

## LA REPRODUCTION ARTISTIQUE CHEZ MICHEL TOURNIER; ALIÉNATION, MISE À MORT ET RENAISSANCE

*[...] Entre mon modeste artisanat de traducteur et les tempêtes publicitaires qui me révélaient la présence du grand public, il y avait la vie, il devait y avoir une mythologie, une autre mythologie, féconde et profonde, qui me permette à la fois de m'exprimer et de trouver le contact du public parce qu'elle l'enrichirait en le faisant rire, trembler et pleurer, en changeant sa façon de sentir, de voir et de penser, au lieu de l'exploiter en lui vendant de la lessive et du shampoing.<sup>1</sup>*

*La Goutte d'or*, roman de Michel Tournier publié en 1986, a reçu un accueil mitigé de la critique: dans son dépouillement stylistique et surtout thématique, certains ont vu une «apostase iconoclaste» qui romprait avec le symbolisme fécond des écrits antérieurs du romancier<sup>2</sup>. Toutefois, une telle réception critique semble ne pas avoir saisi dans toutes ses nuances le projet *mythique* fondamental qui informe ce récit de même que toute l'œuvre tournérienne. En effet, le mythe fournit à Tournier, d'abord homme de vocation philosophique, le passage du discours métaphysique au littéraire (VP, p. 182). Selon lui, tout mythe se caractérise à la fois par sa dimension universelle ainsi que par son autonomie face à son créateur: c'est une histoire connue de tous dont la prégnance éclipse l'écrivain. Il ne peut donc être question, au sujet du mythe, de création littéraire mais simplement de *réécriture*, d'un acte de sublimation et d'aliénation.

[...] Les mythes – comme tout ce qui vit – ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort. Un mythe mort, cela s'appelle une allégorie. La fonction de l'écrivain est d'empêcher les mythes de devenir des allégories. [...] L'œuvre vivante et proliférante, devenue mythe actif au cœur de chaque

homme, refoule son auteur dans l'anonymat et dans l'oubli.  
(VP, p. 188)

Toutefois, selon Tournier, cette abnégation individuelle constitue non seulement le «calvaire» de l'artiste, mais aussi celui de tout homme occidental. Tournier affirme ainsi que l'initiation, composante fondamentale de l'éducation, marque l'entrée de l'individu dans la société et son éloignement du giron maternel; c'est un rite de passage qui va même souvent jusqu'à la mise à mort symbolique (VP, p. 18). Cette fonction initiatique est en même temps le thème littéraire qui mobilise son attention et sa sensibilité «avec le plus d'urgence» (VP, p. 47) et ce, il me semble, à cause de sa dimension profondément *mythique*. Or, «l'expulsion définitive et la traversée d'un immense et terrible désert» que représente le sevrage de l'enfant (VP, p. 23) marque non seulement le voyage initiatique d'Idriss, le héros de *La Goutte d'or*, mais celui de tout aspirant à la société humaine adulte. Ainsi, l'adolescent maghrébin qui traverse le Sahara à la recherche d'une unité antérieure perdue, c'est-à-dire en quête de l'identité que lui a dérobée la blonde photographe, et qui est dorénavant pris dans le piège aliénant de la reproduction artistique, n'est autre qu'un avatar littéraire de l'Écrivain.

L'aliénation est en effet inhérente au processus créateur chez Tournier: c'est cet exil, cette sortie hors de soi, préalable à la recherche de l'Unité antérieure fondamentale, qu'actualise le mythe, cet exil se trouvant d'ailleurs en aval et en amont de l'acte artistique. «On ne peut séparer création et solitude. [...] Les œuvres sont les fruits du désert et ne s'épanouissent que dans l'aridité» (VP, pp. 286-87). L'auteur, comme son héros, se met donc à mort symboliquement à travers le double aliénant. Par la reproduction artistique ou technologique, il ne fait pas que s'effacer derrière son œuvre, il s'y engloutit et meurt à lui-même. «Et quand [l'œuvre] me lâche, quand gorgée de ma substance elle commence à rouler de par le monde, je gis exsangue, vidé, écoré, épuisé, hanté par des idées de mort» (VP, p. 179). C'est cette dimension mythique qui fait du roman comme de l'œuvre tout entière, une «autobiographie», ou plutôt une *autohagiographie*, selon le néologisme de Tournier. *La Goutte d'or*, récit initiatique, réalise donc le projet créateur

*mythique* de Michel Tournier. En fait, comme nous le verrons, ce roman représente une mise en abyme du processus artistique, une fable, dans la mesure où l'Écrivain et son protagoniste textuel effectuent tous deux le même rite de passage à travers une aliénation, une mort et une renaissance symboliques.

Le premier contact d'Idriss avec l'univers «illusoire» de l'Occident a lieu quand la femme blonde de la Land Rover prend sa photo. Dans *La Goutte d'or*, la photographie est un acte «vampirique», «anthropophagique». Ce thème est aussi apparent dans *Le Roi des Aulnes* où le personnage central, Abel Tiffauges, à défaut de posséder les enfants, fixe leur image sur la pellicule<sup>3</sup>. Il est également au cœur de la nouvelle «Les suaires de Véronique»<sup>4</sup>: le sujet qui s'expose à l'épreuve photographique perd progressivement son identité, voire sa vie. Ainsi, Idriss voit une partie de lui-même – son image enfermée dans l'appareil photographique – lui être volée: «Quand la Land Rover disparut en soulevant un nuage de poussière, Idriss n'était pas tout à fait le même. [...] C'est un peu de toi qui est parti, renchérit la mère»<sup>5</sup>.

Selon les vieux Berbères, la photo est une partie intrinsèque de l'individu, sur laquelle on peut agir pour l'ensorceler: «Ils lui prêtent un pouvoir maléfique; ils pensent qu'elle matérialise en quelque sorte le mauvais œil.» (GO, p. 14) La photo d'Idriss prise par la femme blonde constitue donc un mauvais présage: «tirer l'œil par sa mise, sa force, sa beauté, c'est tenter le diable» (GO, p. 24). Toutefois, lorsque la photo et son pouvoir diabolique sont maîtrisés, ils constituent une sauvegarde contre le malheur et la mort. L'oncle Mogadem, seul homme à Tabelbala à posséder sa photo, reconnaît dans celle-ci un talisman qui a assuré sa survie durant la guerre. Ses deux amis qui ont eux aussi posé comme sujets photographiques ont laissé partir leurs images et ont été tués. «Non tu vois, les photos, faut les garder. Faut pas les laisser courir!» (GO, p. 57)

On retrouve également le thème du fétiche dans «Les suaires de Véronique»: Hector, le modèle photographique, porte sur un collier une dent de tigre, talisman qui, selon les indigènes du Bengale, le protégera contre la mort. La perte de ce charme le livre à l'amour vorace de la photographe Véronique qui, au

profit du développement d'une nouvelle technique photographique, la *dermographie* (il s'agit d'un processus au cours duquel le modèle, immergé dans un bain de révélateur, se laisse ensuite envelopper dans un tissu rendu photosensible), finit par «avoir sa peau»:

Partout, en haut, en bas, à droite, à gauche, le regard s'écrasait sur le spectre noir et doré d'un corps aplati, élargi, roulé, déroulé, reproduit en frise funèbre et obsédant dans toutes les positions. On songeait à une série de peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares. (SV, p. 157)

Dans l'œuvre tournérienne, l'acte photographique et l'image cannibale sont des métaphores de l'amour dévorant: «J'aime la viande, j'aime le sang, j'aime la chair; c'est le verbe aimer qui importe seul,» avoue Abel Tiffauges, l'«Ogre» du *Roi des Aulnes* (RA, p. 77). Il «saisit» les enfants avec son appareil photo, son «œil cyclopéen»; il se livre à un «acte prédateur» (RA, p. 125) dont «le gibier est forcément un individu particulier» (RA, p. 122).

À la recherche de son identité volée, d'une part, et poussé par un atavisme nomade, d'autre part, Idriss part pour la France. Son voyage constitue autant la quête symbolique d'une Unité antérieure perdue qu'un déplacement physique vers le nord.

- Chercher du travail? Ce ne serait pas plutôt une femme blonde que tu vas chercher à Paris?
- Je ne sais pas. [...] C'est peut-être la même chose. [...] Le nord, le travail, l'argent et les femmes platinées, cela faisait partie d'un même tout, confus mais brillant. (GO, p. 58)

Cette unité se trouve symbolisée par la goutte d'or de la danseuse Zett Zobeida, double «positif» et *Inversion bénigne* de la blonde photographe. Cette goutte d'or est le «signe pur, la forme absolue» (GO, p. 31). «Que Zett Zobeida et sa goutte d'or soient l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo, Idriss commença peut-être à le soupçonner ce soir-là.» (GO, p. 31) Ayant trouvé la goutte d'or avant de se mettre en route

vers Béni Abbès, Idriss la perd ensuite aux mains d'une prostituée marseillaise. L'acte sexuel marque le passage symbolique de l'adolescent à l'homme, ce qui témoigne qu'il s'agit bien en quelque sorte d'une initiation. Plus importante cependant, la perte de la goutte d'or représente non seulement la perte de son innocence, mais aussi son incapacité de retrouver son identité antérieure (GO, p. 127).

- Alors ma goutte d'or, qu'est-ce qu'elle veut dire?
- Que tu es un enfant libre.
- Et ensuite?
- Ensuite... Tu vas devenir un homme, et alors tu verras bien ce qui arrivera à ta goutte d'or et à toi aussi...  
(GO, p. 103)

Privé de la goutte d'or, son talisman, Idriss se voit pris au piège du pouvoir maléfique et séduisant de l'image et de l'univers iconographique occidental. Par l'image, il subit un processus de dépersonnalisation, qui est autant une série de morts qu'une série de renaissances symboliques.

L'acte photographique permet à la fois l'idéalisation, la «recréation» et la possession du sujet. Idriss a un deuxième contact avec la représentation artistique au musée de Béni Abbès, où se trouve reproduit l'intérieur d'un domicile berbère. Dans cette reconstitution, il trouve son passé et son présent quotidiens exaltés, dépassés même:

Idriss ouvrit de grands yeux. Tous ces objets, d'une propreté irréaliste, figés dans leur essence éternelle, intangibles, momifiés avaient entouré son enfance, son adolescence. Il y avait moins de quarante-huit heures, il mangeait dans ce plat, regardait sa mère actionner ce moulin. (GO, p. 78)

L'aliénation d'une partie de son identité intime lui donne le 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.» (GO, p. 78) L'objectivation, la «fictionalisation» de sa vie quotidienne «double» son être: Idriss se trouve à la fois sujet présent dans la vitrine, dans son milieu natal, et spectateur refoulé hors d'eux; à l'intérieur de son corps

ainsi qu'à l'extérieur. Hors de lui-même. Étranger à lui-même. Aliéné. La reproduction artistique, double du réel, envahit toute réalité. Ce processus est mis en évidence une troisième fois lors de son expérience avec le photographe Mustapha à Béchar.

Chaque chose est transcendée par sa représentation artistique. Le Sahara représenté sur cette toile, c'est le Sahara idéalisé et en même temps possédé par l'artiste. Je suis un créateur. Je recrée le Sahara dans mon studio, et je vous recrée par la même occasion. (GO, p. 84)

Toutefois, l'esthétique de la production artistique chez Tournier ne ressortit pas au réalisme; l'œuvre d'art se distingue par son autonomie créatrice qui dépasse la réalité, l'idéalise :

En quoi consiste la photogénie? C'est la faculté de produire des photos qui vont *plus loin* que l'objet réel. En termes grossiers, l'homme photogénique surprend ceux qui, le connaissant, voient ses photos pour la première fois: elles sont plus belles que lui, elles ont l'air de dévoiler une beauté qui était jusque-là demeurée cachée. Or cette beauté, les photos ne la dévoilent pas, elles la créent. (SV, p. 144)

L'acte photographique consiste à «élever l'objet à une puissance nouvelle, la *puissance imaginaire*. [...] La photographie promeut le réel au niveau du rêve, elle métamorphose un objet réel en son propre mythe» (RA, p. 115). La reproduction artistique envoûte la réalité pour ensuite l'occulter.

La conception occidentale du Sahara et de ses habitants constitue une structure illusoire mais cohérente. Idriss lutte afin de se débarrasser de ce cadre et des nombreuses identités fictives qu'il lui impose:

[...] J'ai vu arriver le Petit Prince des sables, toi Idriss. Idriss se lève pour tenter de secouer la fantasmagorie qui une fois de plus menace de l'emprisonner, *comme un filet d'images*.  
 – Encore une histoire que je ne comprends pas. Le désert, tout le monde m'en parle depuis que je l'ai quitté. À Béni Abbès, on l'a mis dans un musée. À Béchar, on l'a peint sur une toile. J'ai vu à Marseille une affiche sur le paradis de l'oasis.  
 [...] Et maintenant vous avec votre petit prince. Je n'y

comprends rien, et pourtant ce désert, c'est bien là que je suis né. (GO, p. 142. C'est moi qui souligne.)

Épuisé par ce processus d'aliénation, Idriss comprend qu'il devra s'exiler afin de se «préserver»: «Il ressentait le besoin de se protéger du monde extérieur, et il voulait éviter ses pièges et les mirages qui se dressaient sous ses pas.» (GO, p. 190) Ce processus, comment s'effectue-t-il? Dans un premier temps, il appert que la reproduction artistique, qui impose au héros tournierien une identité «autre» que la sienne, le rend étranger à lui-même. Dans un deuxième temps, son «double» artistique cesse de lui appartenir; il devient esclave de l'image, de son reflet même. Être photographié constitue donc un rite de passage solennel, une «purification», «une séance de spiritisme» (GO, p. 85) dans lequel l'appareil photographique participe à la formation d'une réalité et d'une identité nouvelles. Idriss retrouve sa photo à Béni Abbès, à Béchar, à Oran mais elle ne lui ressemble pas. Ses photos de passeport lui livrent l'image d'un homme barbu mais ni lui ni les douaniers ne s'étonnent de la dissemblance de ce portrait. Par contre, Idriss accepte volontiers cette nouvelle *persona*. «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?» (GO, p. 95) La «vérité» photographique surpasse alors non seulement celle du reflet, mais aussi celle du regard; malgré sa photo de passeport, le cas d'Idriss paraît être d'une extrême simplicité aux contrôleurs et il se retrouve un des premiers sur le quai de Marseille (GO, p. 106). Dans la mesure où toute reproduction artistique est une déformation de la réalité, personne ne voit la nécessité de s'interroger sur la disparité entre le sujet et la photo. En fait, c'est plutôt le sujet qui doit se conformer à l'identité qui lui est prêtée par la photo que l'inverse.

L'image est douée d'une force mauvaise. Elle n'est pas la servante dévouée et fidèle que tu voudrais. Elle prend toutes les apparences d'une servante, oui, mais en vérité elle est sournoise, menteuse et impérieuse. Elle aspire de toute sa mauveté à te réduire en esclavage. (GO, p. 100)

Dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, la racine mythologique de cette dualité ontologique artistique entre le sujet et son reflet est explicitée:

– On ne saurait trop méditer les premières lignes de la *Genèse* [...] *Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance*. [...] Dès que l'homme désobéissant eut péché, dès qu'il chercha par des mensonges à échapper à la sévérité de Dieu, sa ressemblance avec son créateur disparut [...]. On conçoit donc la malédiction qui frappe la figuration de l'homme par la peinture ou la sculpture: ces arts se font complices d'une imposture en célébrant et en répandant *une image sans ressemblance* <sup>6</sup>.

Cette «mythification» du réel est un double processus: la vie, haussée au statut de l'art, est ensuite dépassée dans une nouvelle réalité illusoire. Idriss découvre que son identité lui est enlevée et qu'elle est remplacée par des images imposées par la société occidentale. La femme blonde, la photo, et Paris, «cette mer d'images» (GO, p. 116), constituent tous, à leur façon, une ruse de l'image maléfique: «Au fond tu vois, ta femme blonde avec son kodak, c'était un piège, un énorme piège. Et ce piège, mon frère, tu es tombé dedans la tête la première. Pauvre de toi! Est-ce que tu en sortiras?» (GO, p. 124)

Cette double contamination de l'image et de la réalité est exacerbée par le personnage de Milan, le photographe parisien, qui exploite la duplicité ontologique à deux niveaux. D'abord, il aime, non les petits garçons, mais leurs reproductions, les mannequins. Il tire ensuite son plaisir principal de la photographie de ses mannequins, de la reproduction artistique de ce qui est déjà représentation, processus qu'Idriss trouve «subtilement maléfique» (GO, p. 180):

Quant aux mannequins, étant eux-mêmes des images, leur photo est une image d'image, ce qui a pour effet de doubler leur pouvoir dissolvant. Il en résulte une impression de rêve éveillée, d'hallucination vraie. C'est absolument la réalité sapée à sa base par l'image. (GO, p. 181)

Idriss sera lui aussi physiquement reproduit: il ira même jusqu'à servir de moule aux mannequins publicitaires. Le comble de l'aliénation inhérente à la duplication se trouve pourtant dans la suggestion de Bonami, directeur d'un grand magasin à Paris, qui propose à Idriss de jouer à l'automate parmi les mannequins qui constituent autant de doubles de lui-même<sup>7</sup>. De plus, cette duplication se trouve elle-même mise en abyme par l'exhibition d'Idriss et de ses «doubles mannequins» dans la vitrine du magasin.

Alors à ce propos, j'ai une idée que je voudrais vous soumettre. Voilà: supposez que vous appreniez à faire de l'automate? On vous habille comme les autres mannequins, vos frères jumeaux. On vous maquille pour que votre visage, vos cheveux, vos mains aient l'air faux. Et vous, raide comme un piquet dans la vitrine, vous accomplissez quelques gestes anguleux et saccadés. Le succès est assuré. (GO, p. 189)

La thématique du double chez Tournier est vécue comme une dépersonnalisation de l'individu, une standardisation de ce qui était unique; elle est l'angoisse du morcellement et de la dépossession de soi, liés à la mort<sup>8</sup>. Dans «Les suaires de Véronique», Hector est «vidé, épuisé, ravagé» par les «vingt-deux mille deux cent trente-neuf dépouilles» de lui-même que lui arrache Véronique (SV, p. 152). La «métamorphose» d'Idriss en mannequin est donc perçue comme une mort et une renaissance symboliques. Cette mort se produit progressivement ou plus exactement, elle se déroule en deux temps. Une première fois, Idriss est «à demi asphyxié». Au cours de l'opération de moulage, il perd une partie de lui-même, y laissant ses cils et ses sourcils (GO, p. 186). La seconde fois, Idriss est placé nu au milieu d'une cellule dans laquelle une pâte «douce, tiède, nullement désagréable» est versée. Pourtant, l'angoisse de la mort envahit Idriss lorsque la pâte atteint sa poitrine et commence à se durcir. Cette fois, il perd complètement la vue et présente tous les traits de la mort. «Idriss avait fermé les yeux. Il lui semblait qu'il ne respirait plus, que son cœur avait cessé de battre. Avant que la bouillie verte ne le baillonne, il prononça un mot. [...] Quelque chose comme

Ibrahim.» (GO, p. 187) Cette condition figée, ce passage à l'état de «mort» s'apparentent dans l'esprit de l'oasien à la mort accidentelle de son ami Ibrahim enseveli vivant. D'ailleurs, le thème de l'aliénation artistique trouve son apothéose dans «Les suaires de Véronique», où la mort du sujet photographique, d'abord allégorique, dépasse ensuite le niveau symbolique pour se situer sur le plan du réel: Hector, vidé progressivement de sa substance vivante, est conduit ultimement à la mort.

La sortie d'Idriss de ce «cocon» représente sa renaissance symbolique de même qu'une première naissance pour ses frères jumeaux, les mannequins, «inhumains, surhumains» (GO, p.181). «La masse d'alginate laissait émerger le corps nu en produisant de terribles bruits de pet, de succion et de déglutition. – On croira assister à la naissance d'un enfant, prononça Bonami.» (GO, p. 188)

La création artistique est ainsi un processus ambivalent: il faut passer par la mort pour renaître sous une autre forme. L'Écrivain qui s'immerge dans son œuvre refera ensuite surface métamorphosé, «allégorisé». Toutefois, quand cette production créatrice est négative, voire exterminatrice, la seule protection est le talisman dont le signe écrit est l'une des formes. Dans *La Goutte d'or*, l'image et l'écrit sont les deux axes principaux du monde moderne. L'image est séduisante et tyrannique, plus réelle que la vérité. Idriss apprend ainsi de son maître en calligraphie que le signe exerce un contrôle sur l'image hypocrite. «En vérité, l'image est bien l'opium de l'Occident. Le signe est esprit, l'image est matière. La calligraphie est la célébration de l'invisible par le visible.» (GO, p. 202) À l'aide du signe, Idriss accède symboliquement à son passé, au domaine de l'enfance:

Dès sa première calligraphie, Idriss se retrouva plongé dans le temps démesuré où il avait vécu sans le savoir à Tabelbala. Il comprenait maintenant que ces vastes pages de durée étaient un don de son enfance, et qu'il les retrouverait désormais par l'étude, l'exercice et le désintéressement. (GO, p. 199)

De plus, l'écriture, le signe à tracer, suppose un acte, un mouvement que l'on pourrait apparenter à un ballet: «En vérité la

main, telle une ballerine doit danser légèrement sur le parchemin...» (GO, p. 200). Ce ballet n'est pas sans rappeler la danse qu'exécute au début du roman Zett Zobeida, porteuse du signe pur, la goutte d'or. Le héros retrouve l'Unité antérieure qu'il recherchait et qu'il portait en lui, dans sa propre culture. L'antithèse entre image et signe se trouve en quelque sorte atténuée.

Néanmoins, la fin ambiguë de *La Goutte d'or* ne résout pas cette opposition structurelle. Il y a chez Tournier une échelle de comparaison qui s'étend du phénomène littéraire à l'expérience cinématographique:

[...] Je pense que la poésie, exigeant plus d'inspiration de ses lecteurs qu'aucun autre mode d'expression des «receveurs» auxquels il s'adresse, doit être considérée comme le plus éminent des arts. À l'autre bout de l'hérarchie, le cinéma ne demande à ses spectateurs que l'immobilité dans une salle obscure [...] un état d'esprit semi-hypnotique, vacillant entre le rêve et le sommeil. (VP, p. 169)

Dans *La Goutte d'or*, le culte de l'image trouve son apogée dans le cinéma, le rêve funèbre de l'occidental, son «maître d'école» (GO, p. 146):

La forme la plus pure de cette sorte d'opium se trouve dans les cinémas. Là, au fond des salles obscures, des hommes et des femmes [...] restent figés [...] dans la contemplation hypnotique d'un vaste écran (où) s'agitent des images mortes [...] contre lesquelles ils sont sans défense aucune. (GO, p. 201)

D'ailleurs, le sommet du cinéma, c'est le film publicitaire. «La pub, c'est l'honnêteté! [...] Ce qui est certain, c'est que la pub, c'est le sommet du cinéma. À tous les points de vue: technique, artistique, psychologique.» (GO, pp. 149, 150) Même la notion de vérité se trouve surpassée par l'illusion: l'image est la réalité. Le succès d'Achille Mage, réalisateur d'annonces publicitaires à Paris, tient dans sa capacité d'exploiter la préférence de son auditoire pour l'illusion, plus appétissante que la réalité.

Devenu le «symbole du travailleur maghrébin» en opérant un marteau pneumatique (GO, p. 217), Idriss est devenu lui-même l'image stéréotypée de sa culture. L'enivrement de l'oasien dans la maîtrise de l'instrument, «sa danseuse, sa cavalière infernale, Zett Zobeida métamorphosée en robot enragé» (GO, p. 221) renvoie à l'épisode de la mort d'Ibrahim où le triomphe momentané cède à la tragédie et laisse ainsi présager la chute du protagoniste<sup>9</sup>. Or, l'épisode final du roman peut être interprété de deux façons: d'une part, la tentative d'Idriss de prendre la goutte d'or dans la vitrine peut être conçue comme la preuve de sa domination complète par le pouvoir maléfique de l'image. D'autre part, on peut y reconnaître le désir frustré du héros qui parvient à se libérer de la tyrannie de l'image pour enfin accéder à cette Unité antérieure perdue par la possession de la goutte d'or, symbole de l'Enfant libre.

L'ambiguïté du dénouement de *La Goutte d'or* est une manifestation du mythe de la création artistique qui y est présenté: dans la culture occidentale telle que décrite par le romancier, illusion et réalité, fait et mensonge se côtoient et se brouillent à un tel point que la vérité n'est plus discernable; le seul référent est le signe. Or, il est difficile de reconnaître le motif derrière la tentative d'Idriss de reprendre la goutte d'or dans la vitrine: est-ce le geste d'un envoûté, agissant sous l'emprise de l'œil diabolique de l'image, ou la manifestation d'une volonté de libération?

Il me semble que la clef de la «déduction tourniérienne» de la relation entre Art et Vie se trouve dans ce passage tiré du *Vent Paraclet* :

L'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme n'est qu'un animal mythologique. L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent au tombeau. [...] Dès lors la fonction sociale — on pourrait même dire biologique — des écrivains et de tous les artistes créateurs est facile à définir. Leur ambition vise à enrichir ou au moins à modifier ce «bruissement» mythologique, ce bain d'images dans lequel vivent leurs contemporains et qui est l'oxygène de l'âme. (VP, pp. 186-87)

*La Goutte d'or*, réflexion romanesque sur l'importance du mythe, Unité antérieure fondamentale pour l'Artiste et surtout pour l'Homme, représente le journal intime allégorique de l'Écrivain ainsi qu'un palimpseste de toute l'œuvre tourniérienne.

- 1 Michel Tournier, *Le Vent paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 173-174. Les références à ce livre seront dorénavant désignées par l'abréviation VP.
- 2 Dans son article «The Writings and Photography of Michel Tournier», Alain Buisier reconnaît dans cette épurée stylistique la manifestation physique et créatrice chez l'auteur du «vampirisme» de l'acte photographique qui dévore progressivement son sujet, pareil au processus fatal au modèle photographique de la nouvelle de Tournier, «Les suaires de Véronique». «Exactly like Hector, who, vampirized by Véronique, "had grown thin in an almost alarming way," his writings (as compared to that of his previous texts, especially as compared to the very substantial imaginative and stylistic richness or the very early novels) has melted and grown thin (...).» Alain Buisier, «The Writings and Photography of Michel Tournier», traduit du français par Roxanne Lapidus in *Sub-Stance*, XVIII, 1 (1989): 26.
- 3 L'envoûtement et ses pratiques exploitent déjà «la possession mi-amoureuse, mi-meurtrière du photographié par le photographe». Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 114. À la page 122, on retrouve la comparaison entre l'acte photographique et l'acte vampirique. Les références au roman *Le Roi des Aulnes* seront dorénavant désignées par l'abréviation RA.
- 4 La thématique de la photographie comme acte vampirique devient le sujet même de la nouvelle «Les suaires de Véronique», in *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 140-158. Les références à ce texte seront dorénavant désignées par le sigle SV.
- 5 Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard («Folio»), 1986, pp. 14, 22. Les références à ce texte seront dorénavant signalées par l'abréviation GO.
- 6 Michel Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980, p. 46.
- 7 Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le Roman mythologique, suivi d'un entretien avec Michel Tournier*, Paris, Éditions José Corti, 1988, p. 146.
- 8 Bouloumié, *op. cit.*, p. 147.
- 9 William Cloonan, «Word, Image and Illusion in *La Goutte d'or*», in *French Review*, LXII, 3 (février 1989): 473.