

琉球大学学術リポジトリ

ミシェル・トゥルニエの『黄金のしずく』にみるImageの国における葛藤

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学法文学部 公開日: 2007-12-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Miyazato, Atsuko, 宮里, 厚子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24564/0002002291

**Les conflits dans le pays des images :
La goutte d'or de Michel Tournier**

Atsuko Miyazato

Michel Tournier décrit dans son roman *La goutte d'or*, publié en 1986, le voyage initiatique d'un jeune maghrébin du Sahara nommé Idriss. Mais, contrairement à son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui montrait l'initiation d'un homme civilisé dans un monde primitif, ce roman raconte celle d'un jeune saharien qui quitte son oasis pour partir en France. Son voyage a, en effet, pour but de retrouver sa photo qu'une femme blonde a prise un jour en passant par son oasis.

Ce qui est souligné tout au long du roman, c'est la méfiance à l'égard de l'image, ou plus précisément l'excès de la civilisation des images dans le monde occidental. L'auteur considère d'ailleurs la civilisation de l'image comme « l'opium de l'Occident ». C'est donc l'histoire d'un garçon qui essaie de récupérer son image volée par le monde occidental. Or, les lecteurs de Tournier ne pourraient pas s'empêcher de se demander pourquoi il éprouve cette méfiance, alors qu'il a lui-même aimé faire des photos et a écrit de nombreux essais sur la photographie et ses photographes préférés. D'autre part, nous pourrions nous poser aussi la question : Tournier a-t-il su faire de la France un lieu d'initiation ? Car, comme nous l'avons vu plus haut, le roman se déroule dans une situation opposée à son premier roman dans lequel le héros Robinson a appris à vivre en symbiose avec la nature en rejetant sa civilisation. Les lecteurs pourraient donc s'intéresser à

savoir comment l'initiation d'un jeune maghrébin peut se passer dans un pays occidental.

Dans cet article, nous essaierons d'éclairer, d'une part, les raisons de la prise de distance de Tournier avec les images qui se manifestent dans *La goutte d'or*, en ayant recourt à ses autres ouvrages, notamment ses essais. Cela permettra également de comprendre comment l'auteur place la civilisation occidentale au sein de l'initiation.

I

Nous allons d'abord voir l'intérêt de Tournier vis-à-vis de la photographie. Il est connu qu'il avait une grande passion pour la photographie. Il a été, par exemple, un des créateurs d'un événement photographique, les Rencontres internationales d'Arles. D'autre part, bien qu'il n'ait jamais publié les photos qu'il a faites lui-même, il a publié plusieurs ouvrages photographiques en collaboration avec des photographes tels qu'Edouard Boubat et Arthur Tress. Selon l'auteur, il n'a jamais fait de «photo qui mérite d'être publiée», mais ses nombreux commentaires et essais montrent que la photographie n'a jamais cessé de l'attirer. Cependant, il commence à manifester sa méfiance pour la photographie et l'image en général dans ses essais ou les interviews qui datent d'après 1986, c'est-à-dire après la publication de *La goutte d'or*. Dans un entretien qu'il a eu avec Marianne Payot en 1996, par exemple, il exprime clairement sa méfiance : «Je suis maintenant persuadé de la dangerosité et la nocivité de la civilisation de la photographie» (*Lire*).

Avant d'examiner les problématiques, il faudra d'abord préciser ce que signifie «image» ici. Il semble que chez Tournier, «l'image» a deux niveaux ; la peinture et le dessin d'un côté, et d'autre côté les images

utilisées dans la télévision, le cinéma, les magazines et les publicités. Les premiers sont, selon lui, des créations artistiques à part entière, alors que les derniers ne sont que des copies serviles des réels. Il écrit sur ce point dans son recueil des essais sur l'image, *Le Tabor et le Sinaï* ;

L'œuvre créatrice se distingue de l'image servilement répétitive par l'appel impérieux qu'elle lance aux facultés de l'esprit qui l'approche. Alors que le cinéma plonge son spectateur dans une hypnose imbécile, le dessin et la peinture provoquent une mobilisation de son attention et suscite chez lui questions et réponses en série... (12)

Quand l'auteur parle de «l'image», donc, il faudrait penser surtout à ces images qui sont utilisées dans les média, particulièrement pour attirer ou amuser l'œil des spectateurs.

Si nous examinons cette notion de l'image dans *La goutte d'or*, nous pouvons remarquer que la photographie et les autres images en général telle que le cinéma sont considérées comme «maléfiques». Dans le village natal d'Idriss, par exemple, l'image photographique a «un pouvoir maléfique» (15) et enlève en quelque sorte l'âme de celui qui a été photographié. C'est d'ailleurs pourquoi Idriss se sent obligé de partir pour Paris afin de retrouver son âme volée avec la photo. Comme le héros lui-même l'exprime, il va plutôt «aller rejoindre [sa] photo» que «aller chercher [sa] photo» (99). Cette expression soulignerait la nature initiatique de son voyage au cours duquel le héros essaiera de retrouver sa vraie image (son identité) en recherchant son image volée.

Cette quête devient d'autant plus initiatique qu'Idriss ne trouve pas facilement sa vraie image. Au cours de son voyage pour Paris et de

son séjour à Paris, il ne rencontre que des images fausses de lui-même auxquelles il ne peut pas s'identifier. De même, il ne peut pas non plus reconnaître son pays natal dans les images du Sahara qu'il rencontre. Sa première expérience de ce genre se passe dans un musée à Béni Abbès. C'est un musée qui présente la vie saharienne aux touristes. Bien que les expositions du musée reconstituent la vie habituelle de son village, cela ne semblait qu'«un Sahara empaillé» pour Idriss. De plus, quand il se voit dans le reflet de la vitre, il ne se reconnaît pas, ou peut-être il faudrait dire qu'il se regarde pour la première fois : «une tête aux cheveux noirs, exubérants, à la face mince, vulnérable, inquiète, lui-même présent sous cette forme évanescence dans ce Sahara empaillé» (79). Pour le héros qui n'avait jamais quitté la vie saharienne, c'est peut-être la première fois qu'il prend conscience qu'il existe d'autres genres de vies que la sienne.

Après cette expérience, à Béchar, il rencontre une vieille femme qui le prend pour son fils mort, et Idriss est alors effrayé par le risque d'être enfermé dans une image de personne morte. Ensuite à Oran, quand Idriss prend une photo d'identité pour son passeport, c'est la photo d'un homme barbu qui sort de la machine. Il dit à un ami : «Cette photo, je l'ai déjà trouvée à Béni Abbès, à Béchar et à Oran. [...] Seulement jusqu'ici les morceaux que j'ai trouvés ne me ressemblaient pas» (100). Les épreuves par la photo se poursuivent encore à Paris. Il joue le rôle d'un balayeur des rues parisiennes dans un film, ou encore, il est photographié avec un chameau pour la publicité d'une boisson nommée «Palmerais». Les prises de photos deviennent ainsi pour le héros des expériences ascétiques dans le contexte initiatique.

De plus, Idriss rencontre un homme qui lui demande de devenir modèle de mannequins pour les rayons des vêtements d'enfants dans des

grands magasins. Lorsqu'il se fait prendre le moulage, suffoqué, il perd conscience. Tournier semble souligner que cet état correspond à la mort initiatique. L'initié fait donc l'expérience de la mort symbolique pour renaître. Par ailleurs, le mannequin s'expliquerait par la forme extrême de la copie, qui est, comme nous l'avons vu plus haut, un usage dangereux et nocif de l'image. Ce qui est pire, c'est que cette copie aurait pu être reproduite et exposée en grosse quantité dans des magasins.

Si la photo ou l'image doit ressembler en principe à son modèle, Idriss se trouve ainsi souvent trahi. Cette situation correspondrait à «l'iconisation», un terme que Tournier a inventé. Il donne la définition du mot dans *Le pied de la lettre* : «Certains paysages, monuments ou personnages célèbres, pour avoir été copiés, représentés ou photographiés excessivement, se trouvent vidés de toute réalité, réduits à leurs propres stéréotypes, sans épaisseur ni consistance» (81). Idriss ne correspond pas, en effet, aux catégories citées. Mais s'il est choisi pour un film ou des photographies publicitaires, ou encore pour servir au modèle de mannequin des grands magasins, c'est certainement parce qu'il représente bien l'image stéréotypée d'un jeune saharien qui garde fraîchement l'atmosphère exotique. A force d'être ainsi filmé, photographié et modelé, il semble qu'il est «rongé par l'image» et qu'il a perdu en quelque sorte la réalité de son existence. Il s'agit donc pour Idriss de se rétablir par le pouvoir maléfique de l'image.

II

Dans la deuxième partie, nous essayerons de voir pourquoi Tournier se méfie de la civilisation de l'image. Si nous examinons sa méfiance à l'égard de la photographie, nous pouvons trouver une des raisons dans

son essai intitulé «L'autoportrait», recueilli dans *Petites Proses*. Il semble que Tournier associe une sorte d'agressivité à l'acte de photographier. Quand il se demande, dans l'essai, pourquoi les photographes ne prennent pas l'autoportrait comme faisaient les peintres, il dit : «Peut-être parce qu'il y a dans la prise de vue photographique [...] une part de prédation, d'agression, d'attaque qui fait peur quand il s'agit de la tourner contre soi-même» (146). Il est vrai que, dans *La goutte d'or*, quand la photographe blonde prend la photo d'Idriss, cela se passe assez violemment. C'est lorsque Idriss mène son troupeau de moutons et de chèvres dans l'oasis qu'une Land Rover s'arrête et une femme blonde «saut(e) à terre» et «brandi(t) un appareil de photo» en disant «Hé petit ! Ne bouge pas trop, je vais te photographier» (13). Ici, le verbe «brandir» expliquerait l'agressivité aussi bien que la façon brutale de parler chez la photographe.

L'agressivité dans l'acte de photographier pourrait être ainsi une des raisons de la méfiance de Tournier, mais il semble exister des raisons plus complexes : il s'agit du caractère pernicieux de l'image par opposition au caractère spirituel du signe. Dans ses ouvrages et interviews publiés après la deuxième moitié des années quatre-vingt, Tournier parle souvent de l'opposition signe/image. Il y explique, en effet, la supériorité du signe sur l'image. Nous regarderons donc ici, à quels points l'image est considérée, par l'auteur, comme inférieure au signe.

Une des raisons pour lesquelles l'auteur place l'image en dessous du signe s'expliquerait par le caractère imparfait des images en tant que moyen de transmettre des messages. Selon lui, les images ont toujours besoin du langage pour transmettre leurs messages. Les signes semblent considérés, par contre, comme plus complet chez Tournier. Il

écrit, dans un essai intitulé «Le signe et l'image» (recueilli dans *Le miroir des idées*) :

Notre société marie étroitement le signe et l'image. La photographie, le cinéma, les magazines, la télévision sont avant tout images, certes. Mais ces images seraient inintelligibles et inintéressantes sans les commentaires et les paroles qui les accompagnent --- et qui sont des signes. Alors que les signes, eux, suffisent à eux-mêmes, comme le prouvent le livre et la radio. (124)

L'auteur écrit ainsi dans son roman, lorsque son héros arrive ver la fin de l'initiation ; «Il comprenait peu à peu que, contre la puissance maléfique de l'image qui séduit l'œil, le recours peut venir du signe sonore qui alerte l'oreille» (191). C'est la scène où Idriss se retire dans le foyer et découvre l'avantage de la radio en vivant avec les immigrés âgés. Ces derniers écoutent la radio toute la journée pour avoir les informations de leurs pays d'origine et pour écouter les messages sacrés du Coran. La radio, c'est donc en quelque sorte la culture arabe, alors que la télévision représente «la vie moderne», «la langue française» et «la vie américaine» (191), certes ce qui séduit la jeune génération.

D'autre part, nous pouvons constater que pour Tournier, l'image est «rétrospective» et quelque chose de fini. Il écrit dans son roman : «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. [...]» (201). Par ailleurs, il écrit également dans son essai «Le signe et l'image» ; «Pour les sages musulmans, le signe est esprit, intelligence, incitation à chercher, à penser. Il est tourné vers l'avenir. Alors que l'image est matière, reliquat figé du passé» (*Le miroir des idées*, 124). Ce qui est représenté par l'image est, d'après Tournier, toujours le présent, qui devient par la

suite le passé, alors que le signe s'ouvre à l'avenir.

Cependant, l'auteur regrette que «la fascination» de l'image puisse tout de même «s'exerce[r] de façon toute-puissante sur les âmes simples et mal préparées» (201). C'est ainsi que l'image priverait la liberté de l'esprit de celui qui la regarde. Il décrit, par exemple, les spectateurs du cinéma dans son roman :

Là, au fond de salles obscures, des hommes et des femmes, affalés côte à côte dans de mauvais fauteuils, restent figés des heures entières dans la contemplation hypnotiques d'un vaste écran éblouissant qui occupe la totalité de leur champ visuel. Et sur cette surface scintillante s'agitent des images mortes qui les pénètrent jusqu'au cœur, et contre lesquelles ils sont sans défense aucune. (201)

Les images (ici évidemment, nous parlons des images non artistiques, il faudrait donc exclure la peinture et le dessin) abrutissent donc les spectateurs et ne suscitent pas d'imaginations, ni de questions ; autrement dit, les images de ce genre sont tellement concrètes que l'imagination n'a pas de place à jouer. C'est d'ailleurs après le passage cité ci-dessus que Tournier définit l'image comme «l'opium de l'Occident».

Dans le roman, l'opposition entre l'image et le signe est représenté par celle entre la photo de la femme blonde et la goutte d'or de la danseuse noire. La femme blonde est, comme nous l'avons déjà vu, la photographe qui a fait la photo d'Idriss. La danseuse, c'est celle que le héros a vue dans un mariage de son village. Après le mariage, il ramasse le pendentif en forme de goutte d'or que la danseuse a laissé tomber. La goutte d'or, qui est d'ailleurs le titre du roman, est «le signe pur» qui «ne veut rien dire qu'elle-même» (31). Elle est donc

opposée à la photo qui est une véritable copie du réel. Idriss emmène cette goutte d'or lors de son voyage, mais il la perd en arrivant en France. Il la retrouve à la fin du roman, et là les lecteurs se rendent compte qu'il était parti pour la France à la recherche de la photo, mais qu'en effet, il était destiné à retrouver sa goutte d'or.

III

Nous avons vu, dans la deuxième partie, que l'image est redoutée et accusée dans le roman de Tournier ainsi que dans ses essais. Il met le signe en opposition avec l'image tout en valorisant le premier. Nous pouvons également constater que cette opposition entre l'image et le signe peut être transposée sur la culture occidentale et la culture arabe. Dans cette dernière partie, il serait intéressant d'examiner les positions de l'auteur vis-à-vis des deux cultures. Cela permettrait de voir également quel est le dénouement de l'initiation pour son héros.

Tournier déploie, dans plusieurs essais et interviews, son idée sur la différence des cultures chrétienne et musulmane, autrement dit, la différence entre la culture de l'image et celle du signe. Chez lui, cela est symbolisé par les histoires du Mont Tabor dans le Nouveau Testament et du Mont Sinaï dans l'Ancien Testament. Nous pouvons voir cette idée, par exemple, dans la préface de *Le Tabor et le Sinaï* ; Moïse va chercher les Tables de la Loi, c'est-à-dire des signes, sur le Mont Sinaï, mais Dieu ne s'y montre pas, alors que sur le Mont Tabor, Jésus manifeste glorieusement sa face divine devant trois de ses disciples. D'ailleurs, «comme pour mieux affirmer ce triomphe de l'image sur le signe» d'après l'expression de Tournier, «Jésus leur recommande de ne rien dire de ce qu'ils ont vu» (11). Il continue ensuite que l'Occident chrétien poursuit «dans cette voie de l'image partout présente,

obsédante, adorée» (11), d'autant plus vrai aujourd'hui que les images des magazines, du cinéma et de la télévision prolifèrent.

Tournier accuse ainsi la civilisation occidentale d'aller trop loin dans 'le culte' des images. Bien qu'il écrive par la suite qu'il n'est pas forcément nécessaire de recourir à l'Islam «pour retrouver le signe dans toute sa force», il semble trouver un certain recours dans la culture musulmane. Il s'agit, plus précisément, de la calligraphie arabe. C'est d'ailleurs ce que l'auteur donne à son héros comme moyen de dénouement pour l'initiation.

Idriss rencontre la calligraphie arabe pendant la période de sa réclusion, c'est-à-dire lorsqu'il se renferme, exaspéré, voire presque mourant après les épreuves des images, dans le foyer parisien. La calligraphie arabe a plusieurs manières, mais ici elle consiste dans le mariage de l'écriture avec la peinture. Il apprend à deceler des messages (signes) cachés dans des tableaux (images) avec le maître calligraphe Abd Al Ghafari. Ce dernier lui raconte par ailleurs «La légende de la Reine blonde», dans laquelle le héros apprend à sauver son père et lui-même du pouvoir maléfique du tableau de La Reine blonde en y lisant des messages cachés.

L'art du maître calligraphe présenté dans le roman est, en effet, celui de Hassan Massoudy qui est un calligraphe actuellement vivant. Tournier le présente dans *Le Tabor et le Sinaï* : Hassan Massoudy est originaire du sud de l'Irak où il commence à calligraphier. Il part pour Paris en passant par Bagdad pour faire de la peinture sous l'influence de l'Ecole de Paris. Mais quand il finit ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris en 1975, il quitte la peinture en même temps pour se remettre à la calligraphie. Massoudy était donc aussi un de ces jeunes musulmans qui a été attiré par la culture occidentale. La particularité de l'art de Massoudy consiste, selon Tournier, dans «l'introduction et

l'usage magistrale qu'il fait de la couleur dans ses compositions» (*Le Tabor et le Sinaï*, 133). Il a ouvert une nouvelle dimension dans la calligraphie arabe, tout en gardant le côté traditionnel de l'art. Cependant, ce qui a attiré Tournier chez Massoudy, en plus de son art, c'est peut-être cet itinéraire de l'artiste qui a surmonté lui-même les épreuves de l'image dans la civilisation occidentale.

Par ailleurs, dans les œuvres de Massoudy, il y a, non seulement le mariage de l'écriture et de la peinture, mais aussi le mariage des sagesse orientales et occidentales. L'origine de la calligraphie arabe avait pour but de transmettre les messages du Coran, mais Massoudy juxtapose les phrases des sages musulmans à celles des philosophes et écrivains occidentaux (et aussi asiatiques), tels que Socrate, Shakespeare, Baudelaire, Gide, Saint-Exupéry, Einstein, etc. Tournier emprunte ce style dans son roman, quand il y insère «La légende de la Reine blonde». Le jeune héros de ce conte réussit à lire, après son apprentissage calligraphique, les messages cachés dans le tableau envoûté de la Reine blonde. Tournier choisit pour ces messages instructifs les phrases de Wordsworth, Goethe, Alain, Paul Valéry, Germaine de Staël, Ibn Al Houdaïda et Edward Reinroth. Ces deux derniers sont en fait les pseudonymes de l'auteur lui-même'. Ce qu'il faudrait remarquer ici, c'est que ces messages sont tous les phrases d'écrivains occidentaux. Il a semblé que Tournier était déçu par la civilisation occidentale en excès d'images, mais il reste malgré tout fidèle à sa culture.

Tournier pense probablement que le monde occidental a toujours des leçons à apprendre aux jeunes, mais c'est le moyen de transmettre ces leçons qu'il a perdu. Car, si un des buts de l'initiation s'explique, du point de vue sociologique, par la capacité de pouvoir lire le code de la communauté où vivent les initiés, la civilisation occidentale est tellement

envahie par des images directes et concrètes qu'ils n'ont pas l'occasion d'y chercher des messages codés. Pour Tournier donc, la France ne fonctionne plus en tant que le lieu d'initiation. Si elle peut jouer un rôle dans le cadre de l'initiation, c'est, comme dans *La goutte d'or*, en tant que le lieu d'épreuves qui offre à l'initié des expériences ascétiques, plutôt que bénéfiques ou instructives.

Ce roman a ainsi pour but de montrer l'excès de la civilisation des images dans le monde occidental et chrétien. D'autre part, nous avons l'impression que Tournier rend hommage à la culture musulmane en mettant en valeur la calligraphie arabe. Nous pouvons nous rappeler en cette occurrence que l'auteur voulait dédier son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* aux travailleurs immigrés de France². Il se sentait peut-être désolé vis-à-vis des immigrés qui doivent souvent se contenter de se taire dans la société, mais avec la calligraphie, il a trouvé un moyen de rendre hommage à la culture musulmane. Ecrire *La goutte d'or* signifie sans doute une sorte de rédemption pour Tournier.

Or, la position favorable de Tournier au monde musulman ne s'arrête pas là. Pour finir le roman, il décrit une scène métaphorique et ironique. Idriss, en travaillant dans un chantier à la place Vendôme, retrouve sa goutte d'or dans une des vitrines. Il casse alors la vitrine avec son marteau-piqueur pour la récupérer. Cette scène devient d'autant plus symbolique qu'elle se passe à la place Vendôme, la place la plus chique de Paris avec ses bijouteries luxueuses. Idriss libère donc sa goutte d'or enfermée du magasin qui est un des endroits les plus éloignés des travailleurs immigrés. D'autre part, il faudrait rappeler que la Goutte d'or signifie également le nom de la rue parisienne qui représente tout le quartier autour, habité par des immigrés. Idriss libère donc en quelque sorte l'âme des immigrés maghrébins qui a été possédée et enfermée par la riche France.

Conclusion

Nous avons essayé de voir les raisons de la prise de distance de Tournier à l'égard de l'image. C'est en effet une des formes de critique de la civilisation moderne chez l'auteur, comme il le fait souvent dans son œuvre. Mais cette fois, il a rendu, comme une antithèse, hommage à la culture musulmane qui garde encore la capacité de donner des leçons spirituelles par la voie du signe. D'autre part, nous avons également tenté d'examiner la possibilité d'initiation dans le monde occidental moderne. Tournier semble considérer que la civilisation occidentale ne peut fonctionner qu'en tant que le lieu d'épreuves ascétiques dans le cadre de scénarios initiatiques, car elle est trop envahie par les images qui n'épargnent pas la spiritualité. Pourtant, l'auteur, qui a l'air exaspéré par la civilisation occidentale, semble conserver tout de même de l'espoir quant à la culture occidentale. La rencontre avec l'art de Hassan Massoudy qui permet de marier le signe et l'image d'un côté et les cultures occidentale et musulmane de l'autre était donc considérable pour ouvrir la voie aux conflits de Tournier dans la civilisation de l'image.

Notes

¹ Dans l'entretien avec Marianne Payot, il dit : «Vous savez qui est Angelus Choiselus ? Quand je veux prononcer une phrase sublime, comme je suis trop modeste pour l'assumer, j'utilise plusieurs porte-voix, au choix : Angelus Choiselus, moine d'Ile de France ; Edouard Reinrot (c'est Tournier à l'envers sans le u), très beau nom juif allemand ; ou encore Ibn al-Ouaida, sage persan.» (*Lire*, octobre 1996).

² Tournier écrit dans *Le vent Paraclét* : «Oui, j'aurais voulu dédier

ce livre à la masse énorme et silencieuse des travailleurs immigrés de France, tous ces Vendredi dépêchés vers nous par le tiers monde, ces trois millions d'Algériens, de Marocains, de Tunisiens, de Sénégalais, de Portugais sur lesquels repose notre société et qu'on ne voit jamais, qu'on n'entend jamais, qui n'ont ni bulletin de vote, ni syndicat, ni porte-parole» (236).

Bibliographie

- MONTALBETTI Jean, «Le piège de l'image» dans *Le Magazine littéraire*, janvier 1986 (consulté sur le site internet de l'émission «Un siècle d'écrivains» ; <http://www.france3.fr/fr3/ecrivain/tournier.html>, le 17 avril 2001)
- SICRE Jean-Pierre, *Hassan Massoudy ; Le chemin d'un calligraphe*, Phébus, 1998.
- TOURNIER Michel, *La goutte d'or*, Gallimard (coll. Folio), 1998, (éd. originale 1986).
- , *Le miroir des idées*, Mercure de France (coll. Folio), 1996, (éd. originale 1994).
- , *Petites Proses*, Gallimard (coll. Folio), 1986.
- , *Le pied de la lettre*, Mercure de France (coll. Folio), 1996, (éd. originale 1994).
- , *Le Tabor et le Sinaï*, Belfond, 1988.
- , *Le vent Paraquet*, Gallimard (coll. Folio), 1990, (éd. originale 1977).
- Entretien recueilli par Michèle Gazier et Xavier Lacavalerie dans *Télérama* No.2573, 5 mai 1999.
- Entretien recueilli par Marianne Payot dans *Lire*, octobre 1996 (consulté sur le site internet : <http://www.lire.fr/Entretien.249-005295J.asp>, le 2 mai 2001).

ミシェル・トゥルニエの『黄金のしずく』にみる Image の国における葛藤

論文要旨

ミシェル・トゥルニエは1986年に出版した小説の中で、主人公 Idriss が北アフリカの砂漠の村を出てパリへ向かう物語を描いている。このなかで著者は現代西洋世界における映像 (image) 文明の行き過ぎを批判し、若者のイニシエーションが阻害されている現状を取り上げている。また西洋の image 文明のアンチテーゼとしてイスラムの signe 文化に敬意を表し、なかでも特に image と signe、西洋文化とイスラム文化の融合を可能にするアラビア文字書道の精神性を高く評価している。

本稿では、自ら写真を趣味とし、写真や写真家に関するエッセイも多く書いているトゥルニエがなぜ映像文明と距離を置くようになったのか、その理由をエッセイやインタビューなどから探るとともに、彼の考える image の危険性と signe の精神性について考察する。一方、その処女作『フライデーあるいは太平洋の冥界』で文明人ロビンソンの自然回帰のイニシエーションを描いた著者が、その逆の設定である砂漠の少年の西洋文明でのイニシエーションをどのように描いているのかという点にも注目し、イニシエーションという枠のなかで現代西洋世界がどのように位置づけられているのかを作品を通して見ていく。