

FABIENNE ROITEL

Université de Montréal

Du grotesque en trompe-l'œil :
Le Nain rouge de Michel Tournier

Lucien Gagneron, alias le Nain rouge, héros d'une des nouvelles du *Coq de Bruyère*¹, nous permettra d'explorer la notion de grotesque chez Michel Tournier et son articulation aux thèmes de la monstruosité, de la perversité et du baroque. Cette nouvelle, par la mise en scène violente de l'érotisme, fait contrepoint avec l'œuvre de Michel Tournier, de même que le récit *Gilles et Jeanne*.

Il y a en effet dans l'œuvre de Michel Tournier certaines manifestations du grotesque qui s'immiscent dans les situations les plus sérieuses, voire les plus dramatiques². Cependant, nous croyons que l'originalité inquiétante du grotesque mis en scène à travers le corps fascinant du Nain rouge remet certes en question le pouvoir et la norme inscrits dans l'arrière-plan sémantique, mais qu'elle joue aussi le rôle d'un trompe-l'œil. La fonction subversive du grotesque, facilement repérable chez Tournier, tient notamment au choix de héros hybrides, sexuellement ambivalents, excentriques ou monstrueux, en marge de la société et de ses valeurs institutionnelles, sociales, morales, amoureuses, esthétiques, idéologiques. Pour tous ces personnages au ban de la communauté, le grotesque est « un rappel au désordre³ » encouragé par Tournier, aussi bien qu'une

contestation de l'ordre établi. Cette rupture du contrat social est la première fonction explicite du grotesque. Son autre fonction cachée est, selon nous, de provoquer par un effet de séduction et par une perversité complice notre assentiment à la vision tourniérienne du monde. Un monde ambivalent qui oscille entre le grotesque et le sublime, la chair dolente et le goût morbide, la réhabilitation du corporel et son impuissance à atteindre un idéal. En somme, un monde qui inaugure l'acceptation formelle des cruautés qui nous composent en célébrant la vie jusque dans la mort.

Reprenant à notre compte l'expression de Paul Valéry qui disait : « la vérité est nue, mais sous le nu, il y a l'écorché », nous nous proposons de disséquer le grotesque pour mieux comprendre ses excès de sens, aussi ses excès de corps, de sensualité, et pour chercher des leçons ou des plaisirs ailleurs que dans le texte proprement dit. Derrière le jeu grotesque superficiel du nain, il y a une stratégie de séduction, une tactique narrative efficace de détournement à laquelle Tournier nous a déjà habitués dans ses romans précédents. Le grotesque ne serait donc pas simplement un effet de surface. En intégrant plusieurs strates sémantiques à la figure du Nain rouge, en faisant entrer dans son corps infirme les traits du grotesque, Michel Tournier crée l'illusion d'un corps mouvant qui rend les limites entre le réel et l'imaginaire indécidables.

Les analyses de Bakhtine et de Kayser s'entendent sur trois traits caractéristiques du grotesque : association d'éléments hétéroclites ou inversion des valeurs ; remise en question des notions de *decorum* et de *doxa*, des conventions et du pacte social ; production de rire et parfois de peur⁴. Nous examinerons ici deux manifestations du

grotesque dans la nouvelle *le Nain rouge*, en relation avec l'esthétique et l'érotisme : d'abord, la représentation du corps grotesque et ses liens avec les nains dans la peinture et la littérature ; ensuite, la panoplie des perversions physiques et psychiques qui tendent vers une esthétisation du réel.

« Lorsque Lucien Gagneron eut vingt-cinq ans... » Ainsi débute l'histoire du héros par qui le scandale arrive. Cette nouvelle étrange, inquiétante à plusieurs égards, se fonde sur l'infirmité d'un homme affecté de nanisme. Dans l'intervalle de douze pages scandées par des temps forts : virginité obligée, hétérosexualité, perversions sexuelles au travers du fétiche comme objet de jouissance, homosexualité, pédérastie et exhibitionnisme, Lucien Gagneron passera de l'état médiocre de petit homme souffreteux et moqué, clerc de notaire, au statut de surhomme, illustre Néron de cirque.

Il se demandait s'il se rechausserait. La question était cruciale car en renonçant aux dix centimètres de ses semelles compensées, il avouait, il proclamait à la face d'Edith Watson [son amante] qu'il était un nain et non un homme petit. (p. 106)

À partir de cette acceptation du corps monstrueux, la nouvelle adopte un rythme alerte, quasi euphorique, qui atteint son paroxysme à deux reprises, lors du meurtre de l'amante et lors du spectacle final au cirque Urbino. C'est autour de ce nain en livrée rouge, conforme à la tradition carnavalesque, que se déploient le drame des uns : viol et meurtre d'Edith Watson, asservissement de son ex-mari Bob, et la jouissance des autres : plaisirs pervers de Lucien à exhiber son sexe, à

fasciner son public. Le monstre n'est-il pas justement celui que l'on exhibe dans les foires, au cirque, que l'on montre et que la foule aime voir parce qu'il assume simultanément une charge grotesque, érotique et morbide ?

Le clerc de notaire avait disparu et avait fait place à une créature drolatique et inquiétante, d'une laideur puissante et envoûtante, à un monstre sacré auquel le comique ajoutait une composante négative, acide, destructrice. (p. 107)

Digne d'un personnage de Fellini, le Nain rouge présente non seulement des traits morphologiques grotesques avec toute l'« hyperbolisation » que cela suppose (Bakhtine), mais aussi des éléments psychologiques troublants qui creusent au fil du récit « le sentiment d'un abîme sans fond » (Kayser).

Le visage avait indiscutablement un air de gravité assez majestueuse-souveraine [...]. Ensuite tout se gâtait, car le cou était démesurément long, le torse rond comme une boule, les jambes courtes et arquées comme celles d'un gorille, et le sexe, énorme, cascadaient en flots noirs et violets jusqu'au niveau des genoux. (p. 106)

Le personnage se présente d'abord comme une métaphore du grotesque, un concentré d'érotisme dénué de toute pudeur, de tout lyrisme. Il « défamiliarise », c'est-à-dire déforme, inverse et déstabilise les valeurs conventionnelles qui régissent notre représentation hiérarchisée du monde, des sensations et des sentiments. Lucien Gagneron se décrit comme « supérieur à la racaille géante » et définit les autres comme « des échassiers », illustrant ainsi sa vision inversée du

monde. Cette rupture avec la norme et avec les codes en vigueur est donnée en accéléré dans la nouvelle : vie de clerc monotone, sexe à outrance, assassinat, délire et débauche, gloire mondiale au cirque, homosexualité et enfin ovation orchestrée par les applaudissements et les rires d'enfants. Le rythme est lui-même haletant, grotesque ; l'érotisme est un spectacle délirant. Ajoutons que le langage est aussi un facteur de perversion dans le mélange qu'il fait des registres musical et sexuel, dans l'usage abusif et excessif d'un lexique grossier, ordurier même.

Il possédait la clé, et là, métamorphosé en nain impérial, volontaire, piaffant, désireux et désiré, il soumettait à la loi du plaisir la grande femme blonde à l'air sophistiqué dont il était la drogue. Elle délirait sous son étreinte, et son chant d'amour qui commençait habituellement par des trilles gutturaux, des roulades pâmées, des vocalises répercutées sur trois octaves, culminait toujours dans des bordées d'injures affectueuses et ordurières. (p. 107)

De plus, en mettant l'accent sur l'autonomie de certains membres du Nain rouge, « sexe à pattes », « poignet coupé », en considérant le corps disgracié comme un objet, « pendentif », « godemiché », ou bien encore en accentuant les excroissances physiques de ce corps monstrueux érotisé à l'excès – le nain commande à son tailleur « un collant rouge sombre qui bosselait ses muscles et son sexe » (p. 112) –, le texte aggrave le côté trivial de l'érotisme. La livrée rouge et le foulard de soie mauve qui l'accompagne, tels un fétiche, endossent le rôle du sexe pour Lucien Gagneron. Son corps n'est plus alors qu'un cintre burlesque et meurtrier. De plus, la surexposition du sexuel a quelque chose de pornogra-

phique, d'obscène, autant d'indices textuels qui annoncent un événement macabre (en l'occurrence, la mort d'Edith l'amante).

Parallèlement, les numéros de cirque joués par Lucien Gagneron et Bob, « sa chose, son souffre-douleur », sont une illustration du grotesque et de la perversité qu'il induit. Il y a notamment deux scènes très représentatives : celle du mime du combat entre David et Goliath et celle du mariage entre Bob, le clown blanc, affublé d'une perruque platinée, de dentelle et de duvet de cygne, exagérément féminisé, et Lucien, l'auguste, « minuscule crapaud rouge » sautant et coassant dans les pans de la robe brodée de son partenaire.

Le nain constitue donc une figure autonome, singulière, parfois répugnante, qui revêt un intérêt particulier dans la mesure où elle cristallise sous les traits du grotesque les étapes tourmentées de la sexualité du petit homme. Mais le corps grotesque se nourrit non seulement d'une « overdose » d'érotisme mais aussi de valeurs esthétiques.

Le Nain rouge a des goûts pour le surprenant, pour le spectaculaire. Extraverti, il se prête à la métamorphose (nocturne-diurne). Sa nature monstrueuse, ambiguë, la dynamique grotesque des lignes courbes et surchargées de sa silhouette difforme, trouvent un point d'ancrage dans le baroque.

Dans son recueil *Petites proses*, Tournier évoque le style baroque en ces termes :

l'aspect vivant, biologique, presque physiologique [des édifices baroques]. Certains autels souabes ressemblent à des ventres ouverts avec leurs enrou-

lements roses, leurs coulées vertes, leurs rondeurs mauves⁵...

Après son inscription dans le grotesque et l'érotique, le Nain rouge s'inscrit tout à fait dans cette veine baroque. Les nains sont d'ailleurs des personnages baroques qui habitent les représentations picturales de Véronèse ou de Veslasquez : *Le Prince Balthazar Carlos avec un nain* (1632), *Le Bouffon El Primo* (1644), *Les Ménines* (1656), pour ne citer que celles-là.

De plus, *le Nain rouge* fait référence au nain Oskar Mazerath, héros du célèbre roman de Günther Grass, *Die Blechtrommel* (1959) dont le réalisateur Schlöndorff a fait un film en 1969. Plus près de nous, le dernier livre de John Irving, *Un enfant de la balle* (1995), met en scène Vinod, le clown nain achondroplase du Grand Nil bleu à Bombay. Les nains ont acquis un statut littéraire et cinématographique, au même titre que les ogres ; il serait sans doute intéressant d'établir leur généalogie à travers la peinture, la littérature et le cinéma.

Quoi qu'en dise Tournier, le nain Oskar Mazerath ou le nain Lucien Gagneron ne s'accompagnent pas d'un ressort féérique qui les apparente aux contes de Grimm ou de Perrault. Le nain des contes de fées se distingue du nain baroque de Tournier. Le premier, débonnaire, d'une monstruosité acceptable, asexué, et le second, d'une laideur offensive, d'une détermination agressive hors du commun, sexué, assument et sollicitent, sur le mode imaginaire, des fonctions différentes. Les uns seront fantasmés par les enfants, les autres par les adultes. Mais, comme se plaît à le rappeler Tournier, les nains sont avant tout des monstres « d'un usage très précieux dans les lettres comme dans les sciences : ils

jettent une lumière neuve et pénétrante sur les autres, les êtres dits normaux⁶».

Gnome, bouffon ou nabot, le nain qui refuse de grandir, stoppé dans sa croissance à l'âge de trois ans, comme chez Grass, ou le nain en livrée rouge qui accepte finalement sa petite taille dans l'arène du cirque, au milieu des siens, les petits, c'est toujours l'enfant refusant la virilité, l'impubère pétrifié cher à Michel Tournier. Au cirque, devant un public d'enfants, le nain rouge retrouve paradoxalement son enfance à travers un numéro avec son amant (le gag-Néron). Le saut final avec Bob «lui rappelait dans un vertige douloureux et voluptueux l'étreinte qui avait tué Edith Watson» (p. 118). Sans vertu corporelle, sans beauté, souvent énigmatique, le nain isole l'érotisme et amorce son élucidation au même titre que d'autres figures ambivalentes chez Tournier : l'ogre, l'androgynie, les jumeaux.

Si le nain qui circule dans les contes de fées est toujours hors d'accès, hors du désir et par là même frustrant, le Nain rouge, quant à lui, n'est pas uniquement fétiche grotesque de la rue, du bar puis du cirque. Il est également un personnage pervers et qui prend conscience de sa perversion dans le dédale de miroirs d'une salle de bain. Les charmes érotiques du miroir, comme les jeux spéculaires qui sillonnent l'œuvre romanesque de Tournier, renvoient ainsi, sous des angles divers, l'image narcissique des personnages. Indispensable au nain, le miroir devient un outil narcissique, un moyen de se rassurer, un médiateur entre l'enfance malheureuse et l'âge adulte meurtri. C'est à la fois l'objet des contes qui ne sait pas mentir à la reine

dans *Blanche-Neige et les sept nains* et l'éclat de verre qui rend à Robinson son image défigurée de vieil homme solitaire.

Le lieu de cette découverte essentielle tient dans une mise en scène de regards qui se joue précisément dans le labyrinthe de miroirs de la salle de bain d'Edith Watson, sa victime. Un véritable malaise entre le nain exhibitionniste et le lecteur-voyeur s'installe. L'infirmité monstrueuse va alors se transformer en une redoutable séduction qui jouera de la perversion sur toutes les gammes.

Lorsqu'il sauta du bac sur le tapis de caoutchouc de la salle de bain, il se trouva aussitôt entouré par une foule de Luciens qui imitaient ses gestes dans un dédale de miroirs. Puis ils s'immobilisèrent et ils se regardèrent. (p. 105-106)

Comme le note Jean Starobinski, « voir ouvre la porte au désir, mais voir ne suffit pas au désir... Voir est un acte dangereux⁷ ». C'est dans ce regard de lui-même, dangereux, aliénant, que lui renvoient les miroirs – une foule de Lucien – ou dans les regards de ses victimes – équivalent de cette panoplie de « moi » de rechange dont parle Jean Rousset – que le narcissisme de Lucien Gagneron s'épanouit. C'est sans doute la raison qui fait du Nain rouge un personnage qui provoque obscurément un trouble, comme lié au sentiment d'une monstruosité qui dérange, choque, voire dégoûte d'un point de vue esthétique, social et moral. Derrière le corps grotesque, il y a toujours chez Tournier le pervers. Point focal mouvant, le nain fonctionne manifestement comme un fantasme, avec son éventail de perversions derrière lesquelles se cache un érotisme inquiétant,

parodique. Le nain semble, en effet, participer de cette décentration de la vision ordinaire, de ses effets de trompe-l'œil et de miroirs déformants proprement baroques.

Les corps difformes, contrefaits dans le temps et dans l'espace, interpellent le lecteur et lui renvoient par une sorte d'inversion maligne un Eros embelli ou défiguré, tour à tour Narcisse amoureux ou Narcisse suicidaire. Le corps grotesque du nain est le siège d'une libido délirante qui oscille entre « la jubilation trépidante » jusque dans la mort et la fascination morbide pour la « volupté subtile et perverse » du corps aimé. Tournier traduit très bien cette ambivalence dans une comparaison avec la dissection humaine :

Le corps humain blessé, soigné, tué et mis en linceul, grand thème qui remue en chacun de nous des vertiges métaphysiques et des ivresses sado-masochistes. Il s'agit d'une dialectique assez perverse qui alterne cruauté et caresse, mise à mort et glorification⁸.

De plus, dans *le Nain rouge*, l'érotisme présente la qualité remarquable de métamorphose physique (Gagneron n'est pas nain mais homme petit) et psychique (honte-courage devient dignité-respect et peur du monstre sacré). Il s'agit là d'une « mutation qualitative » radicale. Le corps bafoué, grotesque est alors réinvesti d'un potentiel métaphysique, aussi présent dans le passage du rire concret et sauvage des débordements érotiques du nain au rire stylisé, esthétique et bénéfique de la foule déférente qui applaudit l'artiste nain.

Parce qu'il avait eu enfin le courage de sa monstruosité (...). Sa vie était un chef-d'œuvre et il était pris par moments d'une joie vertigineuse... (p. 11-114)

Lucien Gagneron n'est pas seulement pervers en raison de sa sexualité marginale (homosexualité, sodomie) qui remet en question l'ordre et la norme. Il l'est surtout parce qu'il fait coexister, dans une même unité physique et psychique, la désagrégation des conceptions habituelles de la sexualité et un érotisme spectaculaire, voire despotique. Le corps grotesque chez Tournier est loin de la joyeuse exubérance du corps rabelaisien. Ce corps est démembré, « zoomé », cérébral, toujours signifiant, destiné à transgresser la norme. Ses appétits, ses jouissances et ses ambitions n'ont de cesse de nous séduire ou de nous provoquer. En investissant autrement l'espace du désir, le corps grotesque assume tout un ensemble de perversions. L'histoire du miroir du diable, rapportée par Tournier dans *le Vent Paraclet*, nous éclaire sur la coïncidence corps-perversions-miroir puisque dans ce miroir fabriqué par le diable, « déformant bien entendu – pire que cela : inversant⁹ », l'image hideuse devient belle et *vice versa*. Le Nain rouge réalise alors la collusion du grotesque, de l'érotisme pervers et du baroque.

Il est là pour dénuer le monde de tout lyrisme, pour exposer sa dérision et surtout pour nous renvoyer nos propres infirmités sociales, morales, affectives. Jouissant de l'impunité des bouffons (indirectement de l'immunité des petits), Lucien Gagneron n'a pas simplement une fonction sociale et morale (sa vision des valeurs en contre-plongée est d'ailleurs révélatrice), mais encore une fonction esthétique puisqu'il permet un nouveau repérage de l'espace social (en décalé, avec ses angles et ses cadrages insolites). Si la perspective grotesque constitue une part de l'originalité de la nouvelle, elle n'acquiert sa singularité qu'amalgamée avec les dimensions érotique et baroque.

Notes

1. M. Tournier, «Le Nain Rouge», dans *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, «Folio»; les citations renvoient à cette édition.
2. Voir, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), Vendredi déguisé en homme-végétal qui plante des arbres à l'envers, les racines tendues vers le ciel; dans *le Roi des Aulnes* (1970), Abel Tiffauges-centaure de la faune prussienne ou affublé d'un sexe ridicule pour sa taille; dans *les Météores* (1975), Alexandre Surin, homosexuel flamboyant se fiançant avec Fabienne de Ribauvillers, lesbienne notoire et ramassant son ténia avec assiette et cuillère; ou encore, dans *la Couleuvrine* (1994), l'obèse et ridicule Exmoor perdant sa perruque fétiche rousse.
3. M. Tournier, *Le Vol du vampire*, Paris, Gallimard, 1983, «Idées», p. 31.
4. Voir M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, «Tel»; W. Kayser, *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, «Rowohlts Deutsch Enzyklopedie», 1957, réédité en 1960-1961; voir aussi Korthals Altes, «Du grotesque dans l'œuvre de Michel Tournier», *Revue des Sciences humaines*, octobre-décembre 1993, p. 79-91.
5. M. Tournier, *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986, «Folio», p. 129.
6. M. Tournier, *Le Vol du vampire*, p. 335.
7. J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.
8. M. Tournier, *Petites proses*, p. 106.
9. M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 50.