



Cédille. Revista de Estudios Franceses
E-ISSN: 1699-4949
revista.cedille@gmail.com
Asociación de Francesistas de la
Universidad Española
España

Pardo Jiménez, Pedro
Portrait du lecteur en ogre. Sur un passage de *Le Roi des Aulnes*
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 12, abril, 2016, pp. 327-337
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80844831016>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org


Système d'Information Scientifique
Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

Portrait du lecteur en ogre. Sur un passage de *Le Roi des Aulnes*

Pedro Pardo Jiménez

Universidad de Cádiz

pedro.pardo@uca.es

Resumen

Filósofo de vocación, Michel Tournier otorga al problema de la interpretación un papel primordial. Como es sabido, los personajes principales de sus novelas –Robinson, Abel Tiffauges, Alexandre– se caracterizan por una avidez hermenéutica excepcional, que los lleva a examinar sistemáticamente los elementos de la realidad exterior como signos de su propio destino. Sin embargo, el gran mérito del novelista reside en saber transmitir esa misma obsesión al lector, quien, por su parte, y frente al texto de Tournier, se ve obligado a elegir entre la interpretación insuficiente y la interpretación excesiva y, más globalmente, a plantearse la cuestión de los límites de la interpretación.

Palabras clave: Tournier. Interpretación. Enigma. Lector.

Abstract

A philosopher by vocation, Michel Tournier grants a key role to the problem of interpretation. As is well known, the main characters in his novels –Robinson, Abel Tiffauges, Alexandre– are characterized by an exceptional avidity, which leads them to systematically examine the elements of outer reality as signs of their own destiny. However, the great merit of the novelist lies in managing to pass that obsession on to the reader, who, in turn and in front of Tournier's text, is forced to choose between the insufficient and the excessive interpretation, and, more generally, to consider the question of the limits of interpretation.

Key words: Tournier. Interpretation. Enigma. Reader.

* Artículo recibido el 18/03/2015, evaluado el 10/07/2015, aceptado el 15/07/2015.

0. Introduction: lire Tournier

«Métaphysicien naturalisé romancier», selon le mot de Jean-Marie Magnan (1991: 218), Michel Tournier n'a jamais renoncé à sa nationalité d'origine. Au contraire, les propos de l'auteur sur ce point montrent que, loin d'avoir abandonné la philosophie pour le roman, il s'est consacré au roman justement en raison de son amour pour la philosophie:

Donc faire œuvre littéraire. Mais ne jamais oublier que je venais d'ailleurs, et rester dans le monde des lettres un homme d'ailleurs [...]. J'avais l'ambition de fournir à mon lecteur épris d'amours et d'aventures l'équivalent littéraire de ces sublimes inventions métaphysiques que sont le cogito de Descartes, les trois genres de connaissance de Spinoza, l'harmonie préétablie de Leibniz, le schématisation transcendental de Kant, la réduction phénoménologique de Husserl, pour ne citer que quelques modèles majeurs (Tournier, 1983a: 179)¹.

En effet, au moment même où il décidait de devenir écrivain, le jeune Tournier avait déjà en tête un projet de transposition intertextuelle qu'il n'a fait que développer au cours des années et dont la critique n'a pas tardé à suivre les traces (*cf.* à ce propos Davis, 1988). Riche en contenus philosophiques de toute sorte, son œuvre fait une place de privilège, on le sait, au problème général de l'interprétation, rendu omniprésent par cette avidité herméneutique qui, dominant les personnages principaux de ses romans –Robinson, Tiffauges, Alexandre–, les pousse à voir partout des signes de leur existence et de leur destin².

De sa part, le lecteur ne peut pas rester étranger à cet hyperfonctionnement du symbolique: si les romans de Tournier expriment la philosophie mieux qu'elle-même, c'est aussi, et surtout, par la façon dont ils se donnent à lire, par la façon dont l'auteur réussit à s'associer à ses personnages pour transmettre au lecteur la maladie –bénigne, bien sûr– de l'interprétation. C'est justement cette idée que, à l'aide d'un passage de *Le Roi des Aulnes*, on cherchera à développer dans les pages qui suivent.

Avant d'entrer en matière, il ne sera pas inutile de se demander comment le récit tourniéen programme –car programmation il y a– sa propre lecture, question sur laquelle la critique n'est pas unanime. Selon Mariska Koopman-Thurlings (1995: 165 ss.), la technique de l'écrivain repose sur un principe de redoublement discursif

¹ Plus précisément: «Mon problème, c'était de trouver un passage entre la philosophie et le roman. Entre la vrai philosophie et le vrai roman (philosophie à la Hegel, roman à la Zola) en rejetant le "roman philosophique" (Voltaire) qui est faux roman et fausse philosophie» (Brochier, 1978: 11).

² Comme Jean-Bernard Vray le montre (1997: 395-398), l'étonnante compétence herméneutique de ces personnages finit par compromettre la vraisemblance des romans de Tournier. A ce propos, il évoque ce jugement de Raymond Queneau face au manuscrit *Le Roi des Aulnes*: «On ne croit pas un instant à ce garagiste qui parle du pape et d'Albert Lebrun comme Benjamin Péret, et de ses excréments comme Georges Bataille».

constant, en vertu duquel les voix du narrateur et du personnage se superposent dans un discours unique: l'interprétation des événements étant déjà donnée, le lecteur ne peut qu'y assister en simple témoin, et seule la fin du récit, déconcertante, lui fera comprendre que le travail interprétatif reste à faire. Il est difficile de souscrire entièrement à cette thèse, notamment parce que, ainsi que Liesbeth Korthals Altes (1992: 149-200) l'a montré, *Le Roi des Aulnes* fournit à tout moment des indications de lecture divergentes, voire contradictoires, à tous les niveaux: la personnalité du héros, les événements eux-mêmes, le code générique ou axiologique à appliquer, etc. La mise à distance du lecteur réel n'est donc pas à situer exclusivement dans la scène finale du roman, elle accompagne le récit dans son ensemble, car, au fond, la structure qui se dessine ici est celle de la mise en abyme. En littérature, toute lecture représentée fonctionne en dernière instance comme un texte à lire; il appartient au lecteur réel de déchiffrer la lecture de Tiffauges et là, il devra choisir, comme l'ogre, «entre le non-sens et la recherche délirante du sens» (Davis, 1991: 205).

1. Tiffauges et les chiffres de Leporello

Les passages susceptibles d'activer une telle dialectique étant nombreux dans *Le Roi des Aulnes*, j'en retiendrai celui qui, à mon avis, illustre le mieux l'hésitation du lecteur face au processus de l'interprétation. Nous le trouvons dans la séquence des *Écrits sinistres* datée du 15 novembre 1938, dans laquelle Abel Tiffauges consigne les sensations ressenties au cours d'une représentation du *Don Giovanni* de Mozart:

Quant au spectacle d'hier soir, je suis bien obligé de convenir qu'il m'est entré dans le cœur comme une écharde, et cela pour une raison toute simple: parce que Don Juan, c'est moi. Oh certes maquillé, fardé, masqué et travesti, comme il est fatal si l'on veut me transposer dans un univers dont la fraîcheur est exclue, de telle sorte que tout le monde soit dupe et que le personnage demeure indéchiffrable à tout autre qu'à moi. Mais la scène où Leporello exhibe la liste des conquêtes de son maître et en compte cent quarante en Allemagne, deux cent trente en Italie, quatre cent cinquante en France et mille trois en Espagne exprime assez une *volonté d'exhaustion* que je ne connais que trop (Tournier, 1970: 102)³.

Il s'agit, à première vue, d'un commentaire plutôt banal: dans son délire, l'ogre se livre encore à son goût pour l'analogie et, rien que par le pouvoir d'une énumération qu'il croit lui être destinée, finit par reconnaître en Don Juan un semblable. La lecture est déjà assez avancée pour que le lecteur s'étonne de ce genre d'élucubrations: cependant, la fin de la séquence contient un élément assez troublant. Tiffauges est censé reproduire les mots de Leporello, mais les chiffres des conquêtes qu'il

³ C'est Tournier qui souligne.

évoque différent beaucoup de ceux du livret de *Don Giovanni*, qui, rappelons-le, propose l'air suivant:

In Italia seicento e quaranta,
In Almagna duecento e trentuna,
Cento in Francia, in Turchia novantuna,
Ma in Ispagna, ma in Ispagna son già mille e tre⁴.

Certes il se peut que le lecteur ne s'avise pas du décalage, soit parce qu'il n'aime pas l'opéra, soit parce que, attentif aux événements –surtout dans une première lecture–, il présuppose de façon mécanique l'exactitude référentielle de l'énumération. Mais, s'il le découvre, il devra forcément lui assigner un statut précis: bavue d'auteur ou énigme volontaire, donc symbolique? Cette question n'ayant pas de réponse immédiate –ni médiate: la bibliographie sur Tournier n'en dit pas mot–, on devra choisir entre l'interprétation et la non interprétation ou, ce qui serait plus exact, entre la surinterprétation et la sous interprétation.

Un tel choix est lié, évidemment, aux intérêts individuels du lecteur, aux mandats qui orientent son approche du texte. Ainsi, le lecteur ordinaire s'en remettra invariablement à ce qu'il croit être l'intention de l'auteur: s'il juge que le décalage est volontaire, il l'adoptera comme un élément à interpréter –même si, finalement, il n'arrive pas à le faire–, en cas contraire il passera avant dans sa lecture. De sa part, le lecteur critique est censé –voire tenu de– explorer en priorité, et en toute liberté, les intentions du texte : que le décalage soit volontaire ou non, peu importe, il est là pour être interprété ou, du moins, interrogé. Et non seulement parce que la mort de l'auteur est depuis longtemps proclamée, mais aussi parce que, dans le cas spécifique de Tournier et de *Le Roi des Aulnes*, tout invite à s'adonner aux plaisirs de la fantaisie interprétative.

2. L'interprétation comme défi

Pour commencer, on peut rappeler que, pour Tournier lui-même, le critère de l'intention de l'auteur est d'une pertinence toute relative. Dans sa poétique, la libre interprétation du lecteur apparaît comme un élément indissolublement associé au processus de la créativité, idée que Tournier exprime au moyen de la métaphore, célèbre, du livre-vampire:

A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient en fin ce qu'il est: un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement [...] les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur (Tournier, 1981: 13).

⁴ En Italie, six cent quarante,/En Allemagne deux cent trente et une,/Cent en France, en Turquie quatre-vingt-onze,/Mais en Espagne elles sont déjà mille trois.

Bien plus, seule la coopération du lecteur dans la fabrication du sens assure le plaisir du texte et, partant, la qualité littéraire de l'œuvre:

Mais comment plaire –ou faire plaisir– en communiquant à l'âme des sentiments qui au premier degré seraient déplaisants? La réponse est simple: en faisant en sorte que ce soit l'âme elle-même qui invente –ou co-invente avec l'écrivain ou l'auteur dramatique– ces sentiments. C'est cela la dimension fictive: cette co-création par le receveur des images et des impressions qu'il reçoit de l'auteur. [...] De ce point de vue le critère du chef-d'œuvre est facile à définir: c'est la participation à la joie créatrice qu'il offre à son lecteur (Tournier, 1981: 21).

Et Tournier (Tournier, 1981: 27) de citer ce mot de Valéry: «l'inspiration n'est pas l'état dans lequel se met un poète pour écrire, mais celui dans lequel il espère mettre son lecteur par l'effet de ce qu'il écrit»⁵.

Ensuite, les indices qui font penser que le décalage des chiffres pourrait être volontaire sont très abondants. On a l'impression, par exemple, que la différence dans les quantités respectives est trop significative pour être le simple produit d'une inadvertance de l'auteur⁶, d'autant plus que, comme nous le savons, les connaissances de Tournier dans le domaine de la musique classique ne sont pas à discuter. Écrivain mélomane s'il y en a, il emprunte souvent le titre de ses textes au répertoire musical (*cf.* Vray, 1997: 222); puis, dans le cas précis du *Roi des Aulnes*, il avoue s'être inspiré très directement de *Le Chant des jeunes Hébreux* de Stockhausen et, surtout, de l'*Art de la fugue* de Bach (*cf.* Tournier, 1983a: 125-130)⁷.

Le lecteur bien informé sait également que la notion de chiffre joue un rôle capital dans l'œuvre romanesque de Tournier: d'un côté, parce que le mot «chiffre» y est régulièrement employé comme synonyme de «langage secret» ou de «clé interprétative» –«Le visage est le chiffre du corps», dit le narrateur dans «Les suaires de Véronique» (Tournier, 1978: 159)⁸–; de l'autre parce que, comme la critique tournérienne l'a montré, *Le roi des Aulnes* est régi par une symbolique numérique (*cf.* Vray, 1997: 171 et Smith, 2009: 186).

⁵ Cf. aussi Tournier (1983a:173-174). Il est vrai que, comme Colin Davis (1991: 194) l'affirme, Tournier a parfois tenu des propos où il refusait certaines interprétations de son œuvre. A mon avis, de telles déclarations n'invalident pas le fait que, dans les textes où il établit sa poétique, il a toujours accordé au lecteur une liberté interprétative totale.

⁶ 140 au lieu de 231 pour l'Allemagne, 230 au lieu de 640 pour l'Italie et 450 au lieu de 100 pour la France. Seules l'Espagne (chiffre exact) et la Turquie (Tiffauges n'en fait pas mention) échappent au décalage.

⁷ Rappelons en passant que, soumis au questionnaire Proust, et à la question «Le don que vous souhaiteriez avoir?», Tournier répond: «Le don de la musique, évidemment» (Koster, 2005: 233).

⁸ On peut trouver d'autres occurrences de cet emploi dans 1970: 95; 1975: 534 et 538; 1978: 159; 1983b: 78.

Mais surtout il y a le fait, incontestable, que le texte lui-même fourmille de commentaires qui encouragent la lecture attentive et, en même temps, symbolique, à commencer par la phrase de Flaubert citée en épigraphe des *Écrits sinistres*: «Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps» (Tournier, 1970: 10). Le fait que l'ogre insiste sans cesse sur l'importance de la perception sensorielle – visuelle, auditive– en tant qu'instrument indispensable dans la tâche d'interpréter le monde ne semble pas non plus gratuit: «Pour percer le mur de notre cécité et de notre surdité, il faut que les signes nous frappent à coups redoublés. Pour comprendre que tout est symbole et parabole de par le monde, il ne nous manque qu'une capacité d'attention infinie» (Tournier, 1970: 113)⁹. On peut dire de même de l'épigraphe, de Claudel cette fois, qui précède le chapitre III, *Hyperborée*: «Tout ce qui se passe est promu à la dignité d'expression, tout ce qui se passe est promu à la dignité de signification. Tout est symbole ou parabole» (Tournier, 1970: 170).

Rassuré par cette imposante accumulation de discours destinés à légitimer l'acte interprétatif, le lecteur est en droit de chasser ses dernières hésitations face au texte. Si les chiffres de Tiffauges ne se correspondent pas avec ceux de l'hypotexte d'origine, leur présence dans le récit n'est peut-être pas de l'ordre de la simple désignation, mais de l'ordre de la signification. En dernière instance, ce que Tournier nous livre dans la séquence des conquêtes de Don Juan pourrait être, littéralement, un message chiffré, une énigme construite avec des chiffres. Il y a là un appel, sinon un défi, que le lecteur, maintenant muni de sa nouvelle autorité herméneutique, peut et doit relever, et pour ce faire il n'à qu'à laisser libre cours à ses intuitions. Voyons très brièvement ce qu'il en résulte.

3. Le lecteur-ogre

L'effet le plus immédiat de la disparité des chiffres est la mise en question de la compétence interprétative de Tiffauges. L'ironie y est pour beaucoup, vu le contexte plus ou moins immédiat de la séquence de Leporello. D'un côté, elle est précédée –journée antérieure, du 12 novembre 1938– d'une règle de Descartes concernant justement l'aspiration à l'inventaire exact: «Faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales que je fusse assuré de ne rien omettre» (Tournier, 1970: 100). De l'autre, il se trouve que, juste après l'énumération erronée des conquêtes de Don Juan, produit d'une mauvaise audition ou d'une compréhension insuffisante de l'italien, l'ogre se vante de sa «volonté d'exhaustion» –sur laquelle l'auteur attire notre attention au moyen de l'italique–, et dans le paragraphe suivant, d'avoir «des yeux pour voir et des oreilles pour entendre» (Tournier, 1970: 102)¹⁰. Le passage annonce

⁹ On retrouve une phrase presque identique: «Tout est signe. Mais il faut une lumière ou un cri éclatants pour percer notre myopie ou notre surdité» (Tournier, 1970: 13).

¹⁰ Il est presque inévitable de rappeler ici ce passage de *Le Vent Paraclet* où la myopie de Tiffauges, l'importance de la perception, et l'opéra de Mozart se rejoignent dans un même discours: «Le génie est

donc la mauvaise interprétation des symboles de l'Allemagne nazie de la part de Tiffauges et, plus globalement, le funeste dénouement du roman: «j'ai bien compris l'épilogue terrible, et qu'il n'était autre que ma propre mort adaptée aux prémisses de l'affabulation» (Tournier, 1970: 102).

En fait, loin de nous cacher les limitations intellectuelles de Tiffauges, le narrateur nous en prévient à la première occasion, dès qu'il prend la parole au début du deuxième chapitre –rappelons que, dans les «Écrits sinistres» du premier chapitre, c'est l'ogre qui parle– pour nous raconter l'affection de Tiffauges au 18^e régiment de génie télégraphique: «Dès son premier contact avec l'alphabet morse, il ressentit distinctement, et pour la première fois depuis de longues années, le déclic intérieur qui avait empoisonné son enfance et son adolescence et qui signalait le verrouillage de son intelligence et de sa mémoire en face d'une matière nouvelle» (Tournier, 1970: 145). Tournier aurait-il l'intention de présenter Tiffauges comme un individu certes mégalomane, mais dont le seul péché serait de surestimer ses capacités –bref comme un ogre de bonne volonté– et donc de revendiquer indirectement l'ignorance de son personnage pour, finalement, demander son absolution? Pas du tout. Au contraire, Tournier s'est toujours refusé à admettre toute forme de banalisation du mal. Lorsque, dans *Le Vent Paraclet*, il passe en revue les rapports entre le savoir et la moralité dans la philosophie grecque, la position qu'il adopte à ce sujet est nette: «[...] s'il est généreux de faire de l'assassin un homme inculte, on n'évite pas du même coup de faire d'un homme inculte un assassin en puissance. Ce qui est redoutable» (Tournier, 1983a: 284). Et tout de suite après: «En vérité la croyance en l'ancienne sagesse est inséparable du despotisme éclairé le plus redoutable. D'ailleurs accorder à l'homme ignorant et fruste le bénéfice de l'innocence, n'est-ce pas l'enfoncer dans l'animalité?» (Tournier, 1983a: 284).

C'est d'accord: pour le moment, l'erreur de Tiffauges dans la séquence de Leporello ne constituerait qu'un premier témoignage du profond écart existant entre les aspirations de Tiffauges et les capacités réelles de son intelligence. On peut toutefois se demander pourquoi le décalage des chiffres apparaît à moitié caché, on dirait même «camouflé», accessible seulement à ces amateurs d'opéra capables de faire une lecture attentive. Curieusement, dans le passage en question, l'ogre affirme être le seul à connaître l'essence de Don Juan, personnage qu'on a travesti «de telle sorte que tout le monde soit dupe et que le personnage demeure indéchiffrable à tout autre qu'à moi» (Tournier, 1970: 102). Transposée au couple Tournier-Tiffauges, cette phrase à résonances énigmatiques peut faire penser au lecteur que l'appréhension qu'il a de la

là dès lors que quelqu'un existe, agit, marche, sourit [...]. Alors il ne dépend que de nous de le voir, et, l'ayant vu, de célébrer son existence. Car à ce degré de modestie, il est voué au néant par la cécité, par la myopie, par l'hyperméropie –combien répandue cette infirmité qui consiste à ne jamais voir ce qu'on a sous le nez!– ou par simple distraction. On ne peut pas ignorer le *Don Juan* de Mozart» (Tournier, 1983a: 297).

séquence n'est que partielle, qu'elle contient toujours des significations larvées que l'auteur se réserve ou qu'il réserve à des lecteurs plus perspicaces que lui. Le seul moyen de le confirmer est de revenir sur les chiffres afin de les rapporter à un référent précis, car, en fin de compte, ils doivent être là pour quelque chose.

On pourra ainsi constater, par exemple, que les premiers chiffres de l'énumération, ceux de l'Allemagne¹¹, ont un correspondant exact dans les 140 sujets que Tiffauges estime comme limite de capacité du colombier qu'il construit plus tard, à Ernstein –donc juste sur la frontière avec l'Allemagne (*cf.* Tournier, 1970: 149). Le parallélisme entre les deux situations concernées par ce chiffre est frappant : tout comme la séduction amoureuse de Don Juan, la colombophilie exige la traque, la capture, la domination et finalement le registre dans un répertoire. Ce protocole d'actions définit également le thème majeur du roman :

Le point pivotal du *Roi des Aulnes*, c'est le franchissement par Tiffauges [...] de la frontière allemande. Le premier Tiffauges [...] s'adonne à sa passion pédophile et prédatrice par le moyen de l'enregistrement sonore et de la reproduction photographique [...]. Le Tiffauges allemand, la démence de l'histoire sous la forme du nazisme entrant en conjonction avec sa folie personnelle, va –tel Gilles de Rais qu'il admire et à la mythologie duquel il emprunte son nom (Tiffauges est le nom d'un château de Gilles de Rais)– devenir traqueur et prédateur d'enfants (Vray, 1997: 49).

Tournier emprunte en effet le nom de son personnage à un château de Gilles de Rais, ce chevalier assassin d'enfants¹² qu'on identifie régulièrement avec Tiffauges et dont le chiffre approximatif de victimes a été estimé, dans l'acte d'accusation du procès qui l'a mené au bûcher, à 140: finalement le numérique et le symbolique se rejoignent dans une apothéose globale de la possession.

Ces premières coïncidences sont assez encourageantes pour que le lecteur décide d'épuiser cette logique de la correspondance et d'en scruter minutieusement les éventuelles significations. Malheureusement, le résultat de cette longue et complexe opération s'avère –à première vue du moins– plutôt décevant, car le reste des chiffres évoqués dans la séquence de Leporello ne semblent pas avoir d'équivalent plus ou moins précis dans le contexte et l'intertexte tournériens. Le moment d'arrêter et de renoncer à la tâche est-il arrivé? Y a-t-il quelque chose qui nous échappe? Mais voilà qu'on a oublié un élément essentiel: dans *Le Roi des Aulnes*, le processus qui au demeurant révèle le véritable sens des signes est celui de l'inversion – bénigne ou maligne–, en vertu duquel tout élément de la réalité finit par se confondre avec son contraire. Le mieux serait peut-être de recommencer les calculs, en inversant les chiffres

¹¹ Les premiers dans le texte de Tiffauges, non dans le livret de Da Ponte.

¹² Auquel, comme nous le savons, Tournier consacrera plus tard *Gilles et Jeanne*.

cette fois: déjà, notre chiffre 140, lu à l'envers, donne 41, nombre total –selon le narrateur– des napolas allemandes, Kaltenborn y comprise (Tournier, 1970: 280), et si jamais cette nouvelle hypothèse se révèle infructueuse, rien ne nous empêche de nous livrer à de nouvelles combinaisons numériques...

La persévérance, voire l'obstination dans la recherche d'un sens toujours en fuite ne fait que répondre fidèlement à la forme musicale dont s'inspire le roman : «Lire activement *Le Roi des Aulnes*, c'est [...] s'intéresser aux mises en place des thèmes, aux effets de contrepoint, d'écho, d'inversion. Comme dans *L'Art de la fugue*, une lecture infinie peut naître d'un clavier très formel», dit Vray (1997: 67). Ainsi, l'énigme des chiffres agit au demeurant comme un piège: plus le lecteur insiste dans son dessein d'interpréter, plus il se perd dans le labyrinthe infini de l'arithmétique symbolique, et plus il risque d'être englouti par le texte, image qui n'est pas sans rappeler celle de Tiffauges avalé par les marécages de l'Allemagne.

En effet: ogre malgré lui, victime aussi de l'illusion herméneutique, le lecteur s'est vu partager l'évolution intellectuelle d'un être dont il réprouvait l'idéologie et la morale¹³. C'est la punition destinée à celui qui, à force de vouloir tout comprendre, ne comprend pas cette vérité élémentaire que, dans le livre comme dans le monde, il restera toujours du non lu. Ainsi s'institue définitivement dans *Le Roi des Aulnes* une herméneutique du soupçon que Colin Davis (1991: 192) glose en ces termes: «L'interprétation est à la fois inévitable et vouée à l'échec: c'est un acte constitutif de l'être humain, on ne peut ne pas interpréter, mais on n'arrivera jamais à révéler le sens objectif du texte».

Peut-être aurait-on dû considérer l'origine étymologique –passage obligé chez Tournier– du mot «chiffre»: le latin médiéval *cifra* provient à son tour de l'arabe *sifr*, qui signifie «vide», «zéro». Si les efforts arithmétiques du lecteur ont été vains, c'est que parfois les signes n'ont pas de référent, et c'est justement alors qu'il faut s'en méfier. Cette leçon, Tiffauges la recevra du Kommandeur de Kaltenborn –comment ne pas rapprocher ce personnage du Commandeur du *Don Giovanni*, qui révèle au séducteur la vérité de son destin?– à la fin du roman:

Car il y a un moment effrayant où le signe [...] acquiert son autonomie, il échappe à la chose symbolisée [...] alors, le symbole n'étant plus lesté par rien devient maître du ciel. Il prolifère, envahit tout, se brise en mille significations qui ne signifient plus rien du tout [...]. Et tout cela est symbole, tout cela est chiffre, indiscutablement. Mais ne cherchez pas à comprendre, c'est-à-dire à trouver pour chaque signe la chose à la-

¹³ Effet qui répond entièrement à la volonté de l'écrivain, et auquel contribue également le choix de la première personne dans la narration: «Pour laisser libre cours à la folie raisonneuse et systématique, rien de tel que de donner directement la parole aux personnages. Alors, le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, effacé, jouit en voyeur de ce face à face» (Tournier, 1983a: 116).

quelle il renvoie. Car ces symboles sont diaboles: ils ne symbolisent plus rien (Tournier, 1970: 321).

Finalement, la dynamique de l'inversion sur laquelle se construit *Le Roi des Aulnes* envahit également le pôle de la réception pour bouleverser le rôle hiérarchique des lecteurs face à l'interprétation: l'adhésion à l'histoire propre du lecteur naïf le protège du piège des chiffres et lui permet d'adopter plus tard une attitude critique face au raconté, alors que, paradoxalement, la soif du lecteur critique provoque son identification avec l'ogre.

Tout n'est pas pour autant perdu, au contraire. Il fallait simplement que le lecteur passe par là, qu'il éprouve avec Tiffauges l'expérience de l'échec interprétatif, pour que l'allégorie qui préside à la signification du roman soit vraiment efficace. Ce n'est que maintenant, alors qu'il a déjà compris que la résolution éventuelle et même l'existence effective de l'éénigme ne sont peut-être telles que pour lui, qu'il est en état de reformuler sa vision du monde. Car, dans *Le Roi des Aulnes*, la critique de la raison herméneutique ne constitue qu'un premier moment de la réflexion de Tournier sur l'existence. A ce propos, Liesbeth Korthals Altes rappelle avec raison que la problématisation de l'interprétation que l'œuvre illustre laisse à tout moment intacte l'aspiration au sens, et que, au demeurant, la quête du sens n'est jamais tournée en dérision:

L'originalité de l'auteur réside entre autres dans sa représentation du pouvoir réel, pour le bien ou pour le mal, des fictions que l'homme se forge pour s'orienter dans le monde [...]. Le sens de la vie et les valeurs ne peuvent qu'être inventées et n'échappent pas à l'arbitraire, mais il est indispensable qu'on les invente (Korthals Altes, 1992: 217).

L'analyse qu'on a menée jusqu'ici rejoint entièrement sa conclusion. Si l'interprétation est un combat contre le chiffre (*siffl*), contre le vide, dé-chiffrer l'existence consiste à la remplir de significations: tout compte fait –y compris l'arithmétique–, le sens de la vie ne se trouve peut-être que dans la recherche, dans l'invention même du sens.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BROCHIER, Jean-Jacques (1978): «Dix-huit questions à Michel Tournier». *Le Magazine littéraire* 138, 11-13.
- DAVIS, Colin (1988): *Michel Tournier, Philosophy and Fiction*. Oxford, Clarendon Press.
- DAVIS, Colin (1991): «Les interprétations», in A. Bouloumié et M. De Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*. Paris, Gallimard, 191-206.
- KOOPMAN-THURLINGS, Mariska (1995): *Vers un autre fantastique: étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*. Amsterdam, Rodopi.

- KORTHALS ALTES, Liesbeth (1992): *Le salut par la fiction? Sens, valeurs et narrativité dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*. Amsterdam, Rodopi
- KOSTER, Serge (2005): *Michel Tournier ou le choix du roman*. Paris, Zulma.
- MAGNAN, Jean-Marie (1991): «La création critique ou l'avocat du diable», in A. Bouloumié et M. De Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*. Paris, Gallimard, 1991, 207-224.
- SMITH, Paul J. (2009): *Réécrire la Renaissance, de Marcel Proust à Michel Tournier*. Amsterdam, Rodopi.
- TOURNIER, Michel (1970): *Le Roi des Aulnes*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1977): *Les Météores*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1978): *Le Coq de bruyère*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1981): *Le Vol du vampire*, Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1983a): *Le Vent Paraclet*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1983b): *Gilles et Jeanne*. Paris, Gallimard.
- VRAY, Jean-Bernard (1997): *Michel Tournier et l'écriture seconde*. Presses Universitaires de Lyon.