

Le Baroque érotique chez Michel Tournier

Fabienne Roitel

Volume 28, numéro 1, été 1995

Les paradigmes du plaisir et ses avatars

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501110ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501110ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roitel, F. (1995). Le Baroque érotique chez Michel Tournier. *Études littéraires*, 28(1), 61–66. <https://doi.org/10.7202/501110ar>

Résumé de l'article

Le baroque érotique chez Tournier délimite un espace de plaisir original où corps textuel et langue des héros se croisent en écho et jouent d'effets spéculaires qui relèvent d'une esthétique baroque. L'expression d'un appel à la fois corporel et mystique des héros, l'ambivalence sexuelle exhibée comme un jeu, un écart ou une folie, se nouent, quant à elles, en une langue érotique et persuasive qui invente sa propre économie libidinale. Nous observerons les différentes procédures visant au ravissement, au savoir ambidextre et s'inscrivant dans une topologie baroque érotique qui fascine par sa perversité polymorphe et jouisseuse du réel. Dans ce continuum littéraire, le baroque érotique se définit comme une double vocation de l'oeuvre, laquelle propose un nouveau genre et préfigure un érotisme où se rassemblent les attributs ambigus et les formes rituelles de l'Éros baroque tournierien.



LE BAROQUE ÉROTIQUE

CHEZ MICHEL TOURNIER

Fabienne Roitel

■ À la lecture de l'œuvre romanesque de Michel Tournier, on peut éprouver quelque malaise devant la mise en scène des relations amoureuses, et ce même lorsqu'on ne limite pas l'érotisme à des formes conventionnelles. Cette « inquiétante étrangeté » est au cœur du jeu tournierien, elle délimite un espace de plaisir original que j'ai nommé le baroque érotique, en écho à la définition donnée par Tournier dans *Petites Proses* : le charme un peu fou du baroque consiste d'après lui en « l'aspect vivant, biologique, presque physiologique des édifices baroques » et en « une joie allègre, une danse vitale, [...] une jubilation trépidante » (*Petites Proses*, p. 129-130) qui se déploie, selon moi, par couches successives, sémantiquement mouvantes, dans toute son œuvre romanesque.

De l'esthétique baroque, Tournier a retenu — par les procédés de réécriture et l'utilisation

du palimpseste — *le principe analogique*. Le réinvestissement de structures mythiques, conjuguées aux influences érudites et philosophiques, associe le respect commémoratif du signifiant à la liberté du signifié. En ce sens, son œuvre, conçue comme une répétition inventive, participe de la dimension sacrée du baroque. Dans son souci impérieux d'irriguer et de renouveler la création littéraire et artistique, Tournier s'est emparé des mythes, les a « babelisés » en faisant proliférer leur signifiant pour mieux les pervertir, en somme pour nous fasciner¹.

À travers les liens analogiques et métaphoriques, les valeurs qui sous-tendent les récits vont être bouleversées, parfois même inversées, déterminant ainsi leur différence dans le jeu de miroirs intertextuels propre à Tournier. D'une part, on constate l'*instabilité* et la *mobilité* de l'espace narratif et affectif,

1 On prendra pour exemple : sur le mode explicite, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) qui dérange son précurseur *Robinson Crusoé* (1719), *Gaspard, Melchior et Balibazar* qui profanent magnifiquement les *Évangiles*, et de manière plus discrète, *le Roi des Aulnes* (1970) et *les Météores* (1975) qui renvoient à Curwood et Jules Vernes ou encore son dernier recueil de nouvelles, *le Médiannoche amoureux* (1989), dont les modalités narratives rappellent sans équivoque celles des *Mille et une nuits*.

avec pour point focal un héros dont la « corporéité » séductrice se trouve en quelque sorte sublimée en un appel mystique. D'autre part, la coïncidence non innocente, c'est-à-dire logique et cohérente, entre les lois du destin et les perversions de la destinée de ses personnages, constitue une troisième procédure de l'art baroque que l'auteur précise en ces termes : « la lente *Métamorphose* du destin en destinée, je veux dire d'un mécanisme obscur et coercitif en l'élan chaleureux d'un être vers son accomplissement » (*le Vent Paraclét*, p. 242).

Les glissements sémantiques qui s'opèrent à l'intérieur de l'œuvre, sa structure thématique assurant la présence d'éléments récurrents caractéristiques de l'esthétique baroque participent conjointement de cette mise en scène luxueuse qui se dépense pour le plaisir et provoquent en partie cette « inquiétante étrangeté ». On citera quelques topoï baroques tels l'œil et le regard, les miroirs, le cheminement labyrinthique des destins, les couples ambivalents que sont ordre/chaos, joie/effroi, plaisir/déplaisir. Un art extraverti avec un monde de symboles destinés à convaincre les lecteurs de la légitimité des héros et de leurs actes, quels qu'ils soient.

Les transformations narratives agissent quant à elles *en synchronie* avec les métamorphoses (mentales et sexuelles) des héros. Ainsi, la tension narrative s'établit dans l'alternance des modes narratifs que sont les « Il » du récit et le « Je » autodiégétique et polymorphe des journaux intimes (*log-book*, écrits sinistres, confessions...) Jean Rousset a montré dans son livre *l'Intérieur et l'extérieur* (1976)

les liens intrinsèques entre ces protégés et l'esprit de l'art baroque, mobile, fasciné et fascinant par le leurre, le semblant et l'enchantement. « Car il n'a pas de Moi mais une infinité de moi de rechange » (Rousset, p. 137).

La tension symbolique corrélative à cette dynamique romanesque spéculaire se traduit par une métamorphose sexuelle progressive des héros dont l'ultime aboutissement est le phantasme de l'enfantement, comme nous l'observerons ultérieurement à travers le personnage du Nain rouge. D'un point de vue psychanalytique, ce vertige (ou vestige de la mère) correspondrait à l'instabilité de la métaphore paternelle qui empêche le sujet de se situer — selon Sigmund Freud — dans une structure triadique donnant un objet à ses pulsions. D'où *l'effet boomerang* du narcissisme chez Tournier, puisqu'il se laisse d'abord déborder par la pulsion sexuelle dirigée vers l'autre — processus jusque-là ordinaire si l'on se réfère à Jacques Lacan — mais qui par la suite se renverse et fait retour au narcissisme : retour impossible à l'objet du désir, tel que la psychanalyse le figure dans le triangle œdipien, mais rendu possible chez Tournier grâce à cette genèse à rebours des héros, à cet érotisme situé en-deçà du génital qui assume la vocation maternelle de l'homme tout en l'emprisonnant dans des rituels ambigus, dans un monde inquiétant de prémonitions, de ressemblances secrètes et de jubilation baroque.

Inconstance baroque que ce chassé-croisé sémantique et symbolique des modes narratifs qui agit tant sur le corps textuel que sur le corps psychique et physique des héros. Cette

focalisation mobile, fonctionnant en un réseau de correspondances complexes, illustre bien les effets spéculaires d'une esthétique baroque.

Pulsion heureuse, le principe de métamorphose est représenté dans la figure du double et du savoir ambidextre, du masque et du monde bouleversé, elle s'inscrit dans la topologie baroque-érotique qui fascine par sa perversité polymorphe — aussi naïve que diabolique — et jouisseuse du réel.

Du baroque, enfin, Tournier a sans doute le style dynamique et changeant, le goût pour le bizarre, l'exubérant, voire le monstrueux et une certaine propension au décorum. Tournier se plaît à semer le trouble en suggérant la dissemblance dans ce que l'on croyait ressemblance et vice versa, ce qui introduit un perpétuel déséquilibre psychique et physique chez ses héros et impulse de manière concomitante *Das Unheimliche* chez le lecteur.

De l'érotisme, Tournier explore tous les paradigmes, sur des modes didactiques, poétiques et pulsionnels. Il propose un nouveau système de comportements dans lequel l'ambivalence sexuelle exhibée comme un jeu (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*), un écart (*les Météores*), un différé (*le Roi des Aulnes*) ou une folie (*le Nain Rouge, Gilles et Jeanne*) se noue en « Lalangue » érotique dont on ne peut ignorer la persuasion séductrice et les effets pervers. Sans doute parce que cette perversion est liée à Éros et Thanatos, elle réalise synchroniquement ce qui est vécu diachroniquement sous forme de Destin : « La vie des héros devient de plus en plus intelligible à mesure que les événements — principalement historiques [...] géographiques

[...] — viennent l'enrichir et l'éclairer. [...] Par la reconnaissance, le *fatum* devient *amor fati* » (*le Vent Paraclet*, p. 242).

Un tel cheminement n'est pas sans heurts ni contradictions, il surgit parmi les figures d'un désir androgyne qui apprend à se connaître et à s'accepter, oscillant entre les pôles d'une sexualité conventionnelle et d'une polysexualité étonnante, troublante, qui participe de la nature cosmique, sans craindre, l'immoral, pour inventer sa propre économie libidinale.

Parmi les héros qui traduisent une expérience unique de l'extase baroque, le Nain rouge occupe un statut spécifique. C'est une figure essentielle qui se prête à la métamorphose avec virtuosité. Exubérant, obscènement sexué, baroque, travesti, le nain-fétiche, par la surcharge sémantique qu'il assume, isole l'essence du baroque érotique et amorce son élucidation. Dans le dédale de miroirs d'une salle de bain, l'échange crucial de regards que Lucien rencontre à l'instant de son désaveu va alors transmuier son infirmité monstrueuse en une redoutable séduction : « ... Il se trouva aussitôt entouré par une foule de Luciens qui imitaient ses gestes dans un dédale de miroirs. Puis ils s'immobilisèrent et ils se regardèrent » (*le Coq de bruyère*, p. 106).

Disséminée dans le labyrinthe des miroirs de la salle de bain, la vérité du baroque érotique est en quelque sorte préservée, méduisée. Le malaise obscur entre le nain exhibitionniste et le lecteur-voyeur que nous sommes demeure insaisissable à bien des égards. Pourtant, dans cette nouvelle, on peut déceler la charnière sémantique et textuelle autour de laquelle

s'articule le baroque érotique. *Le Nain rouge* réalise, selon moi, la collusion (de colludere : *de cum* signifiant « avec » et *ludere* « jouer », collusion impliquant complicité, jeu, entente secrète au préjudice d'un tiers) des concepts baroque et érotique, constituant ainsi un point de non retour à partir duquel Tournier négocie l'érotisme conventionnel et le dégoût envers une hétérosexualité procréatrice contre l'exubérance, le débordement des pulsions et le plein épanouissement sexuel. C'est dans son propre regard multiplié et immobile que lui renvoient les miroirs (une foule de Luciens, équivalents de cette panoplie de moi de rechange dont parle Rousset) que Lucien Gagneron s'épanouit.

Il conviendrait de revenir plus longuement sur le développement de la mise en scène du baroque érotique au travers du *Nain rouge* parce qu'il présente une concentration intéressante d'éléments morphologiques, psychologiques et psychiques propres à argumenter notre thèse du baroque érotique, mais ceci dépasserait le cadre de cet article.

L'érotisme chez Tournier ne saurait supporter une réduction du type euphorie pédophilie que dans un sens étymologique (phorie qui dérive de *opéw*, porter, et *eu* qui donne l'idée de joie, d'extase). Ce plaisir indicible atteignant une jouissance totale se traduit, dans toute l'œuvre romanesque, par des rituels érotiques : héliophanie chez Robinson, sacrifice du Roi des Aulnes, cérémonie profane du cirque pour le Nain rouge ou encore autodafé du seigneur de Rais. Il y a cette volonté obsédante à propos de laquelle Arlette Bouloumié déclare :

« Il propose [Tournier] aux hommes de briser le cercle clos de leur finitude et de retrouver l'état divin » (p. 29).

On aime ou on hait — mais n'est-ce pas la double facette de toute histoire d'amour ? — les personnages de Tournier parce qu'ils ne signent aucun contrat avec les bienséances, aucun traité avec l'existence, et ne consentent pas au compromis. Véritables héros baroques, ils imposent au monde leurs obsessions. Hommes à destin, volatiles, à demi fous, ils partagent sans doute la même illusion, le même émerveillement face à la découverte, parfois violente, de leur véritable vocation sexuelle. Ces démiurges nous donnent parfois aussi l'impression d'être des comédiens entraînant le lecteur vers la dérive des sens et le fascinant par la démesure qui les caractérise si bien. Car leur univers de liberté n'est pas une valeur mais une utopie, un jeu dangereux que nous ne devons pas confondre avec la réalité. Instables, labiles, monstrueusement baroques, souvent énigmatiques, ces héros hors du commun, qui sont à eux-mêmes leur propre norme, nous proposent des motifs émotionnels différents. Ils métaphorisent l'espace du baroque érotique avec ses appétits, ses jouissances et ses ambitions en un parcours labyrinthique qui n'a de cesse de nous séduire ou de nous perdre.

Parcouru d'un triple flux de matière, d'énergie et de mémoire, le baroque érotique offre son kaléidoscope du monde tournierien. C'est le lieu insaisissable du ravissement esthétique, érotique ou mystique, ou les trois à la fois (ce que le sanskrit nomme *rasa*, zone d'expérience originale et privilégiée qui apaise et crée la jouissance).

Enfin, je voudrais terminer cette esquisse du baroque érotique chez Tournier en me servant de ce qui me paraît être sa plus belle

LE BAROQUE ÉROTIQUE CHEZ MICHEL TOURNIER

métaphore : le portrait-nu dans lequel conscient et inconscient se contaminent mutuellement, lieu de perméabilité des limites où les phantasmes se dissolvent dans un regard, un sourire, une vision. Le portrait-nu², véritable « émanation corporelle », « réverbération charnelle » de l'être (*Petites Proses*, p. 149-150), cristallise, selon Michel

Tournier, cette double vocation de l'œuvre et suggère toute la fougue et toute la beauté du baroque érotique : « Il y a un signe infail-
liblé auquel on reconnaît qu'on aime quel-
qu'un d'amour, c'est quand son visage vous
inspire plus de désir physique qu'aucune
autre partie de son corps » (*Petites Proses*,
p. 245).

² Dans le portrait-nu, seul le visage est photographié, alors que le corps entier est nu. cf : « le Portrait-nu », dans *Petites proses*, p. 147-150.

Références

- BOULOUMIÉ, Arlette, « Mythologies », dans *Magazine littéraire*, Paris, 226 (janvier 1986), p. 26-29.
- KOSTER, Serge, *Michel Tournier*, Paris, Éd. Henri Veyrier, 1986.
- ROUSSET, Jean, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, José Corti, 1976.
- TOURNIER, Michel (1970), *le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard.
- — — (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard.
- — — (1975a), *les Météores*, Paris, Gallimard.
- — — (1975b), *le Nain rouge*, Montpellier, Fata Morgana.
- — — (1977), *le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard.
- — — (1978), *le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard.
- — — (1986), *Petites proses*, Paris, Gallimard.