



Journal of Arts & Humanities

Volume 07, Issue 10, 2018: 81-88

Article Received: 28-09-2018

Accepted: 07-10-2018

Available Online: 28-10-2018

ISSN: 2167-9045 (Print), 2167-9053 (Online)

DOI: <http://dx.doi.org/10.18533/journal.v7i10.1500>

La Quête à travers l'Image dans l' Œuvre de Michel Tournier

Min Liao¹

ABSTRACT

Michel Tournier est l'une des grandes figures du roman français contemporain. Son œuvre est remarquable à la fois par sa dimension philosophique et par sa dimension mythique. Il développe une philosophie propre sur la signification de l'image. Nous avons l'impression que l'image serait fallacieuse, illusoire. Pourtant, dans l'univers de Tournier, il existe des images sous forme d'art telles que le portrait, la peinture, la photographie etc. Œuvres esthétiques, source de plaisir ou d'extase, elles visent à l'éternité, mais tombent parfois dans la ruine ou le néant. Cette double nature de l'image provient de deux écoles de photographies opposées: la photographie surprenante (le "pris-sur-le-vif"), qui perdrait son objectivisme et devient dangereuse; la photographie immobile, qui échapperait à la temporalité à condition qu'elle soit une véritable œuvre d'art. A la fin, l'opposition problématique de Tournier entre l'image et le signe, nous permet de révéler la défaillance de la quête de l'image artificielle et la sagesse dans l'écriture, et à montrer la quête de l'écrivain d'une valeur du bonheur qui consiste dans l'éternité et la spiritualité, et sa poursuite d'une plénitude spirituelle.

Keywords: Bonheur, Écriture, Éternité, Image, Quête.

This is an open access article under Creative Commons Attribution 4.0 License.

1. Introduction

Tournier a depuis longtemps une passion pour la photographie, dont témoignent grand nombre de ses œuvres. Créateur des *Rencontres internationales de la photographie* à Arles, il a été initié à la photographie par son grand-père (Tournier, 2011, p.139). Pourtant il a publié toujours des photos prises par d'autres, les grands de la photo, qu'il admire, avec pour support des poèmes en prose, des textes écrits par lui. Les plus représentatifs sont les livres *Des clefs et des serrures*, *Vues de dos*, *Le Crépuscule des masques*, où les photos en noir et blanc sont préférables, et les textes sont souvent des légendes aux photographies, qui sont à la fois commentaires et exaltations.

Dans l'œuvre de Tournier, la présence de cet aspect d'image est universelle, sous forme de portraits, de peintures, de photographies etc. De nombreuses études sont menées sur la dialectique entre image et signe (Bouloumié, 1985-86) (Bouloumié, 1987), qui participe au schéma fondamental de la dualité qui se trouve dans tous les récits de Tournier. Il y a aussi de riches recherches sur l'art et

¹ French Department, Institute of Foreign Languages, Jinan University, Guangdong Province, Guangdong Province, China. Email: liaomino601@163.com

l'esthétique de la photographie (Worton, 1991) (Worton, 1998), pour parler de l'immortalité et de l'université de l'image. Pourtant, ces deux problématiques sont souvent respectivement traitées.

Dans notre article, afin d'expliquer cette grande complexité dans la relation entre l'image et le signe, nous avons remarqué la division de deux écoles de photographies dans le conte : "Les suaires de Véronique" de Tournier (Tournier, 1978), ensuite découvert la correspondance des écoles à la double nature de l'image photographique. Puis, nous avons introduit la notion du bonheur (Duhot & Hauchard & François-Denève, 2005, Laupies, 1997) pour lier la spiritualité de la calligraphie au bonheur quêté par l'écrivain.

Par ce fait, nous montrerons, à travers la comparaison entre image et signe, l'expression, par l'auteur, du rejet de la civilisation occidentale, et la valorisation qu'il fait de la puissance salvatrice du mot. Puis, nous révélerons aussi, par la dimension spirituelle de l'écriture, le sens du vrai bonheur, fondé sur l'éternité et la sérénité.

En ce qui concerne la méthodologie, une méthode comparaliste sera menée pour analyser cette double nature de l'image. Puis, pour traiter notre sujet, nous allons nous appuyer sur les théories de *La Société du Spectacle* de Guy Debord (Debord, 1992), et la définition du bonheur de Jean-Joël Duhot et de Frédéric Laupies.

Cette complexité dans la relation entre l'image et le signe naît d'abord des aspects inhérents de l'image photographique: l'acte de dévoration de celui qui est photographié, une sorte de prédation; l'acte d'éternisation, mise hors du temps. De cette double nature de la photographie, Tournier annonce son avis dans le conte : "Les suaires de Véronique" traitant l'amour dévorant de la photographe Véronique pour son modèle:

Il existe deux écoles de photographies. Ceux qui chassent l'image surprenante, touchante, effrayante. Ils parcourent les villes et les campagnes, les grèves et les champs de bataille pour saisir au vol des scènes évanescences, des gestes furtifs, des moments étincelants qui tous illustrent la déchirante insignifiance de la condition humaine, surgie du néant et condamnée à y retourner... Et il y a l'autre courant... C'est l'école de l'image délibérée, calculée, immobile, celle qui vise non l'instant, mais l'éternité. (Tournier, 1978, p.160-161)

Ces deux écoles correspondent respectivement à deux méthodes photographiques : le "pris-sur-le-vif" ; la photographie immobile (le portrait, le nu, la nature morte et le paysage). Tournier insiste sur l'intemporalité de l'image du dernier, liée aux ses pensées esthétiques. Tandis que l'image du "pris-sur-le-vif", selon Tournier, n'a qu'un « charme assez maléfique » (Tournier, 1978, p.160).

Ainsi, nous diviserons les analyses en deux parties, correspondantes aux deux écoles : l'une sur l'intemporalité de l'image photographique, l'autre sur l'antithèse problématique de Tournier : l'image et le signe. En nous appuyant sur la dualité entre l'image et le signe, nous allons voir comment les personnages découvrent la défaillance de l'image fallacieuse et le triomphe de l'écriture à cause de son caractère indélébile.

2. Image artistique, symbole de l'éternité

Tournier met en valeur la pensée de l'imitation, de la "mimesis", d'où commence peut-être toute l'histoire de l'art, de la littérature. "Plus platement on copiera le réel, plus intimement on le bouleversera" (Tournier, 1977, p.112), déclare-t-il dans *Le Vent Paraclet*. C'est pour cela qu'il valorise l'école des peintures réalistes : "c'est que pour être surréaliste, il faut d'abord être réaliste" (p.111). Tournier préfère l'image réaliste, l'image qui imite le monde rigoureusement et éventuellement le transforme. C'est donc avec une précision minutieuse que l'œuvre d'art devient grande et profonde.

Le mimétisme est mis en scène plusieurs fois dans l'œuvre de Tournier. Il a le même rôle que la photographie, les deux consistent à reproduire l'apparence du réel. Le "phénomène de mimétisme" (Tournier, 1972, p. 204) est déjà découvert dans la progression de gémellisation entre Robinson et Vendredi. Et il apparaît chez Tiffauges dans l'incarnation des œuvres d'art:

Alors en riant, je me suis accroupi près de lui et j'ai passé mon bras gauche derrière ses genoux. Et il s'est prêté au jeu, il s'est assis sur mon bras arrondi, et je me suis relevé en faisant mine de m'appuyer de la main droite sur une massue, comme notre modèle herculéen. (Tournier, 1970, p.142)

C'est pendant ses visites au musée du Louvre que Tiffauges rencontre le petit Etienne ; avec lui

Tiffauges s'exerce aux positions phoriques, en imitant *Hérakles Pédéphore* portant son petit fils Télèphe. Cette pulsion mimétique semble révéler, prophétiquement, la vocation phorique de Tiffauges. Et il continue sur d'autres modèles:

Mais nous avons été plutôt sollicités par deux copies dont les originaux se trouvent au Musée national de Naples. L'une représente un satyre jouant des cymbales, la tête à demi tournée et levée vers un Dionysos enfant qu'il porte à cheval sur sa nuque. L'enfant se retient de la main gauche à la chevelure du satyre, de la droite, il lui présente une grappe de raisins. Il est heureux que nous nous fussions trouvés seuls dans la salle, Etienne et moi, car ayant juché tout là-haut sur mes épaules mon compagnon de hasard, j'ai mimé en rond la danse du satyre rythmée par de furieuses et imaginaires explosions de cymbales, et Dionysos serrait mes joues entre ses cuisses nues et crasseuses. (Tournier, 1970, p.142-143)

Tournier cherche à revivre ce mimétisme narcissique pour projeter les fantasmes, les obsessions personnelles des personnages, car "c'est sur un mode pulsionnel qu'ils regardent l'œuvre d'art mais leur activité scopique ne relève pas de la simple naïveté" (Worton, 1991, p. 232). Cette recherche de la ressemblance dans les œuvres d'art n'est pas seulement une valorisation du sublime de l'art apollonien, elle est plus marquée, à travers le rire et la danse de Tiffauges, par une représentation du côté dionysiaque, de l'imagination monstrueuse et chaotique. Tout est dominé par le "sinistre"; "Ecrits sinistres", journal intime, état d'âme de Tiffauges.

Le mimétisme montre d'ailleurs une sorte de refus de l'altérité, par l'acte de voir, l'appropriation. Pourtant l'art affirme l'universalité et la diversité des individus. Ce n'est pas contradictoire, car l'art créatif nécessite une transformation. L'altérité au cœur de l'art devient altération; le mimétisme devient alors "création plutôt que simple reproduction ou représentation" (Worton, 1998, p. 121).

Dans l'univers de Tournier, l'œuvre d'art est douée d'immortalité et d'universalité. Tournier insiste sur l'intemporalité de l'œuvre d'art:

Rien n'illustre mieux que cette statue la fonction essentielle de l'art: à nos cœurs rendus malades par le temps – par l'érosion du temps, par la mort partout à l'œuvre, par la promesse inéluctable de l'anéantissement de tout ce que nous aimons – l'œuvre d'art apporte un peu d'éternité. (Tournier, 1970, p. 139).

La photographie, en figeant l'instant, vise à l'éternité. Mais elle échappe à la temporalité à condition qu'elle soit une véritable œuvre d'art. Il en est de même pour le portrait. C'est ainsi que Tournier dénonce dans sa prose "l'image du pouvoir": "Le portrait a pour source première l'ambition de vaincre la mort... Au temps qui détruit tout, l'homme répond par l'image" (Tournier, 2007, p. 168). Le portraitiste a donc pour devoir de peindre la vérité, comme déclare Ahmed ben Salem dans "Barberousse", texte emboîté dans le roman *La Goutte d'or*: "Seigneur, je suis portraitiste et non courtisan. Je peins la vérité. Mon honneur s'appelle fidélité" (Tournier, 1986, p. 37). En saisissant la profondeur d'un être qui "transparaît sur son visage", il se considère comme "le peintre de la profondeur" (p. 39).

Dans *Les Météores*, les portraits peints par Urs Kraus visent à traduire les profondeurs et la vérité, produisant ainsi une illumination du personnage:

C'était dans les portraits que cette pénétration en quelque sorte métaphysique faisait surtout merveille. Portraits d'enfants, de vieillards, de jeunes femmes, mais surtout portraits de Kumiko. S'agissant de la jeune fille, c'était certes le visage frais de vingt ans que je reconnaissais sur ces toiles. Mais à y regarder mieux, il baignait dans une lumière intemporelle, sans âge, éternelle peut-être, mais vivante pourtant. (Tournier, 1975, p. 534)

Il s'agit d'une transformation d'une jeune fille dans un portrait sous les yeux du spectateur. Elle y paraît "sans âge", avec des expressions si contradictoires de "l'inépuisable indulgence de la grand-mère", de "l'épanouissement ravi du petit enfant", de "la lucidité tranchante de l'adolescent" (p. 535). Oui, on y lit "la formule cosmique" (p. 534) du Japon, qui implique tout, explique tout, et éternise tout. Le portrait joue un rôle d'éclaircissement des mystères des jardins japonais et dévoile l'initiation de l'esprit du spectateur: "c'est au spectateur qu'il (le peintre) incombe de développer telle ou telle âme ayant affinité avec la sienne" (p. 535).

Si la photographie échappe à la temporalité, elle pourrait vaincre le temps, c'est-à-dire qu'elle ramènerait le passé dans le présent, devenant ainsi une source de souvenirs. Puisque "l'image est

toujours rétrospective. C'est un miroir tourné vers le passé. Il n'y a pas plus pure image que le profil funéraire, le masque mortuaire, le couvercle de sarcophage" (Tournier, 1986, p.201). Mais elle est aussi une empreinte tournée vers l'avenir, car "l'artiste prétend enfermer dans son œuvre non seulement le présent, mais le passé, voire même l'avenir de son modèle" (Tournier, 2007, p.168). Dans *Le Roi des Aulnes*, la photographie présente le passé ; l'absence du Nestor dans la photo prévient sa disparition suivante:

10 janvier 1938. Je regardais récemment l'une de ces photos de classe qui sont faites en série au mois de juin peu avant la distribution des prix. Parmi toutes ces faces figées dans des expressions patibulaires, la plus mince, la plus souffreteuse, c'est la mienne. Champdavoine et Lutigneaux sont là... De Nestor, point, bien que la photo date indiscutablement de son vivant. Mais en somme, c'était bien de lui de se dérober à cette petite cérémonie un rien ridicule, et surtout de ne laisser aucune trace banale de sa vie avant de disparaître. (Tournier, 1970, p.23)

Cette photo remonte à l'époque du collège Saint-Christophe, où Nestor était encore vivant. Cette photo, qui doit être une trace de la vie, introduit cependant une dimension funeste. Elle est décrite dans l'indicatif au présent, "ces photos de classe sont faites", "c'est la mienne. Champdavoine et Lutigneaux sont là". Cela ramène la scène passée dans le moment de l'écriture, comme si elle était vécue de nouveau. La photographie est une sorte de "cérémonie" qui pourrait s'apparenter au rite funéraire. L'absence de Nestor dans cette photo est annonciatrice de sa mort. Il ne veut "laisser aucune trace banale de sa vie", car Nestor se serait rendu compte qu'il allait mourir. La photo qui est un témoignage de l'existence, et aussi un tombeau.

Si Tournier défend la transformation et la créativité dans le mimétisme, il n'en est pas moins pour la photographie. Car l'image photographique restitue l'essence de l'être et consiste à élever le réel éphémère à une "puissance imaginaire" (Tournier, 1970, p.169), l'alliance entre la réalité et l'imaginaire:

L'image photographique, cette émanation indiscutable du réel, est en même temps consubstantielle à mes fantasmes, elle est de plain-pied avec mon univers imaginaire. La photographie promeut le réel au niveau du rêve, elle métamorphose un objet réel en son propre mythe. (p. 169)

Cette "puissance imaginaire" est créative. Dans le conte "Les suaires de Véronique", l'œuvre de la photographie est perçue comme création. Véronique affirme que les photos "ont l'air de dévoiler une beauté qui était jusque-là demeurée cachée". Or cette beauté, souligne Véronique, "les photos ne la dévoient pas, elles la créent" (Tournier, 1978, p.156-157). Avec l'imaginaire, une petite retouche dans l'art pourrait élever l'original à une autre dimension. L'histoire dans "La légende de la peinture" raconte le concours entre le peintre chinois et le peintre grec; le grec l'emporte en établissant un miroir où se reflète l'œuvre de son rival. Dans l'image du miroir, le jardin du Chinois qui était désert et vide d'habitants est rempli par une foule magnifique, qui est en train de se bouger, de se contempler. C'est la meilleure interprétation de la réalité. Tournier le commente ainsi: "Le seul fait que la peinture du Chinois se reflète dans le miroir arrive à hausser cette peinture à un degré supérieur. L'idée, c'est que l'image est supérieure à la chose. L'image de l'image est supérieure à l'image" (Bouloumié, 1989, p.150).

En outre, même si Tournier insiste sur la fonction métaphysique de l'art, sa dimension éternelle et créative, il est conscient de l'aspect néfaste de l'image et de la photographie. Il met en opposition la peinture et la photographie:

Ici s'impose la comparaison avec le peintre qui travaille au grand jour, par petites touches patientes et patientes pour coucher ses sentiments et sa personnalité sur la toile. A l'opposé, l'acte photographique est instantané et occulte, ressemblant en cela au coup de baguette magique de la fée transformant une citrouille en carrosse, ou une jeune fille éveillée en jeune fille endormie. L'artiste est expansif, généreux, centrifuge. Le photographe est avare, avide, gourmand, centripète. (Tournier, 1970, p.168)

Le photographe "centripète" est replié sur soi, sur l'assouvissement de ses propres plaisirs. S'il s'impose ses propres désirs dans la transformation des photos, une trahison de la réalité devient possible; tandis que le peintre est ouvert au public, il construit avec minutie leur image. "La vraie image est une chose brute, fruste qui nous réduit en esclavage. Dans la peinture, il y a un appel à l'esprit, au déchiffrement" (Bouloumié, 1989, p.152).

En perdant son objectivisme, la photographie doit mentir. Elle est même dangereuse lorsqu'elle devient trop fascinante. Tournier éprouve de la méfiance envers l'utilisation abusive des images: "je suis

maintenant persuadé de la dangerosité et de la nocivité de la civilisation de la photographie” (Payot, 1996, p.36). C’est aussi le thème principal du roman *La Goutte d’or*. En appuyant sur ce côté néfaste de la photographie, nous allons découvrir une autre dimension de l’objet esthétique, une philosophie de l’image.

3. Image et signe

Nous avons évoqué plus haut l’image maléfique du “pris-sur-le-vif” dans “Les suaires de Véronique”, cela nous amène à montrer le caractère dévorant de la photographie : cette série d’expériences de “photographies directes” que Véronique effectue porte atteinte à l’intégrité identitaire de son modèle Hector, homme photogénique. Sa lettre à Véronique en est témoignage : “Vous m’avez arraché vingt-deux mille deux cent trente-neuf fois mon image... Vous avez fait de moi un autre homme. Mais vous m’avez aussi beaucoup pris” (Tournier, 1978, p.165). Entre Véronique et Hector le désir passe exclusivement par l’image, c’est “un amour dévorant” que Véronique éprouve. Rappelons les paroles de Paul dans *Les Météores* : “les miroirs ne lui renvoient qu’une image figée et inversée, les photographies sont plus mensongères encore, les témoignages qu’il entend sont déformés par l’amour, la haine ou l’intérêt” (Tournier, 1975, p.286). Dans *La Goutte d’or*, des ravages sont également provoqués par le “pris-sur-le-vif” de la femme blonde sur Idriss. Tournier y intègre ainsi les mythes, les croyances sur le vol de l’âme par la photographie: “Quand la Land Rover disparut en soulevant un nuage de poussière, Idriss n’était plus tout à fait le même homme” (Tournier, 1986, p.14). Cette différence incite Idriss à la recherche de sa photo et son intégrité. Mais pendant le voyage, un autre danger menace : le danger de mort.

La mort est un des thèmes favoris de Tournier, où se montrent une transfiguration fantastique de l’horreur ou un symbole de la renaissance initiatique. Dans le récit, Véronique ne cesse de montrer sa fascination pour la mort : “La mort m’intéresse” (Tournier, 1978, p.161). Elle confie au narrateur que l’art de la Renaissance se définit pour elle comme “la découverte du cadavre” (p. 162). La mort n’est guère étrangère pour Idriss, avant son départ il a perdu son meilleur compagnon Ibrahim, puis à Béni-Abbès, il découvre “sa place dans cette société si nouvelle pour lui” (Tournier, 1986, p.74), se trouvant dans une situation en plein heurt culturel. Et ce n’est pas l’image fautive qui le choque, mais le fait de se voir et de voir son monde familier. Avec un groupe de touristes et leur guide dans le musée saharien, il y entend pour la première fois véhiculer ses règles de vie quotidienne, ce qui lui donne un éblouissement:

Idriss écoutait avec étonnement. Ces règles de vie quotidienne, il les connaissait pour les avoir toujours observées, mais comme spontanément et sans les avoir jamais entendus formuler. De les entendre de la bouche d’un Français, confondu dans un groupe de touristes à cheveux blancs, lui donnait une sorte de vertige. Il avait l’impression qu’on l’arrachait à lui-même, comme si son âme avait soudain quitté son corps, et l’observait de l’extérieur avec stupeur. (Tournier, 1986, p.78)

Cette expérience de mort ressemble beaucoup à l’expérience de Jean devant le miroir en triptyque de la cabine d’essayage, où Jean a eu un vertige de voir les images de Paul, au lieu de se voir lui-même. De même, Idriss se voit sans avoir perçu pour une seule fois sa propre identité. Cette rupture entre ce qui est vécu et ce qui est formulé, entre la réalité et l’image lui fait ce malaise, qui ne sera guéri que par le voyage initiatique.

Ici se révèle le but de voyage d’Idriss, qui n’est pas simplement de chercher sa photo, mais son identité. A Béchar, il a l’occasion de faire une expérience photographique, puis à Oran il commence à avoir une vague conscience de son propre visage, et à réfléchir sur la ressemblance entre lui et le garçon mort Ismaïl, mais enfin il refuse de prendre l’identité d’autrui. Dans ce processus il a trouvé des fragments de photos qui ne lui ressemblaient pas ; entre temps, il était en train de constituer pièce par pièce son identité, qui consiste en des différences. Cette idée d’image sans ressemblance est reproduite dans le roman *Gaspard, Melchior et Balthazar*.

La renaissance d’Idriss est marquée par une opération de moulage de son corps en tant que mannequin. Cette opération lui fait se sentir enterré vivant, tout comme la mort brutale d’Ibrahim dans le puits, mais pour Bonami, le directeur de la décoration, cette aventure est symbolique de la naissance d’un enfant : “Et dans moins d’un mois, une vingtaine d’Idriss, qui se ressembleront comme des frères jumeaux, vont peupler mes vitrines et mes étalages intérieurs” (Tournier, 1986, p.188-189). On peut considérer cette aventure comme une nouvelle expérience de mort purement physique, à la fois initiatique, qui prépare la voie d’Idriss à une renaissance spirituelle – la calligraphie.

Maintenant passons-nous à une antithèse problématique de Tournier : l'image et le signe. Tournier développe une philosophie propre sur la signification de l'image, que l'on retrouve aussi dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, dans une perspective chrétienne. Grand amateur d'art, le roi Balthazar s'interroge sur le mythe d'Adam, "autoportrait du Créateur" (Tournier, 1980, p.53). Et il dit :

On ne saurait trop méditer les premières lignes de la Genèse... *Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance. Pourquoi ces deux mots ? Quelle différence y a-t-il entre l'image et la ressemblance ?* (p. 47)

L'homme d'avant le péché ressemble à son créateur dans sa pureté ; pourtant après la chute, il n'y a plus de ressemblance, car Adam a péché. Il ne possède plus que l'image de son créateur. Ce visage qui reste est "une petite image trompeuse, rappelant comme malgré elle une origine lointaine, reniée, bafouée, mais non pas effacée". C'est la naissance de Jésus qui vient restaurer la ressemblance car "la ressemblance comprend tout l'être – corps et âme – tandis que l'image n'est qu'un masque superficiel et peut-être trompeur" (p. 47). Lorsque Jésus naît, que Dieu s'incarne dans un enfant, l'image et la ressemblance sont enfin réconciliées dans le portrait chrétien.

C'est dans le voyage initiatique qu'Idriss subit une altération progressive, face à une société pervertie par des images sans ressemblance, des affiches, des publicités, des photographies, des cinémas, des télévisions, etc. Cette société est une société du spectacle dont Guy Debord donne la définition : "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation" (Debord, 1992, p.15). Elle est envahie par une frénésie de communication et une surconsommation d'images. C'est dans le studio de Mustapha qu'Idriss voit pour la première fois Paris : "Paris, la ville-lumières ! La ville-images ! Des femmes et des images par millions" (Tournier, 1986, p.87); un étrange panorama rassemble la tour Eiffel, l'Etoile et le Moulin-Rouge, la Seine et Notre-Dame. A Marseille, Idriss se trouve dans "le pays des images" (p.114). Il voit une affiche vantant les mérites d'une oasis saharienne comme lieu de vacances de rêve, paradis d'abondance, qui est pour lui un monde de pauvreté. Au lieu de se retrouver dans "cette image de rêve" (p.107), il a l'impression de se perdre dans ce monde.

A Paris, Idriss va vivre avec son cousin Achour, qui lui parle de l'exploitation des travailleurs immigrés. En travaillant comme balayeur des rues, Idriss fait la connaissance de cette grande ville. Il regarde médusé cette grande différence entre son oasis qui souffre de "la pauvreté, du manque et du vide", et la ville de Paris "constamment menacée d'étouffement sous ses propres déjections, obsédée par l'urgence d'une évacuation de ses détritiques, luttant contre l'accumulation de tous ses surplus" (p.122). Achour lui décrit ainsi le rapport entre les français et les travailleurs immigrés : "Il (les français) nous aiment à leur façon. Mais à condition qu'on reste par terre. Faut qu'on soit humble, minable" (p.123). Tournier s'attache à ce problème du décalage entre eux, dans *Le Vent Paraquet*, il dit avoir voulu dédier aux immigrés son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, et il déclare : "Notre société de consommation est assise sur eux, elle a posé ses fesses grasses et blanches sur ce peuple basané réduit au plus absolu silence" (Tournier, 1977, p. 230).

Paris, la ville qui était perçue par le jeune Idriss comme un lieu de liberté, qui lui permettrait d'échapper à la solitude et l'enfermement de l'oasis, est réduite à une société malade des images, de consommation. Mais comment donc acquérir cette liberté ? On songe à l'héroïne Lala dans le *Désert de Le Clézio*, sa beauté éclatante est remarquée par un photographe, il ne cesse de la photographier et fait diffuser son portrait dans la première page de nombreux magazines à la mode. Malgré sa célébrité, elle décide de retourner au pays du désert, le royaume où s'est formée son identité, pour mettre au monde son enfant. Le parcours initiatique de Lala fait de son retour aux origines une libération, après son exil dans l'enfer Marseillais (Le Clézio, 1980).

Durant le voyage, Idriss avait perdu puis retrouvé sa goutte d'or, talisman oasien parfait et étincelant, et signe de liberté. C'est aussi "un bijou abstrait qui ne figure rien, une forme à l'état pur, un talisman symbolique contre les pouvoirs de l'image" (Bouloumié, 1985-86, p. 2). Ce bijou pur qui donne au roman son titre incarne le signe, qui s'oppose au monde des images. Initié par le maître calligraphe Abd Al Ghafari, Idriss apprend tous les aspects de l'art calligraphique arabe, ce processus de connaissance lui donne la conscience de la nature de l'image et du signe : "Le signe est esprit, l'image est matière" (Tournier, 1986, p.202). Tournier souligne le privilège du signe : "ces images seraient inintelligibles et

inintéressantes sans les commentaires et les paroles qui les accompagnent – et qui sont des signes”. Alors que les signes “se suffisent à eux-mêmes, comme le prouvent le livre et la radio” (Tournier, 1994, p. 124).

“La calligraphie est libération” (Tournier, 1986, p.201). Ainsi le maître affirme que seul le signe permet à Idriss de s’affranchir de l’asservissement de l’image. La calligraphie arabe, science des signes abstraits et de l’esprit, est considérée comme une source de sagesse:

Le calligraphe, qui dans la solitude de sa cellule prend possession du désert en le peuplant de signes, échappe à la misère du passé, à l’angoisse de l’avenir et à la tyrannie des autres hommes. Il dialogue seul avec Dieu dans un climat d’éternité. (Tournier, 1986, p.202)

Le calligraphe célèbre l’invisible et retrouve le dialogue de l’homme avec Dieu. Il représente le désert pur dans les signes, libéré des vicissitudes du temps. Ici, l’écriture s’épanouit dans sa valeur sacrée et métaphysique : “Par elle (l’arabesque) l’infini se déploie dans le fini” (p. 202). Par l’intermédiaire de la calligraphie, Idriss est libéré, il parvient à sonder son propre moi et à se retrouver, sans chercher des photographies qui ne lui ressemblent pas. Le voyage l’a initié et sa quête du bonheur se réalise dans la vérité et la sagesse de l’écriture.

4. Conclusion

Pour conclure, nous développons deux valeurs de bonheur opposées : l’un se base sur le trompe-l’œil et la fugacité, ce que Idriss cherche sans cesse d’acquérir dans les images ; l’autre sur la profondeur et l’éternité. En philosophie, c’est la division entre le plaisir et le bonheur. Car le plaisir correspond légitimement à des actes naturels indispensables, manger, boire, se reposer, pour conserver la santé et le confort, ce qui a évidemment sa place dans l’économie et la consommation matérielle. Suivre la nature, c’est la pratique d’Epicure, qui n’est pas si mauvaise : “Les hommes qui vivent dans les plaisirs en faisant un principe de vie et se flattent ainsi d’avoir adopté une sagesse épicurienne” (Duhot & Hauchard & François-Denève, 2005, p.43). Mais sa doctrine, qui prône le plaisir comme une fin, un bien, nous conduit aux déchéances ; dans ce cas-là, le plaisir se métamorphose en tyran et on en est esclave.

“Le plaisir, lui, accompagne la consommation, c’est-à-dire une forme de destruction” (Tournier, 1994, p.97), dit Tournier dans son article d’essai “Le plaisir et la joie”. Alors, sous la plume de Tournier, la fascination pour les images est toujours éphémère, même malfaisante ; la quête des images est souvent vouée à l’échec. Tandis que l’écriture nous permet de conquérir l’éternité et la spiritualité, une sorte du bonheur, qui provient d’une satisfaction plus profonde, plus souterraine, une plénitude. Cependant, on ne peut pas donner une formule générale dans la réalisation du bonheur. Tout ce qui arrive à “saisir l’esprit dans la chair, l’éternel dans le temporel, la transcendance dans l’immanence » pourrait « se réjouir durablement d’être au monde” (Laupies, 1997, p.78).

Acknowledgement:

This paper is sponsored by MOE (Ministry of Education in China) Project of Humanities and Social Sciences (Project No.18YJC752019)

References

- Bouloumié, A. (1987). Icône et idole dans *la Goutte d'or* de Michel Tournier. In *Recherches sur l'imaginaire : cahier XVII*, Faculté des Lettres d'Angers, pp. 145-162.
- Bouloumié, A.(1985-86). Michel Tournier : *La Goutte d'or*. In *L'Ecole des lettres*, No.10, pp. 2-4.
- Bouloumié, A.(1989). Rencontre avec Michel Tournier. In *Europe*, No. 722-723 (juin - juillet), pp. 147-157.
- Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard.
- Duhot, J.-J & Hauchard, C & François-Denève, C.(2005). *Un thème, trois œuvres – La recherche du bonheur*. Paris : Belin.
- Laupies, F. (1997). *Leçon philosophique sur le bonheur*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Le Clézio, J. M. G. (1980). *Désert*. Paris : Gallimard.
- Payot, M. (1996). Entretien avec Michel Tournier. In *Lire*, octobre.
- Tournier, M. (1980). *Gaspard, Melchior et Balthazar*. Paris : Gallimard.
- Tournier, M. (2011). *Je m'avance masqué*, entretiens avec Michel Martin-Roland. Paris : Écriture.
- Tournier, M. (1986). *La Goutte d'or*. Paris: Gallimard (« Folio » n° 1908, 1987).

- Tournier, M. (1978). *Le Coq de bruyère*. Paris : Gallimard.
- Tournier, M. (1992). *Le Crépuscule des masques : Photos et photographes*. Paris : Hoëbeke.
- Tournier, M. (1994). *Le Miroir des idées*. Paris : Mercure de France (« Folio » n°2882, 1996).
- Tournier, M. (1970). *Le Roi des Aulnes*. Paris : Gallimard.
- Tournier, M. (1975). *Les Météores*. Paris : Gallimard.
- Tournier, M. (1977). *Le Vent Paraclet*. Paris : Gallimard.
- Tournier, M. (2007). *Petites proses*. Paris : Gallimard (« Folio », n°1768).
- Tournier, M. (1972). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard.
- Worton, M. (1991). Intertextualité et esthétique. In *Images et signes de Michel Tournier*, Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (sous la direction d'Arlette Bouloumié et de Maurice de Gandillac). Paris : Gallimard.
- Worton, M. (1998). Lire la peinture dans l'œuvre de Tournier : de l'esthétique au roman. In *Œuvres Critiques*, XXIII, 2, « Michel Tournier », (Ed.) Gunter Narr Verlag Tübingen : Directeur de la publication, Wolfgang Leiner.