

Article

« Dans les marges du texte : l'annotation des *Météores* de Michel Tournier »

Carles Besa

Études françaises, vol. 31, n° 3, 1995, p. 127-140.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036003ar>

DOI: 10.7202/036003ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Dans les marges du texte: l'annotation des *Météores* de Michel Tournier

CARLES BESA

On le sait, depuis quelques années déjà, la *mimésis* romanesque est revenue à la charge. Les attraits de la représentation et du mentir vrai l'ont finalement emporté sur les aléas de la textualité pure, comme si une sorte d'*horror vacui* avait saisi toute écriture refusant de céder aux résolutions communicatives. Ce mouvement généralisé au sein de la littérature des dernières décennies a à son tour entraîné la réviviscence de la critique dite thématique, qui pendant un temps avait quitté le devant de la scène suite aux succès du structuralisme. On ne saurait donc s'étonner que face aux pièges des significations cachées des romans de Michel Tournier, la critique littéraire ait mobilisé une inflation considérable de l'exégèse philosophique — sans doute en partie encouragée par le romancier lui-même. Les personnages scandaleux et les aventures audacieuses de ses récits ont suscité un décorticage massif du soubassement ontologique et métaphysique censé leur préexister, une «ogritude» commentative certes irrécusable en bien des points. Il est cependant quelque peu affligeant de constater que le succès croissant de ces orientations a déterminé une fâcheuse omission de certains aspects du texte plus immanents. Essentiellement classique par le ton et par la forme, l'écriture tournérienne n'active pas moins quelques

perversités, quelques controverses situées dans l'ossature de son savoir-faire.

Le présent travail est né d'une série cumulative et progressive d'indices précieux, traces et signaux ponctuels et localisés dans *Les Météores*, dont la compréhension implique une activité de déchiffrement. L'interrogation de ces petits grumeaux de sens nous a mené au dévoilement de certains effets narratifs, certains conflits structuraux et génériques de nature à déranger certaines « lois » du roman ; comme on aura l'occasion de le voir, ils subvertissent également la technique narrative du corpus précédent de l'auteur. Afin de ne pas trop éparpiller l'analyse et de ne pas dépasser les limites prescrites à un travail universitaire, nous nous en tiendrons à l'examen de ce que nous avons indiqué dans notre titre : les notes infra-paginales, auxquelles Genette a donné dans *Seuils*, à côté d'autres éléments (tels le titre, la préface ou l'épigraphe), le statut critique qu'elles réclamaient, et ceci dans *Les Météores*, qui demeure pour nous le plus déviant des romans de Tournier dès que l'on a affaire à la « technique » narrative de la production de l'auteur. Pour ce qui est de la méthodologie adoptée, disons d'emblée (on s'en sera douté) que notre perspective rejoint essentiellement les recherches narratologiques.

Rappelons d'abord quelques généralités. À commencer par la définition de notre unité : la note (en bas de page ou non) est, suivant Genette, « un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment¹ ». En ce qui concerne son caractère local, il est habituellement manifesté par l'appel qu'en fait le texte à un point précis du déroulement de sa ligne. Du point de vue de la réception, elle invite le lecteur à lire le texte doublement : en continuant directement la phrase et en en faisant le détour ; or ce clivage entre deux zones du texte exprime souvent une répartition entre deux zones du public auquel il est adressé : le propre de la note est d'être présentée comme supplément pour être de lecture facultative : la lira qui veut la lire — ou qui peut la comprendre.

Quant à son utilisation, sans être le monopole exclusif des ouvrages savants ou didactiques — manuels, traités, thèses

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Nous renvoyons également aux articles de S. Benstock, « At the Margin of Discourse : Footnotes in the Fictional Text », *PMLA*, mars 1983 ; de G. W. Bowersock, « The Art of the Footnote », *The American Scholar*, hiver 1983-1984 et de L. Carrasco Muñoz, « Dos discursos complementarios : las dedicatorias y las notas », *Estudios Filológicos*, n° 14, 1978-1979. Nos références bibliographiques ne portent pas le lieu de l'édition quand ce lieu est Paris.

(de philosophie, d'histoire, etc.) —, elle y est largement plus répandue que dans les textes de fiction, et l'usage qu'en font ces derniers suit la plupart du temps les rôles qui gouvernent l'annotation critique : il enrichit le texte par des précisions, des argumentations, des justifications ou en explique et en définit les prémisses, en défend les intentions, non sans une dose parfois importante d'ironie ou d'ambivalence à son égard. Il va sans dire que les notes de la masse essentielle des romans sont référentielles; elles dénotent la contamination du hors-texte dans le texte, annotent celui-ci dans la mesure où il est « réaliste » et lui donnent ainsi une valeur auxiliaire ou additionnelle qui introduit un principe de monosémie dans l'ambiguïté fondamentale de la littérature : elles peuvent à la limite « délittéaturiser » certains textes.

Si supprimer la note signifie renoncer momentanément à un instrument de modulation et de diversification des registres du texte, ceci ne prouve nullement sa pertinence; ce qui est dit dans beaucoup de notes peut être incorporé facilement au texte. C'est pourquoi, suggère Genette, il n'y a pas toujours lieu de mobiliser la notion de paratexte pour une unité qui, contrairement à celle de la préface ou du titre, n'en a pas toujours besoin; c'est pourquoi aussi certains auteurs, parmi lesquels Zumthor ou Todorov, ayant peut-être ressenti l'emploi de la note comme un abus ou sa loi comme une routine, ont décidé de s'en priver le plus possible.

Nous abordons cette analyse des notes infrapaginales des *Météores*² par ses exemples les moins captivants, les moins heureux — ou en tout cas les plus conformes à l'usage commun (il s'agit de la première et la dernière) — afin de mieux calibrer l'intérêt additionnel à l'œuvre dans les occurrences intermédiaires, sans doute les plus habiles. Notre analyse les convoquera donc en altérant leur ordre d'apparition dans le récit. Nous commencerons par la dernière, située dans le chapitre XXI (« Les emmurés de Berlin »), énoncé par le seul narrateur extradiégétique :

Trois jours plus tard, à quatre heures du matin, les équipes d'aveuglement frappaient à la porte de Frau Kraus. Les alertes de ce genre étaient devenues si habituelles qu'on ne se déshabillait plus pour dormir, et la vieille dame reçut les hommes de l'Est dans sa tenue de choc, survêtement, baskets et serre-tête.

— Nous venons vous garantir des intempéries et des coups de soleil en provenance de l'Ouest, plaisanta le sous-officier qui les commandait.

— Sans fenêtres, cette maison est inhabitable ! s'indigna Frau Kraus.

2. Placées aux pages 90, 186, 421 et 592. Notre édition de référence pour tous les ouvrages de Tournier est Gallimard.

— Je doute que vous ayez à l'habiter encore longtemps, ironisa le sous-officier¹. Mais en attendant l'ordre d'évacuation des immeubles frontaliers, vous bénéficierez d'attributions de lampes à pétrole avec le carburant nécessaire (*M*, 592).

1. Les immeubles sud de la Bernauerstrasse furent évacués du 24 au 27 septembre 1961, et rasés en octobre 1962.

On l'aura remarqué : cette voix de l'arrière-fable³ notant dans les marges les repères historiques nécessaires afin que le récit soit utilisé aisément réussit à défictionnaliser l'aventure par l'indication de son assise hors-textuelle, comme si le texte craignait la chute dans les libertés de l'auto-engendrement. La source en est visiblement le narrateur primaire — mais neutralisé par le « récitant absolu » ou scripteur⁴. Privé du droit à la parole matériellement à cause du parti narratif choisi (il est censé rapporter un dialogue dans lequel il ne prend pas partie ; les événements référés en note sont par ailleurs légèrement ultérieurs au temps de l'histoire), il tient son discours au seul lieu qui lui soit possible et au plus près du texte. Mais la note est ici pur luxe, car elle ne saurait inviter le destinataire à participer dans un commentaire dont l'objectivité est assurée. Son statut correspond ici à celui de la parenthèse narrativement oisive et improductive⁵.

La première note des *Météores* est en revanche dirigée vers la fiction et non pas vers la construction extérieure de celle-ci. Elle apparaît dans le quatrième chapitre (« La proie

3. Michel Foucault : « L'arrière-fable », *L'Arc*, n° 29, numéro spécial sur Jules Verne, 1966.

4. Même si celui-ci s'est ingénieusement expulsé comme producteur empirique du texte en fictionnalisant sa propre personne (ce qui ne va pas sans dénoncer le fétichisme de l'auteur), et cela dès la première page : « À 17 h 19 un souffle d'ouest-sud-ouest [...] tourna huit pages des *Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier sur la plage de Saint-Jacut » (p. 9).

On se souviendra du mot de Valéry : « Il ne faut jamais conclure de l'œuvre à un homme, — mais de l'œuvre à un masque, et du masque à la machine » (*Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 1960, II, p. 581), repris à rebours par Barthes : « *Qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est* » (« Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 20). Précisons néanmoins que c'est justement en vertu de son statut paratextuel que la note peut convoquer le « retour » de l'auteur.

5. À cet égard, les commentaires appelés par l'astérisque dans la nouvelle « La jeune fille et la mort » (*Le Coq de bruyère*) et les notes en fin de récit de *Gilles & Jeanne*, *Gaspar, Melchior & Balthazar* et *La Goutte d'Or* ne présentent aucun caractère déviant. Qu'ils soient, respectivement, de l'ordre de la digression savante ou interprétative, de l'explication historique ou du témoignage textuel (citation), ils s'offrent comme guide plus ou moins innocent à la lecture, gain de fidélité/objectivité extratextuelles et simple marque de loyauté de l'énonciateur vis-à-vis ses créanciers.

de la proie »), tout entier énoncé par l'oncle Alexandre, le scandaleux « dandy des gadoues » :

Alexandre

[...]

Mes observations m'ont montré en effet que si le poids des ordures ménagères augmente médiocrement avec l'élévation du niveau de vie, en revanche leur volume a vite fait de doubler ou de tripler pour peu que la richesse moyenne s'accroisse. C'est ainsi que le mètre cube d'oms¹ de Deauville ne pèse que 120 kilos alors qu'il atteint 400 et même 500 kilos à Casablanca (*M*, 90).

1. *Oms* : ordures ménagères.

En se voulant prolongement terminologique et appui éditorial du texte, la note est censée rendre un service au destinataire. Mais elle rappelle surtout l'autorité sur laquelle repose le texte — une autorité sérieusement compromise à cause de la compacte « polyphonie » (Bakhtine) à l'œuvre dans ce roman à plusieurs voix. Comme elle n'est pas assumptive — et nous n'allons pas créer d'entité inutile —, elle est à attribuer, fictionnellement (le fictionnel, par opposition au fictif, étant le contraire du sérieux et non de l'authentique) et par principe de vraisemblance, au narrateur extradiégétique, que l'on peut dans ce contexte considérer à nouveau comme le double du scripteur. On voit ici la labilité de la distinction entre « auctorial » et « actorial » — le narrateur primaire étant, lui aussi, acteur anonyme du texte. Soulignons cependant qu'à défaut de la présence discrète (mais réitérée) de celui-ci tout le long du roman, l'assignation des notes à l'auteur lui-même se ferait d'emblée et sans difficulté⁶. Ce qui est remarquable en tout cas, c'est comment le texte est « torturé » pour venir donner l'occasion à un énoncé dont la véritable fonction principale, sous le camouflage économique de la traduction d'un terme, est de signaler la présence avatagée de son énonciateur. La deuxième note est placée au sixième chapitre (« Les frères-pareils »), où alternent en un chassé-croisé remarquable (en une sorte de « procès », nous a dit Tournier) les récits de Jean, le frère fuyard, et de Paul, le gardien jaloux de

6. Interrogé sur l'adjudication de l'énoncé de la note, Tournier nous a priés, non sans un sourire complice vis-à-vis de cette énigme, d'en soumettre la résolution à notre propre jugement... Il ne serait pas aberrant (mais cette possibilité est sans doute moins crédible) d'assigner la note à Alexandre lui-même, ce qui constituerait une preuve supplémentaire de la visée littéraire (c'est-à-dire du dessein d'écrire non pour écrire, mais pour être lu) qui est la sienne — car quel besoin aurait-il de déchiffrer un sigle personnel s'il ne destinait son récit qu'à lui seul ?

la cellule gémellaire, au bénéfice cependant de ce dernier, dont l'ubiquité narrative laisse présager la divinité à venir⁷.

Paul

[...]

Je retrouve ainsi le souvenir du *baptême forain*. [...] C'était quelques années avant la guerre. Nous avions passé quelques jours à Paris seuls avec Édouard, et le moment venu de regagner la Bretagne la voiture familiale avait donné des signes d'épuisement à la sortie ouest de Paris, exactement à Neuilly. Édouard s'était adressé au premier garage venu. J'ai oublié le nom du patron — et sans doute ne l'ai-je même pas entendu — mais au demeurant aucun détail de cette soirée et de cette nuit mémorables ne m'échappe. Il s'agissait du garage du Ballon ainsi nommé à cause du grotesque monument de bronze commémorant place de la Porte des Ternes le rôle des aéronautes lors du siège de Paris en 1871. Je n'ai jamais rien vu de plus hideux que le patron de ce garage¹. Il était gigantesque. Une chevelure noire et plate écrasait son front bas. Son visage bistre était barré par une paire de lunettes aux verres épais comme des presse-papiers. Mais c'était surtout ses mains qui impressionnaient. Des mains de plâtrier, d'étrangleur — à cela près qu'elles n'étaient ni blanches ni rouges, mais noires de cambouis (*M*, 185-186).

1 Cf. le roman *Le Roi des Aulnes*.

L'avant-dernière note enfin apparaît dans le chapitre XIV (« La malencontre »), où s'entrechoquent plusieurs récits à la première personne : ceux de Jean, de Sophie — qui a pour un moment menacé l'intégrité du couple fraternel en se mariant à lui — et de Paul :

Paul

[...]

Chaque homme a besoin de ses semblables pour percevoir le monde extérieur dans sa totalité. Autrui lui donne l'échelle

7. En effet, l'aventure écoulée et les blessures essayées, Paul se fait chroniqueur dans le repos et l'immobilité de son bercail. Mémorialiste après (ou parce qu'avant) « diariste » — si l'on suit les rythmes de l'écriture, contraires à ceux de notre lecture —, il tient un récit rétrospectif lui permettant de publier (fictivement) son journal antérieur censé n'être destiné qu'à lui seul. Tel un Dieu régnant sur l'univers romanesque, sa vocation est d'être partout. Il est bien l'instance multiple de l'œuvre : en tant que héros, il prend sur lui une grande partie de la responsabilité du faire ; comme récepteur, il endosse celle de la lecture (voir pp. 180 et 286, où il continue tout en le contestant le journal de Jean, peut-être dans le vain espoir d'en retenir l'auteur) ; enfin, narrateur au second degré, il assume également une partie non négligeable de la responsabilité du dire.

des choses éloignées et l'avertit que chaque objet possède une face qu'il ne peut voir de l'endroit où il se trouve, mais qui existe puisqu'elle apparaît à des témoins éloignés de lui. Il en va jusqu'à l'existence même du monde extérieur qui n'a pour garantie que la confirmation que nos voisins nous en apportent. Ce qui disqualifie les prétentions de mes rêves à se faire passer pour réalités, c'est qu'ils n'ont que moi pour témoin. La vision qu'aurait du monde un solitaire — sa pauvreté, son inconsistance sont proprement inimaginables. Cet homme ne vivrait pas sa vie, il la rêverait, il n'en aurait qu'un rêve impalpable, effiloché, évanescent¹ (*M*, 421).

1 Cf. à ce sujet *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, roman.

La lecture relève de l'espionnage, notamment si elle porte sur un texte rédigé à la première personne⁸. On le voit, alors même que l'auteur semblerait s'être retiré au profit d'un tiers en lui laissant la voix, il ne s'abstient pas de lire le discours introduit et de conclure de la sorte un nouveau « pacte narratif » : tout en sauvegardant la continuité du récit de l'autre, il l'interrompt en le révisant et en le perfectionnant. Ce que ces notes rendent manifeste est avant tout, par une distance pédagogique et intellectuelle infranchissable, la nécessaire hiérarchie des sujets de l'énonciation. Étager la page est stratifier le texte, le soumettre à des niveaux différents de droits inégaux. La citation titulaire renvoie premièrement moins au livre cité qu'à celui qui l'assujettit ou qui le connaît, car l'auteur citant se qualifie lui-même en disqualifiant l'énonciateur du texte qu'il annote. C'est dans l'appareil démarcatif qu'il se lance à la montre et s'exhibe ; c'est pourquoi la note est d'abord une défense. Le citeur nous y fait signe : aussi nous invite-t-il à substituer au sens d'un mot — de cette citation particulière et simple qui est celle d'un titre — le sens de la répétition de ce mot⁹. Mais seulement avant tout. Car si le premier excès de la périphérie paginale et le premier plaisir qu'elle nous procure est de retenir la voix de son énonciateur au mépris du récit que nous sommes en train de lire, il serait regrettable que cette distraction nous portât à négliger les textes eux-mêmes, le texte citant comme les textes cités (dorénavant T₁ et T₂).

Voilà qui nous ramène aux charmes troubles de l'hyper-textualité. L'inscription de ces notes déborde de loin le sens d'une simple tendresse amusée de la part de Tournier à

8. Voir à ce propos Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Corti, 1973, et spécialement son chapitre VIII, consacré à la forme épistolaire chez Crébillon fils.

9. Voir Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 37.

l'égard de ses romans précédents — il serait sans doute naïf de ne dépister là qu'une pure théâtralisation des jouissances de l'amour-propre; elle transmet d'ailleurs au lecteur (à un certain lecteur) beaucoup plus que ce simple signe de réalité qu'est pour lui la production antérieure du même signataire — plaisir rapporté par la sécurité de se trouver dans un espace (re)connu. Ce que la citation titulaire ruine avant tout est toute illusion référentielle; ce système d'intervention est l'un des moyens les plus efficaces de contester la théorie même de l'imitation qui conçoit la fiction poétique comme un simulateur du réel. En compromettant la crédulité hors-textuelle d'une fiction, ces notes rompent la simulation que la dernière note des *Météores* s'efforcera de garantir. Échappés d'autres romans, les narrateurs et leurs aventures sont pétris de fictions. Au mépris de la vraisemblance, ces jeux s'ingénient à franchir la limite de la représentation elle-même, comme si la littérature — épuisées les ressources de son mode imitatif — «voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours¹⁰».

Les Météores s'affirment ainsi en tant que mensonge en accusant certains de ses épisodes majeurs d'être l'imitation d'une imitation (note 2) ou l'imitation de l'imitation d'une imitation (note 3), car *Vendredi* est lui-même hypertexte du *Robinson* de Defoe. À l'origine de son discours tout artiste, même le plus «réaliste», place un code prospectif¹¹. Comme le souligne encore Genette dans le dernier chapitre de son *Palimpsestes* (Seuil, 1982), les jeux de l'hypertextualité, en faisant du neuf avec du vieux, en relançant les œuvres anciens dans un nouveau trajet de sens, relèvent du bricolage. Ils appellent toujours une lecture corrélative et relationnelle, «palimpsestueuse».

10. Gérard Genette, «Frontières du récit», *Communications*, n° 8, 1966, p. 163.

11. Il ne nous semble pas abusif de considérer Alexandre, dans son apologie de la copie créatrice, comme le porte-parole de Tournier, dont on connaît le penchant pour la reprise d'histoires connues de tout le monde : «L'idée est plus que la chose et l'idée de l'idée plus que l'idée. En vertu de quoi l'imitation est plus que la chose imitée, car elle est cette chose plus l'effort d'imitation»; il peut exalter en conséquence, sans avoir à s'en justifier, les «copies de copies de copies de copies de copies de copies, etc.» (*M*, 101-103).

Déjà dans son ouverture («*Les Météores* d'Aristote que lisait Michel Tournier»), le récit fait de l'acte centripète de lecture un contrepoint de l'acte centrifuge d'écriture. En avouant par concurrence titulaire sa dette à un double antérieur — en se proposant comme hypertexte fictif à un hypotexte scientifique, ce qui ne va pas sans mettre en cause le culte idôlatre de l'œuvre —, notre roman trouble toute prétension à une éclosion qui se voudrait indigène, comme s'il prenait le relais d'un récit ou modèle fondateur commencé ailleurs.

Citer un titre est citer un texte, puisque le premier dénote et contient le second. Une telle économie est extrêmement ambiguë, car à défaut de l'explicitation de la séquence de T_2 à laquelle T_1 fait référence, c'est l'œuvre tout entière qui est finalement convoquée, ce qui ne peut que favoriser l'action intégratrice du travail intertextuel. Il ne semble pourtant pas fort téméraire de déchiffrer le type de supplément (dans le double sens de surplus — gain sémantique — et de substitut consacré par Derrida¹²) proposé par les deux notes-citations. Pour ce qui est de la première, comment ne pas voir en effet le rapport étroit qu'elle noue entre le baptême forain des *Météores* — fête extérieure et monstrueuse — et la fête phorique du *Roi*? Dans ce garagiste à silhouette de portefaix dont les bras sont gros comme des cuisses, les mains douces comme un berceau — nouvel Atlas à visage déformé, barré par d'épaisses lunettes —, l'ogre voleur d'enfants du *Roi*, gigantesque et fatidique, impressionnant et colossal? Dans le port, l'emport, l'enlèvement subi par Jean une prédiction de sa fuite et de sa disparition à tout jamais? La deuxième note, elle, nous invite à saisir dans la poursuite de Paul derrière son frère-pareil sur le monde sans autrui auquel est réduit Robinson en son île déserte¹³, et dans l'extase solaire de ce dernier, éternisé et inaltérable, la fin de Paul devenu cosmique.

Aussi, pour le lecteur des *Météores* qui a lu *Le Roi* et *Vendredi*, une des rentabilités de ces deux notes consiste en leur pouvoir de prédiction. En faisant pivoter la lecture sur un « pas encore », leur rappel est prospectif, car le pont qu'il jette entre présent et passé prophétise le dénouement des *Météores*, comme si notre roman, pour programmer sa clôture, devait se doubler d'un corpus titulaire plus précis¹⁴. On dirait que Tournier prévoit un Lecteur Modèle (Eco) capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui a agi généra-

12. *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 208.

13. Après avoir constaté qu'Autrui est la pièce maîtresse de son univers, Robinson annote en effet dans son *Log-book* : « Je mesure chaque jour ce que je lui [Autrui] devais en enregistrant de nouvelles fissures dans mon univers personnel. [...] À Speranza, il n'y a qu'un point de vue, le mien, dépouillé de toute virtualité » (*Vendredi...*, p. 53).

La perversion comme absence d'autrui, tel est le point de vue de Gilles Deleuze dans la postface de l'édition de poche de *Vendredi* : « Michel Tournier et le monde sans autrui » ([1967], 1972).

14. Si T_2 réagit sur T_1 en se proposant comme développement métatextuel, élucidation ou illustration critique, T_1 éclaire à son tour son sous-texte ; car tout résumé est une interprétation, toute contraction, tout bilan récapitulatif est un commentaire ; on pourrait, en se rapportant aux *Météores*, appliquer au *Roi* et à *Vendredi* la grille de la traduction gémellaire du monde ; on y découvrirait sans doute des valeurs et des richesses cachées.

tivement. Il y crée un « examen de passage culturel » qui peut provoquer soit « l'inclusion euphorique du lecteur dans un espace du savoir partagé (fonction phatique), soit son exclusion dysphorique dans l'espace du non-savoir¹⁵ ». Aussi *Les Météores* séduisent celui qui connaît *Le Roi* et *Vendredi* et se dérobent à la possession toujours désirée du destinataire qui les méconnaît; le texte flatte et conquiert le premier, irrite et blesse le deuxième : car on écrit un livre en pensant à une étagère hypothétique, pour des lecteurs qui ont lu certains autres livres. La Bibliothèque — l'archive — prend le pas sur la Rhétorique¹⁶.

En revanche, pour l'écrivain, le rappel des notes est peut-être générateur d'écriture. Il suffit de remarquer, pour ce qui est de la deuxième note (« Cf. à ce sujet *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, roman »), qu'elle est très astucieusement placée peu après le dangereux tournant de la mort d'Alexandre, comme si la citation du titre avait encouragé Tournier à continuer l'écriture de son roman¹⁷. Rappelons que l'auteur a parlé, à propos de *La Goutte d'Or* (*Apostrophes*, janvier 1986), de la valeur de fécondation du beau titre; celui-ci agirait comme embrayeur de production, organe à stimuler l'écriture. Curieusement, pour beaucoup de lecteurs, le beau titre a un effet négatif: tel un écran, il interdit la lecture; étant suffisamment séducteur pour lui-même, on n'a pas envie d'aller plus loin.

Reprise de personnages ou résurrection d'aventures, versions d'un même événement ou variations sur un même thème, ces analogies, ces mises en équivalence sont les fruits d'une réflexion de l'auteur sur l'unité de sa propre produc-

15. Nous renvoyons à l'excellent article de Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977, p. 277, n. 31.

16. Telle est la conclusion de Michel Foucault dans une de ses meilleures contributions sur les phénomènes d'auto-représentation et de prolifération du langage : « La littérature commence quand [...] le livre n'est plus l'espace où la parole prend figure (figures de style, figures de rhétorique, figures de langage), mais le lieu où les livres sont tous repris et consumés. » Voir « Le langage à l'infini », *Tel Quel*, 1963, p. 53.

17. Dans *Le Vent Paraquet* (p. 270), l'auteur s'est expliqué sur la « terrible baisse de tension » romanesque entraînée par la disparition de ce personnage « bruyant et coloré » qu'est Alexandre — et dont le récit, nous a-t-il confié, devait originellement constituer un texte autonome. On sait que beaucoup de lecteurs ont eu du mal à franchir cette transition : en faisant d'une clause intérieure une clause terminale, ils ont succombé à l'illusion référentielle qui dans le roman classique fait rimer mort d'un personnage important avec saturation du texte. Voir à propos du texte réaliste et du concept de clause, respectivement, les brillantes analyses de Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, n° 16, 1973; et « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975.

tion ; ce qui ne va pas sans la favoriser, la recommander — la « classiciser ». Comme le veut Italo Calvino¹⁸, un classique est soit un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire (*Le Roi, Vendredi*), soit un livre qui porte en lui la trace des lectures qui ont précédé la nôtre (*Les Météores*) et qui traîne derrière lui la trace qu'il a laissée dans les cultures qu'il a traversées¹⁹. Les protagonistes et les intrigues des divers textes deviennent figures et épisodes gémellaires à forte cohésion sémantique — avec la même étiquette. Ce sont des constructions tributaires d'un vaste projet esthétique²⁰.

« Cf. le roman *Le Roi des Aulnes* », « Cf. à ce sujet *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, roman ». Les écrivains sont souvent amenés à préciser le genre de leurs livres, ce qui indique, malgré toutes les dénégations (celle, par exemple, de Blanchot, pour qui seul importe le livre, loin des genres), qu'on est visiblement dans une phase d'inquiétude et de désorientation génériques²¹. Il s'agit en l'occurrence d'une mention qui, intégrée à son énoncé (comme annexe du titre), renvoie à un

18. « Pourquoi lire les classiques », *La Machine littérature*, Seuil, 1984, p. 105.

19. Le premier exemple en serait sans doute l'enquête de F. Lepage, *Les Jumeaux*, Robert Laffont, 1980. L'auteur avoue dans sa préface avoir conçu son projet suite à la lecture du roman de Tournier.

20. Nous pensons qu'il ne faut toutefois pas s'acharner à canoniser, sous un discours favorisant, l'homogénéité du corpus d'un auteur. Ainsi, Serge Koster, probablement excédé par la problématique narrative posée par *Les Météores* vis-à-vis de *Vendredi* et du *Roi*, en expédie nonchalamment les conséquences, non sans mauvaise conscience : « Il ne serait sans doute pas difficile de répertorier les mêmes modalités dans *Les Météores* [les modes de la troisième personne, du récit d'une intrigue, et de la première, le journal de bord], mais ce serait de manière moins pure, moins exemplaire, car on n'identifie pas une opposition et une complémentarité aussi nettes que celles indiquées ci-dessus entre la présentation "extérieure" de l'entité gémellaire "Jean-Paul" et [...] le journal de voyage de Paul. » Voir Serge Koster, « L'imagination en pleine lumière », *Sud*, numéro hors série *Michel Tournier*, printemps 1980, pp. 48-49.

Telle est la ruse de la pensée unificatrice : d'abord prôner la trilogie, comme si l'écart était délit ; ensuite, se débarrasser du dernier terme non parce que clairement « étranger » — ce qui serait lui faire justice et imposerait qu'on lui consacrait quelques pages — mais parce que « moins pur », « moins exemplaire » — c'est-à-dire « pur » et « exemplaire » quand même.

21. À l'heure actuelle, la thèse romantique de l'a-généricité de la littérature moderne semble bel et bien dépassée. La désobéissance aux distinctions génériques affichée par certains écrivains n'est plus un signe de nouveauté, ce qui a reconduit le débat vers une meilleure réception de la notion de genre. La réhabilitation même d'une telle notion au sein de la critique contemporaine est un indice indirect du rejet de l'attitude nominaliste du début du siècle, tendance étroitement liée à Croce, qui écartait l'étude des formes et des structures au nom de l'œuvre individuelle. Voir à ce propos le volume collectif *Théorie des genres*, Seuil, 1986, ainsi que la mise au point de Jean Molino dans « Les genres littéraires », *Poétique*, n° 93, 1993.

groupe de textes homogène défini par un code littéraire commun possédant ses auteurs, son histoire, sa réserve de motifs narratifs. Ce rappel n'est pas d'ordre contractuel (ce n'est pas un « je jure que »), car l'indication n'engage pas l'auteur : ce qu'elle code est une propriété pragmatique de la situation discursive — l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre. Par l'indicateur générique concernant T_2 , T_1 fait ainsi appel — si l'on veut bien s'interroger sur son statut architextuel — à la mémoire du lecteur, sa compétence littéraire, son apprentissage antérieur des autres textes.

Indexée par une simple notation paratextuelle, la mention générique ne concerne apparemment que T_2 . Mais sur le mode de l'inclusion — *Le Roi, Vendredi* appartient au genre roman — ce type de renvoi se fait aussi sur le mode de la distanciation ironique — *Les Météores* n'est pas un roman (ou pas seulement) ; c'est peut-être une somme de romans, un hyperroman, un antiroman ? Comme la pétition de principe de Diderot : « ceci n'est point un roman²² », l'indication générique exhibe des possibilités, des choix de lectures autres pour T_1 . Le contenu posé pour *Le Roi* et *Vendredi* semble contenu, présumé *a contrario* pour *Les Météores*, dans le sens où prôner une lecture à détermination générique pour un récit peut être la trace de l'aveu ou du désir, conscient ou inconscient, d'un investissement différent pour un autre des récits du même signataire. Comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer, la genericité (ou architextualité) ne définit pas seulement une relation d'appartenance. On a trop souvent tendance à l'identifier à son régime reduplicatif, alors que celui de la transformation et de l'écart est tout aussi important²³. Ces remarques semblent convenir particulièrement à notre propos, car c'est en vertu de sa forte porosité générique par rapport à *Vendredi* et au *Roi* que *Les Météores* s'avèrent un carrefour et un lieu de rencontres exceptionnel.

Examinons d'abord le type de discours sur lequel s'accrochent nos deux notes, puisque, avant de signifier un probable commerce générique intertextuel, ce qu'elles posent est une distinction fondamentale entre un genre et un mode, un style ou registre ; entre le roman — forme élaborée, acte complexe — et le récit à la première personne — forme primitive,

22. *Jacques le fataliste*, Garnier-Flammarion, 1979, p. 61.

23. « Dès qu'il y a transformation générique, la classification y voit soit le début d'un genre nouveau, soit un texte a-générique. D'où la thèse que les grands textes ne seraient jamais génériques. L'étude de la genericité textuelle permet au contraire de montrer que les grands textes se qualifient non pas par une absence de traits génériques, mais au contraire par leur multiplicité extrême ». (Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 204).

acte simple. On sait qu'à l'égard de la maturité du roman, la narration à la première personne représente un état préliminaire, confus, quasi expérimental (et parfois tyrannique) du récit; elle est certes une réalité discursive, mais, toujours possible, on ne peut la fixer à un seul moment du temps. Nous ne voulons pas dire par là qu'elle soit absente dans *Vendredi* et *Le Roi*, mais alors que dans *Les Météores* elle acquiert droit de cité, dans les romans précédents elle est toujours subordonnée à la narration primaire à la troisième personne. Il faut noter en effet que le journal d'Abel Tiffauges dans *Le Roi* (ses «Écrits Sinistres») et celui de Robinson dans *Vendredi* (son «Log-book») sont systématiquement pris en charge, relayés par le narrateur extradiégétique, qui est censé avoir trouvé ces manuscrits et s'être occupé de les «transmettre» tels quels — alors qu'il exhibe à plusieurs reprises son autorité en les présentant, les citant et les valorisant. Dans *Les Météores*, par contre, même le récit primaire peut être l'objet d'une reprise voire d'une contestation du récit de la part des personnages.

Soulignons d'ailleurs que le fait que l'inscription du nom du personnage-narrateur (Alexandre, Paul, Jean, Sophie) vienne remplacer, dans *Les Météores*, la mention du titre du journal (*Écrits Sinistres*, *Log-book*) dans les romans précédents nous paraît elle aussi révélatrice. Ce procédé, compte tenu de la pluralité des instances énonciatrices, est un moyen économique pour assurer l'identification de la voix narrative; il n'institue pas moins une rare prégnance du nom dont la répétition a un «effet signature» incontestable: écrivains fictifs d'un livre sans titre, les personnages-narrateurs accèdent d'emblée au statut auctorial et égalent par là le narrateur primaire. Il y a donc dans *Les Météores* une double absence, significative parce qu'elle transgresse à la fois les normes des romans antérieurs de Tournier et le concept de niveaux narratifs: ni convention qui tente de donner aux récits intradiégétiques une occasion qui les désinaugure — manuscrits prétendument retrouvés — ni justification qui en naturalise l'écriture par les buts qui en sont l'origine — Robinson écrit son «log-book» «pour y consigner [...] ses méditations» (p. 45) — ou les causes qui la fondent — Abel reprend ses «Écrits Sinistres» parce qu'il jouit de temps libre —, double absence qui fait ressortir l'importance de l'acte narratif lui-même, la littérature comme pure performance qui ne cherche aucun alibi qui la valide.

24. L'exemple le plus voyant se trouve à la page 70, où Paul prolonge, non sans le discréditer, le récit primaire — après la permission que lui accorde, il est vrai, le narrateur extradiégétique.

L'authentique nouveauté des *Météores* nous semble reposer sur la multiplicité de formes à laquelle l'auteur est parvenu. Voilà pourquoi la seule mention « roman », qui rendait bien compte de la catégorie générique des récits précédents, ne saurait épuiser le mode de fonctionnement architextuel des *Météores*. En effet, aux seuls deux modèles du récit primaire rétrospectif et du journal de personnage à l'œuvre dans *Vendredi* et *Le Roi*, se joignent, d'une part, l'autobiographie fictive ou roman personnel — constitué notamment par la narration ultérieure de Paul — et, de l'autre, l'autoportrait d'Alexandre, comme s'il y avait un dérapage respectif des deux premières formes sur les deux dernières²⁵. On dirait que la texture de *Vendredi* et du *Roi* enrichit encore une fois *Les Météores* par une nouvelle fécondation. La tétralogie générique de ce dernier s'offre ainsi comme une audacieuse orchestration formelle.

25. Pour ce qui est de l'autoportrait d'Alexandre, il confirme bien la devise du genre : « je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais qui je suis ». La marginalité de son écriture rend compte de la situation figée, presque immuable, dans laquelle se trouvent pris le sujet et le monde qui l'entoure, situation qui fait du présent un temps déjà rongé d'un avenir mortel. Archaïque et transhistorique, l'autoportrait constitue un dépotoir pour les déchets de notre culture. Logé dans l'Utopie — lieux évanouis, harmonies défaites : les gadoues —, dans l'extériorité et dans l'exil, son discours rachète une débauche solitaire ; sa violence est l'écriture débordée, libidineuse et ouverte à la mort et à la rencontre avec la Bête ; et son péché est de s'adresser au lecteur en tant que tiers exclu : l'hétérosexuel, faute de pouvoir interpellier Dieu : « Je ne puis *tout* dire dans les termes les plus crus qu'à un être doué d'une intelligence et d'une générosité infinies, c'est-à-dire à Dieu seul. Avec Dieu, pas de cynisme possible » (p. 223). À propos du genre de l'autoportrait, voir les remarques de Michel Beaujour, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n° 32, 1977.