

LE JEU DE LA VIE ET DE LA MORT À TRAVERS LA MÉTAPHORE DU MUR DANS *LE COQ DE BRUYÈRE*

Lucia Eniu*

Liceul Economic «Nicolae Iorga» Pascani

Résumé: L'existence humaine est, chez Michel Tournier, un jeu mouvementé de la vie et de la mort, dont la métaphore est le mur dans sa double perspective: d'interdiction et de transgression. Son côté dysphorique (sinistre) abrite les transgresseurs échoués, alors que son côté euphorique (droit) est le domaine des transgresseurs vainqueurs.

Mots clés: la transgression, la métaphore du mur, le conte, l'initiation, l'interdiction, le jeu.

Resumen: La existencia humana es, para Michel Tournier, un juego en movimiento de la vida y de la muerte y su metáfora es el muro en su doble perspectiva: de prohibición y de transgresión. Su lado negativo (izquierdo) acoge a los fracasados, mientras el lado positivo (derecho) es el dominio de los vencedores.

Palabras clave: transgresión, metáfora del muro, cuento, iniciación, prohibición, juego.

«Vous voyez d'ici nos ignorances, nos travers, cet absurde faisceau de goûts et de dégoûts que nous appelons notre personnalité, et même, pourquoi pas le dogme de la résurrection de la chair l'exige, nos nez rouges, nos calvities, nos yeux trop rapprochés, vous voyez d'ici toutes ces misères promues à l'éternité? Quelle dérision! Quel désespoir! Non, vraiment, quand on se regarde sans complaisance, il faut en convenir: le néant est la sagesse même.»¹

* **Dirección para correspondencia:** Liceul Economic «Nicolae Iorga», Pascani, str. Eugen Stamate, 12, IASI, ROMANIA, 705200, e-mail: lucia.eniu@yahoo.fr

Este trabajo está integrado en una tesis doctoral, *Les signes du conte et le conte des signes dans l'œuvre de Michel Tournier*, presentada en la Universidad «Al. I. Cuza» Iasi, Romania (11.03 2010).

1 Michel Tournier, *Miroir*, in *Petites proses*, p. 139.

L'existence humaine, telle que Michel Tournier la conçoit dans *Le Coq de bruyère*, est un jeu mouvementé de la vie et de la mort, un jeu d'équilibre sur une corde funambulesque, dont la métaphore serait, à notre avis, le *mur*. Présent dans *Amandine ou les deux jardins*, il est, pensons-nous, représentatif pour tous les contes et les contes-nouvelles de ce recueil qui, se prêtant à diverses modulations, sont construits à partir d'un scénario initiatique, d'une quête incessante alimentée par le désir de transgresser l'interdit. Le mur y est perçu dans sa double perspective d'interdiction, de barrière infranchissable – suscitant le plus souvent l'angoisse, la peur de l'échec, la frustration, le sentiment de marginalité, de l'inaccompli, la perte de la raison, la mort, le suicide, et, plus rarement, un sentiment de sûreté, un isolement accepté et désiré - et de *transgression* – entraînant l'évasion, l'ouverture vers un *ailleurs* toujours rêvé, la fugue, l'envol, la rêverie, l'élévation, la sublimation. *L'en-deçà* du mur représenterait le côté *sinistre*, dysphorique, alors que l'au-delà serait le côté droit, euphorique. Du côté sinistre du mur il y aurait la galerie des frustrés de la vie, des transgresseurs échoués, tels Robinson Crusoé, Tupik, Félix Robinet, Hector, Mélanie, le baron Guillaume, Pierre et Martin le fétichiste. Leurs histoires sentent l'odeur de la nostalgie, du désir irréalisable, de l'échec, de l'impuissance et de la vengeance. Ce sont des histoires amères, tragiques, cruelles parfois, traversées par le rire blanc, ironique d'un écrivain qui sait qu'il existe bien des contes traditionnels pleins d'histoires cruelles, effrayantes, où la violence et la mort vont de pair avec la douceur et la tendresse. Que ce soit des contes-nouvelles ou des contes, l'enjeu y est le même: la présentation de la vie à milliers de visages. Qu'ils soient réels ou fictionnels, peu importe, car l'imagination, on le sait, l'emporte bien souvent sur la réalité en matière de cruauté et de grotesque.

Retourné dans le monde civilisé, après des années d'isolement insulaire, Robinson, le sauvage solitaire d'autrefois, se rend compte, au fil du temps, qu'en quittant son île, il a perdu à la fois sa liberté et son esprit rieur, son insouciance et le sens de sa vie. Devenu, à force de dégorger en toute occasion son «histoire stupéfiante»², une sorte de clown ivrogne et malheureux, un homme «vieilli, brisé, à demi noyé dans l'alcool»³ et rêvant à son *ailleurs* autrefois retrouvé, Robinson tente de transgresser le mur de son existence ordinaire, de ce dedans désolant que «cette ville gluante» et «ce ciel pluvieux»⁴ lui offrent. Son échec serait-il dû à la fuite du temps qui change et détruit tout? C'est au moins ce que le narrateur à regard dysphorique pense. C'est un mur de vieillesse qui se dresse, implacable, devant le «visage triste et hagard»⁵ du vieil aventurier. *L'en-deçà* est un espace de vieillesse physique et psychique qui mène tout droit à la mort, alors que *l'au-delà* du mur est un *ailleurs* de liberté et de jeunesse éternelle. Seule l'éternité, en reprenant possession de lui, pourrait effacer «ce laps de temps sinistre et dérisoire.»⁶

Pour Félix Robinet, alias Tristan Vox – comédien médiocre «petit, chauve et bedonnant»⁷, approchant la soixantaine – l'opportunité d'attendre sa retraite comme «spiqueur» à la radio

2 Michel Tournier, *La fin de Robinson Crusoé*, in *Le coq de bruyère*, p. 21.

3 Ibid., p. 23.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, p. 254.

7 Michel Tournier, *Tristan Vox*, in *Le Coq de bruyère*, p. 117.

est en même temps la chance d'une découverte tout à fait extraordinaire: sa voix réussit à conquérir les auditeurs par sa «gravité caressante et veloutée», par sa «raucité tristanienne»⁸. Trompeuse et fascinante, elle est due, en réalité, à «une laryngite chronique» et à «un étrange double menton vibratile.»⁹ Transfiguré par sa magie, Félix-Tristan se prête à un jeu innocent, en apparence, entre l'être et le paraître. Sous le poids lourd de cette personnalité illusoire, «le gris et paisible Félix» devient «l'ombre et [...] la doublure de l'Autre.»¹⁰ Victime de son *image auditive* et de son dédoublement, Félix Robinet est pris dans le tourbillon baroque des métamorphoses, des masques, des illusions et des quiproquos moliéresques, évoluant dans un monde absurde, trompeur et plein de pièges. C'est un mur d'impuissance et de faiblesse, suffoquant et accablant qui se dresse autour de lui, alimenté par l'interdit de dévoiler son identité réelle. Le point culminant de ce jeu de la feintise est l'incarnation du *mythe Tristan Vox* dans la personne d'un certain joueur de tennis dont la photo, publiée clandestinement dans un hebdomadaire radiophonique, satisfait l'horizon d'attente du public, tout en offrant à l'ancien comédien «un visage à fournir à ses admirateurs [...] un masque derrière lequel il resterait parfaitement invisible.»¹¹ Avec l'apparition sur la scène des deux Yseut, les signataires des lettres exotiques adressées à Félix-Tristan, l'atmosphère étrange de cette histoire tourne au fantastique. Ce fantastique inquiétant, l'apparition de cet état d'incertitude, d'irrationalité, de double et de malaise, n'est pas sans rappeler celui de la série des romans de Boileau-Narcejac ou celui, tout aussi inquiétant, des films d'Alfred Hitchcock.

Ce «sentiment de solitude vertigineux» qui entraîne le saut vers *le gouffre d'en bas* traverse une bonne partie de ce recueil. Tupik – qui a reçu ce surnom de son père, à cause de ses protestations contre les embrassades de celui-ci – «Tu piques!»¹² – et contre ses manifestations de tendresse qui «ressemblaient à des punitions»¹³ – est à l'âge de cette petite enfance des questions indiscretes, des explorations et des découvertes. Le mur qu'il dresse devant lui est double: l'indifférence des autres à son égard et la somme de ses sentiments de peur et de refus – la peur de sortir de l'enfance, de renoncer à ses rêveries solitaires et délicieuses¹⁴ et le refus de grandir. Son seul espace d'évasion, le square, «lieu initiatique, plein de surprises et de menaces»¹⁵, lui ouvre la porte vers deux mondes tout aussi inquiétants et mystérieux – celui de la mythologie qui s'offre à lui à travers les statues et celui du chalet de nécessité réservé aux dames. Ce domaine parfumé et exotique lui rappelle l'univers maternel, fascinant, familier et rassurant, totalement opposé à celui des hommes.

8 Ibid, p. 116.

9 Ibid., p. 117.

10 Ibid., p. 120.

11 Ibid., p. 127.

12 Michel Tournier, *Tupik*, in *Le Coq de bruyère*, p. 65.

13 Ibid.

14 Tupik serait, selon nous, tout comme le Petit Poucet et Vendredi, l'avatar de tous ces enfants rêveurs qui nouent «le réel et l'imaginaire», vivant «en toute imagination les images de la réalité. Et toutes ces images de sa solitude cosmique réagissent, en profondeur dans l'être de l'enfant.», Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 92.

15 Ibid., p. 68.

Le manque de communication, l'incompréhension de ses hésitations, de ses moments d'incertitude et de doute¹⁶ devant les choses les plus naturelles de la vie humaine – la manière de pisser debout qu'il trouve dégoûtante, son habitude de mouiller son lit pendant la nuit qui entraîne la menace insensée de la servante – «Elle le menaça, s'il continuait, de faire revenir le chirurgien qui l'avait opéré des amygdales. Cette fois ce serait son petit robinet qu'on lui couperait.»¹⁷ – tout cela concourt à l'isolement de l'enfant. Sa vie ressemble à un tour de manège qui, loin de l'ouvrir vers des espaces aventureux, lui permet de s'asseoir à l'intérieur d'un «espace clos bien à lui.»¹⁸ Son désir de transgresser le mur l'entraîne dans une aventure innocente en apparence. Débutant par la traversée d'un espace labyrinthique où son ami Dominique fait figure de statue¹⁹, et par la révélation du terrible secret de ce dernier – «Dominique c'est aussi un nom de fille [...] C'est papa. Il veut qu'on me prenne pour un garçon quand je m'occupe seule du manège»²⁰ – cette aventure se transforme en un simulacre d'épreuve initiatique: l'automutilation. Dans ce monde clownesque du square, où l'existence tourne en manège et où le balancement illusoire entre l'être et le paraître tourne à l'absurde – les membres sexuels des hommes finissant en bouillon dans la casserole de la gardienne du chalet de nécessité²¹ – le geste cruel de l'automutilation apparaît comme un spectacle caricatural, ridicule et grotesque. Cette «transgression du tabou physique»²² entraîne l'écroulement de tout un univers apparemment ordonné et inoffensif, devenu, aux yeux de l'enfant, un espace hostile, peuplé de signes à déchiffrer.

Dépassant par son tragique et par son excentricité l'histoire de Tupik, le destin funambulesque de Mélanie Blanchard est lié à une «vocation métaphysique innée»²³, à un désir bizarre de «dépassement de l'Être» et de retour ontologique au «repos en l'Être»²⁴. Vouée, après la mort prématurée de sa mère, à une vie terne, malheureuse et sans perspective, Mélanie découvre vite l'existence de l'ennui dont elle tire une philosophie métaphysique tout à fait personnelle, à échos sartriens et baudelairiens. Un mur de solitude, de vague à l'âme, d'angoisse et d'ennui se dresse devant elle, alimenté par des pensées morbides. L'ennui y prend l'allure féérique d'un monstre imbattable, s'entourant «d'une sorte de contagion universelle» et projetant «ses ondes maléfiques sur le monde entier, sur tout l'univers. Rien, aucun lieu, aucune chose ne paraît lui échapper.»²⁵ Le «brusque changement d'éclairage qui modi-

16 «Les contes parlent, sous une forme symbolique, des craintes et désirs inconscients de l'enfant face aux parents, au monde extérieur attirant et terrifiant à la fois, à la sexualité», Jean Verrier, *Le conte: une initiation jubilatoire*, in *Littérales*, mars 2002.

17 Michel Tournier, *Tupik*, p. 74.

18 Ibid.

19 Si dans l'étrange jardin qu'Amandine découvre au-delà du mur «il y a une statue assise sur un socle», dans le labyrinthe du square où Tupik pénètre à la recherche de Dominique, le socle est désert. Le rite de passage de l'enfance à l'adolescence accompli dans le cas d'Amandine est, pour Tupik, une histoire échouée, un simulacre.

20 Michel Tournier, op. cit., p. 77.

21 «La casserole mijotait comme à l'accoutumé sur le réchaud. [...] Et dans un éclair Tupik reconnut dans ces morceaux anatomiques les choses flasques et brunes que le bonhomme de tout à l'heure enfouissait dans son pantalon. C'était clair, c'était évident.», Michel Tournier, *Tupik*, in *Le Coq de bruyère*, p. 77

22 Michel Tournier, *L'enfant coiffé*, in *Le vent Paraquet*, p. 27.

23 Michel Tournier, *La jeune fille et la mort*, in *Le coq de bruyère*, p. 180

24 Ibid.

25 Ibid., p. 170.

fait l'esprit des choses»²⁶, l'ouverture à une lumière bénéfique, la fascination de la verticalité – la découverte de l'escalier à vis menant aux chambres mansardées de la maison – et du jeu kantien des couleurs – la contemplation kaléidoscopique²⁷ du jardin à travers les petits carreaux multicolores d'une fenêtre – ne réussissent pas à dissiper «la pluie de cendres de l'ennui.»²⁸ Les tendances échouées de transgression de Mélanie, le recours aux «petits trucs enfantins – citrons, moutarde»²⁹, nourritures bénéfiques, sont vite remplacés par la propension morbide au mystère de «la bonne mort» qu'elle se plaît à accompagner d'un double geste cathartique – «le rire et le sanglot, deux réactions impliquant le refus, la distance, la clôture d'un être sur lui-même.»³⁰

Devant l'évidence implacable de l'attente inutile d'un événement qui brise son ennui, la transgression suicidaire se présente comme l'unique solution d'outrepasser la «marée grise et grasse»³¹ qui dicte son destin. Préparant soigneusement le moment *de la grande extase finale*, Mélanie subit une sorte de transfiguration par étapes: du «bonheur patibulaire»³² qu'elle ressent pendant plusieurs semaines et de la contemplation métaphysique de la perspective de sa mort, elle passe à l'invention d'un jeu inédit: une cérémonie de ritualisation, une sorte de rite de passage de la vie à la mort à travers trois portes initiatiques, dont les clés correspondraient aux trois objets meurtriers choisis comme instruments de libération: «Les champignons, le revolver, la corde, c'était trois clés ouvrant chacune une porte sur l'au-delà, trois portes monumentales, d'allures et de styles assurément bien différents.»³³ La première porte, que l'on pourrait appeler *la porte d'origine*, correspondrait à ce que Mircea Eliade appelle le *regresus ad uterum* et ressemblerait à «un ventre géant», à «un vaste reposoir anatomique dressé à la gloire de la digestion, de la défécation et du sexe.»³⁴ Cette claustrophilie traduite par une réclusion lente, paresseuse, par une fausse *renovatio*³⁵ – un glissement «dans une fente étroite avec la ruse opiniâtre d'un enfant s'acharnant à naître à l'envers»³⁶ – est succédée d'une pénétration – à l'aide du revolver – dans un univers de purification, à travers la deuxième porte, «noire et tabulaire»³⁷, que l'on pourrait appeler *la porte flamboyante, héraclitienne*. La troisième porte que nous appellerons la porte de la *transfiguration forestière, cosmique*, aurait pour clé la corde et la chaise et ouvrirait vers l'agrégation au sein de la nature, vers un au-delà sentant la résine et le feu de bois.

Jeune fille perdue dans la forêt métaphysique de l'existence, pour paraphraser Pierre Péju, Mélanie fait figure d'héroïne des contes initiatiques, assumant son destin, choisissant de se

26 Ibid., p. 163.

27 Ce jeu kaléidoscopique pourrait avoir, selon nous, une certaine affinité avec la ludicité kaléidoscopique gidienne, amplement évoquée dans *Si le grain ne meurt*, où le personnage est lui aussi en proie à cette fascination ressentie par Mélanie.

28 Michel Tournier, *La jeune fille et la mort*, in *Le coq de bruyère*, p. 164

29 Ibid., p. 170.

30 Ibid., p. 165.

31 Ibid., p. 179.

32 Ibid., p. 171.

33 Ibid., p. 177.

34 Ibid.

35 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 60.

36 Michel Tournier, *La jeune fille et la mort*, in *Le coq de bruyère*, p. 177.

37 Ibid.

tenir «en dehors de tous les codes et de tous les ordres»³⁸ et de subir les trois épreuves transitionnelles, pour accéder à une métamorphose. Cette quête initiatique qu'elle imagine entreprendre à travers les trois portes pourrait être perçue comme la ritualisation d'une renaissance cosmique de la Terre, une *microcosmogonie*. La première porte correspondrait à «l'immersion totale de la Terre dans les Eaux», la deuxième serait «sa destruction par le jeu», alors que la troisième représenterait «l'émergence d'une Terre vierge.»³⁹ Découvert dans la hutte forestière⁴⁰, le cadavre de Mélanie offre l'image d'une mort comique, dépourvue de tout tragique, de toute solennité initiatique: «Si je ne craignais pas d'exprimer un paradoxe, [...] je dirais qu'elle est morte de rire.»⁴¹ Préparée pendant toute une vie de grisaille et de fadeur, cette fin riante, rappelant la théorie du rire bergsonien, transmue la mort rituelle imaginée par Mélanie en un simulacre cérémoniel hilaire. Les objets meurtriers, y sont réduits au rôle ingrat, caricatural de simples décors d'une «salle commune»⁴² qui n'a rien de la sacralité de la hutte initiatique. Le suicide dont Mélanie rêve est un cri d'appel à l'aide pour la mort, un «cri de détresse non pas pour se défaire de la mort, mais pour la vivre»⁴³ à travers ses fantaisies ritualistes.

Un autre cri d'appel, cette fois à la vie, au vécu vertigineux, se fait sentir dans *Le coq de bruyère*. Pour le baron Guillaume de Saint-Fursy, ce Coq de bruyère amateur d'*aventurettes* et chasseur inné, la vie a toujours été un spectacle à scène ouverte. Selon la théorie du jeu développée par Roger Caillois, cet *homo ludens* réunirait dans son jeu total de la vie *l'agôn* – les compétitions auxquelles il participe en maître: escrime, équitation, chasse –, *l'alea* – jeux de hasard – et *la mimicry* – jeux de rôles, présents tous les deux dans ses aventures galantes, où il fait figure aussi bien de Don Juan que de Casanova; – et *l'ilinx*, les jeux de vertige, associés, par leur dimension de courage physique et de défi de la mort, aussi bien aux exploits guerriers qu'à sa vie tout entière dont l'image la plus représentative est celle de la victoire remportée lors du jeu d'escrime qui ouvre la nouvelle.

Malgré sa *belle et juvénile soixantaine* et ses efforts d'être toujours pris dans le vertige par l'affolement des sens et de vivre pleinement, il ne peut plus ignorer le mur de vieillesse qui se dresse peu à peu devant lui.

Transgresser le mur aurait signifié, dans son cas, donner à sa vie de sexagénaire l'aspect d'un jardin printanier, tel que l'abbé Doucet, le confesseur de Mme de Saint-Fursy décrit: «[...] c'est si beau la vie qui éclate! [...] Le jardin du presbytère, lui, est entièrement voué aux fleurs banches [...] les lys de saint Joseph, le très chaste époux de Marie, la fleur de la pureté [...]»⁴⁴ C'est un lys que le regard donjuanesque du baron croit découvrir dans la

38 Pierre Péju, *La petite fille et la sorcière*, in *La petite fille dans la forêt des contes*, p. 151.

39 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 75.

40 Espace considéré dans certaines pratiques ritualistes – «le rituel de la Cabane de la Nouvelle Vie» des Chéynée" ou «les cérémonies de la «Grande Maison» des Lenape», par exemple (Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 64) – comme initiatique, la *hutte* permet l'isolement des candidats pendant le *rite de marge* et leur soumission à une épreuve souvent traumatisante où leur mort est mise en scène.

41 Michel Tournier, op. cit., p. 182.

42 Ibid., p. 183.

43 Eric Volant, *Introduction, Dictionnaire des suicides*, p. 7-18.

44 Ibid., p. 190.

figure éclatante de Marinette, la nièce de dix-huit ans de sa servante. Redevenu le Coq de bruyère de sa jeunesse, il jouera, à côté de la petite paysanne, sur la scène d'un printemps symbolique, le rôle charmant d'un Pygmalion moderne, réussissant à la métamorphoser en une «charmante créature de rêve.

Dans le jeu de la vie et de l'amour qu'il joue à scène ouverte, le baron devient une double victime: de sa femme devenue, à cause de son exploit amoureux, aveugle, somatisant, par sa *cécité psychogène*, «un malheur, une humiliation insupportables»⁴⁵ et de la petite Mariette qui se plaît à vivre dans un ménage à trois transparent avec ses «deux Guillaume.» Habitué à ne jamais rester «sans ressources devant les coups du sort»⁴⁶, le baron cherche, dans le vertige de sa *fête foraine*, à jouer sa dernière carte: le jeu de la cécité acceptée.

La transgression de l'interdit d'une *liaison dangereuse* transforme l'ancien Coq de bruyère, désireux d'une jeunesse éternelle et foudroyé en pleine rue par une apoplexie, en «une demi-figure de chair paralysée, une caricature cruelle de ce qu'il avait été [...]»⁴⁷

Pour Pierre, un jeune homme qui fait des courses aller-retour en semi-remorque sur l'autoroute de Lyon, en compagnie de son ami Gaston, la vie tourne au spectaculaire, au jeu dramatique un beau matin de printemps, sur l'aire du Muguet, un petit bois qui s'étend tout près de l'autoroute. Un arrêt désiré par Gaston devient pour Pierre l'occasion inespérée d'une évasion, d'une petite promenade aux alentours. «Attiré par l'atmosphère de fraîcheur vivante du petit bois»⁴⁸, il y avance tel un héros des contes de fées, aux yeux duquel le paysage devient un espace ensorcelant, un univers fascinant, à mi-chemin entre le réel et l'irréel. Dans cet espace d'évasion, d'égarement et de rêverie, l'image d'une jeune fille assise dans l'herbe renforce cette idée d'ensorcellement. Rêveuse et solitaire, la fille apparaît comme l'incarnation de la séduction, de la fée des contes, «l'incitatrice et la révélatrice.»⁴⁹ Le paysage onirique, isolé, sauvage et ouvert en même temps vers un espace infini de sensations, la présence d'un être étrange, séduisant et la révélation de l'interdit, tout concourt à donner à cette histoire l'aspect d'un conte initiatique. Selon Alain Maingain⁵⁰, *L'aire du Muguet* se prêterait à une analyse réunissant le schéma-matrice de l'intrigue des contes et le canevas initiatique ternaire des cérémonials de passage: phase de séparation, phase de marge et phase d'agrégation. À notre avis, dans ce cas, il s'agirait plutôt d'un simulacre d'initiation dans la mesure où les épreuves du jeune homme, son désir acharné de détruire le mur d'inaccessibilité que l'autoroute dresse devant lui, de retrouver la fille *mi-rêve, mi-réalité* sur un chemin à obstacles hilares, dans un espace où l'absurdité se mêle à l'incertain, à l'irrationnel, pour aboutir au fantastique, tout cela tient plutôt du domaine de la parodie. Pierre serait, de ce point de vue, un héros de paille, une caricature de ce héros des contes

45 Ibid., p. 227. L'humour et l'ironie tournériens retentissent aussi dans ces pages: « Il paraît que votre surmoi complète avec votre ça à l'insu de votre moi. [...] Eh bien moi, je dis non! Non au ça, non au surmoi, non au complot! Quant à somatiser, désormais vous somatiserez toute seule! Adieu, madame!»

46 Michel Tournier, op. cit., p. 216.

47 Ibid., p. 233.

48 Michel Tournier, *L'aire du Muguet*, in *Le Coq de bruyère*, p. 246.

49 Pierre Péju, *La fée, femme-enfant*, in *La petite fille dans la forêt des contes*, p. 158.

50 Alain Maingain, *Un parcours inter et transdisciplinaire sur la notion d'initiation*, in *Cahiers Interfaces Pédagogiques*, no. 5, mai 2000, p. 29.

voué à un destin héroïque. Loin d'accéder à un «monde supérieur d'être»⁵¹, il échoue lamentablement à l'hôpital. Son parcours initiatique est doublé d'un exploit donquichottesque où le ridicule se mêle au tragique. Le petit bois surnommé *l'aire du Muguet* est lui aussi une caricature du bois de jadis «plein de muguet au printemps», respirant cet air de renouveau et de porte-bonheur que la construction de l'autoroute a détruit. Prisonnier entre deux mondes – l'espace réel, l'autoroute à laquelle il pense appartenir et qui, pareille à une sorcière, s'empare de lui comme d'un automate et l'espace irréel, ensorceleur, Pierre devient une marionnette. Cherchant de transgresser ce mur d'inaccessibilité que l'autoroute dresse devant lui, il se prête à une tentative aventureuse – la recherche du village de sa Dulcinée – qui l'expose à une série de péripéties en boule de neige.

Parsemé d'humour et d'ironie, le parcours héroïque de Pierre frappe par son ridicule, réussissant à détruire tout rapport à un rite d'initiation. L'épisode de la rencontre de la vieille dame – qui rappellerait en d'autres circonstances la «rencontre au bon moment» d'une «personne sage, âgée le plus souvent, dont les conseils [...] aident [les héros] de sortir de l'égaré»⁵² – se fait plutôt l'écho de la verve et de l'humour perraldiens:

«– Madame, s'il vous plaît, pour aller à Lusigny?

[...] – Pour aller à l'usine? Quelle usine vous voulez dire?

– Non, Lusigny, Lusigny-sur-Ouche.

– Des provisions de bouche? Mais faut aller chez l'épicier!

[...] – Non, madame. Nous cherchons Lusigny. Lusigny-sur-Ouche.

[...] – Louche? Ah oui, c'est louche tout ça, c'est bien louche!»⁵³

Les petits chemins étroits de campagne qui s'emmêlent et se tressent à l'infini finissent par épuiser le semi-remorque et les deux jeunes hommes étourdis: «Dans quel pays se sont-ils donc aventurés? Est-ce qu'on finira par en sortir?»⁵⁴ L'épisode de la destruction de la statue est une autre source de rire savoureux qui n'est pas sans rappeler, une fois de plus, l'humour d'Emile Ajar: «Le poilu qui tenait sa baïonnette à deux mains n'a plus ni baïonnette, ni mains, ni bras. Il s'est vaillamment défendu pourtant, car la tôle de la remorque accuse une vaste éraflure.»⁵⁵

L'aventure nocturne ayant pour devise «Cherchez la femme» s'épanouit, dans la scène finale, en une explosion spectaculaire de bonne humeur, une entreprise carnavalesque à l'italienne, où Pierre-Pierrot ressemble toujours plus à un clown: «Pierre se débat, veut sortir de cette ronde burlesque. On l'inonde de confetti, un Pierrot l'enroule dans des serpentins, un masque de cochon rose lui projette à la figure une langue de papier.»⁵⁶

51 Ibid.

52 Alain Maingain, *Un parcours inter et transdisciplinaire sur la notion d'initiation*, in *Cahiers Interfaces Pédagogiques*, no. 5, mai 2000, p. 19.

53 Michel Tournier, op. cit., p. 262.

54 Ibid., p. 266.

55 Michel Tournier, *L'aire de Muguet*, p. 267.

56 Ibid., p. 267-268.

Dans ce décor clownesque, Marinette apparaît, elle aussi, comme une fantaisie: «C'est peut-être que la Marinette, elle existe pas, elle non plus. Alors une fille, qu'existe pas, c'est normal que ça habite un village qu'existe pas, non?»⁵⁷

L'accident de Pierre, sorti de la remorque et tâchant, une fois de plus, de transgresser l'interdit de l'autoroute, loin de ressembler à l'heureuse étape d'agrégation du rite initiatique, apparaît dans sa double hypostase d'échec et d'ironie du destin: «L'ambulance ralentit dans la rampe et passe devant un panneau sur lequel Pierre inconscient ne peut lire: Lusigny-sur-Ouche 0,5 km.»⁵⁸

Le dernier en ligne des vaincus, Martin, le fétichiste, est, parmi toutes ces figures de l'échec, le seul qui dresse autour de lui un mur d'isolement, d'inaccessibilité devant le monde ordinaire, qui l'aide à vivre ses illusions et ses fantasmes érotiques. C'est un mur construit d'obsessions, de désirs érotiques et de passions pour le linge féminin, un mur de fétichisme que Martin est loin de vouloir transgresser pour quitter l'illusion pour le réel, pour la normalité. Entassé d'objets-fétiche, l'univers qu'il crée à l'intérieur de son mur est un foisonnement de sensations érotiques, une célébration des sens qui, dépassant la perversion ordinaire, entre dans la sphère de l'adoration mystique. Dépourvu de toute arrière-pensée vulgaire, Martin apparaît plutôt comme un grand naïf, pudibond et raffiné, qui a horreur de la nudité. Son esthétique fétichiste repose sur l'exhaussement de l'objet vestimentaire adoré au double rang d'art et de religion. Une religion animiste où la femme fait figure de déesse.

Echoué dans un hôpital psychiatrique, d'où il aime s'évader de temps en temps à la recherche de nouveaux falbalas, Martin apparaît devant ses spectateurs comme un fou raisonnable, accédant à un rituel érotique, à un cérémonial initiatique dont il est à la fois initiateur et initié: la transfiguration de la femme par le truchement des atours érotiques. «La femme, c'est l'atmosphère, c'est ce qu'elle répand autour d'elle»⁵⁹, rêverie ou cauchemar, dans la mesure où, gardant le mystère de la nudité, elle consent à être parée de falbalas voluptueux. Ce goût étrange et illusoire pour l'artificiel et le sophistiqué approche Martin du héros baudelairien de la nouvelle *La Fanfarlo*, «prêt à s'agenouiller et à souffrir mille morts devant une idole artificiellement parée.»⁶⁰ Son jeu spectaculaire mêlant humour et tragique est couronné par un tour de magie inédit:

«En parlant, il sort de sa poche un fil qu'il tend d'un bout de la scène à l'autre. Puis il extrait de ses autres poches une invraisemblable quantité de dessous féminins qu'il accroche au fil avec des pinces à linge. [...] Et quand ça flotte au vent, que c'est beau! (Un ventilateur en coulisses anime et gonfle le linge suspendu.)»⁶¹

L'évolution du spectacle tragi-comique improvisé par Martin rappellerait, à notre avis, la tentative beethovénienne d'un final de symphonie plusieurs fois repris: les infirmiers

57 Ibid., p. 269.

58 Ibid., p. 271.

59 Ibid., p. 281-282.

60 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 296.

61 Michel Tournier, *Le Fétichiste*, p. 300-301.

l'entraînent, il leur échappe pour décrocher le linge suspendu, ils l'entraînent à nouveau, il leur échappe plusieurs fois. Cette sortie impétueuse de la scène offre l'image pathétique d'un clown-métaphore, un «révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même.»⁶²

De l'autre côté du mur se situeraient les transgresseurs vainqueurs: côté démoniaque: Véronique et Lucien Gagneron; côté angélique: Amandine, Caïn, l'institutrice Oiselin, le petit Poucet et Raphaël Bidoche.

Transposé dans la photographie, l'extase que Martin le fétichiste connaît en respirant l'odeur de la lingerie intime féminine reçoit chez Véronique une dimension diabolique mortifère. Photographe consacrée, amatrice de sensations fortes en matière de photos, suffoquée par les séances photographiques banales, elle rêve d'une transgression de ce mur de «banalité à pleurer»⁶³ vers un *ailleurs* artistique hors du commun: «[...] ce petit Hector, on aimerait en faire quelque chose. Seulement ça demanderait du travail. Du travail et des sacrifices...»⁶⁴. Son enjeu serait de créer une beauté étrange, artificielle, en tirant du vivant éphémère sa sève, sa consistance et sa force, pour en faire de l'art pur, figé dans l'éternité. Loin de prôner la beauté naturelle, le pris-sur-le-vif et son humanisme, cette photographe dévorante rappelant l'esprit démoniaque d'une Gorgone, choisit d'être l'adepte de l'école photographique de «l'immobile», du «pris-sur-le-mort»⁶⁵ et du côté «morbide», «angoissé»⁶⁶ de la Renaissance.

En prenant possession du corps d'Hector, Véronique transforme son atelier en un espace cauchemardesque de travail du corps à l'aide de tout un «arsenal de la culture intensive du muscle.»⁶⁷ Elle y apparaît comme l'initiatrice d'un rituel étrange et mortifère, un bourreau en train de torturer sa victime en vue d'une métamorphose «photogénique». Pour Véronique, aller *plus loin* signifie transgresser la normalité, plonger dans la fantasmagorie. Sous l'effet de la «photogénie» pratiquée par Véronique, Hector devient «un masque creusé, tout en pommettes, en menton et en orbites»⁶⁸, une sorte de cadavre vivant, soumis aux expériences de *photographies directes*.

La dernière étape de la métamorphose d'Hector, le couronnement du rituel du «pris-sur-le-mort» – nommé par Véronique «dermographie» – présente, dans un décor satanique-mystique, «le spectre⁶⁹ noir et doré d'un corps aplati, élargi, roulé, déroulé, reproduit en frise funèbre et obsédante dans toutes les positions.»⁷⁰ L'image du visage christique imprimé sur le *périsonium* de Sainte Véronique, devenu le *Saint-Suaire* ou la *Sainte-Face* y prend l'allure grotesque, caricaturale et dérisoire d'une «série de peaux humaines arrachées, puis étalées là

62 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 109.

63 Michel Tournier, *Les Suares de Véroniques*, p. 143.

64 Ibid.

65 Michel Tournier, *Les Suares de Véroniques*, p. 148.

66 Ibid., p. 149.

67 Ibid., p. 145.

68 Ibid.

69 Sous l'effet de la photographie, Hector «rend sa peau», tout comme M. Balandard, le personnage de *La légende du daguerréotype* de Champfleury, qui sous l'effet des produits chimiques employés par le photographe ex-perruquier, est effacé à chaque prise de vue, devenant, à la fin des séances, un spectre in Jérôme Thélot, in *Les inventions littéraires de la photographie*, p. 74-77.

70 Michel Tournier, *Les Suares de Véronique*, p. 157.

comme autant de trophées barbares.»⁷¹ Transfiguré en art photographique, purifié dans le bain de révélateur et enveloppé dans la toile de lin, le corps d'Hector devient relique ,mêlant le spectral, le spectaculaire, le sacré et le solennel.

L'autre vainqueur démoniaque, Lucien Gagneron, spécialisé dans les affaires de divorce, devient la victime de sa taille de cent vingt-cinq centimètres qui le réduit à la condition ingrate de nain. Pour la dépasser et pour accéder à la condition plus désirable d'«homme petit», il recourt aux «chaussures spéciales dont les semelles compensées lui [font] gagner [...] dix centimètres.»⁷² Le mur qui se dresse devant lui est un mélange d'impuissance, de honte, de souffrance, de malignité et de vengeance. Sa transgression, qui s'épanouit en cérémonie de «couronnement» spectaculaire et grotesque s'effectue en étapes initiatrices surprenantes, où l'esprit vengeur se mêle au désir de dominer, de détruire et d'épater. Déroulée dans un duplex luxueux appartenant à sa cliente, Edith Watson, l'étape -miroir représente, pour Lucien Gagneron, la prise de conscience de sa supériorité en tant que nain et de son pouvoir de séduction et de domination sur les autres. La salle de bains de sa cliente lui apparaît comme un univers miroitant plein d'odeurs agréables, qui lui renvoie l'image d'un corps qui, pour la première fois, est pour lui «autre chose qu'un objet de honte et de répulsion.»⁷³

En renonçant aux dix centimètres de ses semelles, Lucien redevient soi-même, «une créature drôlatique et inquiétante, d'une laideur puissante et envoûtante, [...] un monstre sacré auquel le comique [ajoute] une composante négative, acide, destructrice.»⁷⁴ Il «franchit le seuil de l'anormal et accède à la sphère du génie»⁷⁵, mais un génie maléfique, cristallisant la noirceur et l'esprit diabolique des figures mythiques médiévales. L'étape de la perte de sa virginité et de la vie double qu'il mène lui dévoile une autre facette de sa personnalité: le penchant pour la violence et pour la vengeance mortifère. Le plaisir qu'il ressent en étrangeant sa maîtresse et en la possédant pendant son agonie le situe dans la galerie ogresse des personnages tournériens, à côté d'Hérode le Grand, de Véronique, de Tiphaine et de Gilles de Rais. L'image d'Édith, chevauchée comme une *virgo dormiens* par une sorte de bête grotesque, réunissant, par la possession du corps de son amante mourante, Eros et Thanatos, vient s'aligner à côté de l'expression artistique du cauchemar représentée par Heinrich Füssli dans *Nightmare*. Ogre-nain, dissimulé «dans son personnage de clerc disgracié»⁷⁶, Lucien découvre en lui des pouvoirs maléfiques qui, loin de l'effrayer, l'aident à *franchir le pas*, à devenir le nain rouge redouté, renommé dans les bars de la ville par la force colossale de ses muscles et par la violence de ses actes, et à accéder au statut de clown.

Le premier numéro qu'il imagine et que l'on pourrait associer aux légendes de la mythologie scandinave qui font naître les nains des entrailles du géant Ymir, ressemblerait à un *regressus ad uterum* et à une renaissance symbolique: «Son imagination venait de lui représenter un vaste cratère [...]» dont «une ovation puissante, continue, interminable déferlait sur un personnage minuscule vêtu de rouge, dressé au milieu de la piste»⁷⁷. Son deuxième numéro

71 Michel Tournier, *Les Suaires de Véronique*, p. 157.

72 Michel Tournier, *Le Nain rouge*, p. 95.

73 Ibid., p. 97.

74 Michel Tournier, *Le Nain rouge*, p. 98.

75 Michel Tournier, *La dimension mythologique*, in *Le Vent Paraquet*, p. 185.

76 Michel Tournier, op. cit., p. 102.

77 Ibid., p. 104.

se fait l'écho du désir robinsonien de se métamorphoser en main. Effrayante et cauchemardesque, cette main géante lui ouvre la voie vers une série d'autres représentations spectaculaires: le couple géant-nain où il entraîne Bob, l'ex-mari de sa maîtresse, devenu, dans ses mains ogresses, une pauvre marionnette; le couple traditionnel – le clown blanc et l'auguste (le clown rouge) – qui oppose, selon Tournier, deux esthétiques du rire et qui prend, dans l'esprit maléfique de Lucien Gagneron, une tournure dégoûtante et perverse, pour s'épanouir dans le thème impérial, où le nain rouge fait figure d'empereur romain.

La série de ses «innovations fructueuses et spectaculaires»⁷⁸ en matière de cirque culmine avec la dernière étape de sa transgression ogresse: la représentation de Noël, spectacle gratuit offert exclusivement aux enfants. Ce *rite d'agrégation* dérisoire et grotesque lui donne accès au monde infantin. Purifié dans le bain spectaculaire qu'il offre en secret aux enfants, le nain démoniaque s'offre l'illusion d'une victoire absolue: «[...] les yeux fermés de bonheur, il se laissa submerger par cet orage de tendresse, par cette tempête de douceur qui le lavait de son amertume, l'innocentait, l'illuminait.»⁷⁹ En transgressant le mur de sa condition ingrate, l'ange déchu s'épanouit au milieu de l'innocence enfantine. Surprenante et fantasmagorique, cette perspective que Tournier se plaît à nous offrir nous rappelle, une fois de plus, ce démon moqueur qui fait irruption dans le réel, ouvrant «une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie.»⁸⁰

Rêvant à un ailleurs dont sa mère lui avait toujours parlé, à cette terre paradisiaque où elle avait été modelée, Caïn manifeste, de très jeune, une vocation d'agriculteur, d'horticulteur et d'architecte. Le mur qui se dresse devant son rêve rassemble l'esprit méprisant et cynique de son frère Abel, le futur nomade qui s'amusait à «bouleverser par quelques coups de pied les plates-bandes et les châteaux de sable du patient et laborieux Caïn»⁸¹ et l'esprit dominateur, implacable de Jéhovah, qui n'aimait pas du tout les pensées subversives de son petit-fils, prêt à reconstituer «à force de travail et d'intelligence, ce qu'Adam avait perdu par sa bêtise.»⁸² Alimentée par le désir de quitter «la steppe aride et le moutonnement stérile et infini des dunes de sable»⁸³ et accompagnée de l'expérience terrible du fratricide et de la punition divine, la transgression de Caïn se matérialise en un chef d'œuvre paradisiaque, un temple Eden II, «tout de porphyre rose et de marbre jaspé.»⁸⁴ Vainqueur devant l'autorité suprême, ce sédentaire invétéré est l'esprit manichéen par excellence, l'être syncrétique pur et impur à la fois, souillé et sacré⁸⁵, en même temps, réunissant aussi bien le côté meurtrier qui, sous diverses formes, continue de jalonner toute l'histoire humaine⁸⁶, que le côté angélique, mélange de sagesse, d'humanisme, de soif, de progrès et d'expression artistique. Lié en égale mesure à Dieu et au Diable, Caïn réalise en lui-même ce mariage héraclitien du bien et du

78 Ibid., p. 110.

79 Ibid., p. 111.

80 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 141.

81 Michel Tournier, *La famille Adam*, in *Le Coq de bruyère*, p. 15.

82 Ibid.

83 Ibid., p. 14-15.

84 Ibid., p. 16.

85 Au dire des lexicographes, le souillé et le saint étaient désignés, dans la civilisation grecque, par le même mot, Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, p. 46.

86 Michel Tournier, *Le nomade et le sédentaire*, in *Le miroir des idées*, p. 62.

mal, ce mystère de la totalité que les alchimistes considèrent le concept clef de leur art: la coincidentia oppositorum.

Repris dans le conte christique *La Mère Noël*, ce principe de l'union des contraires trouve son expression dans la «vision inouïe» qu'une institutrice inscrit «dans la légende dorée du Pays bigouden.»⁸⁷ Dans un village constitué en théâtre de guerre, où les deux partis – clérical et radical – opposent pendant la période des fêtes d'hiver l'enfant Jésus au Père Noël (joué par l'instituteur), l'apparition d'une nouvelle institutrice provoque de vifs débats. Sa présence à l'église, vue comme un gage de fidélité cléricale et son statut de femme excluent toute possibilité de spectacle profane et toute incarnation du Père Noël. Le mur qui se dresse devant l'institutrice a la consistance et la force d'un bloc de granit. Il marie des siècles de tradition liée aux pratiques chrétiennes, d'une part, et au Père Noël, d'autre part, des idées préconçues concernant les femmes et leurs attributions limitées dans la société phallocratique, des orgueils et des idéologies. La transgression, d'autant plus spectaculaire, se «matérialise» en une sorte d'*alchimie interne* de Mme Oiselin qui, réunissant en elle-même «mercure» (symbole du principe masculin) et soufre (symbole du principe féminin)⁸⁸, propose aux villageois une solution inédite, qui marie le sacré et le profane.

Petit Jésus de la crèche vivante traditionnelle du village, le bébé tout en pleurs de l'institutrice apparaît comme l'élément déclencheur du miracle à venir et comme métaphore du réceptacle alchimique où le sacré et le profane trouvent leur union. Réinvesti en cérémonie sacrée, le geste maternel de Madame Oiselin – «au nom évocateur, puisque l'oiseau est le messager, l'auxiliaire des dieux, le médiateur entre la terre et le ciel»⁸⁹ – n'est pas sans rappeler la sphère platonicienne, image de la perfection ontologique:

«On vit le Père Noël en personne faire irruption dans l'église. Il se dirigea à grands pas vers la crèche. Puis il écarta sa grande barbe de coton blanc, il déboutonna sa houppelande rouge et tendit un sein généreux au Petit Jésus soudain apaisé.»⁹⁰

Appartenant, à côté de *Pierrot ou les secrets de la nuit*, de *La fugue du petit Poucet*, de *Barbedor* et de *La fin de Robinson Crusoé*, à ce que l'on pourrait appeler *l'art de la fugue*⁹¹ tourniérienne, *Amandine ou les deux jardins* est, comme Michel Tournier le présente dans le paratexte et comme le motif du franchissement du mur l'indique, un conte initiatique. En ce qui nous concerne, tout en saluant les diverses et impressionnantes interprétations que la critique en donne, nous pensons qu'il s'agirait plutôt d'une initiation à l'initiation. Si l'on définit l'initiation comme «un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la

87 Michel Tournier, *La Mère Noël*, in *Le Coq de bruyère*, p. 28.

88 Selon Tournier, Mme Oiselin déguisée en Père Noël le représente: «Ce père Noël allaitant, c'est tout à fait moi». Cette phrase à échos flaubertiens s'expliquerait par son obsession pour «l'almus pater», par ce «désir de transcendance vers l'état androgénique», Michel Tournier, interview au *Figaro littéraire* du 19 avril 1980, in Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, p. 216.

89 Arlette Bouloumié, op. cit., p. 216.

90 Michel Tournier, *La Mère Noël*, p. 29.

91 Michel Tournier, *Sept contes*, Supplément réalisé par Christian Biet, Jean-Paul Brighelli, Michel Devoge et Jean-Luc Rispail, p. 152.

modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier», sujet qui, à la fin de ses épreuves, «jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation»⁹², en devenant un autre, et si l'on pense à l'initiation à laquelle le Petit Chaperon est soumise, pour ne plus parler de toutes ces autres filles de la forêt des contes qui «se sauvent et errent»⁹³ dans un espace hostile et effrayant, le conte de Tournier semble plutôt un avertissement, un signe que quelque chose va changer. Le mur qui se dresse devant Amandine est, selon nous, double: c'est le mur qui sépare le jardin des parents (son enfance) du jardin étranger (son adolescence) et c'est aussi le mur qui sépare son monde intime, rassurant et protecteur du monde inconnu, labyrinthique et ouvert à toutes les expériences possibles qu'elle devra un jour affronter. Sa tentative de le transgresser, de passer au-delà, bien que vouée à l'échec par le retour au ventre maternel, dans le jardin à gazons verts et bien rasés de papa, est une ouverture vers ce monde qui l'attire et l'effraie en même temps. La statue du dieu de l'amour est là pour confirmer cette rupture qui devra se produire un jour. La traînée de sang sur sa jambe, les larmes au bord des paupières et le sourire mystérieux devant le miroir sont eux aussi des signes qui annoncent le départ et le changement à venir.

Par rapport aux rites de puberté pratiqués dans les cultures anciennes, pendant lesquels les jeunes filles sont rituellement préparées par les ségrégations cérémonielles à l'initiation dans les secrets de la sexualité et de la fécondité, qui s'accompagne parfois de signes extérieurs-tatouages, noircissement des dents –, l'initiation d'Amandine se fait en douceur et en secret⁹⁴. En recourant à une série d'oxymorons, Tournier y conjugue le bien et le mal, pour que le *passage* ne soit pas trop brusque. Des fleurs bizarres lui caressent la figure, leur odeur est très douce, bonne et mauvaise en même temps, le jardin est beau et triste à la fois, la statue a un sourire triste, son arc qui est là pour annoncer la future vie sexuelle, le côté érotique d'une nouvelle Amandine, n'est pas encore levé, le secret que le garçon en marbre partage avec Kamicha, la chatte, est lui aussi «un peu triste et très doux.»⁹⁵, Amandine est elle-même triste et heureuse à la fois: «Tout est mélancolique ici, ce pavillon en ruine, ces bancs cassés, ce gazon fou, plein de fleurs sauvages, et pourtant je sens une grande joie. J'ai envie de pleurer et je suis heureuse.»⁹⁶

Surpris lui aussi à la frontière du pleure et du rire, de la tristesse et du bonheur, Pierre, le petit Poucet, est comme l'on a déjà remarqué «l'enfant rêveur [qui] connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde.»⁹⁷ Le mur que son père, le commandant Poucet, chef des bûcherons de Paris, dresse devant lui, a l'allure d'un immeuble-tour, plein de placards, de moquettes, d'installations sanitaires et d'éclairage au néon. C'est un mur de modernité, qui lui interdit tout accès à la nature et à la vie en plein air. La décision de le transgresser, de dire non à la vie moderne et oui à la nature situe le petit Poucet à côté de l'«enfant ravi»

92 Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 12.

93 Pierre Péju, *La petite fille et la sorcière*, in *La petite fille dans la forêt des contes*, p. 153

94 Réalisée en secret, la transgression du mur est notée dans un journal intime inaccessible aux parents.

95 Mircea Eliade, op. cit., p. 42.

96 Ibid.

97 Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, p. 92.

que Pierre Péju oppose à l'*abandonnique*⁹⁸, l'enfant qui, selon Germaine Guex⁹⁹, souffre d'un syndrome d'abandon. La transgression de Pierre se matérialise en fugue, en évasion nocturne dans la forêt, là où le profil d'un possible ravisseur commence à prendre forme: « Il a vu [...]un rassemblement de caravanes autour de l'étang du village de vieille-Église. Peut-être certaines caravanes sont-elles encore là, peut-être qu'on voudra bien de lui...»¹⁰⁰ La forêt qui l'accueille n'a rien de cette forêt des ronces, habitée par la terrible sorcière et traversée par des bêtes sauvages. C'est un endroit plutôt rassurant, où le ciel nuageux devient vaguement phosphorescent, où le sapin devient abri et où les lapins que Pierre a emportés dans le cageot lui offrent la chaleur d'une *couverture vivante*, tandis que tout un spectacle de sons et de lumières commence autour de lui: «Des étoiles dansent autour de lui avec des exclamations et des rires argentins. [...] Ce sont des gnomes qui les tiennent. Des gnomes? Non, des petites filles.»

Ouvert par ce prélude spectaculaire, l'exploit aventureux du petit Poucet dans le monde exquis de Logre ressemble lui aussi à l'initiation d'une initiation.¹⁰¹ Précédée par l'«acte de rupture» – l'évasion de l'espace maternel – la «fête d'initiation»¹⁰² que les filles ogresses organisent connaît plusieurs étapes: la préparation d'un terrain sacré; la ségrégation du (des) novice(s) dans un espace isolé pour être instruit(s) dans les traditions religieuses de la tribu; certaines opérations subies par le(s) novice(s) «dont les plus fréquentes sont la circoncision, mais aussi la scarification ou l'arrachage des cheveux» et leur soumission «à de nombreux tabous et interdictions alimentaires.»¹⁰³ Dans le conte de Michel Tournier, le terrain secret – la hutte initiatique – serait la maison «tout en bois» de la famille ogresse. Construction «vétuste et compliquée»¹⁰⁴, elle s'avère être tout entière vouée aux pratiques rituelles: la «cheminée monumentale» et le «grand fauteuil d'osier, un véritable trône»¹⁰⁵, représenteraient l'espace solennel de l'autorité tribale – Logre –, espace cérémoniel où l'«on mange, on chante, on danse, on se raconte des histoires»¹⁰⁶; le grand lit de la chambre suivante représenterait l'espace d'érotisme et de rêverie, avec ses danses¹⁰⁷ et «des jeux très corps à corps, des contacts ludiques et sensuels»¹⁰⁸, dont la devise «Faites l'amour, ne faites pas la guerre»¹⁰⁹ soixante-huitarde s'érige en précepte mystique; le «vaste atelier qui sent la laine et le cire, et qui est tout encombré par un métier à tisser de bois clair»¹¹⁰ n'est pas sans rappeler l'espace

98 Du côté de l'*abandonnique* se situerait, à notre avis, le petit Poucet perraldien, abandonné par ses parents dans la forêt.

99 Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, p. 45.

100 Michel Tournier, *La fugue du petit Poucet*, p. 52-53.

101 À notre avis, l'«initiation» du petit Poucet tournierien aurait des similitudes avec la *bora* australienne que nous allons évoquer plus loin, à partir de l'étude de Mircea Eliade sur les rites initiatiques, in *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 28-33.

102 Ibid., p. 27-28.

103 Ibid., p. 28-29.

104 Michel Tournier, op. cit., p. 53.

105 Michel Tournier, *La fugue du petit Poucet*, p. 53.

106 Ibid.

107 «Chaque soir on danse, et ces danses se répètent parfois pendant plusieurs semaines», Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 29.

108 Robert Régor Mougeot, op. cit., p. 217.

109 Michel Tournier, op. cit., p. 54.

110 Ibid.

magique et dangereux du tissage avec, dans l'air, «la solidarité mystique entre les initiations féminines, le filage et la sexualité.»¹¹¹

La ségrégation de Pierre – *regressus ad uterum* – est précédée d'un rituel d'adaptation à l'espace initiatique et aux initiateurs. L'apparition de Logre sur son *trône aérien* remplit l'espace d'une atmosphère exotique et érotique. Saisi d'admiration devant «ce vrai géant des bois»¹¹², avatar de tous ces hippies des années soixante évoluant sous le signe d'un *mal du millénaire* que Michel Houellebecq surprend admirablement dans *Les particules élémentaires*, le petit Pierre subit le rituel d'intégration dans le groupe initiatique à travers la nourriture et la joie: «le rire des petites filles éclate, et aussi le rire de Logre, et finalement le rire de Pierre, heureux de se fondre ainsi dans la famille.»¹¹³ Dans l'espace du «demi-cercle autour du feu»¹¹⁴, rappelant l'espace contique traditionnel, la cérémonie d'initiation comporte une certaine atmosphère que Logre recrée par sa guitare et par sa «voix fluette.»¹¹⁵ Le rituel des cigarettes qui circulent en cercle suggérant la répétition, la commémoration, revêt l'atmosphère de la maison ogresse de mysticisme et de magie. La présence des arbres dans la *bora* australienne y est suppléée par le discours cérémoniel de Logre, où l'arbre est élevé au rang d'*imago mundi*, d'union complète de la terre et du ciel et d'intercesseur sacré entre l'espace tellurique et l'espace céleste. Initié à la religion arboricole, dont l'imagerie – l'image phallique des ramures et leur mouvement caressant dans le vent – se fait l'écho de l'*Église érotique* tourniérienne, le petit Poucet – métamorphosé sous l'effet onirique des cigarettes-drogue en marronnier – est consacré à une cérémonie érotique voilée d'enfantillages: «Il revoit comme dans un rêve le grand lit carré et une quantité de vêtements volant [...] et ce grouillis de corps mignons autour de lui [...] qui lui font des caresses si coquines qu'il en étouffe de rire...»¹¹⁶

Arraché à cet espace qui marie conte et initiation, Pierre subit une renaissance douloureuse. L'irruption de la police dans la maison ogresse, l'arrêt de Logre, métamorphosé en *guru* d'une secte arboricole-érotique et le retour de l'enfant errant au sein maternel qui prend la forme dérisoire d'un immeuble-tour parisien, tout concourt à le ramener à cette réalité profane dominée par l'«éclairage au néant» et par l'«air contingenté». Réécriture insolite du conte perraldien, le conte du petit Poucet tourniérien est aussi un retour au conte surgi de la nuit des temps qui, traversant les siècles, renaît sans cesse dans nos âmes enfantines, s'en empare, y retentit. Les bottes offertes par Logre ouvrent devant Pierre cette fenêtre contique «à travers laquelle nous «surprenons» un autre univers si proche, si loin du lieu où nous passons.»¹¹⁷ Dans la nuit christique, l'enfant qui chausse les «bottes de rêve» prend l'allure d'un «immense marronnier aux fleurs dressées comme des petits candélabres crémeux», ouvert à l'envol initiatique vers l'«immobilité du ciel bleu»¹¹⁸, à la sublimation.

111 Mircea Eliade, op. cit., p. 106.

112 Michel Tournier, op. cit., p. 54.

113 Ibid., p. 55.

114 Ibid.

115 Ibid.

116 Michel Tournier, *La fugue du petit Poucet*, p. 59

117 Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt de contes*, p. 265

118 Michel Tournier, op. cit., p. 61. Le psychanalyste penserait, sans doute, – clin d'œil tourniérien rieur et complice y compris – au symbolisme phallique des fleurs du marronnier et aux fantasmes érotiques qui traversent l'univers du petit Poucet.

Le plus angélique et le plus innocent de tous les personnages tourniériers, Raphaël Bidoche voit se dresser devant son talent et devant sa future carrière de musicien, un mur pubertaire de disgrâce, d'échec, de malchance et de méchanceté, dont la cause réside dans le mariage malheureux entre son espace intérieur et son aspect physique. L'oxymoron de son nom en est une preuve incontestable: Bidoche – via *bide*, *bidochard*, *bidet*, *bidon* – offrirait l'image d'un individu répugnant et vulgaire, alors que Raphaël le placerait à côté du type tendre, sensible et vertueux. Si son enfance est vouée tout entière à Raphaël – «Blond, bleu, pâle, aristocratique, il était tout à fait Raphaël, et pas du tout Bidoche»¹¹⁹ – sa puberté devient le domaine de Bidoche: «On aurait dit que la mauvaise fée Puberté, l'ayant frappé de sa baguette, s'acharnait à saccager l'ange romantique qu'il avait été.»¹²⁰ Au-delà de ce côté malheureux que l'on pourrait appeler le *complexe Quasimodo* et qui le transforme, pendant son évolution déplorable de pianiste dans une boîte de nuit, en un clown voué au rire du Diable, il y a, blotti profondément en lui même, le désir ardent de jouer, le plus souvent que possible, les chorals de Jean-Sébastien Bach, *Que ma joie demeure* en l'occurrence, qui devient, dans ses mains, une source d'un tout autre rire: «Ainsi, les notes qui montaient du piano sous ses doigts égrenaient un rire céleste, l'hilarité divine qui n'était autre que la bénédiction de sa créateur par le Créateur.»¹²¹

Partagée entre son évasion dans le monde de Bach et «l'expérience du mal»¹²² qu'il fait dans le café théâtre, l'existence de Raphaël Bidoche se transforme en une tentative désespérée de maintenir l'équilibre sur la corde funambulesque. Le retour dans «cet antre de pestilence où il avait souffert un mois durant»¹²³ par l'acceptation de jouer au piano entre deux numéros comiques est une *redescence* aux enfers d'une société avide de spectacles grotesques qui l'investit, dès sa première entrée en scène, du rôle de clown tragique. Son image hilare et ses gaucheries, l'emportant sur son talent et sur sa tentative de toucher le piano, imposent définitivement Bidoche à la place de Raphaël. Considéré comme la grande révélation de la saison, comparé à Buster Keaton et à Grock, à cause de «son faciès triste d'anthropoïde hagar», «de sa gaucherie catastrophique» et de sa «façon grotesque dont il jouait du piano»¹²⁴, le nouvel Auguste ayant pour partenaire le clown blanc incarné par sa femme, connaît une chute vertigineuse vers le *gouffre d'en bas*, dans les accords du rire démoniaque du public: «Et le rire du public déferlait en cascade, croulait de tous les gradins pour l'écraser sous sa propre bouffonnerie.»¹²⁵ Cette évolution du « piano diabolique»¹²⁶ ressemblerait, à notre avis, à une sorte de symphonie grotesque qui s'amplifie en un crescendo jusqu'à l'apothéose finale: la veille de Noël, le spectacle clownesque dont le final prévoyait l'«explosion» du piano, se métamorphose en «une sorte de miracle.»¹²⁷ Interprété «avec une douceur recueillie, médi-

119 Ibid.

120 Ibid.

121 Ibid., p. 83 .

122 Ibid., p. 87.

123 Ibid.

124 Ibid., p. 88-89.

125 Ibid., p. 90.

126 Ibid.

127 Ibid.

tative, fervente»¹²⁸, le choral *Que ma joie demeure* transforme «l'enfer des ricanements»¹²⁹ en «l'hilarité du ciel, tendre et spirituelle.»¹³⁰ Transgressant le mur de sa facette grotesque, Bidoche redevient le Raphaël de son enfance:

«[...] le clown musicien vit le couvercle du piano se soulever. Il n'explosa pas. Il ne cracha pas des vomissures de charcuterie. Il s'épanouit lentement comme une grande et sombre fleur, et il laissa fuir un bel archange aux ailes de lumière, l'archange Raphaël, celui qui depuis toujours veillait sur lui et le gardait de devenir tout à fait Bidoche.»¹³¹

Admirable expression de la sublimation et de l'ascension, la transfiguration de Raphaël Bidoche par le truchement de la musique se fait l'écho du désir ascensionnel qui traverse l'œuvre de Michel Tournier.

À mi-chemin entre le monde d'en bas et le monde d'en haut, les personnages du recueil *Le Coq de bruyère* font preuve de la complexité de la vie et des multiples facettes que son jeu connaît. Le sentiment baudelairien qui s'en dégage pourrait revêtir l'image syncrétique de la vomissure de charcuterie du piano, au sommet de laquelle s'épanouirait, sublime, une grande et sombre fleur transfigurée en lumière.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvre de Michel Tournier

Le Coq de Bruyère, Contes et récits, Gallimard, Paris, 1992.

Le Vent Paraquet, Gallimard, collection «Folio», Paris, 2005.

Le Miroir des idées, Traité, Mercure de France, Paris, 2004.

Petites Proses, Gallimard, collection «Folio», Paris, 1986.

Sept contes, Gallimard, collection «Folio Junior», Paris, 1997.

Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Gallimard, collection «Folio», Paris, 2006.

2. Œuvres diverses

BACHELARD, GASTON, *La poétique de la rêverie*, Édition «Quadrige», Presses Universitaires de France, Paris, 2005.

BOULOUMIÉ, ARLETTE, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, suivi de *Questions à Michel Tournier*, Librairie José Corti, Paris, 1988.

CAILLOIS, ROGER, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 1992.

L'homme et le sacré, Flammarion, Paris, 1988.

128 Ibid., p. 91.

129 Ibid.

130 Ibid.

131 Ibid.

- ELIADE, MIRCEA, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1981.
Initiation, rites, sociétés secrètes, Gallimard, Paris, 1992.
- MAINGAIN, ALAIN, *Un parcours inter et transdisciplinaire sur la notion d'initiation*, in *Cahiers Interfaces Pédagogiques*, p. 37, no. 5, mai 2003.
- MOUGEOT, ROBERT RÉGOR, *Contes qui coulent de source*, Édiru, Mennecey, 2006.
- PÉJU, PIERRE, *La petite fille dans la forêt des contes. Pour une poétique du conte: en réponse aux interprétations psychanalytiques et formalistes*, Robert Laffont, Paris, 1997.
- STAROBINSKY, JEAN, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Albert Skira, Genève, 1970.
- THÉLOT, JÉRÔME, *Les inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.
- VERRIER, JEAN, *Les contes, une initiation jubilatoire*, cndp., www.litterales.com, mars 2002.
- VOLANT, ERIC, *Dictionnaire des suicides*, Liber, Montréal, 2001.