

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES  
DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIERES  
OFFERTE À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE

PAR  
LINDA MORRIER

LIEUX D'UNE ERRANCE SPÉCULAIRE  
LE LABYRINTHE: IMAGE GÉNÉTIQUE DES *MÉTÉORES* DE TOURNIER

AOÛT 1999



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## RÉSUMÉ

L'image chez Michel Tournier est la condition première de l'écriture, elle forge le discours enveloppant le lecteur dans l'espace scriptural qu'elle produit, le retenant un instant, puis le propulsant vers un ailleurs sans cesse reconstruit par lui. Cette image qui n'est jamais fixe, qui est essentiellement un mouvement de signifiante, qui est parcours et traversée circulaire faites d'avancées et de retours, c'est l'image du labyrinthe, principe moteur des *Météores*. L'image chez Tournier est donc trouble, recèle une «inquiétante étrangeté» qui se retrouve dans cette aliénation qu'offre la thématique de l'oeuvre: la gémellité. Primauté de l'image sur la parole, du regard sur la voix, la figure du labyrinthe sera vue comme l'image «génétique» des *Météores*, puisqu'elle est productrice du texte et qu'elle la «génère» littéralement tissant l'organisation de la trame narrative et discursive.

Par l'intermédiaire du miroir et de l'expérience spéculaire, tout se dédouble dans ce texte, les personnages, les lieux de même que les épisodes, utilisant par ailleurs la mise en abyme pour ajouter de la «profondeur» à la construction déjà complexe de la narration. Le texte développe un récit qui semble cahotique non seulement par ses nombreuses analepses et prolepses, mais aussi par l'entrée des différents narrateurs-personnages qui racontent les mêmes événements avec un infime décalage créant des miroitements multiples. La thématique du récit sera donc mise en parallèle avec sa construction, en observant l'image maîtresse du texte et à l'aide du concept de Peirce: la sémiosis illimitée.

En regard des théories lacaniennes et plus précisément du stade du miroir, la question de l'identité, appelée par les personnages du récit, sera convoquée comme constitution d'un Signe, celui du Soi, signe labile en constant devenir, le reflet spéculaire représentant un signifiant en appel d'un signifié sans cesse suspendu et relancé dans l'espace symbolique de la parole rejoignant en cela la sémiose de Peirce et permettant de figurer ce parcours génétique de l'image originale et fondatrice. La quête de l'identité qui est posée par Lacan comme procès interminable constitue donc un parcours labyrinthique d'une parole toujours en voyage, dans des avenues sinueuses et des carrefours qui en retardent et en repoussent constamment l'issue.

## REMERCIEMENTS

Imprégnée par l'image maîtresse de ma recherche, le labyrinthe et ses multiples miroitements, je me serais sans doute perdue dans le dédale des *Météores*, l'objet moteur de ma démarche, sans l'aide précieuse, la disponibilité et les encouragements de ma directrice madame Francine Belle-Isle qui, tout au long de mon parcours, a su orienter mes pas et soutenir mes réflexions. Je la remercie de tout coeur pour sa générosité et ses conseils judicieux.

## TABLE DES MATIERES

|   |     |
|---|-----|
| Résumé.....   | II  |
| Remerciements.....  | III |
| Table des matières.....                                     | IV  |
| Introduction.....   | 6   |
| CHAPITRE I: Le texte comme lieu d'une fiction labyrinthique |     |
| 1.1 Les spatialités de la fiction.....                      | 13  |
| 1.2 La structure du texte.....                              | 16  |
| 1.2.1 Travail d'écriture.....                               | 16  |
| 1.2.2 Ambiguïtés narratives.....                            | 17  |
| 1.2.3 Enchaînement des chapitres.....                       | 21  |
| 1.2.4 Correspondances entre les épisodes.....               | 22  |
| CHAPITRE II: À l'intérieur du labyrinthe, le monstre        |     |
| 2.1 La cellule gémellaire.....                              | 27  |
| 2.1.1 Différenciation de Jean-Paul.....                     | 27  |
| 2.1.2 Miroir et identification.....                         | 30  |
| 2.2 Les relations entre les personnages                     |     |
| 2.2.1 Les couples.....                                      | 36  |
| 2.2.2 Alexandre.....  | 39  |

|   |     |
|---|-----|
| 2.2.3 Rôles des personnages.....                | 42  |
| 2.2.4 Sémiose et intertextualité.....           | 44  |
| 2.3 La mise en abyme                            |     |
| 2.3.1 Venise: ville-carefour.....               | 50  |
| 2.3.2 Venise: ville-miroir.....                 | 52  |
| 2.3.3 Force centrifuge.....                     | 57  |
| 2.2.4 Force centripète.....                     | 59  |
| CHAPITRE III: L'échappée du labyrinthe, la clef |     |
| 3.1 Les avatars                                 |     |
| 3.1.1 L'épreuve initiatique.....                | 63  |
| 3.1.2 Les correspondances religieuses.....      | 66  |
| 3.1.3 L'amputation/la coupure.....              | 69  |
| 3.2 Les spatialités-métamorphoses               |     |
| 3.2.1 «L'âme déployée».....                     | 75  |
| 3.2.2 Un nouveau langage.....                   | 81  |
| 3.2.3 La mort.....                              | 91  |
| 3.2.4 La sublimation.....                       | 92  |
| Conclusion.....                                 | 96  |
| Bibliographie.....                              | 104 |

L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un coeur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires, au **kaléidoscope** d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent jusqu'au tombeau.<sup>1</sup>

L'homme n'est qu'un animal mythologique, dit Michel Tournier dans *Le Vent Paraclet*, utilisant le mythe au sens ethnologique du terme, mais aussi au sens que lui donne la sociologie, c'est-à-dire comme une image-force capable d'exercer une fascination collective. Le travail d'écriture de Tournier évoque le fonctionnement du kaléidoscope, le texte déconstruisant le mythe et le reconstruisant selon une logique qui lui est propre, rassemblant les parcelles éparses de signification pour créer un espace sacré dont l'image, essentielle, est le coeur. Ainsi, l'oeuvre de Tournier est hantée par la question de l'image; pensons notamment à l'ogre photographe du *Roi des aulnes*<sup>2</sup> qui grâce à son appareil photographique s'assure la possession des enfants convoités, à Véronique qui sur sa pellicule photographique capte peu à peu la vie d'Hector par la dermographie dans *Les Suaires de Véronique*,<sup>3</sup> au vol d'image d'Idriss dans *La Goutte d'or*<sup>4</sup> et au roi Balthazar qui s'éprend d'un portrait dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, coll. Folio, 1977, p.191

<sup>2</sup> Michel Tournier, *Le Roi des aulnes*, Gallimard, coll. Folio, 1975, 599p.

<sup>3</sup> Michel Tournier, *Le Coq de bruyère*, Gallimard, coll. Folio, 1978, 340p.

<sup>4</sup> Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Gallimard, coll. Folio, 1986, 222p.

<sup>5</sup> Michel Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Gallimard, coll. Folio, 1980, 277p.

où pour cet amoureux de l'image, la fiancée en chair et en os n'offrira tout au mieux qu'une ressemblance fidèle à l'oeuvre adulée. De plus, le kaléidoscope qui introduit la notion de l'image réfléchie à l'infini par de nombreux miroirs explique bien comment l'image, si importante chez Tournier, ne se veut toutefois pas directe, unique et simple, mais relève plutôt d'une médiation comme le portrait, l'appareil photographique ou le miroir et est développée comme un double, mais inversé.

Le thème du double est capital dans son oeuvre comme le souligne Arlette Bouloumié affirmant que l'écriture tourniérienne utilise toutes les sortes de dédoublements: «la duplication (...les doubles animaux), reproduction (la photo, le manequin...) scission (double spéculaire ou ombre) ou substitution (Tristan Vox, Raphaël Bidoche)»<sup>6</sup>. Ce thème du double est particulièrement présent dans le texte *Les Météores*,<sup>7</sup> livre de la gémellité par excellence racontant l'histoire de Jean et Paul, des jumeaux unis qui peu à peu se différencient au point de ne plus pouvoir se rejoindre. Tout se dédouble dans *Les Météores* en commençant par les jumeaux bien sûr, mais aussi avec les autres personnages, les objets comme les perles philippines, les différents lieux et même les différents épisodes de la narration.

Le thème de la gémellité s'inscrit aussi dans le choix des titres des chapitres: *La proie de la proie*, *Le Ciel et l'Enfer*, *Le poil et la plume* illustrent bien non

---

<sup>6</sup> Arlette Bouloumié, *Michel Tournier, Le roman mythologique*, Librairie José Corti, 1988, p.146.

<sup>7</sup> Michel Tournier, *Les Météores*, Gallimard, 1975, 625p. Nous signalerons dorénavant en référence les extraits tirés de cette oeuvre de Tournier et de cette édition par l'abréviation LM.



seulement le double, mais cette notion d'inversion fondamentale chez Tournier qui aime mettre côte à côte des figures antithétiques.

Cette idée d'inversion se retrouve dans *La Reine des neiges* d'Andersen, l'histoire que Tournier regrette le plus de n'avoir pas écrite. C'est le récit d'un miroir diabolique qui est non seulement déformant, mais encore pire: inversant. «Tout ce qui s'y reflète de beau devient hideux. Tout ce qui y paraît de mauvais semble irrésistiblement séduisant.»<sup>8</sup>. Le miroir qui renvoie une image identique, tout en introduisant cette imperceptible, quoique essentielle différence due à la symétrie sera souvent utilisé par Tournier, car il exprime de façon concrète cette idée d'inversion tout en illustrant également un parcours labyrinthique par des chemins en apparence identiques, mais subtilement opposés, opposition troublante, car intimement liée à la ressemblance. L'image chez Tournier est donc trouble, recèle une «inquiétante étrangeté» qui se retrouve d'ailleurs dans cette aliénation qu'offre la gémellité présentant deux êtres sensiblement identiques.

Outre les grands thèmes du double, de l'inversion, de l'errance et de la quête de soi qui sont au centre même du roman de Tournier *Les Météores*, ce texte se présente comme un lieu où l'image du labyrinthe se déploie en une structure textuelle complexe, où le reflet spéculaire représente un signifiant en appel d'un signifié sans cesse suspendu et relancé dans l'espace symbolique de la parole comme une quête interminable dans des avenues sinueuses et des carrefours qui

---

<sup>8</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.50

en retardent et en repoussent l'issue. Qu'est-ce que la traversée du labyrinthe sinon cette méditation sur l'espace, espace du corps, espace de l'identité?

Le labyrinthe circonscrit un lieu clos, ce dernier étant «enfermé» dans un espace délimité par un cercle, un carré ou tout autre figure. Selon Jacques Attali<sup>9</sup> le labyrinthe est toujours double «puisque'on peut permuter mur et chemin. Le chemin conduit à un but; le mur à un autre.» Il peut être simple et posséder un tracé en spirale ou être complexe et se représenter par un dédale de passages semés d'impasses. Le labyrinthe est essentiellement l'illustration d'un voyage, d'un parcours où celui qui s'y engage ne possède pas cette vision d'en haut, (en coupe) de la complexité du chemin qu'il emprunte, il la découvre au fil de la route, en avançant, en butant sur des murs, en parcourant parfois avec hésitation chaque passage, exactement comme le trajet que nous effectuerons à travers les chapitres des *Météores*.

Nous utiliserons une approche narratologique aux confins de la sémiotique et de la psychanalyse et emprunterons aux théories lacaniennes le stade du miroir, pour poser la question de l'identité qui sera convoquée comme constitution d'un Signe, celui du Soi, signe labile en constant devenir répondant en cela à la notion de signe chez Peirce, une constituante jamais fixe en constant renouvellement, toujours relancée.

En comparaison avec la conception saussurienne du signe, celle de Peirce conduit à un assouplissement: le signe au lieu d'être une entité formée à l'avance,

---

<sup>9</sup>Jacques Attali, *Chemins de sagesse. traité du labyrinthe*, Fayard, 1996, p.32

devient un mouvement, un processus. En ce sens, la sémiotique ébauchée par Peirce est une théorie non pas du ou des sens préalablement découpés dans un système donné comme la langue, mais plutôt une théorie de la signification où l'interprétation est toujours le fait d'une exécution, où le mouvement de la sémiose procède par abduction. Ce mouvement d'avancée de la sémiose, Peirce le nomme «sémiosis illimitée», le terme «illimitée» représentant non pas la totalité du savoir qui serait immédiatement accessible, mais un «serait», une virtualité logique possible. Comme le souligne Jean Fisette<sup>10</sup>, l'avancée sémiosique ne se fait pas simplement de façon linéaire «mais suivant le tracé d'une spirale: tout mouvement d'avancée suppose un *effet de retour* sur les acquis antérieurs». C'est sous cet angle que nous analyserons les différentes «spatialités» de la fiction et la structure du texte, les personnages des *Météores* et en particulier le couple «monstrueux» Jean-Paul qui représente bien cette circularité d'un signe créateur de sémiosis, un signe jamais fixe qui ne se constitue qu'à partir de l'Autre.

Notre hypothèse de travail présuppose la primauté du regard sur la voix, de l'image sur la parole. En ce sens, l'image «précéderait» la parole, la génèrerait, d'où le concept d'image génétique, productrice de «texte», tissant l'organisation de la trame narrative et discursive, sans toutefois oublier que cette image n'a de sens que si la parole agit comme «effet de retour» garantissant ainsi le «fil reconducteur» de l'avancée qu'est l'image. La figure du labyrinthe sera présentée comme *l'image génétique des Météores*, innervant le texte non seulement au niveau de l'énoncé mais aussi et surtout au plan de l'énonciation avec entre autres de nombreuses mises en abyme qui, à l'instar de Protée se

---

<sup>10</sup> Jean Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ, collection documents, 1996, p.65

métamorphosant, se dédoublent sans cesse, égarant souvent le lecteur. La mise en abyme ou «révélation cryptée» sera prise comme une résultante discursive de la figure du labyrinthe.

L'échappée ou la clef du labyrinthe nous la retrouverons à travers les avatars des personnages et des lieux, qui sous l'angle de la métamorphose, réussissent d'une certaine façon à briser le noeud borroméen<sup>11</sup> de l'identité, à s'en «échapper» en devenant «Autre». Par ailleurs, Tournier souligne lui-même que son texte *Les Météores* est le plus «indépendant» de ses ouvrages, car il utilise beaucoup la réécriture: *Vendredi ou les limbes du pacifique*<sup>12</sup> s'appuie sur Defoe, *Le Roi des aulnes* sur Goethe et l'Allemagne nazie, *Gaspard, Melchior et Balthazar* sur l'Évangile. En plus de s'inspirer de textes déjà existants, Tournier réécrit ses propres oeuvres comme par exemple *Vendredi ou la vie sauvage*<sup>13</sup> version dite «pour enfants» de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Ces procédés d'écriture relèvent aussi de la sémiotique de Peirce par les nombreux intertextes qu'ils produisent.

Le but ultime du présent mémoire est de résoudre, à travers les *Météores*, l'énigme du passage labyrinthique de l'image au signe et inversement, en

---

<sup>11</sup> Le noeud borroméen de Lacan illustre le concept de l'identité et comprend trois cercles représentant respectivement le réel, l'imaginaire et le symbolique. La propriété du noeud borroméen est liée au fait que la coupure d'un rond libère tous les autres.

<sup>12</sup> Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, coll. Folio, 1972, 283p.

<sup>13</sup> Michel Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage*, Gallimard, coll. Folio junior édition spéciale, 1991, 283p.

déchiffrant le parcours d'une image *abîmée*, où le regard s'enfonce, perd pied, se trouve pris au piège d'un processus de sémiose.

## CHAPITRE I

## LE TEXTE COMME LIEU D'UNE FICTION LABYRINTHIQUE

## 1.1 LES SPATIALITÉS DE LA FICTION

Considérons d'abord le texte comme le lieu où se déploie la fiction, fiction qui, dans *Les Météores*, est éminemment spatiale. Paul affirme: «En vérité toute notre histoire n'aura été qu'une longue et aventureuse méditation sur la notion d'espace.»<sup>14</sup>. La spatialité des *Météores*, très importante, recouvre bien tout le récit et peut se diviser en trois grandes sections: une spatialité «horizontale» ou géographique, une autre «symbolique» ainsi qu'une spatialité «verticale».

La spatialité dite «horizontale» recouvre environ la moitié du livre et est représentée par le voyage de Paul autour du monde. Paul, en effet, se lance à la poursuite de son frère et ce périple lui fera visiter plusieurs lieux: Venise, El-Kantara (Djerba en Tunisie), Reykjavik et Namaskard (Islande), Anchorage (Alaska) Nara (Japon), Vancouver, Montréal et pour finir, Berlin. À chaque étape de son voyage, Paul tire une leçon des lieux qu'il visite et à chaque fois cet enseignement lui est donné par l'intermédiaire de l'espace. Il y a d'abord Venise, la ville qui multiplie les dédoublements, ville centripète parce qu'elle retient et capture et ville centrifuge, car elle repousse aussi en d'autres lieux ses visiteurs.

---

<sup>14</sup> LM p.574

Puis le jardin luxuriant de Déborah en Tunisie, lieu initiatique qui rappelle le lieu idyllique du Paradis ou l'île des lotophages où l'on peut se perdre dans l'oubli. C'est ensuite le Japon et sa sagesse avec ses jardins miniatures qui condensent le monde en un tout petit espace. Enfin, c'est le très grand espace canadien «maîtrisé» par le quadrillage des lignes à haute tension et le tunnel très étroit sous le mur de Berlin, prélude au déploiement du corps de Paul à travers les météores, qui achèvera cet enseignement de l'espace.

Ce parcours autour du monde n'est, en fait, que le prétexte à une quête initiatique qui appartient à la spatialité dite «symbolique» puisque Paul recherche son frère manquant, cette partie de lui-même qui lui échappe sans cesse et qu'il voudrait se «réapproprier». Quant à la spatialité dite «verticale», elle prend place davantage à la fin du livre si on pense à la dimension mystique, céleste des *Météores* et à la sublimation, échappée finale par la voie des airs.

Le lieu de la fiction où se joueront tout à tour et simultanément ces trois spatialités est très bien représenté par le célèbre et métaphorique vers de Mallarmé: «Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une constellation»; la fiction étant d'une certaine façon cette constellation née de la suppléance (au lieu de) qui fonde le signe. Cette suppléance étant paradoxalement fondatrice du moi chez Lacan<sup>15</sup>. La constellation se rapproche du labyrinthe par son effet de miroitement, de reflets spéculaires où le sujet se perd ou se retrouve. De plus, la

---

<sup>15</sup> On fait ici référence au stade du miroir qui sera développé plus loin.

constellation impose l'idée d'un lien existant entre les étoiles<sup>16</sup>. On observera un peu plus loin que les épisodes et les personnages sont disposés en constellation déployant et fixant ainsi le lieu de la narration, traçant également pour le lecteur ce lien qu'est le fil d'Ariane.

Le mythe du labyrinthe, tel que le considèrent les Grecs, comporte lui aussi les trois spatialités des *Météores* et chacune s'appelle et se répond. À travers le mythe, on retrouve d'abord la spatialité «horizontale» puisque Thésée doit entrer et évoluer à travers le labyrinthe pour trouver le Minotaure puis, par la suite, à l'aide du fil d'Ariane, il doit marcher à reculons, refaire le chemin en sens inverse. Lorsque Thésée affronte le monstre, c'est la spatialité «symbolique» qui entre en jeu, car le jeune homme pour trouver son espace, c'est-à-dire devenir héros et surtout roi à la suite de son père, pour prendre sa place, doit affronter en luttant avec le monstre, une partie de lui-même puisque, en effet, le Minotaure est le demi-frère de Thésée (ils ont tous les deux Poséidon comme père divin). Quant à la spatialité «verticale», elle fait référence à l'épisode où Dédale et son fils Icare, prisonniers du Minotaure, se construisent des ailes et s'envolent au-dessus de la mer Égée<sup>17</sup>, s'échappant ainsi par la voie des airs de la prison que constitue le labyrinthe.

---

<sup>16</sup> On peut observer ce lien ou l'importance de la spatialité dans la constellation présente dans «le sonnet en x» de Mallarmé (constellation vue aussi comme une idée de scintillement) ou dans le poème «Un coup de dés».

<sup>17</sup> Selon une des versions du mythe, cette mer s'appelle ainsi parce qu'elle engloutit Égée, le père de Thésée. Ce dernier, en effet, de retour de son périple, a «oublié» le signe convenu avec son père qui consistait à changer la voile noire pour la blanche. Égée, croyant que son fils avait péri dans le labyrinthe, s'est précipité dans les flots.



## 1.2 LA STRUCTURE DU TEXTE

### 1.2.1 Le travail d'écriture

La complexité des chemins narratifs qui ne sont pas toujours linéaires et les constants rappels ou miroitements entre les épisodes, illustrent en quelque sorte un labyrinthe de miroirs que Tournier s'amuse à bâtir:

L'un des secrets consiste à écrire la fin du roman avant le début [...] Je procède à un découpage rigoureux. Le livre se compose toujours de deux versants séparés au milieu par une crise [...] Pour obtenir des correspondances, il suffit de travailler simultanément à chacun de ces versants. Je n'hésite pas, s'il le faut, à écrire à reculons.<sup>18</sup>

Comme le souligne Jean-Marie Magnan<sup>19</sup>, il y a de l'ingénieur chez Tournier qui aime d'ailleurs ce mot où se mêlent le *génie* et l'*ingéniosité*, s'appliquant à élaborer petit à petit des architectures complexes, pour ne pas dire labyrinthiques qui reposent sur des correspondances, sur des miroitements créés par des voies parallèles. «Écrire à reculons», c'est la seule façon de sortir du labyrinthe travail d'écriture pour Tournier. Écrire à reculons et revenir sur des textes antérieurs et des mythes (des histoires que tout le monde connaît déjà) pour construire, pour créer ses propres textes, pour trouver sa «voix».

---

<sup>18</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.128

<sup>19</sup> Jean-Marie Magnan, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, édition Marval, 1996, 141p.

La voix narrative dans *Les Météores* est particulière et non conventionnelle pour un roman; en effet, elle n'est pas unique, elle possède des entrées multiples où les différents narrateurs racontent les mêmes événements selon leur vision des choses, événements qui s'interpellent et sont revisités constamment. Face à cette construction spéculaire de la narration, le lecteur a un rôle actif à jouer, car il doit trouver son chemin à travers le parcours textuel présenté comme un labyrinthe qui l'abuse très souvent et, pour comprendre certains passages, il doit parfois effectuer des retours en arrière.

### 1.2.2 Les ambiguïtés narratives

Le texte est présenté comme un assemblage de journaux intimes, ce qui permet, outre le privilège de la variété, de mettre plusieurs subjectivités en regard et de multiplier les perspectives puisqu'il arrive que des personnages différents racontent les mêmes événements. Le texte est constitué par l'entrée de six personnages différents: Paul, Jean, Alexandre, Sophie, Shonin et Hamida. Il utilise également un narrateur «omniscient» qui balise le début du texte (chapitre 1) et, en excluant le dernier chapitre réservé à Paul, la fin (chapitre 21). Ce narrateur se retrouve à deux autres endroits, soit dans les chapitres III et XII et, dans les deux cas, la narration anonyme précède celle de Paul et semble se confondre avec elle comme si on voulait leurrer le lecteur: «Certes ce labyrinthe était fermé par plusieurs verrous chiffrés et superposés»<sup>20</sup>. C'est ainsi que Paul

---

<sup>20</sup>LMp.70

prend le relais de la narration et, fait étrange, il semble, par l'emploi de l'adjectif démonstratif, que Paul soit au courant de la narration anonyme. Toutefois, si on observe davantage le début de la narration de ce dernier, on ne retrouve pas le pronom «je» caractéristique des autres narrations des personnages. Ce «je» n'arrive que quelques pages plus loin comme si l'instance narrative qui a divisé les chapitres en narration des personnages (et qui est peut-être le narrateur anonyme, mais rien ne le prouve) voulait leurrer le lecteur en faisant passer la narration anonyme pour celle de Paul ou vice-versa. Ambiguïté intéressante puisqu'il y aurait, en quelque sorte, passage d'un certain anonymat représenté par la cellule gémellaire (l'instance de l'imaginaire, lieu des identifications et des aliénations) à l'identité (celle du «je» et au registre symbolique).

Dans le chapitre VI, le même procédé est présent, mais cette fois avec le narrateur personnage Jean qui semble connaître le texte de Paul qui précède: «Sur ce point au moins, Paul n'est jamais allé au fond des choses.»<sup>21</sup>. De plus, relevant toujours de l'ambiguïté, on remarque au chapitre VIII que le deuxième texte de Jean ne semble pas écrit par lui, mais plutôt par Paul, vu la thématique développée; en effet, on y présente l'altérité comme effrayante. Or, dans tout le reste du texte, c'est Jean qui recherche cette altérité et Paul qui la craint. Le lecteur, placé dans une sorte d'impasse est donc amené à se poser des questions sur le choix narratif et sur l'échange possible entre les narrateurs. Comment se fait-il que Paul connaisse le narrateur «omniscient»? Est-ce lui le narrateur «Dieu»? (possibilité à envisager puisque Paul est le seul rescapé de la narration et puisqu'à la fin il devient, en quelque sorte, le «dieu» des météores). Comment se fait-il

---

<sup>21</sup> LM p.176

que Jean ait pris connaissance du texte de Paul? Est-ce vraiment deux narrateurs personnages ou un seul? Est-ce possible que seul Paul parle en empruntant la voix des autres? Ce procédé «d'échanges», bien qu'extrêmement important pour l'économie générale du texte, relève d'un concept qu'on voit apparaître dans les questionnements ci-dessus et qui prend une place capitale dans *Les Météores* : l'identité.

Quant à l'ambiguïté concernant les narrateurs dans les premiers chapitres, elle suit la quête identitaire de Paul et se précise en même temps qu'elle. Au début il y a fusion entre Paul et Jean (cellule gémellaire) comme il semble y avoir fusion entre les narrations. Ensuite, les coupures se font et sont assumées à la fois par Paul et par les entrées narratives. On a donc présence de la castration<sup>22</sup> comme garantie et condition de l'identité, castration qui sera doublement importante puisqu'au niveau de l'énoncé, Paul est non seulement «amputé» de son jumeau (symbolique), mais aussi de la moitié de son corps (réelle) et parce qu'au niveau de l'énonciation, elle est marquée dans la structure même de la narration.

On remarque dans le chapitre V, intitulé *Le ciel et l'enfer*,<sup>23</sup> une autre ambiguïté de la narration. Alexandre, le narrateur, semble connaître par une prescience peu ordinaire les circonstances de sa mort. Ainsi, se parlant à lui-même, il affirme:

---

<sup>22</sup> Lacan définit la castration comme une opération symbolique marquant l'interdit du père et empêchant la fusion de la mère et l'enfant, «castrant» ainsi ce dernier de son désir.

<sup>23</sup> Ce titre de chapitre laisse présager que le côté religieux va prendre une place importante dans la suite du récit.

Non, chère carcasse, maigre et nerveuse, infatigable sur la trace du gibier, tu ne connaîtras pas le boursoufflement de l'obésité hétérosexuelle, ni celui de l'oedème ou de la tumeur. Tu mourras sèche et battante dans une lutte inégale où t'aura jetée l'amour, et c'est à l'arme blanche que tu seras servie.<sup>24</sup>

Il mourra huit chapitres plus tard dans les docks à Casablanca à la poursuite de sa proie, le petit Murillo, et armé de sa fidèle canne-épée. Comment se fait-il que le personnage décrive ainsi les circonstances de sa propre mort bien avant qu'elle ne se produise? Peut-on envisager l'hypothèse d'un suicide? Son entreprise (aller dans les docks la nuit, armé et sans argent) était périlleuse, mais Alexandre joue constamment avec le risque, cependant il aime trop la vie pour vouloir en finir avec elle. Notre hypothèse veut plutôt qu'il y ait une certaine communion entre le narrateur personnage Alexandre et le narrateur omniscient qui semble organiser la narration et dispose ça et là les éléments prémonitoires comme le titre de ce chapitre qui pose la question de la vie après la mort. On peut aussi se convaincre sans trop de difficulté, si on connaît un peu le personnage, qu'Alexandre, qui se décrit lui-même comme un surhomme et un être d'exception, possède des dons divinatoires étonnamment justes.

La narration est donc labyrinthique de par ses nombreuses «voix» parallèles qui divisent constamment le corps textuel et le morcellement, rappelant en cela l'état (corps morcelé et amputation) du seul rescapé de la narration: Paul. Les autres personnages se perdent ou meurent au cours des chapitres; en effet, la voix d'Alexandre meurt (chapitre XIII), celle de Jean se perd (chapitre XVI). Ainsi, les

---

<sup>24</sup> LM p.141

personnages apparaissent puis disparaissent au détour d'un chemin narratif; beaucoup ne sont pas filés très longtemps comme Sophie et Hamida qui sont abandonnés assez rapidement dans les méandres du texte.

### 1.2.3 L'enchaînement des chapitres

Tout comme pour les choix narratifs, la structure des *Météores* en ce qui concerne l'enchaînement des chapitres apparaît comme un effet de montage à cause des coupures et des bonds qui y sont effectués. Certains chapitres s'enchaînent facilement selon des liens logiques<sup>25</sup> comme par exemple le passage du chapitre XVIII à XIX, où en effet la fin du chapitre XVIII parle des 1042 îles qui composent le Japon et le chapitre XIX enchaîne sur le même sujet.

Cependant, les chapitres ne se suivent pas tous de cette façon et on rencontre des bonds et des sauts dans la narration. Par exemple, la fin du chapitre III parle de la disparition de Franz et le début du chapitre VI aussi. Entre ces chapitres, on note sur une voie parallèle, à l'image du labyrinthe, un espace (chapitres IV et V) réservé à Alexandre, le «monstre» qui meurt d'ailleurs pendant le parcours de la narration comme le Minotaure au centre du labyrinthe. En fait, avant la mort d'Alexandre, la narration présente en parallèle l'histoire de ce dernier et celle des jumeaux<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Les chapitres I et II, IX et X, XVI et XVII, XVIII et XIX, XXI et XXII.

<sup>26</sup> Les jumeaux qui auront à parcourir le monde, leur monde, le labyrinthe identitaire pour trouver leur place.

Au début du chapitre VII la narration effectue un retour en arrière puisqu'on y résume le chapitre V. Ce procédé labyrinthique se reproduit au chapitre IX où on fait le résumé du chapitre VII. Fait intéressant, ce procédé de retour en arrière est accolé à deux reprises au personnage d'Alexandre qui dit aimer prendre les choses à rebrousse-poil et, si on regarde les habitudes sexuelles de ce personnage, on y rencontre la sodomie, sorte d'ironie obscène puisque le personnage d'Alexandre, décrit comme un chasseur, prend ses «proies» *par derrière*. Il y a donc dans ces coupures un effet de montage, de construction évident. Pour indiquer et illustrer graphiquement ces coupures et ces bonds de la narration, le narrateur emploie à plusieurs reprises les trois petits points (...) entre les paragraphes soulignant par ce procédé elliptique les trous, les manques que le lecteur doit essayer de combler entre les narrations des personnages<sup>27</sup>.

#### 1.2.4 Les correspondances entre les épisodes

Le texte est divisé en chapitres qui sont eux-mêmes séparés en plusieurs narrations de personnages différents, un texte doublement morcelé qui présente des effets d'écho entre les épisodes. Dans le chapitre intitulé *Les miroirs vénitiens*, la même oeuvre de Vivaldi, jouée par trois orchestres différents dans des lieux légèrement éloignés, se laisse entendre par Paul lors de son passage à Venise:

---

<sup>27</sup> Les trois points sont utilisés plus fréquemment vers la fin de la diégèse (alors même que le «manque» de Paul se fait plus grand) et s'inscrivent aux pages suivantes: 105, 197, 298, 299, 386, 420, 487, 498, 503, 511, 571, 573, 574, 601, 605 à 608, 610, 612, 615 à 620, 622 à 624.

Actuellement, le Quadri joue la fin de l'Hiver [...] je peux deviner que le Lavena attaque l'Automne. Quant au Florian, situé de l'autre côté de la place, [...] il doit se trouver en plein Été.<sup>28</sup>

Il est assez étonnant que, même si on se trouve à Venise, la ville natale du compositeur, trois orchestres différents jouent la même oeuvre en trois parties, c'est-à-dire avec un infime décalage, les différents mouvements des *Saisons* de Vivaldi. Ce procédé de construction où les mouvements musicaux s'appellent entre eux comme des miroitements s'inscrit dans la construction des épisodes des *Météores*, tel qu'on peut le voir, par exemple, aux chapitres VI et VIII. Effectivement, à la fin du chapitre VI, la narration de Paul commence par l'interrogation *Bep tu joues?* telle celle de Jean au début du chapitre VIII. Ces deux extraits s'appellent donc comme par un effet d'écho, car le lecteur se souvient de cette phrase presque incantatoire qu'il a lue précédemment. Il existe aussi entre les épisodes des liens encore plus subtils qu'on peut nommer «allusions» puisque difficilement perceptibles en une première lecture. Par exemple, le parcours de Thomas face au Paraclet est présenté sensiblement de la même façon que celui de Paul qui perd son jumeau et devient maître des météores.

Cette gémellité dépariée dont je souffrais comme d'une amputation, je l'avais reportée sur Jésus [...] Le vent enflammé du Paraclet a dévasté et illuminé mon coeur. Ce qui demeurerait prisonnier du corps du Christ a éclaté et s'est répandu jusqu'aux confins de la terre.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> LM p.450

<sup>29</sup> LM p.160



La gémellité de Thomas dont on fait mention ici repose sur le surnom de Thomas dans l'Évangile selon saint-Jean, il l'appelait le «Didyme». Ce nom vient du grec *didumos* et signifie jumeau. Or, le Thomas des *Météores* a parcouru les textes sacrés sans toutefois parvenir à retracer ce jumeau et il en est venu à la conclusion que le jumeau en question était, en réalité, nul autre que le Christ lui-même. Thomas s'est alors identifié au Christ et a vécu le bris de la cellule gémellaire sensiblement de la même façon que Paul. Ils subissent donc tous les deux la perte de leur jumeau et cherchent à se le réapproprier. Puis Thomas (tout comme Paul), s'est tourné vers le Paraclet pour trouver son «salut». Par le fait même, on pose que, comme l'apôtre Thomas-le-Didyme qui partage la gémellité avec le fils de Dieu, Paul à la fin du texte, jumeau dépareillé, accède à quelque chose de divin. Même si on saisit qu'il y a un lien entre l'existence de ces deux personnages, on peut difficilement comprendre à une première lecture tout ce qu'implique ce passage puisqu'il y a plusieurs choses que l'on ignore. On ne sait pas, par exemple, quel est le lien qui unit Paul et Thomas lorsque ce dernier parle de l'amputation et cela on ne l'apprendra qu'à la fin du récit<sup>30</sup>; c'est pourquoi le lecteur ne peut apprécier ce passage et en saisir toutes les allusions qu'en deuxième lecture, en retournant sur ses pas.

Revenons aux effets de miroitements d'un épisode à l'autre où certains passages du texte racontent les mêmes événements avec un infime décalage:

---

<sup>30</sup> C'est seulement à la fin du texte que l'on apprend que Paul a eu un accident dans le sous-sol berlinois et qu'il a été amputé de tout le côté gauche suite à celui-ci.

Ils jouent de concert tout à coup, et c'est l'Été, le bel et fécond été baroque [...] De concert vraiment? Pas absolument peut-être, car alors je n'entendrais que le plus proche, le Florian, or je perçois aussi, c'est indéniable, le Lavena et le Quadri, et donc il doit y avoir entre eux un infime décalage, juste ce qu'il faut pour produire un très discret effet d'écho qui donne de l'épaisseur, de la profondeur à la musique.<sup>31</sup>

On reprend le passage des *Quatre saisons* de Vivaldi, car il explique bien le procédé narratif de Tournier et montre que ce décalage dans *Les Météores* est produit par l'entrée des différents narrateurs racontant les mêmes événements comme autant de voies parallèles, mais légèrement différentes étant donné la vision personnelle de chaque narrateur. Ainsi, les nombreux épisodes qui semblent se superposer, pensons notamment au récit de la mort de Franz et à celui de la rupture de Jean et Sophie racontés par différents narrateurs personnages, apportent une profondeur au texte, si bien que contrairement au passage ci-dessus ces variations ne viennent pas clarifier les épisodes décrits, mais brouillent plutôt la mélodie de départ, multipliant les instruments et par la même occasion les pistes à suivre pour le lecteur. Alexandre, comme une mise en abyme de la construction du texte dont il fait partie, expose cette idée de couches multiples, de profondeur dangereuse.

Ma surprise a été de me trouver dans un labyrinthe assez compliqué pour qu'on craignît de s'y perdre. Crainte vaine sans doute, car le roncier n'est pas démesurément vaste, mais l'impression de férocité menaçante qui émane de ces mille et mille épaisseurs de barbelés sous lesquelles

---

<sup>31</sup> LM p.461

on se sent enseveli y est certes pour beaucoup. J'ai  
marché, tourné, marché, retourné [...] <sup>32</sup>

Il y a ici en évidence l'image du labyrinthe bien sûr, mais aussi la notion de densité du récit constitué de plusieurs «épaisseurs» de lectures possibles, où le lecteur risque de devoir relire, de ralentir son parcours de lecture et peut-être même de se perdre. De la même façon, on remarque qu'au chapitre XVIII existent deux narrations tout à fait autonomes de Jean-Paul qui semblent avoir été entrecoupées délibérément, peut-être pour montrer que la coupure entre les jumeaux s'opère peu à peu, ou pour donner l'impression de ralentir le parcours de lecture en brouillant les pistes ou alors, plus simplement, pour mieux déployer l'espace de la narration.

---

<sup>32</sup> LM p.244

## CHAPITRE II

## À L'INTÉRIEUR DU LABYRINTHE: LE MONSTRE

## 2.1 LA CELLULE GÉMELLAIRE

## 2.1.1 Différenciation de Jean-Paul

Le coeur des *Météores* est sans doute la cellule gémellaire présentant deux êtres qui offrent sur le plan physique une ressemblance fascinante. L'erreur, dit René Zazzo,<sup>33</sup> est de croire que parce qu'ils ont un bagage héréditaire semblable les jumeaux se ressemblent aussi psychologiquement. Selon cet auteur que Tournier a d'ailleurs abondamment consulté, les jumeaux se définissent et se différencient l'un par rapport à l'autre, ils évoluent individuellement. Tournier fait aussi une réflexion sur le processus de différenciation qui, selon lui, ne dépend pas plus de l'hérédité que du milieu, mais plutôt du simple fait de leur proximité.

Les jumeaux vivant ensemble prennent en quelque sorte appui l'un sur l'autre, l'un contre l'autre pour se distinguer. Ils en arrivent ainsi à être plus différents l'un

---

<sup>33</sup> René Zazzo, *Le Paradoxe des jumeaux*, Stock, collection Laurence Pernoud, 1984, p.48

de l'autre que s'ils vivaient dans des milieux distincts sans un frère-repoussoir comme proche voisin.<sup>34</sup>

C'est de cette manière que la narration présente les jumeaux Jean et Paul, leur gémellité étant l'objet pour les sans-pareils d'une fascination, c'est-à-dire possédant un côté à la fois attirant et répulsif. La cellule gémellaire est d'abord présentée comme l'Éden, le paradis initial où les êtres qui en font partie possèdent des attributs quasi divins et, par conséquent, comme quelque chose d'exceptionnel, d'inhabituel, de «monstrueux». Paul ne verra que le côté paradisiaque tandis que Jean cherchera à repousser cette gémellité qui lui fait peur, qui l'étouffe. Dès le début du texte, la narration présente les jumeaux comme des monstres en les associant aux innocents de Sainte-Brigitte et cette condition n'échappe pas à Paul qui l'avoue franchement:

Que nous fussions des monstres, mon frère pareil et moi, c'est une vérité que j'ai pu me dissimuler longtemps, mais dont j'avais secrètement conscience dès mon plus jeune âge.<sup>35</sup>

Paul raconte aussi que leur père Édouard se jouait de leur gémellité et les présentait à ses amis comme un phénomène, tirant même parti financièrement de leur ressemblance en leur demandant d'enregistrer des publicités. Cette anecdote permet de souligner qu'étymologiquement «monstre» vient de «monstrare». Le monstre est le prodige que l'on montre du doigt. Même phénomène avec l'épisode de la fête foraine qui achèvera de convaincre Jean de

---

<sup>34</sup> Michel Tournier, *Le Miroir des idées*, Mercure de France, collection folio, 1996, p.94

<sup>35</sup> LM p.163

la monstruosité gémellaire puisqu'à travers la collection de monstres momifiés, les «spectateurs» peuvent observer des frères siamois. C'est pour lui la révélation que la gémellité n'est «qu'une infirmité, une difformité.»<sup>36</sup>. Même si lui aussi est conscient de son côté monstrueux, Paul ramène toujours la cellule gémellaire à une dimension sacrée.

Leur vocation est une éternelle jeunesse, un éternel amour. [...] Nous ne devons pas vieillir, le savais-tu? Le vieillissement est le sort mérité des sans-pareil, tenus de laisser la place un jour à leurs enfants.<sup>37</sup>

Paul affirme ici que s'ils restent unis dans une symbiose gémellaire les jumeaux ne vieilliront pas et échapperont à la mort puisqu'ils sont innocents et stériles. Leur innocence consiste à n'avoir commis aucun crime originel, puisqu'en effet, pour Paul, chaque femme possède en son sein deux enfants, mais le plus fort étrangle l'autre et le mange, «s'engraissant» de la substance de son frère<sup>38</sup> accomplissant ainsi le crime qui le condamne à errer (avec sa grande taille, car Paul affirme que les sans-pareil sont en général toujours plus grands que les jumeaux) de par le monde, épris de solitude et de remords, perpétuellement insatisfait.

Couple stérile et éternel, uni dans une étreinte amoureuse perpétuelle, les jumeaux - s'ils restaient purs - seraient inaltérables comme une constellation.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> LM p.189

<sup>37</sup> LM p.197

<sup>38</sup> C'est, paradoxalement, exactement ce que Paul fera symboliquement à la fin du texte.

<sup>39</sup> LM p.197

Les jumeaux sont donc présentés d'abord comme des êtres presque divins, stellaires, unis dans une fusion amoureuse complète par des liens inaltérables. La «pureté» consiste alors à conserver cette intimité gémellaire, ce que Jean se refusera à faire, ne voyant en Jean-Paul qu'un monstre à détruire. Par conséquent, c'est lui qui enclenchera le mouvement de la quête en prenant ses distances et en s'éloignant de son frère Paul. Jean devient ainsi le signe de Jean-Paul, signe de lui-même, mais aussi signe de l'autre de lui-même parce qu'il manifeste la gémellité comme une distance, un parcours, une épreuve née d'un impossible bris.

### 2.1.2 Miroir et identification

Le stade du miroir de Jacques Lacan, qui n'est pas un concept mais plutôt une expérience qui se construit, explique bien cette quête de l'identité où l'image ainsi que l'espace sont des notions essentielles.

Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation - et pour le sujet pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armature enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Jacques Lacan, *Écrits I*, Seuil, 1966, p.93

Cette expérience d'identification est la souche de toutes les autres. Elle est «duelle», c'est-à-dire réduite à deux termes: le corps de l'enfant et son image. Elle rend compte de la première ébauche du moi, qui se constitue d'emblée comme moi idéal, c'est l'avènement du narcissisme primaire pour l'enfant par la capture de l'image de son propre corps. Lacan qualifie cette identification d'imaginaire, car l'enfant s'identifie à un double de lui-même, à une image qui n'est pas lui et s'avère donc aliénante, mais qui lui permet de se reconnaître.

On peut distinguer trois grandes étapes dans cette quête d'identification. Dans la première phase, il existe une confusion entre soi et l'autre, l'enfant se vit comme morcelé et ne fait aucune différence entre son corps et celui de sa mère, ni entre lui et le monde extérieur. Cette confusion entre soi et l'autre, Tournier la construit dans la cellule gémellaire en donnant aux jumeaux le nom de Jean-Paul. Au début des *Météores*, la gémellité en soi procure à Paul comme à Jean l'image de lui-même puisque le frère jumeau lui renvoie sa propre image. Jean raconte, par ailleurs, que dans son désir de s'éloigner de Paul il avait insisté pour qu'on les photographie tous les deux afin d'établir leurs premières cartes d'identité. Une fois à la maison, son père, ayant découpé les portraits, les mêla comme par inadvertance demandant à Jean de prendre les siens: il lui fut alors tout à fait impossible de voir une différence entre ses photos et celles de Paul, car elles étaient identiques.

Pour Lacan, l'enfant face au miroir tente d'approcher ou d'appréhender l'image de son corps qu'il perçoit dans le miroir, car il croit qu'elle est celle d'un être réel. Puis, dans la deuxième phase, l'enfant apprend que l'autre du miroir n'est



qu'une image, il distingue donc l'image de l'autre et la réalité de l'autre. C'est dans la troisième phase que l'enfant se reconnaît dans l'image que lui renvoie le miroir. Ce faisant, il récupère la dispersion du corps morcelé en une totalité unifiée. La «poussée interne» se précipitant (au sens chimique) pour produire une image non seulement extérieure, mais extériorisante et donnant paradoxalement en retour au sujet le sentiment de son intériorité irréductible. On peut donc dire que c'est l'image spéculaire qui donne à l'enfant la forme intuitive de son corps ainsi que la relation de son corps à la réalité environnante. Mais ce qui est essentiel dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est que l'enfant porté par sa mère, dont le regard le regarde, a justement besoin de ce regard pour authentifier sa découverte, pour qu'il puisse s'approprier son image, pour qu'il puisse l'intérioriser. La chose n'est manifeste que dans un échange de regards. C'est d'abord de l'image de l'autre que vient l'origine de la reconnaissance, image du registre du leurre, puis c'est dans l'image de l'autre que l'enfant se reconnaît.

D'une part le stade du miroir constitue une unité en permettant une première expérience de localisation du corps et d'autre part, il détermine une aliénation par l'assujettissement de l'enfant à son image. C'est comme un autre, l'autre du miroir en sa structure inversée, que l'enfant se perçoit d'abord et ainsi s'instaure la méconnaissance de l'être humain quant à la vérité de son être et sa profonde aliénation quant à l'image qu'il va donner de lui-même. Franchir «victorieusement» cette troisième étape du stade du miroir, c'est-à-dire intégrer son image à son corps propre est donc décisif pour la constitution du sujet.

Tournier joue avec ces phases d'identification en plaçant Jean devant un miroir un peu spécial chez un tailleur et marchand de Dinan.

Un miroir en tryptique dont les éléments latéraux tournaient sur des gonds permettait de se voir de face et sous ses deux profils. Je m'avançais sans méfiance dans le piège, et aussitôt ses machoires miroitantes se refermèrent sur moi et me broyèrent si cruellement que j'en porte les traces à tout jamais.<sup>41</sup>

Le miroir est représenté ici comme un piège et son reflet comme un monstre qui avale l'image de Jean. Il découvre que *je est un autre*. Au lieu de se reconnaître dans l'image que lui renvoie le miroir, Jean n'aperçoit que son frère jumeau (cette illusion étant de l'ordre du labyrinthe) et l'angoisse s'empare de Jean, car si Paul est dans le tryptique, lui, où se trouve-t-il, dans quel lieu? Existe-t-il? La troisième phase du stade du miroir est en quelque sorte inversée, car Jean, ne se reconnaissant pas dans le reflet du miroir, doute de sa propre existence. L'Autre du miroir ne cautionne pas son existence, bien au contraire il l'annihile. Confusion aliénante bien plus angoissante qu'une mort prochaine, car elle questionne la réalité du sujet, son existence propre.

Pour Lacan, la troisième étape du stade du miroir est aussi la première du stade de l'oedipe. L'enfant qui s'identifie à sa propre image du miroir désire maintenant être l'objet du désir de sa mère, c'est-à-dire ce que Lacan nomme le «phallus». Ce dernier n'est pas de l'ordre du réel, mais de l'ordre du symbolique, il est le signe d'une absence et désigne le manque à être, le signifiant fondamental. Le deuxième temps de l'oedipe s'illustre par l'interdit signifié par

---

<sup>41</sup> LM p.285

le père (interdit de l'inceste) qui empêche la fusion de la mère et de l'enfant, castrant ainsi ce dernier de son désir. Le corps de la mère devient l'objet «a», objet du réel impossible à atteindre, perdu à jamais, mais qui est sans cesse recherché. Dans *Les Météores*, la fusion gémellaire a quelque chose à voir avec la symbiose maternelle, c'est Jean qui devient l'objet impossible à retrouver et pourtant nécessaire à Paul, le gardien de la cellule gémellaire. C'est dans le troisième temps de l'oedipe que l'enfant renonce à sa toute-puissance et accepte la loi du père qui le castré et le limite; ce faisant, il finit par nommer le père (le représentant de la loi) et l'objet de son désir c'est-à-dire le «phallus» et accède à l'ordre symbolique. Par son entrée dans l'ordre symbolique l'enfant peut nommer les choses et prendre de la «distance» à leur endroit<sup>42</sup>.

Paul entreprend un voyage autour du monde pour retrouver son frère, puis, peu à peu Jean disparaît du récit; il n'est repérable pour Paul que dans les traces qu'il laisse, il n'est plus qu'une ombre. Paul, lui, est celui qui suit Jean et il devient en quelque sorte l'ombre d'une ombre.

Et depuis que Jean vous a quitté pour fuir à travers le monde, une dissemblance foncière aggravée de kilomètre en kilomètre risquerait de faire de vous des étrangers si vous ne vous imposiez pas, non seulement de faire le même voyage que lui, mais de mettre très exactement vos pieds dans ses traces.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ainsi, Paul à la fin accède à l'ordre symbolique. Il est castré symboliquement de son frère Jean et réellement de son côté gauche. Il accède à un langage «divin» et prend une certaine distance par rapport au monde qui l'entoure.

<sup>43</sup> LM p.550

Paradoxalement quant à ce qui est dit dans cette citation, c'est le personnage de Paul qui perdure, c'est lui qui demeure jusqu'à la fin de la narration, qui laisse sa trace. La séparation de Jean-Paul a produit la dissemblance à la fois artificielle et native (foncière), car Paul dès lors ne sera plus que le second s'épuisant à coïncider, évidemment en pure perte, puisque «mettre ses pas dans les siens» est à la fois inévitable et impossible. Ce «et» qui forme l'oxymore est le lieu même du labyrinthe, car il montre son ambivalence, sa nature duelle et paradoxale. Le labyrinthe pour le Minotaure est à la fois prison et refuge. Le problème de Dédale étant non seulement d'empêcher le monstre de s'échapper, mais ses proies également puisque le Minotaure pour prévenir une vengeance divine<sup>44</sup> ne devait pas mourir, mais seulement rester caché. Il sera tué cependant par Thésée, son demi-frère, au coeur du labyrinthe, puis le héros devra à l'image de Paul<sup>45</sup> remettre ses pas dans les siens pour pouvoir s'échapper du labyrinthe.

Le voyage de Paul est présenté comme un parcours labyrinthe, comme une quête identitaire où l'identité est à la fois le but du voyage en même temps que son terme accepté. Entrer dans le labyrinthe n'est donc pas dissociable d'en sortir, le «je» n'y entre que pour en sortir et en ce sens Jean-Paul est bien le monstre qui oblige à entrer dans le labyrinthe. Il est par conséquent assez facile de faire un rapprochement entre le Minotaure et les jumeaux, et par ailleurs, le texte, sous l'angle de la spatialité, présente Jean-Paul comme un monstre:

---

<sup>44</sup> Le Minotaure, en effet, serait le fils de Poséidon. Minos ne peut donc le tuer sans risquer de s'attirer les foudres du dieu de la mer.

<sup>45</sup> À cause de Jean-Paul, puisque Paul considère que Jean *est* Paul (ce que d'ailleurs certains épisodes racontés par Jean comme le miroir en tryptique ou celui des photographies semblent confirmer), le voyage de Paul se veut presque d'emblée un retour.

Des jumeaux vrais ne sont qu'un seul être dont la monstruosité est d'occuper deux places différentes dans l'espace. Mais l'espace qui les sépare est d'une nature particulière [...] Cet espace intergémellaire - l'âme déployée - est capable de toutes les extensions.<sup>46</sup>

Cet extrait montre l'importance de l'espace entre les jumeaux, de cette distance qui, selon Paul, est capable de s'étirer à l'infini. Il apprendra cependant que cette extension à l'infini ne peut se faire sans déchirements.

Les jumeaux sont aussi paradoxalement le contraire du Minotaure puisque la monstruosité de ce dernier c'est la coïncidence en lui de deux réalités adverses, son caractère hybride, unissant deux êtres différents (sa nature à la fois taurine et humaine) en une seule place. Également, Jean-Paul contrairement au Minotaure du mythe grec (mais conformément à la version de Gide) est un monstre fascinant, objet d'une séduction infinie, à contempler amoureusement bien plus qu'à tuer.

## 2.2 LES RELATIONS ENTRE LES PERSONNAGES

### 2.2.1 Les couples

L'espace intergémellaire représente en fait une spatialité plus ou moins étendue selon la place occupée par les jumeaux dans l'espace, une spatialité ambiguë aussi

---

<sup>46</sup> LM p.573

si on pense au voyage de Jean pour Paul, ce dernier ne sachant trop ce qui le sépare de son frère. Le mot «intergémellaire» peut faire penser à «interstellaire» qui signifie une spatialité plus ou moins étendue entre deux étoiles; un espace où l'on peut retrouver de l'anti-matière, des trous noirs et donc une spatialité trouble, contradictoire. Tout comme les différents épisodes du texte, les personnages aussi s'inscrivent en relation les uns avec les autres. Le mot «interstellaire» éclaire les relations qui existent entre les personnages du roman, car en effet ils n'ont aucune référentialité pris individuellement. Ils sont, comme dans un système planétaire, ce que leur position par rapport aux autres les font.

Une quantité de couples mixtes - Edouard et Maria-Barbara, Ralph et Déborah, Olivier et Selma, Urs et Kumiko - tournent autour du couple des jumeaux comme des satellites autour d'une planète principale.<sup>47</sup>

Cette citation met d'abord en évidence les nombreux liens de couples hommes-femmes qui existent entre les personnages dans le récit . Puis, on remarque que ces couples ont aussi des liens entre eux puisqu'ils gravitent autour des jumeaux et sont renvoyés constamment les uns aux autres. La citation ci-dessus met en lumière les nombreux couples du récit, mais les personnages sont aussi «couplés» selon leur fonction dans l'histoire ou selon leur destin particulier. Maria-Barbara, par exemple, est l'incarnation de la vie, elle a de nombreux enfants (on ne sait plus trop combien mentionne la narration), c'est la mère nourricière et protectrice, elle prend même sous son aile les innocents de Sainte-Brigitte. Méline, quant à elle, reflète le contraire car, de par son nom (maligna: méchante), elle incarne la mort, la mère dominatrice et possessive. Les jumeaux

---

<sup>47</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.259

mis à part, certains personnages comme Alexandre possèdent un double d'eux-mêmes. En effet, Alexandre s'identifie à Daniel qui est dans la même situation que lui, mais avec trente ans de décalage. Quant à Franz, un des innocents de Sainte-Brigitte, il fait corps avec la chronologie comme Paul, cependant son destin, contrairement à ce dernier, n'est pas de déchiffrer le ciel des météores, il devra mourir. Il y a aussi Frau Sabine Kraus qui, comme Paul subit une amputation du côté gauche à cause d'une mine. Également, les sentiments d'Alexandre relativement à la perte de sa mère ressemblent étrangement à la douleur de Paul qui a perdu Jean. Les nombreux personnages se construisent donc les uns en fonction des autres, ils ne peuvent avoir de lieu que dans le lieu des autres<sup>48</sup>. Cette sorte de dédoublement peut être abordée à la lumière de ce que Kristeva appelle la réduplication.

Fabriquée par le miroir, la réduplication précède l'identification spéculaire propre au stade du miroir: elle renvoie aux avant-postes de nos identifications instables brouillées par une pulsion que rien n'a su différer, nier, signifier.<sup>49</sup>

Ce procédé illustre donc, en quelque sorte, ce miroitement entre les personnages qui se cherchent à travers les autres, qui se constituent en correspondances, rappelant en cela l'identité instable de l'enfant qui ne voit d'abord, dans l'image de sa mère dans le miroir, qu'une réplique de lui-même, comme un second lui-même, détaché de lui, mais jamais fixe, imprégné de toutes les intensités pulsionnelles qui l'agitent et qui menacent à tout moment de l'envahir, car le

---

<sup>48</sup> La version lacanienne étant, à mon sens, «il n'est de lieu que de l'autre».

<sup>49</sup> Julia Kristeva *Soleil noir*, Gallimard, 1987, 265p.

double est le fond inconscient du même, il est par conséquent inquiétant et menaçant. Cette réduplication crée donc à partir d'une image des doubles «abîmés», mis en abîme, ouvrant en eux un fond insoupçonné et insondable où s'abiment les correspondances et où, pour Jean-Paul entre autres, s'élabore une quête du même comme autre et de l'autre comme même.

### 2.2.2 Alexandre

En outre, le personnage très imposant d'Alexandre n'est pas sans avoir de lien avec Jean-Paul puisque lui aussi est décrit comme un être exceptionnel, un «monstre».

Moi qui suis doué d'une acuité visuelle remarquable, j'ai également un nez exceptionnel. Est-ce à dire que je sois un surhomme? Certes oui, d'un certain point de vue, j'en conviens.<sup>50</sup>

Alexandre est donc présenté comme un monstre, comme un être à part, un «original». Au niveau de l'identité c'est une assise, car le personnage a une incroyable densité, il a une identité, il est «l'original». Tournier développe cependant par l'intermédiaire de ce personnage une esthétique: «l'idée est plus que la chose, et l'idée de l'idée plus que l'idée»<sup>51</sup> selon Alexandre, et donc l'imitation est plus importante que la chose et l'imitation de l'imitation encore plus importante, car élevée à un troisième degré. C'est ce qui fait l'originalité du

---

<sup>50</sup> LM p.96

<sup>51</sup> LM p.101



concept puisque dans le monde des arts, par exemple, les copies sont de moindre valeur que les originaux. Ce goût d'Alexandre pour les copies se transpose en quelque sorte dans sa vie sexuelle avec «le jeu de la proie de la proie».

À l'image du Minotaure, Alexandre est présenté comme un chasseur infatigable de silhouettes nocturnes, qui guette ses proies et qui s'en nourrit.

Mais qu'un jeune homme surgisse derrière moi, je me retourne, aussitôt averti par un secret instinct, et le balayant d'un regard apparemment distrait, dans l'instant, je le flaire, je le déshabille, je le reconnais centimètre par centimètre, je le pèse, le soupèse et le baise.<sup>52</sup>

On voit bien avec le choix du lexique et des mots tels «instinct», «flaire» et «baise» le caractère un peu bestial du personnage. Alexandre est un être exceptionnel en raison de son homosexualité et de son excentricité, mais c'est son caractère hybride qui le rapproche du monstre, mi-homme, mi-bête comme le Minotaure. «Alexandre, c'est l'hybride, c'est le bâtard».<sup>53</sup> Le Minotaure n'est pas seulement hybride physiquement, il l'est aussi de par son rôle: il est à la fois chasseur (parce qu'il doit se nourrir) et proie de Thésée son demi-frère qui souhaite l'affronter et le vaincre afin de mettre fin aux sacrifices humains<sup>54</sup>. Le chapitre IV qui s'intitule «La proie de la proie» raconte ce jeu d'inversion des

---

<sup>52</sup> LM p.97

<sup>53</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.259

<sup>54</sup> Il s'agit donc d'une chasse particulière et paradoxale puisque le but de cette dernière est la métamorphose du chasseur en chassé et réciproquement.

rôles opéré par Alexandre puisque ce dernier est présenté comme un chasseur, mais aussi comme en proie à une grande vulnérabilité amoureuse face aux êtres chassés. Ce même chapitre instaure aussi une mise en abyme puisque le personnage d'Alexandre convoite une proie qui en convoite une autre et qui, par conséquent, joue le rôle de chasseur face à cet autre, d'où le titre du chapitre, tout ce jeu du désir et de la séduction passant par le regard.

Je l'avais vu et j'avais vu qu'il m'avait vu le voir,  
délicieux et vertigineux miroitement qui fait du chasseur  
une proie et du gibier un prédateur.<sup>55</sup>

Cette citation met en lumière le mouvement du regard qui est complexe. Commençons par faire une distinction entre la vue qui est la perception de l'image rétinienne (image renversée par ailleurs) et le regard qui ramène les objets vus à soi. La vue suppose une sortie vers l'extérieur tandis que le regard retourne vers nous-mêmes ce que nous avons vu. Cette fonction de retour de l'image permet la re-connaissance puisque ce que nous voyons est toujours en retard par rapport à ce que nous avons déjà vu, puisque cette re-connaissance a quelque chose à voir avec la mémoire vers quoi nos yeux se tournent pour comprendre ce qu'ils voient. Le regard impose donc ainsi une perception personnelle des choses, un investissement ou une demande qui n'implique pas nécessairement l'exactitude comme nous l'avons vu avec le stade du miroir de Lacan. Pour ce qui est de l'extrait précédent, le regard est d'abord organe du désir, qui se tend, poussé par quelque afflux, vers un objet qui essentiellement lui échappe, mais l'attire. Il y a un double mouvement du regard. Dans un premier

---

<sup>55</sup> LM p.108

temps, Alexandre voit l'autre puis son regard capte que l'autre l'a vu. Il en est de même pour l'autre qui a vu qu'Alexandre l'a vu et dont le regard a perçu qu'Alexandre a vu qu'il l'avait vu. Le regard qui apparaît dans les deux citations précédentes captive le personnage d'Alexandre parce qu'il est aussi organe de «reproduction» puisque le monde s'y multiplie en images. C'est par ce jeu des regards que les rôles s'inversent.

### 2.2.3 Le rôle des personnages

Les rôles des personnages s'opposent de même que leur destinée comme on peut le voir dans les descriptions des deux frères. Physiquement, Édouard est décrit dans sa jeunesse comme un très bel homme à l'image de Thésée d'ailleurs, tandis qu'Alexandre est plutôt laid à l'image du monstre qu'est le Minotaure. Cependant Alexandre décrit son évolution de façon positive contrairement à celle de son frère.

Il (Édouard) aurait dû connaître une vie ascendante (...) jusqu'à une fin en apothéose. Au lieu de quoi, le voilà décliner, tourner à l'aigre, jaunir...(...) Je constate cependant que mon frère ayant mangé son blé en herbe à une époque où j'étais petit, laid et malheureux, doit m'envier aujourd'hui ma belle santé et mon joyeux appétit de vivre.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> LM p.41

Dans ce passage les deux frères sont décrits en interrelation et ce lien étroit qui unit ces personnages se répercute même dans leur destin puisque pas plus d'un an après la mort d'Alexandre, Édouard meurt à son tour.

Cette façon de présenter les personnages les uns en fonction des autres est fréquente dans le texte et est particulièrement présente lorsqu'il s'agit des jumeaux. Au début, la narration présente Jean et Paul comme un seul être appelé d'ailleurs Jean-Paul, puis ils sont sans cesse mis en opposition: Jean avec sa vocation d'éternel nomade, Paul le sédentaire par excellence, le conservateur de la cellule gémellaire. Arlette Bouloumié souligne que:

D'abord symbole d'union, d'identité harmonieuse ou de dualisme surmonté, les jumeaux finissent par exprimer l'opposition des deux moitiés, leur conflit, l'écartèlement du moi entre l'idéal et la réalité, son unité perdue.<sup>57</sup>

Nous avons donc passage de l'union et de la cellule gémellaire à la dualité, la séparation, la scission entre les deux frères par l'intermédiaire de l'expérience spéculaire. C'est donc dire que Jean-Paul devient Jean et Paul, première duplication qui n'est que le prélude à une autre scission à l'intérieur même du personnage de Paul à la fin du texte.

Cette évolution des jumeaux est inscrite également comme une mise en abyme de leur destin avec l'épisode des perles philippines dans le chapitre du même nom. C'est Fabienne de Ribeauvillé qui les porte le jour de ses fiançailles lorsqu'un scandale (l'épisode «juteux» du ténia) éclate. Alexandre sauve la

---

<sup>57</sup> Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, p.87.

situation et Fabienne lui offre les perles en remerciement. La narration rappelle alors le thème des jumeaux: «Les perles philippines faisaient paraître l'enveloppe enceinte de deux jumeaux.»<sup>58</sup>. Lors de son départ pour Marseille, Alexandre offre une perle à son ami Daniel en lui promettant l'autre s'il vient le rejoindre. Mais Daniel meurt en route dévoré par les rats et les perles ne seront plus réunies.

#### 2.2.4 Sémiose et intertextualité

Les personnages ne se construisent cependant pas selon une simple relation binaire faite de rapprochements et d'oppositions, mais de façon beaucoup plus complexe. En fait, la circularité dans la description des personnages qui se construisent peu à peu au cours de la narration à travers les mêmes lieux de la fiction propose un mouvement sémiosique qui ne suit pas un développement linéaire, mais se représente plutôt comme un déplacement en spirale qui, repassant toujours dans les mêmes lieux, s'enrichit sans cesse à chaque passage, à chaque lecture, créant un effet de volume<sup>59</sup>. Le mot «volume» vient du latin *volumen* qui signifie «mouvement circulaire». Mais, l'expression *volumen siderum* signifie «le mouvement circulaire des astres», incluant leur tounoiment sur eux-mêmes ainsi que les uns autour des autres dans l'espace. Cette expression file ainsi la métaphore de Tournier, sa «constellation»

---

<sup>58</sup> LM p.261

<sup>59</sup> Le mouvement de la spirale évoque une vision par le haut, celle de Dédale qui s'échappe du labyrinthe, et qui pourrait bien être aussi la position du lecteur par rapport au texte.

concernant ses personnages que nous avons étudiée en y ajoutant toutefois la notion de «mouvement circulaire»<sup>60</sup> qui ajoute du volume, de l'épaisseur. Ce mouvement en spirale représente le tracé du labyrinthe vu de haut, la vision de Dédale qui s'échappe du labyrinthe, perception qui pourrait bien être aussi celle du lecteur.

Les différents personnages gravitent donc dans *Les Météores* selon des trajectoires qui s'entrecoupent et se croisent dessinant un chassé-croisé inextricable. Fait intéressant, c'est seulement dans ce roman que Tournier se permet d'être lui-même un personnage du livre dans l'incipit, se posant comme personnage secondaire de la narration et pourquoi pas comme chef d'orchestre disposé à diriger ses musiciens<sup>61</sup>, en l'occurrence nous, devant la partition de la fugue qu'il a composée. Nous utilisons le mot «fugue», car Tournier adore Bach, le maître des fugues et souhaite que ses livres ressemblent aux compositions de ce célèbre musicien:

La plus riche, la plus rigoureuse, la plus touchante qui fut jamais conçue de tête humaine et réalisée de main humaine, l'idéal insurpassable de toute création qu'aucun créateur - quel que soit son mode d'expression - ne devrait quitter des yeux, je veux dire l'Art de la fugue de Jean-Sébastien Bach.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Le mouvement circulaire est apparenté au labyrinthe, car, en effet, n'est-ce pas le propre de celui-ci de faire «tourner en rond» ses victimes?

<sup>61</sup> Marie Miguet dans *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, 1991, p.341 réussit magistralement à prouver que chacun des chapitres des *Météores* correspond aux 22 arcanes du tarot. Le premier étant sous le signe du bateleur à cause justement de la présence de Tournier qui semble tout diriger.

<sup>62</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.128

Jacques Attali<sup>63</sup> souligne que Bach est le «dernier représentant du genre labyrinthique avec ses fugues, qui en sont la forme extrême.» Comme un clin d'oeil, Tournier s'inscrit physiquement dans l'histoire, à la porte du labyrinthe comme pour nous inviter à y entrer ou pour y pénétrer lui-même... De toute façon, cette présence a de quoi surprendre le lecteur, car elle pose une certaine «ubiquité» de l'auteur<sup>64</sup> c'est-à-dire sa capacité de se trouver en plusieurs endroits en même temps. Ainsi, indépendamment de sa présence physique dans le monde réel, il se trouve aussi concrètement, par la magie de l'écriture qui le fait personnage de roman, dans l'incipit de tous les exemplaires des *Météores* à travers le monde<sup>65</sup>.

Il y a un autre procédé unique dans *Les Météores* concernant les personnages. Tournier écrit son livre sur les jumeaux cinq ans après son succès du *Roi des aulnes*, et il décide d'y inclure Abel Tiffauges, comme personnage secondaire, mais quand même important dans le chapitre intitulé *Les frères-pareils*. Cet ogre semble appelé dans *Les Météores* par la nature même des jumeaux, car Tournier souligne<sup>66</sup> que les jumeaux, n'ayant qu'une seule âme pour deux corps, doivent posséder une *super-chair*, une chair deux fois plus dense, plus riche que les singuliers. C'est donc cet ogre-garagiste amateur de chair fraîche et initiateur par

---

<sup>63</sup> Attali, *Chemins de sagesse*, p.218

<sup>64</sup> Qui est d'ailleurs lecteur dans le texte, belle ironie! Il s'agit également d'une magnifique mise en abyme puisque Tournier est le lecteur d'un ouvrage d'Aristote qui s'intitule *Les Météores* dans le livre qu'il a lui-même écrit et qui porte le même titre.

<sup>65</sup> (Connaissant Tournier, cela n'est certes pas pour lui déplaire! )

<sup>66</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.242

excellence qui, selon Paul, a arraché Jean à la cellule gémellaire grâce au manège de la fête foraine appelé le ROTOR (nom qui se lit aussi bien de droite à gauche que de gauche à droite).

Le Rotor comprenait deux entrées, l'une pompeuse et payante ouvrait sur un vaste escalier de planches, l'autre sans apparence, au ras du sol était libre. C'est vers cette seconde entrée, semblable au couloir des bêtes fauves des cirques romains que se dirigea le garagiste. Il retira ses lunettes, les glissa dans sa poche, puis se courba pour en passer le seuil. Tu lui emboîtas le pas avec quelques adolescents assez louches.<sup>67</sup>

Tiffauges, avant de pénétrer dans le Rotor (présenté comme un lieu initiatique dont il faut franchir le seuil), retire ses lunettes (signe d'une certaine faiblesse de la vue, d'une autre façon de voir), car elles sont inutiles puisque grâce à ce manège, il devient tel Thésée un demi-dieu, un gladiateur. Le garagiste métamorphosé entre donc en premier dans le «trou» du cylindre du manège suivi de Jean et des autres adolescents «jetés en pâture» au monstre. L'épisode du baptême forain qui suit est des plus importants, car il relate comme une mise en abyme tout le cheminement des jumeaux: l'arrachement de Jean de la cellule gémellaire et son voyage centrifuge autour de lui-même, l'incapacité de Paul de rejoindre son frère et son évanouissement à la fin du tour de manège. Cette expérience radicale dont Tiffauges est l'initiateur sépare les jumeaux à jamais.

Le cylindre se mit à tourner sur lui-même avec une vitesse de plus en plus grande. Très vite il vous fut impossible de résister à la force centrifuge qui vous chassait vers la paroi. Emporté par un tourbillon, vous

---

<sup>67</sup> LM p.190



étiez donc collés comme des mouches contre un mur, écrasés par une masse invisible de plus en plus oppressante. Brusquement le plancher s'est dérobé sous vos pieds et s'est enfoncé d'environ deux mètres. Mais vous n'en aviez nul besoin. Vous étiez suspendus dans le vide avec sur le visage, la poitrine, le ventre, un poids intolérable, mortel qui s'aggravait de seconde en seconde.<sup>68</sup>

Jean et Tiffauges sont prisonniers du manège, ils tournent, emportés par un tourbillon, celui des sans-pareil sans doute qui est de l'ordre de la différence et qui chasse vers la périphérie tout ce qui se pose en son centre. Pour Jean, c'est une épreuve initiatique aussi douloureuse que celle de son frère qui subit une amputation à la fin du texte. Tiffauges, le garagiste, le maître des cylindres et autres pièces d'automobile sortira vainqueur du manège, car il aura réussi à combattre la force centrifuge qui le crucifiait. Le Rotor, en effet, par la force massive qu'il exerce sur les corps, broie ses «victimes» et en l'occurrence Jean, sensiblement comme le monstre de boue qui morcelle Paul dans le sous-sol berlinois à la fin du texte. Il y a donc plusieurs correspondances entre ces deux épreuves initiatiques que subissent les jumeaux.

Tournier profite de cet épisode de la narration de Paul pour y faire une réflexion sur les mots «fête foraine» qui sont choisis avec soin.

La fête foraine par exemple qui signifie proprement la fête extérieure, la fête du dehors, autrement dit la

---

<sup>68</sup> LM p.191

tapageuse séduction de ce qui se passe hors de la cellule  
gémellaire.<sup>69</sup>

Ces mots portent en eux le geste du garagiste géant qui va opérer une «déchirure» entre les deux frères en soulevant Jean du sol, en lui faisant subir une épreuve initiatique, en luttant contre la force centrifuge qui le retenait prisonnier du manège et en l'arrachant aussi par le fait même aux liens qui le retenaient près de son frère. Tiffauges vient d'un autre monde, d'un autre lieu, d'une autre fiction avec le bagage phorique qu'on lui connaît et ses qualités d'ogre pour enclencher le processus de différenciation de Jean-Paul. Sa présence anecdotique dans *Les Météores* transporte toutefois, l'espace d'un instant, tout son bagage de signifiante provenant du *Roi des aulnes* créant ainsi un formidable intertexte où les destins et les personnages s'entrecroisent, véritable «geyser» de signes implicites qui enrichissent le texte des *Météores* de façon magistrale.

On rencontre aussi dans la narration une référence à Robinson Crusoé<sup>70</sup> et à l'histoire des Rois mages<sup>71</sup> qui font tous les deux l'objet d'un livre de Tournier. Cependant ces allusions ne font pas vraiment référence aux oeuvres de ce dernier, mais plus simplement aux histoires originales, c'est-à-dire à celle de Defoe pour Robinson et aux quelques lignes de la Bible pour les Rois mages. Elles portent néanmoins en elles le bagage «héréditaire» de ces personnages et enrichissent le texte par leur occurrence en tant que signes labiles.

---

<sup>69</sup> LM p.195

<sup>70</sup> LM p.336

<sup>71</sup> LM p.322

## 2.3 LA MISE EN ABYME

### 2.3.1 Venise: ville-carrefour

Cette relance du signe jamais fixe, cette sémiosis, s'illustre merveilleusement par la ville de Venise, cette ville spéculaire, véritable labyrinthe d'eau dont les miroirs ainsi que le verre soufflé captent le regard et le rejettent ensuite en des reflets infinis. Cette association entre Venise et le labyrinthe on la retrouve chez plusieurs auteurs dont Henri de Régner qui voit dans cette ville la figuration, idéale et concrète à la fois, du labyrinthe, cette vision étant exprimée dans beaucoup de ses oeuvres dont entre autres *Le Voyage d'amour ou l'initiation vénitienne*,<sup>72</sup> qui met en lumière le côté dangereux de cette ville. L'eau qui peut être aussi synonyme de miroir lorsqu'elle est calme y est bien sûr pour quelque chose, mais c'est la configuration de cette ville qui semble illustrer le mieux la figure du labyrinthe. Venise, en effet, constituée de plusieurs rues qui s'entrecroisent et se recoupent, est une ville éminemment labyrinthique, car il est facile de s'y égarer. Il y a également Proust dans *À la recherche du temps perdu*<sup>73</sup> qui envisage cette ville comme un labyrinthe un peu maléfique dont

---

<sup>72</sup> «Nulle part on ne s'égare plus aisément que dans ce labyrinthe où mille détours vous font trop souvent aboutir à une impasse. De plus, on lui peut reprocher l'étroitesse de ses ruelles terrestres, leurs dalles glissantes et la multitude des ponts qu'il faut franchir sur son passage.» (p.84)

<sup>73</sup> Proust évoque Venise avec la même image labyrinthique: «Le lendemain, je partais à la recherche de ma belle place nocturne, je suivais des calli qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. Parfois, un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître (...) la belle place exilée. À ce moment, quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle calle me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal» (Albertine disparue, chapitre III: Séjour à Venise, p.230)

l'atmosphère étrange semble lourde de menaces et évoque même la perte, la mort. Cela rejoint tout à fait l'impression de Paul, car dès la première étape de son voyage à Venise, Paul se sent perdu dans la ville labyrinthe avec très peu de repères pour retrouver le chemin de son frère disparu: «Ce chemin de pieux fichés dans la vase de la Lagune, c'est la piste de cailloux blancs semés par le Petit Poucet pour retrouver la maison de ses parents»<sup>74</sup>. Puis, cette ville évoque pour Paul l'atmosphère étrange de la mort.

Tout le monde vient à Venise, personne n'y reste. À moins qu'on y vienne pour mourir... L'air de Venise absorbe, je dirais presque avec gourmandise, les derniers soupirs qu'on veut bien y pousser.<sup>75</sup>

Paul, à l'image de Thésée qui descend aux enfers aider son ami Pirithoos à retrouver sa femme, se sent désorienté dans ce lieu où règne le silence de la mort: «Où suis-je? L'une de ces barques, venues de la terre des hommes, ne vient-elle pas de me déposer dans la ville des morts où toutes les horloges sont arrêtées?»<sup>76</sup>. La barque de Charron dépose Paul sur les bords du Styx, d'où nul ne revient. La surface de l'eau ainsi que le miroir sont utilisés en divination pour interroger les esprits. Paul utilise cette ville-miroir pour se questionner sur son identité, sur son passé, son présent et son futur. C'est finalement grâce à la lueur aliénante que Paul rencontre dans les yeux des amis de son frère qu'il réussira à s'échapper de cette ville qui le retient prisonnier, qui l'absorbe tel un miroir qui capte et retient l'image qui se présente devant lui. Cette lueur aliénante, cette

---

<sup>74</sup> LM p.424

<sup>75</sup> LM p.432

<sup>76</sup> LM p.176

force centrifuge, brise donc cette fascination narcissique qui retenait Paul et qui risquait de l'anéantir, elle l'aide à retrouver le chemin de Jean et, par conséquent, son propre chemin<sup>77</sup>.

Venise est un carrefour pour la narration et les personnages. Les couples Maria-Barbara et Édouard ainsi que Ralph et Déborah ont passé leur lune de miel dans cette ville. Parallèlement, mais à l'inverse, Fabienne et Jean devaient y passer leur voyage de noces en compagnie respectivement d'Alexis de Bastie d'Urfé et de Sophie. Cependant, leurs fiançailles étant rompues, Fabienne et Jean décident d'y aller quand même, en solitaires.

### 2.3.2 Venise: ville-miroir

Venise est présentée comme une ville spéculaire à plusieurs niveaux. En premier lieu, elle est une ville dédoublée puisqu'elle se reflète dans ses eaux, les maisons n'ayant que leur propre reflet comme fondation. On a ici un paradoxe du type de ceux qui font le labyrinthe, car en faisant référence au stade du miroir de Lacan que nous avons décrit précédemment, le fondement de l'identité c'est la projection de l'image. On perçoit une certaine instabilité ou «mouvance» dans le fondement de l'identité de cette ville qui, paradoxalement, se base justement sur

---

<sup>77</sup> On perçoit dans ce passage le glissement de la force centrifuge vers la force centripète. Même si ces deux forces feront l'objet de points spécifiques dans le présent mémoire, il nous apparaît que ces dernières ne sont pas tout à fait indépendantes, bien au contraire, puisque bien souvent l'une irrésistiblement devient l'autre comme on pourra l'observer dans plusieurs passages analysés ultérieurement.

ce qui engendre son reflet, ses légendaires canaux si spectaculaires pour les touristes.

Lorsque les touristes en ont assez de parcourir les ruelles, les églises et les musées, ils s'assoient à une terrasse de café et regardent ... les touristes. L'une des occupations principales du touriste à Venise, c'est de se regarder lui-même sous mille avatars internationaux, le jeu consistant à deviner la nationalité des passants.<sup>78</sup>

La narration présente cette ville comme une mise en abyme incroyable puisque non seulement les touristes regardent la ville dans son reflet, mais ils se regardent eux-mêmes dans ce reflet, essayant de voir dans l'image des autres leurs identités respectives. C'est donc dire que les touristes regardent leur propre image dans le reflet des autres dans une ville qui n'est, à la limite qu'un pur reflet puisque par un autre dédoublement de ce lieu, Venise est également, de par sa nature théâtrale, une ville-miroir.

Elle l'est aussi par sa nature foncièrement théâtrale en vertu de laquelle Venise et l'image de Venise sont toujours données simultanément, inséparablement. En vérité il y a de quoi décourager les peintres. Comment peindre Venise qui est déjà une peinture?<sup>79</sup>

Signe de gémellité, le double est pris ici comme une distance impossible et pourtant affirmée malgré tout, car *Venise est et n'est pas* une peinture. Comment résoudre une telle énigme? En faisant de Venise, à l'image de Tournier, une mise en abyme multiple de la ville, en la dédoublant à l'infini, en

---

<sup>78</sup> LM p.428

<sup>79</sup> LM p.428

la construisant à l'image d'un labyrinthe. Tournier présente la ville de Venise comme le lieu même de son écriture, c'est-à-dire comme un lieu qu'on «reconnaît» en première lecture. Pas besoin d'être allé à Venise pour connaître cette ville, pour s'en faire une image, de sorte que le visiteur qui y vient pour la première fois la «reconnaît» d'emblée comme le lecteur de Tournier «reconnaît» l'histoire de Robinson lorsqu'il lit *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. On y retrouve son chemin, car ces images mentales ou imaginaires que l'on «reconnaît» agissent comme des repères, comme le fil d'Ariane. Dans son voyage à Venise sur les traces de son frère, Paul «reconnaît » donc la ville et par un jeu spéculaire offert par la gémellité, il y est aussi «reconnu» puisqu'en effet, le chasseur et le concierge de l'hôtel Bonvecchiati, le météorologue Colombo et Hamida le prennent pour son frère Jean.

Venise est donc signe de gémellité par le dédoublement, et à travers le temps, Venise possède aussi une «soeur» jumelle.

On ne comprend rien à Venise si on ignore la cité jumelle qui l'équilibrait à l'autre bout du bassin méditerranéen. Car Venise n'était à l'origine que la tête de pont de Constantinople, à laquelle elle devait l'essentiel de sa vie spirituelle et matérielle.<sup>80</sup>

Venise, prise comme double de Constantinople, introduit la notion d'écart entre ces deux villes et donc aussi celle d'espacement. C'est dans cette distance que réside l'équilibre et la disparition de Constantinople ne peut qu'influencer le sort des vénitiens. Selon le texte, Venise s'est réjouie de la disparition de sa soeur

---

<sup>80</sup> LM p.433

jumelle et pour cela elle était vouée comme le souligne le texte à une *dégénérescence inéluctable*.<sup>81</sup> On peut faire le rapprochement entre «l'attitude» de cette ville et celle de Paul en face de la disparition gémellaire. Paul, contrairement aux vénitiens, a cherché à restaurer l'unité gémellaire et pour cela peut-être accède à quelque chose de divin. Et comme Constantinople n'était elle-même «à l'origine» que «la tête de pont» de Rome, le miroir est mis devant un autre miroir avec comme résultat la représentation de l'infini que donne la mise en abyme.

Venise est la ville du verre, matière essentiellement froide, cassante, brillante et translucide. Le verre est donc perméable à la lumière, parfois entièrement transparent comme une vitre à travers laquelle on peut voir, parfois concave ou convexe pour former des lunettes ou lentilles par lesquelles on peut voir, et parfois étamé, il devient miroir au travers duquel on peut se voir. Le verre de Venise est baroque, pour en faire des oeuvres d'art aux multiples formes et couleurs, on le torture et le triture, «pour le rendre souple, gras et fumant, il faut le soumettre à d'épouvantables sévices.»<sup>82</sup> Tournier, par l'entremise de Paul, décrit une de ces salles d'exposition où le verre travaillé s'épanouit en reflets et transparences devant les yeux éblouis des spectateurs.

C'est d'abord le plafond entièrement habité par une profonde efflorescence de lustres, lanternes et luminaires. Il y en a de toutes les couleurs - marbrés, jaspés, filigranés, vert angélique, bleu saphir, rose saumon - mais tous ces tons également sucrés, acidulés, sculptés dans le même

---

<sup>81</sup> LM p.433

<sup>82</sup> LM p.429



caramel dur et translucide. C'est une immense floraison de méduses cristallines dardant sur nos têtes des aiguillons confits, des organes vitreux, laissant flotter autour d'elles des faisceaux de tentacules vernissés, des falbalas vitrifiés, toute une dentelle givrée.<sup>83</sup>

Cette description plutôt baroque regorge d'images hétéroclites alliant la gastronomie («sucré», «acidulé», «caramel», «confits»), la botanique («efflorescence», «angélique», «floraison») et la zoologie («saumon», «méduse», «aiguillons», «organes», «tentacules»), trois disciplines qui ne sont pas souvent accolées. Cette accumulation laisse une certaine impression déstabilisante chez le lecteur, proche du fruit défendu<sup>84</sup>, appuyée par tout l'aspect spéculaire du verre et sa luminosité: les «lustres», «lanternes», «luminaires» et «faisceaux», le «saphir» ainsi que le «caramel» appellent une brillance, tout comme les mots «vitrifiés», «vernissés» et «givrée» de la fin. L'image mentale que le lecteur essaie de se forger à partir d'une telle description risque fort de ressembler à un entrelacs de matières et de couleurs, un véritable dédale de reflets relancé par des mots comme «marbrés», «jaspés» et «filigranés»<sup>85</sup> qui ouvrent la description et qui marquent le motif labyrinthique. Les oeuvres d'art en verre soufflé qui contribuent à faire la renommée de Venise proposent donc aux visiteurs une image de cette ville où ils peuvent «s'abymer» en contemplation infinie dans leurs multiples miroitements.

---

<sup>83</sup> LM p.430

<sup>84</sup> Cette impression est créée par deux images opposées, l'aspect «confiserie» et «floral» de l'extrait appelant le plaisir et celui de la zoologie une certaine «monstruosité».

<sup>85</sup> Ce mot désigne un ouvrage fait de *filets entrelacés et soudés*.

### 2.3.3 La force centrifuge

Tous les aspects spéculaires de Venise conduisent à ses miroirs spectaculaires qui ne sont, en fait, qu'une mise en abyme de la ville elle-même et de ses nombreux miroitements.

Ce cadre énorme, disproportionné, qui fait presque oublier le miroir lui-même perdu en son centre. Et le fait que ce cadre est composé d'une quantité de petits miroirs inclinés dans tous les sens. De telle sorte que toute complaisance vous est interdite. À peine votre regard s'est-il posé au centre, sur l'image de votre visage qu'il est sollicité à droite, à gauche, en haut, en bas par les miroirs secondaires qui reflètent chacun un spectacle différent. C'est un miroir dérapant, distrayant, un miroir centrifuge qui chasse vers sa périphérie tout ce qui approche de son foyer.<sup>86</sup>

Dans cette citation, on voit que le regard n'est ni simple et direct, ni fixe. Il ne peut rester centré, ces miroirs inclinés obligent à regarder ailleurs, il dérape en un mouvement centrifuge qui est de l'ordre de la différence puisqu'il fait s'éloigner les choses. Pour Jean, c'est cette force qui le pousse à s'éloigner du centre, de la cellule gémellaire, c'est ce mouvement centrifuge qui provoque le voyage de Jean et donc aussi celui de Paul. Pour Alexandre, comme pour la plupart d'entre nous d'ailleurs, ce mouvement qui crée l'écart est synonyme d'avancement, il peut y avoir dans cette force une connotation sexuelle puisque cette dernière nous pousse à aller chercher le désir sexuel au-delà de notre cercle familial.

---

<sup>86</sup> LM p.431

Arraché aux jupes de maman, chassé de ma chambre, jeté  
hors de moi-même par la force centrifuge du sexe, je me  
suis retrouvé dans les bras, entre les cuisses de ...  
n'importe qui.<sup>87</sup>

Cette force est décrite comme étant de l'ordre du labyrinthe avec son potentiel de mystère et de fascination, d'attraction-répulsion, car comme le dit Alexandre, *on n'en revient pas*.

Pas encore revenu... Comme j'aime cette expression juste et touchante qui suggère un pays inconnu, une forêt mystérieuse au charme si puissant que le voyageur qui s'y est aventuré n'en revient jamais.<sup>88</sup>

Cette force centrifuge qui agit sur les miroirs et les personnages semble aussi agir sur la ville elle-même. «Venise attire, mais aussitôt repousse. Tout le monde vient à Venise, personne n'y reste.»<sup>89</sup> Les miroirs de Venise sont donc une mise en abyme de la ville, puisque comme elle, ils chassent vers leur périphérie ce qui se pose en leur centre. Ce mouvement centrifuge est aussi l'image topologique du labyrinthe puisque, d'une certaine façon le centre est la sortie (Thésée ne peut sortir du labyrinthe qu'après être arrivé au centre et avoir rencontré son demi-frère) et ainsi réciproquement, l'Autre est moi *et* n'est pas moi (le Minotaure et Thésée partagent le même sang, mais sont deux êtres distincts). On a donc ici, avec le mouvement centrifuge, présence du «précipité» du stade du miroir puisque la force qui «précipite» la formation du moi, qui récupère et unifie

---

<sup>87</sup> LM p.332

<sup>88</sup> LM p.43

<sup>89</sup> LM p.432

l'image morcelée du corps en apportant à l'enfant le sentiment de son intériorité, est produite par une image extérieure qui est lui (parce qu'elle le représente) et n'est pas lui (puisqu'elle n'est qu'un reflet spéculaire).

#### 2.3.4 La force centripète

La force centripète, la force inverse, se retrouve aussi dans le texte et est décrite, bien sûr, dans cet enivrant attrait de la cellule gémellaire qui tend à ramener vers soi les fuyards, mais aussi, au début de la narration, dans l'irrésistible attraction que les «innocents» exercent sur les personnes qui les soignent.

Il y avait une première période d'accoutumance pendant laquelle la nouvelle devait faire effort pour surmonter la répugnance que lui inspiraient malgré elle (...) ces enfants (...) le poison agissait insensiblement, et la pitié dangereuse, tentaculaire, tyrannique enveloppait le coeur et la raison de sa proie. Certaines partaient sur un coup de force désespéré (...) Mais la redoutable faiblesse des innocents avait raison de cet ultime sursaut, et, (...) elles revenaient, vaincues, se sachant prisonnières à vie désormais, prétextant cependant un stage, des recherches supplémentaires, des projets d'études qui ne trompaient personne.<sup>90</sup>

Cette force centripète attire implacablement les éducatrices par cette espèce de fascination, mélange de curiosité et de peur, qui est l'apanage du labyrinthe. Tournier relie cette force d'attraction au sentiment de pitié qui (comme des tentacules) s'empare du coeur puis de la raison de ses victimes. En faisant cette

---

<sup>90</sup> LM p.18

comparaison, Tournier fait miroiter, en seconde lecture, un autre épisode (un peu plus loin dans la narration) où, cette fois, c'est Alexandre qui subit ce dangereux sentiment auprès de Daniel: «Je venais de découvrir une nouvelle passion plus dévorante, plus dangereuse qu'aucune autre: l'amour-pitié.»<sup>91</sup>. Selon Alexandre, la pitié combinée à l'amour, rien de tel pour retenir un homme, ce sentiment étant plus envahissant et avilissant malheureusement qu'aucun autre. Il souligne, en effet, que «c'est une passion foncièrement coprophage.»<sup>92</sup>. Le coprophage se nourrissant d'excréments, il s'agit d'un clin d'oeil malicieux à la condition sociale d'Alexandre qui se dit «l'empereur des gadoues».

Les gadoues sont d'ailleurs décrites par Tournier comme étant aussi de l'ordre du labyrinthe. Il les décrit comme un immense lieu, un bric-à-brac où s'entasse pêle-mêle une foule d'objets:

Les pâtes et les liquides ayant disparu, il ne reste qu'une accumulation d'un luxe inépuisable de membranes, pellicules, capsules, boîtes, caques, paniers, outres, sacs, bissacs et havresacs, marmites, dames-jeannes, cages, casiers et cageots, sans parler des guenilles, cadres, toiles, bâches et papiers.<sup>93</sup>

Ces objets qui forment la gadoue ont tous comme particularité de délimiter, d'encercler, d'enfermer et sont donc en soi labyrinthiques. Ces objets, ces rebuts,

---

<sup>91</sup> LM p.221

<sup>92</sup> LM p.221

<sup>93</sup> LM p.347

ces «excréments» de la société sont pour un temps prisonniers de la gadoue comme en un intestin, véritable dédale intérieur qui retient puis élimine<sup>94</sup>. La gadoue possède aussi d'autres propriétés appartenant au labyrinthe comme celle de l'illusion, car Tournier, par la bouche de son personnage Alexandre, décrit le dépôt des collines de Miramas de la façon suivante:

Le grondement des trains secoue les collines. Ils se saluent en se croisant avec des cris déchirants. Puis le silence retombe, animé progressivement par le galop innombrable des rats qui déferlent. Mon wagon est recouvert par cette marée vivante, du moins offre-t-il un abri aussi sûr qu'une cloche à plongeur. La lumière frissante du couchant fait étinceler un faux troupeau de moutons simulé par des bottes de laine de verre semées sur le versant de la colline voisine.<sup>95</sup>

On observe d'abord dans cet extrait l'image du labyrinthe avec le croisement des trains présentés comme des monstres à cause de leurs cris et de leurs grondements, leurs grognements secouant les collines. Ce sont eux qui initient le mouvement de cette description. Puis, c'est la marée de rats qui déferle comme une vague noire et qui envahit tout le paysage. Le rat est l'animal totem d'Alexandre, animal nocturne, toujours affamé et à la recherche de proies. Comme le souligne Freud dans *L'Homme aux rats*,<sup>96</sup> cet animal que l'on dit impur parce qu'il fouille les entrailles de la terre, revêt une connotation

---

<sup>94</sup> L'attraction-répulsion traitée déjà en regard des jumeaux trouve une correspondance avec les forces centrifuge et centripète analysées de même qu'avec les mécanismes identificatoires de projection et d'introjection. Ces forces relèvent de la dynamique du labyrinthe qui multiplie les perspectives et dont on cherche à s'échapper, mais où aussi on se trouve en se perdant.

<sup>95</sup> LM p.296

<sup>96</sup> Freud, *Cinq psychanalyses*, Presses Universitaires de France, 1977, 422p.

phallique et anale qui colle parfaitement bien au personnage d'Alexandre. Enfin, l'image du labyrinthe en tant qu'illusion se laisse voir à la fin de cet extrait puisque le paysage en fonction de la lumière qui décline miroite de mirages et suggère des métamorphoses.

## CHAPITRE III

## L'ÉCHAPPÉE DU LABYRINTHE: LA CLEF

## 3.1 LES AVATARS

## 3.1.1 L'épreuve initiatique

Le voyage de Paul, présenté en premier lieu comme une descente aux enfers, se termine sous le mur de Berlin, ville en pleine crise d'identité, ville dédoublée, où l'ouest est séparé de l'est par un mur «infranchissable». À la manière de Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui renaît en sortant de sa grotte, où la «souille» est régénératrice, cette progression dans les entrailles de la terre est présentée comme une seconde naissance:

Et voici que cette progression de taupe dans le sous-sol berlinois constituait une épreuve originale, solitaire, à laquelle Jean n'était en rien associé. Nul doute que Paul vient de franchir un seuil décisif et va au-devant de métamorphoses radicales. Une vie nouvelle, une vie autre, la mort tout simplement peut-être?<sup>97</sup>

L'extrait indique d'abord que, par cette expérience étrange, la coupure se fait entre Jean et Paul. Ce dernier est sur le «seuil», c'est-à-dire dans un lieu ambigu entre

---

<sup>97</sup> LM p.602



deux espaces, deux états distincts: le lieu gémellaire de la fusion et celui des sans-pareils. Il s'apprête à franchir le seuil, cette «épreuve» somme toute initiatique étant nécessaire pour accéder à un nouvel état, à une identité propre présentée ici comme une vie éternelle selon la religion catholique. Dans les Évangiles on retrouve très souvent les termes «vie nouvelle» pour signifier la vie après la mort. Cette idée de la mort de Paul est suggérée par la fin du livre qui reste évasive et énigmatique et parce que Paul, obnubilé par la souffrance, a des visions. Il croît d'abord apercevoir ses parents: «Édouard et Maria-Barbara, se tenant par la main, s'avançaient à la rencontre du soleil»<sup>98</sup>. Puis, c'est sa vie entière qui défile devant lui illuminée par cette épreuve initiatique. En quoi consiste cette épreuve et pourquoi est-elle initiatique? La suite de l'extrait précédent répond à cette question en mettant en scène un combat:

La mort sans doute. Car voici que le boyau s'achève sur un bouchon de glaise rouge qui s'avance lentement vers lui (...) Il s'arc-boute, rassemble un matériel hétéroclite autour de lui, et lorsque la mâchoire molle et ruissellante se referme lentement sur son corps crucifié, il sent ces pièces dures le broyer comme des dents d'acier.<sup>99</sup>

Le tunnel s'effondre et cette description présente une lutte entre un homme et un monstre. C'est l'ultime affrontement où Thésée doit vaincre le Minotaure. La narration utilise le mot «crucifié» faisant référence au Christ et à sa résurrection qui n'est pas seulement une vie nouvelle dans l'au-delà, mais surtout un «retour à la vie» tel Thésée qui revient sur ses pas pour rejoindre Ariane.

---

<sup>98</sup> LM p.620

<sup>99</sup> LM p.603

L'image du labyrinthe apparaît une fois de plus dans la construction du texte puisque ce «passage» où les mâchoires se referment sur Paul est en fait le reflet d'un autre «passage» où, cette fois, c'est Jean (le reflet de Paul) que le monstre broie.

Un miroir en tryptique dont les éléments latéraux tournaient sur des gonds permettait de se voir de face et sous ses deux profils. Je m'avançai sans méfiance dans le piège, et aussitôt ses mâchoires miroitantes se refermèrent sur moi et me broyèrent si cruellement que j'en porte les traces à tout jamais.<sup>100</sup>

C'est à cause de cette expérience que Jean détestera tous les miroirs. Piège virtuel et visuel, le miroir absorbe en quelque sorte l'image de Jean et le regard de ce dernier n'aperçoit dans la glace que l'image de Paul, son frère jumeau, c'est-à-dire l'image aliénante d'un autre que lui-même. Les deux passages sont donc mis en parallèle par la lutte avec les monstres: un de boue et un de glace, un qui attaque réellement et l'autre illusoirement. Cette lutte ou cette épreuve, dans les deux cas, marquera profondément les jumeaux et provoquera une métamorphose. Chez Jean, cette transformation s'illustre par le désir de fuir la cellule gémellaire, de trouver son identité propre; les traces de cette épreuve sont invisibles puisqu'elles sont de l'ordre du symbolique. Chez Paul la transformation est d'abord physique puisqu'il est amputé de son côté gauche, puis elle se veut spirituelle. Paul, comme le Christ, devra faire le sacrifice de son corps (d'une partie du moins) pour accéder à une vie nouvelle.

---

<sup>100</sup> LM p.285

### 3.1.2 Les correspondances religieuses

La narration effectuée à plusieurs reprises ce parallèle entre le Christ et Paul en évoquant cette idée de sacrifice physique.

Jusqu'au lever du soleil, j'ai haleté sur une croix, la poitrine écrasée par la corde d'un garrot, les mains et les pieds broyés dans des brodequins de buis, le coeur saignant sous des coups de lances répétés.<sup>101</sup>

Paul décrit sa souffrance en faisant référence à l'agonie du Christ avec l'idée de la croix, des pieds et mains broyés et des coups de lance. La croix rapproche aussi Paul de Thomas où dans un épisode précédent ce dernier suffoque sous la croix du Christ dans les souterrains labyrinthiques de la chapelle du Thabor.

La crypte - pour autant que j'en pouvais juger à la lueur sanglante et palpitante d'une seule veilleuse - était un capharnaüm de pupitres, chaises, candélabres, prie-Dieu, lutrins et autres bannières, tout un bric-à-brac de piété, le débarras du bon Dieu entassé dans une odeur de salpêtre et d'encens refroidi. Mais il y avait aussi posé sur les dalles le christ (...) Thomas couché sous lui, reproduisant son attitude, gémissant à demi écrasé par le poids de la statue.<sup>102</sup>

L'image plutôt «sodomisante» unissant Thomas au Christ est amenée dans cet extrait par celle du labyrinthe qui file la narration tout d'abord avec la «crypte» introduisant, de par sa définition<sup>103</sup>, l'idée de la mort, mais aussi l'idée de

---

<sup>101</sup> LM p.609

<sup>102</sup> LM p. 47

<sup>103</sup> La crypte se définit comme un caveau souterrain servant de sépulcre dans certaines églises.

mystère, de par son affinité avec les verbes «crypter» et «décrypter». Puis le narrateur utilise les mots «sanglante» pour appeler la couleur rouge, mais aussi l'idée du sang bien sûr, et «palpitante» pour l'idée de scintillement de la lumière. Mais alors pourquoi ne pas avoir dit tout simplement «scintillante»? Brin d'ironie à l'image de Diderot<sup>104</sup> à l'intention d'un lecteur averti, les mots «palpitante» et «veilleuse» semblent choisis avec soin et disposés pour attirer et exciter l'émotion et l'intérêt du lecteur sur un passage «palpitant» tout en le laissant en «veilleuse», en attente, à cause de la description qui suit<sup>105</sup>. La crypte est ensuite illustrée par l'image d'un «capharnaüm», un «bric-à-brac», un «débarras», c'est donc dire un lieu où s'entassent pêle-mêle des objets hétéroclites, un souterrain labyrinthique où on peut se perdre parmi le fouillis<sup>106</sup>. Pour Alexandre, les gens de religion ont justement cette propriété mystérieuse de créer autour d'eux des espaces hors du temps, labyrinthiques. Par conséquent, il affirme; «Il m'est arrivé ainsi de m'égarer en plein centre de Paris dans un couvent de religieuses»<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> L'ironie de Tournier ici ressemble assez à celle de Diderot dans *Jacques le fataliste* où le lecteur est toujours en bonne voie (selon le narrateur!) de connaître les amours de Jacques.

<sup>105</sup> Ce procédé qui consiste en un discours subtil destiné à diriger ses lecteurs, Tournier l'utilise implicitement à plusieurs reprises dans la narration et parfois, il le place dans son texte carrément et de façon on ne peut plus explicite: «Chacun des mots de ces dernières lignes vaudrait d'être pesé, analysé.» (LM p. 195). Chers lecteurs, le message est-il assez clair?

<sup>106</sup> Le texte présente donc la facture à la fois classique et baroque du labyrinthe: l'idée d'un fouillis d'éléments où l'on peut se perdre à travers un assemblage hétéroclite de plusieurs voix narratives et le mode de structuration basé sur la réduplication, la symétrie et les miroitements où le regard s'égare.

<sup>107</sup> LM p.142

Paul, le crucifié de la narration n'est donc pas sans avoir de liens avec Thomas aussi décrit en relation avec le Christ. Et puisque tous les personnages se construisent en relation les uns avec les autres, et ceci est particulièrement vrai pour les jumeaux, Jean fait aussi partie de cette comparaison avec l'histoire du Christ, on le décrit, de par son nom, comme Jean le baptiste: «Je suis le précurseur, l'annonciateur de la bonne, de la merveilleuse nouvelle.»<sup>108</sup> Cette référence étant antérieure à celle de Paul, on ne peut vraiment saisir cette allusion qu'en deuxième lecture. Paul n'a donc pas le choix, pour continuer d'exister il doit sacrifier une partie «réelle» de lui-même (son côté gauche) et une partie «symbolique» de lui-même (son jumeau), c'est la seule façon de sortir du labyrinthe et d'accéder à un état presque divin, «Il n'y a pas d'autre voie. Mes plaies sont l'étroit théâtre dans les limites duquel il m'incombe de reconstruire l'univers.»<sup>109</sup>.

Pourquoi Jean n'est-il décrit que comme celui qui annonce quelqu'un de plus important? C'est Paul dans le texte qui est le dernier rescapé de la narration, c'est lui qui s'élève au-dessus des humains. Paul a subi une «conversion»<sup>110</sup>, car au début de la narration, il veut à tout prix retrouver son frère, le forcer à la fusion, il a le désir du labyrinthe et du monstre pour lui-même. Puis, comme Thésée qui devient roi parce qu'il est sorti victorieux du labyrinthe et a tué le Minotaure (son demi-frère), Paul devient dieu en quelque sorte parce qu'il est sorti de la cellule gémellaire et a tué son frère ou, à tout le moins, l'a fait disparaître en se

---

<sup>108</sup> LM p. 177

<sup>109</sup> LM p. 608

<sup>110</sup> L'apôtre Paul dans la Bible subit lui aussi une conversion sur le chemin de Damas.

l'appropriant, en se l'incorporant. Trouver son espace c'est tuer l'autre, mais c'est rester à jamais dépareillé. Paul s'achemine vers la maturité lorsqu'il accepte de porter le manque comme le Christ a porté sa croix et lorsqu'il découvre le pouvoir des météores, car Jean le Baptiste annonce le Christ, mais ce dernier ne fait qu'annoncer l'Esprit-Saint: «Si je ne m'en vais pas, Le Paraclet ne viendra pas vers vous.»<sup>111</sup>. Ces paroles de Jésus c'est Thomas qui les rappelle à Alexandre en soulignant qu'en délaissant l'image du Christ et en devenant apôtre du Paraclet il s'est élevé vers Dieu. On voit ici une correspondance avec le personnage de Paul qui fera à peu près le même parcours que Thomas en délaissant son corps crucifié et en s'élevant dans le ciel des météores, se promenant au gré du vent, ce dernier d'ailleurs étant associé au Paraclet. Le sort des jumeaux est donc scellé: Jean disparaît, Paul perdure rappelant en cela plusieurs couples mythologiques célèbres comme les jumeaux de Thèbes, fils d'Antiope, dont seul Amphion détenait l'immortalité ou les Dioscures par exemple, fils de Zeus, dont un seul, Pollux, était immortel.

### 3.1.3 L'amputation/ la coupure

Cette amputation que Paul doit subir suite à son accident, Tournier lui a donné une certaine symétrie. Pourquoi avoir choisi d'amputer Paul de tout son côté gauche? Mircea Eliade<sup>112</sup> semble fournir une explication lorsqu'il affirme que «le privilège attaché à la ... droite s'explique par la polarité religieuse qui sépare ... le

---

<sup>111</sup> LM p.154

<sup>112</sup> Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, Gallimard, coll. idées, 1971, p.233

sacré (... la droite) du profane (... la gauche)». Ainsi, Paul représente le sacré et c'est le côté gauche de Paul, c'est-à-dire son côté profane<sup>113</sup>, qui est assimilé à son frère Jean. Tiffauges, dans *Le Roi des aulnes*, formule lui aussi une remarque impliquant un découpage droite-gauche qui éclaire le choix de Tournier concernant l'amputation de Paul.

On dirait que l'enfant est formé de deux moitiés conçues sur le même modèle, mais répondant à des inspirations différentes - la gauche tournée vers le passé, la réflexion, l'émotion; la droite vers l'avenir, l'action, l'agression - et accolées au dernier stade de la création.<sup>114</sup>

Le côté gauche de Paul c'est son frère Jean qui représente son passé, son côté émotif, tellement sensible en fait, qu'il lui permet, même s'il n'est que du vide, de courir dans la chambre, dans le pré, dans le bois et de percevoir avec une acuité surnaturelle le chant du monde imperceptible aux simples mortels. Cette coupure droite-gauche reflète aussi, sans doute, l'opposition héritée du XIX<sup>e</sup> siècle en France où la gauche représentait les masses prolétariennes misérables et avides de mouvement et la droite, les mieux nantis cramponnés à leurs privilèges. Le côté droit de Paul, conservant sa position, immobile dans le lit et le gauche qui remue, qui bouge, dont les prolongements finissent par embrasser tout l'univers.

---

<sup>113</sup> Paul considère que Jean est profanateur de la cellule gémellaire, car il cherche à s'en échapper.

<sup>114</sup> Tournier, *Le Roi des aulnes*, p.451

En faisant une réflexion sur l'acte d'écriture, Tournier souligne que, contrairement au musicien ou au comédien, l'écrivain ne travaille que d'une seule main, habituellement la droite, l'autre, la gauche, palpe, caresse, «c'est la grande pourvoyeuse de sensations, de dégoûts et de voluptés»<sup>115</sup>, elle dit à la main droite (celle qui est la plus «adroite») ce qu'elle doit écrire. Cette main gauche possède donc les mêmes attributs que le corps gauche de Paul, permettant l'exploration du monde, la perception du monde sensible.

De plus, on peut souligner que Tiffauges dans *Le Roi des aulnes*, écrit son journal avec sa main gauche, ses «écrits sinistres» appelés ainsi justement parce «gauche» vient du latin «sinister». Cette main gauche étant l'influence sinistre du personnage, son côté «noir», «mauvais». Or, selon la religion catholique qui reprend cette étymologie et cette analogie pour son compte, le bien est à droite, le mal à gauche. Ainsi, au jugement dernier, les justes siégeront à la droite du Christ tandis que les pécheurs iront se placer à sa gauche. De même, lors des derniers instants de Jésus sur la croix, le bon larron est à sa droite et le mauvais à gauche. Par conséquent, Paul par son amputation se débarrasse du mauvais côté (le gauche), celui qui représente ce frère profanateur de la cellule gémellaire, celui qui symboliquement le faisait souffrir.

Pourquoi couper le corps à la verticale et non en diagonale ou à l'horizontale? Cette coupure implique une certaine symétrie qui est propre au labyrinthe, c'est ce qu'on pourrait appeler «la continuité des surfaces» qui engendre l'autre à partir du même et qui construit ainsi des dédales à l'infini. Cette symétrie est

---

<sup>115</sup> Michel Tournier, *Le Tabor et le Sinai*, Gallimard, 1994, p.125



aussi un clin d'oeil à la gémellité. Paul perd son jumeau qui est le reflet parfaitement symétrique de lui-même et ce manque s'inscrit dans sa chair puisqu'il perd aussi tout un côté de lui-même selon un découpage impliquant également cette symétrie. Il était considéré comme un monstre au début du texte par sa gémellité, il devient à la fin du texte un monstre par son infirmité physique. Paul est un peu le contraire du Minotaure puisque la «coupure» de ce dernier est faite à l'horizontale de par sa nature hybride, mi-homme, mi-taureau. Mais il est aussi comme le Minotaure, mi-homme, mi-dieu.

Il existe une autre correspondance entre la coupure de Jean-Paul et le mythe grec, car dans une des versions, Thésée terrasse son demi-frère à l'aide d'une hache et, à plusieurs reprises dans la narration, Paul parle de cet instrument sans merci qui opère la coupure:

Et puis, il y a eu l'arrachement, le coup de hache qui nous a séparés, l'horrible amputation dont j'ai cherché la guérison de par le monde, enfin cette autre blessure m'arrachant une seconde fois à moi-même et me clouant sur cette chaise longue, face à la baie de l'Arguenon dont je vois les eaux refluer en nappes miroitantes.<sup>116</sup>

Le vocabulaire choisi par Tournier, ces «nappes miroitantes», n'est pas sans nous rappeler que les correspondances entre les épisodes sont multiples. Doublement amputé, Paul à la fin du texte est donc cloué sur une chaise longue tout comme l'était sa mère au tout début à cause de ses nombreuses grossesses. La fin appelle donc le début, la boucle est bouclée, l'espace est encerclé.

---

<sup>116</sup> LM p.75

Comme les épisodes, les lieux s'appellent aussi, le lieu de départ de la narration étant la Cassine avec ses «innocents» et le lieu final qui est aussi la Cassine (mais un peu différente, car il n'y a plus que Paul et Méline) avec Paul infirme cloué au lit. Il semble donc qu'il y ait une relation évidente entre les lieux géographiques du début et de la fin du texte. Par ailleurs, tout le réseau de miroitements entre les épisodes pose, à la limite, la question de l'origine du texte, où se trouve le début, où se trouve l'entrée? Et, par conséquent, où est la sortie? Existe-t-elle vraiment ou est-ce une illusion de l'ordre du miroir ? Dans le mythe grec, l'avenir de Thésée c'est son passé immédiat et la seule sortie possible du labyrinthe, c'est l'entrée, le retour sur soi. De même, le parcours de Paul qui s'incorpore son frère en un grand tour du monde, qui cherche à retrouver son passé en suivant le fil du voyage de Jean, lui permettra de sortir du labyrinthe de l'identité, de récupérer son corps morcelé en une forme intériorisée de lui-même et de continuer d'exister.

Le texte se présente donc un peu comme un lieu clos, exceptionnel et ambigu, un véritable labyrinthe dont le jardin de Déborah décrit au chapitre XVI semble être l'incarnation. La narration de ce chapitre présente d'abord Paul qui, toujours sur les traces de son frère, s'égare presque dans ce jardin, la tempête ayant dévasté cet oasis au milieu du désert.

Ce qui avait été sans doute peu de temps auparavant un vaste et somptueux parc exotique n'était plus qu'un enchevêtrement de troncs abattus, de palmes brisées, de feuilles entassées, sur lequel des lianes couraient, se croisaient, se nouaient pour se balancer finalement dans le vide. J'ai progressé à grand-peine en direction du

centre du massif où devait se trouver logiquement la maison.<sup>117</sup>

Cette description est des plus labyrinthiques de par son contenu, c'est-à-dire par des mots tels «enchevêtrement», «se croisaient», «se nouaient» puis la progression difficile vers le carrefour central, mais aussi de par ses nombreux détails qui s'accumulent et s'entasseraient les uns sur les autres sans ces virgules qui les tiennent à distance et posent des balises. Cette façon de construire les phrases est encore mieux illustrée dans la description suivante où la narration raconte une réflexion de Paul en ce qui concerne le sort de son frère dans cette maison située au centre du jardin-labyrinthe.

Jean s'est perdu sous ce toit au milieu d'une fabuleuse collection de pierres, sculptures, dessins, coquillages, plumes, gemmes, bois, ivoires, estampes, fleurs, oiseaux, grimoires - et chacune de ces choses lui disait qu'elle avait eu son jour, son heure, qu'elle avait été alors introduite, admise, glorieusement incorporée à l'îlot Ralph-Déborah. Il s'est senti aspiré par l'épaisseur formidable de cette durée, vertigineuse comme la profondeur bleutée d'un glacier.<sup>118</sup>

La narration ne cesse donc pas de présenter des petits espaces labyrinthiques qui sont eux-mêmes disposés pour former une structure encore plus imposante et qui tient toujours du labyrinthe à cause des nombreuses correspondances qui la constituent. Les labyrinthes s'emboîtent. Dans le cas de ce jardin-labyrinthe, c'est ensevelie sous ces objets hétéroclites, ces souvenirs disposés pêle-mêle dans la

---

<sup>117</sup> LM p.475

<sup>118</sup> LM p.486

maison de Déborah ainsi que dans le discours, avec cette longue description, que la voix de Jean disparaît; en effet, elle ne reparaitra plus dans le reste du texte. Elle sera «oubliée», à l'intérieur même de ce chapitre intitulé *L'Ile des Lotophages*, les «lotophages» représentant le peuple fabuleux dont parle Homère dans l'Odyssée et qui donnait aux voyageurs des fruits du lotus ayant la propriété d'altérer la mémoire. Certaines versions du mythe du labyrinthe affirment que pour égarer davantage les proies du Minotaure, une sorte d'encens brûlait dans cette enceinte affaiblissant les jeunes gens, altérant leur raison et leur faisant oublier leur patrie.

## 3.2 LES SPATIALITÉS-MÉTAMORPHOSES

### 3.2.1 *L'âme déployée*

Le titre du livre prend tout son sens dans le dernier chapitre intitulé *l'âme déployée*. On perçoit d'abord dans ce titre l'incidence de la spiritualité avec le mot «âme» puis «déployée» qui indique une notion d'espace. C'est le mot «météore» qui se chargera de faire le lien entre les deux concepts importants de ce chapitre. Ce dernier vient de «météoros», qui signifie «élevé dans les airs». Le dictionnaire Robert définit le mot «météore» comme tout phénomène qui se produit dans l'atmosphère et à ce titre la foudre tout comme la rosée sont des météores. C'est à l'aide de ce double sens que Tournier développe son personnage Paul. C'est ainsi que ce dernier, à la fin du roman, devient en quelque sorte le dieu des météores, il subit une métamorphose et il se fond avec les météores par la vieille

métaphore devenue cliché «larme-pluie» ici cachée dans un rapport métonymique:

Puis la grande colère de l'orage a grondé dans ma poitrine et mes larmes ont commencé à rouler sur les vitres de la véranda. Mon chagrin qui avait commencé par des grommellements proférés au fond de l'horizon a crevé en clameurs foudroyantes sur toute la baie de l'Arguenon.<sup>119</sup>

Paul condense en lui-même la dimension cosmique, à la fin il est l'orage et devient en quelque sorte métaphore du monde.

Paul, infirme et cloué dans son lit, vit sa vocation de sédentaire à un plus haut niveau il ne peut véritablement que méditer sur sa condition, «spéculer» sur le monde. Fait intéressant, le mot «spéculer» vient de *speculum* qui signifie miroir. À l'origine, «spéculer» c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles à l'aide d'un miroir. C'est ce que Paul fait en partie, son miroir étant son côté gauche, c'est-à-dire Jean<sup>120</sup>, car il associe le côté gauche de son corps, le côté qu'il a perdu, à son frère Jean, miroir de lui-même. Ainsi, sa méditation le pousse paradoxalement à voyager car ce sont ses membres et son regard, l'oeil de Dieu en somme, qui voyagent et lui apportent des éléments «d'hyperconnaissance» sur le monde qui l'entoure.

---

<sup>119</sup> LM p.621

<sup>120</sup> On se rappellera l'épisode où Jean, devant un miroir en tryptique, ne voit que son frère, son image étant anéantie ou avalée par Paul.

Ce corps gauche qui remue, qui s'agite, qui pousse des prolongements fabuleux dans ma chambre, dans le jardin, bientôt sur la mer et au ciel, je le reconnais, c'est Jean.<sup>121</sup>

C'est donc son frère jumeau absent matériellement, mais présent et incorporé à travers son manque qui permet à Paul de se déplacer dans le ciel des météores. Comme le souligne Lacan<sup>122</sup>, séparer (*separare*) n'est pas sans lien avec l'expression se parer (*se parare*) et donc c'est en se «parant» de son frère, en revêtant ses attributs, en s'en «emparant», que la séparation est définitive et assumée. Cette incorporation de Jean se faisant toutefois très progressivement à travers chaque étape du long voyage autour du monde. «Notre poursuite prend un sens d'une logique effrayante: je m'engraisse de sa substance perdue, je m'incorpore mon frère fuyard.»<sup>123</sup>. Kristeva affirme que cette incorporation de l'autre est l'apanage du mélancolique (ce qui illustre l'état de Paul au réveil de son amputation), car «loin de refouler le désagrément que provoque la perte de l'objet, le mélancolique installe la Chose ou l'objet perdu en soi»<sup>124</sup>. C'est donc par la «récupération» de Jean en lui que Paul pourra assumer sa perte.

Tournier souligne que Paul, l'homme de la raison et de la régularité a toujours eu une préférence pour le ciel mathématique des astres, c'est-à-dire la chronologie tandis que Jean, l'homme des caprices et des incertitudes a une

---

<sup>121</sup> LM p.618

<sup>122</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, coll.Points. Sciences humaines, 1973, p.194

<sup>123</sup> LM p. 539

<sup>124</sup> Kristeva, *Soleil noir*, p.177.

prédilection pour le ciel brouillé des météores et donc pour la météorologie. L'idée de Tournier était donc de partir de l'ambiguïté que comporte le mot «temps» en français, signifiant à la fois le temps qui passe et le temps qu'il fait, la chronologie et la météorologie<sup>125</sup>. Il a ainsi illustré le parcours des jumeaux, en partant du même (le mot temps et le personnage de Jean-Paul), puis en utilisant deux définitions qui s'opposent, révélant ainsi la dissemblance entre Jean et Paul.

À cause de sa préférence pour les météores, Jean contrairement à son frère adore la marée basse, car même si l'on croit que les phénomènes de la marée sont réglés mathématiquement, en réalité, il n'en est rien:

La marée est une horloge prise de folie, victime de cent influences parasites - rotation de la Terre, présence des continents immergés, reliefs sous-marins, viscosité de l'eau, etc.<sup>126</sup>

Le bercement régulier de la marée est donc «parasité» par de multiples influences et relève donc plus de l'irrégularité et, pour cette raison, la marée plaira davantage à Jean. Ainsi, Jean qui aime courir sur la grève que le jusant vient de dénuder suivi de Paul qui tente tant bien que mal de le rejoindre décrit son trajet:

Et moi, mobilisé par l'appel silencieux de ces mille et milles bouches assoiffées, j'accours, et mes pieds nus reconnaissent les herbiers, les bancs de galets, les mouilles à couteaux, les flaques de ciel nocturnes parcourues de frissons inquiets, les sables incrustés de coquillages

---

<sup>125</sup> Dans *Le Miroir des idées* p.129, Tournier précise s'être inspiré du roman de Jules Verne *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, car l'opposition chronologie-météorologie y est développée à travers les personnages Phileas Fogg et Passe-Partout.

<sup>126</sup> LM p.175

concassés, les vasières qui font jaillir des tortillons de limon entre mes orteils.<sup>127</sup>

Tournier utilise souvent dans ses descriptions une multitude d'éléments juxtaposés créant, au niveau du discours, ce que nous avons analysé au niveau de la structure du texte, c'est-à-dire un effet de volume se traduisant par ailleurs au niveau de l'image par un effet dimensionnel. Si le but d'une telle description est probablement de donner une vision du paysage la plus réaliste possible, il apparaît que le style métaphorique<sup>128</sup> de l'écriture vient au contraire enrichir, mais aussi «embrouiller», en un certain sens, le réalisme de la description. Par conséquent, le lecteur qui bute et se questionne sur une métaphore perd momentanément le «fil» de la narration (sans pour autant s'en plaindre!). Dans l'extrait précédent, la métaphore décrit l'attraction qu'exerce l'appel impérieux, mais «silencieux» de la grève sur Jean, de ses pieds qui reconnaissent les herbes, les galets, les coquillages tandis que Paul préfère le bercement régulier des vagues à la marée montante.

Tournier a repris cette préférence pour la chronologie qui appartient à Paul et celle pour la météorologie de Jean et les a incorporées en un seul personnage, ami d'enfance des jumeaux: Franz. Celui-ci porte en lui cette dualité: «si l'intelligence de Franz était prisonnière du temps du calendrier, son affectivité était l'esclave du temps du baromètre.»<sup>129</sup> Il a donc réuni ces deux grilles de

---

<sup>127</sup> LM p.177

<sup>128</sup> «Les flaques de ciel nocturnes parcourues de frissons inquiets.»

<sup>129</sup> LM p.69



déchiffrement du monde en Franz, mais ce dernier, contrairement à Paul à la fin de la narration, n'a pas réussi à survivre avec ces contradictions.

Cette distinction entre les deux frères explique bien pourquoi, Paul s'étant incorporé son frère, il peut maintenant déchiffrer le ciel météorologique qui de par sa «nature est capricieux et indocile»<sup>130</sup>. Jean offre aussi à Paul sa vocation de nomade<sup>131</sup> et d'éternel voyageur, mais *l'âme déployée* implique plus qu'une simple notion de voyage, c'est ce que Tournier appelle *l'ubiquité*, c'est-à-dire la capacité de se trouver en plusieurs lieux à la fois et à la limite d'occuper tout l'univers. Cette ubiquité est rendue possible par la gémellité qui propose deux individus en apparence identiques en deux lieux distincts.<sup>132</sup> Ce que Paul comprend à la fin de son périple c'est qu'entre son frère et lui s'est tissée une âme commune d'idées, de sentiments et de sensations qui, de par leur voyage cosmopolite, s'est déployée pour embrasser tout l'univers et devenir «cosmique». La transformation de Paul ne pouvait avoir lieu qu'à travers les lieux où se trouvait son frère (d'où l'importance de s'attacher pas à pas à son itinéraire et de relier scrupuleusement ses pas aux siens), et seulement à travers la souffrance initiatique, car, en effet, l'extension de cette âme commune et sensible ne s'est pas faite sans déchirements physiques et psychologiques.

---

<sup>130</sup> LM p.154

<sup>131</sup> Cette thématique de l'itinérant, du nomade accolée à Jean qui est ici traitée en constante opposition avec le sédentaire Paul est illustrée et développée dans le livre de Tournier intitulé: *Éléazar ou la source et le buisson*. Puisque l'image du labyrinthe implique un parcours, un voyage, elle se rapproche de cette thématique du nomadisme.

<sup>132</sup> Mais il s'agit là d'une fausse ubiquité car, pour qu'il y ait ubiquité apparente dans le cas des jumeaux, il faut les voir simultanément et non pas en même temps.

### 3.2.2 Un nouveau langage

C'est à cause de sa souffrance, par l'intermédiaire du «langage» de celle-ci, que Paul transcende sa condition humaine et devient médiateur entre le ciel et la terre, un arbre en quelque sorte puisqu'il possède des «branches dans le ciel et racines dans la terre.»<sup>133</sup>. Ce «langage» de la souffrance, qui se résume en fait en une «gamme de cris, de stridences, de coups sonores, de susurrements, de cliquetis»<sup>134</sup>, Paul doit l'apprivoiser pour comprendre le langage des météores.

Le premier chapitre intitulé *Les pierres sonnantes* apparaît en deuxième lecture comme «annonciateur» de cette communion entre l'homme et les météores en proposant, par son titre, que le minéral possède lui aussi un langage, qu'il existe un esprit sous la pierre. Ce titre annonce la découverte finale de Paul puisque ce dernier apprivoise le chant du monde, la respiration des marées, celle des astres et du cosmos...

La lune dévoile sa face ronde en poussant un cri de chouette. La brise de terre assaille les branches des bouleaux, les entrelace, et fait crépiter une poignée de grosses gouttes sur le sable. La lèvre phosphorescente de la mer s'écrase, se retire, s'ourle à nouveau. Une planète rouge clignote à l'intention de la bouée à éclats - rouges également - qui balise l'entrée du port de Guildo. J'entends l'herbe brouter l'humus pourrissant des bas-fonds, et le trot menu des étoiles parcourant d'est en ouest la voûte céleste. Tout est signe, dialogue,

---

<sup>133</sup> LM p.615. Cet extrait montre bien la communion entre la terre et le ciel des météores.

<sup>134</sup> LM p.607

conciliabule. Le ciel, la terre, la mer parlent entre eux et poursuivent leur monologue.<sup>135</sup>

Situé presque à la fin du texte, ce sublime passage très métaphorique qui explique la compréhension de Paul des éléments tels le ciel, la mer et la terre est aussi très riche en signification symbolique et porte en soi comme beaucoup d'autres extraits déjà analysés tout le propos de notre étude. D'abord la lune, qu'on peut définir comme étant un satellite de la terre occupe la première place dans cet extrait. Rappelons simplement que les personnages des *Météores* sont décrits comme des satellites avec des trajectoires qui s'entrecroisent, ils sont donc personnifiés dans l'image de la lune.

On décrit aussi la lune comme un simple reflet du soleil puisqu'elle est privée de lumière propre. La lune comme un miroir reflète la lumière du soleil. Cette idée de réflexion vient rappeler les multiples miroitements de l'énoncé et de l'énonciation sans oublier les nombreuses mises en abyme. La chouette, animal présent dans ce passage, est un oiseau nocturne, un avatar de la nuit, de la pluie et des tempêtes. La lune qui symbolise également le temps qui passe, porte donc en elle, tout comme le destin de Paul, l'idée de métamorphose et de transformation puisqu'elle traverse au fil des nuits différentes phases et parce qu'elle change de forme à nos yeux.

La lune peut se rattacher aussi à la gémellité et marquer comme en filigrane la présence des jumeaux. Tous les mots qui rappellent la forme ronde de la cellule

---

<sup>135</sup> LM p.623

gémellaire sont là pour en témoigner: la «lune», la «chouette», les troncs des «branches de bouleau», les «gouttes», la «lèvre» de la mer avec l'idée de la bouche qui «s'ourle», la «planète», la «bouée» et la «voûte». «Cet éternel retour à ses formes initiales, cette périodicité sans fin font que la lune est par excellence l'astre des rythmes de la vie [...] Elle contrôle tous les plans cosmiques régis par la loi du devenir cyclique: eaux, pluie, végétation, fertilité»<sup>136</sup> Quoi de plus prophétique pour annoncer le destin final de Paul qui, au terme de son voyage, vivra aussi sous le signe de la métamorphose de par son amputation.

Par ailleurs, la lune possède un cycle de vingt-huit jours qui n'est pas sans rappeler le cycle de fécondité féminine. Signe de fertilité, elle peut donc représenter la vie surtout lorsqu'elle est «pleine», ronde. Toutefois, pendant son cycle, la lune disparaît trois nuits, elle est comme morte, puis reparaît et ressuscite en quelque sorte. C'est pourquoi elle est aussi associée à la mort, représentant pour certains peuples le symbole de ce passage de la vie à la mort et de la mort à la vie<sup>137</sup>. Cette définition du symbolisme de la lune pourrait s'appliquer au labyrinthe comme un parcours, lieu initiatique entre deux mondes, entre la vie et la mort. La lune offre donc également un lieu de communion entre la vie et la mort, entre deux états qui rappellent le dénouement de Paul cloué sur son lit, mais voyageant dans le ciel des météores. La lune se «dévoile», se découvre ainsi comme un lieu de signification important puisqu'elle annonce de façon prophétique la fin. La première phrase de cette citation qui offre deux images, celle de la lune associée à la chouette porte donc tout un symbolisme qui résume

---

<sup>136</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, 1964, p.139

<sup>137</sup> Cette conception se retrouve dans la divinité «Tanit» du *Salammbô* de Flaubert.

bien le lieu de la métamorphose finale de Paul, sa sublimation qui l'aide à transcender la mort. Cette transformation toutefois ne se fait pas sans souffrance puisque son corps mutilé lui fait violence, et le vocabulaire de cette citation semble bien le présenter avec les mots: «cri», «assaille», «crépiter», et «s'écrase» marquant une certaine brutalité des éléments.

Chapeautée par la lune de la première phrase qui opère la transformation, la deuxième phrase de cette citation subit aussi l'influence lunaire puisqu'il semble y avoir communion entre le vent, la terre et l'eau. C'est le vent, la «brise de terre» associée comme on le sait au Paraclet<sup>138</sup> (inspiration divine) qui amorce le mouvement des branches de bouleau. Ce mouvement impose avec le mot «entrelace» l'image du labyrinthe qui est essentiellement un entrecroisement de parcours. Cette image labyrinthique représente le mouvement de la narration, elle génère le texte, le construit, illustrant ainsi par cette analyse microscopique le procédé que nous avons étudié au niveau macroscopique.

Si l'image du labyrinthe est prise comme lieu d'une initiation, l'initié doit alors parvenir au centre du labyrinthe pour découvrir et affronter le monstre. La troisième phrase de l'extrait précédent met en «lumière» le monstre personnifié par la mer dont «la lèvre phosphorescente» «s'écrase, se retire, s'ourle à nouveau.» Le monstre est encore personnifié avec l'image de la bouche qui dévore comme dans l'épisode où Paul est broyé par des mâchoires de fer dans le sous-sol berlinois. Cependant, dans cet extrait, le monstre ne montre pas les

---

<sup>138</sup>«*Rhua* est le mot hébreu qu'on traduit traditionnellement par vent, souffle, vide, esprit (...) L'une des premières *rhua* de la Bible est la brise du soir dans laquelle Yahweh se promène au paradis quand Adam et Eve qui ont péché se dissimulent à sa vue.» (LM p.156)

dents, mais les lèvres. Il y a donc quelque chose de plus caressant dans ce monstre marin qui avale sans broyer.

Dans la mythologie, la mer est à la fois le lieu qui avale (qui tue) et celui qui rejette (qui donne naissance). Dans la mythologie grecque, la mer est représentée par Poséidon, un dieu qui peut devenir redoutable. D'ailleurs, dans le mythe du labyrinthe, Poséidon, dieu de la mer très puissant et également père divin de Thésée (le vainqueur du Minotaure) déchaîne la mer au gré de ses humeurs<sup>139</sup>. Dans la pièce *Phèdre* <sup>140</sup>de Racine, Poséidon, à la demande de Thésée égaré par de fausses révélations, exerce sa vengeance sur son petit-fils Hippolyte en le précipitant tout ensanglanté dans les flots avec ses chevaux.

Couleur du feu de la passion, couleur du sang aussi, le rouge domine la quatrième phrase de l'extrait précédent. Le feu apporte le côté initiatique et religieux du récit puisqu'il représente à la fois l'enfer et la présence de l'Esprit-Saint si on pense à la Pentecôte et à ses langues de feu. Dans ce passage, c'est le ciel («la planète rouge») et la mer («la bouée à éclats») qui parlent et se répondent par intermittence, rappelant par leurs scintillements l'épisode de Franz que l'alternance des phares rassurait. Non seulement Paul perçoit ce dialogue de

---

<sup>139</sup>Ce mythe commence, en fait, parce que Minos, roi de Crète et mari de Pasiphaé, mécontent de ses maigres récoltes à cause de la sécheresse, demande à Poséidon (pour obtenir ses faveurs) de lui envoyer un taureau qu'il pourrait lui sacrifier par la suite. Le dieu de la mer lui donne un taureau blanc d'une telle beauté que Minos, ébloui par la bête, la garde pour lui et sacrifie un autre taureau au dieu. La femme de Minos, Pasiphaé, conçoit une passion débordante pour le magnifique taureau blanc et Poséidon, mécontent, décide de se venger en s'incarnant dans ce dernier. Avec l'aide de Dédale, Pasiphaé peut satisfaire son désir du taureau et donner naissance au Minotaure que Minos s'empresse de cacher dans la prison qu'est le labyrinthe.

<sup>140</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Bordas, 1985, 127p.

lumières qui miroitent, mais il semble le comprendre comme il saisit le bruit de l'herbe qui se nourrit d'humus en décomposition, comme il entend «le trot menu des étoiles» qui courent dans le ciel, une sensibilité peu commune s'éveille en lui. Le rouge attire l'attention du lecteur, le narrateur, par cette couleur, semble indiquer au lecteur la voie à suivre. Pourrons-nous, à l'image de Paul, comprendre tous les scintillements, tous les miroitements de la narration? Pourrons-nous être assez attentifs ou sensibles pour saisir ce que le commun des lecteurs ne pourra même pas entrevoir? C'est ces questionnements que semble suggérer la métaphore finale de cette citation, car ce n'est pas facile de saisir le chant du monde, seuls les initiés pourront y arriver.

C'est ainsi que, comme le dit Baudelaire dans son poème «Élévation» des *Fleurs du mal*,<sup>141</sup> Paul comprend maintenant «le langage des fleurs et des choses muettes». Il découvre le langage du monde, un langage universel, le logos divin et c'est parce qu'il devient esprit, Paraclet, en quelque sorte, qu'il accède à ce langage. Alors que le Christ n'était compris que par ceux qui parlaient l'araméen, l'Esprit, celui de la Pentecôte, dota les apôtres d'un langage compris par tous «où les mots sont les semences des choses. Ces mots sont les choses en soi, les choses elles-mêmes, et non leur reflet plus ou moins partiel et menteur, comme le sont les mots du langage humain.»<sup>142</sup> La Pentecôte chrétienne symbolise la descente de l'Esprit-Saint parmi les apôtres sous la forme de langues de feu. Après sa venue, les disciples de Jésus sont compris par toutes les nations et peuvent prêcher la bonne nouvelle à tous les hommes de la terre.

---

<sup>141</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Classiques Hachette, 1992, p.25

<sup>142</sup> LM p.159

Ce langage universel auquel Paul accède par sa transformation finale peut être perçu à l'opposé de l'éolien dont Paul parle abondamment dans la narration. Ce langage, qu'il appelle aussi la cryptophasie<sup>143</sup>, n'est compris que par les jumeaux et se compose de mots créés par eux comme par exemple le mot «paiselles» qui désigne à la fois pomme, poire, raisin et groseille. Tournier affirme que ce langage est un «dialogue absolu, parce que impossible à faire partager à un tiers»<sup>144</sup> L'éolien qui signifie «le vent» a donc un certain lien avec la Pentecôte, mais le langage qui en découle est à l'opposé puisqu'il est somme toute hermétique.

Il existe dans *Les Météores* un chapitre intitulé *La Pentecôte islandaise* où, en Islande, Paul est salué à chaque carrefour par le même oiseau, messenger entre le ciel et la terre.

Pourtant je suis salué à chaque carrefour par le cri du même oiseau, un grelot argentin, plaintif et gai à la fois, si régulier qu'on dirait qu'il me suit, voletant de toit en toit pour que je ne cesse de l'entendre. Mais c'est en vain que je cherche à l'apercevoir. Je me demande même si par quelque magie je ne suis pas le seul à l'entendre.<sup>145</sup>

Cet oiseau «invisible» n'est que «voix» et seul Paul peut l'entendre lui dicter sa «voie». Cet esprit, ce Paraclet, préfigure la métamorphose physique et spirituelle

---

<sup>143</sup> La «cryptophasie» langage crypté, mystérieux, hermétique a donc quelque chose à voir avec le labyrinthe puisque seuls les initiés peuvent le comprendre.

<sup>144</sup> LM p.183

<sup>145</sup> LM p.502



de Paul, c'est par lui qu'il accèdera au langage du monde, qu'il finira par transcender sa souffrance et deviendra lui aussi un esprit en quelque sorte. D'ailleurs, l'idée d'envol est esquissée lorsqu'il parle de son côté amputé: «ce corps gauche déployé sur la mer comme une grande aile sensible» est un peu le «prolongement» de son *âme déployée*.

Cette transformation de Paul qui est suggérée dans les chapitres I et XVII commence véritablement au Japon (chapitre XVIII) avec les jardins zen où «la pierre n'est ni morte ni muette. Elle entend le choc des vagues, le clapotis du lac, le grondement du torrent.»<sup>146</sup>. Pour les japonais c'est de l'équilibre entre l'espace humain et cosmique que naît la paix de l'âme et c'est grâce à cet enseignement que Paul à la fin du texte peut revivre. Comme le dit Arlette Bouloumié<sup>147</sup> «le jardin zen et le jardin miniature sont deux espaces magiques qui peuvent conjurer l'angoisse de l'espace». Ces deux jardins représentent en effet deux espaces sacrés à la fois complémentaires et opposés qui répondent à l'image du labyrinthe: le jardin zen dans son dénuement apparent «contient en puissance toutes les saisons de l'année, tous les paysages du monde, toutes les nuances de l'âme.»<sup>148</sup> tandis que le jardin miniature est un microcosme qui renferme l'infini. L'enseignement des jardins japonais, Paul l'intègre littéralement, mais seulement après son amputation et seulement rétrospectivement.

---

<sup>146</sup> LM p.518

<sup>147</sup> Bouloumié, Michel Tournier, *Le roman mythologique*, p.39

<sup>148</sup> LM p.526

Mes plaies sont deux jardins japonais, et dans cette terre rouge, tuméfiée, bosselée de croûtes noires, crevée de flaques de pus où l'os coupé émerge comme un rocher, ... il m'appartient de modeler une minuscule réplique du ciel et de la terre ... qui me livrera la clé du ciel et de la terre.<sup>149</sup>

Ce que Paul comprend des jardins japonais, c'est qu'il doit apprivoiser l'espace de son corps, ce dernier étant l'instrument de médiation entre le ciel et la terre<sup>150</sup> où doit se jouer l'équilibre entre l'immobilité et le mouvement, entre la sédentarité et la possession de l'espace.

Un peu tout au long de la narration, on sent quelques allusions à ce logos divin auquel Paul accède à la fin de sa quête identitaire, ce langage absolu est, en effet, pressenti d'abord par soeur Béatrice dès le chapitre III. Dans *La colline des innocents*, on présente l'établissement de Sainte-Brigitte comme un véritable labyrinthe fait de cercles concentriques<sup>151</sup>, forteresse protectrice où sont doublement emprisonnés les pensionnaires, pris non seulement entre les murs de ces bâtisses, mais aussi dans leur propre monde solitaire:

L'établissement de Sainte-Brigitte qui rassemblait une soixantaine d'enfants et un personnel d'une vingtaine de membres se divisait théoriquement en quatre sections de

---

<sup>149</sup> LM p.606

<sup>150</sup> On voit ici une autre correspondance entre Paul et Thomas puisque ce dernier souligne à la page 158 que le ciel est le domaine du Père, la terre celui du Fils et le lieu entre les deux appartient à l'Esprit. Par conséquent, Paul, par l'intermédiaire de son corps gauche, parcourt le ciel brouillé et imprévisible des météores s'appropriant ainsi le lieu et les attributs du Paraclet.

<sup>151</sup> LM p.56. De très nombreuses cultures représentent l'univers par une série de cercles concentriques. Tournier, à la page 331, utilise aussi cette figuration pour représenter la société hétérosexuelle, mais cette fois il la dessine.

plus en plus restreintes semblables à quatre cercles concentriques. Les trois premières correspondaient grossièrement aux catégories classiques: débiles légers, débiles moyens, débiles profonds, définies par la mesure du quotient intellectuel Binet-Simon.

C'est dans le troisième cercle<sup>152</sup>, dans le groupe qui selon toute évidence n'a pas accès au langage symbolique que soeur Béatrice expérimente sa conception d'une langue originelle, celle que parlaient, selon elle, Adam et Eve au paradis. À partir d'une expérience faite avec les enfants du troisième cercle<sup>153</sup>, elle en est venue à croire qu'il y avait des échanges entre les enfants et donc, une certaine forme de communication, un langage fait de sons plus ou moins inarticulés que l'on ne peut comprendre parce que trop «innocent», un langage fait pour un autre monde, un autre lieu, un idiome sacré auquel nos oreilles se sont fermées après la dégénérescence commencée par la perte du paradis et qui nous est à jamais interdit.

Appelé par Méline au chapitre XIV, on retrouve un autre langage qui tient à la fois de ce logos des origines et du langage crypté de Jean-Paul. Méline, en effet, noircit des cahiers de signes que Paul avant sa transformation n'arrive pas à déchiffrer. Bien que la narration affirme que Méline est analphabète, elle souligne

---

<sup>152</sup> Le quatrième cercle étant réservé à ce que Tournier nomme «les grands débiles», incapables même de se tenir debout et qui ne semblent avoir aucun contact avec le monde extérieur.

<sup>153</sup> L'expérience tentée auprès des enfants consistait à baliser une piste pour vélos avec des symboles apparentés aux panneaux de signalisation routière. Il fallut plusieurs mois pour que les erreurs, qui entraînaient la suspension provisoire de la bicyclette, diminuent. Et puis, étrangement, un beau jour, avec une simultanéité surprenante les erreurs disparurent complètement. Simultanéité d'autant plus remarquable que le groupe d'enfants était très hétérogène. Il fallait donc qu'il y ait eu une sorte de réseau d'échanges entre les enfants.

que c'est «l'excès de signification»<sup>154</sup> et non pas l'in-signifiante qui empêche la compréhension, comme un langage au second degré accessible qu'aux seuls initiés.

### 3.2.3 La mort

La mort chez Tournier, plus précisément à la fin des *Météores*, est présentée comme un passage initiatique, elle respecte ce que Arlette Bouloumié<sup>155</sup> appelle la structure de l'initiation religieuse et comporte trois séquences. La première étape consiste en une «préparation» à l'initiation proprement dite.

La préparation vise à mettre le novice dans une disposition d'angoisse propre à accueillir les révélations sacrées. Solitude, nudité, jeûne, abstinence ont pour but de rompre avec le monde profane et le monde des vivants.

Pour Paul, cette préparation consiste à se couper du monde en descendant dans le tunnel sous le mur de Berlin et à progresser ensuite très lentement dans cet étroit, obscur et silencieux passage avec l'angoisse d'un éboulement toujours présente. La deuxième étape est le voyage dans l'au-delà, car «l'engloutissement de l'initié est vécu soit comme un *regressum ad uterum*, un retour à la vie embryonnaire [...] soit comme une descente aux enfers terrifiante.»

---

<sup>154</sup> LM p.406

<sup>155</sup> Bouloumié, Michel Tournier, *le roman mythologique*, p.165

On peut voir à travers le séjour de Robinson dans la grotte (ventre) de Speranza, un désir de retour dans les entrailles maternelles, Paul, quant à lui, subit plutôt une épreuve initiatique qui correspond à une descente aux enfers, la mutilation affreuse de son corps le conduisant enfin à la troisième étape qui est «la résurrection de l'initié, car la véritable naissance de l'homme est d'ordre spirituelle.». Paul subit aussi en quelque sorte une résurrection à l'image du Christ puisque la mort dans le dernier chapitre des *Météores* est présentée comme une articulation, un mouvement, ce n'est pas un lieu fixe, elle n'est qu'une étape dans le sens chrétien du terme. Par sa transformation divine, Paul rassemble les deux sens du mot ciel: atmosphère (météores) et paradis. À la fin du livre *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Taor le quatrième roi mage, dont l'enveloppe corporelle est desséchée par le sel, n'a pas le temps de mourir qu'il est emporté au ciel par des anges en une sorte d'ascension christique. D'une façon plus symbolique, il existe aussi une ascension à la fin des *Météores* évoquée par le concept de sublimation.

### 3.2.4 La sublimation

La sublimation seule résiste à la mort. Ce concept se définit en chimie comme le passage d'un corps de l'état solide à l'état gazeux sans passage par l'état liquide.

C'est que le soleil est vif et provoque l'évaporation de la neige *sans aucun dégel*. Au-dessus des masses de neige dures et intactes tremble un brouillard transparent et

irisé. La neige devient vapeur sans couler, sans mollir.  
Cela s'appelle: sublimation.<sup>156</sup>

C'est sur ces mots que se termine le roman, c'est la transformation par la sublimation qui permettra à Paul de s'élever puisqu'il ne fait qu'un avec les météores et de s'échapper du labyrinthe. La sublimation représente donc le passage d'un corps solide à un état gazeux, éthéré. C'est de cette façon que les chrétiens conceptualisent l'ascension du Christ. Le Christ s'est incarné et est descendu sur terre, Paul se «désincarne», se «dé-corpore» et s'élève dans le ciel retrouvant ainsi sa dimension sacrée qui correspond à sa vocation gémellaire. Tournier explique en effet, dans *Le Vent Paraclet*<sup>157</sup> que dans plusieurs mythologies les jumeaux commandent aux nuages et à la pluie. «Cette fonction s'explique d'ailleurs très logiquement. En effet: jumeaux = fécondité extraordinaire de la mère. D'autre part, pluie = fertilité de la terre. ». D'où le rapprochement que l'on peut faire entre la pluie et les jumeaux.

Dans un sens figuré, la sublimation peut aussi se définir comme l'action de purifier, de transformer en élevant. Tournier très certainement a joué sur ces significations différentes puisque l'on perçoit dans sa définition de la sublimation le côté péjoratif qu'il a donné aux mots «couler» et «mollir»<sup>158</sup>. De plus, le terme «sublime» n'est pas sans lien avec la sublimation puisqu'il a comme origine le mot latin *sublimis* qui signifie «élevé dans les airs». Le Robert donne les mots

---

<sup>156</sup> LM p.625

<sup>157</sup> Tournier, *Le Vent Paraclet*, p.261

<sup>158</sup> Ces mots ne sont pas sans évoquer le côté sexuel. Ils prennent leur sens péjoratif dans l'éjaculation qui signifie aussi «la petite mort», celle dont on ne se relève pas...

suivants comme des synonymes du mot «sublime» : *beau, divin, élevé, éthéré, extraordinaire, noble, parfait, transcendant*. Paul, par l'intermédiaire des météores et de la sublimation accède à un état supérieur, un état divin, une dimension transcendante où le sacré a une place et permet d'échapper à sa situation de souffrance.

On peut voir dans cet envol vertical l'image de Dédale qui s'échappe du labyrinthe par la voie des airs, car la sublimation est aussi une «échappée» sans passer par la voie habituelle. Dans le cas de Dédale il s'agit d'un reniement, d'une tricherie qui lui coûtera son fils et donc son avenir contrairement à Thésée, qui lui, se trouve en respectant son propre parcours avec l'aide du fil d'Ariane, trace de son propre passé et lien ombilical, d'une certaine façon. Paul suivra les deux parcours: celui de Thésée lors de son périple autour du monde et celui de Dédale avec l'échappée par la voie des airs.

En psychanalyse, il existe aussi un concept appelé sublimation qui représente un processus psychique inconscient qui rend compte selon Freud de l'aptitude de la pulsion sexuelle à remplacer un objet sexuel par un objet non sexuel et à échanger son but sexuel initial contre un autre but, non sexuel, sans perdre en intensité. C'est-à-dire une satisfaction qui n'est pas une satisfaction sexuelle directe, mais qui est tout de même satisfaction de la pulsion, et cela sans refoulement. C'est donc par ce processus de la sublimation que Paul remplace Jean, l'objet de son désir, par l'image du drapeau dans le ciel des météores.

Car je suis désormais un drapeau claquant dans le vent, et  
si son bord droit est prisonnier du bois de la hampe, son

bord gauche est libre et vibre, flotte et frémit de toute son étamine dans la véhémence des météores.<sup>159</sup>

Le drapeau, symbole par excellence, représente ici la victoire de Paul malgré son amputation, sa liberté retrouvée par la sublimation. Le mot «étamine» qui signifie une petite étoffe mince signifie aussi, en botanique, le lieu même de la reproduction chez les fleurs mâles. La superbe expression «frémit de toute son étamine» fait donc référence bien sûr au tissu du drapeau, mais aussi à cette opération de la sublimation telle que l'entend la psychanalyse.

---

<sup>159</sup> LM p.624



On a souvent prétendu que la forme de l'écriture tourniérienne était des plus traditionnelles et que seul le contenu de ses oeuvres où on retrouve des mythes «revisités» méritait l'attention. Si cela peut sembler vrai pour ses contes et nouvelles, en ce qui concerne ses romans, il y a lieu de se questionner et particulièrement pour *Les Météores* qui ne semble pas *a priori* contenir une narration «habituelle» et simple. Dans ce texte, au niveau de l'énonciation, la construction des personnages les uns en fonction des autres et la structure spéculaire de la narration où les différentes variations des mêmes épisodes miroitent de correspondances et où les différentes voix narratives s'appellent entre elles obligeant le lecteur à jouer en quelque sorte le rôle de Thésée (car il doit suivre le parcours labyrinthique de la narration et pour comprendre certains passages, il doit effectuer des mouvements de retour en arrière) imposent une idée de construction réfléchie et complexe. Le lecteur doit, à travers la narration, essayer de trouver son chemin au-delà des dédoublements multiples et des reflets infinis des mises en abyme qui peuvent tendre à l'abuser. C'est à travers ce parcours labyrinthique que nous avons accepté de cheminer pas à pas, de nous perdre, de revenir sur nos pas, en avançant sans relâche vers un centre qui semblait invisible, l'oreille et l'oeil à l'affût de quelque mouvement porteur de sens, traversée circulaire faite d'avancées et de repliements dans une structure éminemment plus complexe qu'on ne pouvait le soupçonner au départ.

Cette structure s'est forgée dans notre esprit par l'apport d'une image qui est convoquée par le texte et qui en relance le sens. Moteur de l'écriture, cette image est carrefour, elle a horreur de la ligne droite à l'infini, elle cherche les intersections, les croisées et bretelles de toutes sortes qui la mènent ailleurs, dans

d'autres lieux où on s'y attend le moins. L'image du labyrinthe relance donc le discours en utilisant la dualité qui se loge dans l'altérité, les oppositions. Comme le souligne Jean-Marie Magnan<sup>160</sup>, la tentation majeure de Tournier est de «courir à l'opposé de nos provisoires et confortables certitudes que nous érigeons en principes et devenir l'avocat de la partie adverse... l'avocat du diable» d'où probablement ce besoin de tout dédoubler, de mettre des miroirs devant d'autres miroirs...

Le mouvement qui tire son origine de l'image du labyrinthe, qui se trouve au coeur du récit et qui le crée, correspond à celui de la sémiose de Peirce. Comme la psychanalyse qui est un parcours à travers un labyrinthe de sens à déchiffrer<sup>161</sup>, une poursuite incessante de signes susceptibles de conduire vers un ailleurs à la fois étrange et inquiétant, le signe de Peirce n'est, en quelque sorte, qu'un transport, qu'un mouvement vers une destination incertaine, une *semiosis ad infinitum*.<sup>162</sup> Cette conception suppose qu'un texte soit un processus de sortie de lui-même, c'est-à-dire constamment revisité et reparcouru, car cette sortie nécessite toutefois un retour. Ce mouvement de sortie, cette force «centrifuge», thématifiée d'ailleurs par Tournier<sup>163</sup>, permet au lecteur de parcourir *Les Météores* et lui en offre en fait la clef, car il y reste un peu prisonnier. Peu de

---

<sup>160</sup> Magnan, Michel *Tournier ou la rédemption paradoxale*, p.63

<sup>161</sup> La parole de Lacan étant elle-même, à l'image de ce qu'elle veut démontrer, un labyrinthe déroutant de jeux de mots et d'images poétiques.

<sup>162</sup> Selon Jean Fissette, ce serait à la suite de la lecture des trois grandes catégories de la phanéroscopie de Peirce que Lacan aurait introduit le modèle triadique: «symbolique» (tercété), «imaginaire» (primété) et «réel» (secondété).

<sup>163</sup> Cette force centrifuge est très importante comme nous l'avons démontré dans l'épisode du Rotor et le chapitre des *Miroirs vénitiens* de même que dans la fuite de Jean.

critiques se sont attardés aux *Météores* peut-être pour cette raison, parce qu'ils ont intuitivement pressenti un danger, une peur de se perdre dans ses nombreux miroitements, ou alors parce qu'ils n'ont pas su regarder au-delà d'une lecture mythique qu'offre la gémellité, car Tournier se sert abondamment, comme nous l'avons souligné, de tous les thèmes liés à la problématique du double: importance du miroir et de l'illusion, de l'inversion, interrogation sur la nature de l'être ainsi que présence de la métamorphose. Par conséquent, en utilisant la dualité, les dédoublements et les inversions multiples, en instaurant aussi une lecture en «spirale», les textes de Tournier montrent l'essence même du labyrinthe.

L'image du labyrinthe génère donc le texte des *Météores*, le créant par un apport «sémiosique», une contribution circulaire où le sens se construit par des «abductions». Ce mouvement qui consiste à écarter un membre du corps ou une partie quelconque du plan médian, du centre, impose un déplacement dans l'espace qui n'est pas simplement linéaire. Ce mouvement de sens ne peut se représenter seulement dans un système à deux dimensions, c'est-à-dire dans un mouvement «horizontal» de lecture simple, il faut plutôt envisager un mouvement d'avancée s'effectuant dans un système à trois dimensions, dans une organisation qui permet un certain «volume», une certaine «épaisseur» possible. Par conséquent, ce mouvement de sens qui porte trois dimensions, et qu'on retrouve dans la thématique du récit avec les spatialités «horizontale», «symbolique» et «verticale», est donc aussi présent dans sa construction et se rattache à l'architecture du labyrinthe.

C'est dans ce système construit «en relief» que peuvent s'inscrire les points de rencontre, les noeuds de signifiante entre les épisodes puisque souvent ils racontent les mêmes péripéties avec d'infimes décalages produits par des focalisations différentes. C'est aussi dans cette troisième dimension que se projettent les mises en abyme du récit apportant forcément une certaine épaisseur au texte par les multiples emboîtements qu'elles produisent. Tournier, qui a déjà utilisé l'idée de la constellation en parlant de ses personnages construits en relation les uns avec les autres, soulignait aussi peut-être par cette idée l'aspect général de la construction de son oeuvre, car à partir d'un centre les mouvements d'abductions du sens éclatent en mille reflets vers d'autres trajectoires, rencontrent d'autres satellites, d'autres noeuds de signifiante disposés en une sorte d'immense galaxie.

Tournier utilise une seule image picturale dans *Les Météores* <sup>164</sup> qui consiste en trois cercles concentriques. Ces cercles représentent bien comme Venise pour la narration, tout le jeu de la mise en abyme, de l'image «abîmée» où le regard se perd dans les dédoublements. Dans plusieurs philosophies dont le bouddhisme Zen les cercles concentriques signifient la quête de la perfection, les étapes du perfectionnement intérieur, la marche vers une certaine abstraction. Suivant cette philosophie on pourrait voir dans l'image des cercles qui s'emboîtent l'abstraction progressive du discours: un premier cercle symbolisant le sens premier, littéral, suivi par le second degré de l'écriture, puis un troisième degré toujours plus abstrait et dont la ligne pointillée signifierait la possibilité de poursuivre le processus. Cette figure pouvant aussi et plus simplement

---

<sup>164</sup> LMp.331

n'illustrer que la mise en abyme, une image s'emboîtant dans l'autre et ainsi de suite, se dédoublant par un miroitement interne. Il est bon de rappeler, sans doute, qu'est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire, ce qui établit un lien étroit avec le stade du miroir de Lacan puisque cette expérience d'identification s'effectue, en effet, à l'aide d'une image réfléchie dans un miroir et qui relève d'un leurre.

Bien que le texte par ses multiples entrées narratives se présente comme morcelé selon une suite de récits plus ou moins fragmentés, la mise en abyme peut aussi opérer à contre-courant dans la mesure où elle tend, en effet, à circonscrire l'éparpillement des différents récits, à les englober dans une structure. Les cercles concentriques, image de la mise en abyme qui délimite et qui encercle, dont les plus grands cercles capturent les plus petits tiennent vraisemblablement du labyrinthe. En s'éloignant de l'unité centrale, tout se divise et se multiplie. D'un point de vue strictement formel, le labyrinthe peut se voir comme le contraire de la ligne droite puisque d'un point à un autre le chemin labyrinthique n'est jamais le plus court. Tournier n'utilise jamais la ligne droite<sup>165</sup>, il la courbe plutôt, la re-courbe en fait, afin qu'elle puisse devenir une figure parfaite, un cercle.

Le cercle symbolise l'unité, la cellule gémellaire aussi, mais il apporte également l'image de «l'ouroboros», le serpent qui se mord la queue, image de mort et de

---

<sup>165</sup> Dans ses textes tout est courbe, pour ne pas dire «retors» d'où l'idée d'inversion qui le caractérise. (Il n'utilise jamais la ligne droite sauf dans sa signature où alors là, elle s'appuie par l'intermédiaire de la barre sur le «T» sur presque tout le nom, comme un poids très lourd, une épée de Damoclès ?)

vie, d'un mouvement infini, éternel, cyclique, qui tourne «en rond». Il possède une nature paradoxale puisqu'il est ce qu'il se donne à voir, c'est-à-dire une forme pleine<sup>166</sup>, parfaitement refermée sur elle-même tout autant que ce qu'il cache, un vide, un abîme. Les trois cercles peuvent rappeler encore le noeud borroméen de Lacan ou la Trinité représentée par trois cercles soudés, mais la disposition de Tournier suggère plutôt une autre interprétation vu l'emboîtement des cercles.

C'est la narration d'Alexandre qui nous explique cette figure en précisant qu'elle illustre le territoire de la quête amoureuse des hétérosexuels. Le centre désigné par la lettre A représentant le lieu sacré de l'identité, le lieu du même. Trouver le centre de soi-même est l'épreuve la plus difficile. L'hétérosexuel est appelé à chercher son partenaire non pas dans le cercle C à cause d'un principe endogamique, mais plutôt en B, dans cette zone intermédiaire, emprisonnée comme en un labyrinthe entre A et C, au centre de deux principes contradictoires: l'endogamie en C et l'exogamie en A. Ces deux principes nous renvoient aux forces centripète et centrifuge qui étaient l'apanage de Venise, mais qui représentent aussi bien sûr le cheminement des jumeaux avant la coupure, cheminement marqué par l'attraction irrésistible de la cellule gémellaire et le travail castrateur des sans-pareil. Ainsi, Jean a tenté le saut de A à B sans succès, il s'est perdu. Paul, lui, s'est contenté de rester en A, de tourner autour de lui-même en une grande révolution, de «labyrinther», la seule possibilité de sortie étant la sublimation, échappée par la voie des airs. Alexandre, quant à lui, se

---

<sup>166</sup> Tournier utilise souvent cette forme pleine du cercle entre autres avec la lune à la page 623 dans l'extrait que nous avons longuement analysé.

démarque de cette quête hétérosexuelle et affirme rechercher ses partenaires dans le cercle C, le plus loin possible de ses racines familiales, dans la zone interdite par le principe endogamique. Cependant, pour les «consommer», il ramène ses «proies» dans son nid (en A), il entretient avec elles des relations presque fraternelles, et transgresse ainsi doublement les lois hétérosexuelles. Il se promène donc par bonds entre ces deux extrêmes, sans lieu fixe, erre entre deux lieux, et c'est ce mouvement incessant de va-et-vient<sup>167</sup> sans doute qui «épuisera» son personnage prématurément. Il existe, par ailleurs, une relation de symétrie entre le labyrinthe qui marque l'espace et le sablier qui indique le passage du temps: l'un est du temps dans l'espace, l'autre de l'espace dans le temps. Ils sont tous deux une mesure infinie du temps dans un espace délimité et exigent l'un comme l'autre un aller et un retour. Ceci démontrant bien l'importance de ces deux paramètres dans la quête identitaire puisque comme Paul l'affirme lui-même, son histoire n'aura été «qu'une longue et aventureuse méditation sur la notion d'espace.»<sup>168</sup>.

L'idée de la constellation posée plus tôt pour montrer la construction en relief du discours ne peut toutefois s'avérer tout à fait juste, car elle néglige la symétrie qui est primordiale dans *Les Météores*. De plus, ces mouvements de sémiose en spirales, ces trajectoires, ne peuvent se représenter par des «orbites», car ils ne sont pas seulement séquentiels, ils s'enchevêtrent et se superposent partiellement comme la fugue, pièce musicale, où l'on ne

---

<sup>167</sup> Ce mouvement de va-et-vient d'Alexandre pour l'objet de son désir n'est pas sans rappeler celui de son frère Édouard entre Paris et la Cassine pour les mêmes raisons.

<sup>168</sup> LM p.576

retrouve pas de variations successives, mais plutôt des voix superposées. Cette image des cercles concentriques qui tient donc à la fois du labyrinthe et de la mise en abyme se loge, par ailleurs, en plein centre de l'oeuvre de Tournier, c'est-à-dire au chapitre XI, suspendue à mi-chemin entre le début et la fin du texte. L'architecture des *Météores*, se présente donc comme une méga-structure, un gigantesque labyrinthe qui porte en lui d'innombrables labyrinthes de plus petites tailles disposés avec une certaine symétrie autour du coeur qui est lui-même une mise en abyme d'un labyrinthe. Cette construction complexe et miroitante, polie comme un bijou par Tournier, est admirablement bien résumée dans un extrait du *Nom de la rose* d'Umberto Eco qui illustre, par des reflets quelque peu inquiétants pour nous lecteurs, la mise en abyme, résultante discursive du labyrinthe, en un tournoiement ironique et vertigineux:

Et puis je compris pourquoi je rapprochais aussi étroitement la bête et le cataphracte du labyrinthe: parce que l'une et l'autre, comme toutes les figures de ce livre, émergeaient d'un tissu illustré de labyrinthes entrelacés, où des lignes d'onyx et d'émeraudes, des fils de crysoprase, des rubans d'aigue-marine semblaient tous faire allusion à la pelotte de salles et de couloirs dans laquelle je me trouvais enroulé. Mon oeil se perdait, sur la page, dans des sentiers resplendissants, comme mes pieds perdaient leur chemin dans la théorie inquiétante des salles de la bibliothèque; et voir représentée mon errance, me remplit d'inquiétude et me convainquit que chacun de ces livres racontait par de mystérieux ricanements mon histoire présente.



## BIBLIOGRAPHIE

**Oeuvres de Michel Tournier**

- Tournier, Michel, *Éléazar ou la source et le buisson*, Gallimard, 1996, 140p.
- . *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Gallimard, coll. Folio, 1980, 277p.
- . *Gilles & Jeanne*, Gallimard, coll. Folio, 1983, 152p.
- . *La Goutte d'or*, Gallimard, coll. Folio, 1986, 222p.
- . *L'Aire du muguet*, Gallimard, coll. Folio junior, 1982, 70p.
- . *Le Coq de bruyère*, Gallimard, coll. Folio, 1978, 340p.
- . *Le Médianoche amoureux*, Gallimard, coll. Folio, 1989, 303p.
- . *Le Miroir des idées*, Mercure de France, coll. Folio, 1996, 197p.
- . *Le Pied de la lettre. Trois cents mots propres*, Mercure de France, 1994, 181p.
- . *Les Météores*, Gallimard, coll. Folio, 1975, 628p.
- . *Le Roi des aulnes*, Gallimard, coll. Folio, 1975, 599p.
- . *Les Rois mages*, Gallimard, coll. Folio junior, 1985, 158p.
- . *Le Tabor et le Sinaï*, Gallimard, coll. Folio, 1994, 206p.
- . *Le Vagabond immobile*, Gallimard, 1984, 109p.
- . *Le Vent Paraclet*, Gallimard, coll. Folio, 1977, 312p.

- . *Le Vol du vampire*, Mercure de France, 1981, 395p.
- . *Petites proses*, Gallimard, coll. Folio, 1986, 245p.
- . *Sept contes*, Gallimard, coll. Folio junior, édition spéciale 1992, 123p.
- . *Vendredi ou la vie sauvage*, Gallimard, coll. Folio junior édition spéciale, 1991, 151p.
- . *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, coll. Folio, 1972, 283p.

### **Études sur l'oeuvre de Michel Tournier**

- Bouloumié, Arlette, *Arlette Bouloumié présente Vendredi ou les limbes du pacifique de Michel Tournier*, Gallimard, coll. Foliothèque, 1991, 247p.
- Bouloumié, Arlette et Maurice de Gandillac, *Images et signes de Michel Tournier, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle*, Gallimard, 1991, 397p.
- Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Librairie José Corti, 1988, 278p.
- Deleuze, Gilles, «Michel Tournier et le monde sans autrui,» in *Logique du sens*, Les éditions de Minuit, 1969, 443p.
- Deneffe, Michèle, *Marguerite Duras / Michel Tournier / Albert Cohen*, collectif dirigé par Jean-Claude Polet, Didier Hatier, coll. auteurs contemporains, 1986, pp. 39-53

Magnan, Jean-Marie, *Michel Tournier ou la rédemption paradoxale*, Marval, 1996, 141p.

Zazzo, René, *Le Paradoxe des jumeaux* (Précédé d'un dialogue avec Michel Tournier) Stock/Laurence Pernoud, 1984, 242p.

### **Études générales et autres ouvrages consultés**

Attali, Jacques, *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Fayard, 1996, 235p.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, coll. Points Essais, 1984, 439p.

----- . *Le Plaisir de texte*, Seuil, coll. Points. Littérature, 1973, 105p.

----- . *Mythologies*, Seuil, coll. Points. Civilisation, 1957, 247p.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Flammarion, 1964, 246p.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, coll. Débats, 1981, 235p.

Defoe, Daniel, *Vie et aventures de Robinson Crusoé*, Flammarion, 1989, 371p.

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. Points Littérature, 1967, 435p.

Desautels, Jacques, *Dieux et mythes de la grèce ancienne*, Les Presses de l'université Laval, 1988, 648p.

Diderot, Denis, *Jacques le fataliste*, Garnier-Flammarion, 1995, 317p.

----- . *Lettre sur les aveugles*, Édition critique par Robert Niklaus, Droz, coll. Textes littéraires français, 1970, 122p.

Dor, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan. L'inconscient structuré comme un langage*, Denoël, coll. L'espace analytique, 1985, 265p.

Eco, Umberto, *La Production des signes*, Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche. Biblio essais, 1992, 125p.

----- . *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Éditions Labor, coll. Le Livre de Poche. Biblio essais, 1988, 283p.

Eissen, Ariane, *Les Mythes grecs*, Éditions Belin, 1993, 319p.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. Folio essais, 1963, 251p.

----- . *La Nostalgie des origines*, Gallimard, coll. idées, 1971, 335 p.

----- . *Traité d'histoire des religions*, Payot, coll. Petite bibliothèque Payot, 1979, 390p.

Fisette, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ, coll. Documents, 1996,

Flaubert, Gustave, *Salammbô*, Gallimard, coll. Folio, 1970, 534p.

Freud, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Presses Universitaires de France, 1977, 422p.

----- . *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1985, 342p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. Poétique, 1982, 453p.

Gide, André, *Thésée*, Gallimard, coll. Folio, 1946, 114p.

Grant, Michaël et John Hazel, *Dictionnaire de la mythologie*, Éditions Seghers, 1975, 384p.

Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, coll. Tel 1962, 461p.

Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969, 318p.

----- . *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, coll. Folio essais, 1987, 265p.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre IV: La Relation d'objet*, Seuil, coll. Le champ freudien, 1994, 434p.

----- . *Écrits*, en 2 volumes, Seuil, coll. Points. Anthropologie. Sciences humaines, 1966 et 1971.

----- . *Le Séminaire. Livre XI: Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, coll. Points. Sciences humaines, 1973, 312p.

Leclaire, Serge, *Psychanalyser*, Seuil, Points. Sciences humaines, 1968, 186p.

Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, 1659p.

Maurin, Mario, *Henri de Régnier, La labyrinthe et le double*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972, 285p.

Ouellet, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers de discours*, Éditions Balzac, coll. L'Univers des discours, 1992, 539p.

Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Seuil, coll. l'Ordre philosophique, 1978, 262p.

Proust, Marcel, «Albertine disparue» in *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, 1707p.

Racine, Jean, *Phèdre*, Bordas, 1985, 127p.

Régnier, Henri de, *Le Voyage d'amour ou l'initiation vénitienne*, Mercure de France, 1930, 251p.

Robbe-Grillet, Alain, *Dans le labyrinthe*, Les éditions de Minuit, 1959, 221p.

Vidal, Jean-Pierre, *Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet*, Hachette, coll. Poche critique, 1975, 93p.