

JOUER LE CONTE OU LES AVATARS DE L'ORALITE TOURNIERIENNE (The Avatars of Orality in Michel Tournier's Stories)

Lucia Eniu*

Collège National Mihail Sadoveanu

Abstract: The purpose of our article is the achievement of a stylistic inventory that will reflect the effects of orality present in Michel Tournier's works, especially in the short story *The Adam Family*.

Keywords: Story; Stylistic devices; Ludic spirit; Orality.

Résumé: La démarche de notre article consiste à faire un inventaire stylistique assez pertinent qui puisse mettre en relief les effets d'oralité présents dans l'œuvre de Michel Tournier - *La famille Adam* en l'occurrence.

Mots clés: Conte; Stylistique; Oralité; Polyphonie; Esprit ludique.

1. Introduction

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire [...]. Moi, je dépose là, devant vous, le livre, l'encrier et les porte-plume. (Ben Jelloun 1985 : 15).

Au cœur de la nuit, assise en cercle sur des nattes autour du conteur, l'assistance se dissout dans cet espace circulaire du conte, où tout prend l'allure du sacré et de la poésie. Une atmosphère magique et mythique se crée, où les âmes se rappellent et se répondent, où les tissus narratifs et les dentelles des paysannes prennent corps sous l'empire de ce secret de

* Adresse pour la correspondance: Collège National « Mihail Sadoveanu » (Pașcani, Romania) [lucia.eniu@yahoo.fr]

la nuit et du verbe qui rend au « contage¹ » son charme sans pareil. Le contage devient art, le conteur devient artiste.

À travers les temps et les espaces, le vieux conteur de jadis à la voix monotone et chantante rejoint l'écrivain conteur de nos jours. Liés par le fil magique du conte, ils tâchent, chacun à sa manière, de le perpétuer et de l'inscrire dans l'éternité.

Racontant ses histoires selon un rituel ancien, le conteur traditionnel se trouve au milieu du conte. Il vit par et pour le conte. Grâce à son activité inédite, qui suppose l'interaction, l'oralité avec tout son arsenal de formules et d'artifices, un certain décor et une certaine gestualité, il réussit à créer une atmosphère propice à l'acte de conter.

Pour l'écrivain-conteur qui doit (re)produire à l'écrit le conte, la recreation d'une telle atmosphère est assez difficile à imaginer. Pourtant, si l'on pense à Perrault ou à Flaubert qui introduisent dans leurs contes des marques d'oralité pour qu'ils sonnent "vrai" et qu'ils soient "savamment" (Maillard 1991: 63-64) naïfs, on peut affirmer qu'il existe des contes écrits où le *dit* est présent à plusieurs niveaux. Michel Tournier s'inscrit, à côté de J.M.G. Le Clézio- avec *Désert* - et de Tahar Ben Jelloun - avec *L'Enfant de sable* - dans la lignée de ces romanciers conteurs qui réussissent à recréer un peu de l'atmosphère du contage de jadis.

Pourrait-on lui accorder le nom de *passeur*, si l'on pense que, sur son navire de paroles, il nous guide en maître-conteur à travers son œuvre ? Pourquoi pas ? Dans un recueil de contes et nouvelles il emploie le mot "médiannoche"², heureux mélange possible, à notre avis, de « média » - information, communication - et de "nocher" - homme chargé de conduire un navire. *Le Médiannoche amoureux* serait, de cette façon, une exquise communication - panacée sur le pouvoir de la parole, sur la vie et sur l'amour, portée par le(s) conteur(s) nocheur(s) sur la mer-conte dont les sources jaillissent des vieux contes, des légendes et des mythes anciens.

Si Tournier se définissait comme conteur, il penserait, tout d'abord, à cette rare vocation de se faire habiter par les contes, de les soumettre à un travail alchimique laborieux. À son avis, « le conteur reçoit une tradition orale et il la transmet. Transmet et transforme. Et la transformation, c'est lui »³. Travail arachnéen qui, pour franchir les frontières de la solitude de l'écrivain, exige la mise en paroles. Communiquer veut dire, pour Tournier, être dans le livre en tant que conteur, captiver le lecteur, l'initier au conte. « La communication - affirme-t-il - ajoute à la création une vie innombrable et imprévisible, sans laquelle elle n'est qu'un objet inerte »⁴.

Cette mise en paroles réclame, à notre avis, une scénographie du conte caractérisée par l'introduction d'un cadre spécifique au contage traditionnel et par l'adaptation au style oral.

1 L'art et l'acte traditionnels de rapporter un conte. Le mot est employé dans les écrits théoriques sur les contes. Dans "Le Renouveau du conte", Geneviève Calame-Griaule parle aussi du "néocontage".

2 L'auteur a pensé, sans doute, au mot espagnol « medianoche » et c'est bien juste, car l'action de son livre commence à minuit. Mais toujours est-il vrai que, dans son *Vol du vampire* - parlant de sa relation avec le lecteur, il le veut partenaire dans la recreation de son œuvre : « un livre a d'autant plus de valeur littéraire que les noces qu'il célèbre avec son lecteur sont plus heureuses et plus fécondes. », p. 19.

3 Michel Tournier, in Toth András György - *Un conteur au vingtième siècle* - entretien avec Michel Tournier, Magyar Narancs, <http://www.queensu.ca/french/confs/Lil97/AndrasToth.html>

4 Michel Tournier, *La légende de la peinture*, in *Le Médiannoche amoureux*, p. 260.

2. Le cadre institutionnel

Réplique à échelle réduite - du point de vue de la résonance du vécu - de celui du conte traditionnel, le cadre institutionnel réunit des coordonnées spatio-temporelles- la *chronotopographie contique* - qui aident à recréer la situation de contage et un narrateur, « personnage extérieur à la fiction [...], indispensable au conte. » (Carlier 1998: 49). Le cercle ou le foyer, microcosmes traditionnels du conte, empreints, à nos yeux, d'un air magique et d'une sacralité à jamais perdus, s'ouvrent, dans l'œuvre tournierienne, au macrocosme profane: le monde est, dans son ensemble, un espace possible de contage, source et représentation à la fois des diverses histoires qui tracent le destin de l'humanité. Dans *Le Médianoche amoureux*, le recueil où le cadre institutionnel est le mieux représenté, le foyer marin d'Yves et de Nadège, espace clos en apparence, est traversé par un mouvement qui rappelle la marée, un va-et-vient de mondes et d'expériences inscrites dans le temps du contage traditionnel, celui de la nuit. La veillée paysanne, à double dimension divertissante et utilitaire y est remplacée par la veillée - festin à fin thérapeutique. La nourriture marine doublée, elle aussi, d'une dimension spirituelle - nourriture-remède et nourriture-message, en même temps (Constantinescu 2004: 108) - est une autre expression de l'oralité: les convives « se succédèrent toute la nuit en un constant ballet de voitures, comme le voulaient Nadège et Oudalle qui n'avaient pas prévu un dîner régulier autour d'une table, mais un service permanent auquel chacun prendrait part au gré des arrivées [...]. Ce fut ainsi un vrai médianoche marin, sans légumes, fruits, ni sucre»⁵.

Le voyage, remède contre la sédentarité et occasion de rencontres et d'expériences que les narrateurs évoquent, ajoute à leur contage une dimension nouvelle, parabolique: défiant le temps et les temps, le monde est sans cesse traversé d'événements qui s'inscrivent dans nos vies. *Tout est parabole de par le monde* et chaque circonstance, chaque expérience a son histoire digne d'être racontée. Aussi le narrateur tournierien entend-il parfois connaître l'espace de son futur conte, y puiser, pour inscrire son histoire dans l'histoire, l'événement réel dans l'affabulation: « Il me semblait que l'action devait se dérouler en province, en milieu rural même, parmi des sédentaires absolus qui se connaissaient depuis toujours»⁶.

Le retour au même espace rural, espace des temps fabuleux de l'enfance s'inscrit, par le regard nostalgique à résonances proustiennes, dans un espace de conte sylvestre, qui réussit à conférer au banal une dimension fabuleuse, onirique: « Brumes dorées du passé, vous magnifiez les moindres choses ! »⁷ Le rappel au monde de l'enfance réanime, pour quelques instants, l'atmosphère paysanne avec ses histoires de vie, avatars profanes et éphémères des contes du début du monde.

Dans ce cadre spatio-temporel, deux présences narratives évoluent : un narrateur *caché*, dont les traces persistent à l'intérieur de la narration, et un narrateur *montré*, personnage « extérieur à la fiction »⁸ qui apparaît le plus souvent dans les contes d'auteur « âgé et

5 Michel Tournier, *Les amants taciturnes*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 39-

6 Michel Tournier, *Pyrotechnie ou La commémoration*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 83.

7 Michel Tournier, *Les mousserons de la Toussaint*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 49.

8 Christophe Carlier, *L'ordre du discours. L'oralité*, in *La clef des contes*, p. 49.

quelque peu mystérieux »⁹, y réunissant archaïsme et oralité. Dans *Le Médianoche amoureux*, ce dernier s'incorpore le plus souvent dans un lettré, un écrivain, un conteur s'abreuvant « aux sources de la tradition populaire »¹⁰ et proposant une écriture parabolique: « Et comme je ne m'exprime bien qu'en conteur, je lui contai une parabole du sage derviche Algazel, plus justement appelé Rhazali ou Ghazali, un peu arrangée à ma manière, comme il est loisible de la faire dans la tradition orale»¹¹. Le lecteur découvrira, sans doute, sous les traits de ce narrateur *montré* - parfois célibataire, amateur de jeunes garçons, parfois marié, mais solitaire, grand amoureux de sa maison qui, tout à fait par hasard, ressemble à un presbytère, voyageur ou sédentaire rêvant à des voyages lointains - des affinités avec l'écrivain.¹²

Le Médianoche amoureux, loin d'être un récit singulier, rassemble plusieurs voix à intonations diverses, proposant des idées et des histoires tout aussi diverses. Le « cric ! » - « crac ! » du contage traditionnel y est remplacé par le dialogue entre les narrateurs *montrés*. Dans *Lucie ou la femme sans ombre*, ils se retrouvent dans la personne de Fabienne et dans celle d'Ambroise. C'est probablement ce dernier qui présente l'histoire de sa maîtresse d'école, comme illustration de ses idées sur la lumière, l'ombre et les couleurs. Dans *La légende de la peinture*, l'histoire se justifie par le dialogue entre le narrateur *montré* - écrivain conteur - et son ami Pierre, sur le thème de la communication et de la représentation. Fonctionnant comme les échanges verbaux entre les conteurs et les auditeurs des communautés villageoises traditionnelles

Conteur - Cric !

Auditeurs - Crac !

C. - Sabot !

A. - Cuiller à pot !

C. - Soulier de Dieppe !

A. - Marche avec !

B. - Marche aujourd'hui, marche demain [...]. Je traversais une forêt [...] »¹³,

- les deux dialogues sont dépourvus, pourtant, de cet aspect ludique, l'*être-ensemble* prenant corps dans une conversation mondaine, genre salonnier.

Le rappel à la tradition orale du contage apparaît aussi au début du roman *La Goutte d'or*, où le narrateur évoque le monde révolu des nomades, avec leurs tabous et leurs légendes issues des superstitions qui persistent à travers le temps: « Sans doute savait-il que les vents des confins désertiques ne sont pas des djenoun qui enlèvent les enfants imprudents

9 Ibid.

10 Michel Tournier, *La légende de la peinture*, in *Le Médianoche amoureux*, p. 259.

11 Ibid., p. 260-261.

12 Malgré un aveu déconcertant pour chaque lecteur « [...] dans mes romans –(lire «mon œuvre») –je n'exprime pas du Tournier, je fais du roman. J'aurais honte d'exprimer du Tournier... »(Lire : le magazine littéraire, juillet/août, 2006, p. 4), –notre avis est qu'il y a du Tournier à chaque page de son œuvre, qu'il le veuille ou non. Aspiré par ses histoires, le sous-produit y laisse, tout de même, un peu de son « sang »et de sa « sueur ».

13 Cité de Kryptadia (« Contes cachés », en grec, à contenu scatologique ou sexuel) par François Flahault, in *La pensée des contes*, p. 18.

et désobéissants, comme sa grand-mère le lui avait raconté, en vertu sans doute d'une tradition orale remontant à l'époque où les nomades razziaient les populations paysannes des oasis. » (Tournier 1986a: 11).

Voyageur à la recherche de son identité perdue, Idriss, un *Peter Schlemihl* du désert aux ailes de liberté, porte dans son cœur les traces de ces légendes anciennes. Loin de ce monde plongé dans les superstitions et les tabous, il sera sans cesse animé par cet esprit désertique, qui trouve son expression dans les coutumes traditionnelles, parmi lesquelles la cérémonie du mariage occupe une place particulière, grâce à son côté à la fois divertissant et initiatique:

Des couples se forment entre épouses et jeunes filles, comme si ces dernières avaient à recevoir une initiation de leurs aînées. De son côté, le fiancé, accompagné de ses « vizirs » [...] revient d'une assez mystérieuse corvée de bois qu'attestent une demi-douzaine d'ânes chargés de fagots qu'ils poussent devant eux. [...] La ségrégation des sexes trouve ainsi sa double célébration à la veille du mariage. » (Tournier 1986a: 32).

La *chronotopographie* du rite nuptial - le décor rustique, enveloppé dans la nuit, avec, devant la maison, le demi-cercle des musiciens « vivement et fantasquement éclairé par les torches » (Tournier 1986a: 34) - rappelle l'atmosphère du contage traditionnel et « le retour en arrière » (Eliade 1981: 103) mythique, à la fois individuel - *regressus ad uterum initiatique* : « La coutume exige qu'il soit enveloppé jusqu'aux yeux dans un vaste bournous ceinturé par la corde qui aida sa mère à le mettre au monde » (Tournier 1986a: 32) - et collectif - la naissance et l'intégration festives et symboliques d'une nouvelle famille au sein de la communauté villageoise. La danse métamorphosable qui jaillit dans ce décor cérémoniel inscrit dans la sacralité est, elle aussi, une marque d'oralité: « Elle courut d'abord courbée en avant à pas rapides au bord du cercle qui lui appartenait, comme pour s'assurer de son domaine. Puis elle dessina une suite de figures de plus en plus concentrées. » (Tournier 1986a: 34). La gestualité dansante de Zett Zobéida constitue, d'une part, l'expression et la préfiguration de la série d'initiations auxquelles Idriss sera soumis - « Que Zett Zobéida et sa goutte d'or soient l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo, Idriss commença peut-être à le soupçonner ce soir-là. » (Tournier 1986a: 35) -, et, d'autre part, l'entrée dans le conte: « [...] dans le calme revenu d'une nuit scintillante », le conteur évoquera « l'aventure de l'ancien pirate KheiredDîn. » (Tournier 1986a: 36).

Le monde d'atmosphère qui s'en dégage prend consistance à travers la « litanie obsédante et énigmatique » qui, « rappelant les formulettes des contes traditionnels », accompagne la danse et qui aura des résonances dans l'esprit d'Idriss, reliant, à travers le temps et l'espace, deux mondes. Le dernier vers de la litanie - « Et cet écrit dévoile le secret de la vie » (Tournier 1986a: 36) - qui se rapporte à la calligraphie fonctionne pour l'enfant du désert comme un précepte libérateur. La calligraphie est sagesse, enseignement et libération. Aussi le deuxième conte du roman - *La reine blonde* - apparaît-il comme une histoire exemplaire qui ne saurait être racontée que par un conteur muni, non pas du bâton du pèlerin, mais

du calame, un narrateur rappelant par sa sagesse et par la liberté de son esprit l'image secrète du conteur de jadis: « debout en équilibre sur un cheval emporté au grand galop. Ce cheval est sa Mort. Et là-haut, le Conteur chante et rit et danse la vie... »¹⁴.

Dans l'esprit de ce conteur à rire blanc, le capitaine Van Deyssel semble préparer l'entrée de Robinson dans l'histoire engendrée par l'orage. Cette introduction, précédant le chapitre premier, est une sorte de paratexte où la voix du conteur se fait sentir à travers les cartes de tarot qui y fonctionnent comme autant d'images préfigurant le destin solaire du héros. Et, nous rappelant l'esthétique perraldienne, une moralité prédictive sort de la bouche du capitaine: « Crusoé, lui dit-il, écoutez-moi bien: gardez-vous de la pureté. C'est le vitriol de l'âme »¹⁵.

Ce discours moralisateur à nuances parémiologiques qui est parsemé tout le long du *Log-book* pourrait être considéré comme une marque d'oralité. Pourrait-on voir en Robinson un conteur ? Il est, tout d'abord, un second narrateur, le narrateur narré, celui qui, observé par l'écrivain et par le lecteur, s'observe lui-même et s'explique. Le pourquoi de ses faits, la tendance à dire ses états, non pas seulement pour (se) comprendre, mais aussi pour maintenir sa santé psychique, tout cela approche Robinson des conteurs d'autrefois. Il y a, dans son journal, une sorte d'autoinitiation et de thérapie, tout comme dans les *Écrits sinistres* de Tiffauges.

3. Le style

L'être ensemble du contage traditionnel où le conteur *disait* le conte, le récitait avec un certain rythme et sa "partie de mime"¹⁶, est suppléé, chez Tournier, par son style raffiné, où l'art de conter dont l'accent pointe vers l'humour et l'ironie se double d'un côté ludique. La voix du narrateur se fait sentir surtout dans le paratexte. Dans *Le Roi des Aulnes*, la IV^e partie s'ouvre par une épigraphe perraldienne qui est en parfait tandem avec le titre - *L'Ogre de Rominten*: « Il flairait à droite et à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche »¹⁷. Quant aux éléments paratextuels de *La Goutte d'or* (le *Post-scriptum*), de *Gaspard, Melchior et Balthazar* (le *Post-scriptum*) et de la nouvelle *Angus (Note)*, ils fonctionnent comme une formule finale des contes traditionnels, à l'aide de laquelle le conteur, après avoir emmené son auditoire dans un voyage imaginaire, étrange et fantastique, le ramène, à la fin du récit, au monde réel.

Si dans *L'enfant de sable* cette formule garde beaucoup de la saveur de celles de jadis - « Ô mes amis, je m'en vais sur ce fil [...] » (Ben Jelloun 1985: 27) - chez Tournier, le passage vers le monde réel est plus direct, plus évident. Chez Tahar Ben Jelloun, la poésie et la métaphore respirent à chaque page, tandis que Tournier, en fidèle *collaborateur* de Perrault, met l'accent sur le côté ludique. *La légende de la musique et de la danse* et *La légende des parfums*, réactualisent le mythe édénique avec, pour protagonistes, un Adam et une Ève naïfs et enfantins.

14 Catherine Zarcate, cité par Praline Gay-Para - *Le répertoire du conteur*, in *Le Renouveau du conte*, p. 115.

15 Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, p. 14. À remarquer, une fois de plus, la propension de l'écrivain aux correspondances, dans *Un rêve, Célébrations*, p. 132 : « C'est peu après que j'écrivis cette injonction dans mon premier roman *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* : « Prenez garde à la pureté, c'est le vitriol de l'âme ! ».

16 Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte Kabyle*, in François Flahault, *La pensée des contes*, p. 18.

17 Charles Perrault, *Le Petit Poucet*, in *Contes*, p. 289

Le même esprit rieur se glisse entre les pages de *Gaspard, Melchior et Balthazar*, où évoluent, comme sur une scène, des personnages divers, réunis par l'éclat de l'Étoile. Le tableau de la Crèche semble s'animer. Au milieu de la scène, l'Âne et le Bœuf prennent la parole, nous rappelant les chevaux parlants du duc d'Auge, Stêpe et Stène. (Queneau 1978). Le rappel au conte est déjà fait. « Le pont est jeté entre le roman historico-épique et le conte fantastique : « Du temps où les animaux parlaient », selon l'antique et merveilleuse formule. » (Koster 2005: 46). Quant à la présence du conteur, elle se fait sentir dans la note du *Dit de l'Âne* - suite à un jeu de mots savoureux: « L'un de ses lointains descendants publiera sous le nom francisé de *Cadichon* ses mémoires recueillis par la Comtesse de Ségur, née Rostopchine »¹⁸ - et au début du conte "dans le conte" *Barbedor*, sous les traits du conteur Shangali, qui, tout comme Shéhérazade, reçoit l'ordre de conter et de divertir en même temps, sous menace de punition: « Je t'ordonne donc sur ton oreille droite [...] de me faire rire ! »¹⁹.

Les didascalies du *Fétichiste*²⁰, où Tournier réussit à réaliser une combinaison inédite de conte et de théâtre, représenteraient une autre marque d'oralité. Ce « hors-texte »²¹ rapproche l'écrivain conteur du conteur traditionnel et des comédiens du théâtre antique et classique, qui, dans leurs interventions de type « conteur », exposaient leurs personnages et la situation qui allait suivre (Pepito 2001). *Le Fétichiste* apparaît comme l'exemple le plus révélateur de la remise en question, dans le théâtre moderne, de la notion d'espace et du regard du spectateur, d'une part - « Le spectacle est autour de lui. Le décor ne va plus être purement décoratif, mais va jouer avec l'action » (Pepito 2001: 288-289) - et du personnage, d'autre part - « Pour Antonin Artaud, l'acteur est plutôt une sorte de caisse à sons, une matière à jouer, une sorte de gymnaste des sons, des mots et des cris. Bertold Brecht, en Allemagne, pense que l'acteur doit raconter son personnage » (Pepito 2001: 289) . Le spectateur y est impliqué, « pour qu'il réponde à ce qui se passe ou ce qu'il pense de ce qu'on vient de dire » (Pepito 2001: 289), pour qu'il devienne à son tour, personnage dans la pièce. Martin, le fétichiste, marie heureusement les deux avis, apparaissant à la fois comme un conteur - qui use de tout son arsenal artistique pour rendre son histoire plus spectaculaire et plus scandaleusement sensuelle, voire perverse, sujet à des bavardages des pudibonds - et comme acteur-amateur²², une sorte de *one man show*, impliquant le public spectateur dans sa représentation :

« (Il scrute le public, la main en visière sur les yeux, en direction d'une jeune femme)

- Non, c'est pas vrai ! Ce serait toi, ma petite chérie, Antoinette ? Avec ces lumières on est aveuglé.

18 Michel Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, p. 162 .

19 Ibid., p. 109

20 Dans la note sur le *Fétichiste* (*Le Coq de bruyère*, p. 308), Tournier mentionne que cette pièce de théâtre « a été créé[e] en 1974 dans des mises en scène d'Étienne Le Meur, à Berlin par Raymond Fuzellier, et à Paris par Olivier Hussenot. »

21 Michel Maillard, *Trois contes –Gustave Flaubert*, p. 67

22 Interné dans un asile de malades mentaux, Martin échappe à la vigilance de ses infirmières et fait irruption dans le monde *du dehors*, qu'il perçoit comme une scène.

(Il descend dans la salle. S'arrête devant une spectatrice. La regarde longuement).

- Ah non, bien sûr. Ça aurait été trop extraordinaire aussi.

(Il remonte sur la scène)

- Ça fait vingt ans, vous vous rendez compte ! Mais je suis patient, moi. Je l'attends toujours [...]. »²³

Mélange de discours et de récit, *Le Fétichiste* pourrait être considéré comme un conte dans le théâtre ou un théâtre dans le conte, polyphonique et dense. « *L'orature*²⁴ » s'y fait sentir dans l'alternance des discours (direct, indirect ou indirect libre), dans le jeu des phrases très rythmées, souvent très courtes, “en style coupé” (Herschberg 2003: 293), alertes, interrogatives ou exclamatives, dans la présence des figures de répétition phoniques, dans l'alternance des registres langagiers et dans l'expression d'une ironie légèrement incisive, amère, doublée d'une touche d'humour qui n'est pas sans rappeler le *style Ajar*²⁵: « Le collant bien sûr, ça épouse les formes, et en même temps, ça les tient, ça les affermit. [...] Ça ne parle pas. C'est sec, laconique, c'est pêtsec. »²⁶, ou « Ah, eh bien, allons, allons puisqu'il le faut ! Mais l'électrochoc, hein pas ce soir ! C'est promis, hein ? Pas d'électrochoc »²⁷, ou, enfin, « La nuit de noces. Un vrai choc. Parce que moi, les femmes forcément, j'en avais pas connu [...] Il y avait des occasions. Jamais pour moi. Elles étaient trop mal habillées, les occasions. Fagotées, fallait voir comme ! Moi, c'est simple, une femme mal habillée, ça me dégoûte »²⁸.

Le Fétichiste est un exemple parfait de style tournierien, souple et caméléonesque, ouvert au *parlé* et au ludique. L'œuvre de Michel Tournier pourrait, d'ailleurs, être regardée comme un immense et complexe laboratoire stylistique, où les effets d'oralité sont marquants. Nous tâcherons de démontrer cette affirmation, en prenant pour objet d'étude *La Famille Adam*, récit du recueil *Le Coq de bruyère*.

4. La famille Adam (FA)

« L'histoire des hommes a commencé avec un meurtre fratricide. [...] Le conflit était inévitable, un conflit qui jalonne sous des formes diverses toute l'histoire humaine »²⁹.

Écho du couple antinomique nomade/vs/sédentaire, *La famille Adam*, qui fait partie des histoires d'origine tournieriennes, propose une vision inédite de l'épisode Caïn-Abel,

23 Michel Tournier, *Le Fétichiste*, in *Le Coq de bruyère*, p. 276

24 Terme utilisé par Nadine Decourt, “La fortune des bottes du Chat botté”, in Tricentenaire Charles Perrault et cité par Muguras Constantinescu, “Imaginaire du conte”, p. 100, Editure Universitatii Suceava, 2004. Le terme désigne, “le travail” complexe de l'écriture d'un conte et le recours à la stylistique, afin de transmettre à l'écrit, une forte impression d'oralité.

25 Dans *Le Vol du vampire*, Tournier en parle en termes élogieux.

26 Michel Tournier, op. cit., p. 300

27 Ibid., p. 301

28 Ibid., p. 284

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

une nouvelle adaptation de la Genèse, créée à partir du procédé de l'inversion qui nourrit l'œuvre de Michel Tournier. Ce récit à statut assez incertain - conte religieux, nouvelle ou anticonte ? - s'ouvre par l'incipit biblique qui nous plonge dans un monde d'atmosphère primordial, différent du monde fabuleux des contes traditionnels introduits par « il était une fois »: « Au commencement il n'y avait sur la terre ni herbe ni arbre »³⁰.

Si l'allure d'une *saga* de la première famille humaine avec ses conflits et ses drames la rapproche de la nouvelle, son air de sacralité et d'exemplarité - assez discutable, d'ailleurs, car sujet à une ironie aiguë - lui confère le statut d'un conte religieux que l'église catholique trouverait, sans doute, scandaleux et hérésiarque³¹. Ce qui, pensons-nous, le rapprocherait, dans une certaine mesure, d'un *anticonte*³² perraldien. Le recours à une écriture à effets de parlé, sa surface translucide qui permet une pluralité de visions et de voies d'exploitation, le ton sage, légèrement satirique et la nuance parabolique qui s'y insinue font que la balance incline du côté du conte.

Si la présence du narrateur montré, explicite, est assez sporadique dans l'œuvre de Michel Tournier, le narrateur caché, implicite, y "transparaît" à chaque page. Sa présence se fait sentir grâce à l'interaction de plusieurs *marqueurs d'oralité*, qui « permettent de délimiter un site linguistique de la voix » (Kaempfer 2003: 1). Raconté dans sa plus grande partie au passé simple qui en fait un "événement inouï"³³, ce conte présente des passages du premier plan à l'arrière-plan, dominé par l'imparfait. Cette *mise en relief*, ce balancement incessant entre le passé simple et l'imparfait, d'une part, et le présent, d'autre part, engendre l'irruption dans le récit de plusieurs îlots descriptifs et commentatifs à tonalités diverses.

Riche et nuancé, le descriptif est doublé tantôt d'une teinte d'humour et d'ironie - « le premier homme était donc aussi une femme ».

Il avait des seins de femme.
Et au bout de son ventre, un sexe de garçon.
Et entre les jambes, un petit trou de fille.

C'était même assez commode : quand il marchait, il mettait sa queue de garçon dans un petit trou de fille, comme on met un couteau dans un fourreau » (FA, p.11) -, tantôt d'une rêverie idyllique, expression de l'éternel désir humain d'un ailleurs paradisiaque: « Et, dans cette histoire, il n'était question que de mousses étoilées d'anémones formant des coussins de fraîcheur au pied des magnolias, de colibris se mêlant aux grappes dorées de cytises, de vol de grues cendrées s'abattant sur les hautes branches des cèdres noirs » (FA, p.14). Situations de regard (Jenny: 2) et « évocations chuchotées » (FA, p.14), ces descriptions ne courent guère « le risque de vertige du descriptif » (Jenny: 3) flaubertien, relevant, plutôt, par leur condensation et par l'exquisité de leurs images, de l'*ekphrasis* grec.

Le discours-commentaire, une autre marque d'oralité, une sorte d'*aparté* relevant de la chorégraphie du langage des contes, est, lui aussi, assez nuancé. Il y aurait, d'une part, le

30 Michel Tournier, *La famille Adam*, in *Le Coq de bruyère*, p. 11.

31 Cf. *L'enfant coiffé*, in *Le Vent Paraclet*, p. 62-65.

32 Rappelons, dans le cas de Perrault, l'adaptation des plus belles histoires de l'Antiquité, leur détournement burlesque et l'emploi d'un ton ubuesque, où humour, ironie, ludique et subversion se donnent la main.

33 Goethe, cité par Harald Weinrich, *Le temps*, p. 115.

discours sapientiel, mettant en exergue les préceptes issus de la *doxa mundi* et, d'autre part, le discours-commentaire ouvert à la polyphonie euphorique ou dysphorique. Ce dernier, régi par les schèmes de l'adhésion et de la distanciation (Constantinescu 2004: 77), est présent aussi bien au niveau de la narration - le point de vue des personnages - qu'au niveau de la fiction. Au niveau de la narration, le lecteur pourra signaler l'adhésion du narrateur envers Ève - « Pauvre maman Ève ! [...] comme elle était triste ! [...] elle traînait en gémissant derrière le trop raide Adam » (FA, p.14) -, envers Caïn - « architecte de génie » (FA, p.16), « doux et conciliant » (FA, p.14), etc. - et sa distanciation, doublée d'ironie, envers Jéhovah - « 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. » (FA, p.17). Au niveau de la fiction, les voix des personnages retentissent pour exprimer tantôt l'adhésion de Jéhovah envers Abel: « Au contraire Jéhovah se plaisait avec Abel qui courait infatigablement à travers les rochers et les sables derrière ses troupeaux » (FA, p.16) -, tantôt la distanciation - de Jéhovah envers Caïn: « Or Jéhovah n'était pas content de Caïn [...] » (FA, p.15) et d'Adam envers Jéhovah: « Il n'était pas d'accord avec Jéhovah qui voulait des petits-enfants » (FA, p.11). Être double à l'origine, Adam exprime de l'adhésion et de la distanciation envers lui-même. Une sorte de « je est moi » doublé d'un « je est un autre »: « Comme je suis beau ! » (FA, p.13) (autoadhésion, état euphorique; « Il n'était pas d'accord avec lui-même » (FA, p.11) (autodistanciation, état dysphorique).

Le discours sapientiel nuancé par le présent de définition est le moyen par lequel le narrateur apparaît comme le montreur d'images de la *doxa mundi*, nous rappelant le vieux sage de jadis qui sème, à travers les contes, des leçons de vie, voire des paraboles, recréant cet espace primordial de sagesse qui a animé la pensée mythique. Dans *La famille Adam*, ces îlots sapientiels se doublent d'un côté informatif - « Et un désert, ce n'est pas fait pour s'y asseoir et encore moins pour s'y coucher » (FA, p.13) - d'un côté didactique, formatif - « Mais les aînés doivent faire preuve d'indulgence envers les petits » (FA, p.15), ou bien « [...] car il n'y a pas d'école pour les nomades » (FA, p.15) -, d'un côté prédictif, voilé de mystère - « Ce temple était vide et sans affectation encore. Mais quand on interrogeait Caïn à ce sujet, il souriait mystérieusement dans sa barbe » (FA, p.16) -, ou bien d'un côté ironique, amusant - « Ensuite Jéhovah - toujours un peu grognant pour la forme - fut solennellement intronisé dans le temple d'Hénoch qu'il ne quitta plus désormais » (FA, p.17).

La voix du conteur se fait sentir aussi dans le discours parenthétique, non marqué graphiquement, qui rappelle les parenthèses perraldiennes. La phrase « Il faut savoir que les choses ont commencé de la sorte pour comprendre la suite » (FA, p.13), isolée du contexte par des espaces blancs, fonctionne comme une parenthèse à double rôle : justificateur et prédictif. Elle traduit l'*être ensemble* du conte traditionnel, le lien entre le conteur (narrateur) et l'auditeur (narrataire). Les parembolés- « Mais il ne pouvait dormir, encore moins procréer », ou bien « Mais son rire s'éteignit bientôt et il tomba endormi » (FA, p.12-13) - fonctionnent comme un ensemble palimpsestuel de voix. La voix du narrateur se double de la voix du personnage (Adam, en l'occurrence), traduisant, tel un médium, tout un paradigme du dysphorique.

L'impression du parlé, du vivant au niveau de la narration nous est donnée aussi par le pronom « on », marqueur de la *doxa mundi* - « Adam et Ève, on le sait, furent chassés du

Paradis par Jéhovah » (FA, p.14) - ou d'une opinion personnelle - « Caïn, on peut dire qu'il suçait la nostalgie du Paradis terrestre avec le lait de sa mère » (FA, p.14) ; par l'irruption dans le registre langagier d'un mot comme « dûment », relevant d'un vocabulaire de la morale, et de plusieurs mots à teinte anachronique - « coureur de fond », « la boîte de compas », « paysagiste », « urbaniste », « architecte », « horticulteur » ; par les expressions déictiques - « dors », « couche-toi et rêve sur les arbres », « ici », « ce désert », etc. ; par des questions à échos rhétoriques, qui fonctionnent comme « un topos d'énonciation » (Constantinescu 2004: 86) - « À quoi ressemblait le premier homme ? » (FA, p.11), ou bien « Mais comment se battre, jouer et courir avec un enfant dans le ventre, un enfant sur les bras, auquel il faut aussi donner le sein et faire des bouillies ? » (FA, p.12). Les nombreux connecteurs, marquant l'argumentation (« car », « ou »), la succession temporelle (« alors », « lorsque », « quand »), la conséquence (« donc »), etc., renforcent cet effet d'oralité et l'idée d'une participation du lecteur au conte, de son implication dans le discours.

Ce parcours stylistique, loin d'être exhaustif, met en relief la tendance tournierienne à une écriture du parlé, à une « orature » régie par le principe bakhtinien du dialogisme et de la polyphonie. Être ensemble dans le conte, qu'il soit oral ou écrit, signifie recourir à une polyphonie, à une interaction de voix, à une *esprit d'archipel* conduisant à des voies et à des résonances multiples. La variation des points de vue du conteur-narrateur sur les personnages montre son implication euphorique ou dysphorique dans le réseau fictionnel et son désir d'y impliquer aussi les lecteurs, de les faire participer au contage. Le ton moralisateur, ironique, parfois moqueur, voire subversif, va toujours dans ce sens. L'empreinte de l'humain, du profane y est très forte, mettant en capilotade toute idée de sacralité. La première famille du monde apparaît devant le lecteur avec tout son arsenal de faiblesses et de misères, de péchés et d'artifices, sujet à un conflit constant entre ses membres. Cette lutte s'y dévoile à travers l'alternance de l'euphorique et du dysphorique, aussi bien au niveau narratif qu'au niveau fictionnel, du oui et du non, du positif et du négatif, à travers aussi un rythme soutenu par l'emploi constant du connecteur d'opposition « mais ». On est loin de ces contes exemplaires, solennels et empreints de sacralité. Dans les yeux du narrateur, Jéhovah lui-même apparaît, en fin de compte (ou de conte), comme un être faible, soumis aux errances de l'humain, prenant, sous l'effet de l'inversion (bénigne ou maligne ?) l'allure du fils errant. Le comportement non-verbal du conteur traditionnel - : éléments extralinguistiques, intonations, effets de suspense, gestualité, mimique, attitudes corporelles - y est suppléée par une tonalité nuancée, assurée par tout l'appareil interrogatif et exclamatif dont le narrateur dispose et par la présence des connecteurs, d'une richesse faramineuse, si l'on se rapporte à l'économie du conte. Le style simple, classique, d'une clarté perraldienne, dépourvu des artifices et des phrases lourdes, dédaléennes, spécifiques au style profus, répond aux exigences de l'esthétique du conte oral.

BIBLIOGRAPHIE

BEN JELLOUN, Tahar (1985): *L'enfant de sable*. Paris: Seuil.

CARLIER, Christophe (1998): *La clef des contes*. Paris: Ellipses, collection «Thèmes et études».

- CONSTANTINESCU, Muguras (2004): *Imaginaire du conte*. Suceava: Editura Universitatii.
- ELIADE, Mircea (1981) *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- FLAHAULT, François (2001) : *La pensée des contes*. Paris: Economica, collection «Psychanalyse».
- HERSCHBERG PIERROT, Anne (2003) : *Stylistique de la prose*. Paris : Belin.
- JENNY, Laurent. *Dialogisme et polyphonie. Méthodes et problèmes*. [Consulté en ligne: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme>].
- KAEMPFER, Jean et ZANGHI, Filippo (2003): *La voix narrative*. Genève, Département de français moderne.
- KOSTER, Serge, (2005): *Michel Tournier ou le choix du roman*. Paris: Zulma.
- MAILLARD, Michel (1991): *Trois contes*. Gustave Flaubert. Paris: Nathan.
- PEPITO MATEO, Luis (2001): “Conte et théâtre- vers de nouvelles formes”, *Dire*, p.28-31, in *Le Renouveau du conte*, Colloque international. Paris: CNRS Editions.
- PERRAULT, Charles (1989): *Contes*. Textes établis et présentés par Marc Soriano. Paris: Flammarion.
- QUENEAU, Raymond (1978): *Les Fleurs bleues*. Paris: Gallimard.
- TOTH, Andras Gyorgy (1977): *Michel Tournier sur ordinateur -une encyclopédie littéraire, in L'informatique dans les études françaises*, Colloque interdisciplinaire, [consulté en ligne: www.quensu.ca/french/conf/Li197/Andras>Toth.html].
- TOURNIER, Michel, (2001): *Le Médianoche amoureux, Contes et nouvelles*. Paris: Gallimard.
- (1977): *Le Vent Paraclet*. Paris : Gallimard.
- (1986a): *La Goutte d'or*. Paris: Gallimard.
- (1986b): *Le Coq de bruyère*, Contes et récits. Paris: Gallimard.
- (2004): *Le Miroir des idées*. Traité. Paris: Mercure de France.
- WEINRICH, Harald (1973): *Le Temps*. Paris: Seuil.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Professeur de français – italien au Collège National «Mihail Sadoveanu», Pascani, Roumanie.

Thèse de doctorat (2010): «Les signes du conte et le conte des signes dans l'œuvre de Michel Tournier», soutenue à l'Université «Al. I.Cuza» Iași, prof. Alexandru Călinescu.

Ligne de recherche: Michel Tournier.

Fecha de recepción del artículo: 19-05-2014

Fecha de aceptación del artículo: 12-06-2014