

Pour une po(i)étique du « *Noli me tangere* »

Essai hétérologique

Une distance tout autant ironique que perturbante s'instaure entre l'auteur et son œuvre. Toute lecture cherche à dissimuler cet écart. Mais l'œuvre reste suspendue dans l'espace du « *noli me tangere* », telle une reformulation de l'idée de l'impossible. « *L'impossibilité*, dit Hollier, est l'attribut essentiel, la condition de possibilité de la littérature »¹. Vouloir s'en approcher, c'est impossible, car l'interprétation ne diminue point l'écart, au contraire, elle rend saillant l'éloignement, l'abîme séparant Moi de l'Autre. « *Noli me tangere* » : on demeure dans la dimension de l'impossible, de la distance, ou encore dans celle du débordement, de la débauche – de l'interprétation ...



« Jésus lui dit : „Femme, pourquoi pleures-tu ? qui cherches-tu ?” Mais elle, croyant qu'elle avait affaire au gardien du jardin lui dit : „Seigneur, si c'est toi qui l'as enlevé, dis-moi où tu l'as mis et j'irai le prendre.” Jésus lui dit : „Marie.” Elle se retourna et lui dit en hébreu : „Rabbouni” ; ce qui signifie maître. Jésus lui dit : „Ne me touche pas ! car je ne suis pas encore monté vers mon Père. Pour toi, va trouver mes frères et dis-leur que je monte vers mon Père qui est votre Père, vers mon Dieu qui est votre Dieu.” »²



Il existe des écrivains qui ont du mal à s'exprimer. Il en existe encore plus qui ont du mal à parler de la création littéraire. Eux, ils se mettent du côté de l'indicible, de l'informulable de la littérature. Du côté du silence. Pour eux, ce sont les mots récupérés non sans – peine ou plutôt cette acquisition, ce travail difficile portant sur les mots – qui parlent. Lorsqu'il s'agit de création littéraire, Michel Tournier a du mal à se taire. Son activité met indubitablement en valeur une attitude omnisciente.

¹ Cf. Hollier, Denis, « La littérature doit-elle être possible ? », in *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 15.

² Jn 20, 15-17.

Cet usage « abusif » des mots, qui est, on le sait, l'une des marques nécessaires de toute sublimation de l'œuvre, porte le signe d'une perversité. La volonté de tout dire, de faire comprendre tout, de répéter s'il le faut, enveloppe à coup sûr une peur profonde. La possession inassouvissable des mots qui caractérise le surinvestissement typiquement tournierien du code linguistique serait la traduction d'une peur inconsciente. C'est au sujet de la phobie du petit Hans que J. Kristeva parle d'« une peur parlée ». En effet avec la parole – comme objet signifiable – Tournier dissimule la peur, la tue, l'apprivoise : la symbolise. Toute symbolisation va de pair avec un meurtre symbolique. L'enfant du « Fort-Da », par la répétition du mouvement de la bobine, tue la mère, et lui trouve un ersatz, un substitut : la parole qui cache donc le monstre naissant, le monstre qui hante l'auteur : l'œuvre. Ainsi masquée, l'œuvre laisse deviner un Tournier au moins à double visage, un « monstre féérique » : alors que l'un veut tout dire, l'autre, auto-suffisant, se replie sur soi-même dans une solitude essentielle.



« *L'écrivain ne lit jamais son œuvre. Elle est, pour lui, poursuit Blanchot, l'illisible, un secret, en face de quoi il ne demeure pas. Un secret, parce qu'il en est séparé* »³. Susceptible d'ouvrir une multitude de pistes, ce passage préfigure les deux directions que l'on essaie de poursuivre. La première, s'organisant autour d'une rupture, nous mène à un écart, à un partage, moment que Julia Kristeva appelle « moment thétique » (« *coupure produisant la position de la signification* »⁴). C'est le moment qui fait de l'un l'autre, du sujet un objet. La rupture qui se produit d'une part entre auteur et lecteur, de l'autre entre auteur et œuvre, est toujours à l'image de la scission qui coupe *moi* de l'autre, *moi* du réel (réel : impossible). On sait que « *dans l'histoire du sujet, telle que peut la reconstituer la théorie de l'inconscient, nous retrouvons à deux reprises ce moment thétique dans le procès de la signifiante à partir duquel s'organise la signification au stade du miroir et à la „découverte” de la castration* »⁵. Découlant de cette première différence irréparable (ce que Blanchot appelle « illisibilité » de

³ Blanchot, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13 ; (Blanchot, 1955).

⁴ Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, en particulier pp. 41-49.

l'œuvre), la seconde direction à dégager conduit au concept de répétition. C'est elle en effet qui vise sinon à anéantir, du moins à dissimuler ledit écart maintenant le désir de comprendre l'autre, le désir de l'autre. Et c'est le désir d'un autre texte qui fait surgir « l'obsession » liant l'auteur à un thème privilégié. La répétition s'impose donc comme objet d'étude sous plusieurs aspects. En tant que principe poétique de fonctionnement, elle véhicule tout travail du texte, le procès de la signifiante. Aussi la reprise, la réitération du même engendre-t-elle un autre, l'autre texte, le texte de l'autre. Et dans ce va-et-vient, dans ce jeu qui se trouve à l'origine de toutes les « versions » – inversions, perversions – rythmant et mesurant l'univers romanesque tournierien, la différence entre les variétés finit par s'estomper. Jusqu'à ce que *opus* et *auctor* se retrouvent dans le silence d'« une curieuse solitude ». Dans le non-symbolique, dans le réel, dans la mort.



La répétition, principe inhérent à toute écriture, se définit comme une inéluctable nécessité apriorique qui mène à travers les approximations vers le « *On [...], ce qui apparaît au plus près, quand on meurt* »⁶. Et si la répétition en tant que système de fonctionnement, laquelle chez Tournier se réalise comme la répétition du système binaire même, arrivait à fonctionner non « *comme modèle et comme calque* »⁷, mais à s'évanouir justement par la réitération du même (qui n'est pas tout à fait le même) poussée à l'extrême ? Autrement dit, parviennent-ils, ceux qui connaissent la mouvance de la répétition, les « répétés », à communiquer entre eux par des tiges souterraines « *de manière à former et étendre un rhizome* »⁸, ou au contraire, agissent-ils, pour rester dans le métaphorisme arborescent, par les racines, par une généalogie, détentrice de l'homogène et de la logique binaire ? La question soulevée reste à débattre. Pour l'instant, on se contente de « *partir au milieu, par le milieu* »⁹ avec Deleuze et Guattari, dans cette approche de la notion de répétition.



⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ Blanchot, 1955, p. 24.

⁷ Deleuze, Gilles, – Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 33.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 36. « *C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse* » (p. 37).

Dans ce qui suit on s'attache à esquisser la notion freudienne et lacanienne de la répétition. C'est le texte majeur de Freud, *Au-delà du principe du plaisir* (1920) qui introduit l'idée de répétition liée aux pulsions de destruction. Il est plus que notable que le *Vocabulaire de la psychanalyse*, en parlant de la compulsion de répétition, et des pulsions de mort, passe sous silence le jeu de « Fort-Da ». Or, cette expérience a largement contribué à circonscrire le déplaisir que l'enfant se fait subir régulièrement par le mouvement de la bobine. Ce jeu alternant l'amour et la mort, et les traces que le mouvement de ce va-et-vient taille symboliquement (à proprement parler sur le symbolique) reçoivent un accent particulièrement important. Outre la portée « poïétique » qu'on lui attribue dans l'acte de création, le « Fort-Da » en tant que le premier jeu d'enfant revêt une étendue philosophico-ludique. C'est dans cette ligne de pensée que l'on a à comprendre l'analyse de J. Derrida¹⁰ : le concept du jeu s'intègre dans « *la chaîne des substitutions par laquelle il spécifie sa démarche : différence, différance, écriture, trace, archi-trace, réserve, gramme, dissémination, etc.* »¹¹. Sans doute est-on « *d'entrée de jeu dans le jeu* »¹². De plus, on sait que la première condition « *qu'il y ait jeu quelque part dans le monde est que quelqu'un puisse imaginer quelque chose d'autre que ce qui est. [...] S'il y a jeu, ce ne peut être que là - en ce Da dont le Fort n'est jamais loin* »¹³.



Le phénomène de la répétition dans la pratique psychanalytique renvoie directement à « *une fixation psychique du malade au traumatisme* »¹⁴. Sa théorisation, que Freud entreprend à partir de 1920, met au jour un principe de fonctionnement psychique autre que le principe de plaisir. Ce principe lié à la destruction, à la mort, à

¹⁰ Cf. Derrida, Jacques, « Spéculer – sur Freud », in *La carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 275-437.

¹¹ Voir Edouard Delruelle, « Le jeu et la différence », in *Claude Lévi-Strauss et la philosophie*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1989, pp. 109-127 [diffusion française : Éd. Universitaires, Coll. « Le point philosophique »]. À propos du jeu voir aussi « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, pp. 409-428.

¹² Derrida, 1967, p. 410.

¹³ Cf. Henriot, Jacques, « La question du jeu », in *Encyclopédie Philosophique Universelle I*. « l'Univers Philosophique », volume dirigé par André Jacob, Paris, P.U.F, 1989, pp. 622-631.

Thanatos, se situe au-delà du principe de plaisir, au-delà de l'Eros. A la source de cette expérience clinique, il doit y avoir la découverte d'une limite contre laquelle la remémoration se heurte lors de la cure. Mais ce qui ne peut se remémorer fait retour autrement – par la répétition. C'est « le tournant de 1920 » qui met au jour le phénomène dans son étendue, et aussi en relation avec la pulsion de mort¹⁵. L'article qui abonde en exemples de répétition pris à la littérature, aux rêves, ainsi qu'aux névroses traumatiques, décrit également un jeu que Freud découvre chez son petit-fils. « *L'enfant avait une bobine de bois, entourée d'une ficelle. Pas une seule fois l'idée ne lui était venue de traîner cette bobine derrière lui, c'est-à-dire à jouer avec elle à la voiture, mais tout en maintenant le fil, il lançait la bobine avec beaucoup d'adresse par-dessus le bord de son lit entouré d'un rideau, où elle disparaissait. Il prononçait alors son invariable o-o-o-o, retirait la bobine du lit et la saluait cette fois par un joyeux 'Da !', ('Voilà !'). Tel était le jeu complet, comportant une disparition et une réapparition* »¹⁶. Dans ce « processus de disparition, de réapparition », comme dit Lefèbvre-Pontalis¹⁷, l'enfant ne cesse pas de répéter le premier acte, mettant en scène une situation qui, à l'évidence, lui déplait fort. Certes, « *l'enfant essaie de maîtriser ce qui menace un certain équilibre, d'assumer un rôle actif, de triompher* »¹⁸. Il semble que cette expérience contredit radicalement le principe essentiel du plaisir qui, dans la conception freudienne, a été lié pendant longtemps à l'idée que le sujet vise toujours à l'obtention de la satisfaction. Une nouvelle hypothèse s'esquisse donc qui comprend le déplaisir comme principe de fonctionnement. La répétition, issue d'un trauma réel ou imaginé, joue sur la réduction même de la fracture provoquée à juste titre par un événement traumatique. Le radicalisant, Freud affirme que le premier des traumas, c'est celui de la naissance, la scission, la séparation d'avec le corps maternel. La vie n'est autre chose qu'un passage métonymique d'un détour à un autre, d'une boucle à

¹⁴ Freud, Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1976, p. 14.

¹⁵ Cf. Green, André, *La folie privée ; Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 9-33.

¹⁶ Freud, 1976, pp. 16-17.

¹⁷ Lefèbvre-Pontalis a fait une « première lecture d'Au-delà du principe du plaisir » durant le séminaire du 24 novembre 1954 de Jacques Lacan. Cf. Lacan, Jacques, *Le Séminaire Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse 1954-1955*, Paris, Seuil, 1978, p. 20.

¹⁸ Lacan, 1978, p. 34.

une autre, pour arriver ou plutôt revenir à un point métaphorique d'origine : à l'état inanimé, à la mort. « *Si nous admettons comme un fait expérimental ne souffrant aucune exception, que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons internes, nous pouvons dire : la fin vers laquelle tend toute vie est la mort ; et inversement : le non-vivant est antérieur au vivant* »¹⁹. Le retour du même, c'est donc le retour à la mort.



Ayant déclaré en 1964 que « rien n'a plus fait énigme que ce *Wiederholen* »²⁰, Jacques Lacan reprend à plusieurs reprises la question de la répétition. L'investigation suit deux directions : la première prétend prendre en considération la répétition comme principe de fonctionnement qui abrite l'ordre du symbolique (chaîne signifiante) (« *Le séminaire sur 'La lettre volée'* »), alors que la seconde la confronte, par le biais des notions aristotéliennes de la *tyché* et de l'*automaton*, avec le concept du réel (*Le Séminaire, livre IX*).

Déjà au cours de son séminaire de 1954-1955 Lacan se propose de lire « *le texte premier, l'ouvrage-pivot* » de la « *dernière période métapsychologique* »²¹ de Freud. La même question domine le séminaire sur *La lettre volée* (prononcé en 1955, écrit en 1956, publié en 1957²²) dont la place « *en tête des Écrits* »²³ signale d'emblée la position prééminente que la répétition occupe dans la réflexion lacanienne. En effet, grâce à la contribution de Lacan, cette problématique s'ouvre sur une dimension susceptible de traduire l'impossible du réel. Il s'agit de « *pointer [...] le rapport de la pensée et du réel* »²⁴. Car celui-ci, dit Lacan, est « *ce qui revient toujours à la même place - à cette place où le sujet en tant qu'il cogite, où **la res cogitans** ne le rencontre pas* »²⁵. Il est porté à introduire l'*automaton* et la *tyché*, deux concepts empruntés à la *Physique* d'Aristote, pour désigner les deux moments de la répétition : celui de

¹⁹ Freud, 1976, p. 48.

²⁰ Lacan, 1973, p. 60.

²¹ Lacan, 1978, p. 21.

²² Derrida, 1980, p. 449, note 3. J. D. donne une lecture pertinente de *La Lettre volée*, cf. « Le Facteur de la vérité », in *La carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 441-524.

²³ *Ibid.*, note 3.

²⁴ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre IX*, Paris, Seuil, 1973, p. 59.

²⁵ *Ibid.*

l'insistance des signes – pour l'automaton, et celui qui déclenche cette insistance, à savoir le trauma – pour la tyché. Cette dernière se traduit par « *la rencontre du réel* »²⁶, et montre la relation que les deux concepts – chance et hasard – entretiennent : « *le réel est au-delà de l'automaton, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'automaton...* »²⁷. La tyché, étant ce qui est à l'origine de la répétition, se voit donc renvoyée d'emblée au réel qui est comme une «rencontre manquée» dans la mesure où il s'y présente « *sous la forme de ce qu'il y a en lui d'inadmissible* »²⁸. L'insupportable, l'inadmissible, que Freud associe à la pulsion de mort, est en fin de compte ce réel impossible que le sujet a du mal à symboliser, à affronter, puisqu'il échappe toujours à la saisie de la pensée. Et ce qui n'est pas à symboliser est en partie liée à la constitution, à la formation du sujet.

La répétition, souligne Lacan, dépasse la dialectique du besoin. Inversement, ce qu'elle vise, c'est le nouveau qui assure l'aliénation même du sens. La dimension dans laquelle ce nouveau peut s'inscrire est celle du ludique. Et même si le « Fort-Da » réitéré entraîne la maîtrise de l'absence de la mère, la maîtrise du *fossé* que cette absence crée, la bobine « *n'est pas la mère réduite à une petite boule [...], c'est un petit quelque chose du sujet qui se détache tout en étant encore à lui* »²⁹. Voici l'objet que Lacan appelle « objet (petit) *a* » et dans lequel le réel ne cesse de s'inscrire. Objet du moi, l'objet *a* s'avère dans un premier temps le prototype de toute relation objectale (mère-enfant). Plus tard, Lacan le considère comme un objet « cause du désir », dans la mesure où il occupe la place, le trou, le point aveugle laissé par le phallus qui, avec l'avènement du nom du Père, apparaît en moins, comme un blanc. Le Phallus ainsi sublimé en un manque n'est donc ni un symbole, ni l'objet de la réalité, l'objet du monde, mais celui du réel – la différence est essentielle : « *la réalité est le réel apprivoisé par l'imaginaire et le symbolique* »³⁰. Le réel comme lieu impossible, le

²⁶ *Ibid.*, p.64.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p.65.

²⁹ *Ibid.*, p.73.

³⁰ Cf. Article « topologie », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la direction de Roland Chamama, Paris, Larousse, 1993.

Phallus comme objet impossible ne peuvent être re-présentés que par l'imaginaire, dans le phantasme du corps morcelé, sous forme d'éclats partiels du corps, tel que l'objet de la succion, à savoir le sein, l'objet de l'excrétion, la voix et le regard. C'est le miroir, l'image spéculaire, l'image de l'autre qui unit le corps morcelé.



Outre la réécriture des histoires déjà connues, la compulsion de répétition trouve une expression manifeste chez Michel Tournier dans l'insistance du système binaire. Il ne s'agit pas simplement de la réécriture comme répétition, mais d'une obsession, d'une compulsion de dire, de raconter les histoires déjà racontées. Un tissu de correspondance intertextuelle faufile l'œuvre et radicalise par là la « poïésis » blanchotienne du « *noli me legere* »³¹. Elle devient, avec l'idée de « l'humour blanc » et du « rire de Dieu », une provocation. « *Cet humour qui est une hilarité souvent effrayante signée par Dieu* »³² altère l'œuvre, et la rend informe, intouchable, intangible. *Noli me tangere ! « L'auteur est doublement dépassé par son œuvre »*³³. Au bout du travail l'œuvre échappe à la maîtrise de l'auteur. Victime du « *monstre naissant, croissant, multipliant* »³⁴ selon un appétit dévorant, l'auteur, « *le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte* »³⁵, ce reste sans valeur, impuissant et rejeté, devient rituellement le « jardinier », chose pire : « le serviteur » de sa propre créature, jusqu'à en être « *le sous-produit, ce que l'œuvre fait sous elle en se faisant* »³⁶. Cette position déchuë – abjecte – qu'occupe l'auteur ainsi secrété est une position ambivalente. Car l'auteur, ou plutôt ce qui en reste – l'excrété – en consacrant « *quelque chose qui lui appartient et qu'il abandonne* »³⁷, dans ce cas précis : soi-même comme don, s'introduit dans le domaine du sacré. Ce geste d'oblation et d'immolation en tant que geste sacré rejoint l'idée de déchéance, de chute, d'abaissement, d'impur et, en dernière analyse, celle d'abjection. Deux processus réversibles régissent la mise au monde du texte et celle de l'auteur : l'appropriation et l'excrétion. « *L'appropriation*

³¹ Blanchot, 1955, p. 13.

³² Tournier, Michel, *Le vent Paraquet*, Gallimard, 1977, p. 201. (VP)

³³ VP, p. 183.

³⁴ VP, p. 184.

³⁵ Blanchot, 1955, p. 13.

³⁶ VP, p. 184.

³⁷ Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1950, p. 34.

se caractérise par une homogénéité, [...] alors que l'excrétion se présente comme le résultat d'une hétérogénéité »³⁸. Toutes deux ont à signifier « un corps étranger » susceptible de « marquer l'identité élémentaire subjective des excréments (sperme, menstrues, urine, matière fécale) et de tout ce qui a pu être regardé comme sacré, divin ou merveilleux »³⁹.

L'hétérologie de Georges Bataille fait glisser l'écriture dans la dialectique de consommation – consommation, de possession – dépossession. Autrement dit, dans celle de la phorie « qui veut qu'on possède et maîtrise dans la mesure où l'on sert et s'abnie! »⁴⁰.

Une animalité étrange, une sexualité viscérale pénètre la pensée de l'hétérologie. La victime du « vampire »⁴¹ court le risque de subir un plaisir inadmissible de concevoir l'inconcevable. Ces moments de l'extase, de l'euphorie ouvrent la scatologie vers une dimension transcendante, vers l'eschatologie. C'est le moment évanescent de la transgression, lorsque l'un devient l'autre. Faisant partie de la poétique du « ne me touche pas », l'évacuation, l'expulsion guettent notre obsédé de la phorie, d'où l'idée de la défécation conçue comme un geste par excellence de l'écriture. L'excrément éclabousse tout. Il se dissémine dans les passages scatologiques du *Roi des Aulnes*, laisse des taches, des traces que le protagoniste, Abel Tiffauges, tâche de déchiffrer. Dans *les Météores* les deux figures homosexuelles révèlent l'idée de la scatologie. Alexandre, le « dandy des gadoues » occupe une place véritablement souillée, impropre. Thomas le Didime, le « Jumeau Absolu »⁴², le Christ prétendu montre la face sacrée de la scatologie. Elle joue sur le double sens du latin *sacer*. En effet, ce n'est qu'une petite lisière, l'écart de deux lettres qui sépare scatologie et eschatologie... Dans un premier temps la scatologie signifie la science de l'ordure, mais sur le registre de l'utopie elle a trait à la littérature. Obéissant à l'inversion partout à l'œuvre, le souillé devient sacré, intouchable, utopie, non-lieu. Ce

³⁸ Bataille, Georges, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade » in *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 59-60.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970, p.515. (RA)

⁴¹ Cf. Tournier, Michel, *Le vol du vampire*, Paris, Gallimard, 1981, en particulier pp. 11-27.

⁴² Tournier, Michel, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 152. (M)

que Roland Barthes appelle la place de l'impossible, la place toujours manquée par le pouvoir, la place de la littérature⁴³.

Il est bien évident que le statut « déjà-là » du réel et sa présence insoutenable, son intangibilité provoquent maints dysfonctionnements dans le psychisme. L'état paralytique et l'impotence, que provoquent la perte d'un contexte véridique, ainsi que l'enfoncement de la surface lisse entretenue par une vérité inébranlable, ne sont que des variations sur l'omnipotence qui frappe la plupart des héros tournériens. C'est aussi ce dont parle l'auteur de *L'impossible* : « *Le réalisme me donne l'impression d'une erreur. La violence seule échappe au sentiment de pauvreté de ces expériences réalistes. La mort et le désir ont seuls la force qui oppresse, qui coupe la respiration. L'outrance du désir et de la mort permet seule d'atteindre la vérité* »⁴⁴. Une intention analogue mène Michel Tournier à la figure de l'impuissant, sujet largement mis en jeu dans tous ses textes, pour s'infliger cette expérience impossible, mais aussi pour s'en faire la première victime « euphorique ».



Un passage vers le pluriel surprend l'œuvre de Michel Tournier. Alors que l'auteur de *Vendredi* ou du *Roi des Aulnes* cherche à circonscrire l'Un, l'Absolu, les *petites proses* (1986) montrent un autre Tournier. Celui qui s'essaie à la prise de l'instant, du fragment même. Serait-ce « le crépuscule des masques »⁴⁵ ? Depuis *La Goutte d'or* (1985) Tournier ne hante plus les grands systèmes. Déjà le *Vagabond immobile* (1984) se propose de fixer le temps d'un instant immobile. Instant qui n'existe même pas. Les images ainsi captées dans l'immobilité d'un rien exposent, impressionnent l'entre-deux, ce qu'il y a entre deux instants. C'est « *la Contingence souveraine, [...] la Tuché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel* »⁴⁶ : le *punctum*, à savoir « *ce qui me pointe* »⁴⁷, ce qui me choque, ce qui me blesse. Le *punctum* avec un « hurlement »⁴⁸ et

⁴³ Cf. Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Gallimard, 1978.

⁴⁴ Bataille, Georges, *L'impossible*, Paris, Éd. de Minuit, 1962, p. 10.

⁴⁵ Cf. « Le Crépuscule des masques », in *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 81-85 ; texte repris in *Crépuscule des masques. Photos et photographes*, Paris, Hoëbeke, 1992, pp. 176-182.

⁴⁶ Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ RA, p. 195.

d'«horribles cris de douleur»⁴⁹ déchire le studium qu'est la surface étudiée du texte, tressée de mythes. Le punctum entame le studium et sème le désordre, l'hétérogène. Le corps investi de l'écriture se morcelle. « *Très souvent, le punctum est un détail, c'est-à-dire un objet partiel* »⁵⁰. Les *petites proses* donnent à penser ce corps multiplié, disséminé dans des objets partiels tels que le *cerveau*, les *mains*, les *cheveux*, les *fesses*, le *sexe*⁵¹. Ces petits *a* ne font montre du *corps* que comme une *image abîmée*. Par cette faille d'une fêlure, d'une déchirure, la *chair dolente* a connu l'impossible, le réel.



Tournier, bon élève de Gaston Bachelard, nous invite aux endroits magiques d'un érotisme étouffant : dehors et dedans. Cette maîtrise de l'espace s'accompagne paradoxalement d'une « déterritorialisation » (Deleuze) de l'espace du corps humain. Cela détraque l'homme, le détourne de la piste, et le pousse dehors, dans la mort : aux limbes. Avec un geste auto-ironique, auto-destructif, l'auteur du rire « *lyrique, irrépressible, blasphématoire* »⁵² se met dehors. La compréhension de l'être, la «compréhension de soi»⁵³ – but de toute exégèse – ne se produit qu'avec la mise hors du jeu du moi, avec la mort. Tournier déjoue cette logique exclusive, et, encore vivant, il écrit sa propre nécrologie. Il se met dans une position hétérologique. Car exister veut dire « *être dehors, sistere ex. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas* »⁵⁴ – affirme Robinson. « *Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui* »⁵⁵. Tel est donc l'enjeu de Michel Tournier : faire évanouir la distance qui maintient l'espace du « noli me tangere » séparant moi de l'Autre, l'auteur de son œuvre. S'approcher de la lettre, au sens littéral, par la transgression, par la fêlure qui entame la structure romanesque. C'est au moins l'intention qui se laisse deviner après la parution du *Pied de la lettre* en 1994. Toucher l'intouchable, et

⁴⁹ Bataille, OC, II, p. 67.

⁵⁰ Barthes, 1980, p. 73.

⁵¹ Chacun des mots soulignés renvoie à un titre (voir Tournier, Michel, *petites proses*, Paris, Gallimard, 1986)

⁵² Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 149. (VLP)

⁵³ Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 15.

⁵⁴ VLP, p. 129.

⁵⁵ *Ibid.*

par là « *prendre son pied* » « *au pied de la lettre* »⁵⁶. Mais, attention ! Que l'on y touche ou que l'on n'y touche pas : « la lettre tue ». Car la lettre tut (du verbe taire) naguère toute interprétation.

TIMEA GYIMESI

Szeged

⁵⁶ Cf. Tournier, Michel, *Le pied de la lettre*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 7.