

La Goutte d'or : le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain

Mireille Rosello

Volume 24, Number 3, Winter 1988

Lectures—Montaigne, Vallès, Larbaud, Ollier, Tournier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035763ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035763ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rosello, M. (1988). *La Goutte d'or* : le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain. *Études françaises*, 24(3), 83–96. <https://doi.org/10.7202/035763ar>

La Goutte d'or: le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain

MIREILLE ROSELLO

Et la société immonde se rua comme un seul
Narcisse pour contempler sa triviale image
sur le métal.

Beaudelaire, *Salon de 1859*

À ses yeux tout est beau, même la laideur.

Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*

Il est toujours très facile, et remarquablement tentant pour le critique amoureux de modélisations et de schémas abstraits, de résumer ou plutôt de réduire les romans de Michel Tournier aux grands axes mythiques qui semblent donner vie à la fiction. *Gilles et Jeanne* se déroule sur fond d'inversion maligne, *le Roi des Aulnes* naît du double mythe de la phorie et de l'écriture sinistre, une théorie de la gémellité sous-tend le récit des *Météores*. Mais cette réduction critique ou théorique, au moins dans les premiers romans, ne rend pas justice au texte: car l'écriture de Tournier prête un corps aux «thèmes» qu'une analyse sémantique peut isoler à loisir (sans grande difficulté ou imagination), donne un souffle aux développements abstraits des narrateurs (qui confirment la mise en parallèle ou l'opposition des grands axes thématiques ou mythiques) et justifie la structure narrative (qui équilibre soigneusement les positions en donnant la parole à plusieurs personnages, à plusieurs voix).

Or, dans son dernier livre, *la Goutte d'or*, Tournier semble avoir devancé les critiques et avoir lui-même opéré l'opération de réduction à laquelle une lecture des seuls thèmes pourrait aboutir. Dans ce dernier roman, il laisse le récit s'orienter vers

l'un de ses domaines de prédilection : le monde de la photographie et de l'image, qui a déjà donné lieu à des nouvelles (« Les suaires de Véronique » dans *le Coq de Bruyère*), à des albums de photographies, à des articles critiques¹, ou à des livres mixtes, barthésiens si l'on peut dire², tel *Des clefs et des serrures* où les écrits (que Tournier appelle les texticules) côtoient les images en une relation parfois ambiguë. Or, la richesse de cette confrontation entre le texte et l'image disparaît dans *la Goutte d'or*, et ce texte semble encourager le critique à ne lire qu'un conflit intellectuel, abstrait, un peu décharné, plaqué sans subtilité sur une intrigue qui se plie servilement à une opposition thématique évidente : celle de l'image et du signe. Dans *la Goutte d'or*, les photos ont disparu de la mise en page, le rapport entre l'image et le signe reste au niveau textuel et se transforme en prose, en conflit, en opposition strictement binaire dont les pôles sont explicitement chargés de valeurs. En l'occurrence, l'image, ennemie de la liberté, est nettement dévalorisée par rapport au signe et le narrateur semble ne s'attacher qu'à démontrer, au cours d'une série d'épisodes superposables, la vérité de la proposition que le lecteur découvre dès les premiers pages : l'image est mauvaise, le signe est bon.

L'écriture de Tournier a-t-elle perdu son souffle ? *La Goutte d'or* est-elle un mauvais livre³ ? Tournier a pourtant eu l'occasion d'affirmer à la critique que ce roman le plus récent était l'un de ses « meilleurs » livres⁴. Et sans prendre pour argent comptant les jugements que l'auteur porte sur ses propres livres, il y a effectivement lieu de se demander comment l'on peut désormais lire ce texte déjà abondamment commenté par les membres de la profession littéraire : sommes-nous devenus des inconditionnels d'un Tournier que nos analyses vont désormais condamner à n'être plus que le Tournier des premiers livres, plus que ce que nous savons déjà pour l'avoir déjà lu ? Tournier est-il déjà institutionnalisé au point de provoquer un discours critique homogène quelle que soit la spécificité des

1. Voir « Les petites boîtes de nuit », *Le Nouvel Observateur*, 26 juillet 1971, « La photographie est-elle un art ? » *Le Figaro*, 23 août 1977, « Les couleurs de la vie », *Le Figaro*, 27 août 1976, ou « Lewis Carroll au pays des petites filles », *Le Point*, 5 janvier 1976.

2. Voir par exemple l'insertion de photographies dans *Roland Barthes* par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975.

3. Alain Buisine fait remarquer qu'une dichotomie simpliste et implacable décharne le livre au point de rendre sa lecture dangereusement prévisible : Buisine suggère que l'écriture elle-même a été victime d'une « déposition » dont serait responsable l'omniprésence de la photographie dans l'œuvre de Tournier. Buisine, 1987.

4. « Quant à mon prochain roman qui s'appelle *la Goutte d'or*, eh bien ! fabricando, j'ai appris à écrire. Je crois qu'il est si bon qu'on pourra le lire à partir de l'âge de dix ans ». *Magazine littéraire*, 21.

œuvres qu'il lui reste à écrire? Ou faut-il s'empresse de prendre le contre-pied de la tentation qui consiste à déterminer la grille qui soi-disant préexiste au livre comme un programme informatique (l'opposition entre signe et image) puis à l'appliquer sur le récit pour confirmer l'intuition de l'existence de ce mode de production?

Car enfin, faut-il vraiment démontrer que l'opposition entre le signe et l'image est beaucoup plus équivoque qu'il n'y paraît? Certes l'image est maléfique, le signe est l'antidote, certes le signe semble sortir vainqueur d'un combat dont notre satisfaction intellectuelle est le prix. Mais cette victoire n'est-elle pas très (richement) ambiguë?

1. L'ORIGINE (CULTURELLE) MAUDITE

Pour Idriss, il semble que l'image soit d'abord toujours maléfique : après avoir été photographié par une touriste blonde et avoir attendu en vain qu'elle lui fasse parvenir sa photo, le petit berger berbère doit quitter son oasis pour retrouver son image volée par l'appareil, et se lancer dans une quête picaresque qui le mène jusqu'à Paris sur les traces de tous ses «cousins» déjà immigrés. Mais ce mauvais départ de l'image a des résonances différentes suivant que l'on se place du côté d'Idriss ou du côté des habitants de l'oasis qu'il chosait de quitter : certes, toutes les voix s'accordent à affirmer que l'image est maudite parce qu'elle est dangereuse, mais la raison pour laquelle le départ constitue un danger n'est exprimée qu'en termes magiques et nous laisse supposer qu'Idriss lui-même est menacé («C'est un peu de toi qui est parti, renchérit la mère. Si après ça tu es malade, comment te soigner?» 25)⁵. Or, en réalité, son désir de voyage est plus néfaste à la communauté qu'à sa personne. Le départ ne menace pas autant Idriss que la structure immobile de l'oasis, sédentaire, dépeuplée, qui ne peut se permettre de perdre ses jeunes. En reprenant à son compte les avertissements que la mère et les vieux donnent à Idriss, le narrateur semble entériner la réalité du danger de l'image sans souligner l'existence d'un interdit culturel qui pourrait fort être à l'origine du mythe de l'image maléfique. Quoique le ton du narrateur soit parfois celui de l'ethnologue, l'ambiguïté de l'interdit qui frappe l'image n'est jamais soulignée.

5. Les citations correspondent au texte de l'édition Gallimard. Le titre sera désormais abrégé entre parenthèses : GO.

2. UNE OPPOSITION «IDÉALE», C'EST-À-DIRE IMAGINAIRE

Ce voyage dévoile à Idriss un Occident surpeuplé d'images utilisées comme instruments d'asservissement. À cet univers dégradant, s'oppose de plus en plus nettement le monde idéal (isé ?) de la sagesse arabe traditionnelle, qui privilégie le signe, bénéfique et révélateur, capable de libérer de l'image et de la fascination morbide qu'elle inspire. Mais cet «idéal» (qui réintroduit ici l'image (*eidon*) étymologique, à l'endroit même où «l'idéologie» tâche de l'en écarter), ne fait que souligner une ambiguïté structurelle. En ces temps sémiotisants et lacanisants, la mise en scène de la bataille entre le signe et l'image peut être formulée par le biais du discours psychanalytique qui pose la distinction entre l'ordre de l'imaginaire et l'ordre du symbolique. Si, au lieu de soupçonner Tournier d'intertexte ou d'influences érudites et philosophiques (qu'il avoue d'ailleurs volontiers)⁶, on cherche à repérer dans ce roman la *forme* que prend le rapport entre Imaginaire et Symbolique, une contradiction apparaît : car en termes psychanalytiques, l'image et le signe ne sont pas deux symboles, et les deux ordres ne peuvent être simplement définis comme des unités phonologiques ni mis en distribution complémentaire : d'après Frederick Jameson, insérer les deux ordres dans une opposition binaire est déjà profondément caractéristique de l'Imaginaire. Dans «Imaginary and Symbolic in Lacan : Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject», il signale «la tentation de transformer la notion de deux ordres en opposition binaire et de les définir l'un par rapport à l'autre» et ajoute : «Nous apprendrons cependant que ce processus de définition binaire est lui-même profondément caractéristique de l'imaginaire⁷». L'un des ordres est donc structurellement privilégié et thématiquement défavorisé, et l'une des grandes ironies de *la Goutte d'or* est de se présenter comme un roman à thèse qui favorise le signe alors qu'en réalité, c'est l'image qui se taille la part du lion (ou peut-être faudrait-il dire de la tigresse si l'on se souvient du rôle phagocyteur de Véronique entourée de ses suaires et portant au cou le grigri protecteur, la dent de tigre de feu son modèle).

6. Voir l'entrevue avec Serge Koster et la réponse que fait Michel Tournier à la question des influences littéraires. Koster, *Tournier*, 150.

7. «...the temptation to transform the notion of two orders of functions into a binary opposition and to define each relationally in terms of the other... We will however come to learn that this process of binary definition is itself profoundly characteristic of the Imaginary». Jameson, 350, je traduis.

3. LE REGARD ET (NON?) L'IMAGE

Or, si l'opposition binaire qui structure le texte dans son ensemble est un *point de vue, une optique* (aux sens spatial et visuel des termes), le fait que le récit attire sans cesse l'attention du lecteur sur les dangers d'un regard déformant ne peut plus être assimilé à une attaque thématique contre l'image. Le texte se charge alors d'une signification plus complexe et beaucoup plus équivoque. Certes, le narrateur se charge de critiquer l'image, mais le récit s'en prend surtout aux non voyants (aux mal voyants) et à Idriss, qui, lui-même, ne sait pas voir.

Tous les personnages que rencontre Idriss sont des prisonniers de l'imaginaire, de leur regard (et non nécessairement de l'image). Ce sont des mal voyants. Ils ont le «mauvais œil» parce qu'ils souffrent d'un défaut de l'œil ou plus grave encore, de troubles de la vision, car paradoxalement, au niveau du texte, *un défaut* (un manque) est moins important qu'une malfonction de l'œil: le premier ami d'Idriss, Ibrahim, qui a littéralement perdu un œil, a une vue perçante. Au contraire, les compagnons de voyage d'Idriss n'ont d'yeux que pour mieux ne pas voir. La vieille Lala Ramirez (qui comme Maud, passe son temps dans les cimetières) prend le jeune garçon pour Ismaël, l'un de ses fils morts, et essaie de le convaincre qu'il ressemble à la photo qui orne sa tombe. Elle a «un regard de presbyte» (GO, 107), «ses yeux, comme ceux d'un serpent qui ne cillaient jamais» (GO, 102) lui font un «regard de reptile» (GO, 105), un «regard immobile» (GO, 104) et bien sûr, les autres voyageurs l'accusent d'avoir le «mauvais œil» (GO, 103). Sur le bateau qui l'amène à Marseille, Idriss rencontre un roulier «aux yeux de porcelaine bleue», aux yeux de poupée ou de mannequin (GO, 115). À Paris, il fait la connaissance de monsieur Mage, homosexuel au grand cœur et aux innombrables références littéraires, dont on ne sait si le nom est un clin d'œil à Gaspard, Melchior et Balthazar, ou une I-Mage tronquée. Le récit insiste sur «Son regard cassé par un léger strabisme» (GO, 160), sur ses «lunettes à grosses montures» (160), et les petits «prostitués» qui viennent lui rendre visite l'ont affublé du sobriquet de «Biglou» (GO, 166). Si Idriss est en Arabe «celui qui apprend bien», le nom de «Biglou» garde la trace de son infirmité, il est celui qui y voit de travers. Tous ces personnages ne voient pas. Ils ne voient pas l'autre, ils sont incapables de regarder, ils ne voient que leurs propres phantasmes⁸. Idriss

8. Les deux seuls personnages qui voient autre chose que leur propre image morcelée sont effectivement ceux qui sont partiellement ou totalement dépourvus de l'organe de la vue : Ibrahim, alter ego d'Idriss, qui est borgne, et l'aveugle qu'Amouzine accompagne à un concert donné par Oum Kalsoum, la chanteuse adulée par la communauté arabe.

essaie de faire comprendre à Lala Ramirez qu'il n'est pas Ismaël, mais «elle refusait de le voir» (GO, 107).

Le héros du voyage n'est pas lui-même particulièrement clairvoyant : les rencontres multiples avec des personnages au regard dangereusement déformant ressemblent à un destin, c'est-à-dire, en termes psychanalytiques, à une répétition obsessionnelle. Idriss se retrouve toujours face à un appareil. Il est sans cesse mis en présence de photographes ou de personnages qui le regardent. Il ne voit jamais le premier, il est toujours l'objet du regard et du désir de l'autre. Les épisodes successifs reproduisent comme une obsession la première rencontre d'Idriss avec l'image : il quitte son oasis parce qu'une touriste l'a regardé, et ce regard de femme l'a profondément troublé, il y repense avec un «élan affamé» (GO, 33) et se met en quête d'une image qu'il croit qu'un autre lui a prise et qu'il veut se faire rendre. Parce que la femme blonde ne lui a jamais envoyé sa photo, Idriss a conscience d'un manque. Il est d'abord celui qui veut se voir dans les yeux de l'autre, celui qui pense que la femme est responsable de n'avoir pas pu, su ou voulu lui donner d'image de lui-même. Idriss voit son visage reflété dans toutes les vitres, dans tous les puits, dans tous les regards mais il n'a lui-même «qu'une idée vague de son propre visage» (GO, 106). La quête d'Idriss sera donc une tentative pour combler ce manque, ce vide ouvert par l'absence de la photo. À la fin du livre, les lecteurs (et peut-être Idriss) auront appris que l'ambition du jeune berger de Tabelbala était vaine, que l'on ne supprime pas la différence entre soi-même et la photographie, qu'il y aura toujours un écart (que l'on pourrait s'amuser à appeler «différence») entre soi-même et son image. Cette prise de conscience peut être définie, pour le personnage, comme la découverte du désir dans un monde qui a transformé la communication en commerce et le plaisir en commodité.

4. LE MYTHE DE LA RESSEMBLANCE

Le narrateur attaque l'image et valorise le signe sur un ton sentencieux qui relève à la fois de l'autorité anthropologique et d'un certain didactisme philosophique, mais le texte nous raconte une autre histoire. Au narrateur est laissée la responsabilité des maximes, des affirmations abstraites et péremptaires : «En vérité l'image est bien l'opium de l'Occident. Le signe est esprit, l'image est matière» (GO, 235), «L'effigie est verrou, l'idole prison, la figure serrure. Une seule clef peut faire tomber ces chaînes : le signe. L'image est toujours rétrospective. C'est un miroir tourné vers le passé» (GO, 234). Au contraire, le récit s'ingénie à nous apprendre, à apprendre à

Idriss, que l'image n'a que le pouvoir que l'on veut bien lui donner : l'image est-elle maléfique, dangereuse ? Certes, mais non pas parce qu'elle est ressemblance, mimésis d'un sujet original qu'elle pourrait voler ou emporter. L'image-ressemblance est en fait une illusion, un mythe qui sert à justifier l'interdit culturel du nomadisme. Quant à l'image-piège telle qu'elle est utilisée en Occident, elle est effectivement dangereuse, mais seulement parce qu'elle est un effet des rapports de pouvoir pervers qui existent au sein de ce que Guy Debord et Michel De Certeau appellent la « société du spectacle ».

La ressemblance (néfaste) entre le cliché et le sujet pris en photo est en fait un leurre, une illusion. L'épisode du photomaton en est un parfait exemple. Lorsque Idriss cherche à se procurer des photos « d'identité » par l'intermédiaire d'une machine, le portrait ainsi obtenu devrait être le contraire des épreuves du photographe de Béchar : celui-ci oblige ses clients, les touristes, à poser devant un tableau naïf représentant, ou plutôt signifiant ce Sahara qu'ils sont venus voir et ne savent pas regarder. Il avoue sans vergogne qu'il a l'ambition de « recréer » ses personnages⁹. Mais même l'absence d'artiste n'est pas une garantie de ressemblance. En essayant de se servir de la machine, Idriss découvre que même un objet anonyme, qui est le plus susceptible d'éliminer toute trace de subjectivité dans la production du portrait, ne lui donne pas d'image reconnaissable de lui-même. Les enfants, qui jouent dans la cabine avant qu'Idriss ne puisse s'y installer, ont bien compris comment subvertir cette mécanique soi-disant anonyme : ils font à l'appareil des grimaces, qui s'adressent en fait au prochain client. Idriss se trouve ainsi confronté à la photo d'un gamin « louchant et tirant la langue » (GO, 108), un autre « Biglou » qui le regarde de travers, sans le voir, mais sciemment, comme pour mimer à l'avance les contorsions ridicules

9. « Je recrée le Sahara dans mon studio, et je vous *recrée* par la même occasion » (GO, 96, je souligne). « Mais la photographie ne se prête-t-elle pas de manière privilégiée à ce rôle de support de la « perversion » imaginaire et de la fétichisation ? » demande Robert Castel (Castel 309). Plus loin, il écrit : « Dans la mesure où la photographie reproduit l'objet, elle peut le remplacer et s'y substituer » (292), elle est ainsi, « soit cette plate copie du réel, soit ce *prétexte* à la projection de phantasmes intimes » (Je souligne le mot *prétexte* qui semble ici très proche de ce que Julia Kristeva appelle le génio-texte, encore ancré dans un ordre pré-symbolique. Voir *Sémiotiké*, p. 221-223). Mustapha, qui est à la charnière entre l'Afrique et l'Occident met à profit une pathologie collective de l'imaginaire, car s'il tente de persuader ses clients que cette recreation fantasmée est une des conditions de son « art », il semble plutôt que cet opportuniste se serve consciemment de ce qui fait marcher son « commerce ». Barthes suggère à ce sujet que l'un des moyens d'« assagir la photographie » et de « tempérer la folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde » est de « faire de la photographie un art, car un art n'est jamais fou » (*La Chambre claire*, 80).

que fera le client suivant en souriant à la glace. Puis, à la surprise d'Idriss,

Deux nouvelles images tombèrent : celles d'un homme barbu. Il se regarda longuement dans le miroir fêlé de la cabine. Après tout pourquoi n'aurait-il pas eu une barbe avant de quitter Tabelbala ? Les barbus aussi ont droit à un passeport (GO, 109).

La machine ne donnera jamais à Idriss une ni même deux images de lui-même qu'il puisse reconnaître. D'une part, il est donc évident que le contrat mimétique n'est pas respecté et que l'absence de l'artiste, du photographe, ne garantit pas une fabrication « objective » du portrait. Cependant, il est tout aussi évident que l'échec du mimétisme est sans importance, puisque à la frontière, « le préposé ne remarqua même pas l'étrange dissemblance d'Idriss et du barbu dont le portrait était fixé par deux œillets sur son passeport » (GO, 111).

5. LE PIÈGE DE LA VITRINE

Le danger de l'image comme mimésis est donc mythique, nous dit le récit, et quant à l'image-piège, telle que l'utilise l'Occident, son pouvoir vient du fait que, dans la société du spectacle, tout regard est enfermé derrière une vitrine. Lorsque Idriss quitte l'oasis, il découvre un monde où l'image est maléfique parce qu'elle a été récupérée par une société qui joue de la mimésis relative et codifiée pour remplacer le sujet par une image fétiche qui devient une commodité. Toutes les expériences d'Idriss en France s'apparentent à un système de *peep-show*, où le sujet regardant (et payant) est à jamais placé derrière un mirroir sans tain, où l'objet regardé est exhibé dans une vitrine, et susceptible de disparaître purement et simplement s'il passe de l'autre côté du miroir¹⁰.

10. Qu'Idriss soit devant ou derrière la vitre, le modèle de communication est toujours celui du *peep-show* qui annihile l'objet regardé et laisse le voyeur « tremblant de désir frustré » (GO, 191). Même lorsque c'est lui qui tente de regarder, même lorsqu'il n'est pas le jouet de personnages atteints de Pygmalionisme, il ne peut qu'acheter des images (« 2 fois 5 francs = 300 secondes » GO, 190) qui ont déjà détruit l'original. La lionne « au rictus amer » qui s'exhibe pour les clients du *peep-show* est pour toujours hors d'accès, de l'autre côté des miroirs. Il n'y a pas plus de hors-scène qu'il n'y a de hors-texte pour Derrida : « Cette femme, c'est comme si elle n'existait pas », [GO, 191] tâche d'expliquer le cousin lorsque Idriss manifeste son intention de rencontrer la lionne, « Elle existait pour tes yeux, mais pas pour tes mains. Ici tout est pour les yeux, rien pour les mains. Les vitrines, c'est comme le cinéma et la télévision, pour les yeux, simplement pour les yeux ». Et de fait, cette femme qu'il a vue n'existe pas *ailleurs* que sur la scène de son désir frustré car lorsqu'il rencontrera la femme de ménage, chargée de nettoyer les cabines du *peep-show*, il ne saura pas reconnaître le « rictus amer de la lionne fouettée » que nous signale le texte.

Idriss lui-même est menacé d'être happé par la vitrine, d'être exhibé devant les voyeurs. Le directeur de la décoration chez Tati, le roi des vitrines, souhaite utiliser le moulage de son corps (son image en trois dimensions) pour peupler ses magasins de mannequins de «type maghrébin». Même Idriss perçoit que cette opération tend à le priver du statut de sujet regardant pour le transformer en chose regardée, en un objet susceptible d'être mécaniquement reproduit selon l'expression de Benjamin, pour les besoins fantasmagoriques de monsieur Bonami. «Il se voyait multiplié par cent, par mille, réduit à une infinité de poupées de cire figées dans des poses ridicules sous les yeux de la foule massée devant les vitrines de Tati» (GO, 213). Bonami devient le créateur d'un être multiple et anonyme, et de tout un monde imaginaire. «La naissance d'un enfant, oui, c'était la naissance d'un enfant!» (GO, 219) s'écrie-t-il alors que le corps d'Idriss, presque submergé par l'alginat qui retiendra son empreinte, est extirpé à grande-peine par les ouvriers de cette matrice grotesque. Il est lui-même devenu un déchet, un reste désormais inutile, le négatif insignifiant de la création phantasmée de Bonami. «Et dans moins d'un mois, une vingtaine d'Idriss, qui se ressembleront comme des frères jumeaux, vont peupler mes vitrines et mes étages inférieurs» (GO, 219). Les mannequins éliminent l'autre en remplaçant un sujet regardant par un objet à regarder, infiniment reproductible (c'est-à-dire soustrait aux limites spatiales et temporelles). Bonami monopolise à présent le regard. Il prive Idriss de sa vision et de son image. Dans le monde imaginé par Bonami, l'humain imite le mannequin, l'original est utilisé comme copie de la copie. Le mannequin est une effigie magique, c'est en quelque sorte le contraire de la bobine symbolique grâce à laquelle le petit-fils de Freud apprenait à maîtriser la perte et l'absence de l'autre. Ici, au «fort-da», au langage du désir pour l'autre se substitue une possession chimérique et fétichiste, toute communication visuelle ou orale disparaît, l'univers se fige dans le temps et dans l'espace pour devenir une vitrine où il suffira de convaincre Idriss de venir s'installer :

Alors, à ce propos, j'ai une *idée* que je voudrais vous soumettre. Voilà, supposez que vous appreniez à faire l'automate ? On vous habille comme les autres mannequins, vos frères jumeaux. On vous maquille pour que votre visage ait l'air faux, si vous voyez ce que je veux dire. Et vous, raide comme un piquet dans la vitrine, vous accomplissez quelques gestes anguleux et saccadés (GO, 216, je souligne).

De nouveau, l'image se déguise en «idée» pour faire oublier qu'elle est une forme visible, un produit du verbe voir.

Bonami a une *vision*, au sens presque mystique du terme :

Le plus dur [explique Bonami] ce sont les yeux. Il ne faut pas ciller. Oui, vos paupières doivent rester ouvertes. L'œil souffre un peu de dessèchement au début, mais on s'habitue (GO, 218).

Idriss, qui a perdu ses cils et ses sourcils parce que la pâte a pris trop vite, ressemble déjà d'ailleurs aux mannequins. Son regard deviendrait semblable à celui de Lala Ramirez et il pourrait se mêler à la cohorte des pantins de la vitrine, ce «lieu-clos» structuré comme l'enfer de *Huis clos* où les paupières s'atrophient faute de ne pouvoir se fermer. Contrairement cependant aux personnages de Sartre, Idriss ne pourrait plus voir les autres quoiqu'ils soient toujours face à lui.

6. LA CALLIGRAPHIE COMME (IMAGE) ANTIDOTE

Le système de la vitrine rend l'image mortelle parce qu'il permet de transformer tout regard en possession voyeuriste et capitaliste ou de rendre tout sujet aveugle en lui assignant la place des mannequins¹¹. Dans ce cadre, tout ce qui sert à briser la règle du monde du spectacle devient l'antidote du poison du jeu de miroirs dégradant. Et la calligraphie, que le narrateur nous présente comme la revanche du signe sur l'image, le contraire de la représentation, peut en réalité être interprétée comme une forme d'image particulière, et sa valeur vient surtout de la menace qu'elle fait peser sur la vitrine, symbole du défaut de l'œil dont souffre l'Occident. La calligraphie n'est pas une victoire du signe sur l'image : *la Goutte d'or* nous apprend une lecture révolutionnaire de l'image et non son élimination.

La calligraphie est en effet dépendante de l'image à bien des égards : une image, un portrait, en est le point de départ. C'est parce que le portrait de la reine blonde fascine le pêcheur et menace sa famille que le fils doit à son tour l'observer et l'analyser. Le calligraphe a besoin d'un support visuel à interpréter. Il est avant tout lecteur de portrait, il ne renonce pas à la représentation mais il valorise le travail du critique, de celui qui va plus loin, du second degré.

D'autre part, l'art du calligraphe lui-même, son écriture, n'est pas celle du scribe ou de l'écrivain classique, elle n'est pas logocentrique. Les «arabesques» (GO, 251), les «écheveaux»

11. Pour Tournier, la vitrine est le symbole même de la tyrannie du regard aveugle. Dans *Des clefs et des serrures*, il écrit que dans notre monde «...se développe une inflation d'images. Le magazine, le film, la télévision gavent l'œil et réduisent le reste de l'homme à néant. [...] Parfois tout de même, un pavé vole dans une vitrine et un jeune corps se rue sur les fruits défendus», p. 25-26.

(GO, 249) de signes dont le fils du pêcheur couvre l'image ne sont pas du côté du signe linguistique et sont le contraire d'un Pharmakon derridien ou de l'écriture platonicienne qui se veut le miroir d'un discours déjà existant et dont le but n'est que de soulager la mémoire. Les signes calligraphiques n'ont pas de sens : au moment où on les trace, ils coïncident, ils se superposent à un contour. Ils sont choisis en fonction de leur ressemblance formelle avec l'image, ils sont copie de la copie, ils reproduisent l'image. Ils épousent la forme du dessin. Ce n'est qu'après avoir tracé les lettres que le fils du pêcheur peut reconnaître des mots et lire des phrases.

Mais les signes sont une forme d'image positive, comme nous l'avait annoncé le premier conte enchâssé du roman : l'histoire du sultan Barberousse. L'histoire de la reine blonde et celle du sultan Barberousse sont de petites unités narratives, serties dans l'écriture épurée de *la Goutte d'or*. Elles ressortent comme si elles avaient été mises sur un présentoir, et il est tentant de les superposer, de les faire coïncider selon le principe de la calligraphie qui recouvre l'image de signes.

Dans la première histoire, le sultan Barberousse (ou plutôt le sultan à la barbe ignominieuse cachée sous une housse) voulait qu'on fasse de lui un portrait officiel. Mais le peintre chargé de le représenter (en noir et blanc) ne parvenait qu'à exprimer la haine et la violence de ce secret inviolé. Déçu par son œuvre, il la donne alors à une jeune femme qui en fait une tapisserie. Et ce que cette artiste venue du nord, venue d'ailleurs, fait de l'ébauche, est comparable à ce que le fils du pêcheur fera du portrait de la reine blonde : en traçant ses propres signes (des dessins d'animaux, des paysages de son pays), en se servant de sa propre écriture (la laine), elle met en évidence un roux essentiel qui, désormais, participe autant de la couleur (culturellement ignominieuse) que de la chaleur de la laine et de son odeur. En voyant ce portrait-paysage qui ne cherchait pas à lui ressembler, le sultan ne peut s'empêcher de se rapprocher de lui (même), de le palper et de le humer, abolissant ainsi toute possibilité d'intercaler une vitrine entre lui-même et une représentation qui se prétendrait mimétique.

La calligraphie nous rend le même service que la tapisserie en supprimant la transparence de la vitrine, c'est-à-dire en mettant en évidence le fait que ce qui nous sépare du portrait, c'est une barrière, invisible certes, mais qui est une épaisseur culturelle, emprisonnant et masquant toute une symbolique, y compris et surtout la symbolique du savoir et des rapports de pouvoir dont la société du spectacle se sert pour isoler les individus. La vitrine, nous nous en apercevons à présent, est un support sur lequel nous pouvons écrire notre lecture-encodage, avec nos propres signes. L'ordre dans lequel les multiples

feuilletés sont posés sur l'image est laissé à la discrétion du calligraphe-lecteur, ce qui valorise la liberté du conteur, de celui qui se sent capable de dire ou de chanter l'histoire.

À la fin de l'histoire, Idriss, armé de son marteau-piqueur, l'outil cliché du travailleur immigré, reproduit sur un mode ironiquement ludique les leçons des deux contes : il aperçoit dans la vitrine d'une bijouterie de luxe, la goutte d'or, bijou-signé, qu'il avait perdue en arrivant en France. Il retrouve donc le signe par excellence, mais récupéré par le monde du spectacle, exhibé derrière une vitrine comme une commodité. Il se met alors à rêver à la danse obsédante de Zett Zobeida, la jeune oasienne qui s'était mariée selon les rites avant son départ, tandis que les vibrations du marteau-piqueur brisent, ou plus exactement fêlent la vitrine : une trace, un signe, une « étoile » apparaissent sur la vitre là où il n'y avait que transparence, et les sirènes d'alarme, cris de la vitrine qui « hurle comme une bête blessée » (GO, 257) signalent la vulnérabilité de ce « coffre-fort fragile et provocant » (GO, 187) qui « appelle l'effraction ».

Les signes sur la vitre, l'étoile de la fêlure ne signifient rien, pas même la victoire du signe sur l'image (que le narrateur s'acharne à vouloir démontrer). Mais ils se superposent à la vitre, ils coïncident avec la défaite de la vitrine.

LA CARTE GÉOGRAPHIQUE : LA PHOTO QUI N'EST JAMAIS PARTIE

La quête d'Idriss lui apprend que la photo ne lui a rien volé, qu'il est vain de vouloir se voir dans les yeux de l'autre, et qu'en s'obstinant à courir après une image de soi que quelqu'un d'autre aurait fixée pour toujours, on s'épuise à essayer de correspondre au morcellement infini de la phantasmagorie d'autrui. L'image n'est pas en cause mais la lecture que l'on en fait. Avant même d'avoir traversé la Méditerranée, Idriss a déjà l'intuition qu'il cherche en vain à se saisir d'une image de lui-même : « Cette photo, je l'ai déjà trouvée à Béni-Abbès, à Bèchar et à Oran. [...] Seulement, les morceaux que j'ai trouvés jusqu'ici ne me ressemblaient pas » (GO, 114). L'image qu'il cherche a toujours été là, comme les noms des pays écrits en très gros caractères, et que nous ne voyons pas, comme l'explique Dupin dans le conte de Poe, parce qu'ils nous crèvent les yeux. Le lecteur lui-même se rend compte qu'en réalité, la femme de la Land Rover a bel et bien montré sa photo à Idriss dès leur première rencontre. Mais personne ne l'a vue : la femme avait sorti de sa voiture une carte qui représentait par symboles, par signes, ce que serait la quête d'Idriss, c'est-à-dire le désir « d'aller plus loin ». La « carte enfer-

mée dans un cadre de cellophane» (GO, 17) est un enchevêtrement de routes où la femme a pu lire, et pré-dire son itinéraire, son destin : «Demain Beni Abbès. Ensuite Béchar. Puis Oran. Là, le car-ferry. Vingt-cinq heures de mer. Marseille. Huit cents kilomètres d'autoroute. Paris.» (GO, 17) La femme ne cherchait certes pas à représenter Idriss, elle décrivait le parcours qu'elle ferait elle-même avant de faire développer la photo, mais cette carte était le protrait d'Idriss, l'image que son propre désir était en train de constituer symboliquement. Mais il ne le savait pas encore.

Ce que le roman nous apprend, en structurant le voyage comme une répétition obsessionnelle, en insérant dans le texte des récits enchâssés qui sont aussi des fables symboliques¹², ce qu'Idriss apprend de la bouche de son maître le calligraphe, c'est que toute image est aussi une histoire, et que le *fatum* (le déjà dit par l'autre) peut toujours se transformer en fable, en écriture, en récit¹³. Le livre nous propose peut-être de ne pas nous laisser aveugler par l'évidence et de chercher notre histoire, notre propre désir au-delà de la séduction simpliste, décevante et un peu fascinante de l'opposition entre signe et image. Il faut peut-être, avant de lire ce roman, reconnaître à l'avance que nous n'y voyons goutte.

12. Voir à ce sujet les deux textes de Françoise Merllié sur l'histoire de Barberousse et sur celle de la Princesse blonde.

13. Serge Koster retrouve chez Tournier «le lien étymologique entre la fable, c'est-à-dire ce qui se raconte, et le *fatum*, c'est-à-dire ce qui est dit, fixé par la parole», *Éléments de Tourniérologie*, p. 40.

BIBLIOGRAPHIE

Baroche, Christiane, «De la clé de l'instant à la serrure du mythe», in *Sud*, n° 61, 16^{ème} année, Marseille, 1986, p. 161-169.

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Seuil, 1975.

Bourdieu, Pierre et Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965.

Castel, Robert, «Images et phantasmes : limites des usages pathologiques de la photographie», in Bourdieu, Pierre et Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965, p. 290-331.

Grammond, Agnès, «Les ruses de Narcisse», in *Sud*, n° 61, 16^{ème} année, Marseille, 1986.

Jameson, Frederick, «Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject», *Y.F.S.*, 55/56 (1977).

Koster, Serge, «Éléments de Tourniérolgie» in *Sud*, n° 61, 16^{ème} année, Marseille, 1986.

Koster, Serge, *Tournier*, Paris, Artefact, collection «Les plumes du temps», 1986.

Kristeva, Julia, *Sémeiotiké*, Paris, Seuil, 1969.

Merlié, Françoise, «La reine blonde : de Méduse à la muse ou comment les mots délivrent de l'image» in *Sud*, n° 61, 16^{ème} année, Marseille, 1986, p. 14-29.

Sud, numéro hors série sur Michel Tournier, 10^{ème} année, Marseille, 1980.

Sud, n° 61, 16^{ème} année, Marseille, 1986.

Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970.

Tournier, Michel, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, 1970.

Tournier, Michel, *Les Météores*, Paris, Gallimard, 1975.

Tournier, Michel, *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.

Tournier, Michel, *Des clefs et des serrures*, Images et proses, Paris, Le Chêne-Hachette, 1979.

Tournier, Michel, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986.