

« L'enfance nous est donnée comme un chaos brûlant, et nous n'avons pas trop de tout le reste de notre vie pour tenter de le mettre en ordre et de nous l'expliquer »<sup>1</sup>

Le nom du protagoniste du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Abel Tiffauges, dit d'emblée que la question centrale posée par le roman, est celle de la ritualisation de la violence. Abel, dans le grand pantographe des dénominations, c'est d'abord celui qui a su ritualiser la violence, en concevant un sacrifice qui plaît à Dieu. En immolant les premiers-nés de ses troupeaux, il est le premier à avoir inventé ce que René Girard nomme un "trompe-violence"<sup>2</sup>, autrement dit un salut par la métonymie. Caïn, le laboureur, père prolifique des sociétés sédentaires et des villes, est celui qui n'a pas su ritualiser la violence, Dieu refusant l'offrande des premiers fruits de sa récolte. N'ayant pas su inventer de rite sacrificiel, qui l'aurait rendu maître de la violence instinctive, il se condamne à en être le jouet : il tue son frère, le nomade, acte de violence brute, brutale, absurde car sans au-delà, destructeur, inapte à fonder un ordre symbolique, premier faux-pas de l'homme qui le destine, désormais, au non-sens et à l'éternel retour du mal. Le prénom d'Abel voue le personnage de Tournier à être créateur de rites et à subir l'Aggression des Caïns modernes, qui ont hérité de leur ancêtre mythique l'incapacité à réguler et à transcender la violence première.

Le nom de Tiffauges, quant à lui, renvoie au héros du mal par excellence, Gilles de Rais. Mais le rapport est toponymique, strictement métonymique, de nouveau. La violence pure, le mal ritualisé et systématisé, Abel n'aura de rapport avec eux que de contiguïté. Il sera un ogre qui ne mangera aucun enfant mais qui leur vouera un amour sans borne, suffisamment sublimé pour éloigner le spectre de l'anthropophagie. La tension créée par le prénom et le nom voue le personnage à être un assassin innocent. Oxyorique dans leur association, le prénom et le nom situent le personnage dans un au-delà du bien et du mal, espace improbable, utopique, où la violence ritualisée pulvérise et l'idée d'innocence et l'idée de culpabilité au profit de l'expression d'un amour et d'une joie purs.

Et si l'exergue<sup>3</sup> renverse les représentations coutumières, en faisant de Raspoutine un saint homme ignoré et incompris, sorte de Jaurès thaumaturge et martyr, c'est, sur le mode du paradoxe outrancier, pour tordre le cou au bon sens qui menace toujours de nous aveugler et de nous faire oublier que l'amour absolu suscite toujours contre lui le déchaînement de la violence la moins avouable.

Abel est d'emblée présenté comme un ogre. Un ogre n'est un monstre qui mange les enfants qu'aux yeux des adultes aveuglés par les normes, apeurés par l'énorme qu'ils enfouissent vite et mal dans les recoins les plus obscurs de leur être. Le personnage de Tournier est un ogre au sens strict du terme, c'est-à-dire un être qui veut aimer, qui vit dans l'énormité de l'amour, dans l'immensité et l'anormalité de l'amour. Autant dire qu'il vit dans et de la toute-violence de l'amour.

En mettant en scène un personnage hors-norme, non dans le hors-temps du conte mais dans le temps de l'Histoire, de l'immédiat avant-guerre et de la guerre, le romancier, fort de son contre-étalon, peut mettre en évidence les tensions violentes qui fondent l'état de société. Doué d'un appétit d'amour sans borne, l'ogre subit, de manière grossie, la violence imposée à tout individu par laquelle la société lui enjoint de refouler ou de sublimer, dans des pratiques socialement admissibles, ses désirs et ses pulsions. La machine sociale produit un

<sup>1</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraclét*, Gallimard, collection « Folio Essais », 1977, p.19.

<sup>2</sup> René Girard, *La Violence et le sacré*, Hachette, collection « Pluriel », 1972, p.14.

<sup>3</sup> Le livre est dédié « à la mémoire diffamée du Staretz Grigori Iefimovitch RASPOUTINE guérisseur du tasrevitch Alexis, assassiné pour s'être opposé au déchaînement de la guerre de 1914 ».

être frustré, contraint à la dissimulation. Il y a, dans la vision du monde qui sous-tend le roman de Tournier, une forme de rousseauisme. L'état de société ne repose pas sur les principes de la concorde : c'est une guerre sans nom qui s'y livre, guerre des désirs et des masques. Les lois n'y sont pas des instruments de pacification des mœurs ; « conçues par un fou sanglant » (138)<sup>4</sup>, elles vouent l'atypique à la souffrance de la clandestinité.

L'ogre est aussi « un moyen d'hyperconnaissance », comme le dit Tournier dans *Le Vent Paraclét*<sup>5</sup>, c'est-à-dire un personnage substantiel, immédiatement préhensible, car issu de l'imaginaire collectif, et cependant conceptuel, vivante allégorie de l'énormité des pulsions de vie et de mort qui constituent le fonds de tout être. Parce qu'il sort de la norme, des cadres et des limitations habituelles, il permet de voyager dans les confins humains, de lever une partie des interdits qui nous fondent et de connaître - non par la seule et insuffisante raison mais par ce simulacre de vécu qu'est la fiction - les zones enfouies de notre être, d'ordinaire refoulées, sublimées ou expulsées hors du champ de notre humanité. Ces confins ont trait à la violence et à l'amour, à la violence de l'amour. L'ogre étant d'abord, pour Tournier, quelqu'un qui veut beaucoup aimer.

La scène de l'exécution de l'assassin Weidmann (128-129), version modernisée des comices flaubertiens, est l'occasion, pour Tournier, de mettre à nu les rouages ignobles sur lesquels repose l'état de société. L'ivresse générale, l'exaspération des désirs, signifiées par les cris, les rixes, la hargne de la foule, Abel, fidèle à son pacte onomastique, n'a qu'un mépris aristocratique pour cette violence-là, obscène, incapable de se transfigurer. La démocratie est confrontée à son double obsédant, dégénéré et collant : l'ochlocratie, le règne de la populace. Et si Abel vomit de la bile, ce n'est pas parce que Weidmann est son double, c'est parce qu'il vomit l'usage absurde et inhumain que la société fait de la violence native, incapable d'en faire autre chose qu'un principe de haine et de destruction.

Si le criminel ne mérite pas d'avoir la tête coupée, ce n'est pas au nom d'un principe moral, c'est au nom d'une exigence de vérité. La foule haineuse qui l'entoure n'est pas moins violente, dans le fond, que le fou sanguinaire qui tue de la main gauche. Ce n'est pas l'homme de bien qui guillotine, pour le châtier, le méchant : la foule, par l'impulsivité des cris et des coups échangés, montre que la violence en elle est aussi mal refoulée que dans le criminel. Elle suinte, cette violence, et ses suintements sont aussi abjects que ceux du monstre, car elle se pare du masque infect de la bonne conscience. L'exécution publique n'a plus même de fonction cathartique et perd son sens de sacrifice, qui, seul, pourrait la légitimer. Alors que le sacrifice a pour vocation de chercher, si l'on reprend les définitions de René Girard, « à maîtriser et à canaliser dans la "bonne" direction les déplacements et substitutions spontanés qui s'opèrent alors »<sup>6</sup>, la décapitation de Weidmann ne détourne pas la foule de la violence qu'elle a accumulée : elle n'est qu'une violence parmi les autres - parmi les vociférations d'ivrognes et les algarades, signes d'une exaspération généralisée.

Le malaise, nécessaire car civilisateur, est bien au coeur de la société mais la machine civilisatrice est grippée. L'institution, par le système des lois et des habitudes, fait violence à l'individu pour le contraindre à intérioriser la violence de ses désirs mais cette violence est mal rentrée, elle transpire, jaillit, explose à la moindre occasion. « Quand elle n'est plus satisfaite, la violence continue à s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux » dit Girard<sup>7</sup>. Il n'est pas fortuit, dans ces conditions, que l'exécution de Weidmann ait lieu le 17 juin 1939 : elle ne précède pas seulement la guerre, elle en devient le signe avant-coureur. Le *post hoc ergo propter hoc* trouve, dans l'empire des signes qu'est le roman tel que le conçoit Tournier, une justification et une légitimité. La crise du sacrifice et, de façon plus générale, des moyens de sublimation de la violence, amène logiquement l'entrée des hommes en guerre. La guerre larvée, qu'est l'état de société mal ritualisé, cède la place à la guerre déclarée. Drôle de guerre, inepte, où une société atomisée et dé-ritualisée, la France colombophile et gouailleuse, croit miraculeusement et naïvement retrouver le

<sup>4</sup> Nous donnerons la pagination, sans appel de notes et entre parenthèses, à partir de l'édition originale : *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970.

<sup>5</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraclét*, *op.cit.*, p.48.

<sup>6</sup> René Girard, *op.cit.*, p.21.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.21.

sens du sacrifice et du rite, alors qu'elle l'a depuis longtemps perdu et qu'elle se trouve confrontée à une communauté, l'Allemagne nazie, qui s'est constituée autour d'une ritualisation de la violence, alliant la systématique apollinienne et la mystique fusionnelle dionysiaque.

C'est parce que la ritualisation sociale de la violence a perdu toute efficacité et tout sens que la distinction entre la violence légale, telle que l'exerce le président Lebrun (126), et la violence illégale de l'assassin, devient, dans la perspective d'Abel, qui reste celle d'un créateur exigeant de rites, oiseuse. La décapitation du criminel avéré (Weidmann), le quasi-lynchage du criminel supposé (Abel) apparaissent comme deux visages de cette violence sociale, qui s'exerce prioritairement sur celui qui n'est pas dans la norme et dont les porte-parole sont légion : le policier qui crache à la figure d'Abel, nouveau Christ aux outrages (136), dont le don d'amour est voué à rester incompris<sup>8</sup>, tant que le tohu-bohu de la guerre n'a pas ouvert de brèche dans la clôture des représentations, ou encore Eugénie Ambroise et son bon sens obscène, oppressant, incarnation outre de la terrifiante et caricaturale francitude qui se lit dans son nom (le franchouillard, version fermée du français), de la *doxa* de toute société (122) qui consiste à voir dans l'étrange un danger, dans la différence les prémices du crime. Le « dard empoisonné de ses propos » (127) renvoie à Abel l'image de ce qu'il serait, s'il avait la faiblesse de se couler dans le moule de la représentation que lui tend la société tout entière : un criminel. Le jugement d'Eugénie, dont les mots, assassins, portent la marque de Caïn, dénie à Abel, de retour avec les photographies d'enfants qu'il développe dans la chambre noire, le droit à la métonymie : « Voilà monsieur Tiffauges qui revient du marché avec sa provision de chair fraîche. Il va maintenant s'enfermer dans le noir pour manger tout ça. Il y a des choses qu'on ne fait pas au grand jour, pas vrai ? » (122). La parole d'Eugénie est à la fois clairvoyante - l'acte photographique est une prise de possession de l'enfant photographié -, à la fois aveugle - elle fait d'une virtualité une réalité, refusant que le fantasme puisse avoir droit de cité.

Le dessein de Tournier, dans *Le Roi des Aulnes*, reste le même que dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : « la destruction de toute trace de civilisation chez un homme soumis à l'œuvre décapante d'une solitude inhumaine, la mise à nu des fondements de l'être et de la vie, puis sur cette table rase la création d'un monde nouveau sous forme d'essais, de coups de sonde, de découvertes, d'évidences et d'extases »<sup>9</sup>. Contre la violence exercée de toutes parts par la société normative, le personnage construit des rites qui lui permettent de se sauver de l'anéantissement. Abel n'a pas seulement le physique d'un criminel, comme l'atteste sa ressemblance avec l'assassin Weidmann, il en a toute la structure mentale et singulièrement la faille la plus agissante : l'incapacité à sublimer ses pulsions dans les cadres socialement admis, comme la sexualité par exemple. D'où la confusion : selon les codes en vigueur dans l'état de société, Abel est un pervers et un criminel. Le malentendu qui le fait prendre pour le violeur de Martine n'est pas fortuit. Abel n'est pas la victime des circonstances, d'un mauvais hasard, d'un ironique coup du sort. Sa présence sur les lieux du viol n'explique pas à elle seule son arrestation. C'est parce qu'Abel a le profil d'un criminel qu'il est arrêté. Martine le reconnaît comme son agresseur non en vertu d'une mystification d'enfant ou d'une incompréhension tragique. Elle sait, dans sa prescience d'enfant, qu'Abel est un ogre. Il l'a déjà violée, de ses regards, de sa tendresse inexplicable. L'absence de passage à l'acte - voilà l'incompréhensible, le véritable crime d'Abel, celui de lèse-société. L'imagination de l'enfant et le préjugé de l'adulte récrivent l'histoire, brodent sur le canevas mental proposé par Abel. Ce n'est pas la poésie de la sublimation que la société peut écrire, il revient au romancier de le faire, la société, elle, ne peut écrire que la prose du crime : « le grand hallali de la méchanceté et de la bêtise a sonné la mort du juste et de l'amoureux » (132). Comme dans l'histoire du Christ, la société n'est pas prête à comprendre le geste d'amour d'Abel ; elle fait de celui qui vient aimer un criminel.

Pourtant Abel, par une minutieuse ritualisation de sa vie, a déjà métamorphosé ce que sa soif d'amour

<sup>8</sup> La dimension christique du personnage d'Abel est attestée, entre autres, par la présence de la figure du Christ aux outrages qui l'accompagne, à Saint-Christophe, le châtement du colaphum (34).

<sup>9</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraclét*, *op.cit.*, p.229.

aurait pu avoir de mortifère en inoffensive puissance d'absolue tendresse. Le premier acte d'Abel consiste à renoncer à Rachel. Le livre s'ouvre sur cette rupture qui a une triple signification. La séparation d'avec Rachel annonce tout d'abord le renoncement à la sexualité, totalement dévaluée non seulement comme source de plaisir mais encore comme expression de l'amour et comme moyen de connaissance. On n'a sans doute pas mesuré, sur ce plan, à quel point le roman de Michel Tournier, publié en plein mouvement de libération sexuelle, était anti-révolutionnaire. Alors que ses contemporains sont en train de massivement misé sur la sexualité comme moyen d'émancipation, Tournier le réduit à néant, non sur le mode, toujours ambigu, de la critique, mais sur celui, radical, de la négation. La littérature retrouve ici la puissance oublié de l'intempestif, dans un roman qui invente un érotisme déssexualisé dont le microgénitormorphisme du personnage est l'emblème. Et qu'on ne s'y trompe pas, qu'on n'inverse pas le rapport de causalité : ce n'est pas parce qu'Abel est impuissant qu'il renonce au sexe ; c'est parce qu'il sait, de toute éternité, que la voie de la sexualité ne permet pas l'instauration d'une relation assez intime à l'autre, que son sexe ne se développe pas plus que celui d'un enfant.

Le renoncement à Rachel n'est pas, en outre, le renoncement à la femme, en vertu d'une lecture homosexuelle du roman de Tournier, par trop réductrice. Ce n'est pas une homosexualité qui est affirmée par là, mais bien une asexualité. Affirmation autrement plus problématique, autrement plus violente, dans une société où le culte de la sexualité est central.

En renonçant à Rachel, Abel procède, enfin, à une critique, radicale, qui perdure tout au long du livre, de la raison adulte. C'est l'avènement de l'enfant qu'annonce, douloureuse épiphanie, le départ de Rachel. On remarquera que les deux renoncements sont simultanés puisque renoncer à la femme, dans la représentation tiffaugéenne du monde (Abel est autant créateur de mythes que de rites), c'est *de facto* renoncer au sexe, puisque la femme *est* sexe (25). Il s'agit là de l'acte fondateur de la quête d'Abel qui consiste à inventer un moyen de connaissance et d'expression de la tendresse acceptable en lieu et place de cet ersatz-écran qu'est la sexualité. Il ne s'agit pas, au plus profond, de concevoir un substitut à une sexualité transgressive impossible (la pédophilie en lieu et place de la pédophilie), mais de créer, dans l'espace de la fiction devenu utopique, un rapport à l'autre – en l'occurrence l'enfant – qui ne soit pas travesti. *Le Roi des Aulnes* est en cela l'une des plus grandes sinon la plus grande critique de la sexualité jamais fomentée dans la littérature française, le livre le plus anti-révolutionnaire qui soit, proposant un dynamitage, au coeur même de la révolution des mœurs, des principes, ou des illusions, qui la fondent. Avec Abel le slogan n'est pas de faire l'amour pour ne pas faire la guerre, mais de silencieusement profiter de la guerre pour ne plus avoir à faire l'amour. C'est la sexualité qui est le pis-aller, le succédané par quoi, avec plus ou moins de conviction, les hommes tentent de satisfaire la soif d'amour qui les inquiète, quoi qu'ils disent, plus qu'elle ne les enchante, qui les étouffe et qu'ils condamnent à demeurer inassouvie dans une relation sexuelle qui ne les libère, par cécité consentie, que des terrifiantes injonctions de cet amour qui leur fait peur. Abandonner la sexualité, c'est chercher à promouvoir un type de rapport plus intime et plus intense à l'autre. Abel n'est pas un homme de plaisir. C'est l'homme de l'euphorie, qui refuse l'idée de bonheur, toujours menacée, selon lui, d'être gangrenée par l'esprit de thésaurisation et de dégénérer en confort (82). Et s'il y a progrès, dans la quête d'Abel, c'est, étape par étape, de s'acheminer vers le moment pulvérisateur de l'extase où l'ascension et la chute se confondent tout autant que la tendresse et la mort. Au bout du chemin, il y a l'apothéose dans l'amour, l'acmé de la joie, le moment érotique par excellence - où le malentendu de la sexualité ne joue plus aucun rôle - d' « approbation de la vie jusque dans la mort »<sup>10</sup>.

Toute l'histoire d'Abel consiste à réduire la distance qui sépare le sujet non seulement de son être intime (l'être est contraint de construire son identité contre son enfance et contre sa nature) mais encore de l'autre (faire mentir la discontinuité tragique qui fait des êtres des mondes clos sur eux-mêmes, monades intolérablement distantes, inaccessibles). Comment construire un rapport à l'autre qui ait l'intensité du meurtre ? C'est cette

---

<sup>10</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, éditions de Minuit, 1957, p.17.

question qui fait du *Roi des Aulnes* un grand roman du don et de l'offrande. Comment sortir de ce que Nietzsche appelle la « convention du passionnel »<sup>11</sup> ? C'est celle qui permet à Michel Tournier de promouvoir une utopie<sup>12</sup>, un rapport à l'autre plus intime, plus profond, plus vrai et plus purement amoureux que la sexualité, cette « voie facile » (98), d'emblée disqualifiée. On songe alors aux remarques de Georges Bataille : « Le fondement de l'effusion sexuelle a beau être la négation de l'isolement du moi, si la sexualité est impuissante à relier le moi à l'autre, d'autres voies doivent être expérimentées »<sup>13</sup>. Les rites tiffaugéens ont alors pour fonction de concilier l'impératif d'excès, le dépassement de la solitude et le rapprochement de l'autre.

La naissance à soi est jalonnée de violences – la succion du genou meurtri de Pelsenair agit comme la révélation, à la fois merveilleuse et morbide, que l'amour passe par une forme de soumission qui n'a pas besoin du truchement du sexe. L'auto-maïeutique d'Abel est scandée par la mort de Nestor ou la lutte avec l'ange intérieur (78). La construction de soi ne se fait pas dans la sérénité de la méditation solitaire mais par une série d'arrachements par lesquels Abel, dans la douleur, échappe à l'aliénation et acquiesce à sa propre vérité. Et si consentir est le maître mot du *Roi des Aulnes* comme de *L'Homme qui rit*, on mesure chez Tournier comme chez Hugo la part de refus que comporte tout consentement véritable.

Pour devenir soi, ici comme là, il faut faire tomber les masques - ce qu'Abel nomme ses « fonctions » de soldat, d'amant, de citoyen. « Rêvant sans cesse d'un éveil, d'une rupture, qui (le) libérera et (lui) permettra d'être enfin (lui)-même » (74), Abel se met en mesure, par une ritualisation exigeante de sa vie, de provoquer cet éveil espéré, cette métamorphose et ce tohu-bohu qu'implique toute conversion à soi-même.

Le premier rite est celui de l'écriture. La naissance à soi passe par l'écriture sinistre, gauche, l'acte d'introspection autobiographique. La gaucherie, dans l'espace littéraire, est l'adresse suprême, comme le détour y est le chemin le plus court entre deux points. Ce retour sur soi salvateur est violent en ce qu'il nécessite la levée, un à un, des mensonges faits à soi-même. Le sujet du roman, de ce point de vue, pourrait bien être la violence purificatrice de l'entrée en écriture. La naissance à soi, à rebours des représentations trompeuses, s'accomplit dans et par l'écriture, autre trait du rousseauisme foncier de Tournier. Abel est un raconteur d'histoires, ponctuant son journal intime de fables philosophiques qui dessinent une cosmogonie - celle de son monde -, et visent à substituer à la représentation orthodoxe du monde, qui n'a pour finalité que l'insertion adéquate de l'individu dans l'ensemble social, au détriment de sa vérité intérieure, une représentation conforme à cette vérité contrainte à l'enfouissement. Et puisque accomplir l'acte d'écrire, devenir soi, c'est se retrancher, intégralement, selon le mot de Mallarmé, la fable se compose au cœur de ce retranchement.

Naître à sa vérité, c'est nécessairement entrer en conflit avec les représentations imposées par l'état de société. Abel devient ce qu'il est, par une série d'actes fondateurs et de rites<sup>14</sup> :

- le culte de la scatologie, tout d'abord, qui consiste à inverser les règles du jeu social. L'homme qui, comme le dit Georges Bataille, est « un animal qui n'accepte pas simplement le donné naturel, qui le nie »<sup>15</sup>, construit son identité par négation de son animalité première et en frappant d'interdit ou de discrédit tous les objets qui la lui rappellent. Dans la lignée de Nestor, l'initiateur, Abel sacralise ou du moins ritualise son rapport à l'immondice. Alors que Nestor, dans un geste sublime, réconciliait état de nature et état de culture en usant comme torche-cul du sermon du père supérieur (66-67), Abel invente le rite du shampoing-caca, enfonçant sa tête dans la cuvette des toilettes et actionnant la chasse d'eau. Rite violent dont on peut dire qu'il a une signification négative et une signification positive. Il s'agit d'une part de rejeter l'identité trompeuse façonnée par l'état de société, geste, symbolique, d'abolir le mensonge social, de ne plus faire visage, au nom d'une exigence supérieure, d'une

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, UGE, collection 10/18, édition de Pierre Klossowski, 1957, p.123.

<sup>12</sup> L'univers d'Abel, tel que son journal intime le dessine, est construit selon des lois qui lui sont propres. Il est destiné à entrer en concurrence avec le monde réel pour mieux en faire apparaître les fondements, les failles et les limites et remplit, par là, une fonction critique qui est précisément celle de l'utopie.

<sup>13</sup> Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, Gallimard, collection « Idées », 1957, p.13.

<sup>14</sup> Il s'agit bien de rites puisque les pratiques d'Abel sont un exutoire à une violence qui pourrait le porter au meurtre.

<sup>15</sup> Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, Œuvres complètes, tome VIII, Gallimard, 1976, p.43.

vérité qui ne parvient pas à, socialement, se dire ; il s'agit, d'autre part, de garder un lien à l'informe, de faire le geste, tout aussi symbolique, de renaître, conformément à la sentence de Saint Augustin : *inter faeces et urinam nascimur*. Abel restera, tout au long du roman, jusqu'à l'enfouissement final, homme de la tourbe, de la glèbe, d'où son assimilation à "l'homme des tourbières" (215) et son enracinement volontaire dans la "terre noire et grasse" de Prusse orientale où il vivra dans ce qu'il nomme "une grande béatitude fécale" (180-181). Il faut voir dans cette humiliation faite à soi-même le geste de l'*héautontimorouménos*, phase régressive d'un mouvement dialectique et non retour à un état de nature informe et fusionnel. L'enjeu consiste, ici, à ne pas délier le pacte unissant l'homme à l'informe, sous peine de reconstruire une identité toujours aussi mensongère. Le rite revêt alors, à plein, sa vocation de mémorial. De quoi l'homme tiffaugéen doit-il se souvenir ? De son néant premier, de son attache matérielle, de son animalité. Il y va d'une *vanitas vanitatis* rageuse et régénératrice, que l'on ne doit pas confondre, ce nous semble, avec une scatologie de type carnavalesque, dans la mesure où elle n'est pas un jaillissement festif, mais se fait, au contraire, avec ordre et méthode, en vue d'une refondation du monde. Elle n'est pas une parenthèse dans les travaux et les jours mais un acte fondateur d'un autre rapport à soi, d'une nouvelle identité.

- l'invention d'une diététique. Avec la prise de conscience de sa vocation ogresse (75-77), manger n'a plus, pour Abel, le sens hygiénique, donc social, de satisfaction d'un besoin, mais apparaît comme l'un de ses premiers actes de souveraineté donc de liberté. Le tartare, le steak haché, « ce plat cynique et brutal » (76) renvoie, métaphoriquement, à des images, plus ou moins nauséuses, de naissance. « Il y a dans cette préparation, comme l'analyse Roland Barthes, tous les états germinants de la matière : la purée sanguine et le glaireux de l'œuf, tout un concert de substances molles et vives, une sorte de compendium significatif des images de la préparturition »<sup>16</sup>. Comme pour le shampoing excrémental, dont elle n'est que l'équivalent sur le plan alimentaire, l'ingestion de tartare a une signification plurielle. Elle affirme un corps au-delà du seul besoin, elle détourne la violence tiffaugéenne de l'enfant<sup>17</sup>, elle atteste un amour - dans « aimer la viande », c'est le verbe aimer qui importe (77) -, et marque le pouvoir de l'enfouir, le goût pour la viscère. Aux identités de surface et aux rapports superficiels auxquels ils contraignent, Abel substitue le corps à corps intime, l'acte de dévoration par excellence : ingurgiter, soit, mais ingurgiter la matière la plus intime qui soit, première, primale : lait, huile, viande crue. Il y va, enfin, d'un acte de connaissance : manger la viande crue c'est promouvoir un type de connaissance non-rationnel, non-intellectuel, non-médiatisé, une connaissance sensible, sensuelle.

Comme la naissance à soi-même, le rapport à autrui, qui en est le parachèvement, fait l'objet d'une nécessaire ritualisation.

Le sang y joue de nouveau un rôle prépondérant, quoique provisoire. La blessure est le premier biais par lequel la clôture des êtres s'entrouvre. S'immiscer en l'autre, tel est l'enjeu de la fascination d'Abel pour les corps meurtris : qu'un lien puisse enfin s'établir, un pont entre des mondes clos sur eux-mêmes. La voie d'accès à l'autre est d'ordre pathétique. Le genou blessé de Pelsenaire, la tête ensanglantée de Jeannot, la plaie du jeune faune rencontré au Trocadéro. La blessure désarmure, désarme, ouvre une brèche dans la forteresse de l'altérité et donne à l'amour inemployé d'Abel la possibilité de s'épancher. Accès toujours furtif, toujours suspect, qui ne saurait, pour le moment, se confondre avec un rapport de sympathie ou de compassion : il ne s'agit pas de souffrir avec l'autre mais de compenser, de donner à l'autre, par le geste de le porter, la force qui, désormais, par l'intrusion dans son être de la violence destructrice, lui manque. La force cesse alors d'être inemployée, elle n'a pas à se libérer en des accès de violence sourde, elle se confond avec l'amour.

L'acte photographique apparaît, quant à lui, comme un meurtre symbolique. Comme en témoigne la

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, collection « Points », 1957, p.78.

<sup>17</sup> René Girard insiste sur le fait que "...l'immolation de victimes animales détourne la violence de certains êtres qu'on cherche à protéger, vers d'autres êtres dont la mort importe moins ou n'importe pas du tout" (*La Violence et le sacré*, op.cit., p.11)

violence métaphorique de l'écriture - les rafales du rollei, (103) -, la photographie est à la fois un substitut de la dévoration et de l'acte sexuel qui pourrait lui-même, chez l'ogre qu'est Abel, être un substitut de dévoration. Le rollei est assimilé explicitement au sexe, « un sexe énorme, gainé de cuir » (113) et l'acte photographique est présenté comme fondamentalement agressif : « ...la photographie est une pratique d'envoûtement qui vise à s'assurer la possession de l'être photographié » (114). C'est un acte prédateur, d'une sauvagerie à la fois évidente et inoffensive, qui mène Abel sur la première voie de sa joie. Chaque cliché, dans cette perspective, est un rapt indolore, une capture, une captation à la fois brutale et innocente dans laquelle se dessine une part de sadisme :

« l'affrontement du photographié pour effrayant qu'il paraisse est toujours préférable. Car il est bon que la prise de vue se reflète d'une façon ou d'une autre dans le visage ou l'attitude du photographié : surprise, colère, peur, ou au contraire amusement, satisfaction vaniteuse, voire pitié, geste obscène ou provocateur. Il y a cent ans, lorsque l'anesthésie a fait son entrée dans les salles d'opération, certains chirurgiens se sont récriés: « La chirurgie est morte, a dit l'un d'eux. Elle reposait sur l'union dans la souffrance du patient avec le praticien. Avec l'anesthésie, elle est ravalée au niveau de la dissection de cadavre ». Il y a de cela dans la photographie. Les téléobjectifs qui permettent d'opérer de loin, sans aucun contact avec le photographié, tuent ce qu'il y a de plus émouvant dans la prise de vue : la légère souffrance qu'éprouvent, ensemble et à des pôles opposés, celui qui se fait photographier et celui qui sait qu'on sait qu'il se livre à un acte prédateur, à un détournement d'image » (123).

Le photographe c'est le criminel sans crime, le violeur sans viol, l'anthropophage sans ingestion, le violent sans violence. La blessure de l'enfant n'est pas occasionnée par la mitraille photographique : c'est la blessure qui suscite la photographie. Dans l'univers symbolique, le rapport de causalité est plus libre que dans l'ordre du réel.

Mais c'est l'acte de porter qui constitue le rite le plus abouti de l'utopie tiffaugéenne. Toute la vérité d'Abel s'y résume. L'acte photographique n'abolit qu'artificiellement la distance qui sépare de l'autre et l'on peut rêver de lien plus complice. La phorie ressortit à ce « mouvement de divine ivresse », dont parle Georges Bataille, « que ne peut supporter le monde raisonnable des calculs »<sup>18</sup>. Ce mouvement est contraire au Bien, qui se fonde sur le souci de l'intérêt commun et qui implique, d'une manière essentielle, la considération de l'avenir. Mais il pulvérise tout autant l'idée de Mal. La souveraineté d'Abel s'institue par-delà le Bien et le Mal. Porter Ephraïm est le sommet du don, promesse de transfiguration, ascension par l'engloutissement. Il n'y a plus avant ou après : la chronologie se dérègle au profit de l'idée d'un éternel retour - Abel devient le roi des Aulnes, l'aïeul immémorial momifié par les tourbières de Mazurie. Il n'y a plus ni bas ni haut - l'enfoncement dans l'eau marécageuse se fait simultanément à un *gradus ad parnassum*. Il n'y a plus ni bien ni mal : Ephraïm n'est pas sauf mais il est sauvé pour l'éternité, Abel est l'ogre devenu saint non par une conversion ou une métamorphose mais par le simple don de soi, en germe dans tous ses gestes précédents. Le roman se termine sur ce point de suspension imaginé par André Breton<sup>19</sup>, qui fait voler en éclat l'alternative nihilisme-idéalisme.

Tous ces rites apparaissent comme autant de sublimations de la violence d'Abel qui l'empêchent d'être dévastatrice. Les rites qu'il invente transforment une violence qui pourrait être effective et dommageable à l'intégrité d'autrui (dévoration, viol) en un rapport d'intensité. La violence est épurée de sa charge destructrice et préservée dans sa dimension amoureuse. A la racine de toute violence, semble dire Tournier, il y a de l'amour mal employé. On comprend mieux alors que le rôle de tout rite est de canaliser la violence, de la circonscrire, de l'employer, de lui donner une valeur<sup>20</sup>.

Abel, dans l'état de société, est voué à être une succession d'états discontinus, passant de l'euphorie à

<sup>18</sup> Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, op.cit., p.21.

<sup>19</sup> André Breton écrit dans le *Second manifeste du surréalisme*, en 1930 : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. » (Gallimard, Folio Essais, p.72-73). Tournier invite à cette analogie lorsqu'il se dit lui-même proche des peintres surréalistes qui allient échappée hors du réel et habileté hyperréaliste dans le rendu des choses (*Le Vent Paraquet*, op.cit., pp.114-115).

<sup>20</sup> Mais dans le passage du rite, risque toujours de se perdre et la vérité et l'intensité de la violence première. Les rites de l'église sont ainsi discrédités aux yeux d'Abel par le sceau de fallacité qui pèse sur eux (80-82).

l'abattement. Mais l'intermittence n'est pas un état acceptable : le roman serait celui du conflit des désirs et des représentations, fragment de l'immémoriale lutte de la poésie du coeur et de la prose de la réalité. Le roman de Tournier est autre, il confine à l'utopie dans l'élaboration d'une identité irréductible à toute norme exogène et dans l'expérimentation de sa viabilité, fantasmatique, dans le laboratoire de la fable.

Le vent de l'histoire, grossier, néfaste et tragique, partage avec le vent paralet, son exact contraire si l'on en croit les attributs que Tournier lui reconnaît, subtilité, faste, drôlerie<sup>21</sup>, cette faculté de bouleversement par lequel un homme peut naître à sa propre vérité. La violence n'est plus accoucheuse de la nouvelle société mais du nouvel homme qui, dans le cas d'Abel, est l'ancien qui ne demandait qu'à vivre. La guerre a pour vocation, dans l'espace romanesque qu'elle contribue à rendre utopique, d'être un tohu-bohu qui suspend, provisoirement, les règles régissant l'état de société. Elle libère Abel alors qu'en temps de paix il aurait été lourdement condamné. Le déchaînement de la violence brute sonne comme un immense retour à l'enfance. Mais les hommes ne savent plus ce qu'est l'enfance et ils vont donc faire sérieusement ce jeu tragique de la guerre qui requiert une tout autre qualité que le sérieux des adultes raisonnables – ils seront raisonnables dans la déraison alors qu'Abel, l'enfant éternel, saura, en étant déraisonnable dans la déraison, trouver dans l'état de guerre une liberté. Il se coule dans le mouvement général et, à la manière d'un *art martial*, au lieu de se cabrer, de chercher à résister à la violence généralisée, il se plie à sa loi : « Tiffauges se laissa glisser dans la captivité sans résistance, avec la foi robuste et optimiste du voyageur qui s'abandonne au repos de l'étape... » (171). Abel pousse le nomadisme auquel le voue son prénom (Abel le nomade versus Gain le sédentaire) jusqu'à s'inventer une identité en mouvement. Au principe de sédentarité qui lui faisait jusque là violence, la guerre lui permet d'opposer la mobilité et le bohémianisme d'esprit et de corps qui font précisément violence à tous ces sédentaires qui se retrouvent, en Allemagne, déracinés, exilés, malheureux. Au tragique écartèlement que subit celui qui a défini son identité par l'appartenance à un sol, Abel oppose la mystique nietzschéenne de *l'amor fati*, la disponibilité sans borne de celui qui accepte le destin, non-révolte par le truchement de laquelle tout ce qu'Abel a dû refouler peut trouver à s'extérioriser sans plus de médiation. C'est pourquoi la mise à nu des prisonniers dans le camp de Schweinfurt apparaît à Abel comme un « rite purificateur » (172). Dans l'inversion des valeurs instaurée par l'état de guerre, l'impureté de l'état de société, synonyme pour Abel de dissimulation, cède la place à une forme inespérée de pureté, une libération qui lui permet de montrer son vrai visage, de faire un avec ce qui, jusque là, avait été contraint à l'enfouissement. Comme Victor le Fou, inadapté en temps de paix, Abel s'épanouit en temps de guerre :

« Caractériel, asocial et cyclothymique, Victor avait traîné dans tous les asiles psychiatriques de l'Ile-de-France avec de brèves périodes de liberté qui s'étaient régulièrement achevées par des extravagances justifiant un réinternement. Il était libre justement quand la guerre avait éclaté, et il s'était aussitôt porté volontaire dans l'infanterie. Là les extravagances avaient recommencé, mais comme elles avaient pris la forme d'audacieux coups de main dans les lignes ennemies, et d'actes héroïques pendant la retraite de son régiment, Victor s'était couvert de citations et de décorations. Socrate avait commenté son cas en expliquant que, gravement inadapté à un monde paisible et ordonné, il se trouvait de plain-pied avec les désordres de la guerre, surtout quand elle tournait à la déroute » (178-179).

La guerre permet la mise à nu de l'être : l'homme de la norme s'y trouve alors en déphasage - c'est Phiphi retrouvé pendu à Moorhof (186) - alors que l'homme du hors-norme, comme Victor ou Abel, s'y émancipe.

La violence généralisée de la guerre se lit, dans *Le Roi des Aulnes*, comme un gigantesque retour à l'état de nature. Tournier imagine, avec Rominten, ce que l'on pourrait appeler une utopie naturelle, avec laquelle Abel<sup>22</sup> trouve une forme d'accord. La nature y est une forêt de symboles. L'état de nature y étant très *cultivé*, à la

<sup>21</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paralet*, *op.cit.*, p.7.

<sup>22</sup> Abel trouve son double, à la fois provisoire et prémonitoire, dans le Morhold, l'élan aveugle, dont le nom dit la disgrâce un peu maléfique, voué à la solitude, craignant « la société de ses semblables où il se ferait vite enfourcher par les autres mâles » (195), vivant dans la société animale le drame vécu par Abel dans la société humaine, soumis, en vertu de sa différence, à la même menace.



manière des pastorales, *Le Roi des Aulnes* peut être considérée comme une *Astrée* en temps de guerre. La Prusse orientale, comme le Forez d'Honoré d'Urfé, est « une constellation d'allégories » (193). Autour du Jägerhof d'Hermann Göring, le *Reichsjägermeister*, grand veneur du Reich, comme les cours de l'Italie mi-réelle mi-fantasmée de Stendhal - on pense à celle de Ranuce-Ernest IV dans *La Chartreuse de Parme* -, Rominten, « cette petite cour chasseresse »<sup>23</sup>, se situe entre utopie et parodie, et reconstitue un âge d'or, au cœur de la barbarie nazie. Plongé dans « la nuit immémoriale » (212), Rominten représente, comme Speranza, un mi-chemin entre civilisation et nature, une vie sauvage réappropriée par l'esprit. Les animaux domestiqués qui y retournent manifestent par leur violence « l'amertume d'enfants abandonnés » (218) comme les prisonniers désorientés par le grand nomadisme de la guerre. C'est un espace de ré-enchantement monstrueux : l'aurochs se remet à vivre (215-216), fruit d'une science qui cesse d'être démystificatrice et se met au service d'une remythification cauchemardesque du monde. Rominten est un espace violent où les chevaux dépecés sont donnés en pâture aux hordes sauvages, « assassinat gigantesque » (214) qui fait jaillir des images abjectes comme celle du cadavre de cheval attaqué par l'anus par un sanglier (214) : « Et Tiffauges, blessé, sentait rejaillir sur lui quelque chose de cette indignité grotesque » (214). Les noces de l'homme et du monde ne sont pas ici solaires mais ténébreuses. Abel cesse, à Rominten, d'être séparé, il renoue avec l'animal, avec sa grandeur et sa souffrance, se ré-enracinant dans la grande solidarité de l'être. Ironie sans complaisance du romancier : ce n'est pas la force brute et impassible qu'Abel apprend, plongé au cœur du terrible théâtre nazi, mais la fragilité qui le prépare à l'expression de l'amour<sup>24</sup>.

Il faut cette violence pour abolir la force centripète instillée en l'être par l'état de société et faire réapparaître, dans sa nudité absolue, le désir de communion, d'offrande et de don. Toutes les étapes du parcours d'Abel prennent sens au regard de ce redéploiement d'un amour initialement contraint.

Tiffauges est un ogre délicat, héros d'un roman qui ne fait pas violence à son lecteur, réseau fléché de symboles, énigme que le romancier offre très largement décryptée, *avec mode d'emploi*, dirait-on, protocole de lecture surligné, balisage prévenant. La syntaxe, grammaticale et romanesque, n'est jamais brisée, chez Tournier : la violence n'envahit jamais la narration ni même l'écriture.

Toutes les actions d'Abel, les soubresauts de l'histoire, les rites qui s'y inventent font l'objet d'une analyse systématique. L'univers romanesque se déploie sans ombre sous le contrôle d'une pensée toujours lucide. Dans la machine sur-explicite qu'est le roman de Tournier, l'acte est toujours accompli avec réflexion, en toute raison. La violence de l'ogre philosophe a donc toujours quelque chose de glacé, de prémédité, non seulement parce qu'elle est ritualisée dans son jaillissement et son accomplissement même mais encore parce que rien, en elle, n'échappe à la raison omnisciente – celle du créateur et de sa créature, le personnage partageant avec le romancier le don et le culte des idées claires. Le roman confine à l'utopie aussi dans cette manière d'exhiber, avec complaisance, ses propres rouages qui sont les lois de fonctionnement du monde qu'il institue<sup>25</sup> : les principes d'inversion bénigne, d'inversion maligne, de phorie, etc... font l'objet de définitions, de mises au point, de fiches au didactisme rassurant. Le lecteur n'est jamais violenté, chez Tournier, il fait l'objet d'une attention et d'une sollicitude toutes maternelles : l'étrangeté elle-même cesse d'être inquiétante. Ce que la plongée dans les ténèbres de l'être pourrait avoir de vertigineux et d'éprouvant se transforme en un téléguidage attentionné. Le philosophe, plein de courtoise civilité, ne nous laissera pas désarmé dans l'antre de l'ogre ; la raison se fait conteuse et les idées claires ne cèdent pas de terrain face à la fascinante obscurité qu'elles ont dessein d'explorer. L'étrange étrangeté

<sup>23</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraclét*, *op.cit.*, p.111.

<sup>24</sup> On pense aux analyses de Julia Kristeva sur l'abjection : « L'abject nous confronte (...) à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal » (*Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, collection « Points », p.20).

<sup>25</sup> Louis Marin rappelle que l'utopie est « organisation totale de l'espace-monde comme texte, organisation exhaustive et système complet du discours » (*Utopiques, jeux d'espaces*, éditions de Minuit, 1973, p.25).

se fait familière et quasi-lumineuse.

Le roman de Tournier obéit en cela au principe de délicatesse défini par Barthes à propos de Sade : « Certes, on peut lire Sade selon un projet de violence ; mais on peut le lire aussi (et c'est ce qu'il nous recommande) *selon un principe de délicatesse*. La délicatesse sadienne n'est pas un produit de classe, un attribut de civilisation, un style de culture. C'est une puissance d'analyse et un pouvoir de jouissance : analyse et jouissance se réunissent au profit d'une exaltation inconnue de nos sociétés et qui par là même constitue la plus formidable des utopies »<sup>26</sup>.

Emmanuel Godo (Université catholique de Lille)

---

<sup>26</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, collection « Points », 1971, p.174.