ailleurs que Pierrot avait le physique de son emploi. Peut-être parce qu'il travaillait la nuit et dormait le jour, il avait un visage rond et pâle qui le faisait ressembler à la lune quand elle est pleine. Ses grands yeux attentifs et étonnés lui donnaient l'air d'une chouette, comme aussi ses vêtements amples, flottants et tout blancs de farine. Comme la lune, comme la chouette, Pierrot était timide, silencieux, fidèle et secret. Il préférait l'hiver à l'été, la solitude à la société, et plutôt que de parler - ce qui lui coûtait et dont il s'acquittait mal - il aimait mieux écrire, ce qu'il faisait à la chandelle, avec une immense plume, adressant à Colombine de longues lettres qu'il ne lui envoyait pas, persuadé qu'elle ne les lirait pas.

Qu'écrivait Pierrot dans ses lettres ? Il s'efforçait de détromper Colombine. Il lui expliquait que la nuit n'était pas ce qu'elle croyait.

Pierrot connaît la nuit. Il sait que ce n'est pas un trou noir, pas plus que sa cave,

1984

effrayantes comme les loups ou les chauves-souris. Elle préférait alors fermer sa porte et ses volets, et se pelotonner sous sa couette pour dormir. Et ce n'était pas tout, car la vie de Pierrot se creusait de deux autres obscurités encore plus inquiétantes, celle de sa cave et celle de son four. Qui sait s'il n'y avait pas des rats dans sa cave ? Et ne dit-on pas : "noir comme un four" ?

Il faut avouer d'ailleurs que Pierrot avait le physique de son emploi. Peut-être parce qu'il travaillait la nuit et dormait le jour, il avait un visage rond et pâle qui le faisait ressembler à la lune quand elle est pleine. Ses grands yeux attentifs et étonnés lui donnaient l'air d'une chouette, comme aussi ses vêtements amples, flottants et tout blancs de farine. Comme la lune, comme la chouette, Pierrot était timide, silencieux, fidèle et secret. Il préférait l'hiver à l'été, la solitude à la société, et plutôt que de parler - ce qui lui coûtait et dont il s'acquittait mal - il aimait mieux écrire, ce qu'il faisait à la chandelle, avec une immense plume, adressant à Colombine de longues lettres qu'il ne lui envoyait pas, persuadé qu'elle ne les lirait pas.

Qu'écrivait Pierrot dans ses lettres ? Il s'efforçait de détromper Colombine. Il lui expliquait que la nuit n'était pas ce qu'elle croyait.

Pierrot connaît la nuit. Il sait que ce n'est pas un trou noir, pas plus que sa cave

1979

effrayantes comme les loups ou les chauves-souris. Elle préférait alors fermer sa porte et ses volets, se pelotonner sous sa couette pour dormir. Et ce n'était pas tout, car la vie de Pierrot se creusait de deux autres obscurités encore plus inquiétantes, celle de sa cave et celle de son four. Qui sait s'il n'y avait pas des rats dans sa cave ? Et ne dit-on pas : "noir comme un four" ?

Il faut avouer d'ailleurs que Pierrot avait le physique de son emploi. Peut-être parce qu'il travaillait la nuit et dormait le jour, il avait un visage rond et pâle qui le faisait ressembler à la lune quand elle est pleine. Ses grands yeux attentifs et étonnés lui donnaient l'air d'une chouette, comme aussi ses vêtements amples, flottants et tout blancs de farine. Comme la lune, comme la chouette, Pierrot était timide, silencieux, fidèle et secret. Il préférait l'hiver à l'été, la solitude à la société, et plutôt que de parler - ce qui lui coûtait et dont il s'acquittait mal - il aimait mieux écrire, ce qu'il faisait à la chandelle, avec une immense plume, adressant à Colombine de longues lettres qu'il ne lui envoyait pas, persuadé qu'elle ne les lirait pas.

Qu'écrivait Pierrot dans ses lettres ? Il s'efforçait de détromper Colombine. Il lui expliquait que la nuit n'était pas ce qu'elle croyait.

Pierrot connaît la nuit. Il sait que ce n'est pas un trou noir, pas plus que sa cave

1989

ni son four. La nuit, la rivière chante plus haut et plus clair, et elle scintille de mille et mille écailles d'argent. Le feuillage que les grands arbres secouent sur le ciel sombre est tout pétillant d'étoiles. Les souffles de la nuit sentent plus profondément l'odeur de la mer, de la forêt et de la montagne que les exhalaisons du jour imprégnées par le travail des hommes.

Pierrot connaît la lune. Il sait la regarder. Il sait voir que ce n'est pas un disque blanc et plat comme une assiette. Il la regarde avec assez d'attention et d'amitié pour voir à l'oeil nu qu'elle possède un relief, qu'il s'agit en vérité d'une boule - comme une pomme, comme une citrouille - et qu'en outre elle n'est pas lisse, mais bien sculptée, modelée, vallonnée - comme un paysage avec ses collines et ses vallées, comme un visage avec ses rides et ses sourires.

Oui, tout cela Pierrot le sait, parce que sa pâte, après qu'il l'a longuement pétrie et secrètement fécondée avec le levain, a besoin de deux heures pour se reposer et lever. Alors il sort de son fournil. Tout le monde dort. Il est la conscience claire du village. Il en parcourt les rues et les ruelles, ses grands yeux ronds largement ouverts sur le sommeil des autres, ces hommes, ces femmes, ces enfants qui ne s'éveilleront que pour manger les croissants chauds qu'il leur aura préparés. Il passe sous les fenêtres closes de Colombine. Il devient le veilleur du village, le gardien de Colombine.

1984

ni son four. La nuit, la rivière chante plus haut et plus clair, et elle scintille de mille et mille écailles d'argent. Le feuillage que les grands arbres secouent sur le ciel sombre est tout pétillant d'étoiles. Les souffles de la nuit sentent plus profondément l'odeur de la mer, de la forêt et de la montagne que les **souffles** du jour imprégnés par le travail des hommes.

Pierrot connaît la lune. Il sait la regarder. Il sait voir que ce n'est pas un disque blanc et plat comme une assiette. Il la regarde avec assez d'attention et d'amitié pour voir à l'oeil nu qu'elle possède un relief, qu'il s'agit en vérité d'une boule - comme une pomme, comme une citrouille - et qu'en outre elle n'est pas lisse, mais bien sculptée, modelée, vallonnée - comme un paysage avec ses collines et ses vallées, comme un visage avec ses rides et ses sourires.

Oui, tout cela Pierrot le sait, parce que sa pâte, après qu'il l'a longuement pétrie et secrètement fécondée avec le levain, a besoin de deux heures pour se reposer et lever. Alors il sort de son fournil. Tout le monde dort. Il est la conscience claire du village. Il en parcourt les rues et les ruelles, ses grands yeux ronds largement ouverts sur le sommeil des autres, ces hommes, ces femmes, ces enfants qui ne s'éveilleront que pour manger les croissants chauds qu'il leur aura préparés. Il passe sous les fenêtres closes de Colombine. Il devient le veilleur du village, le gardien de Colombine.

1979

ni son four. La nuit, la rivière chante plus haut et plus clair, et elle scintille de mille et mille écailles d'argent. Le feuillage que les grands arbres secouent sur le ciel sombre est tout pétillant d'étoiles. Les souffles de la nuit sentent plus profondément l'odeur de la mer, de la forêt et de la montagne que les **souffles** du jour imprégnées par le travail des hommes.

Pierrot connaît la lune. Il sait la regarder. Il sait voir que ce n'est pas un disque blanc et plat comme une assiette. Il la regarde avec assez d'attention et d'amitié pour voir à l'oeil nu qu'elle possède un relief, qu'il s'agit en vérité d'une boule - comme une pomme, comme une citrouille - et qu'en outre elle n'est pas lisse, mais bien sculptée, modelée, vallonnée - comme un paysage avec ses collines et ses vallées, comme un visage avec ses rides et ses sourires.

Oui, tout cela Pierrot le sait, parce que sa pâte, après qu'il l'a longuement pétrie et secrètement fécondée avec le levain, a besoin de deux heures pour se reposer et lever. Alors il sort de son fournil. Tout le monde dort. Il est la conscience claire du village. Il en parcourt les rues et les ruelles, ses grands yeux ronds largement ouverts sur le sommeil des autres, ces hommes, ces femmes, ces enfants qui ne s'éveilleront que pour manger les croissants chauds qu'il leur aura préparés. Il passe sous les fenêtres closes de Colombine. Il devient le veilleur du village, le gardien de Colombine.

1989

Il imagine la jeune fille soupirant et rêvant dans la moite blancheur de son grand lit, et lorsqu'il lève sa face pâle vers la lune, il se demande si cette douce rondeur qui flotte au-dessus des arbres dans un voile de brume est celle d'une joue, d'un sein ou mieux encore d'une fesse.

Sans doute les choses auraient-elles pu durer encore longtemps de la sorte, si un beau matin d'été, tout enluminé de fleurs et d'oiseaux, un drôle de véhicule tiré par un homme n'avait fait son entrée dans le village. Cela tenait de la roulotte et de la baraque de foire, car d'une part il était évident qu'on y pouvait s'abriter et dormir, et d'autre part cela brillait de couleurs vives, et des rideaux richement peints flottaient comme des bannières tout autour de l'habitacle. Une enseigne vernie couronnait le véhicule :

ARLEQUIN
peintre en bâtiment

L'homme vif, souple, aux joues vermeilles, aux cheveux roux et frisés, était vêtu d'une sorte de collant composé d'une mosaïque de petits losanges bariolés. Il y avait là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, plus quelques autres encore, mais aucun losange n'était blanc ni noir. Il arrêta son chariot devant la boulangerie de Pierrot, et examina avec une moue de réprobation sa façade nue et triste qui ne portait que ces deux mots :

PIERROT BOULANGER

1984

Il imagine la jeune fille soupirant et rêvant dans la moite blancheur de son grand lit, et lorsqu'il lève sa face pâle vers la lune, il se demande si cette douce rondeur qui flotte au-dessus des arbres dans un voile de brume est celle d'une joue, d'un sein_ ou mieux encore d'une fesse.

Sans doute les choses auraient-elles pu durer encore longtemps de la sorte, si un beau matin d'été, tout enluminé de fleurs et d'oiseaux, un drôle de véhicule tiré par un homme n'avait fait son entrée dans le village. Cela tenait de la roulotte et de la baraque de foire, car d'une part il était évident qu'on y pouvait s'abriter et dormir, et d'autre part cela brillait de couleurs vives, et des rideaux richement peints flottaient comme des bannières tout autour de l'habitacle. Une enseigne vernie couronnait le véhicule :

ARLEQUIN
Peintre en bâtiment

L'homme vif, souple, aux joues vermeilles, aux cheveux roux et frisés, était vêtu d'une sorte de collant composé d'une mosaïque de petits losanges bariolés. Il y avait là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, plus quelques autres encore, mais aucun losange n'était blanc ni noir. Il arrêta son chariot devant la boulangerie de Pierrot, et examina avec une moue de réprobation sa façade nue et triste qui ne portait que ces deux mots :

PIERROT BOULANGER

1979

Il imagine la jeune fille soupirant et rêvant dans la moite blancheur de son grand lit, et lorsqu'il lève sa face pâle vers la lune, il se demande si cette douce rondeur qui flotte au-dessus des arbres dans un voile de brume est celle d'une joue, d'un sein ou mieux encore d'une fesse.

Sans doute les choses auraient-elles pu durer encore longtemps de la sorte, si un beau matin d'été, tout enluminé de fleurs et d'oiseaux, un drôle de véhicule tiré par un homme n'avait fait son entrée dans le village. Cela tenait de la roulotte et de la baraque de foire, car d'une part il était évident qu'on y pouvait s'abriter et dormir, et d'autre part cela brillait de couleurs vives, et des rideaux richement peints flottaient comme des bannières tout autour de l'habitacle. Une enseigne vernie couronnait le véhicule :

ARLEQUIN
peintre en bâtiment

L'homme vif, souple, aux joues vermeilles, aux cheveux roux et frisés, était vêtu d'une sorte de collant composé d'une mosaïque de petits losanges bariolés. Il y avait là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, plus quelques autres encore, mais aucun losange n'était blanc ni noir. Il arrêta son chariot devant la boulangerie de Pierrot, et examina avec une moue de réprobation sa façade nue et triste qui ne portait que ces deux mots :

PIERROT BOULANGER

1989

Il se frotta les mains d'un air décidé et entreprit de frapper à la porte. C'était le plein jour, nous l'avons dit, et Pierrot dormait à poings fermés. Arlequin dut tambouriner longtemps avant que la porte s'ouvrît sur un Pierrot plus pâle que jamais et titubant de fatigue. Pauvre Pierrot ! On aurait vraiment dit une chouette, tout blanc, ébouriffé, ahuri, les yeux clignotant à la lumière impitoyable de l'été. Aussi, avant même qu'Arlequin ait pu ouvrir la bouche, un grand rire éclata derrière lui. C'était Colombine qui observait la scène de sa fenêtre, un gros fer à repasser à la main. Arlequin se retourna, l'aperçut et éclata de rire à son tour, et Pierrot se trouva seul et triste dans sa défroque lunaire en face de ces deux enfants du soleil que rapprochait leur commune gaieté. Alors il se fâcha, et, le coeur blessé de jalousie, il referma brutalement la porte au nez d'Arlequin, puis il alla se recoucher, mais il est peu probable qu'il retrouva si vite le sommeil.

Arlequin, lui, se dirige vers la blanchisserie où Colombine a disparu. Il la cherche. Elle reparaît, mais à une autre fenêtre, disparaît encore avant qu'Arlequin ait eu le temps d'approcher. On dirait qu'elle joue à cache-cache avec lui. Finalement la porte s'ouvre, et Colombine sort en portant une vaste corbeille de linge propre. Suivie par Arlequin, elle se dirige vers son jardin et commence à étendre son linge sur des cordes pour qu'il sèche. Il s'agit de linge blanc exclusivement. Blanc comme le costume de Colombine. Blanc

1984

Il se frotta les mains d'un air décidé et entreprit de frapper à la porte. C'était le plein du jour, nous l'avons dit, et Pierrot dormait à poings fermés. Arlequin dut tambouriner longtemps avant que la porte s'ouvrît sur un Pierrot plus pâle que jamais et titubant de fatigue. Pauvre Pierrot ! On aurait vraiment dit une chouette, tout blanc, ébouriffé, ahuri, les yeux clignotant à la lumière impitoyable de midi. Aussi, avant même qu'Arlequin ait pu ouvrir la bouche, un grand rire éclata derrière lui. C'était Colombine qui observait la scène de sa fenêtre, un gros fer à repasser à la main. Arlequin se retourna, l'aperçut et éclata de rire à son tour, et Pierrot se trouva seul et triste dans sa défroque lunaire en face de ces deux enfants du soleil que rapprochait leur commune gaieté. Alors il se fâcha, et, le coeur blessé de jalousie, il referma brutalement la porte au nez d'Arlequin, puis il alla se recoucher, mais il est peu probable qu'il retrouva si vite le sommeil.

Arlequin, lui, se dirige vers la blanchisserie où Colombine a disparu. Il la cherche. Elle reparaît, mais à une autre fenêtre, disparaît encore avant qu'Arlequin ait eu le temps d'approcher. On dirait qu'elle joue à cache-cache avec lui. Finalement la porte s'ouvre, et Colombine sort en portant une vaste corbeille de linge propre. Suivie par Arlequin, elle se dirige vers son jardin et commence à étendre son linge sur des cordes pour qu'il sèche. Il s'agit de linge blanc exclusivement. Blanc comme le costume de Colombine. Blanc

1979

Il se frotta les mains d'un air décidé et entreprit de frapper à la porte. C'était le plein jour, nous l'avons dit, et Pierrot dormait à poings fermés. Arlequin dut tambouriner longtemps avant que la porte s'ouvrît sur un Pierrot plus pâle que jamais et titubant de fatigue. Pauvre Pierrot ! On aurait vraiment dit une chouette, tout blanc, ébouriffé, ahuri, les yeux clignotant à la lumière impitoyable de midi. Aussi, avant même qu'Arlequin ait pu ouvrir la bouche, un grand rire éclata derrière lui. C'était Colombine qui observait la scène de sa fenêtre, un gros fer à repasser à la main. Arlequin se retourna, l'aperçut et éclata de rire à son tour, et Pierrot se trouva seul et triste dans sa défroque lunaire en face de ces deux enfants du soleil que rapprochait leur commune gaieté. Alors il se fâcha, et, le coeur blessé de jalousie, il referma brutalement la porte au nez d'Arlequin, puis il alla se recoucher, mais il est peu probable qu'il retrouva si vite le sommeil.

Arlequin, lui, se dirige vers la blanchisserie où Colombine a disparu. Il la cherche. Elle reparaît, mais à une autre fenêtre, disparaît encore avant qu'Arlequin ait eu le temps d'approcher. On dirait qu'elle joue à cache-cache avec lui. Finalement la porte s'ouvre, et Colombine sort en portant une vaste corbeille de linge propre. Suivie par Arlequin, elle se dirige vers son jardin et commence à étendre son linge sur des cordes pour qu'il sèche. Il s'agit de linge blanc exclusivement. Blanc comme le costume de Colombine. Blanc

1989

comme celui de Pierrot. Mais ce linge blanc, elle l'expose non pas à la lune, mais au soleil, ce soleil qui fait briller toutes les couleurs, celles notamment du costume d'Arlequin.

Arlequin, le beau parleur, fait des discours à Colombine. Colombine lui répond. Que se disent-ils ? Ils parlent chiffons. Colombine chiffons blancs. Arlequin chiffons de couleur. Pour la blanchisseuse, le blanc va de soi. Arlequin s'efforce de lui mettre couleurs en tête. Il y réussit un peu d'ailleurs. C'est depuis cette rencontre fameuse de Pouldreuzic qu'on voit le marché de blanc envahi par des serviettes mauves, des taies d'oreiller bleues, des nappes vertes et des draps roses.

Après avoir étendu son linge au soleil, Colombine revient à la blanchisserie. Arlequin qui porte la corbeille vide lui propose de repeindre la façade de sa maison. Colombine accepte. Aussitôt Arlequin se met au travail. Il démonte sa roulotte, et, avec les pièces et les morceaux, il édifie un échafaudage sur le devant de la blanchisserie. C'est comme si la roulotte démontée prenait possession de la maison de Colombine. Arlequin se juche prestement sur son échafaudage. Avec son collant multicolore et sa crête de cheveux rouges, il ressemble à un oiseau exotique sur son perchoir. Et comme pour accentuer la ressemblance, il chante et il siffle avec entrain. De temps en temps, la tête de Colombine sort d'une fenêtre, et ils échangent des plaisanteries, des sourires et des chansons.

1984

comme celui de Pierrot. Mais ce linge blanc, elle l'expose non pas à la lune, mais au soleil, ce soleil qui fait briller toutes les couleurs, celles notamment du costume d'Arlequin.

Arlequin, le beau parleur, fait des discours à Colombine. Colombine lui répond. Que se disent-ils ? Ils parlent chiffons. Colombine chiffons blancs. Arlequin chiffons de couleur. Pour la blanchisseuse, le blanc va de soi. Arlequin s'efforce de lui mettre couleurs en tête. Il y réussit un peu d'ailleurs. C'est depuis cette rencontre fameuse de Pouldreuzic qu'on voit le marché de blanc envahi par des serviettes mauves, des taies d'oreiller bleues, des nappes vertes et des draps roses.

Après avoir étendu son linge au soleil, Colombine revient à la blanchisserie. Arlequin qui porte la corbeille vide lui propose de repeindre la façade de sa maison. Colombine accepte. Aussitôt Arlequin se met au travail. Il démonte sa roulotte, et, avec les pièces et les morceaux, il édifie un échafaudage sur le devant de la blanchisserie. C'est comme si la roulotte démontée prenait possession de la maison de Colombine. Arlequin se juche prestement sur son échafaudage. Avec son collant multicolore et sa crête de cheveux rouges, il ressemble à un oiseau exotique sur son perchoir. Et comme pour accentuer la ressemblance, il chante et il siffle avec entrain. De temps en temps, la tête de Colombine sort d'une fenêtre, et ils échangent des plaisanteries, des sourires et des chansons.

1979

comme celui de Pierrot. Mais ce linge blanc, elle l'expose non pas à la lune, mais au soleil, ce soleil qui fait briller toutes les couleurs, celles notamment du costume d'Arlequin.

Arlequin, le beau parleur, fait des discours à Colombine. Colombine lui répond. Que se disent-ils ? Ils parlent chiffons. Colombine chiffons blancs. Arlequin chiffons de couleur. Pour la blanchisseuse, le blanc va de soi. Arlequin s'efforce de lui mettre couleurs en tête. Il y réussit un peu d'ailleurs. C'est depuis cette rencontre fameuse de Pouldreuzic qu'on voit le marché de blanc envahi par des serviettes mauves, des taies d'oreiller bleues, des nappes vertes et des draps roses.

Après avoir étendu son linge au soleil, Colombine revient à la blanchisserie. Arlequin qui porte la corbeille vide lui propose de repeindre la façade de sa maison. Colombine accepte. Aussitôt Arlequin se met au travail. Il démonte sa roulotte, et, avec les pièces et les morceaux, il édifie un échafaudage sur le devant de la blanchisserie. C'est comme si la roulotte démontée prenait possession de la maison de Colombine. Arlequin se juche prestement sur son échafaudage. Avec son collant multicolore et sa crête de cheveux rouges, il ressemble à un oiseau exotique sur son perchoir. Et comme pour accentuer la ressemblance, il chante et il siffle avec entrain. De temps en temps, la tête de Colombine sort d'une fenêtre, et ils échangent des plaisanteries, des sourires et des chansons.

1989

Très vite le travail d'Arlequin prend figure. La façade blanche de la maison disparaît sous une palette multicolore. Il y a là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel plus quelques autres, mais ni noir, ni blanc, ni gris. Mais il y a surtout deux inventions d'Arlequin qui prouveraient, s'il en était besoin, qu'il est vraiment le plus entreprenant et le plus effronté de tous les peintres en bâtiment. D'abord il a figuré sur le mur une Colombine grandeur nature portant sur sa tête sa corbeille de linge. Mais ce n'est pas tout. Cette Colombine, au lieu de la représenter dans ses vêtements blancs habituels, Arlequin lui a fait une robe de petits losanges multicolores, tout pareils à ceux de son propre collant. Et il y a encore autre chose. Certes il a repeint en lettres noires sur fond blanc le mot BLANCHISSERIE, mais il a ajouté à la suite en lettres de toutes les couleurs : TEINTURERIE ! Il a travaillé si vite que tout est terminé quand le soleil se couche, bien que la peinture soit encore loin d'être sèche.

Le soleil se couche et Pierrot se lève. On voit le soupirail de la boulangerie s'allumer et rougeoyer de chauds reflets. Une lune énorme flotte comme un ballon laiteux dans le ciel phosphorescent. Bientôt Pierrot sort de son fournil. Il ne voit d'abord que la lune. Il en est tout rempli de bonheur. Il court vers elle avec de grands gestes d'adoration. Il lui sourit, et la lune lui rend son sourire. En vérité ils sont comme frère et soeur, avec leur visage rond et leurs vêtements vaporeux. Mais à

1984

Très vite le travail d'Arlequin prend figure. La façade blanche de la maison disparaît sous une palette multicolore. Il y a là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel plus quelques autres, mais ni noir, ni blanc, ni gris. Mais il y a surtout deux inventions d'Arlequin qui prouveraient, s'il en était besoin, qu'il est vraiment le plus entreprenant et le plus effronté de tous les peintres en bâtiment. D'abord il a figuré sur le mur une Colombine grandeur nature portant sur sa tête sa corbeille de linge. Mais ce n'est pas tout. Cette Colombine, au lieu de la représenter dans ses vêtements blancs habituels, Arlequin lui a fait une robe de petits losanges multicolores, tout pareils à ceux de son propre collant. Et il y a encore autre chose. Certes il a repeint en lettres noires sur fond blanc le mot BLANCHISSERIE, mais il a ajouté à la suite en lettres de toutes les couleurs : TEINTURERIE ! Il a travaillé si vite que tout est terminé quand le soleil se couche, bien que la peinture soit encore loin d'être sèche.

Le soleil se couche et Pierrot se lève. On voit le soupirail de la boulangerie s'allumer et rougeoyer de chauds reflets. Une lune énorme flotte comme un ballon laiteux dans le ciel phosphorescent. Bientôt Pierrot sort de son fournil. Il ne voit d'abord que la lune. Il en est tout rempli de bonheur. Il court vers elle avec de grands gestes d'adoration. Il lui sourit, et la lune lui rend son sourire. En vérité ils sont comme frère et soeur, avec leur visage rond et leurs vêtements vaporeux. Mais à

1979

Très vite le travail d'Arlequin prend figure. La façade blanche de la maison disparaît sous une palette multicolore. Il y a là toutes les couleurs de l'arc-en-ciel plus quelques autres, mais ni noir, ni blanc, ni gris. Mais il y a surtout deux inventions d'Arlequin qui prouveraient, s'il en était besoin, qu'il est vraiment le plus entreprenant et le plus effronté de tous les peintres en bâtiment. D'abord il a figuré sur le mur une Colombine grandeur nature portant sur sa tête sa corbeille de linge. Mais ce n'est pas tout. Cette Colombine, au lieu de la représenter dans ses vêtements blancs habituels, Arlequin lui a fait une robe de petits losanges multicolores, tout pareils à ceux de son propre collant. Et il y a encore autre chose. Certes il a repeint en lettres noires sur fond blanc le mot BLANCHISSERIE, mais il a ajouté à la suite en lettres de toutes les couleurs : TEINTURERIE ! Il a travaillé si vite que tout est terminé quand le soleil se couche, bien que la peinture soit encore loin d'être sèche.

Le soleil se couche et Pierrot se lève. On voit le soupirail de la boulangerie s'allumer et rougeoyer de chauds reflets. Une lune énorme flotte comme un ballon laiteux dans le ciel phosphorescent. Bientôt Pierrot sort de son fournil. Il ne voit d'abord que la lune. Il en est tout rempli de bonheur. Il court vers elle avec de grands gestes d'adoration. Il lui sourit, et la lune lui rend son sourire. En vérité ils sont comme frère et soeur, avec leur visage rond et leurs vêtements vaporeux. Mais à

1989

force de tourner et de danser, Pierrot se prend les pieds dans les pots de peinture qui jonchent le sol. Il se heurte à l'échafaudage dressé sur la maison de Colombine. Le choc l'arrache à son rêve. Que se passe-t-il ? Qu'est-il arrivé à la blanchisserie ? Pierrot ne reconnaît plus cette façade bariolée, ni surtout cette Colombine en costume d'Arlequin. Et ce mot barbare accolé au mot blanchisserie : TEINTURERIE ! Pierrot ne danse plus, il est frappé de stupeur. La lune dans le ciel grimace de douleur. Ainsi donc Colombine s'est laissé séduire par les couleurs d'Arlequin ! Elle s'habille désormais comme lui et, au lieu de savonner et de repasser du linge blanc et frais, elle va faire mariner dans des cuves de couleurs chimiques, nauséabondes et salissantes des frusques défraîchies.

Pierrot s'approche de l'échafaudage. Il le palpe avec dégoût. Là-haut une fenêtre brille. C'est terrible un échafaudage, parce que ça permet de regarder par les fenêtres des étages ce qui se passe dans les chambres ! Pierrot grimpe sur une planche, puis sur une autre. Il s'avance vers la fenêtre allumée. Il y jette un coup d'oeil. Qu'a-t-il vu ? Nous ne le saurons jamais ! Il fait un bond en arrière. Il a oublié qu'il était perché sur un échafaudage à trois mètres du sol. Il tombe. Quelle chute ! Est-il mort ? Non. Il se relève péniblement. En boitant, il rentre dans la boulangerie. Il allume une chandelle. Il trempe sa grande plume dans l'encrier. Il écrit une lettre à Colombine. Une lettre ? Non, tout juste un bref

1984

force de **danser** et de **tourner**, Pierrot se prend les pieds dans les pots de peinture qui jonchent le sol. Il se heurte à l'échafaudage dressé sur la maison de Colombine. Le choc l'arrache à son rêve. Que se passe-t-il ? Qu'est-il arrivé à la blanchisserie ? Pierrot ne reconnaît plus cette façade bariolée, ni surtout cette Colombine en costume d'Arlequin. Et ce mot barbare accolé au mot blanchisserie : TEINTURERIE ! Pierrot ne danse plus, il est frappé de stupeur. La lune dans le ciel grimace de douleur. Ainsi donc Colombine s'est laissé séduire par les couleurs d'Arlequin ! Elle s'habille désormais comme lui, et, au lieu de savonner et de repasser du linge blanc et frais, elle va faire mariner dans des cuves de couleurs chimiques, nauséabondes et salissantes des frusques défraîchies !

Pierrot s'approche de l'échafaudage. Il le palpe avec dégoût. Là-haut une fenêtre brille. C'est terrible un échafaudage, parce que ça permet de regarder par les fenêtres des étages ce qui se passe dans les chambres ! Pierrot grimpe sur une planche, puis sur une autre. Il s'avance vers la fenêtre allumée. Il y jette un coup d'oeil. Qu'a-t-il vu ? Nous ne le saurons jamais ! Il fait un bond en arrière. Il a oublié qu'il était perché à **trois mètres du sol sur un échafaudage**. Il tombe. Quelle chute ! Est-il mort ? Non. Il se relève péniblement. En boitant, il rentre dans la boulangerie. Il allume une chandelle, il trempe sa grande plume dans l'encrier. Il écrit une lettre à Colombine. Une lettre ? Non, **seulement** un bref

1979

force de **danser** et de **tourner**, Pierrot se prend les pieds dans les pots de peinture qui jonchent le sol. Il se heurte à l'échafaudage dressé sur la maison de Colombine. Le choc l'arrache à son rêve. Que se passe-t-il ? Qu'est-il arrivé à la blanchisserie ? Pierrot ne reconnaît plus cette façade bariolée, ni surtout cette Colombine en costume d'Arlequin. Et ce mot barbare accolé au mot blanchisserie : TEINTURERIE ! Pierrot ne danse plus, il est frappé de stupeur. La lune dans le ciel grimace de douleur. Ainsi donc Colombine s'est laissé séduire par les couleurs d'Arlequin ! Elle s'habille désormais comme lui, et au lieu de savonner et de repasser du linge blanc et frais, elle va faire mariner dans des cuves de couleurs chimiques nauséabondes et salissantes des frusques défraîchies.

Pierrot s'approche de l'échafaudage. Il le palpe avec dégoût. Là-haut une fenêtre brille. C'est terrible un échafaudage, parce que ça permet de regarder par les fenêtres des étages ce qui se passe dans les chambres ! Pierrot grimpe sur une planche, puis sur une autre. Il s'avance vers la fenêtre allumée. Il y jette un coup d'oeil. Qu'a-t-il vu ? Nous ne le saurons jamais ! Il fait un bond en arrière. Il a oublié qu'il était perché **à trois mètres du sol sur un échafaudage**. Il tombe. Quelle chute ! Est-il mort ? Non. Il se relève péniblement. En boitant, il rentre dans la boulangerie. Il allume une chandelle, **il** trempe sa grande plume dans l'encrier. Il écrit une lettre à Colombine. Une lettre ? Non, **seulement** un bref

message, mais il y a mis toute la vérité qu'il sait. Il ressort son enveloppe à la main. Toujours boitant, il hésite et cherche un moment, puis il prend le parti d'accrocher son message à l'un des montants de l'échafaudage. Puis il rentre. Le soupirail s'éteint. Un gros nuage vient masquer la face triste de la lune.

Un nouveau jour commence sous un soleil glorieux. Arlequin et Colombine bondissent hors de la blanchisserie-teinturerie en se tenant par la main. Colombine n'a plus sa robe blanche habituelle. Elle a une robe faite de petits losanges de couleur, de toutes les couleurs, mais sans noir ni blanc. Elle est vêtue comme la Colombine peinte par Arlequin sur la façade de la maison. Elle est devenue une Arlequine. Comme ils sont heureux ! Ils dansent ensemble autour de la maison. Puis Arlequin, toujours dansant, se livre à un curieux travail. Il démonte l'échafaudage dressé contre la maison de Colombine. Et, en même temps, il remonte son drôle de véhicule. La roulotte reprend forme. Colombine l'essaie. Arlequin a l'air de considérer que leur départ va de soi. C'est que le peintre est un vrai nomade. Il vit sur son échafaudage comme l'oiseau sur la branche. Il n'est pas question pour lui de s'attarder. D'ailleurs il n'a plus rien à faire à Pouldreuzic, et la campagne brille de tous ses charmes.

Colombine paraît d'accord pour s'en aller. Elle porte dans la roulotte un léger baluchon. Elle ferme les volets de la maison. La voilà

message. _____ Il ressort, son enveloppe à la main. Toujours boitant, il hésite et cherche un moment, puis il prend le parti d'accrocher son message à l'un des montants de l'échafaudage. Puis il rentre. Le soupirail s'éteint. Un gros nuage vient masquer la face triste de la lune.

Un nouveau jour commence sous un soleil glorieux. Arlequin et Colombine bondissent hors de la blanchisserie-teinturerie en se tenant par la main. Colombine n'a plus sa robe blanche habituelle. Elle a une robe faite de petits losanges de couleur, de toutes les couleurs, mais sans noir, ni blanc. Elle est vêtue comme la Colombine peinte par Arlequin sur la façade de la maison. Elle est devenue une Arlequine. Comme ils sont heureux ! Ils dansent ensemble autour de la maison. Puis Arlequin, toujours dansant, se livre à un curieux travail. Il démonte l'échafaudage dressé contre la maison de Colombine. Et, en même temps, il remonte son drôle de véhicule. La roulotte reprend forme. Colombine l'essaie. Arlequin a l'air de considérer que leur départ va de soi. C'est que le peintre est un vrai nomade. Il vit sur son échafaudage comme l'oiseau sur la branche. Il n'est pas question pour lui de s'attarder. D'ailleurs, il n'a plus rien à faire à Pouldreuzic, et la campagne brille de tous ses charmes.

Colombine paraît d'accord pour s'en aller. Elle porte dans la roulotte un léger baluchon. Elle ferme les volets de la maison. La voilà

message. _____ Il ressort, son enveloppe à la main. Toujours boitant, il hésite et cherche un moment, puis il prend le parti d'accrocher son message à l'un des montants de l'échafaudage. Puis il rentre. Le soupirail s'éteint. Un gros nuage vient masquer la face triste de la lune.

Un nouveau jour commence sous un soleil glorieux. Arlequin et Colombine bondissent hors de la blanchisserie-teinturerie en se tenant par la main. Colombine n'a plus sa robe blanche habituelle. Elle a une robe faite de petits losanges de couleur, de toutes les couleurs, mais sans noir, ni blanc. Elle est vêtue comme la Colombine peinte par Arlequin sur la façade de la maison. Elle est devenue une Arlequine. Comme ils sont heureux ! Ils dansent ensemble autour de la maison. Puis Arlequin, toujours dansant, se livre à un curieux travail. Il démonte l'échafaudage dressé contre la maison de Colombine. Et, en même temps, il remonte son drôle de véhicule. La roulotte reprend forme. Colombine l'essaie. Arlequin a l'air de considérer que leur départ va de soi. C'est que le peintre est un vrai nomade. Il vit sur son échafaudage comme l'oiseau sur la branche. Il n'est pas question pour lui de s'attarder. D'ailleurs il n'a plus rien à faire à Pouldreuzic, et la campagne brille de tous ses charmes.

Colombine paraît d'accord pour s'en aller. Elle porte dans la roulotte un léger baluchon. Elle ferme les volets de la maison. La voilà

1989

avec Arlequin dans la roulotte. Ils vont partir. Pas encore. Arlequin redescend. Il a oublié quelque chose. Une pancarte qu'il peint à grands gestes, puis qu'il accroche à la porte de la maison :

FERMEE POUR CAUSE DE VOYAGE DE NOCES

Cette fois, ils peuvent partir. Arlequin s'attelle à la roulotte et la tire sur la route. Bientôt la campagne les entoure et leur fait fête. Il y a tant de fleurs et de papillons qu'on dirait que le paysage a mis un costume d'Arlequin.

La nuit tombe sur le village. Pierrot se hasarde hors de la boulangerie. Toujours boitant, il s'approche de la maison de Colombine. Tout est fermé. Soudain il avise la pancarte. Elle est tellement affreuse cette pancarte, qu'il n'arrive pas à la lire. Il se frotte les yeux. Il faut pourtant bien qu'il se rende à l'évidence. Alors, toujours clopin-clopant, il regagne son fournil. Il en ressort bientôt. Lui aussi a sa pancarte. Il l'accroche à sa porte avant de la refermer brutalement. On peut y lire :

FERMEE POUR CAUSE DE CHAGRIN D'AMOUR

Les jours passent. L'été s'achève. Arlequin et Colombine continuent à parcourir le pays. Mais leur bonheur n'est plus le même. De plus en plus souvent maintenant, c'est Colombine qui traîne la roulotte, tandis qu'Arlequin s'y repose. Puis le temps se gâte. Les premières

1984

avec Arlequin dans la roulotte. Ils vont partir. Pas encore. Arlequin __ descend. Il a oublié quelque chose. Une pancarte qu'il peint à grands gestes, puis qu'il accroche à la porte de la maison :

fermée pour cause de voyage de noces

Cette fois, ils peuvent partir. Arlequin s'attelle à la roulotte, et la tire sur la route. Bientôt la campagne les entoure et leur fait fête. Il y a tant de fleurs et de papillons qu'on dirait que le paysage a mis un costume d'Arlequin !

La nuit tombe sur le village. Pierrot se hasarde hors de la boulangerie. Toujours boitant, il s'approche de la maison de Colombine. Tout est fermé. Soudain il avise la pancarte. Elle est tellement affreuse, cette pancarte, qu'il n'arrive pas à la lire. Il se frotte les yeux. Il faut **bien pourtant** qu'il se rende à l'évidence. Alors, toujours clopin-clopant, il regagne son fournil. Il en ressort bientôt. Lui aussi a sa pancarte. Il l'accroche à sa porte avant de la refermer brutalement. On peut y lire :

fermée pour cause de chagrin d'amour

Les jours passent. L'été s'achève. Arlequin et Colombine continuent à parcourir le pays. Mais leur bonheur n'est plus le même. De plus en plus souvent maintenant, c'est Colombine qui traîne la roulotte_ tandis qu'Arlequin s'y repose. Puis le temps se gâte. Les premières

1979

avec Arlequin dans la roulotte. Ils vont partir. Pas encore. Arlequin __ descend. Il a oublié quelque chose. Une pancarte qu'il peint à grands gestes, puis qu'il accroche à la porte de la maison :

fermée pour cause de voyage de noces

Cette fois, ils peuvent partir. Arlequin s'attelle à la roulotte, et la tire sur la route. Bientôt la campagne les entoure et leur fait fête. Il y a tant de fleurs et de papillons qu'on dirait que le paysage a mis un costume d'Arlequin.

La nuit tombe sur le village. Pierrot se hasarde hors de la boulangerie. Toujours boitant, il s'approche de la maison de Colombine. Tout est fermé. Soudain il avise la pancarte. Elle est tellement affreuse cette pancarte, qu'il n'arrive pas à la lire. Il se frotte les yeux. Il faut **bien pourtant** qu'il se rende à l'évidence. Alors, toujours clopin-clopant, il regagne son fournil. Il en ressort bientôt. Lui aussi a sa pancarte. Il l'accroche à sa porte avant de la refermer brutalement. On peut y lire :

fermée pour cause de chagrin d'amour

Les jours passent. L'été s'achève. Arlequin et Colombine continuent à parcourir le pays. Mais leur bonheur n'est plus le même. De plus en plus souvent maintenant, c'est Colombine qui traîne la roulotte_ tandis qu'Arlequin s'y repose. Puis le temps se gâte. Les premières

1989

pluies d'automne crépitent sur leur tête. Leurs beaux costumes bariolés commencent à déteindre. Les arbres deviennent roux, puis perdent leurs feuilles. Ils traversent des forêts de bois mort, des champs labourés bruns et noirs.

Et un matin, c'est le coup de théâtre ! Toute la nuit le ciel s'est empli de flocons voltigeants. Quand le jour se lève, la neige recouvre toute la campagne, la route et même la roulotte. C'est le grand triomphe du blanc, le triomphe de Pierrot. Et comme pour couronner cette revanche du mitron, ce soir-là une lune énorme et argentée flotte au-dessus du paysage glacé.

Colombine pense de plus en plus souvent à Pouldreuzic, et aussi à Pierrot, surtout quand elle regarde la lune. Un jour un petit papier s'est trouvé dans sa main, elle ne sait pas comment. Elle se demande si le mitron est passé par là récemment pour déposer ce message. En réalité, c'est celui où il a mis toute la vérité qu'il sait, et qu'il a accroché à l'un des montants de l'échafaudage devenu une pièce de la roulotte. Elle lit :

Colombine !

Ne m'abandonne pas ! Ne te laisse pas séduire par les couleurs chimiques et superficielles d'Arlequin ! Ce sont des couleurs toxiques, malodorantes et qui s'écaillent. Mais moi aussi

1984

pluies d'automne crépitent sur leur tête. Leurs beaux costumes bariolés commencent à déteindre. Les arbres deviennent roux, puis perdent leurs feuilles. Ils traversent des forêts de bois mort, des champs labourés bruns et noirs.

Et un matin, c'est le coup de théâtre ! Toute la nuit le ciel s'est empli de flocons voltigeants. Quand le jour se lève, la neige recouvre toute la campagne, la route, et même la roulotte. C'est le grand triomphe du blanc, le triomphe de Pierrot. Et comme pour couronner cette revanche du mitron, ce soir-là une lune énorme et argentée flotte au-dessus du paysage glacé.

Colombine pense de plus en plus souvent à Pouldreuzic, et aussi à Pierrot, surtout quand elle regarde la lune. Un jour un petit papier s'est trouvé dans sa main, elle ne sait pas comment. Elle se demande si le mitron est passé par là récemment pour déposer ce message. En réalité _____ il l'a écrit pour elle et attaché à l'un des montants de l'échafaudage devenu l'une des pièces de la roulotte. Elle lit :

Colombine !

Ne m'abandonne pas ! Ne te laisse pas séduire par les couleurs chimiques et superficielles d'Arlequin ! Ce sont des couleurs toxiques, malodorantes et qui s'écaillent. Mais moi aussi

1979

pluies d'automne crépitent sur leur tête. Leurs beaux costumes bariolés commencent à déteindre. Les arbres deviennent roux, puis perdent leurs feuilles. Ils traversent des forêts de bois mort, des champs labourés bruns et noirs.

Et un matin, c'est le coup de théâtre ! Toute la nuit le ciel s'est empli de flocons voltigeants. Quand le jour se lève, la neige recouvre toute la campagne, la route et même la roulotte. C'est le grand triomphe du blanc, le triomphe de Pierrot. Et comme pour couronner cette revanche du mitron, ce soir-là une lune énorme et argentée flotte au-dessus du paysage glacé.

Colombine pense de plus en plus souvent à Pouldreuzic, et aussi à Pierrot, surtout quand elle regarde la lune. Un jour un petit papier s'est trouvé dans sa main, elle ne sait pas comment. Elle se demande si le mitron est passé par là récemment pour déposer ce message. En réalité _____ il l'a écrit pour elle et attaché à l'un des montants de l'échafaudage devenu l'une des pièces de la roulotte. Elle lit :

Colombine !

Ne m'abandonne pas ! Ne te laisse pas séduire par les couleurs chimiques et superficielles d'Arlequin ! Ce sont des couleurs toxiques, malodorantes et qui s'écaillent. Mais moi aussi

1989

j'ai mes couleurs. Seulement ce sont des couleurs vraies et profondes.
Ecoute bien ces merveilleux secrets :
Ma nuit n'est pas noire, elle est bleue. Et c'est un bleu qu'on respire.
Mon four n'est pas noir, il est doré.
Et c'est un or qui se mange.
La couleur que je fais réjouit l'oeil, mais en outre elle est épaisse, substantielle, elle sent bon, elle est chaude, elle nourrit.

Je t'aime et je t'attends,
Pierrot

Une nuit bleue, un four doré, des couleurs vraies qui se respirent et qui se mangent, c'était donc cela le secret de Pierrot ? Dans ce paysage glacé qui ressemble au costume du mitron, Colombine réfléchit et hésite. Arlequin dort au fond de la roulotte sans penser à elle. Tout à l'heure, il va falloir remettre la bricole qui lui meurtrit l'épaule et la poitrine pour tirer le véhicule sur la route gelée. Pourquoi ? Si elle veut retourner chez elle, qu'est-ce qui la retient auprès d'Arlequin, puisque ses belles couleurs ensoleillées qui l'avaient séduite sont fanées ? Elle saute hors du véhicule. Elle rassemble son baluchon, et la voilà partie d'un pied léger en direction de son village.

Elle marche, marche, marche, la petite Colombine-Arlequine dont la robe a perdu ses brillantes couleurs sans être devenue blanche pour autant. Elle fuit dans la neige qui fait un doux frou-frou froissé sous ses pieds et

1984

j'ai mes couleurs. Seulement ce sont des couleurs vraies et profondes.
Ecoute bien ces merveilleux secrets :
Ma nuit n'est pas noire, elle est bleue ! Et c'est un bleu qu'on respire.
Mon four n'est pas noir, il est doré !
Et c'est un or qui se mange.
La couleur que je fais réjouit l'oeil, mais en outre elle est épaisse, substantielle, elle sent bon, elle est chaude, elle nourrit.

Je t'aime et je t'attends,
Pierrot

Une nuit bleue, un four doré, des couleurs vraies qui se respirent et qui **nourrissent**, c'était donc cela le secret de Pierrot ? Dans ce paysage glacé qui ressemble au costume du mitron, Colombine réfléchit et hésite. Arlequin dort au fond de la roulotte sans penser à elle. Tout à l'heure, il va falloir remettre la bricole qui lui meurtrit l'épaule et la poitrine pour tirer le véhicule sur la route gelée. Pourquoi ? Si elle veut retourner chez elle, qu'est-ce qui la retient auprès d'Arlequin, puisque les belles couleurs ensoleillées qui l'avaient séduite sont fanées ? Elle saute hors du véhicule. Elle rassemble son baluchon, et la voilà partie d'un pied léger en direction de son village.

Elle marche, marche, marche, la petite Colombine-Arlequine dont la robe a perdu ses brillantes couleurs sans être redevenue blanche pour autant. Elle fuit dans la neige qui fait un doux frou-frou froissé sous ses pieds et

1979

j'ai mes couleurs. Seulement ce sont des couleurs vraies et profondes.
Ecoute bien ces merveilleux secrets :
Ma nuit n'est pas noire, elle est bleue ! Et c'est un bleu qu'on respire.
Mon four n'est pas noir, il est doré !
Et c'est un or qui se mange.
La couleur que je fais réjouit l'oeil, mais en outre elle est épaisse, substantielle, elle sent bon, elle est chaude, elle nourrit.

Je t'aime et je t'attends,
Pierrot

Une nuit bleue, un four doré, des couleurs vraies qui se respirent et qui **nourrissent**, c'était donc cela le secret de Pierrot ? Dans ce paysage glacé qui ressemble au costume du mitron, Colombine réfléchit et hésite. Arlequin dort au fond de la roulotte sans penser à elle. Tout à l'heure, il va falloir remettre la bricole qui lui meurtrit l'épaule et la poitrine pour tirer le véhicule sur la route gelée. Pourquoi ? Si elle veut retourner chez elle, qu'est-ce qui la retient auprès d'Arlequin, puisque les belles couleurs ensoleillées qui l'avaient séduite sont fanées ? Elle saute hors du véhicule. Elle rassemble son baluchon, et la voilà partie d'un pied léger en direction de son village.

Elle marche, marche, marche, la petite Colombine-Arlequine dont la robe a perdu ses brillantes couleurs sans être redevenue blanche pour autant. Elle fuit dans la neige qui fait un doux frou-frou froissé sous ses pieds et

1989

frôle ses oreilles : fuite-frou-fuite-frou-fuite-frou... Bientôt elle voit dans sa tête une quantité de mots en F qui se rassemblent en une sombre armée, des mots féroces : froid, fer, faim, folie, fantôme, faiblesse. Elle va tomber par terre, la pauvre Colombine, mais heureusement un essaim de mots en F également, des mots fraternels, vient à son secours, comme envoyés par Pierrot : fournil, fumée, force, fleur, feu, farine, flambée, festin, féerie...

Enfin elle arrive au village. C'est la pleine nuit. Tout dort sous la neige. Neige blanche ? Nuit noire ? Non. Parce qu'elle s'est rapprochée de Pierrot, Colombine a maintenant des yeux pour voir : bleue est la nuit, bleue est la neige, c'est évident. Mais il ne s'agit pas du bleu de Prusse criard et toxique dont Arlequin possède tout un pot. C'est le bleu lumineux et vivant des lacs, des glaciers et du ciel, un bleu qui sent bon et que Colombine respire à pleins poumons.

Voici la fontaine prisonnière du gel, la vieille église, et voici les deux petites maisons qui se font face, la blanchisserie de Colombine et la boulangerie de Pierrot. La blanchisserie est éteinte et comme morte, mais la boulangerie donne des signes de vie. La cheminée fume, et le soupirail du fournil jette sur la neige du trottoir une lueur tremblante et dorée. Certes Pierrot n'a pas menti quand il a écrit que son four n'était pas noir mais d'or !

1984

frôle ses oreilles : fuite-frou-fuite-frou-fuite-frou... Bientôt elle voit dans sa tête une quantité de mots en F qui se rassemblent en une sombre armée, des mots **méchants** : froid, fer, faim, folie, fantôme, faiblesse. Elle va tomber par terre, la pauvre Colombine, mais heureusement un essaim de mots en F également, des mots fraternels, vient à son secours, comme envoyés par Pierrot : **fumée**, force, fleur, feu, farine, **fournil**, flambée, festin, féerie...

Enfin elle arrive au village. C'est la pleine nuit. Tout dort sous la neige. Neige blanche ? Nuit noire ? Non. Parce qu'elle s'est rapprochée de Pierrot, Colombine a maintenant des yeux pour voir : bleue est la nuit, bleue est la neige, c'est évident ! Mais il ne s'agit pas du bleu de Prusse criard et toxique dont Arlequin possède tout un pot. C'est le bleu lumineux, __ vivant des lacs, des glaciers et du ciel, un bleu qui sent bon et que Colombine respire à pleins poumons.

Voici la fontaine prisonnière du gel, la vieille église, et voici les deux petites maisons qui se font face, la blanchisserie de Colombine et la boulangerie de Pierrot. La blanchisserie est éteinte et comme morte, mais la boulangerie donne des signes de vie. La cheminée fume_ et le soupirail du fournil jette sur la neige du trottoir une lueur tremblante et dorée. Certes Pierrot n'a pas menti quand il a écrit que son four n'était pas noir mais d'or !

1979

frôle ses oreilles : fuite-frou-fuite-frou-fuite-frou... Bientôt elle voit dans sa tête une quantité de mots en F qui se rassemblent en une sombre armée, des mots **méchants** : froid, fer, faim, folie, fantôme, faiblesse. Elle va tomber par terre, la pauvre Colombine, mais heureusement un essaim de mots en F également, des mots fraternels, vient à son secours, comme envoyés par Pierrot : **fumée**, force, fleur, feu, farine, **fournil**, flambée, festin, féerie...

Enfin elle arrive au village. C'est la pleine nuit. Tout dort sous la neige. Neige blanche ? Nuit noire ? Non. Parce qu'elle s'est rapprochée de Pierrot, Colombine a maintenant des yeux pour voir : bleue est la nuit, bleue est la neige, c'est évident ! Mais il ne s'agit pas du bleu de Prusse criard et toxique dont Arlequin possède tout un pot. C'est le bleu lumineux, vivant des lacs, des glaciers et du ciel, un bleu qui sent bon et que Colombine respire à pleins poumons.

Voici la fontaine prisonnière du gel, la vieille église, et voici les deux petites maisons qui se font face, la blanchisserie de Colombine et la boulangerie de Pierrot. La blanchisserie est éteinte et comme morte, mais la boulangerie donne des signes de vie. La cheminée fume, et le soupirail du fournil jette sur la neige du trottoir une lueur tremblante et dorée. Certes Pierrot n'a pas menti quand il a écrit que son four n'était pas noir mais d'or !

1989

Colombine s'arrête interdite devant le soupirail. Elle voudrait s'accroupir devant cette bouche de lumière qui souffle jusque sous sa robe de la chaleur et une enivrante odeur de pain. Pourtant elle n'ose pas. Mais tout à coup la porte s'ouvre, et Pierrot apparaît. Est-ce le hasard ? A-t-il pressenti la venue de son amie ? Ou simplement a-t-il aperçu ses pieds par le soupirail ? Il lui tend les bras, mais au moment où elle va s'y jeter, pris de peur, il s'efface et l'entraîne dans son fournil. Colombine a l'impression de descendre dans un bain de tendresse. Comme on est bien ! Les portes du four sont fermées, pourtant la flamme est si vive à l'intérieur qu'elle suinte par toutes sortes de trous et de fentes.

Pierrot, tapi dans un coin, boit de tous ses yeux ronds cette apparition fantastique : Colombine dans son fournil ! Colombine, hypnotisée par le feu, le regarde du coin de l'oeil, et trouve que décidément il fait très oiseau de nuit, ce bon Pierrot enfoncé dans l'ombre avec les grands plis blancs de sa blouse et son visage lunaire. Il faudrait qu'il lui dise quelque chose, mais il ne peut pas, les mots lui restent dans la gorge.

Le temps passe. Pierrot baisse les yeux vers son pétrin où repose la granche miche de pâte blonde. Blonde et tendre comme Colombine... Depuis deux heures que la pâte dort dans le pétrin de bois, le levain a fait son oeuvre vivante. Le four est chaud. Il va être temps d'enfourner la pâte. Pierrot regarde Colombine. Que fait Colombine ? Epuisée par la longue

1984

Colombine s'arrête interdite devant le soupirail. Elle voudrait s'accroupir devant cette bouche de lumière qui souffle jusque sous sa robe de la chaleur et une enivrante odeur de pain. pourtant elle n'ose pas. Mais tout à coup la porte s'ouvre, et Pierrot apparaît. Est-ce le hasard ? A-t-il pressenti la venue de son amie ? Ou simplement a-t-il aperçu ses pieds par le soupirail ? Il lui tend les bras, mais au moment où elle va s'y jeter, pris de peur, il s'efface et l'entraîne dans son fournil. Colombine a l'impression de descendre dans un bain de tendresse. Comme on est bien ! Les portes du four sont fermées, pourtant la flamme est si vive à l'intérieur qu'elle suinte par toutes sortes de trous et de fentes.

Pierrot, tapi dans un coin, boit de tous ses yeux ronds cette apparition fantastique : Colombine dans son fournil ! Colombine, hypnotisée par le feu, le regarde du coin de l'oeil, et trouve que décidément il fait très oiseau de nuit, ce bon Pierrot enfoncé dans l'ombre avec les grands plis blancs de sa blouse et son visage lunaire. Il faudrait qu'il lui dise quelque chose, mais il ne peut pas, les mots lui restent dans la gorge.

Le temps passe. Pierrot baisse les yeux vers son pétrin où **dort** la granche miche de pâte blonde. Blonde et tendre comme Colombine... Depuis deux heures que la pâte dort dans le pétrin de bois, le levain a fait son oeuvre vivante. Le four est chaud, il va être **l'heure** d'enfourner la pâte. Pierrot regarde Colombine. Que fait Colombine ? Epuisée par la longue

-1979

Colombine s'arrête interdite devant le soupirail. Elle voudrait s'accroupir devant cette bouche de lumière qui souffle jusque sous sa robe de la chaleur et une enivrante odeur de pain. pourtant elle n'ose pas. Mais tout à coup la porte s'ouvre, et Pierrot apparaît. Est-ce le hasard ? A-t-il pressenti la venue de son amie ? Ou simplement a-t-il aperçu ses pieds par le soupirail ? Il lui tend les bras, mais au moment où elle va s'y jeter, pris de peur, il s'efface et l'entraîne dans son fournil. Colombine a l'impression de descendre dans un bain de tendresse. Comme on est bien ! Les portes du four sont fermées, pourtant la flamme est si vive à l'intérieur qu'elle suinte par toutes sortes de trous et de fentes.

Pierrot, tapi dans un coin, boit de tous ses yeux ronds cette apparition fantastique : Colombine dans son fournil ! Colombine, hypnotisée par le feu, le regarde du coin de l'oeil, et trouve que décidément il fait très oiseau de nuit, ce bon Pierrot enfoncé dans l'ombre avec les grands plis blancs de sa blouse et son visage lunaire. Il faudrait qu'il lui dise quelque chose, mais il ne peut pas, les mots lui restent dans la gorge.

Le temps passe. Pierrot baisse les yeux vers son pétrin où **dort** la granche miche de pâte blonde. Blonde et tendre comme Colombine... Depuis deux heures que la pâte dort dans le pétrin de bois, le levain a fait son oeuvre vivante. Le four est chaud, il va être **l'heure** d'enfourner la pâte. Pierrot regarde Colombine. Que fait Colombine ? Epuisée par la longue

1989

route qu'elle a parcourue, bercée par la douce chaleur du fournil, elle s'est endormie sur le coffre à farine dans une pose de délicieux abandon. Pierrot a les larmes aux yeux d'attendrissement devant son amie venue se réfugier auprès de lui pour fuir un amour mort et les rigueurs de l'hiver.

Arlequin avait fait le portrait peint de Colombine-Arlequine en costume bariolé sur le mur de la blanchisserie. Pierrot a une idée. Il va sculpter une Colombine-Pierrette à sa manière dans sa pâte à brioche. Il se met au travail. Ses yeux vont sans cesse de la jeune fille endormie à la miche couchée dans le pétrin. Ses mains aimeraient caresser l'endormie, bien sûr, mais fabriquer une Colombine de pâte, c'est presque aussi plaisant. Quand il pense avoir terminé son oeuvre, il la compare avec son modèle vivant. Evidemment la Colombine de pâte est un peu blême. Vite, au four !

Le feu ronfle. Il y a maintenant deux Colombine dans le fournil de Pierrot. C'est alors que des coups timides frappés à la porte réveillent la Colombine vivante. Qui est là ? Pour toute réponse, une voix s'élève, une voix rendue faible et triste par la nuit et le froid. Mais Pierrot et Colombine reconnaissent la voix d'Arlequin, le chanteur sur tréteaux, bien qu'il n'ait plus -tant s'en faut !- ses accents triomphants de l'été. Que chante-t-il, l'Arlequin transi ? Il chante une chanson devenue célèbre depuis, mais dont les paroles ne peuvent se comprendre que si l'on connaît

1984

route qu'elle a parcourue, bercée par la douce chaleur du fournil, elle s'est endormie sur le coffre à farine dans une pose de délicieux abandon. Pierrot a les larmes aux yeux d'attendrissement devant son amie venue se réfugier chez lui pour fuir les rigueurs de l'hiver et un amour mort.

Arlequin avait fait le portrait peint de Colombine-Arlequine en costume bariolé sur le mur de la blanchisserie. Pierrot a une idée. Il va sculpter une Colombine-Pierrette à sa manière dans sa pâte à brioche. Il se met au travail. Ses yeux vont sans cesse de la jeune fille endormie à la miche couchée dans le pétrin. Ses mains aimeraient caresser l'endormie, bien sûr, mais fabriquer une Colombine de pâte, c'est presque aussi plaisant. Quand il pense avoir terminé son oeuvre, il la compare avec son modèle vivant. Evidemment la Colombine de pâte est un peu blême ! Vite, au four !

Le feu ronfle. Il y a maintenant deux Colombine dans le fournil de Pierrot. C'est alors que des coups timides frappés à la porte réveillent la vraie Colombine. Qui est là ? Pour toute réponse, une voix s'élève, une voix rendue faible et triste par la nuit et le froid. Mais Pierrot et Colombine reconnaissent la voix d'Arlequin, le chanteur sur tréteaux, bien qu'elle n'ait plus -tant s'en faut !- ses accents triomphants de l'été. Que chante-t-il, l'Arlequin transi ? Il chante une chanson devenue célèbre depuis, mais dont les paroles ne peuvent se comprendre que si l'on connaît

1979

route qu'elle a parcourue, bercée par la douce chaleur du fournil, elle s'est endormie sur le coffre à farine dans une pose de délicieux abandon. Pierrot a les larmes aux yeux d'attendrissement devant son amie venue se réfugier chez lui pour fuir les rigueurs de l'hiver et un amour mort.

Arlequin avait fait le portrait peint de Colombine-Arlequine en costume bariolé sur le mur de la blanchisserie. Pierrot a une idée. Il va sculpter une Colombine-Pierrette à sa manière dans sa pâte à brioche. Il se met au travail. Ses yeux vont sans cesse de la jeune fille endormie à la miche couchée dans le pétrin. Ses mains aimeraient caresser l'endormie, bien sûr, mais fabriquer une Colombine de pâte, c'est presque aussi plaisant. Quand il pense avoir terminé son oeuvre, il la compare avec son modèle vivant. Evidemment la Colombine de pâte est un peu blême ! Vite, au four !

Le feu ronfle. Il y a maintenant deux Colombine dans le fournil de Pierrot. C'est alors que des coups timides frappés à la porte réveillent la vraie Colombine. Qui est là ? Pour toute réponse, une voix s'élève, une voix rendue faible et triste par la nuit et le froid. Mais Pierrot et Colombine reconnaissent la voix d'Arlequin, le chanteur sur tréteaux, bien qu'elle n'ait plus -tant s'en faut !- ses accents triomphants de l'été. Que chante-t-il, l'Arlequin transi ? Il chante une chanson devenue célèbre depuis, mais dont les paroles ne peuvent se comprendre que si l'on connaît

1989

l'histoire que nous venons de raconter :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot !
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte,
Pour l'amour de Dieu !

C'est que le pauvre Arlequin avait retrouvé au milieu de ses pots de peinture le message abandonné par Colombine grâce auquel Pierrot avait convaincu la jeune fille de revenir à lui. Ainsi ce beau parleur avait pu mesurer le pouvoir que possèdent parfois ceux qui écrivent, surtout quand ils possèdent de surcroît un four en hiver. Et naïvement il demandait à Pierrot de lui prêter sa plume et son feu. Croyait-il vraiment avoir des chances de reconquérir ainsi Colombine ?

Pierrot a pitié de son rival malheureux. Il lui ouvre sa porte. Un Arlequin piteux et décoloré se précipite vers le four dont les portes continuent de suinter chaleur, couleur et bonne odeur. Comme il fait bon chez Pierrot !

Le mitron est transfiguré par son triomphe. Il fait de grands gestes amplifiés par ses longues manches flottantes. D'un mouvement théâtral, il ouvre les deux portes du four. Un flot de lumière dorée, de chaleur féminine et de délicieuse odeur de pâtisserie baigne les trois amis. Et maintenant à l'aide d'une longue

1984

l'histoire que nous venons de raconter :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot !
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte,
Pour l'amour de Dieu !

C'est que le pauvre Arlequin avait retrouvé au milieu de ses pots de peinture le message abandonné par Colombine grâce auquel Pierrot avait convaincu la jeune fille de revenir à lui. Ainsi ce beau parleur avait __ mesuré le pouvoir que possèdent parfois ceux qui écrivent, **et aussi ceux qui** possèdent __ _____ un four en hiver. Et naïvement il demandait à Pierrot de lui prêter sa plume et son feu. Croyait-il vraiment avoir des chances de reconquérir ainsi Colombine ?

Pierrot a pitié de son rival malheureux. Il lui ouvre sa porte. Un Arlequin piteux et décoloré se précipite vers le four dont les portes continuent de suinter chaleur, couleur et bonne odeur. Comme il fait bon chez Pierrot !

Le mitron est transfiguré par son triomphe. Il fait de grands gestes amplifiés par ses longues manches flottantes. D'un mouvement théâtral, il ouvre les deux portes du four. Un flot de lumière dorée, de chaleur **maternelle** et de délicieuse odeur de pâtisserie baigne les trois amis. Et maintenant, à l'aide **de sa** longue

1979

l'histoire que nous venons de raconter :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot !
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte,
Pour l'amour de Dieu !

C'est que le pauvre Arlequin avait retrouvé au milieu de ses pots de peinture le message abandonné par Colombine grâce auquel Pierrot avait convaincu la jeune fille de revenir à lui. Ainsi ce beau parleur avait __ mesuré le pouvoir que possèdent parfois ceux qui écrivent, **et aussi ceux qui** possèdent ___ _____ un four en hiver. Et naïvement il demandait à Pierrot de lui prêter sa plume et son feu. Croyait-il vraiment avoir des chances de reconquérir ainsi Colombine ?

Pierrot a pitié de son rival malheureux. Il lui ouvre sa porte. Un Arlequin piteux et décoloré se précipite vers le four dont les portes continuent de suinter chaleur, couleur et bonne odeur. Comme il fait bon chez Pierrot !

Le mitron est transfiguré par son triomphe. Il fait de grands gestes amplifiés par ses longues manches flottantes. D'un mouvement théâtral, il ouvre les deux portes du four. Un flot de lumière dorée, de chaleur **maternelle** et de délicieuse odeur de pâtisserie baigne les trois amis. Et maintenant à l'aide **de sa** longue

1989

pelle de bois, Pierrot fait glisser quelque chose hors du four. Quelque chose ? Quelqu'un plutôt ! Une jeune fille de croûte dorée, fumante et croustillante qui ressemble à Colombine comme une soeur. Ce n'est plus la Colombine-Arlequine plate et bariolée de couleurs chimiques peinte sur la façade de la blanchisserie, c'est une Colombine-Pierrette, modelée en pleine brioche avec tous les reliefs de la vie, ses joues rondes, sa poitrine pigeonnante et ses belles petites fesses pommées.

Colombine a pris Colombine dans ses bras au risque de se brûler.

- Comme je suis belle, comme je sens bon ! dit-elle.

Pierrot et Arlequin observent fascinés cette scène extraordinaire. Colombine étend Colombine sur la table. Elle écarte des deux mains avec une douceur gourmande les seins briochés de Colombine. Elle plonge un nez avide, une langue frétrillante dans l'or moelleux du décolleté. Elle dit, la bouche pleine :

- Comme je suis savoureuse ! Vous aussi, mes chéris, goûtez, mangez la bonne Colombine ! Mangez-moi !

Et ils goûtent, ils mangent la chaude Colombine de mie fondante.

Ils se regardent. Ils sont heureux. Ils voudraient rire, mais comment faire avec des joues gonflées de brioche ?

1984

pelle de bois, Pierrot fait glisser quelque chose hors du four. Quelque chose ? Quelqu'un plutôt ! Une jeune fille de croûte dorée, fumante et croustillante qui ressemble à Colombine comme une soeur. Ce n'est plus la Colombine-Arlequine plate et bariolée de couleurs chimiques peinte sur la façade de la blanchisserie, c'est une Colombine-Pierrette, modelée en pleine brioche avec tous les reliefs de la vie, ses joues rondes, sa poitrine pigeonnante et ses belles petites fesses pommées.

Colombine a pris Colombine dans ses bras au risque de se brûler.

- Comme je suis belle, comme je sens bon ! dit-elle.

Pierrot et Arlequin observent fascinés cette scène extraordinaire. Colombine étend Colombine sur la table, elle écarte des deux mains avec une douceur gourmande les seins briochés de Colombine. Elle plonge un nez avide, une langue frétrillante dans l'or moelleux du décolleté. Elle dit, la bouche pleine :

- Comme je suis savoureuse ! Vous aussi, mes chéris, goûtez, mangez la bonne Colombine ! Mangez-moi !

Et ils goûtent, ils mangent la chaude Colombine de mie fondante. Ils se regardent. Ils sont heureux. Ils voudraient rire, mais comment faire avec des joues gonflées de brioche ?

1979

pelle de bois, Pierrot fait glisser quelque chose hors du four. Quelque chose ? Quelqu'un plutôt ! Une jeune fille de croûte dorée, fumante et croustillante qui ressemble à Colombine comme une soeur. Ce n'est plus la Colombine-Arlequine plate et bariolée de couleurs chimiques peinte sur la façade de la blanchisserie, c'est une Colombine-Pierrette, modelée en pleine brioche avec tous les reliefs de la vie, ses joues rondes, sa poitrine pigeonnante et ses belles petites fesses pommées.

Colombine a pris Colombine dans ses bras au risque de se brûler.

- Comme je suis belle, comme je sens bon ! dit-elle.

Pierrot et Arlequin observent fascinés cette scène extraordinaire. Colombine étend Colombine sur la table, elle écarte des deux mains avec une douceur gourmande les seins briochés de Colombine. Elle plonge un nez avide, une langue fétrillante dans l'or moelleux du décolleté. Elle dit, la bouche pleine :

- Comme je suis savoureuse ! Vous aussi, mes chéris, goûtez, mangez la bonne Colombine ! Mangez-moi ! Et ils goûtent, ils mangent la chaude Colombine de mie fondante.

Ils se regardent. Ils sont heureux. Ils voudraient rire, mais comment faire avec des joues gonflées de brioche ?

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES

I - Ouvrages de Michel TOURNIER

TOURNIER (Michel) .- Vendredi ou Les limbes du Pacifique .- Paris, Gallimard, 1967 .- 208 p. (coll. nrf).
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Vendredi ou Les limbes du Pacifique .- Edition rev. et augm. .- Paris, Gallimard, 1977 .- 288 p. (coll. folio 959).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel).- Le Roi des Aulnes .- Paris, Gallimard, 1970 .- 400 p. (coll. nrf).
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Le Roi des Aulnes .- Paris, Gallimard, 1970 .- 602 p. (coll. folio 656).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Vendredi ou La vie sauvage, d'après Vendredi ou Les limbes du Pacifique .- Paris, Flammarion, 1971 .- 187 p.
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Vendredi ou La vie sauvage .- Paris, Gallimard, 1977 .- 158 p. (coll. folio junior 30).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Les Météores .- Paris, Gallimard, 1975 .- 544 p. (coll. nrf).
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Les Météores .- Paris, Gallimard, 1975 .- 628 p. (coll. folio 905).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel).- Le Vent Paraclet, Essai .- Paris, Gallimard, 1977 .- 293 p. (coll. nrf).
- édition originale -

I - Ouvrages de Michel TOURNIER

TOURNIER (Michel).- Le Vent Paraclet, Essai .- Paris, Gallimard, 1977 .- 313 p. (coll. folio 1138).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Amandine ou Les deux jardins .- Paris, G.P., 1977 .- 34 p.

TOURNIER (Michel) .- Le Coq de bruyère .- Paris, Gallimard, 1978 .- 307 p. (coll. nrf).
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Le Coq de bruyère .- Paris, Gallimard, 1980 .- 352 p. (coll. folio 1229).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel).- Des Clefs et des serrures, Images et proses .- Paris, Ed. Chêne/Hachette, 1979 .- 195 p.
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Pierrot ou Les secrets de la nuit .- Paris, Gallimard, 1979 .- 40 p. (coll. nrf).
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) et TRESS (Arthur) .- Rêves .- Bruxelles, Ed. Complexe, 1979 .- 100 p.
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Gaspard, Melchior et Balthazar .- Paris, Gallimard, 1980 .- 276 p. (coll. nrf).
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Gaspard, Melchior et Balthazar .- Paris, Gallimard, 1982 .- 282 p. (coll. folio 1415).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Morts et résurrections de Dieter Appelt .- Paris, Herscher, 1981.
- édition originale utilisée -

I - Ouvrages de Michel TOURNIER

TOURNIER (Michel) .- Le Vol du vampire. Notes de lecture .- Paris, Mercure de France, 1981 .- 400 p.
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) et BOUBAT (Edouard) .- Vues de dos .- Paris, Gallimard, 1981 .- 96 p. (coll. nrf).
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) et MULLER (Konrad R.) .- François Mitterrand .- Paris, Flammarion, 1983 .- 128 p.
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Gilles et Jeanne .- Paris, Gallimard, 1983 .- 152 p. (coll. nrf).
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Les Rois Mages .- Paris, Gallimard, 1983 .- 80 p.
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- Les Rois Mages .- Nouvelle édition illustrée .- Paris, Gallimard, 1985 .- 158 p. (coll. folio junior 280).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel) et TOUBEAU (Jean-Max) .- Le Vagabond immobile .- Paris, Gallimard, 1984 .- 109 p. (coll. nrf).
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) et BOUBAT (Edouard) .- Journal de voyage au Canada .- Paris, Robert Laffont, 1984 .- 180 p.
- édition française utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Sept contes .- Paris, Gallimard, 1984 .- 123 p. (coll. folio junior 264).
- édition originale utilisée -

I - Ouvrages de Michel TOURNIER

TOURNIER (Michel) .- La Goutte d'or .- Paris, Gallimard, 1985 .- 152 p. (coll. nrf).
- édition originale -

TOURNIER (Michel) .- La Goutte d'or :- Paris, Gallimard, 1988 .- 224 p. (coll. folio 1908).
- édition utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Petites proses .- Paris, Gallimard, 1986 .- 247 p. (coll. folio 1768).
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Le Tabor et le Sinaï. Essais sur l'art contemporain .- Paris, Belfond, 1988 .- 184 p.
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Le Médianoche amoureux .- Paris, Gallimard, 1989 .- 269 p. (coll. nrf).
- édition originale utilisée -

TOURNIER (Michel) .- Les Contes du médianoche .- Paris, Gallimard, 1989 .- 126 p. (coll. folio junior 553).
- édition originale utilisée -

Préfaces de Michel Tournier :

BOUBAT (Edouard) et al. .- Miroirs. Autoportraits .- Paris, Denoël, 1973 .- 198 p.

CLERGUE (Lucien) .- Mers, Plages, Sources et Torrents, Arbres .- Paris, Perceval, 1974.

MORDACQ (Philippe) .- Le Menu. Une histoire illustrée de 1751 à nos jours .- Paris, Robert Laffont, 1989 .- 153 p.

II - Ouvrages sur Michel TOURNIER

BOULOUMIE (Arlette) .- Michel Tournier, une quête de l'androgyne. Thèse de doctorat .- Université de Paris IV, 1985 .- 604 p.

BOULOUMIE (Arlette) .- Michel Tournier. Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier .- Paris, José Corti, 1988 .- 278 p.

BOUTTIER (P.) .- Textes de Michel Tournier. Images et appropriations. Thèse de 3e cycle .- Université de Paris VII .- 1979.

DALY (Maura Aiken) .- Initiation and the mythic method in the novels of Tournier .- Diss. Abstr. XLI
[Thèse The Johns Hopkins Univ. 1981] .- 241 p.

GUICHARD (Nicole) .- Michel Tournier : autrui et la quête du double .- Paris, Didier, 1989 .- 359 p.

JAY (Salim) .- Idriss, Michel Tournier et les autres .- Paris, Ed. de la Différence, 1986 .- 103 p. (coll. Essais).

KOSTER (Serge) .- Michel Tournier .- Paris, Veyrier, 1985 .- 168 p. (coll. Les Plumes du temps 19).

LE PECHON (Brigitte) .- L'Univers imaginaire de Tournier. Mémoire de maîtrise .- Université d'Angers, 1978 .- 150 p.

MERLLIE (Françoise) .- Michel Tournier .- Paris, Belfond, 1988 .- 283 p. (coll. les dossiers belfond).

MIGNONE (Patricia) .- Les Symboles et le Sacré. Une relecture de l'oeuvre de Michel Tournier. Mémoire de licence en philologie romane .- Université de Liège, 1980-1981 .- 190 p.

POIRIER (Jacques) .- Le Thème du double et les structures binaires dans l'oeuvre de Tournier. Thèse de 3e cycle .- Université de Dijon, 1983.

II - Ouvrages sur Michel TOURNIER

RIZK (Hoda) .- Articulations et fonctions des mythes de l'ogre et de l'androgyne dans "Le Roi des Aulnes" et "Les Météores" de Tournier .- Thèse de 3e cycle .- Université de Paris VII, 1981 .- 361 p.

SBIROLI (Lynn Salkin) .- Michel Tournier : la Séduction du jeu .- Genève-Paris, Slatkine, 1987 .- 196 p. (coll. Textes et études - Domaine français 13).

STIRN (François) .- Vendredi ou Les limbes du Pacifique. Tournier .- Nouvelle édition .- Paris, Hatier, 1984 .- 78 p. (coll. Profil d'une oeuvre, profil littérature 86).

YANELLE (Pierre) .- La Métamorphose, une symbolique de l'"inversion" dans l'oeuvre de Michel Tournier. Mémoire de maîtrise .- Université de Metz, 1980 .- 125 p.

YANELLE (Pierre) .- Mort et initiation dans l'oeuvre de Michel Tournier .- Etude comparative. Mémoire de D.E.A. .- Université de Metz, 1981.

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

ADAM (Paul), MOLLAT (Michel) et al. .- Histoire des pêches maritimes en France .- Toulouse, Privat, 1987 .- 414 p. (coll. Bibliothèque historique).

AIMARD (Paule) .- L'Enfant et la magie du langage .- Paris, Laffont, 1984 .- 238 p. (coll. "Réponses").

AINSWORTH (Mary D.S.) et al. .- La Recherche en éthologie .- Paris, Ed. du Seuil, La Recherche, 1979 .- 319 p. (coll. Points sciences 17).

ALCOUFFE (Daniel) et al. .- La Table et le partage .- Paris, Documentation française, 1986 .- 216 p. (coll. Rencontres de l'Ecole du Louvre).

ALEGRIA (J.) et al. .- L'Espace et le temps aujourd'hui .- Paris, Ed. du Seuil, 1983 .- 309 p. (coll. Point Inédit Sciences).

ALLEAU (René) .- Enigmes et symboles du Mont Saint-Michel .- Paris, Julliard, 1970 .- 312 p. (coll. "Les lieux et les dieux").

ALLEAU (René) .- La Science des symboles .- Paris, Payot, 1977 .- 292 p.

BACHELARD (Gaston) .- L'Eau et les rêves .- 22e édition .- Paris, Corti, 1989 .- 268 p.

BACHELARD (Gaston) .- La Poétique de l'espace .- 4e édition .- Paris, P.U.F., 1989 .- 215 p. (coll. Quadrige 24).

BACHELARD (Gaston) .- La Psychanalyse du feu .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1985 .- 184 p. (coll. folio essais 25).

BACHELARD (Gaston) .- La Terre et les rêveries du repos .- 15e édition .- Paris, Corti, 1988 .- 339 p.

BANDIER (N.) DEHOUX-FANGET (D.) et GRAFMEYER (Y) .- La Ville .- 2e édition .- Paris, Hatier, 1983 .- 80 p. (coll. Profil dossier 522).

BANN (Stephen) et al. .- La Ville n'est pas un lieu .- Paris, Union générale d'éditions, 1977 .- 446 p. (coll. 10-18 1193).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

BARTHES (Roland) .- Mythologies .- Paris, Ed. du Seuil, 1970 .- 256 p. (coll. Points 10).

BAUDRILLARD (Jean) .- Le Système des objets .- Paris, Denoël-Gonthier, 1972 .- 256 p. (coll. Bibliothèque Médiations 93).

BAYARD (Jean-Pierre) .- Histoire des légendes .- Paris, P.U.F., 1955 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 670).

BEIGBEDER (Olivier) .- La Symbolique .- 3e édition .- Paris, P.U.F., 1968 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 749).

BELY (Lucien) et GISSEROT (Jean-Paul) .- Mont Saint-Michel .- Rennes, Ed. Ouest-France, 1983 .- 93 p.

BENOIST (Luc) .- Signes, symboles et mythes .- Paris, P.U.F., 1975 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 1605).

BERQUE (Augustin) .- Vivre l'espace au Japon .- Paris, P.U.F., 1982 .- 224 p. (coll. Espace et liberté).

BETTELHEIM (Bruno) .- Les Blessures symboliques : essai d'interprétation des rites d'initiation .- 2e édition .- Paris, Gallimard, 1977 .- 252 p. (coll. Tel 16).

BOFILL (Ricardo) et ANDRE (Jean-Louis) .- Espaces d'une vie .- Paris, Odile Jacob, 1989 .- 254 p.

BOUCHARD (Pascal) et LESCOUR (Didier) .- Pays de Caux .- Paris, Garnier Frères, 1981 .- 190 p. (coll. Des mots et des gens).

BOUDON (Philippe) .- Sur l'Espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture .- 3e édition .- Paris, Dunod, 1977 .- 138 p. (coll. Aspects de l'Urbanisme).

BOURDIEU (Pierre) .- Le Sens pratique .- Paris, Ed. de Minuit, 1980 .- 500 p. (coll. Le sens commun).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

BOUYER (Christian) .- Folklore du boulanger .- Paris, Maisonneuve et Larose, 1984 .- 126 p.

BRIGHELLI (Jean-Paul) .- Entre ciel et mer, le Mont Saint-Michel .- Paris, Gallimard, 1987 .- 192 p. (coll. Découvertes Gallimard/Architecture 28).

BRUNET (Christian) .- Braque et l'espace .- Paris, Klincksieck, 1971 .- 184 p.

CAILLOIS (Roger) .- L'Homme et le sacré .- Paris, Gallimard, 1988 .- 247 p. (coll. folio essais 84).

CAILLOIS (Roger) .- Le Mythe et l'Homme .- Paris, Gallimard, 1987 .- 188 p. (coll. folio essais 56).

CASTEX (J.), DEPAULE (J. Ch.) et PANERAI (Ph.) .- Formes urbaines : de l'îlot à la barre .- Paris, Dunod, 1978 .- 230 p. (coll. Aspects de l'Urbanisme).

CAYROL (Jean) .- De l'Espace humain .- Paris, Ed. du Seuil, 1968 .- 194 p. (coll. Intuitions).

CEPPE (Jean-Louis) .- La Pratique de la ville dans l'aménagement du territoire .- Paris, Ed. Le Cercle d'Or, 1979 .- 217 p.

CHAMPEAUX (Gérard de) et STERCKY (Sébastien) .- Introduction au monde des symboles .- 3e édition .- La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1966 .- 472 p.

CHIROL (Elisabeth) et GASPERINI (Arlette) .- Rouen .- Colmar-Ingersheim, Saep, 1972 .- 124 p.

CHOAY (Françoise) .- L'Urbanisme. Utopies et réalités. Une anthologie .- Paris, Ed. du Seuil, 1965 .- 448 p.

CHOAY (F.) et al. .- Le Sens de la Ville. .- Paris, Ed. du Seuil, 1972 .- 187 p.

CHOMBART DE LAUWE (Marie-José) .- Un Monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe .- Paris, Payot, 1971 .- 454 p. (coll. Payothèque).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

CHOMBART DE LAUWE (Paul Henry) .- Des Hommes et des villes .- 2e édition .- Paris, Payot, 1965 .- 250 p. (coll. Etudes et documents).

CLEREC (Gérard) .- Les Symboles fondamentaux .- Villeneuve Saint-Georges, Ed. Rosicruciennes, 1987 .- 79 p.

DABEZIES (André) .- Le Mythe de Faust .- Paris, Armand Colin, 1972 .- 400 p. (coll. U prisme 5).

DAGOGNET (François) .- Le Nombre et le lieu .- Paris, Vrin, 1984 .- 212 p. (coll. Problèmes et controverses).

DAVID (Francis) .- Intérieurs d'écrivains .- Paris, Editions du dernier Terrain Vague, 1982 .- 201 p.

DAVY (Marie-Madeleine) .- Le Désert intérieur .- 3e édition .- Paris, Albin Michel, 1988 .- 227 p. (coll. "Spiritualités vivantes").

DEPAULE (Jean-Charles) et ARNAUD (Jean-Luc) .- A travers le mur .- Paris, Ed. du Centre G. Pompidou et du Centre de Création Industrielle, 1985 .- 314 p. (coll. alors 9).

DEVIGNES (Antoine) .- Jardins retrouvés .- Le Puy, Christine Bonneton, 1981 .- 127 p. (coll. Le savoir d'autrefois pour mieux vivre aujourd'hui).

DIDELOT (Danièle) .- Structure de l'espace, image du corps chez deux enfants présentant des troubles de l'organisation spatio-temporelle .- Nancy, P.U.N., 1983 .- 142 p.

DOLTO (Françoise) .- Au Jeu du désir. Essais cliniques .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1988 .- 346 p. (coll. Points 192).

DORFLES (Gilles) .- Mythes et rites d'aujourd'hui .- Paris, Klincksieck, 1975 .- 283 p. (coll. "esthétique").

DURAND (Gilbert) .- L'Imagination symbolique .- Nouvelle édition .- Paris, P.U.F., 1989 .- 133 p. (coll. Quadrige 51).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

DURAND (Gilbert) .- Les Structures anthropologiques de l'imaginaire .- 10e édition .- Paris, Dunod, 1987 .- 536 p.

EIGELDINGER (Marc) .- Lumières du mythe .- Paris, P.U.F., 1983 .- 222 p. (coll. écriture).

ELIADE (Mircea) .- Aspects du mythe .- Paris, Gallimard, 1963 .- 249 p. (coll. idées 32).

ELIADE (Mircea) .- Briser le toit de la maison : la créativité et ses symboles .- Paris, Gallimard, 1986 .- 360 p. (coll. essais 229).

ELIADE (Mircea) .- Images et symboles .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1988 .- 238 p. (coll. Tel 44).

ELIADE (Mircea) .- Mythes, rêves et mystères .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1989 .- 288 p. (coll. folio essais 128).

ELIADE (Mircea) .- Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1959 .- 286 p. (coll. idées 332).

ELIADE (Mircea) .- Le Sacré et le profane .- Paris, Gallimard, 1988 .- 185 p. (coll. folio essais 82).

ENAUD (François) et JOUBERT (Luc) .- Le Mont Saint-Michel .- Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1966 .- 195 p.

ENGEL (David H.), MASANOBU (K.) et SEIKE (K.) .- Une Note japonaise dans votre jardin .- Paris, Flammarion, 1986 .- 80 p. (coll. La Maison rustique).

FARB (Peter) et ARMELAGOS (George) .- Anthropologie des coutumes alimentaires .- Paris, Denoël, 1985 .- 269 p.

FAYE (Paul) et al. .- Sites et Sitologie : comment construire sans casser le paysage .- Paris, J.J. Pauvert, 1974 .- 159 p.

FISCHER (Gustave Nicolas) .- La Psychosociologie de l'espace .- Paris, P.U.F., 1981 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 1925).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

FISCHER (Gustave Nicolas) .- Le Travail et son espace .- Paris, Dunod, 1983 .- 95 p. (coll. Les pratiques de l'espace).

FLAHAULT (François) .- L'Interprétation des contes .- Paris, Denoël, 1988 .- 309 p.

FORDHAM (Frieda) .- Introduction à la psychologie de Jung .- 4e édition .- Paris, Imago, 1988 .- 174 p.

FRANZ (Marie-Louise von) .- Les Mythes de création : processus créateur et modèles de créativité.- Paris, La Fontaine de Pierre, 1982 .- 290 p.

FREMONT (Armand) et al. .- Découvrir la France. Le Maine et la Normandie .- Paris, Larousse, 1972 .- 100 p.

FREUD (Sigmund) .- Essais de psychanalyse .- Nouvelle édition .- Paris, Payot, 1965 .- 280 p. (coll. Petite Bibliothèque Payot 44).

GASCAR (Pierre) .- Normandie .- Paris, Arthaud, 1962 .- 232 p.

GEORGE (Pierre) .- L'Environnement .- Paris, P.U.F., 1971 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 1450).

GRUYER (Paul) .- Un mois en Normandie.- Paris, Hachette, 1922 .- 208 p. (coll. Un mois en ...).

GUILLIER (Gérard) .- Nous avons bâti le Mont Saint-Michel .- Rennes, Ed. Ouest France, 1978 .- 64 p.

GUILLON (Louis-Marie), LEGENDRE (Claudine) et RETIERE (Christian) .- La Nature en baie du Mont Saint-Michel .- Rennes, Ed. Ouest France, 1985 .- 32 p. (coll. "Nature" protection des rivages).

HADDAD (Gérard) .- Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle .- Paris, Grasset, 1984 .- 220 p. (coll. Figures).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

HALL (Edward T.) .- La Dimension cachée .- Paris, Ed. du Seuil, 1971 .- 256 p. (coll. Points Civilisation 89).

HERVAL (René) .- Normandie .- Paris, B. Arthaud, 1971 .- 406 p. (coll. Les Beaux Pays).

HRDLICKA (V. et Z.) .- L'Art des jardins japonais .- Paris, Gründ, 1981 .- 192 p.

JANTZEN (René) .- Montagne et symboles .- Lyon, P.U.L., 1988 .- 383 p.

JONES (Emrys) .- La Ville et la cité .- Paris, Ed. du Mercure de France, 1973 .- 205 p. (coll. Environnement et société).

JORRAND (Caroline) .- L'Espace territorial des peuples chasseurs-cueilleurs - Perspectives archéologiques. Thèse de 3e cycle .- Besançon, 1981 .- 245 p.

JOURDAN (Michel) .- La Maison sur la montagne .- Paris, Ed. Entente, 1979 .- 127 p. (Coll. Antidotes).

JUNG (Carl Gustav) .- Métamorphoses de l'âme et ses symboles .- 4e édition .- Genève, Georg, Librairie de l'Université Georg & Cie, 1978 .- 776 p.

JUNG (Carl Gustav) .- Psychologie et alchimie .- Nouvelle édition .- Paris, Buchet/Chastel, 1983 .- 705 p.

JUNG (Carl Gustav) et al. .- L'Homme et ses symboles .- Nouvelle édition .- Paris, Robert Laffont, 1983 .- 320 p.

LE CORBUSIER .- La Charte d'Athènes .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. de Minuit, 1957 .- 190 p. (coll. Points 25).

LE CORBUSIER .- Manière de penser l'urbanisme .- Nouvelle édition .- Paris, Denoël-Gonthier, 1972 .- 205 p. (coll. Bibliothèque Médiations 2).

LE CORBUSIER .- Quand les Cathédrales étaient blanches .- Nouvelle édition .- Paris, Denoël-Gonthier, 1977 .- 253 p. (coll. Bibliothèque Médiations 38).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

LE CORBUSIER .- Sur les 4 Routes .- Paris, Denoël-Gonthier, 1970 .- 290 p. (coll. Bibliothèque Médiations 70).

LE DONNE (André) .- L'Architecte dans la cité .- Paris, Ed. du Seuil, 1945 .- 80 p.

LEDRUT (Raymond) .- Les Images de la ville .- Paris, Anthropos, 1973 .- 390 p. (coll. société et urbanisme).

Le Grand Livre gastronomique de la Normandie (collectif) .- Condé-sur-Noireau, Ch. Corlet, 1985 .- 288 p.

LEROI-GOURHAN (André) - Les Racines du monde. Entretien avec ROCQUET (Claude-Henri) .- Paris, Belfond, 1982 .- 279 p.

LEVI-STRAUSS (Claude) .- Anthropologie structurale I .- 2e édition .- Paris, Plon, 1974 .- 452 p.

LEVI-STRAUSS (Claude) .- Anthropologie structurale II .- Paris, Plon, 1973 .- 450 p.

LEVI-STRAUSS (Claude) .- Le Cru et le cuit .- Paris, Plon, 1964 .- 404 p. (coll. Mythologiques 01).

LEVI-STRAUSS (Claude) .- Du Miel aux cendres .- Paris, Plon, 1967 .- 456 p. (coll. Mythologiques 02).

LEVI-STRAUSS (Claude) .- L'Origine des manières de table .- Paris, Plon, 1968 .- 480 p. (coll. Mythologiques 03).

LEVI-STRAUSS (Claude) .- La Pensée sauvage .- Nouvelle édition .- Paris, Plon, 1976 .- 396 p.

LEVI-STRAUSS (Claude) .- La Potière jalouse .- Paris, Plon, 1985 .- 314 p.

LEVI-STRAUSS (Claude) et al. .- Des Symboles et leurs doubles .- Paris, Plon, 1989 .- 272 p.

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

LORENZ (Konrad) .- Les Fondements de l'éthologie .- Paris, Flammarion, 1984 .- 426 p. (coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique).

LOUX (Françoise) .- Pratiques et savoirs populaires. Le corps dans la société traditionnelle .- Paris, Berger-Levrault, 1979 .- 180 p. (coll. Espace des hommes).

LYNCH (Kevin) .- L'Image de la Cité .- Paris, Dunod, 1976 .- 222 p. (coll. Aspects de l'Urbanisme).

MALMBERG (Bertil) .- Signes et symboles : les bases du langage humain .- Paris, A. et J. Picard, 1977 .- 454 p. (coll. Connaissance des langues 11).

MANNONI (Maud) .- Un Lieu pour vivre .- Paris, Ed. du Seuil, 1984 .- 320 p. (coll. Points 155).

MANNONI (O.) .- Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène.- Paris, Ed. du Seuil, 1969 .- 322 p. (coll. Le champ freudien).

MARC (Olivier) .- Psychanalyse de la maison .- Paris, Ed. du Seuil, 1972 .- 160 p.

MARTIN (Lionel) .- Forçats de l'Océan. La grande pêche de Terre-Neuve aux Kerguelen .- Paris, Hermé, 1986 .- 284 p.

MATORE (Georges) .- L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain .- Paris, Nizet, 1976 .- 320 p.

MENU (Michel) .- Les Mythes de la jeunesse .- Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1981 .- 239 p.

MORIN (Edgar) .- La Méthode I. La nature de la nature .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1981 .- 410 p. (coll. Points 123).

Mythes. Images, représentations. Actes du XIVe congrès (Limoges, 1977) de la Société française de littérature générale et comparée .- Paris, Limoges, Didier, Trames, 1981 .- 447 p.

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

PAUL-LEVY (Françoise) et SEGAUD (Marion) .- Anthropologie de l'espace .- Paris Ed. du Centre G. Pompidou, Centre de Création Industrielle, 1983 .- 345 p. (coll. alors 1).

PECAUT (Myriam) .- La Matrice du mythe : essai sur l'inconscient ordinaire .- Paris, Aubier Montaigne, 1982 .- 170 p.

PIAGET (Jean) .- La Formation du symbole chez l'enfant .- 3e édition .- Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1978 .- 312 p. (actualités pédagogiques et psychologiques).

PIAGET (Jean) .- La Représentation de l'espace chez l'enfant .- 4e édition .- Paris, P.U.F., 1981 .- 576 p. (coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine).

PIETTRE (Monique A.) .- Au Commencement était le mythe... .- Paris, Desclée De Brouwer, 1968 .- 271 p.

PIGANIOL (Pierre) .- Du Nid à la cité .- Paris, Dunod, 1970 .- 253 p. (coll. des idées pour mieux vivre).

PINOL-DOURIEZ (Monique) .- La Construction de l'espace .- Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975 .- 240 p.

POUCHAIN (Gérard) .- Promenades en Normandie avec un guide nommé Guy de Maupassant .- Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, 1986 .- 226 p.

PULVER (Max) .- Le Symbolisme de l'écriture .- 3e édition .- Paris, Stock, 1988 .- 329 p. (coll Stock + Plus 66).

RANK (Otto) .- Le Traumatisme de la naissance. Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective .- Nouvelle impression .- Paris, Payot, 1990 .- 240 p. (Petite Bibliothèque Payot 22).

RAPOPORT (Amos) .- Pour une Anthropologie de la maison .- Paris, Dunod, 1972 .- 208 p. (coll. Aspects de l'Urbanisme).

RECHER (Jean) .- Le Grand Métier .- Nouvelle édition .- Paris, Plon, 1987 .- 474 p. (coll. Terre humaine Presses Pocket 3002).

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

REY (Pierre) .- Une saison chez Lacan - Récit .- Paris, Robert Laffont, 1989 .- 223 p.

ROCHETERIE (Jacques de la) .- La Symbologie des rêves. Le corps humain Tome I .- Nouvelle édition .- Paris, Imago, 1987 .- 256 p.

ROCHETERIE (Jacques de la) .- La Symbologie des rêves. La nature. Tome II .- Nouvelle édition .- Paris, Imago, 1988 .- 260 p.

RODARI (Gianni) .- Grammaire de l'imagination .- Paris, Messidor, 1979 .- 251 p.

ROSOLATO (Guy) .- Essais sur le symbolique .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1985 .- 364 p. (coll. Tel 37).

ROSTAING (Charles) .- Les Noms de lieux .- 10e édition .- Paris, P.U.F., 1985 - 128 p. (coll. Que sais-je ? 176).

RUFFIE (Jacques) .- De la biologie à la culture .- Nouvelle édition .- Paris, Flammarion, 1976 .- 304 p. (coll. Champs 128).

RUYER (Raymond) .- L'Animal, l'homme, la fonction symbolique .- Paris, Gallimard, 1964 .- 272 p. (coll. L'Avenir de la science).

SCHÖFFER (Nicolas) .- La Nouvelle Charte de la ville .- Paris, Denoël-Gonthier, 1974 .- 117 p. (coll. Bibliothèque Médiations 119).

SEBILLOT (Paul) .- La Faune. Le folklore de France, Tome V .- Paris, Imago, 1984 .- 386 p.

SITTE (Camillo) .- L'Art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques .- Paris, Ed. L'Equerre, D. Vincent, 1980 .- 209 p.

SOUZENELLE (Annick de) .- Le Symbolisme du corps humain. De l'arbre de vie au schéma corporel .- St-Jean-de-Braye, Dangles, 1984 .- 477 p. (coll. horizons ésotériques).

THIBON (Gustave) .- L'Equilibre et l'harmonie .- Paris, Fayard, 1976 .- 253 p.

III - Ouvrages sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

TODOROV (Tzvetan) .- Théories du symbole .- Paris, Ed. du Seuil, 1977 .- 375 p. (coll. Poétique).

TOYNBEE (Arnold) .- Les Villes dans l'histoire .- Paris, Payot, 1972 .- 287 p. (coll. Le regard de l'histoire).

TUZET (Hélène) .- Le Cosmos et l'imagination .- 2e édition .- Paris, Corti, 1988 .- 539 p.

UNLACK (G.) .- De Vitruve à Le Corbusier. Textes d'architectes .- Paris, Dunod, 1967 .- 154 p.

VENTURI (Robert) .- De l'Ambiguïté en Architecture .- Paris, Dunod, 1976 .- 141 p. (coll. Aspects de l'Urbanisme).

VIERNE (Simone) et al. - L'Imaginaire des nourritures .- Grenoble, P.U.G., 1989 .- 160 p. (coll. Bibliothèque de l'imaginaire).

WEISGERBER (Jean) et al. .- Le Réalisme magique .- Bruxelles, Ed. Centre d'étude des avant-gardes littéraires, Age d'homme, 1988 .- 301 p.

WILLIAMS (Jay) et AURIANGE (D.) .- Vie et moeurs au Moyen Age .- Paris, R.S.T., 1967 .- 160 p.

IV - Ouvrages sur la littérature

ADAM (Jean-Michel) .- Le Texte narratif : précis d'analyse textuelle .- Paris, Nathan, 1985 .- 340 p. (coll. U2).

ADAM (Jean-Michel) .- Le récit .- 2e édition .- Paris, P.U.F., 1987 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 2149).

ALBOUY (Pierre) .- Mythes et mythologies dans la littérature française .- 2e édition .- Paris, Armand Colin, 1985 .- 340 p. (coll. U2 49).

ALPHANT (Marianne) et al. .- Photographes en quête d'auteurs .- Paris, Agence VU, 1986 .- 79 p.

BAKHTINE (Mikhaïl) .- Esthétique et théorie du roman.- Paris, Gallimard, 1978 .- 488 p. (coll. Tel 120).

BARBOTIN (Edmond) et al. .- Qu'est-ce qu'un texte ? .- Paris, José Corti, 1975 .- 208 p.

BARTHES (Roland) .- Le Degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1972 .- 192 p. (coll. Points 35).

BARTHES (Roland) .- Le Plaisir du texte .- Paris, Ed. du Seuil, 1973 .- 112 p. (coll. Tel quel).

BARTHES (Roland) .- S/Z .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1976 .- 277 p. (coll. Points Littérature 70).

BARTHES (Roland) et al. .- Littérature et réalité .- Paris, Ed. du Seuil, 1982 .- 185 p. (coll. Points Inédit 142).

BARTHES (Roland) et al. .- Poétique du récit .- Paris, Ed. du Seuil, 1977 .- 183 p. (coll. Points 78).

BARTHES (Roland) et NADEAU (Maurice) .- Sur la littérature .- Grenoble, P.U.G., 1980 .- 55 p.

BAYARD (Jean-Pierre) .- Histoire des légendes .- Paris, P.U.F., 1955 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 670)

IV - Ouvrages sur la littérature

BELLEMIN-NOEL (Jean) .- Les Contes et leurs fantasmes .- Paris, P.U.F., 1983 .- 185 p. (coll. Ecriture).

BELLEMIN-NOEL (Jean) .- Psychanalyse et littérature .- 2e édition .- Paris, P.U.F., 1984 - 128 p. (coll. Que sais-je ? 1752).

BELLEMIN-NOEL (Jean) .- Vers l'inconscient du texte .- Paris, P.U.F., 1979 .- 203 p. (coll. Ecriture).

BELLOTO (Bruno) et al. .- Espaces et Imaginaire. Ville - Montagne - Carrefours .- Grenoble, P.U.G., 1979 .- 106 p. (coll. Bibliothèque de l'imaginaire).

BETTELHEIM (Bruno) .- Psychanalyse des contes de fées .- Nouvelle édition .- Paris, Robert Laffont, 1976 .- 404 p. (coll. "Réponses").

BLAMPAIN (Daniel) .- La Littérature de jeunesse pour un autre usage .- Bruxelles, Fernand Nathan et Labor, 1979 .- 137 p. (coll. "Dossiers Média").

BLANCHOT (Maurice) .- L'Espace littéraire .- 2e édition .- Paris, Gallimard, 1988 .- 376 p. (coll. folio essais 89).

BOCCACE (Jean) .- Contes. Le Décaméron .- Paris, Garnier Frères, 1963 .- 724 p.

BOISDEFFRE (Pierre de) .- Le Roman français depuis 1900 .- 2e édition .- Paris, P.U.F., 1985 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 49).

BONNEFOY (Claude) .- Panorama critique de la littérature moderne .- Paris, Belfond, 1980 .- 486 p.

BONNET (Henri) .- Roman et Poésie. Essai sur l'esthétique des genres .- Nouvelle édition rev. .- Paris, Nizet, 1980 .- 296 p.

BOURNEUF (Roland) et OUELLET (Réal) .- L'Univers du roman .- 5e édition .- Paris, P.U.F., 1989 .- 256 p. (coll. Littératures modernes).

IV - Ouvrages sur la littérature

BOYES (Dennis) .- Initiation et sagesse des contes de fées .- Paris, Albin Michel, 1988 .- 184 p. (coll. Spiritualités vivantes 71).

BRUNEL (Pierre) et al. .- La Critique littéraire .- Paris, P.U.F., 1977 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 664).

BUTOR (Michel) .- Essais sur le roman .- Paris, Gallimard, 1972 .- 185 p. (coll. idées 188).

CASTEX (Pierre-Georges) .- Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant .- Nouvelle édition .- Paris, José Corti, 1987 .- 468 p.

CAYROL (Jean) .- Les Mots sont aussi des demeures.- Paris, Ed. du Seuil, 1953 .- 144 p.

CELLIER (Léon) .- Parcours initiatiques .- Neuchâtel-Grenoble, Ed. de la Baconnière et P.U.G., 1977 .- 311 p. (coll. Langages).

COHN (D.) .- La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman - Paris, Ed. du Seuil, 1981 .- 320 p. (coll. Poétique).

COURTES (Joseph) .- Le Conte populaire : poétique et mythologie .- Paris, P.U.F., 1986 .- 254 p. (coll. Formes sémiotiques).

CROIX (Robert de la) .- Les Ecrivains de la Mer .- Etrépilly, Christian de Bartillat, 1986 .- 272 p. (coll. "Terroirs de France").

DABEZIES (André) .- Le Mythe de Faust .- Paris, Armand Colin, 1972 .- 400 p. (coll. U prisme).

DALLENBACH (Lucien) .- Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme .- Paris, Ed. du Seuil, 1977 .- 253 p. (coll. Poétique).

DEBRAY GENETTE (Raymonde) .- Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert .- Paris, Ed. du Seuil, 1988 .- 315 p. (coll. Poétique).

DEVIGNE (Roger) .- Le Légendaire des provinces françaises à travers notre folklore .- 2e édition .- Paris, Pygmalion, 1978 .- 251 p.

IV - Ouvrages sur la littérature

DUMEZIL (Georges) .- Du Mythe au roman .- 3e édition .- Paris, P.U.F., 1987 .- 208 p. (coll. Quadrige 41).

DUPRIEZ (Bernard) .- Gradus, les procédés littéraires .- Paris, U.G.E., 1980 .- 544 p. (coll. 10/18).

ESCARPIT (Denise) .- La Littérature d'enfance et de jeunesse .- Paris, P.U.F., 1981 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 1881).

ESCARPIT (Robert) - Sociologie de la littérature .- 7e édition .- Paris, P.U.F., 1986 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 777).

ESCARPIT (Robert) et al. - Le Littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature .- Paris, Flammarion, 1970 .- 318 p. (coll. champ sociologique).

EZINE (Jean-Louis) - Les Ecrivains sur la sellette .- Paris, Ed. du Seuil, 1981 .- 298 p.

FLAHAULT (François) .- L'Interprétation des contes .- Paris, Denoël, 1988 .- 312 p.

FRANZ (Marie-Louise von) .- L'Interprétation des contes de fées .- Nouvelle édition rev. et corr. .- Paris, Dervy-Livres, 1987 .- 235 p. (coll. la Fontaine de Pierre).

GAC (Paule) .- Le Pays merveilleux. Les contes ont une histoire .- Paris, Ed. du Lieu commun, 1986 .- 262 p.

GENETTE (Gérard) .- Figures II .- Paris, Ed. du Seuil, 1969 .- 298 p. (coll. Tel Quel).

GENETTE (Gérard) .- Introduction à l'architexte .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1979 .- 90 p. (coll. Poétique).

GENETTE (Gérard) .- Nouveau discours du récit .- Paris, Ed. du Seuil, 1983 .- 128 p. (coll. Poétique).

IV - Ouvrages sur la littérature

GENETTE (Gérard) .- Palimpsestes. La littérature au second degré .- Paris, Ed. du Seuil, 1982 .- 474 p. (coll. Poétique).

GENETTE (Gérard) .- Seuils .- Paris, Ed. du Seuil, 1987 .- 394 p. (coll. Poétique).

GENETTE (Gérard) et al. .- Théorie des genres .- Paris, Ed. du Seuil, 1986 .- 209 p. (coll. Points Littérature 181).

GODENNE (René) .- La Nouvelle française .- Paris, P.U.F., 1974 .- 176 p. (coll. SUP Littératures modernes 3).

HAMBURGER (Käte) .- Logique des genres littéraires .- Paris, Ed. du Seuil, 1986 .- 312 p. (coll. Poétique).

HELD (Jacqueline) .- L'Enfant, le Livre et l'Ecrivain .- Paris, Ed. du Scarabée, 1984 .- 207 p. (coll. Pédagogies nouvelles).

HELIAS (Pierre-Jakez) .- Le Cheval d'orgueil .- Nouvelle édition .- Paris, Plon, 1982 .- 625 p. (coll. Terre humaine Presses Pocket 3000).

HUGO (Victor) .- Oeuvres complètes-Poésie III .- Paris, Robert Laffont, 1985 .- 1 524 p. (coll. Bouquins).

L'Interprétation des textes sous la direction de REICHLER (Claude) .- Paris, Ed. de Minuit, 1989 .- 222 p. (coll. Arguments).

ISSACHAROFF (Michael) .- L'Espace et la nouvelle .- Paris, José Corti, 1976 .- 122 p.

JAKOBSON (Roman) .- Huit questions de poétique .- Paris, Ed. du Seuil, 1977 .- 188 p. (coll. Points 85).

JEAN (Georges) .- Le Pouvoir des contes .- Tournai, Casterman, 1981 .- 239 p. (coll. E3).

JEAN (Georges) .- Le Roman .- Paris, Ed. du Seuil, 1971 .- 268 p. (coll. Peuple et culture).

IV - Ouvrages sur la littérature

JOHANNOT (Yvonne) .- Tourner la page : livres, rites et symboles .- Sainte-Agnès, Jérôme Millon, 1988 .- 200 p.

JOLLES (André) .- Formes simples .- Paris, Ed. du Seuil, 1972 .- 224 p. (coll. Poétique).

JOUVE (Vincent) .- La Littérature selon Barthes .- Paris, Ed. de Minuit, 1986 .- 108 p. (coll. Arguments).

JUNGER (Ernst) .- L'Auteur et l'écriture .- Paris, Christian Bourgois, 1982 .- 253 p.

KAES (René), PERROT (Jean) et al. .- Contes et divans. Les fonctions psychiques des oeuvres de fiction .- Paris, Dunod, 1990 .- 240 p (coll. Inconscient et culture).

LECARME (Jacques) et VERCIER (Bruno) .- La Littérature en France depuis 1968 .- Paris, Bordas, 1982 .- 320 p.

LEIRIS (Michel) .- Langage, Tangage ou ce que les mots me disent .- Paris, Gallimard, 1985 .- 191 p. (coll. nrf).

MACHEREY (Pierre) .- Pour une théorie de la production littéraire .- Nouvelle édition .- Paris, Maspéro, 1980 .- 332 p. (coll. Théorie).

MASSIGNON (Geneviève) .- De bouche à oreilles. Le Conte populaire français .- Paris, Berger-Levrault, 1983 .- 416 p. (coll. "Territoires").

MAURON (Charles) .- Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique .- 8e édition .- Paris, José Corti, 1988 .- 360 p.

MICHAUD (Guy) .- L'Oeuvre et ses techniques .- Nouvelle édition .- Paris, Nizet, 1983 .- 271 p.

MITTERAND (Henri) .- Le Discours du roman .- 2e édition .- Paris, P.U.F., 1986 .- 266 p. (coll. écriture).

IV - Ouvrages sur la littérature

MONBALLIN (Michèle) .- Gracq, création et recréation de l'espace .- 2e édition .- Paris, Bruxelles, Ed. Universitaires, De Boeck Université .- 1988 .- 323 p. (coll. Prisme méthodes 2).

MOREAU (François) .- L'Image littéraire .- Nouvelle édition .- Paris, S.E.D.E.S., 1983 .- 128 p.

MUCHNIK (Nicole), KEHRINGER (Carol) et al. . - De Sartre à Foucault. Vingt ans de grands entretiens dans Le Nouvel Observateur .- Paris, Hachette, 1984 .- 430 p. (coll. HACHETTE littérature).

Mythe. Symbole. Roman. Actes du Colloque d'Amiens .- Paris, P.U.F., 1980 .- 147 p.

PANKOW (Gisela) .- L'Homme et son espace vécu : analyses littéraires .- Paris, Aubier Montaigne, 1986 .- 192 p.

PAVEL (Thomas) .- Univers de la fiction .- Paris, Ed. du Seuil, 1988 .- 216 p. (coll. Poétique).

PEJU (Pierre) .- L'Archipel des contes .- Paris, Aubier, 1989 .- 203 p.

PEJU (Pierre) .- La Petite fille dans la forêt des contes .- Paris, Robert Laffont, 1981 .- 296 p. (coll. "Réponses").

PERROT (Jean) .- Mythe et littérature .- Paris, P.U.F., 1976 .- 223 p. (coll. SUP 8).

PROPP (Vladimir) .- Morphologie du conte .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1989 .- 254 p. (coll. Points 12).

PROPP (Vladimir) .- Les Racines historiques du conte merveilleux .- Paris, Gallimard, 1983 .- 484 p. (coll. nrf Bibliothèque des sciences humaines).

PUJADE-RENAUD (Claude) .- L'Ecole dans la littérature .- Paris, ESF, 1986 .- 215 p. (coll. Science de l'éducation).

IV - Ouvrages sur la littérature

RAMBURES (Jean-Louis de) .- Comment travaillent les écrivains ? .- Paris, Flammarion, 1978 .- 167 p.

RAYMOND (Marcel) .- Vérité et Poésie .- Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1964 .- 296 p. (coll. Langages).

RICARDOU (Jean) .- Nouveaux problèmes du roman .- Paris, Ed. du Seuil, 1978 .- 361 p. (coll. Poétique).

RICARDOU (Jean) .- Problèmes du nouveau roman .- Paris, Ed. du Seuil, 1967 .- 208 p.

RICHARD (Jean-Pierre) .- Littérature et sensation .- Paris, Ed. du Seuil, 1954 .- 288 p.

RIFFATERRE (Michael) .- Essais de stylistique structurale .- Paris, Flammarion, 1971 .- 365 p. (coll. Nouvelle Bibliothèque Scientifique).

ROBBE-GRILLET (Alain) .- Pour un nouveau roman .- Nouvelle édition .- Paris, Ed. de Minuit, 1986 .- 147 p. (coll. "Critique").

ROBERT (Marthe) .- Roman des origines et origines du roman .- Paris, Grasset, 1972 .- 368 p.

ROBERT (Raymonde) .- Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle .- Nancy, P.U.N., 1982 .- 509 p.

ROBICHEZ (Jacques) et al. .- Précis de littérature française du XXe siècle .- Paris, P.U.F., 1985 .- 480 p.

RUDLER (Gustave) .- Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraires en littérature française moderne .- Nouvelle réimpression .- Paris - Genève, Slatkine Reprints, 1979 .- 204 p. (coll. ressources).

SANTERRES-SARKANY (Stéphane) .- Théorie de la littérature .- Paris, P.U.F., 1990 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 2514).

IV - Ouvrages sur la littérature

SARTRE (Jean-Paul) .- L'Imagination .- 9e édition .- Paris, P.U.F., 1983 .- 163 p. (coll. Quadrige 1).

SARTRE (Jean-Paul) .- Qu'est-ce que la littérature ? .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1987 .- 315 p. (coll. folio essais 19).

SARTRE (Jean-Paul) .- Situations, IV. Portraits .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1980 .- 463 p. (coll. nrf).

SCHAEFFER (Jean-Marie) .- Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? .- Paris, Ed. du Seuil, 1989 .- 187 p. (coll. Poétique).

SCHNITZER (Luda) .- Ce que disent les contes .- Paris, Ed. du Sorbier, 1981 .- 185 p.

SELLIER (Philippe) .- Le Mythe du héros .- Nouvelle édition .- Paris, Bordas, 1985 .- 208 p. (coll. Univers des Lettres. Thématique).

SIMONSEN (Michèle) .- Le Conte populaire français .- 2e édition .- Paris, P.U.F., 1986 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 1906).

SONTAG (Susan) .- L'Ecriture même : à propos de Barthes .- Paris, Christian Bourgois, 1982 .- 63 p.

SORIANO (Marc) .- Les Contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire .- Edition rev. et corr. .- Paris, Gallimard, 1977 .- 560 p. (coll. Tel 22).

STAROBINSKI (J.) .- Portrait de l'artiste en saltimbanque .- Paris, Flammarion, 1983 .- 152 p. (coll. Champs 125).

SUHAMY (Henri) .- Les Figures de style .- 3e édition .- Paris, P.U.F., 1988 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 1889).

SUHAMY (Henri) .- La Poétique .- Paris, P.U.F., 1986 .- 128 p. (coll. Que sais-je ? 2 311).

SZONDI (Peter) .- Introduction à l'herméneutique littéraire .- De Chladenius à Schleiermacher .- Paris, Ed. du Cerf, 1989 .- 154 p. (coll. "Passages").

IV - Ouvrages sur la littérature

TADIE (Jean-Yves) .- La Critique littéraire au XXe siècle .- Paris, Belfond, 1987 .- 318 p. (coll. les dossiers belfond).

TODOROV (Tzvetan) .- Les Genres du discours .- Paris, Ed. du Seuil, 1978 .- 320 p. (coll. Poétique 22).

TODOROV (Tzvetan) .- Poétique de la prose .- Paris, Ed. du Seuil, 1971 .- 256 p. (coll. Poétique).

TODOROV (Tzvetan) .- Symbolisme et interprétation .- Paris, Ed. du Seuil, 1978 .- 176 p. (coll. Poétique).

VACHON (André) .- Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel .- Paris, Ed. du Seuil, 1965 .- 455 p. (coll. Pierres Vives).

VALERY (Paul) .- Oeuvres II .- Nouvelle édition .- Paris, Gallimard, 1960 .- 1 725 p. (coll. nrf Pléiade).

VERRIER (Jean) .- Les Débuts de romans .- Paris, Bertrand Lacoste, 1988 .- 112 p. (coll. Techniques du français. Parcours de lecture).

VIERNE (Simone) .- Jules Verne et le roman initiatique .- Paris, Ed. du Sirac, 1973 .- 779 p.

VIERNE (Simone) .- Rite, roman, initiation .- 2e édition rev. et augm .- Grenoble, P.U.G., 1987 .- 160 p.

VOLTAIRE .- Romans et contes .- Nouvelle édition .- Paris, Garnier-Flammarion, 1966 .- 717 p. (coll. GF).

WELLEK (René) et WARREN (Austin) .- La Théorie littéraire .- 5e édition .- Paris, Ed. du Seuil, 1971 .- 398 p. (coll. Poétique).

WIEDER (Catherine) .- Eléments de Psychanalyse pour le texte Littéraire .- Paris, Bordas, 1988 .- 165 p.

WOOLF (V.) .- L'Art du roman .- Paris, Ed. du Seuil, 1982 .- 205 p.

ZERAFFA (Michel) .- Roman et société .- 2e édition .- Paris, P.U.F. , 1976 .- 194 p. (coll. Le Sociologue 22).

V - Dictionnaires et guides

AUROUX (Sylvain) et WEIL (Yvonne).- Dictionnaire à thèmes de la philosophie .- Paris, Hachette, 1975 .- 287 point/Classique Hachette).

BENAC (Henri) .- Guide des idées littéraires .- Nouvelle éditio. Hachette, 1988 .- 560 p. (coll. faire le point. Références).

BENOIT-CATTIN (Renaud) et al. .- Guide Bleu Normandie .- Nouv édition .- Paris, Hachette, 1988 .- 658 p.

BERTELE (Antonio) et al. .- L'Opéra. 800 oeuvres de 1597 à nos jours .- Paris, Ramsay, 1979 .- 510 p. (coll. Ramsay "image").

BONNEFOY (Claude) et al. .- Dictionnaire de littérature française contemporaine .- Paris, Ed. Universitaires, Jean-Pierre Delarge, 1977 .- 412 p.

BRANDY (Daniel) .- Motamorphoses. L'histoire des mots .- Tournai, Casterman, 1986 .- 338 p.

BRUNEL (Pr. P.) et al. .- Dictionnaire des mythes littéraires .- Monaco, Ed. du Rocher, Jean-Paul Bertrand, 1988 .- 1 060 p. (coll. Bouquins).

CHAMSON (Max) .- Les Hauts lieux de l'histoire en France .- Paris, Bordas, 1986 .- 440 p. (coll. Les Guides culturels).

CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain) .- Dictionnaire des symboles .- 3e édition rev. et augm. - Paris, Robert Laffont, Jupiter, 1989 .- 1 060 p. (coll. Bouquins).

COLINON (Maurice) .- Guide des monastères .- Paris, Pierre Horay, 1988 .- 280 p. (coll. Guides Horay. Maisons d'Hommes célèbres).

DUPRE .- Encyclopédie du bon français dans l'usage contemporain. Tome III .- Paris, Ed. de Trévise, 1972 .- 925 p.

FOVILLE (Jean-Marc de) .- Les 1000 prénoms pour vos enfants.- Paris, Hachette, 1990 .- 654 p. (coll. Parents).

V - Dictionnaires et guides

La France et ses trésors. 10 000 chefs-d'oeuvre connus et méconnus. Normandie .- Paris, Larousse, 1988 .- 164 p.

GRIMAL (Pierre) .- Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine .- 10e édition .- Paris, P.U.F., 1990 .- 612 p.

GUILLEMARD (Colette) .- Les Mots d'origine gourmande .- Paris, Armand Belin, 1986 .- 271 p. (coll. Le français retrouvé 14).

JULIEN (Nadia) .- Le Dictionnaire des symboles .- Alleur (Belgique), Marabout, 1989 .- 447 p. (coll. marabout service 1429).

LAFFONT-BOMPIANI .- Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays .- (2e réimpression) .- Paris, Robert Laffont, 1988 .- 1 040 p. (coll. Bouquins).

LEON-DUFOUR (Xavier) .- Dictionnaire du Nouveau Testament .- 2e édition rev. .- Paris, Ed. du Seuil, 1978 .- 574 p. (coll. Livre de vie)

MARKALE (Jean) .- Guide Kronenbourg de la Bretagne authentique .- Paris, Ramsay, 1981 .- 374 p.

MORIER (Henri) .- Dictionnaire de poétique et de rhétorique .- 4e édition .- Paris, P.U.F., 1989 .- 1 320 p.

ODELAIN (O.) et SEGUINEAU (R.) .- Dictionnaire des noms propres de la Bible .- Paris, Ed. du Cerf/Desclée de Brouwer, 1978 .- 506 p.

PAPIN (Yves D.) .- Les Expressions bibliques et mythologiques .- Paris, Belin, 1989 .- 240 p. (coll. Le français retrouvé 21).

RENOUARD (Michel) .- Nouveau Guide de Bretagne .- Rennes, Ouest France, 1982 .- 394 p.

SERINGE (Philippe) .- Les Symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours .- Genève, Helios, 1985 .- 460 p.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècles, Tome XI .- Paris, Gallimard, 1985.

BIBLIOGRAPHIE DES ARTICLES

I - Articles de Michel Tournier

TOURNIER (Michel) .- "Variations sur la solitude", Les Nouvelles littéraires 2099.- 23 nov. 1967 .- p. 1.

TOURNIER (Michel) .- "Treize clés pour un ogre", Le Figaro littéraire 1280 .- 30 nov. 1970 .- p. 20 à 22.

TOURNIER (Michel) .- "Michel Tournier, prix Goncourt 1970 : Le Noël des petits pervers", Le Nouvel Observateur .- 21 déc. 1970 .- p. 36 à 38.

TOURNIER (Michel) .- "Les petites boîtes de nuit", Le Nouvel Observateur .- 26 juil. 1971 .- p. 25 et 26.

TOURNIER (Michel) .- "Journal - images", Le Nouvel Observateur .- 26 juil. 1971 .- p. 26 à 28.

TOURNIER (Michel) .- "Cinq jours - cinquante ans ou Le voyage à Hammamet", NRF 262 .- oct. 1974 .- p. 276 à 287.

TOURNIER (Michel) .- "Jeux de lumière sur Novalis. L'Ange ingénieur", Le Monde .- 21 mars 1975 .- p. 17.

TOURNIER (Michel) .- "Centenaire de Th. Mann. Secret d'un art romanesque. "L'artiste est le frère du malade, du fou, du criminel"", Le Monde .- 6 juin 1975 .- p. 18.

TOURNIER (Michel) .- "Erudition et dérision", ["à propos de Th. Mann"], Le Monde .- 6 juin 1975 .- p. 18.

TOURNIER (Michel) .- "Un fruit mûr. Le petit livre blanc de Georges Roditi, ["L'Esprit de perfection"], Le Monde .- 8 août 1975 .- p. 8.

TOURNIER (Michel) .- "Quand Michel Tournier suit Frédéric Lange : Autour du mystère de la table", ["Manger ou les jeux et les creux du plat", par Frédéric Lange], Le Monde .- 29 août 1975 .- p. 9.

TOURNIER (Michel) .- "Pour un retour à Byzance", Le Monde .- 16 nov. 1975 .- p. 9.

I - Articles de Michel Tournier

TOURNIER (Michel) .- "Lewis Carroll au pays des petites filles", Le Point 176 .- 5 janv. 1976 .- p. 74 et 75.

TOURNIER (Michel) .- "Les trois Gavroche", Le Monde .- 26 oct. 1976 .- p. 10.

TOURNIER (Michel) .- "L'île et le jardin", Le Monde .- 31 oct. 1976 .- p. 9.

TOURNIER (Michel) .- "En marge du romantisme allemand. Les voyages initiatiques", Le Monde .- 19-20 janv. 1977 .- p. 1 et 22.

TOURNIER (Michel) .- "Bonnes feuilles, "Le Vent Paraclet", de Michel Tournier. La gauche et la droite", Le Monde .- 18 fév. 1977 .- p. 20.

TOURNIER (Michel) .- "Humour et célébration", Sud VII, 20 .- 1er trim. 1977 .- p. 70 à 79.

TOURNIER (Michel) .- "Passions : le troisième A", Le Monde .- 5 juin 1977 .- p. 9.

TOURNIER (Michel) .- "Un hymne à la vie : Faut-il, peut-on "changer la mort", Le Monde .- 15 oct. 1977 .- p. 1 et 14.

TOURNIER (Michel) .- "Le sacre de l'enfant", ["L'Emile" de Rousseau], Le Monde .- 7 avril 1978 .- p. 21.

TOURNIER (Michel) .- "Une épaisseur glauque", ["Les Contes de Perrault"], Le Monde .- 9 mars 1979 .- p. 22.

TOURNIER (Michel) .- "Michel Tournier : "comment écrire pour les enfants"", Le Monde des livres .- 21 déc. 1979 .- p. 19.

TOURNIER (Michel) .- "Deux histoires de femmes", Sud IX, 30 .- Numéro Spécial Nouvelle .- 3e trim. 1979 .- p. 4 à 8.

TOURNIER (Michel) .- "L'étrange cas du Dr. Tournier", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 11 à 17.

I - Articles de Michel Tournier

TOURNIER (Michel) .- "La logosphère et les taciturnes", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 167 à 177.

TOURNIER (Michel) .- "Le Vol du vampire", NRF 345 .- 1er oct. 1981 .- p. 102 à 115.

TOURNIER (Michel) .- "Qui a peur de la biologie?", ["Le Jeu des possibles", François Jacob], Le Monde .- 8-9 nov. 1981 .- p. 1 et 7.

TOURNIER (Michel) .- "Faut-il écrire pour les enfants ?", Le Courrier de l'Unesco .- juin 1982 .- p. 33 et 34.

TOURNIER (Michel) .- "Tenez-vous un journal intime ? Michel Tournier : "On n'est pas forcément doué pour l'introspection". Extraits : "Pages extimes"", Le Monde, 6 août 1982 .- p. 11 et 13.

TOURNIER (Michel) .- "Sacha Guitry ou l'image bloquée", Magazine littéraire 223 .- oct. 1985 .- p. 67 et 68.

TOURNIER (Michel) .- "L'imagerie de Michel Tournier", [Introduction au dossier], Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 12 et 13.

TOURNIER (Michel) .- "Quand Raymond Queneau "lisait" Tournier", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 7 à 9.

TOURNIER (Michel) .- "Préface à l'édition en braille", ["Vendredi ou La vie sauvage"], Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 11 à 13.

TOURNIER (Michel) .- "Ecrire à l'âge nucléaire", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 170 à 172.

TOURNIER (Michel) .- "L'Europe, une révolution nécessaire", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 173 à 177.

TOURNIER (Michel) .- "Journal extime (suite)", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 178 à 189.

I - Articles de Michel Tournier

TOURNIER (Michel) .- "Egypte : Du rêve à Mokhatan", Sud XVI, 61 .- 1986.- p. 190 et suivantes.

TOURNIER (Michel) .- "Serge Koster, le nabi. Un homme, réduit à la "condition de passager", se retourne sur sa propre vie", Le Monde des livres .- 1er janv. 1988.- p. 11.

TOURNIER (Michel) .- "Ils ne croient pas au pouvoir intellectuel." Moi ! même si ce n'est pas toujours facile"", L'Evénement du Jeudi 222 .- 2 au 8 fév. 1989 .- p. 70.

TOURNIER (Michel) .- "Une nouvelle inédite de Michel Tournier, "Aventures africaines"", Gai Pied Hebdo, 23 mars 1989 .- p. 74 et suivantes.

TOURNIER (Michel) .- "Un homme à femmes", Sud XIX .- Numéro Hors Série .- 1989 .- p. 10 à 13.

II - Articles sur Michel Tournier

ARROUYE (Jean) .- "Paraboles photographiques", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 154 à 160.

BAROCHE (Christiane) .- "Michel Tournier ou l'espace conquis", ["Les Météores"], Critique XXX .- 1975 .- p. 1178 à 1184.

BAROCHE (Christiane) .- "Tournier par lui-même", La Quinzaine littéraire 252 .- 16 mars 1977 .- p. 4 à 6.

BAROCHE (Christiane) .- "Vieux mythes en habit neuf", ["Le Coq de bruyère"], La Quinzaine littéraire 279 .- 16 mai 1978 .- p. 7.

BAROCHE (Christiane) .- "Les Météores, ou l'enfer et le paradis", ["Les Météores"], Magazine littéraire 138 .- juin 1978 .- p. 18 à 21.

BAROCHE (Christiane) .- "Avant-propos", Sud IX, 30 .- Numéro Spécial Nouvelle .- 3e trim. 1979 .- p. 3.

BAROCHE (Christiane) .- "La matière première (Extraits de "L'Enfer des Signes", Inédit)", ["Le Roi des Aulnes"], Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 74 à 102.

BAROCHE (Christiane) .- "Avant-propos", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 5 et 6.

BAROCHE (Christiane) .- "De la clé de l'instant à la serrure du mythe", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 161 à 169.

BIGEART (Jean-Marie) .- "Portrait. Michel Tournier", (Propos recueillis par), Phosphore 81 .- oct. 1987 .- p. 46 à 49.

BOISDEFFRE (Pierre de) .- "Les Météores", Revue des deux Mondes .- avril-juin 1975 .- p. 413 à 417.

BOISDEFFRE (Pierre de) .- "Gaspard, Melchior et Balthazar", Revue des deux Mondes" .- oct-déc. 1980 .- p. 668 à 672.

II - Articles sur Michel Tournier

BOISDEFFRE (Pierre de) .- "Gilles et Jeanne", Revue des deux Mondes .- juil.-sept. 1983 .- p. 422 à 425.

BONNEFOY (Claude) .- "Le roman classique perverti", ["Les Météores"], Les Nouvelles littéraires 2482 .- 21 avril 1975 .- p. 4.

BOSQUET (Alain) .- "Michel Tournier et les mythes renouvelés", ["Les Météores"], NRF 270 .- juin 1975 .- p. 82 à 86.

BOUGNOUX (Daniel) .- "Des métaphores à la phorie", ["Le Roi des Aulnes" "Vendredi ou La vie sauvage"], Critique XXVIII .- 1972 .- p. 527 à 543.

BOUGNOUX (Daniel) et CLAVEL (André) .- "Entretien avec Michel Tournier", [sur les Iles], Silex 14 .- 4e trim. 1979 .- p. 12 à 16.

BOULANGER (Nicole) .- "L'Evangile selon saint-Tournier", ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], Le Nouvel Observateur .- 1er décembre 1980 .- p. 76.

BOULOUMIE (Arlette) .- "Le thème de l'arbre dans l'oeuvre de Michel Tournier", L'Ecole des Lettres II, n°5 .- 1985-1986 .- p. 3 à 12.

BOULOUMIE (Arlette) .- "Michel Tournier" : "La Goutte d'or", L'Ecole des Lettres II, n° 10, 1985-1986 .- p. 2 à 4.

BOULOUMIE (Arlette) .- "Tournier face aux lycéens", (Propos recueillis par), Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 20 à 25.

BOULOUMIE (Arlette) .- "Mythologies", Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 26 à 29.

BOULOUMIE (Arlette) .- ""Le Roi des Aulnes" de Michel Tournier", L'Ecole des Lettres II, n° 1, 1986-1987 .- p. 9 à 23.

BOULOUMIE (Arlette) .- ""Le Roi des Aulnes" de Michel Tournier", L'Ecole des Lettres II, n° 2 .- 1986-1987 .- p. 3 à 11.

BOULOUMIE (Arlette) .- "Les jardins japonais vus par A. Malraux dans les Anti-mémoires et par M. Tournier dans Les Météores", L'Ecole des Lettres II .- Numéro Spécial .- 15 avril 1988 .- p. 127 à 138.

II - Articles sur Michel Tournier

BOULOUMIE (Arlette) .- "De "Vendredi ou Les limbes du Pacifique" à "Vendredi ou La vie sauvage", Etude d'une réécriture", L'Ecole des Lettres I, n°11 .- 1988-1989 .- p. 51 à 61.

BOULOUMIE (Arlette) .- "Entretien avec Michel Tournier", L'Ecole des Lettres I, n°11 .- 1988-1989 .- p. 62 à 64.

BOURBONNAIS (Nicole) .- "Analyse plurielle. "Les Suaires de Véronique". Présences du narrateur", Incidences II-III, 2-3 .- mai-déc. 1979 .- p. 51 à 74.

BOURGEADE (Pierre) .- "Michel Tournier. "Gilles et Jeanne"", NRF 368 .- 1er sept. 1983 .- p. 136 et 137.

BOURNIQUEL (Camille) .- "Les Météores", Esprit XLIII, 449 .- sept. 1975 .- p. 333 à 335.

BRAHIMI (Claude) .- "Une enivrante expérience de la liberté", Magazine littéraire 138 .- juin 1978 .- p. 14 et 15.

BROCHIER (Jean-Jacques) .- "Dix-huit questions à Michel Tournier", (Propos recueillis par), Magazine littéraire 138 .- juin 1978 .- p. 11 à 13.

BROCHIER (Jean-Jacques) .- "Qu'est-ce que la littérature ? Un entretien avec Michel Tournier", (Propos recueillis par), Magazine littéraire 179 .- déc. 1981 .- p. 80 à 86.

BROGNIET (Eric) .- "Michel Tournier : de l'initiation au salut", Marginales XXXVII, 204 .- nov. - déc. 1982 .- p. 10 à 18.

BROWNING (Alison) .- "Une conversation avec Tournier", (Propos recueillis), Cadmos III, II.- automne 1980 .- p. 5 à 15.

CASSABOIS (Jacques) et LIMOUSIN (Odile) .- "Les Secrets de Michel Tournier. Misogynie et dévoration", ["Pierrot ou Les secrets de la nuit", "La Fugue du Petit Poucet"], Trousse livres 17 .- mars 1980 .- p. 13 et 14.

II - Articles sur Michel Tournier

CESBRON (Georges) .- "Notes sur l'imagination terrienne du corps dans "Vendredi ou Les limbes du Pacifique" de Tournier", R.U.B. .- 1979 .- p. 357 à 365.

CESSOLE (Bruno de) .- "Michel Tournier ou la provocation bien tempérée", Le Figaro .- 24 juil. 1990 .- p. 30.

CHABOT (Jacques) .- "Un frère jumeau du monde", ["Les Météores"], Etudes CCCXLV.- juil. 1976 .- p. 49 à 71.

CHATELET (François) .- "Bep, tu joues ?", ["Les Météores"], La Quinzaine littéraire 208 .- 15 avril 1975 .- p. 3 à 5.

CLAVEL (André) .- "Un nouveau cynique : Tournier le jardinier", ["Le Vent Paraclet"], Critique XXXIII .- 1977 .- p. 609 à 615.

CLAVEL (André) .- "Le corps météo", ["Les Météores", "Le Nain rouge" et "Le Fétichiste" in "Le Coq de bruyère"], Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 118 à 135.

CLUNY (Claude Michel) .- "Michel Tournier de "Vendredi" au "Roi des Aulnes"", Magazine littéraire 45 .- oct. 1970 .- p. 37 et 38.

COMBES (Francis) .- "Michel Tournier et le miroir aux alouettes", ["La Goutte d'or"], Europe 684 .- avril 1986 .- p. 191 à 194.

DAVID (Catherine) .- "Tournier et ses démons. Trop de condiments amers ont fait tourner la soupe de ces confessions d'un écrivain du siècle", Le Nouvel Observateur 648 .- 11 avril 1977 .- p. 74 et 75.

DEBRAY-RITZEN (Pierre) .- "Elu à l'Académie Goncourt - Michel Tournier, le Flaubert de notre temps", Les Nouvelles littéraires 2316 .- 14 fév. 1973 .- p. 3.

DECKER (Jacques de) .- "Michel Tournier, écrivain, lecteur et juré Goncourt : "Un livre qui n'est pas lu n'est qu'un fantôme de livre", Le Soir .- Supplément du 5 mars 1986.

II - Articles sur Michel Tournier

DESCAMPS (Christian) .- "Jeu du portrait", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 10.

DEY (Tarcis) .- "La Goutte d'or", NRF 399 .- avril 1986 .- p. 91 à 93.

DOBZYNSKI (Charles) .- "Vitez à Chaillot", Europe 539 .- mars 1974 .- p. 305 et 306.

DUMUR (Guy) et FERNEY (Frédéric) .- "Michel Tournier, roi des Zones", ["La Goutte d'or"], Le Nouvel Observateur 1105 .- 10-16 janv. 1986 .- p. 52 à 54.

ENDERLE (Marcelle) .- "L'espace dans "Le Nain rouge", nouvelle de Michel Tournier", Littératures 5 .- printemps 1982 .- p. 111 à 116.

ESCOFFIER-LAMBIOTTE (Dr.) .- "L'écrivain et la société. Un entretien avec Michel Tournier", (Propos recueillis par), Le Monde .- 8-9 oct. 1978 .- p. 32.

EZINE (Jean-Louis) .- "Sur la sellette. Michel Tournier", (Entretien), Les Nouvelles littéraires 2488 .- 2 juin 1975 .- p. 3.

EZINE (Jean-Louis) .- "Qui sème le vent récolte le Saint-Esprit", ["Le Vent Paraclet"], Les Nouvelles littéraires 2572 .- 17 févr. 1977 .- p. 5.

EZINE (Jean-Louis) .- "L'Evangile selon Tournier" ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], Les Nouvelles littéraires 2760 .- 30 oct. 1980 .- p. 3.

EZINE (Jean-Louis) .- "Le temps des nomades", ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], Les Nouvelles littéraires 2761 .- 6 nov. 1980 .- p. 37.

FERGUSSON (Kirsty) .- "Le rire et l'absolu dans l'oeuvre de Michel Tournier", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 76 à 89.

FERNANDEZ (Dominique) .- "Tournier : un gâteau de roi", ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], L'Express 1530 .- 1er nov. 1980 .- p. 66 et 67.

FRANK (Bernard) .- "La vérité d'un homme sort-elle de son anglais", Le Nouvel Observateur .- 9 nov. 1989 .- p. 160 et 161.

II - Articles sur Michel Tournier

FREUSTIE (Jean) .- "Un mangeur d'enfants", Le Nouvel Observateur 304 .- 7 sept. 1970 .- p. 41.

GALEY (Matthieu) .- "La guerre initiatique du soldat Abel", ["Le Roi des Aulnes"], L'Express 1000 .- 7 sept. 1970 .- p. 86.

GALEY (Matthieu) .- "Tournier entre ciel et gadoue", ["Les Météores"], L'Express 1237 .- 24 mars 1975 .- p. 38 et 39.

GALEY (Matthieu) .- "Un oratorio pervers", ["Le Roi des Aulnes", Théâtre de la Tempête - Cartoucherie], Les Nouvelles littéraires 2870 .- 20 janv. 1983 .- p. 34.

GAMARRA (Pierre) .- "Gaspard, Melchior et Balthazar" .- Europe 621-622 .- janv.-fév. 1981 .- p. 209 et 210.

GARCIN (Jérôme) .- "D'après une nouvelle de Michel Tournier, L'histoire de Véronique, la photographe meurtrière. La mort dans l'oeil", Les Nouvelles littéraires 2744 .- 3 juil. 1980 .- p. 43.

GARCIN (Jérôme) .- "Michel Tournier : "Un film un peu tiède en regard de la nouvelle"", Les Nouvelles littéraires 2744 .- 3 juil. 1980 .- p. 43.

GARCIN (Jérôme) .- "Michel Tournier." Gaspard, Melchior et Balthazar", Les Nouvelles littéraires 2751 .- 28 août-4 sept. 1980 .- p. 5.

GARCIN (Jérôme) .- "L'art de faire du neuf avec du vieux", ["Gaspard, Melchior et Balthazar", "Barbedor"], Les Nouvelles littéraires 2761 .- 6 nov. 1980 .- p. 37.

GARCIN (Jérôme) .- "A trois mois des législatives, Tournier tombe-t-il à pic?", L'Evénement du Jeudi 62 .- 9-15 janv. 1986 .- p. 72 à 77.

GARCIN (Jérôme) .- "L'affaire Tournier. Quand le "grand écrivain" de Tonton disjoncte à son tour", L'Evénement du Jeudi 262 .- 9 nov. 1989 .- p. 30 et 31.

II - Articles sur Michel Tournier

GIRARD (Isabelle) .- "Le seul être que je renvendique, c'est Dieu", L'Evénement du Jeudi 62 .- 9-15 janv. 1986 .- p. 77.

GIROU-SWIDERSKI (Marie-Laure) .- "Hector et Véronique ou la dialectique des sexes", Incidences II-III, 2-3 .- mai-déc. 1979 .- p. 29 à 39.

GRAINVILLE (Patrick) .- "Tournier au lycée", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 42 à 47.

GRAMOND (Agnès) .- "Les romans de Michel Tournier ou les ruses de Narcisse", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 103 à 117.

GRIPARI (P.) .- "Gaspard, Melchior et Balthazar", Ecrits Ps 408 .- déc. 1980 .- p. 124 et 125.

GUISSARD (Lucien) .- "Tournier sans musique", ["La Goutte d'or"], La Croix .- 18 janv. 1986 .- p. 12.

HECKER (Monique) .- "Un grand souvenir pour 12 collégiens du Ban-Saint-Martin. Visite chez Michel Tournier", Le Républicain Lorrain .- 4 juil. 1989 .- p. 6.

HUE (Jean-Louis) .- "Gilles et Michel", ["Gilles et Jeanne" et "Le Vol du vampire"], Magazine littéraire 197 .- juil.-août 1983 .- p. 48 et 49.

IVRY (Benjamin) .- "A Writer's Rages", (Entretien), Newsweek .- 6 nov. 1989 .- p. 60.

JAJOLLET (Catherine) .- "Nous avons rencontré... Michel Tournier", Femme Actuelle 98 .- 11-18 août 1986 .- p. 30.

JAY (Salim) .- "Les plumes du "Coq de bruyère"", ["Le Coq de bruyère"], Sud X .- Numéro Hors Série .- 3e trim. 1980 .- p. 144 à 148.

JOSSELIN (Jean-François) .- "Les enfants dans la bibliothèque" (Propos recueillis par), Le Nouvel Observateur 369 .- 6 déc. 1971 .- p. 56 et 57.

II - Articles sur Michel Tournier

JOUHAUD-CASTRO (Michèle) .- "Michel Tournier : "Encourager les enfants à être de gauche"", Le Monde de l'Education .- déc. 1979 .- p. 24.

JOXE (Sandra) .- "Michel Tournier : "Je suis un monstre qui a réussi"", (Propos recueillis par), L'Autre Journal 9 .- nov. 1985 .- p. 50 à 54.

KANTERS (Robert) .- "Le temps des ogres", ["Le Roi des Aulnes"], Le Figaro littéraire 1279 .- 23 nov. 1970 .- p. 17 et 18.

KANTERS (Robert) .- "Creux et plein d'ordures", ["Les Météores"], Le Figaro littéraire 1507 .- 5 avril 1975 .- p. 15-17.

KAYE (Françoise) .- "Ce petit Hector, on aimerait en faire quelque chose", Incidences II-III, 2-3 .- mai-déc. 1979 .- p. 21 à 27.

KERCHOVE (Arnold de) .- "Tournier", RGB CVI, 9 .- 1970 .- p. 129 à 131.

KOSTER (Serge) .- "L'imagination en pleine lumière", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 48 à 59.

KOSTER (Serge) .- "Trois tours d'écrou", Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 14 et 15.

KOSTER (Serge) .- "Eléments de Tourniérologie : en suivant Gaspard, Melchior et Balthazar", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 35 à 51.

KOVACS (Laurand) .- "Michel Tournier : "Gaspard, Melchior et Balthazar"", NRF 339 .- 1er avril 1981 .- p. 131 et 132.

LAFON (Dominique) .- "Paradigme, calembour ou lapsus. Photogénie, photographie, dermographie, pornographie", Incidences II-III, 2-3 .- mai-déc. 1979 .- p. 75 à 89.

LAGARDE (France de) .- "Michel Tournier, la sagesse mode d'emploi", La Vie 2076 .- 13 juin 1985 .- p. 60 et 62.

II - Articles sur Michel Tournier

LANOUX (Armand) .- "Pour une imagerie", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 7.

LAPOUGE (Gilles) .- "Michel Tournier s'explique", ["Gaspard, Melchior, Balthazar]", Lire .- déc. 1980 .- p. 28 à 45.

LEPAPE (Pierre) .- "De Vendredi en Vendredi", ["Vendredi ou La vie sauvage"], Télérama 1666 .- 16 déc. 1981 .- p. 34 et 35.

LINZE (Jacques-Gérard) .- "Les Météores", RGB CXI, 5 .- mai 1975 .- p. 89 et 90.

LOBET (Marcel) .- "Le montreur de mythes", RGB CXVI, 11 .- nov. 1980 .- p. 102 et 103.

LOBET (Marcel) .- "Gaspard, Melchior et Balthazar", RGB CXVII, 2 .- fév. 1981 .- p. 94.

LOVICHI (Jacques) .- "Un peu de papier sur le roc ou l'absolu - Michel Tournier", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 136 à 140.

LUCCIONI (Gennie) .- "Tournier", Esprit 38, 12 .- déc. 1970 .- p. 987 à 990.

MAGNAN (Jean-Marie) .- "L'amour-ogre", La Quinzaine littéraire, 103 .- 1er oct. 1970 .- p. 5 et 6.

MAGNAN (Jean-Marie) .- "La boue, mais l'Ame", ["Les Météores"], Sud V, 17 .- 4e trim. 1975 .- p. 105 à 110.

MAGNAN (Jean-Marie) .- "Le roman philosophique de Michel Tournier : système et bande dessinée", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 60 à 73.

MAGNAN (Jean-Marie) .- "Saint Gilles de Rais ou Tournier hagiographe", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 30 à 34.

MAGNAN (Jean-Marie) .- "Les transports secrets", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 70 à 75.

II - Articles sur Michel Tournier

MAGNAN (Jean-Marie) .- "Vers la concision et la limpidité", (Propos recueillis par), La Quinzaine littéraire 456 .- 1er fév. 1986 .- p. 16.

MAMBRINO (Jean) .- "Des Clés et des serrures", Etudes CCCLI .- juil.-déc. 1979 .- p. 697 et 698.

MARTY (Catherine) .- "L'espace du revenant", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 141 à 143.

MARTY (Catherine) .- "Du corps rhétorique de Roland Barthes au corps érotique de Michel Tournier", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 90 à 96.

MARTY (Catherine) .- "L'enfant photographié. Histoire océane en 13 tableaux", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 97 à 99.

MASSON (Pierre) .- "Michel Tournier, Goncourt par erreur ?", L'Ecole des Lettres II, n°8 .- 1987-1988 .- p. 3 à 8.

MAULPOIX (Jean-Michel) .- "Des limbes à la vie sauvage", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 33 à 41.

MAULPOIX (Jean-Michel) .- "L'or, l'encens, la myrrhe ... et l'imaginaire", ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], La Quinzaine littéraire 336 .- 16 nov. 1980 .- p. 7.

MAURY (Pierre) .- "Michel Tournier : "Le Nain rouge" (Fata Morgana)", Marginales XXXI, 171 .- 1976 .- p. 57 à 59.

MERLLIE (Françoise) .- "La Reine blonde, de Méduse à la muse, ou comment les mots délivrent de l'image", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 14 à 29.

MERLLIE (Françoise) .- "Histoires de barbes", Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 29 à 35.

MIGNONE (Patricia) .- "Michel Tournier, une symbolique initiatique", Cahiers internationaux de symbolisme 45.47 .- 1983 .- p. 185 à 195.

MIQUEL (André) .- "Joë Bousquet et le mythe de l'Androgyne", NRF .- 1er juil. 1967 .- p. 105 à 109.

II - Articles sur Michel Tournier

MONES (Philippe de) .- "Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme, Postface du Roi des Aulnes", p. 585 à 600 in TOURNIER (Michel), Le Roi des Aulnes, Paris, Gallimard, 1975 .- 602 p. (coll folio 656).

MONTALBETTI (Jean) .- "Le piège de l'image", ["La Goutte d'or"], Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 18 et 19.

MORILLON (Dominique) .- De "La Famille Adam", ["Le Coq de bruyère"] à l'oeuvre de Tournier, Recherches sur l'imaginaire X .- 1983 .- p. 99 à 108.

NAVARRE (Yves) .- "Pour une imagerie", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 8.

NOURISSIER (François) .- "Vendredi ou Les limbes du Pacifique", Les Nouvelles littéraires 2099 .- 23 nov. 1967 .- p. 2.

NOURISSIER (François) .- "François Nourissier a lu cette semaine : "Le Roi des Aulnes", roman de Michel Tournier", Les Nouvelles littéraires 2245 .- 1er oct. 1970 .- p. 4.

NOURISSIER (François) .- "Les Pentecôtes de Michel Tournier" .- Le Point 235 .- 21 mars 1977 .- p. 138.

NYSSEN (Hubert) .- "Des mots et des choses...", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 25 à 27.

ORMESSON (Jean d') .- "L'automythologie de Tournier", Le Figaro littéraire 1607 .- 6 mars 1977 .- p. 15.

PANCRAZI (Jean-Noël) .- "Idriss "aux semelles de vent"", ["La Goutte d'or"], La Quinzaine littéraire 456 .- 1er février 1986 .- p. 15 et 16.

PIATIER (Jacqueline) .- "Une idée diabolique de Michel Tournier. L'écrivain au miroir", Le Monde .- 21 juin 1973 .- p. 17 et 18.

PIATIER (Jacqueline) .- "Le roman et les mythes. Michel Tournier entre le ciel et l'enfer", Le Monde .- 28 mars 1975 .- p. 16.

II - Articles sur Michel Tournier

PIATIER (Jacqueline) .- "Je suis un métèque de la littérature", (Propos recueillis par), Le Monde .- 28 mars 1975 .- p. 16.

PIATIER (Jacqueline) .- "L'Homme en question. Michel Tournier tel qu'en lui-même", ["Le Vent Paraclet"], Le Monde .- 28 juin 1977 .- p. 27.

PLUMYENE (Jean) .- "Un objet captivant", ["Le Vent Paraclet"], Magazine littéraire 138 .- juin 1978 .- p. 22 et 23.

POIROT-DELPECH (Bertrand) .- ""Le Vent Paraclet", de Michel Tournier, Le Saint-Esprit rendu à la météo", Le Monde .- 18 fév. 1977 .- p. 1.

POIVRE D'ARVOR (Patrick) .- "Je voudrais être le philosophe des enfants", (Entretien), Paris Match 1899 .- 18 oct. 1985 .- p. 4 et 5.

POMPON BAILHACHE (Pierrette) .- "L'art de vivre de Michel Tournier : "Pourquoi je préfère mon village à Paris"", Marie-Claire 310 .- juin 1978 .- p. 7.

POULET (Robert) .- "Tournier, romancier hors série", Ecrits Ps 350 .- sept. 1975 .- p. 93 à 101.

POULET (Robert) .- "Les caprices de l'intelligence", ["Le Vol du vampire"], Le Spectacle du Monde 239 .- fév. 1982 .- p. 89 à 92.

PRASTEAU (Jean) .- "Comme Robinson Michel Tournier a trouvé son île déserte", (Entretien), Le Figaro littéraire 1127 .- 20 nov. 1967 .- p. 24 et 25.

PRASTEAU (Jean) .- "Tournier et l'ogre de Rominten", Le Figaro littéraire 1271 .- 28 sept. 1970 .- p. 22 et 23.

PSICHARI (Henriette) .- "Vendredi ou Les limbes du Pacifique", Europe 510 .- oct. 1971 .- p. 263 et 264.

PUDLOWSKI (Gilles) .- "Saint Tournier, priez pour nous ?", (Propos recueillis par), Les Nouvelles littéraires 2761 .- 6 nov. 1980 .- p. 36.

II - Articles sur Michel Tournier

RAMBURES (Jean-Louis de) .- "De Robinson à l'ogre : un créateur de mythes", Le Monde .- 24 nov. 1970 .- p. 28.

RICAUMONT (Jacques de) .- "De Jeanne d'Arc à Mata-Hari", Le Spectacle du Monde 263 .- fév. 1984 .- p. 78 à 81.

RICHARD (Lionel) .- "La tentation faustienne", ["Le Roi des Aulnes"], Magazine littéraire 138 .- juin 1978 .- p. 16 et 17.

RINALDI (Angelo) .- "Michel Tournier dans le miroir", ["Le Vent Paraclet"], L'Express 1337 .- 21-27 fév. 1977 .- p. 40 et 41.

ROBERTO (Eugène) .- "Du symbole taurin au complexe de Nessos", Incidences II-III, 2-3 .- mai-déc. 1979 .- p. 41 à 50.

ROHOU (Guy) .- "Michel Tournier". "Le Roi des Aulnes"", NRF 215 .- 1er nov. 1970 .- p. 107 à 109.

ROYER (Jean-Michel) .- "Tournierama", Le Point 423 .- 27 oct. 1980 .- p. 165 et 166.

SABATIER (Robert) .- "Pour une imagerie", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 9.

SAUBER (Marianne) .- "L'ogre et les symboles", Europe 501 .- janv. 1971 .- p. 158 à 162.

SHATTUK (Robert) .- "Comment situer Michel Tournier", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 132 à 153.

SOLIGNAC (Denis) .- "Michel Tournier laisse tourner les infidèles", ["Le Coq de bruyère"], France Soir .- 8 juin 1989.

SPITERI (Gérard) .- "Le Coq de bruyère", Les Nouvelles littéraires 2637 .- 24 mai 1978 .- p. 23 et 24.

STALLONI (Yves) .- "Tournier, "Vendredi ou Les limbes du Pacifique"", L'Ecole des Lettres II, n° 14 .- 1er fév. 1981, p. 51 .- II, n° 12 .- 1er mars 1982, p. 51.

II - Articles sur Michel Tournier

TIXIER (Jean-Max) .- "Images à Tournier", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 28 à 32.

TRAMARD (Danielle) .- "Leurs voyages. Michel Tournier. Le sédentaire globe-trotter", (Propos recueillis), Le Monde Voyages .- 18 mars 1988 .- p. 8.

VAILLANCOURT (Pierre-Louis) .- "La situation à comparer ou les Suaires de Vésale", Incidences II-III, 2-3 .- mai-déc. 1979 .- p. 91 à 102.

VILLELAUR (Anne) .- "De la beauté à l'apocalypse", LF 1354 .- 7 oct. 1970 .- p. 8.

VRAY (Jean-Bernard) .- "L'habit d'Arlequin", Sud X .- Numéro Hors Série .- 1980 .- p. 149 à 166.

VRAY (Jean-Bernard) .- "De l'usage des monstres et des pervers...", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 100 à 131.

WOLFROMM (Jean-Didier) .- "L'apocalypse selon Tournier", ["Les Météores"], Magazine littéraire 100 .- mai 1975 .- p. 35 à 37.

WOLFROMM (Jean-Didier) .- "Tournier le détourneur", ["Le Coq de bruyère"], Magazine littéraire 138 .- juin 1978 .- p. 24 et 25.

WOLFROMM (Jean-Didier) .- "Le rêveur de mots", ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], Magazine littéraire 167 .- déc. 1980 .- p. 52.

WOLFROMM (Jean-Didier) .- "Un ogre photographe", Magazine littéraire 226 .- janv. 1986 .- p. 16 et 17.

WORTON (Michael) .- "Ecrire et ré-écrire : le projet de Tournier", Sud XVI, 61 .- 1986 .- p. 52 à 69.

II - Articles sur Michel Tournier

Un coeur tatoué [Témoignage], La Nef XXIX, 49 .- oct.-déc. 1972 .- p. 199 à 201.

"Tournier répond aux critiques Les "Météores", chef-d'oeuvre ou provocation ?", Le Figaro littéraire 1509 .- 19 avril 1975 .- p. 15.

"Un écrivain parle d'un de ses livres : Michel Tournier au Collège de Marly-le-Roi", (Propos recueillis par la classe 532 du collège Louis Lumière de Marly-le-Roi), ["Vendredi ou La vie sauvage"], Bibliothèque de Travail 894 .- 30 juin 1980 .- p. 32 à 34.

"Michel Tournier" ["Gaspard, Melchior et Balthazar"], Les Nouvelles littéraires 2751 .- 28 août 1980 .- p. 5.

"Nous avons lu "Pierrot ou Les secrets de la nuit" de Michel Tournier (Gallimard)". Classe CM2b. Groupe scolaire du Village Olympique 38100 Grenoble, Bibliothèque de Travail 911 .- 1er oct. 1981 .- p. 32 et 33.

"Recto-Verso Inde", L'Est Républicain, 24 sept. 1989.

Etats-Unis : "Tournier en rajoute", Libération .- 2 nov. 1989 .- p.20.

III - Articles sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

BIGNE (Yolaine de la) .- "Société. L'odeur, un parfum nommé désir", VSD 581 .- 20-26 oct. 1988 .- p. 60 à 65.

CASTORIADIS (Cornelius) .- "La découverte de l'imagination", Libre 340, 78-3 .- 1978 .- p. 151 à 189.

CORPET (Olivier) et PAQUOT (Thierry).- "Henri Lefebvre - philosophe du quotidien", Le Monde .- 19 déc. 1982 .- p. IX et X.

COURTES (Joseph) .- "De la description à la spécificité du conte populaire merveilleux français", Ethnologie française II, 1-2 .- 1972 .- p. 9 à 42.

CREISER (Jean) .- "Ce qu'ils visitent le plus chez nous. Le Mont Saint-Michel. Entre ciel et mer", Le Figaro Magazine .- Numéro Spécial .- 22 oct. 1988 .- p. 254 et 255.

CRESPO (Emilia) et DELACAMPAGNE (Christian).- "Caro Baroja et la mémoire populaire", Le Monde .- 25 mai 1980 .- p. XV.

DESCAMPS (Christian) .- "Symboles. Gilbert Durand, géographe de l'imaginaire", Le Monde .- 15 juin 1980 .- p. XV et XVI.

GARCIA LORCA (Federico) .- "Pour Garcia Lorca, le jardin est un tabernacle de passions", ["Lettre de mon jardin"], Décoration Internationale 61 .- mai 1983 .- p. 116 et 117.

GOURNAY (Isabelle) .- "Quand la France découvrait le gratte-ciel", L'Architecture d'Aujourd'hui 263 .- juin 1989 .- p. 44 à 54.

GREIMAS (A.J.) .- "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", Communications 8 .- 1966 .- p. 28 à 59.

GRIMAL (Pierre) .- "L'art des jardins", Encyclopaedia Universalis .- Paris Encyclopaedia Universalis, 1988 .- p. 520 à 526.

PASQUIER (Sylvaine) .- "Entretien. Camporesi : de l'art d'accomoder les corps", L'Express 1846 .- 21-27 nov. 1986 .- p. 160 et 161.

III - Articles sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique

PENANSTER (Alain de) .- "Métier de chagrin", Le Spectacle du monde 341 .- août 1990 .- p. 94 à 96.

REBILLARD (Eric) .- "Le voyage : une source d'inspiration éternelle", NRP 3 .- nov. 1988 .- p. 7 à 12.

ROCHEFORT (Christiane) .- "Les maisons sont des fantasmes", Décoration Internationale 55 .- oct. 1982 .- p. 64 et 65.

ROY (Jules) .- "Marc Meneau. La gastronomie, c'est sa mystique", Paris Match 1956 .- 21 nov. 1986 .- p. 60 et 61.

SAVATER (Fernando) .- "Le paysage des contes", Le Courrier de l'Unesco .- juin 1982 .- p. 4 à 6.

WEBER (Eugen) .- "Le témoignage des fées", Le Monde .- 19 oct. 1980 .- p. XVI.

TENEZE (Marie-Louise) .- "Le conte merveilleux français : problématique d'une recherche", Ethnologie française II, 1-2 .- 1972 .- p. 97 à 106.

"Parcours initiatique au pays des Masaïs : Le sang et le miel", Science illustrée 2 .- nov. 1989 .- p. 28 à 33 et 81.

IV - Articles sur la littérature

ALBOUY (Pierre) .- "Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire", Revue d'histoire littéraire de la France n° 5 et 6 .- sept.-déc. 1970 .- p. 1059 à 1063.

BARTHES (Roland) .- "L'effet de réel", Communications 11.- 1968 .- p. 84 à 89.

BEHAR (Henri) .- "La fabrique du texte", Les Nouvelles des Presses du CNRS n° 13 - 4e trim. 1989 .- p. 3.

BREMOND (Claude) .- "Le meccano du conte", Magazine littéraire 150 .- juil.-août 1979 .- p. 13 à 16.

CALAME-GRIAULE (Geneviève) .- "Le temps des contes", Critique 394 .- mars 1980 .- p. 278 à 287.

COYAUD (Maurice) .- "La transgression des bienséances dans la littérature orale", Critique 394 .- mars 1980 .- p. 325 à 332.

CUISENIER (Jean) "Un immense domaine : la littérature orale", Magazine littéraire 150 .- juil.-août 1979 .- p. 9 à 12.

FRAGONARD (Marie-Madeleine) .- "De la narration orale à l'écriture", Le Français aujourd'hui 87 .- sept. 1989 .- p. 13 à 17.

GAZIER (Michèle) et al. .- "Les militants du genre court", Pages et livres .- juin 1989 .- p. 10 et 11.

GENETTE (Gérard) .- "Frontières du récit", Communications 8 .- 1966 .- p. 152 à 163.

GENETTE (Gérard) .- "Genres, "types", modes", Poétique 32 .- nov. 1977 .- p. 389 à 421.

GROJNOVSKI (Daniel) "L'art du bref", Le Français aujourd'hui 87 .- sept. 1989 .- p. 19 à 24.

JOST (François) .- "Les aventures du lecteur", Poétique 29 .- fév. 1977 .- p. 77 à 89.

IV - Articles sur la littérature

JOURDAIN (Dominique) .- "La nouvelle : un pari pédagogique", NRP 1 .- sept. 1988 .- p. 9 à 14.

LE SIDANER (Jean-Marie) .- "Voyage au centre de la littérature", Magazine littéraire 265 .- mai 1989 .- p. 93.

MARSAN (Hugo) .- "Le renouveau de la nouvelle. En train... de lire", Pages et livres .- Numéro spécial été .- 1989 .- p. 16 et 17.

MAULPOIX (Jean-Michel) .- "A propos de quelques recueils de nouvelles", Sud IX, 30 .- p. 137 et 138.

MESNIL (Marianne) .- "Saintyves et les contes. A la recherche d'un contexte perdu", Ethnologie française 18 .- oct.-déc. 1988 .- p. 348 à 357.

MIQUEL (André) .- "Mille nuits, plus une", Critique 394 .- mars 1980 .- p. 240 à 246.

MORIN (Louis) .- "La voix d'un conte : entre La Fontaine et Perrault, sa récriture", Critique 394 .- mars 1980 .- p. 333 à 342.

PIERRE (Michel) .- "Notre passé quotidien", Magazine littéraire 150 .- juil.-août 1979 .- p. 24 à 27.

REMY (Pierre-Jean) .- "La nouvelle, un genre essentiel", La Revue des Deux Mondes .- juin 1989 .- p. 188 à 192.

RIVIERE (François) .- "Le conte est bon", Libération .- 30 nov. 1989 .- p. 35.

ROUDAUT (Jean) .- "Les frères Goncourt. Le livre d'une maison", Magazine littéraire .- sept. 1989 .- p. 41 à 44.

SALVADOR (Martine) .- "A quoi servent les contes de fées ?", Femme Actuelle 13 .- 24-30 déc. 1984.- p. 50.

SCHOLES (Robert) .- "Les modes de la fiction", Poétique 32 .- nov. 1977 .- p. 507 à 514.

IV - Articles sur la littérature

SLAMA (Pierre) .- "L'analyse des textes littéraires : outils et références culturelles indispensables - 1. Textes courts", NRP 5 .- janv. 1989 .- p. 5 à 14.

SLAMA (Pierre) .- "L'analyse des textes littéraires : outils et références - 2. Les récits des origines - Les contes", NRP 6 .- fév. 1989 .- p. 7 à 28.

TODOROV (Tzvetan) .- "Les catégories du récit littéraire", Communications 8 .- 1966 .- p. 125 à 151.

VIETOR (Karl) .- "L'histoire des genres littéraires", Poétique 32 .- nov. 1977 .- p. 490 à 506.

ZIPES (Jack) .- "Les contes de fées et l'art de la subversion", [extrait de l'ouvrage cité in], Psychologies 34 .- juil.-août 1986 .- 6. 30 à 36.

ARTICLES SE RAPPORTANT AU MEDIANOCHE AMOUREUX

Articles se rapportant au Médianoche amoureux

ARMEL (Aliette) .- "Doux secrets de la nuit", Magazine littéraire 265 .- mai 1989- .- p. 85.

ALMIRA (Jacques) .- "L'amour en tout genre", La Revue des Deux Mondes .- juin 1989 .- p. 182 à 187.

AUDEMA (Mireille) .- "Médianoche amoureux par Michel Tournier. Fantaisie et fantastique en un bien savoureux cocktail", Le Midi libre .- 2 juil. 1989.

AUGEREAU (Pierre-Louis) .- "Michel Tournier. L'alchimie de l'arc-en-ciel", Le Courrier de L'Ouest .- 1er juin 1989 .- p. 20.

BOLOGNE (Jean-Claude) .- "Le Médianoche amoureux", La Wallonie .- 28 avril 1989.

BOUVARD (Philippe) .- "Mes gens. Michel Tournier n'aime pas plus les femmes frêles que les hommes forts", Paris Match 2089 .- 8 juin 1989 .- p. 48 et 49.

BRINCOURT (André) .- "Michel Tournier, Michel Host : des nouvelles ? Bonne nouvelle !", Le Figaro littéraire .- 17 avril 1989 .- p. 22.

BRISON (Danièle) .- "Le Médianoche amoureux", Les Dernières Nouvelles d'Alsace .- 12 mai 1989 .- p. 8.

COPPERMANN (Annie) .- "Pot pourri apéritif. "Le Médianoche amoureux" de Michel Tournier", Les Echos .- 11 avril 1989 .- p. 34.

CORDIER (Marcel) .- ""Le Médianoche amoureux", de Michel Tournier. Vive le couple !", La Liberté de l'Est .- 25 avril 1989 .- p. 4 du supplément hebdomadaire La Liberté des livres.

DABADIE (Marie) .- Editorial, Architectural Digest 17 .- nov. 1989 .- p. 10.

DAVID (Jean) .- "Envie de lire. Le ventre des philosophes", VSD 613 .- 1er au 7 juin 1989 .- p. 108.

Articles se rapportant au Médianoche amoureux

DESCAMPS (Pierre) .- "Michel Tournier : "Le Médianoche amoureux" et autres contes", Feuilles de Valenciennes .- 6 mai 1989.

ELOIRE (Guy Pierre) .- "Apostrophes. Tournier. Troyat. Devos et Berberova .- Nord Eclair .- 28 avril 1989 .- p. K.

EZINE (Jean-Louis) .- ""Vous m'en direz des nouvelles..." Le Clézio, Tournier, Moravia et autres conteurs", Le Nouvel Observateur 1277 .- 27 avril-3 mai 1989 .- p. 133 et 134.

FARKOA (Florence) .- "Le livre de la semaine. "Le Médianoche amoureux"", Les Echos du Touquet .- 13 mai 1989.

FLEURY (Claude) .- "Nouvelles du printemps", Le Républicain Lorrain .- 12 mai 1989 .- p. magazine.

FRANK (Jacques) .- "Regards fraternels sur les cruautés du monde", Libre Belgique .- 20 avril 1989 .- p. 25.

FRIED (Anne) .- "Ein Haus aus Worten. Tourniers neuester Bestseller", Evangelische Kommentars .- Oktober 1989.

GARCIN (Jérôme) .- "Tournier fait le prof", L'Evénement du Jeudi 231 .- 6-12 avril 1989 .- p. 114 et 115.

GARCIN (Jérôme) .- "L'affaire Tournier. Quand le "grand écrivain" de Tonton disjoncte à son tour", L'Evénement du Jeudi 262 .- 9-15 nov. 1989 .- p. 30 et 31.

GAUDREAULT (André) .- "Tournier ... ses mythes et ses symboles", Le Nouvelliste .- 10 juin 1989.

GAZIER (Michèle) .- "Hello ! Bonnes nouvelles. Michel Tournier. Mille et une vies", Télérama 2054 .- 24 mai 1989 .- p. 46.

GIRARD (André) .- "Saveurs discrètes, différents registres", Le Devoir .- 10 juin 1989.

Articles se rapportant au Médianoche amoureux

GUTH (Paul) .- ""Le Médianoche amoureux" par Michel Tournier", La Voix du Nord .- 12 sept. 1989 .- p. 10.

HOUNAU (Catherine) - "Coup de coeur. "Le Médianoche amoureux" de Michel Tournier. La carte du tendre en 19 contes et nouvelles", Libération Champagne .- 4 oct. 1989 .- p. 7.

HUMBERT-GOURY (Gérard) .- "Scheherazade 1989 ! "Le Médianoche amoureux"", Biba 113.- juil. 1989 .- p. 24.

KECHICHIAN (Patrick) .- "Lectures en vacances. Enquête. Ce que les Français ont lu cette année", Le Monde .- 23 juin 1989. - p. 20.

KIBEDI VARGA (A.) .- "Michel Tournier. "Le Médianoche amoureux"", RHFB 4 .- 1989.

KUFFER (Jean-Louis) .- "Une antique jouvence", Le Matin Lausanne .- 28 avril 1989.

KUFFER (Jean-Louis) .- "Visite au gai pontife", (Propos recueillis par), Le Matin Lausanne .- 28 avril 1989.

LEBLANC (Nathalie) .- "Amour. Tranches de vie à vif", Jeune Afrique .- 5 juil. 1989 .- p. 64 et 65.

MARSAN (Hugo) .- "Tournier : écrire debout", Gai Pied 362 .- 23 mars 1989 .- p. 76.

MARTEL (Frédéric) .- "Tournier. Le Médianoche artificiel", La Marseillaise .- 23 avril 1989 .- p. 16.

MERLLIE (Françoise) .- ""Le Médianoche amoureux" ou les enjeux de la parole", NRF .- juil.-août 1989 .- p. 138 à 143.

MESTRE (Jean-Philippe) .- "Romans français. M. Tournier. "Le Médianoche amoureux"", Le Progrès de Lyon .- 28 mai 1989 .- p. 29 D 4.

Articles se rapportant au Médianoche amoureux

NOURISSIER (François) .- "Michel Tournier : un mélange savoureux", Le Figaro Magazine 13882 .- 15 avril 1989 .- p. 43.

PALSON (Mireille) .- "Livres-jeunesse. Contes à écrire debout. Les contes du Médianoche de Michel Tournier", Le Figaro .- 13 déc. 1989 .- p. 33.

PECHEUR (Jacques) .- "Michel Tournier. "Le Médianoche amoureux"", Le Français dans le monde 229 .- nov.-déc. 1989 .- p. 21 et 22.

PIATIER (Jacqueline) .- "Romans et nouvelles. Michel Tournier ou l'art du détour", Le Monde .- 21 avril 1989 .- p. 20.

PIERRARD (Jean) .- "Portrait. Frère Tournier", Le Point 864 .- 10 avril 1989 .- p. 23.

PRAILEAU (François) .- ""Le Médianoche amoureux" de Michel Tournier", Paris - Gay 7 .- 4e trim. 1989 .- p. 27.

PRAILEAU (François) .- "Interview. Michel Tournier", Paris - Gay 7 .- 4e trim. 1989 .- p. 30 à 33.

RINALDI (Angelo) .- "Donnez-moi des nouvelles", L'Express 1971 .- 14 avril 1989 .- p. 202 et 203.

ROCCA (Jacques) .- "A lire sur le sable "Le Médianoche amoureux", De Michel Tournier de l'Académie Goncourt", Var Matin .- 19 juil. 1989 .- p. 20.

RUDIN (Jean-Pierre) .- "Pleine page. Tous les dimanches l'actualité des livres. Roman. Michel Tournier "Le Médianoche amoureux"", Nice-Matin .- 28 mai 1989 .- p. 26.

SAINT PHALLE (Thérèse de) .- "Le choix de Thérèse de Saint Phalle. Les retournements du coeur", Point de vue .- 4 août 1989.

SALGUES (Yves) .- "Sept jours pour lire. "Le Médianoche amoureux". Michel Tournier. Un souper de gala", Madame Figaro .- 8 avril 1989 .- p. 46.

Articles se rapportant au Médianoche amoureux

SALGUES (Yves) .- "L'été faste de Michel Tournier", Jours de France Madame .- 14 août 1989.

SEAILLES (A.) .- "Tournier Michel "Le Médianoche amoureux"", Les Livres 341 .- déc. 1989 .- p. 102.

TREGOAT (Gilles) .- "Portrait : Michel Tournier. L'écrivain dans son presbytère de Choisel", Architectural Digest 17 .- nov. 1989 .- p. 112 à 120.

TUININGA (Marlène) .- ""Le Médianoche amoureux". Michel Tournier : l'enchanteur, toujours", La Vie 2290 .- 20 juil. 1989 .- p. 28.

VOISARD (Anne-Marie) .- ""Le Médianoche amoureux", contes et nouvelles de Michel Tournier. Une langue simple, claire et belle", Le Soleil .- 23 juin 1989.

"Contes et nouvelles. "Le Médianoche amoureux" de Michel Tournier", Femme Actuelle 245 .- 5 juin 1989 .- p. 25.

"Le nouveau Tournier, un écrivain passionné des mots. "Le Médianoche amoureux", Le Parisien libéré .- 18 avril 1989.

DOCUMENTAIRES

Documentaires sonores ou audio-visuels

Michel TOURNIER vu par Gérard BLAIN, coll. "Témoins", 1983 (cassette vidéo).

Un écrivain se raconte : Michel TOURNIER, contes du bout des ondes, réalisé par Madeleine DEBRAS, Agence Nationale de la Communication et Gallimard Jeunesse, Paris (cassette audio).

Intervention destinée aux participants du Festival de Gérardmer sur l'étrange et le fantastique, 1988 (cassette audio).

Emission Apostrophes n°668 .- "La fête à Nina Berberova" .- 28 avril 1989.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION p. 1

PARTIE I : DEFINITION DES NOTIONS D'INITIATION ET D'ESPACE : p. 6

1.1 La notion d'initiation p. 9

1.2 Le parcours initiatique et ses modalités p. 20

1.2.1 La préparation p. 21
1.2.2 Le voyage dans l'au-delà p. 23
1.2.3 La re-naissance p. 30

1.3 Les différents types d'initiation traditionnels p. 32

1.3.1 L'initiation de puberté p. 32
1.3.2 L'initiation au sacré p. 37

1.4 L'initiation psychanalytique p. 41

1.5 L'initiation artistique p. 44

1.6 L'espace de l'initiation p. 54

1.7 Présence de l'initiation dans le Médianoche amoureux p. 62

Conclusion de la première partie p. 82

PARTIE II : L'INITIATION DES HEROS ET SON ESPACE DE REALISATION DANS LES NOUVELLES ET CONTES p. 84

2.1 L'initiation sociale d'Ambroise et son espace de réalisation dans Lucie ou La femme sans ombre p. 87

2.2 L'initiation sociale de Jacques et son espace de réalisation dans Angus p. 111

2.3 L'initiation psychanalytique de Lucie et son espace de réalisation dans Lucie ou La femme sans ombre p. 136

2.4 L'initiation à la connaissance cachée de Colombine et son espace de réalisation dans Pierrot ou Les secrets de la nuit p. 150

2.5 L'initiation au sacré de Faust et son espace de réalisation dans Le Roi mage Faust p. 173

2.6 L'initiation à la connaissance et au sacré des personnages et son espace de réalisation dans La légende de la peinture p. 185

2.7 L'initiation à la création et au sacré de la cour et son espace de réalisation dans Les deux banquets ou La commémoration p. 195

Conclusion de la deuxième partie p. 200

PARTIE III : L'INITIATION DES HEROS ET SON ESPACE DE REALISATION DANS LES AMANTS TACITURNES p. 202

3.1 L'initiation pubertaire des héros et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes p. 205

3.1.1 L'initiation pubertaire d'Yves et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes p. 206

3.1.2 L'initiation pubertaire de Nadège et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes p. 216

3.2 **L'initiation à la connaissance et au sacré de Nadège et Yves et son espace de réalisation dans Les Amants taciturnes** p. 226

Conclusion de la troisième partie p. 337

PARTIE IV : L'INITIATION DE L'ECRIVAIN ET DU LECTEUR ET LEUR ESPACE DE REALISATION DANS LE MEDIANOCHE AMOUREUX p. 339

4.1 **L'initiation de l'écrivain et sa réalisation dans l'espace de l'écriture** p. 342

4.2 **L'initiation du lecteur et sa réalisation dans l'espace du livre** p. 355

4.3 **L'initiation du lecteur et sa réalisation dans l'espace du Médianoche amoureux** p. 362

4.3.1 Les rites d'entrée du lecteur dans l'espace du Médianoche amoureux p. 363

4.3.2 Le voyage initiatique du lecteur dans l'espace du Médianoche amoureux p. 377

4.3.3 La révélation au lecteur dans l'espace du Médianoche amoureux p. 415

Conclusion de la quatrième partie p. 429

CONCLUSION p. 432

SCHEMAS ACTANTIELS ET NARRATIFS p. 439

TABLEAU SYNOPTIQUE DES DIFFERENTES VERSIONS DE PIERROT OU LES SECRETS DE LA NUIT p. 446

BIBLIOGRAPHIE p. 465

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES p. 466
de Michel TOURNIER p. 467
sur Michel TOURNIER p. 471
sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique p. 473
sur la littérature p. 485
dictionnaires et guides p. 495

BIBLIOGRAPHIE DES ARTICLES p. 497
de Michel TOURNIER p. 498
sur Michel TOURNIER p. 502
sur l'espace, l'imaginaire et la symbolique p. 517
sur la littérature p. 519

ARTICLES SE RAPPORTANT AU MEDIANOCHE AMOUREUX p. 522

DOCUMENTAIRES p. 528

TABLE DES MATIERES p. 530