

TOURNIER, entre Mal et méchanceté

Ou le jeu de la malignité

Michel Tournier est au moins aussi connu pour son bonnet que pour ses talents de conteur : mais l'image bon enfant, rassurante, est aussi celle de l'ogre ; ogre aimable et séduisant, certes, mais ogre. L'auteur cultive cette ambiguïté à dessein. Dans *Le vagabond immobile*, n'écrit-il pas : « invité à la prison de Fresnes pour m'entretenir avec des détenus, je dis à mes amis : « Demain, je vais en prison ». Je constate qu'ils ne s'étonnent pas outre mesure. Visiblement, chacun pense : ça devait arriver. Le malentendu me fait voir en eux mon image patibulaire. »¹

L'écrivain fait ici un aveu qui est relayé dans son œuvre et ses entretiens par de nombreuses autres affirmations du même genre. Lire Tournier, c'est s'exposer au cliché de l'œuvre et de la vie, savamment entretenu par l'intéressé : « tout de même, se dit-on, il exagère »... réaction spontanée à une lecture qui devient soupçonneuse : ni lard ni cochon mais provocation ou sentiment confus que l'on passe de l'autre

côté ? La confusion entre une image publique et privée, entre les fantasmes de la fiction et la mise en avant des mêmes fantasmes que l'auteur justifie, développe dans ses interview, donne à penser. Cette confusion, qui part d'une sympathie entre le lecteur et l'auteur, permet à ce dernier de nous faire avaler les pires couleuvres. Il peut ainsi mêler deux voix, et faire admettre comme vrai ce qui demeure des plus contestables. La liaison entre perversion et méchanceté est ainsi exposée dans son œuvre sous le sceau d'un lien fondamental, essentiel, indissoluble, que l'on ne peut accepter, et que l'on pourtant doit admettre pour pénétrer dans le « système » de Tournier. Ce lien est à la fois jeu, provocation, réflexion sur le statut de la fiction... Il oblige le lecteur — et le critique — à un permanent effort de désolidarisation en même temps qu'il entretient — par cette réaction de défense — un sentiment de culpabilité (la retraite « morale », ou « normative » ; comme le dirait le dandy des gadoues dans *Les*

Météores, les « fleurets » — élite homosexuelle — contre les niais — « racaille hétérosexuelle »).

Cependant, le lecteur familier de cet auteur réagira spontanément : « des méchants chez Tournier ? Quels méchants ? » et ce avec raison : de méchant, dans l'œuvre de Tournier, il n'y a que Gilles de Rais... les autres personnages sont même plutôt sympathiques et séduisants (et cette séduction est elle-même problématique : nous sommes indiscutablement troublés). Cette étude concerne donc en définitive moins l'articulation méchanceté / perversion, que le remplacement d'une donnée *a priori* admise par tous — le statut, l'image de « méchant » — par celle de pervers — pervers qui n'est nullement méchant, et c'est bien ce qui gêne le lecteur. C'est cette substitution que j'analyse comme malignité car elle quitte rapidement la question des personnages pour celle de la fiction, en tant que travail élaboré, calculé, trafiqué même, pour faire gober (presque) n'importe quoi au lecteur...



© Wolfgang Osterheld

La question s'est donc déplacée vers la narration et vers l'écriture (avec les va-et-vient qu'entretient Tournier entre ces deux voix, surtout à propos de thèmes scabreux).

S'il y a donc articulation méchanceté / perversion, c'est bien par défaut de... méchanceté : si Tiffauges, dans *Le Roi des Aulnes* était méchant, quel soulagement... de même pour beaucoup d'autres ; mais ce n'est pas le cas. Cette articulation est exhibée sous le signe de l'innocence, non de la méchanceté.

C'est pourquoi, plutôt que de parler de méchanceté, il serait plus juste de parler de « malignité » : une méchanceté raffinée, pourrait-on dire, intellectuelle, perverse, calculatrice, souterraine. Il y a en effet peu de méchants dans l'œuvre de Tournier : le plus méchant, le vrai méchant, serait peut-être plutôt celui qui tire les ficelles... Et cette malignité, en même temps qu'elle est le lieu d'un travail d'interrogation sur un enjeu très vieux de la littérature (les limites du dire et l'instance morale), s'attache à réfléchir également sur les pouvoirs de la fiction.

« Malignité » : ce pourrait être la version / vision tourniérienne du mal et de la méchanceté.

Visite au musée tourniérien

Chez Tournier, on se trouve immédiatement dans un musée scandaleux de perversions et de marginaux, de goûts bizarres, de plaisirs malsains, de régression, bref dans une zone qu'on hésite à explorer. Sentiment de malaise qui est souvent le lot du lecteur : le

jugement de Raymond Queneau, favorable cependant à la publication de son premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, était « hérissé de réticences » ; un jumeau ayant achevé *Les Météores*, m'avoua son malaise devant ce roman ou la gémellité tient une place prépondérante. Il n'est pas jusqu'à certaines thèses à faire l'aveu de ce sentiment². Sentiment d'autant plus vif qu'il tient autant de la fascination que de la répulsion³. Que l'on juge un peu : Vendredi s'accouple avec la terre d'Espéranza, Robinson, tentant de rompre une chasteté pesante se fait piquer le gland par l'araignée qui a élu domicile dans le tronc d'arbre qu'il a gaillardement pénétré ; Tiffauges s'affole devant les plaies et lèche le genou entaillé d'un camarade d'école, vante ses mains « habiles à se glisser dans l'échancrure d'une chemisette ou d'une culotte courte », contemple avec délice les fruits de sa défécation et invente un remède miraculeux à la mélancolie, le « shampooing-chiottes » ; Alexandre, le « dandy des gadoues », élit domicile dans une décharge, court le bois de Vincennes pour finir dans les bras d'un dresseur d'éléphants dont le sperme sent le jasmin, s'amourache d'éboueurs, rôde dans les docks de Casablanca, fait l'éloge de la masturbation et de la sodomie ; le petit Tupik, effrayé de devoir être un jour velu et homme comme son père, se castre avec un rasoir ; on découvre les crimes abominables de Gilles de Rais rapportés en détail par ses complices lors de son procès (rapt, torture, agonie entretenue, sodomie, strangulation, infanticide, crémation)... La régression est partout présente par l'expérience retrouvée de la vie symbiotique (boue, souille, puisard, cave, grotte) ; on trouve, à travers les différents livres, un catalogue assez large de perversions, depuis le vampirisme (appropriation de la plaie, *Le Roi des Aulnes*, *Gilles et Jeanne*, *Les Météores*), jusqu'au fétichisme (*Contes*, *Le Roi des Aulnes*,), en passant par la coprophilie (*Le Roi des Aulnes*, *Les Météores*, *Contes*), la pédophilie (*R.A.*, *Mét.*, *La Goutte d'Or*,

contes), sans oublier, même si elles sont moins évidentes ou lisibles, bestialisme, anthropophagie, nécrophilie (« la mort donnait à sa chair une plénitude qu'elle n'avait jamais connue à l'état vif » (*Le Roi des Aulnes*, p. 538). Les scènes de genre ne manquent pas non plus : depuis le jeune éboueur qui se fait dévorer par les rats d'une décharge dans *Les Météores* (« Ils se sont acharnés sur le sexe. La nuque et le sexe. Pourquoi ? Le bas du ventre, seul dénudé, n'est qu'une plaie sanglante. *Je m'absorbe dans la contemplation* de ce pauvre mannequin désarticulé qui n'a plus d'humain que l'obscénité des cadavres » p. 304 — je souligne) ; les jumeaux et l'enfant roux empalés du *Roi des Aulnes* (« percés d'oméga en alpha, les yeux grands ouverts sur le néant », p. 577), Jeanne sur son bûcher (« une pauvre charogne à demi-calcinée, une tête chauve avec un œil éclaté qui s'incline sur un torse boursoufflé, tandis qu'une affreuse odeur de chair carbonisée flotte sur la ville », *Gilles et Jeanne*, p. 39) ; le portrait en pied du nain rouge (« ... 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 » *Le Coq de Bruyère*, p. 106)... On l'aura compris, les êtres bizarres, monstrueux, marginaux, aux destins peu communs fourmillent dans l'œuvre de Tournier.

La plupart des héros de Tournier se distinguent donc par des « déviances » affirmées (l'auteur remettant implicitement en cause la « normalité ») : homosexualité, fétichisme, sadisme ; des données physiques exceptionnelles (gémellité, gigantisme, nanisme, microgénitomorphisme)... Quel est le sens de cette galerie de portraits et de scènes, dont le nombre et la récurrence indique un des thèmes récurrents de l'œuvre ? Tournier s'est souvent expliqué à ce propos. Il affirme que monstrosité et perversion sont romanesques car elles engendrent l'écart, la différence : « à partir du moment où l'on échappe au gaufrier que vous

impose la société, on devient pervers. Mais en même temps inventif et précieux pour le romancier ». Mais rien ne permet d'en faire une valeur, rien ne permet d'en tirer une supériorité : le lien qualitatif entre perversion et valeur est autoritaire, arbitraire, et s'impose au lecteur comme une donnée incontestable — c'est-à-dire à ne pas contester... Pour Tournier, « les monstres sont d'un usage précieux : ils jettent une lumière neuve et pénétrante sur les autres, les êtres dits normaux. Le pervers ou le monstre est donc le révélateur d'une société à laquelle il oppose la densité, la rigueur de son univers »⁴ ; il ajoute que pour lui, « le héros de roman doit être un personnage fort, systématique, qui plie les choses et les êtres à son équation personnelle. Or le pervers se taille un milieu et une société sur mesure » (id., p. 105). La notion de perversion est donc très précise : « elle est le développement d'une rationalisation forcée et d'une cohérence à tout prix transformant en destin la vie de leur personnage »⁵. Tournier reprend pleinement à son compte la définition de son ami Gilles Deleuze : « la perversion ne se définit pas par la force d'un désir dans le système des pulsions, le pervers n'est pas quelqu'un qui désire, mais qui introduit le désir dans un tout autre système, et lui fait jouer, dans ce système, le rôle d'une limite intérieure, d'un foyer virtuel, d'un point zéro »⁶. En ce sens, Tiffauges sera l'incarnation la plus achevée de pervers. Rien de bien nouveau donc, lorsque l'auteur affirme que le héros est... différent ; en revanche, on peut constater une subtile torsion des valeurs par le renversement opéré : le déchet (au double sens de rejet social et de consommation) devient une norme (et surtout romanesque) ; de plus, le personnage hors-norme l'est toujours à la fois par un physique, et un comportement : le dandy des gadoues, le personnage central des *Météores* est un homosexuel flamboyant et excentrique ; Tournier a beau affirmer que le personnage lui a échappé au fur et à mesure de l'écriture de son roman, on ne peut s'empêcher

parfois de penser qu'il n'y a pas loin de la narration à l'apologie (le comportement érigé comme valeur, comme partage entre les élus et les autres). Il y aurait donc plus malaise que méchanceté, du moins pour ce qui concerne les personnages de l'œuvre.

Et cependant, le mal existe chez Tournier, introduit par une idée essentielle, celle « d'inversion maligne ». L'univers qui organisait la vie du héros bascule soudain dans son envers négatif, ou trouve une nouvelle vie, un nouvel accomplissement dans cet envers. L'inversion peut être maligne ou bénigne : « l'inversion bénigne. Elle consiste à rétablir le sens des valeurs que l'inversion maligne a précédemment retourné. Satan maître du monde, aidé par ses cohortes de gouvernants, magistrats, prélats, généraux et policiers présente un miroir à la face de Dieu. Et par son opération la droite devient gauche, la gauche devient droite, le bien est appelé mal et le mal est appelé bien » (*Le Roi des Aulnes*, p. 123). Un exemple ? « L'une des inversions malignes les plus classiques et les plus meurtrières a donné naissance à l'idée de pureté. La pureté est l'inversion maligne de l'innocence. L'innocence est amour de l'être, acceptation souriante des nourritures terrestres et célestes, ignorance de l'alternative infernale pureté-impureté. (...) La pureté est horreur de la vie, haine de l'homme, passion morbide du néant... » (id, p. 125). A la fin du *Roi des Aulnes*, tout l'univers de Tiffauges, construit à partir de la cohérence et de l'ordre de la forteresse de Kaltenborn où sont entraînées les recrues des jeunes hitlériennes, bascule dans l'horreur : le jeune juif qu'il a recueilli, échappé miraculeusement de l'évacuation d'un camp de concentration, décrit la réalité de celui-ci à Tiffauges : chaque détail de la vie à Kaltenborn — entraînement, dénombrement des recrues, douches, cérémonies — trouve son pendant dans le camp (travail forcé, appel, gazage, pendants ou exécutions publiques et en musique) et cela jusqu'au « Canada », paradis pour Tiffauges, mais réserve des

richesses prises aux prisonniers dans le camp. La débâcle fait tomber un à un les signes et la cohérence que Tiffauges avait élaborés, parmi lesquels l'un des plus essentiels, la phorie⁷. C'est sous cette figure que s'incarne le mal dans ces romans.

Un personnage sort pourtant du lot : Gilles de Rais. C'est en effet le seul de tous les personnages de l'œuvre de Tournier que l'on peut considérer comme « méchant », comme véritable incarnation du Mal. Mais c'est aussi la seule figure historique authentique qu'il ait mise en scène, figure qui a inspiré beaucoup d'autres écrivains avant lui (Sade, Hugo, Michelet, Flaubert, Huysmans, et bien sûr, Klossowski et Georges Bataille). L'unicité de ce cas et la brièveté du récit n'en font pas une exception pour autant : plutôt une concentration de nombre de thèmes chers à l'auteur et qui trouvent une de leurs plus saisissantes illustrations dans l'achèvement du récit et l'idée d'un salut par l'abjection : puisque le Mal sort du Bien, pourquoi le Bien ne sortirait-il pas du Mal ? En d'autres termes, puisque Gilles de Rais était bon et qu'il est devenu mauvais, pourquoi, une autre inversion ne serait-elle pas possible ? Jeanne d'arc d'abord condamnée et traitée de sorcière (inversion maligne), a été par la suite réhabilitée par Charles VII (inversion bénigne), alors que Gilles de Rais n'a pour le moment connu que l'inversion maligne. « Mais sait-on jamais » ajoute Tournier en manière de provocation. On peut justement s'interroger sur ces deux problèmes liés de façon étroite, ne pouvant fonctionner l'un sans l'autre :

1) la question des valeurs de la fiction, car ces valeurs sont sujettes à caution (le salut par l'abjection, par exemple, ne va pas de soi)

2) l'utilisation par Tournier de structures narratives particulièrement complexes qui sont à la fois moteur et masque, *stimulus* et anesthésie des réflexes défensifs du lecteur (l'inversion des signes finit, dans son mouvement incessant, par égarer et tout rendre possible).

De l'inversion maligne à la malignité

Cette question des valeurs est au centre de la lecture que l'on peut faire de l'œuvre : on l'a vu, les personnages sont porteurs de valeurs bien particulières, plutôt marginales, exceptionnelles, que la société traite de « perverses ». Mais d'où vient le malaise ? Il vient précisément d'une confusion entre deux voix, celle du narrateur et de l'auteur. Même si Tournier répète : « je suis de ceux qui ne se mettent jamais en scène dans leur propres romans » ou qu'il « ne s'amuse pas à faire de l'archéologie personnelle », on en doute ; au demeurant cette réponse habile (dans l'utilisation d'un cliché) n'est qu'un biais pour rendre la question oiseuse : question en définitive moins relative à un déchiffrement des fantasmes de l'auteur qu'à un statut particulier de la fiction. Souvent, l'auteur reprend à son compte les rêveries, fantasmes, et dans une moindre mesure, pratiques de ses personnages. Aussi un lecteur ne peut-il s'empêcher de faire le lien : « il faudrait... repérer les harmoniques et échos entre les voix des personnages et celle de Michel Tournier qui semble parfois se superposer à elles. Nombre de réflexions (pour l'enfance, la sexualité, la société, la religion...) prêtées à un personnage qui les développe dans l'optique de sa perversion, sont abordées par l'auteur pour son propre compte dans *Le Vent Paraclet*, *Le vagabond immobile*, ou au cours de tel ou tel entretien » (*Des monstres et des pervers*, op.cit, p. 120). Et Najja Sini rajoute que « (...) d'autres procédés migrent ainsi des récits fictifs au récit « véridique » : les définitions, les citations, la recherche étymologique, les formules algébriques... » (op.cit, p. 244), tout un savoir, une érudition à la fois exhibée et implicite. Effet d'« encyclopédie » (au sens stylistique du terme) traditionnel : effet de barrage, de protection, de justification (et incitation à la contestation chez Tournier).

Parfois, il semble y aller avec un malin plaisir : on connaît l'importance du

thème de la blessure dans l'œuvre, et la séduction qu'elle exerce ; or dans une chronique, Tournier écrit que « la chair à vif, c'est autre chose que la peau nue, et l'arrachement d'un pansement qui découvre la gueule rose et gaufrée d'une cicatrice toute fraîche, cela va tout de même plus loin qu'un banal strip-tease. Qu'attend-on pour explorer les ressources érotiques de la chirurgie ? » (*Le Figaro*, 10 octobre 1986). Cela lui donne l'occasion de « faire un beau morceau » — le jeu de mots le ferait sourire —, une belle description ; et la complaisance serait transmuée en compassion ou sentiment esthétique. Dans *Le vent Paraclet*, il écrit, après avoir rappelé sa conception de la perversion : « j'en connais un qui s'est aventuré presque partout et s'est toujours arrêté en chemin. Nécrophile impuissant, hétérosexuel sans lendemain, pédéraste raté, zoophile réticent, fétichiste indigent, coprophage pignocheur, pédophile sans patience... » (*V.P.*, p. 123). C'est détourner l'attention du lecteur vers un faux problème. La perversion est ce qui justifie moins une complaisance autobiographique qu'une structure narrative. Comme on l'a vu, le pervers est un obsédé de lecture et de déchiffrement, et s'efforce de construire un univers d'une cohérence absolue (qui lui est propre certes, mais cela ne change rien). Et, d'une certaine façon, c'est précisément cette structure qui permet, construit, entretient le malaise. Plus qu'une inversion maligne dont elle n'est en vérité qu'un des rouages, il y a une profonde malignité dans la structure de la fiction chez Tournier.

Cette malignité passe d'abord par une écriture qui se veut absolument lisible : la réécriture de ses romans dans des versions pour enfants s'inscrit dans ce sens (c'est le cas notamment de *Vendredi* et des *Rois Mages*). Tournier a toujours réclamé une écriture transparente, une « forme aussi conventionnelle que possible », dépouillée de l'artifice rhétorique ou des abus de construction qu'il dénonçait dans le nouveau roman (sa définition de

l'avant-garde est assez amusante). On pourrait faire l'objection que nombre de contes ou de nouvelles destinées à un public « jeune » ont pour thème ou évoquent une réalité parfois bien trouble : et l'on peut aussi douter de la capacité de réception pour un enfant d'une histoire comme celle de Tupik et de son automutilation correspondant à un cheminement intellectuel peu vraisemblable chez un personnage de dix ans. Mais cette lisibilité est largement dépassée — et paradoxalement malmenée — par une attention rigoureuse à la structure, à l'architecture même du roman. L'utilisation du mythe, de l'allégorie, et d'autres systèmes symboliques complexes (héraldique, linguistique, sémiotique, musique — par la structure de fugue, d'échos et de contrepoints) permettent une maîtrise absolue. D'une part car ils sont l'objet d'une reconnaissance immédiate du lecteur, induisant un sentiment de sécurité (pas de méfiance, je suis en *terra cognita*). D'autre part car l'auteur a toute liberté pour détourner de leur sens original ces savoirs, ou les agencer dans le roman sous une forme la plus travaillée possible : « c'est l'une des principales critiques négatives que l'on peut porter sur l'œuvre de Tournier, que même ses produits les plus réussis, ses grands romans mythiques, souffrent de cette même rigidité de structure, de cette super-structuration et de cette cérébralité excessive où tout — même les aberrations les plus fantastiques, les plus insolentes — est soumis à la même contrainte formelle »⁸.

Poésie et musique de la malignité, ou l'enchantement calculé

De même que la prolifération des signes est apocalyptique dans *Le Roi des Aulnes*, de même la complexité des structures représente-t-elle une menace, ainsi que le jeu infini de déchiffrement du lecteur (doublant celui du personnage, mais forcément perdant, car toujours en retard sur l'auteur). C'est ainsi que l'auteur affirme que « les vrais ressorts du roman

ne sont pas plus psychologiques et historiques que les pistons et les bielles des petites locomotives électriques des enfants ne font vraiment avancer la machine. C'est une énergie *sui generis* qui l'anime. C'est ainsi par exemple qu'il ne faut pas demander qui, à la fin du roman, a empalé les trois enfants sur les épées monumentales scellées dans le garde-fou de la terrasse du château. Qui ? Mais tout le roman, bien sûr, la poussée irrésistible d'une masse de petits faits et notations accumulées sur les quatre cent pages qui précédent ! » (*Le Vent Paraclet*, p. 129). La force de cette structuration est donc de se porter et de finir par s'engendrer elle-même. Et c'est là que le lecteur est pris au piège : la perversité est un système qui est lui-même porté, traduit et alimenté par d'autres structures symboliques ; en d'autres termes, il est impossible — alors que le malaise est flagrant et créé sciemment — de distinguer le mal et le bien, et ce d'autant plus que ce réflexe (c'est mal, c'est bien, la bonne vieille norme morale) est ridiculisé. La malignité révèle ce qu'elle est : une intelligence démesurée, qui pénètre la réalité et la fiction sans distinction, perturbant tous les cadres habituels de référence, en particuliers moraux et spirituels.

Poison subtil rendu plus efficace encore par un dernier élément : la musique de l'écriture de Tournier. Musicalité qui est d'abord structure (l'auteur accepte volontiers cette lecture, et rappelle combien Bach est présent en ce qui concerne l'architecture générale de son roman)⁹. Musicalité qui contribue au vertige de la lecture, que reproduit le roman ; vertige de Tiffauges qui est linguistique d'abord lorsqu'il fait part d'un mot qui lui tarabuste l'esprit (« boustrophédon » : une écriture qui va de droite à gauche et inversement ; encore une image de la spécularité, du double, de l'inversion) ; vertige musical lorsqu'il arrive à Kaltenborn, où sont entraînées les recrues hitlériennes : « Tiffauges observait le fonctionnement de la lourde machine. Parce que la discipline était de fer et les élèves triés sur le volet, elle tournait à plein

régime, sans grincement, au son des trompettes, des fifres, des tambours et surtout des piétinements de bottes. Mais ce qui frappait le plus Tiffauges, c'étaient les chants énergiques, préférés par des voix dures et limpides, qui éclataient à tout moment et semblaient se répondre d'un pont à l'autre de la citadelle ou des alentours immédiats » (*Le Roi des Aulnes*, p. 382) ; vertige poétique enfin lorsqu'il assiste à une parade militaire, et qu'il emprunte sans le dire un vers du poète de Hérédia : « cette musique triste et obsédante, *le piétinement sourd des légions en marche*, les travées régulièrement soulevées par la même houle... » (id, p. 394). À chaque fois c'est la même fascination, par la répétition inlassable, la multiplication des reflets (symbole du miroir vénitien dans *Les Météores*). Et cette musicalité se retrouve dans l'écriture même de Tournier, qui, il faut le reconnaître, à une « voix » facilement identifiable. Cette voix, cette petite musique pourrait-on dire est un peu un compromis d'hypnose et de berceuse. Le pouvoir de la poésie est connu : il séduit et charme par le son avant qu'on en saisisse le sens. L'écrivain italien Leonardo Sciascia lut avidement le poète d'Annunzio pendant sa jeunesse, lecture qui fut, comme il l'avouera plus tard, une « vaccination ». Des années

après, en 1987, lorsqu'il écrivit *12+1*, enquête sur le poète et une de ses maîtresses, il recopiera en prose des vers du poète « pour que rien ne se perde de leur folie et de leur atrocité, car la prose ne pardonne pas ». La musique convainc, elle participe au discours d'embrigadement, et au viol psychologique. S'il y a malignité, elle se situe aussi là, dans cet effet de pouvoir sous-jacent.

Malignité qui est avant tout jeu de l'esprit, provocation, subversion des conventions morales, goût affiché pour la marginalité : Tournier ne bénit-il pas en lui dans son ascendance « le côté Fournier », rebelle, provocateur, insoucieux des codes, plus intéressant que le côté Tournier, doux et gentil mais somme toute pas très excitant ? Malignité qui n'est pas qu'un goût commun pour l'insolence, mais une entreprise plus profonde, plus générale et plus complexe de subversion, et de remise en question du statut de la fiction romanesque. Malignité qui acquiert une force d'autant plus grande qu'elle ne se dépare jamais de l'ironie : malin et cruel comme un enfant, écrivain de la longue distance (ses romans sont composés sur plusieurs années), le sieur Tournier affûte ses armes et ses appeaux avec un savoir-faire d'ogre et de Petit Poucet.

Daniel PÉRIER

1. *Le vagabond immobile*, textes de M. Tournier et dessins de Jean-Max Toubeau, Gallimard, 1984, p. 93.

2. C'est le cas de Eeva Lehtovuori, dans sa thèse, *Les voies de Narcisse ou le problème du miroir chez M. Tournier* : « d'après notre lecture critique des textes de Tournier, il faut aboutir à la conclusion que seule une lectrice qui oublie son sexe peut entrer dans ce jeu spéculaire, comme un « autre » invité à participer à la joie créatrice.(...) Echo est obligée d'oublier son corps pour supporter la lecture de Tournier — ou pour ne pas faire de sa lecture une « é-crit-ture » agressive et frustrée (comme la nôtre en a peut-être donné l'impression » (p. 368, je souligne). L'accusation de misogynie n'est pas nouvelle ; en revanche, cette misogynie n'a été que très peu étudiée comme programme de lecture, ou élément constituant de l'œuvre (qu'est-ce qu'une lecture masculine ? qu'est-ce qu'un monde privé de femme et, en conséquence, privé de son action, de son regard ?).

3. Najia Sieni écrit au début de sa thèse (*Analyse textuelle des Météores*) : « le danger que présente une telle œuvre à la lecture est son pouvoir de fascination. On est subjugué par cet écrivain » (p. 3), ajoutant plus loin que « le paradoxe de l'écriture de Tournier c'est qu'elle séduit et irrite » (p. 184). Il est frappant de lire l'amalgame inconscient opéré entre l'œuvre (« œuvre ») et l'auteur — et non le narrateur — (« écrivain » et « Tournier » renvoyant d'ailleurs au fabriquant et à l'homme public)...

4. Cité dans l'article de J.B. Vray, " De l'usage des monstres et des pervers ", revue SUD, 1986, n° 61, p. 106.

5. Idem.

6. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Editions de Minuit, p. 353-354.

7. « Il voyait s'édifier un univers qui reflétait le sien avec une fidélité effrayante et qui inversait tous les signes », *Le Roi des Aulnes*, p 352.

8. Colloque de Cerisy, NRF, 1990, *La question de l'origine*, p. 63.

9. *Le Vent Paraclet*.