

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE AU COURS DE LA  
TRAVERSÉE DES CULTURES ALGÉRIENNE ET FRANÇAISE  
DANS *LA GOUTTE D'OR* DE MICHEL TOURNIER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMILIE ALLAIRE

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je désire remercier en premier lieu ma directrice de maîtrise, la professeure Rachel Bouvet, pour l'aide judicieuse qu'elle m'a apportée, pour sa patience et son encouragement à terminer un travail commencé, il y a longtemps. Je tiens également à remercier mes anciens collègues de la boulangerie Première Moisson, notamment Nadia, Mehdi et Jafar, pour avoir généreusement partagé avec moi leur expérience d'immigration et pour m'avoir fait connaître le Maghreb depuis ma chaise de travail. Je remercie ma famille, pour l'indulgence que les miens portent à quelqu'un qui travaille souvent tard le soir. J'aimerais remercier les auteurs dont je me suis permis de m'inspirer dans ce mémoire pour leur écriture éclairée qui m'a permis de comprendre un peu mieux le monde qui m'entoure. Finalement, je tiens à exprimer mes sincères remerciements aux courageux immigrants qui enrichissent les cultures du monde entier en transportant avec eux leur bagage culturel.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
REPRÉSENTATION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE.....	7
CHAPITRE 2	
LES CULTURES TRAVERSÉES DE TABELBALA À PARIS.....	24
2.1 La sémiosphère oasienne.....	25
2.2 La sémiosphère algérienne.....	33
2.3 La sémiosphère française.....	39
2.4 La sémiosphère arabe.....	49
CHAPITRE 3	
LES COMPOSANTES CULTURELLES DU PERSONNAGE.....	57
3.1 Ibrahim le Chaamba.....	59
3.2 Le trio de la Land Rover.....	61
3.3 Mustapha le photographe.....	64
3.4 Lala Ramirez.....	65
3.5 La mer.....	67
3.6 L'orfèvre.....	69
3.7 La prostituée.....	72
3.8 Monsieur Mage.....	75
3.9 La bande dessinée.....	80
3.10 La création de mannequins.....	82
3.11 L'enseignement de la calligraphie.....	85
CONCLUSION.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	104

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous interrogeons le malaise que vivent certains immigrants en France : celui de ne pas réussir à s'intégrer à la culture en place, en dépit de nombreux efforts. Cette situation est dépeinte dans *La goutte d'or* de Michel Tournier, paru chez Gallimard en 1985. Le récit met en scène un jeune berger nommé Idriss, vivant dans une oasis du Sahara, qui quitte sa terre natale pour aller vivre à Paris. Le long de son voyage, Idriss s'est imprégné des différentes cultures qu'il a rencontrées. Dans le premier chapitre, nous introduisons les théories qui nous servent à analyser l'identité culturelle du personnage. La définition de la culture faite par Youri Lotman, sémioticien russe, nous permet de retracer les différentes cultures en jeu, un parcours culturel que nous détaillons dans le second chapitre. Nous pouvons également, grâce au concept de frontières optimisé par Rachel Bouvet, situer le personnage dans les cultures qu'il traverse : il se tient à la frontière, il est partagé entre plusieurs cultures. Il s'agit alors d'analyser son identité qui ne manque pas d'exprimer cette hybridité, analyse que nous menons dans le troisième chapitre. Afin de bien représenter le personnage principal, nous faisons appel à une conception, mise à jour par Amin Maalouf, qui concilie les particularités multiples de l'identité de chaque individu. En imbriquant dans une relation de cause à effet l'altérité et l'identité, à la manière de Gilles Thérien, nous nous penchons sur les rencontres qui jalonnent le périple du protagoniste. À travers la quête identitaire du personnage se joue un combat entre les cultures oasienne et française, chacune utilisant un langage sémiotique différent. La culture française est représentée par l'image : c'est en prenant sa photographie qu'une touriste française attire le protagoniste à Paris. Arrivé dans la métropole, il y découvre d'abondantes images qui ne lui correspondent pas. À l'opposé, la culture oasienne met de l'avant le signe, les formes abstraites. Entre ces deux pôles, le lecteur de *La goutte d'or* découvre l'occidentalisation erratique de la culture algérienne qui s'approprie par moment l'image. Déstabilisé par le monde occidental, Idriss se replie vers les immigrants et fait alors la découverte de la calligraphie, ce qui le soustrait au pouvoir aliénant de l'image. C'est en retrouvant le signe, écrit cette fois, qu'il trouve enfin son identité. Ce récit illustre le fait que dans le regard de l'immigrant, la profusion d'images est problématique : non seulement elles ne reflètent pas ce qu'il est, mais elles lui renvoient des possibilités douloureusement inatteignables. Ce qui permet de déterminer un manque important dans notre société : le commentaire de l'image. Cette dernière étape d'analyse nous amène à réconcilier les langages sémiotiques et les cultures dont ils sont l'apanage, à considérer que l'image doit être approchée par le biais du signe écrit ou sonore qui la rend inoffensive. C'est de cette façon que nous pouvons reléguer l'image au domaine de l'imaginaire, et nous tourner vers d'autres langages sémiotiques pour représenter l'individu.

Mots-clé : Michel Tournier, *La goutte d'or*, Algérie, France, culture, identité, altérité, image, signe, photographie, calligraphie.

## INTRODUCTION

Michel Tournier, auteur prolifique depuis 1967, faisait paraître chez Gallimard son septième roman, intitulé *La goutte d'or*, en 1985. Après des publications aussi populaires qu'encensées par la critique, on s'attendait à un succès, d'autant plus que l'auteur s'est exclamé, à la sortie de sa nouvelle œuvre, que « ce roman le plus récent était l'un de ses "meilleurs" livres<sup>1</sup> ». Tournier a-t-il convaincu la critique? En grande partie, il semble que oui, car, comme le fait remarquer Mireille Rosello dans son article consacré à *La goutte d'or*, trois ans après sa parution, ce texte a été « abondamment commenté par les membres de la profession littéraire<sup>2</sup> », et favorablement, il faut le préciser. Cet encensement s'est propagé malgré que le texte soit plus court que ce à quoi l'auteur nous avait habitués – deux cent vingt-deux pages pour l'édition de poche. *La goutte d'or* est un roman de formation, un *bildungsroman* comme le désignent les Allemands, qui raconte l'histoire d'Idriss, un jeune oasien de Tabelbala qui part en direction de Paris, à la recherche de son image, ou de l'image, apanage de la culture française. Chemin faisant, le protagoniste tente de s'intégrer à cette culture occidentale qu'il idéalise, et il se rend aux limites de lui-même. La plupart de ceux qui se sont plongés dans le texte ont vite compris qu'il ne suffisait pas de s'arrêter au premier plan, à la simple dichotomie apparente entre signe et image, mais qu'il y a en profondeur une mise à jour de deux cultures qui ne peuvent plus s'ignorer, étant trop intimement liées par le phénomène de l'immigration. D'autres, par contre, sont tombés sous le charme du livre sans comprendre d'où vient exactement le caractère captivant du roman : « Je me demande ce qui est le plus à admirer dans ce livre, si simple en apparence : ou la richesse de la réalité captée, ou les moyens qui la transmettent et font de cette enquête, de ce document, de ce roman d'aventures, un conte, une féerie, une œuvre d'art<sup>3</sup>. » Selon William Cloonan, cette dernière réaction s'explique par le fait que, contrairement à ses textes précédents, Tournier ne présente

---

<sup>1</sup> Mireille Rosello, « *La Goutte d'or* : le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain », dans *Études françaises*, vol. 24, n° 3, 1988, p. 84.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>3</sup> Jacqueline Piatier, « Michel Tournier et le voyage d'Idriss », cité par William Cloonan, « World, Image and Illusion », dans *The French Review*, vol. 62, n° 3, février 1989, p. 473.

aucune ambiguïté dans le traitement du thème, qui est celui des illusions qui peuplent la vie quotidienne<sup>4</sup>, dans ce nouveau roman. Cloonan semble prendre Tournier à la lettre lorsque celui-ci déclare écrire le plus limpide possible afin de se faire comprendre par des enfants. Tous les critiques, cependant, ne sont pas du même avis. Peut-être sont-ils victimes de leurs erreurs de compréhension? Quelques auteurs ont commis des méprises qui sont communes, typiques du lecteur occidental étranger à une culture de l'Orient. Par exemple, certains prêtent au protagoniste des ancêtres nomades, alors que ce n'est pas le cas. Au contraire, dans le roman, les résidents de l'oasis ont une hantise de ces peuples nomades qui les ont autrefois tenus en esclavage.

Étant donné que la majorité des articles recensés sur *La goutte d'or* font l'éloge de son contenu et de son message, nous pouvons affirmer qu'une analyse approfondie peut elle seule révéler l'ampleur de l'œuvre et confondre les sceptiques, comme le pense Mireille Rosello :

[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<sup>5</sup>?

Ainsi, Rosello ne croit pas en la simplicité du message de l'auteur, simplicité à laquelle celui-ci prétend avoir recours dans ce roman. S'il y a autant d'interprétations différentes qu'il y a de littéraires pour les coucher sur papier, la majorité s'entend pour rendre hommage à la plume de Michel Tournier, dans ce roman autant que dans les précédents.

Arlette Bouloumié, dans l'introduction de son essai sur l'œuvre de Michel Tournier, qualifie les textes de l'écrivain de mythologiques, dans la mesure où ils constituent « l'actualisation de grands mythes oubliés<sup>6</sup> ». Cette auteure fait également valoir l'importance de l'image dans l'œuvre de Michel Tournier, convoquant les travaux de Gaston Bachelard que l'écrivain a longuement étudiés. Selon Bouloumié, l'image, pour Tournier, « n'est pas un simple ornement. Elle est porteuse d'un dynamisme psychique. Elle accueille un sens

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>5</sup> Mireille Rosello, *loc. cit.*, p. 85.

<sup>6</sup> Arlette Bouloumié, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 7.

spirituel<sup>7</sup>. » Elle ajoute également que « [chaque] livre est un parcours initiatique cherchant à nous faire retrouver le secret d'une unité perdue<sup>8</sup> », ce qui est bel et bien le cas dans *La goutte d'or*. Il semblerait que l'écrivain français ait réussi à réunir dans ce roman son amour de la photographie, sa passion pour le voyage ainsi que son aversion pour la ville de Paris, le tout dans un amalgame mythologique qui emprunte autant à la Grèce antique qu'à l'islam moderne.

L'autre élément qui se manifeste comme une constituante majeure du récit concerne la question du lectorat visé par le roman. On ne peut se méprendre sur le lecteur cible de Tournier : publié chez Gallimard depuis le début de son processus d'écriture en 1967, l'auteur affirme qu'il s'adresse avant tout aux enfants de douze ans, et « tant mieux si ça plaît aux adultes<sup>9</sup> ». Toucher ce jeune lectorat constitue l'enjeu de son écriture de plus en plus épurée. Richard Shryock affirme que c'est parce que l'auteur s'adresse à un lecteur français peu au fait des mœurs maghrébines qu'il utilise des procédés narratifs facilitant la compréhension :

[The text] adress a reader who is not familiar with North African culture. Even though the narration is often focalized through Idriss, the narrate is someone unfamiliar with his world. For example, certain words are defined:

Tout le monde avait fui en emmenant chevaux, dromadaires, singes et *sloughis*, ces fins lévriers du désert qui posent leur tête fuselée sur les genoux des seigneurs d'Afrique blanche [emphasis added],

and customs are explained:

Les mères de Tabelbala négligent volontairement leurs bébés, et les maintiennent dans un certain état de saleté pour qu'ils n'excitent pas l'admiration à un âge particulièrement vulnérable<sup>10</sup>.

Si les lecteurs sont des Occidentaux francophones, des Français pour la plupart, le narrateur omniscient du texte de Tournier s'attarde quant à lui sur le point de vue d'un jeune

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>9</sup> Michel Tournier, Interview « À trois mois des législatives, Tournier tombe-t-il à pic? », cité par William Cloonan, *op. cit.*, p. 474.

<sup>10</sup> Richard Shryock, « Reading Models: Embedded Narrative and Ideology in *La goutte d'or* », dans *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 3, 1991, p. 66 (l'auteur souligne).

Maghrébin, originaire d'une oasis isolée dans le Grand Erg occidental, en plein Sahara. Cette distance entre les deux perspectives provoque un sentiment d'étrangeté chez le lecteur, comme le fait remarquer Fiona Barclay :

Tournier sets about revealing French culture through the eyes of his Berber immigrant, thereby creating a mode of distanciation which forces the reader to reconsider scenarios which otherwise would remain invisible. [...] Tournier achieves this distance by developing a detailed portrayal of the non-Western culture [...]. This functions as a means of comparison with the West, a norm which the author uses to undermine the reader's own ethnocentric tendencies<sup>11</sup>.

Le lecteur se retrouve témoin du regard que l'autre porte sur lui, du fait de son ignorance de la culture occidentale, de son incompréhension et même de son dégoût par moment. Extrêmement déstabilisante, cette narration permet une certaine prise de conscience qui se traduit par une nouvelle indulgence face à l'autre. C'est ainsi que, s'attaquant directement à la société française, Michel Tournier amène ses lecteurs à voir les choses du point de vue de l'immigrant, avec tous les problèmes que ce déplacement pose. Mais, ce faisant, il met également en évidence la beauté de ce regard *vierge* qui s'émerveille de ce que nous, nous ne voyons plus dans notre propre culture.

Dans cette optique, il nous apparaît possible de trouver de nouvelles voies pour explorer les textes de Tournier, car l'analyse de l'œuvre de cet auteur contemporain présente encore de grands espaces à combler, surtout pour ce qui a trait à ses plus récentes publications. Malgré que la plupart des analystes s'entendent pour dire que le roman constitue une critique de la culture française, ils ont abordé les différentes cultures de *La goutte d'or* sans toutefois approfondir leur analyse. De la même façon, tous s'entendent pour affirmer que cette identité – la quête de celle-ci, sa transformation, ses tiraillements – est au cœur du texte, mais ce sujet n'a pas encore fait l'objet d'une véritable étude. Nous nous proposons de mener une analyse culturelle étape par étape afin de faire ressortir les composantes culturelles du héros de Tournier. Nous convoquerons d'abord une théorie sur la culture, celle du sémioticien russe Youri Lotman, notamment la notion de *sémiosphère*. Lotman en parle comme d'un espace

---

<sup>11</sup> Fiona Barclay, « "L'Invisible Voyageur du Monde des Voyants": Critiques of French Society in Michel Tournier's *La Goutte d'or* and Guy Hocquenghem's *L'Amour en relief* », dans *Language and Intercultural Communication*, vol. 6, n° 4, 2006, p. 276.

sémiotique nécessaire au fonctionnement des différents langages culturels, et l'envisage sous la forme d'une sphère aux contours insaisissables en constante fluctuation<sup>12</sup>. Régie par une série de forces internes qui ont pour pôles le centre de la culture et sa périphérie, la sphère évolue en contact avec les autres sémiosphères existantes, échangeant avec elles des éléments culturels par le biais de sa frontière perméable. Les individus se tiennent à l'intérieur de la sémiosphère, que ce soit en son centre ou à sa périphérie. Afin de nous pencher sur le cas d'individus qui franchissent la frontière de leur sémiosphère, nous ferons appel à Amin Maalouf et aux différentes conceptions de l'identité qu'il a identifiées dans son essai *Les identités meurtrières*<sup>13</sup>. Maalouf définit l'identité comme étant multiple, composée d'une quantité infinie d'appartenances. Ainsi, ce qu'il nomme la conception *horizontale*, ou multiple, réside dans la réunion de toutes les appartenances culturelles qui composent l'individu; c'est ce qui établit l'unicité de l'individu. Pour qu'un tel échange ait lieu, il faut que l'individu conçoive l'autre comme aussi pluriel que lui. *Cet héritage horizontal* étant en constants changements, nous en déduisons que l'altérité est au cœur de l'identité : en entretenant un rapport avec l'autre, l'individu est susceptible de trouver un élément qui l'interpelle, il court le risque de s'altérer. Cette attitude renvoie à *l'altérité des frontières* dont parle Rachel Bouvet dans son essai *Pages de sable*. Afin de passer du modèle s'appliquant au monde réel à la littérature, nous utiliserons la définition du héros selon Lotman, qui le conçoit comme un être mobile, qui traverse les frontières, et dont la suite de péripéties constitue l'intrigue du texte. De cette manière, nous pourrions nous pencher sur le parcours culturel du protagoniste de *La goutte d'or* et analyser la constitution de l'identité culturelle.

Nous exposerons donc d'abord, dans un premier chapitre, les théories que nous avons choisi d'utiliser. Dans le deuxième chapitre, nous dresserons le panorama des cultures par lesquelles passe le protagoniste dans sa quête. Issu d'une oasis saharienne, Idriss entre ensuite en contact avec les mœurs plus occidentalisées de la culture algérienne. Traversant la Méditerranée pour se rendre en sol français, il rencontre alors la culture occidentale, d'abord

---

<sup>12</sup> Youri Lotman, *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, trad. Anka Lodenko, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 149 p.

<sup>13</sup> Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, coll. « Livre de Poche », n° 15005, 189 p.

celle qui est véhiculée à Marseille, puis la fameuse culture parisienne qui est l'objet de son désir. Finalement, assez malmené par cette dernière, le protagoniste se replie vers le foyer d'immigrants où il découvre alors la culture arabe, celle qui regroupe des Algériens, des Égyptiens et d'autres personnes aux origines variées. Le dernier chapitre sera consacré à la série de rencontres que fait le héros de Tournier lors de son parcours, rencontres qui l'amènent à redéfinir son identité. C'est ainsi que nous analyserons des personnages plus ou moins proches du protagoniste, appartenant parfois à sa culture, et d'autres fois aux autres cultures qui jalonnent le récit. En établissant enfin l'identité du personnage à la fin du roman, nous pourrions nous interroger sur le parallèle qui existe entre lui et les immigrants maghrébins en France.

## CHAPITRE I

### REPRÉSENTATION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

Youri Lotman, sémioticien russe, a élaboré une théorie de la culture basée sur le concept scientifique de la biosphère<sup>14</sup>. Selon ce théoricien, chaque culture peut être représentée par une sphère aux contours plus ou moins bien définis, que Lotman désigne par le nom de *sémiosphère* : « [Nous] pouvons parler de “sémiosphère”, que nous définissons en tant qu’espace sémiotique nécessaire à l’existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme des langages existants [...]»<sup>15</sup>. Les éléments qui forment cette entité correspondent aux différentes constituantes de la culture concernée<sup>16</sup>. « À l’extérieur de la *sémiosphère* il ne peut y avoir ni communication, ni langage<sup>17</sup>. » La *sémiosphère*, comme son nom l’indique, est une représentation tridimensionnelle d’un système dynamique. En effet, il faut percevoir cet espace culturel comme une organisation d’un nombre variable d’éléments qui sont en mouvement perpétuel :

Toute culture vivante possède un mécanisme « intégré » qui lui permet de démultiplier les langages qui la composent [...]. Par exemple, nous sommes constamment témoins de la multiplication des langages dans le domaine de l’art. [...] Il est vrai que la notion même d’art devient plus étroite à mesure que l’étendue des langages artistiques s’agrandit : certaines formes d’art sortent pratiquement du cadre. Ainsi ne devrions-nous pas être surpris si, quand nous y regardons de plus près, le degré de diversité des systèmes sémiotiques à l’intérieur d’une culture donnée est relativement constant. Mais un autre point

---

<sup>14</sup> La biosphère est une notion de biologie et de géographie. Il s’agit d’un concept formé à partir du mot sphère (qui désigne une forme géométrique, en trois dimensions, constituée d’un cercle qui effectue une rotation complète sur lui-même) et du préfixe bio (qui sert à établir le rapport entre une science et la biologie) et qui désigne concrètement la sphère qui englobe à la fois les êtres vivants et l’espace naturel nécessaire à leur survie (air, sol et eaux).

<sup>15</sup>Youri Lotman, *op. cit.*, p. 10.

<sup>16</sup> Nous voulons préciser ici la manière dont nous entendons le terme *culture* afin qu’il n’y ait pas d’ambiguïté possible. Tout comme l’auteur Youri Lotman, nous concevons la culture comme le regroupement des composantes qui se rapportent à une nation, tout ce qui constitue les acquis d’un individu au sein de sa civilisation.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 10.

est également essentiel : la palette de langages à l'intérieur d'un champ culturel actif est en évolution permanente, et la valeur axiologique ainsi que la position hiérarchique de ses éléments sont sujets à des changements plus importants encore<sup>18</sup>.

Chaque sémiosphère est constituée d'un centre, que nous appellerons aussi noyau<sup>19</sup>, et d'une périphérie. Les contours de chaque sémiosphère sont toujours imprécis, flous, en constant changement. Il est à peu près impossible de dire où se situe réellement la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de la sémiosphère, contrairement au noyau qui est beaucoup plus facile à positionner et à définir. Il en est ainsi parce que chacune de ces sphères n'est pas indépendante des autres qui l'entourent, les sémiosphères des différentes cultures interagissent ensemble. Ainsi, la périphérie d'une sémiosphère se confond toujours avec celle d'autres sémiosphères. Quant au dynamisme de la structure, il provient du fait que le centre et les différents éléments connaissent des infléchissements incessants, ce qui crée les fluctuations de la sémiosphère.

Les mouvements internes de la sémiosphère sont déterminés par toute une série de forces qui agissent sur la culture concernée. Parmi celles-ci, deux sont à l'origine des déplacements culturels : les forces centrifuge et centripète, qui sont dirigées dans des directions exactement opposées (fig. 1.1). Les pôles d'attraction qui orientent ces forces sont le noyau de la sémiosphère, d'un côté, et sa périphérie, de l'autre. La force centrifuge se crée au centre de la sémiosphère et se dirige vers la périphérie, et la force centripète, au contraire, naît à la périphérie de la sémiosphère et se rapproche peu à peu du centre. Ainsi, la première correspond au champ d'influence du noyau culturel sur une étendue délimitée par la périphérie de cette culture. La seconde, quant à elle, correspond aux percées d'autres cultures sur l'espace interne d'une sémiosphère donnée.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>19</sup> Nous nous permettons d'utiliser le terme de noyau, qui n'a pas été employé par Lotman, puisque l'auteur lui-même parle de structure nucléaire pour référer à la sémiosphère.

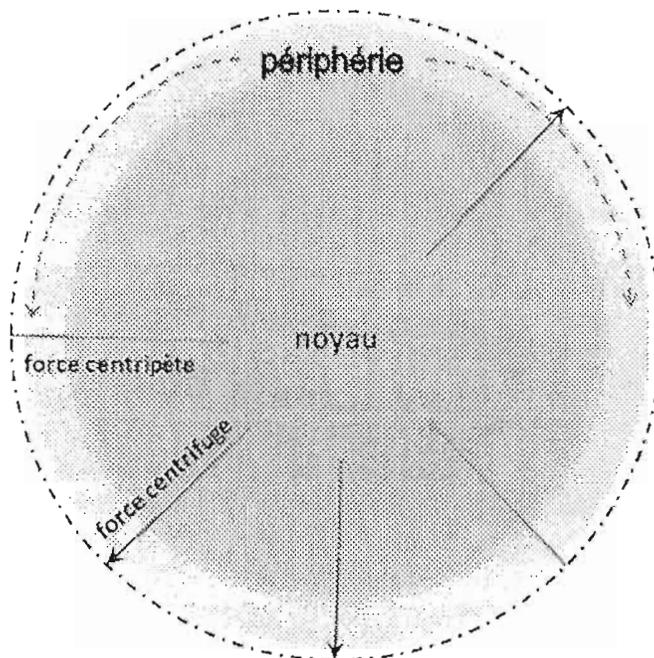


Figure 1.1 Les forces internes d'une sémiosphère

Il est possible de dire que la force centrifuge détermine l'espace interne de la sémiosphère, puisque cette force meurt à la périphérie. Elle ne va pas plus loin. Le rayon à partir duquel on peut tracer l'espace qu'occupe la sémiosphère correspond, lui, à la distance que parcourt la force centrifuge. La zone interne de la sémiosphère est, en d'autres mots, le champ d'influence du noyau sur ses composantes culturelles. Au-delà de cette limite, les composantes se trouvent sous l'emprise d'une influence différente, émanant d'un centre d'une sémiosphère différente. Ces dernières composantes n'appartiennent donc pas à la sémiosphère étudiée. À l'intérieur de celle-ci, la périphérie possède un grand dynamisme alors que le noyau est relativement statique. La force centrifuge est donc celle qui assure le dynamisme culturel. En effet, les éléments culturels transportés par cette force se retrouvent en contact avec des influences culturelles différentes, puisqu'issues d'autres cultures. De cette manière, les éléments culturels se transforment et apportent de constants changements à l'intérieur de la sémiosphère. Le centre, selon Lotman, est le lieu d'autodescription de la sémiosphère : « L'étape d'autodescription est une réaction nécessaire à la menace d'une trop

grande diversité à l'intérieur de la sémiosphère : le système pourrait perdre son unité et son identité, et se désintégrer<sup>20</sup>. » De cette autodescription émanent une rigidité, une réticence aux changements et un certain conservatisme. La force centripète, qui se dirige, quant à elle, vers le centre de la sémiosphère, véhicule ce risque de sclérose dont parle Lotman. Par contre, il s'agit d'une force indispensable puisque sans elle, les éléments se disperseraient; il n'y aurait pas de sémiosphère. Les éléments qui sont convoyés par la force centripète peuvent aboutir au centre de la sémiosphère, ce qui a pour conséquence de les modifier, de les assimiler aux normes culturelles. L'espace interne de la sémiosphère est donc continuellement en changement, ainsi qu'en processus d'autodescription et de structuration. Plus les composantes culturelles sont près de la périphérie, plus elles subiront l'emprise des autres sémiosphères. Dans la situation inverse, plus ces composantes sont rapprochées du centre, moins le magnétisme extérieur les rejoint. Petit à petit, les influences extérieures les plus puissantes réussissent à atteindre le noyau, mais elles ont perdu beaucoup de leur suggestion et les changements, pourtant réels, qu'elles instaurent à ce niveau de la sémiosphère sont souvent imperceptibles.

C'est la somme de toutes les forces qui agissent sur la sémiosphère, chacune à leur degré, et à un moment précis, qui détermine à chaque instant les distances entre les éléments de la culture concernée. La force centripète agit dans le sens du maintien et du respect des composantes culturelles telles qu'elles ont été autodécrites par le noyau; et la force centrifuge tente d'influencer les composantes et de les amener à se transformer selon des critères étrangers à la sémiosphère. La domination d'un de ces deux grands mouvements par l'autre entraîne la destruction de la sphère. En effet, le centre peut exercer un absolutisme sur les composantes culturelles qui le concernent, empêchant ainsi tout changement; alors la culture cesse d'évoluer, elle connaît un total dysfonctionnement et disparaît, au bout d'un certain temps, au profit d'autres cultures avoisinantes. Advenant le cas où la force centrifuge vient à dominer totalement la force centripète, qui lui est opposée, les influences des cultures entourant la sémiosphère envahissent complètement celle-ci; le centre n'a alors plus aucune

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17.

influence, et la culture se transforme complètement. Plus rien ne subsiste de ce qu'elle avait été. Elle est complètement assimilée à une autre culture.

Dans le cas d'une sémiosphère qui subit les forces à la fois centrifuge et centripète<sup>21</sup>, une sémiosphère que nous qualifierons de *fonctionnelle*, la frontière constitue le lieu le plus dynamique de la sphère, et particulièrement intéressant sur le plan d'une analyse des mouvements dans la sémiosphère. La frontière est le lieu de naissance des nouveaux langages. Lotman affirme que la frontière forme

le champ de tension où les nouveaux langages voient le jour. Par exemple, ainsi que des commentateurs l'ont remarqué depuis longtemps, les genres périphériques dans le domaine de l'art sont plus révolutionnaires que ceux qui se trouvent au cœur de la culture; ils bénéficient d'un prestige supérieur et sont perçus par leurs contemporains comme artistiques *par excellence*<sup>22</sup>.

Plus encore qu'un lieu de création exceptionnel, la frontière constitue aussi la limite du connu. Elle délimite l'intérieur de l'extérieur de la sémiosphère, le *nous* des *autres* : « L'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne<sup>23</sup>. » La frontière étant la lisière de la sémiosphère, qui se situe, comme nous l'avons mentionné, au contact d'autres sémiosphères, cette zone ne peut qu'être un emplacement ambigu appartenant à plus d'une culture. De plus, la périphérie d'une sémiosphère ne se dessine pas comme une ligne définie. Au contraire, la frontière est floue, mouvante et son emplacement est impossible à déterminer précisément. C'est pourquoi Lotman parle d'hybridité culturelle : à la périphérie, les cultures se chevauchent. Il devient alors impossible de se représenter la frontière comme une clôture délimitant deux espaces distincts tout en appartenant à ces deux espaces, mais il faudrait plutôt concevoir la frontière comme un espace (sémiotique) imprécis à l'intérieur duquel plusieurs cultures différentes se mélangent.

---

<sup>21</sup> Ces deux forces n'agissent pas également, ce qui a pour effet de créer l'asymétrie de la sémiosphère. L'une des deux forces est souvent plus grande que l'autre, jusqu'à ce que cet ordre se renverse et ainsi de suite, elles s'alternent.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 26 (l'auteur souligne).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 21.

La notion de frontière est ambivalente : elle sépare et unifie tout à la fois. Elle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contigües. La frontière est bilingue et polyglotte. C'est un mécanisme destiné à traduire des textes d'une sémiotique étrangère dans « notre » langue, le lieu où ce qui est « externe » est transformé en ce qui est « interne »; une membrane filtrante qui transforme les textes étrangers au point que ceux-ci deviennent constitutifs du système sémiotique interne à la sémiosphère, tout en conservant leurs propres caractéristiques<sup>24</sup>.

La frontière tient donc une importance majeure dans la théorie de Lotman du fait qu'elle permet la naissance de nouveaux langages et parce qu'elle représente le lieu où se joue l'appartenance à la culture.

Puisque la frontière fait nécessairement partie de la sémiosphère et qu'il ne peut y avoir de « nous » si « eux » n'existent pas, une culture ne crée pas seulement son propre type d'organisation interne, mais aussi son propre mode de « désorganisation » externe<sup>25</sup>.

Rachel Bouvet a, elle aussi, exploré la notion de frontière. Elle a cependant déplacé quelque peu sa perspective dans ce sens où elle est passée de la notion de culture, privilégiée par Lotman, à la notion de vivant. En constatant les réactions de l'être humain qui effectue un déplacement vers la frontière, que ce soit de sa sémiosphère ou de la sphère que l'on pourrait nommer *humanité*, Bouvet a adapté le modèle de Lotman pour en approfondir la notion de frontière :

[Les] frontières apparaissent comme des lieux de création extraordinaires. C'est en explorant ces zones grises, floues, que nous parvenons à mieux comprendre qui nous sommes, ce qui fait de nous des êtres humains. En même temps, ce déplacement vers la frontière occasionne des bouleversements, des remises en question qui affectent aussi bien les habitudes de penser et d'agir que la manière d'utiliser la langue, outil privilégié pour accéder à la signification<sup>26</sup>.

Dans son essai *Pages de sable*, l'auteure se penche sur le parcours qu'effectuent des personnages de romans. Ainsi, ce qui s'applique à la frontière des sémiosphères se retrouve

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 30 (sic).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>26</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal/Québec, XYZ Éditeurs, coll. « Documents », p. 163-164.

dans la fiction littéraire. Le monde et sa représentation littéraire peuvent tous deux être explorés à l'aide de la théorie de la sémiosphère et de celle de la frontière.

Lorsqu'un individu habite la frontière, il est possible de constater que son identité est en symbiose avec cette partie de la sémiosphère. Nous l'avons vu plus tôt, la frontière, quoiqu'appartenant en partie à la sémiosphère, est très différente du centre. Beaucoup plus dynamique, elle est parfois en contradiction partielle avec le noyau; il arrive que la périphérie ne réponde pas aux caractéristiques qui fondent la culture en question. Ainsi, ceux qui se tiennent à la frontière choisissent le dynamisme inhérent à ce lieu puisqu'il répond à leur identité. Étant donné que la frontière est le lieu de l'hybridité culturelle, les individus qui l'habitent sont sujets à cette hybridité. En effet, si un individu bascule du côté extérieur, ses appartenances dépendent d'une autre sémiosphère; s'il reste du côté intérieur, il demeure attaché au centre de la sémiosphère. Il est très souvent difficile de déterminer de quel côté se trouvent les êtres de frontières. Ceux-ci se retrouvent également souvent en conflit avec les gens qui se trouvent au centre, en raison de leurs composantes en partie étrangères à leur culture.

L'auteur Amin Maalouf, dans son essai *Les identités meurtrières*, se penche sur la question de l'identité culturelle individuelle. Sans prétendre offrir au monde un nouvel outil identitaire, Amin Maalouf met à jour deux conceptions répandues de l'identité. L'auteur se limite à l'aspect culturel de l'identité de chacun, quoiqu'il soit sans doute possible d'élargir la réflexion à tous les aspects qui forment cette identité. Ainsi, la conception la plus répandue, et de tout temps, serait celle qu'il nomme *l'identité verticale*. Selon cette conception, les individus choisissent une appartenance, comme la religion, la langue ou le pays d'origine, par exemple, et la mettent de l'avant comme étant la seule représentante de leur identité. Cette composante identitaire est souvent puisée aux racines de l'individu; d'où vient-il? qu'est-ce qui constitue son bagage, avant même la naissance? Ainsi, à la question *Qui es-tu?*, il serait possible de répondre *Je suis musulmane*. ou *Je suis francophone*. Très populaire lors de conflits de toutes sortes, cette conception reste très largement véhiculée de nos jours : « Ainsi, à l'heure actuelle, affirmer son appartenance religieuse, la considérer comme

l'élément central de son identité, est une attitude courante; moins répandue, sans doute, qu'il y a trois cents ans, mais indiscutablement plus répandue qu'il y a cinquante ans<sup>27</sup>. » Parallèlement à cette conception existe une autre conception que Maalouf nomme *identité horizontale* ou *multiple*. Plutôt que de puiser aux racines de l'individu, elle donne une plus grande importance au parcours qu'effectue celui-ci, après sa venue au monde. « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence<sup>28</sup>. » Parmi les composantes de l'identité, on peut trouver la tradition religieuse, la nationalité, parfois multiple, le groupe ethnique et linguistique, la famille plus ou moins élargie, la profession, l'institution, le milieu social, la province, le village, le quartier, le clan, l'équipe sportive ou professionnelle, les bandes d'amis, le syndicat, l'entreprise, le parti, l'association, la paroisse, la communauté de personnes avec les mêmes passions, les mêmes préférences sexuelles, les mêmes handicaps physiques, ou confrontées aux mêmes nuisances.

Toutes ces appartenances n'ont évidemment pas la même importance, en tout cas pas au même moment. Mais aucune n'est totalement insignifiante. Ce sont les éléments constitutifs de la personnalité, on pourrait presque dire « les gènes de l'âme », à condition de préciser que la plupart ne sont pas innés.

Si chacun de ces éléments peut se rencontrer chez un grand nombre d'individus, jamais on ne retrouve la même combinaison chez deux personnes différentes, et c'est justement cela qui fait la richesse de chacun, sa valeur propre, c'est ce qui fait que tout être est singulier et potentiellement irremplaçable<sup>29</sup>.

Ainsi, en plus d'inclure toutes les étapes du parcours d'un individu dans son identité, ce qui lui assure la prise en compte de ses appartenances multiples, la conception horizontale fait de lui un être unique, différent de tous les autres, et cela, à l'échelle mondiale. L'héritage vertical est inclus dans les composantes de la conception horizontale de l'identité. Mais il est impossible que le bagage horizontal de l'identité soit pris en compte par un individu qui s'identifie de manière verticale.

En somme, chacun d'entre nous est dépositaire de deux héritages : l'un, « vertical », lui vient de ses ancêtres, des traditions de son peuple, de sa communauté religieuse; l'autre, « horizontal », lui vient de son époque, de ses

---

<sup>27</sup> Amin Maalouf, *op. cit.*, p. 99.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 17.

contemporains. C'est ce dernier qui est, me semble-t-il, le plus déterminant, et il le devient un peu plus encore chaque jour; pourtant, cette réalité ne se reflète pas dans notre perception de nous-mêmes. Ce n'est pas de l'héritage « horizontal » que nous nous réclamons, mais de l'autre<sup>30</sup>.

Ce qu'Amin Maalouf décrit comme conception verticale de l'identité est en fait une perception qui met en jeu une force centripète. L'identité se rapporte à l'héritage des ancêtres, aux traditions, donc au noyau. Alors que selon Lotman, toutes les sémiosphères sont en contact les unes avec les autres, ce qui ouvre la porte à une autre manière de concevoir l'identité qui met en jeu la force centrifuge. C'est une conception qui reconnaît les différents apports culturels et qui transforme les individus en êtres de frontières. Selon Amin Maalouf, ces individus ont un rôle important : « Ils ont pour vocation d'être des traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures<sup>31</sup>. » La frontière intègre plusieurs cultures qui doivent toutes être prises en compte dans les composantes *horizontales* des individus qui y vivent. Pour les êtres de frontières – un terme qu'emploie Maalouf lui-même – l'identité multiple est nécessaire pour arriver à intégrer tous les éléments sélectionnés en fonction d'une attirance. On ne peut leur demander de faire un choix déchirant parmi leurs composantes. Si les êtres de frontières ne peuvent s'épanouir sans la conception horizontale de l'identité, cette conception est aussi constructive pour tous les individus qui se trouvent ailleurs qu'à la frontière de leur sémiosphère. Mais le choix identitaire est encore plus varié à la frontière que dans le cœur de la sémiosphère, étant donné le nombre de cultures en jeu qui multiplie les possibilités d'appartenances. Cette situation particulière de la frontière est celle qui nous intéresse.

Pour quiconque se trouvant à la frontière de sa sémiosphère, l'altérité est incontournable puisque plusieurs cultures sont en jeu. En fait, le concept d'altérité fait partie de l'idée même de frontière. Étant donné que l'identité des individus se bâtit à chaque moment, en fonction, entre autres, des lieux de la sémiosphère où ils se trouvent, on peut aisément s'imaginer que l'altérité joue un rôle dans la construction de l'identité, pour ce qui est des êtres de frontières. Mais de quel rôle s'agit-il exactement? Gilles Thérien, dans son article « Sans objet, sans

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 11.

sujet... », énumère les situations d'altérité auxquelles chaque individu est confronté dans ses premières années de vie : le monde extra-utérin, pour commencer, puis les amis, l'école, etc. Ces rencontres sont à la base de l'identité de chacun, avant toute chose. « L'expérience de l'altérité est [...] une expérience personnelle, individuelle, un donné qui sert de substrat à la construction même de l'individu avant d'être une marque du collectif<sup>32</sup>. » Thérien affirme que dès le début de son existence, l'individu est formé sur les bases de l'altérité. Au niveau culturel, l'équation est la même : « Cette réflexion ne vaut pas que pour l'individu, mais aussi pour tous les groupes qui se définissent par une base homogène, de la famille à l'État en passant par la race<sup>33</sup>. » C'est ainsi qu'on passe de l'*autre environnement* à l'*autre individu*, puis à l'*autre culture*. Et dans tous les cas, l'autre est à la base de l'identité de chaque individu. C'est également la thèse de George H. Mead, présentée par Gerald Deledalle dans *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient* :

La thèse de Mead se fonde sur le caractère imitatif de tout comportement où la communication se ramène à jouer la gestuelle de l'autre pour y répondre [...] À ce stade, le moi est l'Autre. Quand il prend conscience de ses propres gestes et des réactions qu'ils provoquent chez l'Autre, son comportement se distingue de celui de l'autre et devient significatif. Encore un pas, et le moi deviendra un *soi*. Être «soi», ce n'est pas se distinguer de l'Autre, c'est se voir du point de vue de l'Autre [...]<sup>34</sup>.

Il est important de saisir les différentes formes que peut revêtir l'altérité, à la frontière comme au centre des différentes cultures. Trop souvent, on ne pense à l'autre qu'en tant qu'*autre personne*, oubliant ainsi les nombreux aspects interculturels qui peuvent représenter une altérité parfois bien plus grande que celle que les individus représentent. En effet, qu'en est-il des lieux, des odeurs, de tout ce qui est perceptible par les sens et l'esprit? Quoique forgée à partir d'un concept physique, la sémiosphère est avant tout une entité sémiotique. Le concept de la frontière est donc d'abord celui de la frontière entre différents langages. L'altérité, qui se concrétise physiquement aux frontières géographiques est beaucoup plus

---

<sup>32</sup> Gilles Thérien, « Sans objet, sans sujet... », dans *Protée*, vol. 22, n° 1, hiver 1994, p. 23 (sic).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>34</sup> Gerald Deledalle, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana Zinguer (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient. Colloque international de l'Institut d'Histoire et de Civilisation Françaises de l'Université de Haïfa 1987*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 18 (l'auteur souligne).

insaisissable sur le plan sémiotique. Comment comprendre l'autre alors que le langage que l'on utilise n'est pas le même que le sien? Si le déplacement physique de l'individu à la frontière de sa sémiosphère est déjà une expérience de l'altérité, le déplacement sémiotique peut être qualifié, quant à lui, de contact radical avec l'altérité.

Étant donné que la périphérie est un lieu dynamique dans lequel de constants échanges entre les différentes cultures ont lieu, les individus passent d'une culture à l'autre, se déplaçant physiquement d'un lieu de culture à un autre, tout comme le font les composantes culturelles. C'est la force centrifuge qui pousse l'individu à la frontière. Ainsi, peu importe la forme d'altérité à laquelle il a affaire, l'individu qui se trouve à la frontière de sa sémiosphère est en contact avec l'autre. Ce sont les différentes formes de l'altérité qui ont fait de la frontière le lieu où la pleine réalisation de soi est possible pour les individus qui reconnaissent en eux des appartenances issues de plus d'une culture différente. La frontière au sens géographique permet de poser des objets physiques comme points de repère des lieux des différentes sémiosphères. Ainsi, dans les chapitres qui suivent, nous verrons que le personnage romanesque se déplace géographiquement d'un lieu à l'autre de sa sémiosphère et traverse même la frontière pour explorer une seconde sémiosphère. Ces différentes frontières qui sont franchies par le personnage se retrouvent parfois dans un même pays, voire une même ville. Ainsi, le personnage principal du roman que nous analyserons se retrouve dans un quartier d'immigrés dans une ville d'Europe, baignant dans une sémiosphère qui n'est pas européenne. Son voyage est le moyen de se confronter aux différents langages qui ne sont pas toujours partagés par les différentes sémiosphères. C'est pourquoi ce personnage est mis en présence de l'altérité, parfois radicalement, parfois de manière plus douce.

Tout comme il existe différentes conceptions de l'identité, il existe différentes logiques de l'altérité. Beaucoup d'auteurs s'accordent pour dire qu'il existe au moins deux manières de traiter l'altérité. Il y a entre autres l'approche que certains nomment *binnaire* ou *altérité du miroir*. Il s'agit de se placer dans une situation d'opposition à l'autre. Celui que l'on nomme autre est celui qui n'est pas comme soi. En constatant l'existence d'une différence parmi un lot de ressemblances et de différences, l'individu instaure un jeu de miroir avec l'autre pour dénombrer les oppositions qui existent entre eux. Par exemple, celui qui se dit *civilisé*

qualifiera de *barbare* l'autre qui n'agit pas comme lui, et ainsi de suite, chaque composante étant comprise dans ce système d'opposition. Ou bien l'autre partage la même composante que soi; il s'agit alors du même. Ou bien l'autre présente une différence; il s'agit alors de l'autre. Cette attitude implique que l'on tient l'autre à distance de soi. Le dialogue avec lui n'est pas engagé puisqu'il n'est pas nécessaire à l'individu de comprendre l'autre pour constater qu'il n'est pas pareil à soi. S'il n'est pas pareil à soi, il est autre; la réflexion s'arrête là. Ce qui implique qu'une seule composante est prise en compte à la fois. Ainsi, si l'individu prend pour base de comparaison la notion de civisme, aucune autre composante de l'identité n'est convoquée. Si plusieurs composantes étaient prises en compte en même temps, l'approche binaire de l'altérité ne pourrait persister. En effet, il ne serait pas possible d'opposer l'autre à soi puisqu'il y aurait toujours au moins une composante que l'individu et l'autre auraient en commun. Personne n'est totalement opposé à quelqu'un d'autre, comme le constate Amin Maalouf : « Chacune de mes appartenances me relie à un grand nombre de personnes; cependant, plus les appartenances que je prends en compte sont nombreuses, plus mon identité s'avère spécifique<sup>35</sup>. » Dans le cadre de l'immigration, cette approche binaire de l'altérité véhicule son lot de problèmes. Daniel Castillo Durante constate les répercussions interculturelles du phénomène d'immigration lorsque l'altérité est vécue sous cet angle :

[L'autre], qui n'immigre jamais seul, amène avec lui toutes les voix, les sons, les couleurs, les odeurs, les sous-entendus et – bien entendu – le regard de sa culture d'origine. [...] Le danger est perçu sous la forme d'une "contamination" qui, semblable à une peste, gagnerait le corps social dans son ensemble. Comme si le fait de venir d'ailleurs pouvait se transmettre telle une maladie<sup>36</sup>.

Ainsi, la force centripète, qui apporte de l'extérieur de la sémiosphère des composantes culturelles appartenant préalablement à d'autres cultures, occasionne une certaine peur. Il y a toujours un risque que la culture se modifie par la force de ces percées extérieures, ce qui est vital à la survie de la sémiosphère qui ne doit pas se cristalliser, mais c'est aussi déstabilisant pour les individus qui se tiennent au centre de leur sémiosphère. Toutes les raisons sont bonnes, alors, pour porter un jugement négatif sur l'autre, l'enfermer dans une idée

---

<sup>35</sup> Amin Maalouf, *op. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, p. 82.

préconçue pour ensuite le rejeter le plus loin possible de soi. Afin de protéger, de garder intact le centre de la sémiosphère, les individus vont repousser à la périphérie les immigrants; ce qui peut se traduire, entre autres, par le phénomène des banlieues parisiennes.

Bien entendu, nous avons ici choisi l'exemple le plus répandu selon lequel l'autre est un autre individu. Qu'en est-il lorsque l'autre est radicalement<sup>37</sup> différent de soi? Par exemple, lorsque l'individu né en Occident se trouve face au désert saharien, la situation d'altérité vécue par cet individu est différente de celle qu'il vit face à un habitant du Sahara. Il est possible de se leurrer au point de croire que l'on a saisi l'autre dans son entièreté, que l'on comprend totalement ce qu'est l'autre, ou mieux, qui est l'autre, quand il s'agit d'une personne. C'est de cette manière que l'on peut l'opposer à soi. Mais il est beaucoup plus difficile de maintenir cette attitude face à une altérité aussi radicale que puisse l'être un lieu ou un élément sensoriel (musique, odeur, lumière, etc.). Devant une telle forme d'altérité, l'individu ne peut qu'admettre son incompréhension de ce qui est autre, son incapacité à le saisir. Dans ces situations, on doit faire appel à une approche différente de l'altérité. Il s'agit de ce que Rachel Bouvet appelle *l'altérité des frontières* :

[L'altérité] des frontières se définit avant tout comme une tension : elle suppose un déplacement, l'existence d'une force centrifuge qui propulse l'être vers ses propres limites et qui occasionne par le fait même une altération du sujet. S'il est risqué de s'aventurer aux frontières de l'humain, aux limites du connu, au bord de l'être, c'est parce que la zone grise que l'on atteint alors est celle de l'insaisissable, là où se dissolvent la plupart des convictions et parfois même des caractéristiques humaines, là où se profile l'ombre du néant<sup>38</sup>.

Certes, la notion de l'altérité des frontières s'applique bien à une situation d'altérité radicale, mais elle est tout aussi fonctionnelle dans les situations mettant en relation des individus. C'est une logique de l'altérité beaucoup plus bénéfique et ouverte que la logique d'altérité du miroir. En effet, avec la structure du miroir, l'individu impose une composante choisie comme seule appartenance reconnue, ce qui peut s'avérer plus destructeur encore que d'imposer la notion d'identité verticale. L'autre se trouve non seulement privé de plusieurs de

---

<sup>37</sup> Nous avons emprunté les termes d'« altérité radicale » à Rachel Bouvet, dans son ouvrage *Pages de Sable*.

<sup>38</sup> Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 167.

ses appartenances, mais il se trouve aussi réduit à une composante de lui-même qui peut être de moindre importance à ses yeux. La logique de l'altérité dite du miroir implique aussi un jugement de la part de l'individu, jugement qui peut s'avérer erroné. L'individu peut identifier l'autre comme quelqu'un qu'il n'est pas du tout; par exemple, si l'individu, qui se croit *civilisé*, qualifie quelqu'un qui est différent de lui, par rapport à la notion de civisme, de *barbare*, cet autre se trouve réduit à cette définition alors même qu'il ne s'identifie pas du tout à celle-ci. Cette attitude de l'individu ne peut que provoquer la colère de l'autre. Nous pouvons donc identifier deux aspects négatifs importants de la logique de l'altérité du miroir : la réduction à une seule composante de l'identité et l'imposition d'un jugement de valeur. La notion d'altérité des frontières, quant à elle, débarrasse l'individu de ces réflexes malsains. Le concept d'identité multiple s'avère plus constructeur pour tous; il en est de même pour la logique de l'altérité des frontières. Bouvet définit cette notion comme une approche qui prend en compte les différentes appartenances de chaque individu, lorsqu'il s'agit d'individus, et fait ressortir les ressemblances comme les différences. Sans chercher à opposer l'une ou l'autre des appartenances de chacun, cette logique de l'altérité fait ressortir le phénomène suivant : n'importe quel individu partage au moins une appartenance avec l'autre, peu importe qui est cet autre, et il a également de nombreuses appartenances qui ne coïncident pas avec les siennes. Ainsi, pour reprendre l'exemple du civisme, un individu pourra constater que sa notion culturelle de civisme est différente de celle d'une autre culture. Tout en agissant différemment, les deux individus peuvent être qualifiés de *civilisés* puisqu'ils agissent tous les deux en conformité avec ce que leur culture respective définit comme la norme. Les deux définitions étant différentes, les deux attitudes le sont aussi. Le rapprochement avec l'autre est nécessaire afin de comprendre que son propre système de valeurs est différent. Si l'autre est aussi *civilisé* que l'individu, il devient alors impossible de les opposer. Ils demeurent différents sans toutefois être contraires. Cette logique de l'altérité implique une certaine attitude : l'individu doit reconnaître, au départ, son ignorance par rapport à l'autre. Il doit refuser de céder au jugement rapide et plutôt se déplacer vers l'autre afin d'en apprendre davantage sur lui. Suite à cette action, chacun se rend compte que plus on s'approche de l'autre et plus il y a de nouvelles choses à découvrir. Ainsi, il restera toujours de l'inconnu et de l'incompréhensible chez l'autre, parce qu'il n'est pas soi. Il restera insaisissable dans son entièreté.

Aller vers l'autre et s'intéresser à lui implique le risque de l'altération. En effet, plus on se découvre d'appartenances possibles, plus on risque de rencontrer une appartenance qui nous convient; celle-ci peut être présentée par l'autre dans un dialogue, ou renvoyée par l'autre à travers le regard que celui-ci pose sur soi. Quand ces appartenances, ces composantes possibles de l'identité, se trouvent chez l'autre, dans l'autre culture, l'individu risque d'intégrer des composantes qui ne sont pas partagées par les membres de sa sémiosphère. Celui qui agit ainsi s'éloigne encore plus du centre de sa culture tout en s'approchant encore plus de l'autre. Tant que l'individu chérit des appartenances culturelles qui lui viennent de sa sémiosphère d'origine, il restera en partie inclus dans celle-ci. Dans les faits, il est très rare que des individus renient complètement leur culture. Ainsi, les êtres de frontières, ceux qui s'intéressent à l'autre, resteront toujours des êtres de frontières, gardant constamment une ouverture à l'autre, acceptant l'altération de leur identité et ne reniant jamais complètement leurs origines. C'est dans cette situation qu'ils deviennent les *traits d'union* dont parle Maalouf. Nous voyons ici clairement que l'altérité forge en partie l'identité.

Le roman à l'étude dans les chapitres qui suivent, *La goutte d'or* de Michel Tounier, met en scène un personnage qui quitte son lieu d'origine, au Sahara, pour immigrer en France, incarnant de cette façon un mouvement de masse qui a caractérisé les dernières décennies et qui s'opère toujours aujourd'hui. Les différentes théories que nous avons invoquées jusqu'à présent sont des concepts basés sur l'analyse culturelle, dans le monde réel. Comment, alors, passer à l'analyse littéraire? C'est Youri Lotman qui nous montre le chemin, bâtissant lui-même ce pont : il se sert de textes comme représentants de la culture de laquelle ils sont issus, à la manière d'une synecdoque. Il les analyse, en tant que langage sémiotique privilégié, et reporte ensuite ses conclusions sur la culture qui est en cause. C'est ainsi que l'étude d'un personnage devient l'étude d'un être de fiction, *être* ayant ici le sens d'individu. Afin de justifier cette méthode d'analyse, Lotman définit ce qu'il entend comme intrigue :

Il peut s'agir d'un brigand gentilhomme ou d'un *picaro*, d'un sorcier, d'un espion, d'un détective ou d'un superman – l'essentiel étant sa capacité à accomplir ce dont les autres sont incapables : à savoir traverser les frontières

structurelles de son espace culturel. Chacune de ces transgressions est un acte, et la chaîne de ces actes forme ce que nous appelons l'intrigue<sup>39</sup>.

Le passage d'une sémiosphère à l'autre apparaît donc comme la base de l'intrigue du roman qu'il convient d'analyser en prenant pour point de mire le personnage principal, celui qui effectue ce passage, car ce n'est que grâce à lui que l'on prend conscience des frontières. Les autres personnages servent au contraire à créer des repères fixes; ce sont des représentants de leur culture, des points à atteindre ou à dépasser :

[Les] personnages peuvent être divisés en figures mobiles, libres de se déplacer dans l'espace de l'intrigue, aptes à modifier leur position au sein de la structure du monde artistique, et de franchir la frontière qui constitue le trait typologique de base de cet espace; et en figures immobiles qui sont en réalité autant de fonctions propres à cet espace.

La situation primordiale, au sens typologique du terme, est présente lorsque l'espace d'une intrigue se trouve divisé par l'intermédiaire d'une frontière en sphères interne et externe, et qu'un personnage se voit conférer par l'intrigue la possibilité de franchir cette frontière. De nombreuses variantes se développent à partir de cette situation<sup>40</sup>.

En considérant les personnages mobiles comme les traits d'union dont parle Maalouf, nous pouvons utiliser leur identité comme élément déterminant le passage des frontières, comme déclencheur du mouvement. Le personnage principal du roman de Tournier sera donc analysé en fonction de son identité : comment la conçoit-il, d'abord, et comment est-elle perçue, ensuite. Son parcours, à la fois sémiotique et géographique, servira quant à lui à montrer les transformations de son identité qui, comme celle d'un individu, est en constants changements. Les éléments qui jalonnent l'analyse de l'identité seront les différentes cultures traversées et les multiples situations d'altérité vécues par le personnage. Pour faire cette analyse culturelle de *La goutte d'or*, nous commencerons par identifier les différentes sémiosphères qui composent la trame du roman. Lotman précise bien que les contours d'une sémiosphère sont impossibles à tracer précisément; on ne peut déterminer le lieu précis de la frontière. Mais on devine la présence de la sémiosphère. En effet, des éléments textuels (des mots, des idées, des constituants culturels...) peuvent se rattacher à une culture en particulier.

---

<sup>39</sup> Youri Lotman, *op. cit.*, p. 55 (l'auteur souligne).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 64 (l'auteur souligne).

Il s'agit de les révéler. Ainsi, des éléments textuels sont reconnaissables comme appartenant à une culture précise, disons la culture X pour simplifier l'exemple. Ces éléments textuels font reconnaître la culture X au lecteur parce qu'il s'agit d'éléments se trouvant au centre de la sémiosphère en question. Ainsi, de manière imprécise, le lecteur englobe la culture X dans la sémiosphère X. Plus loin dans le texte, le lecteur trouve de nouveaux éléments textuels faisant état d'un centre d'une nouvelle sémiosphère et qui agissent de la même manière : le lecteur reconnaît une culture, disons ici la culture Y. En répétant les mêmes étapes, le lecteur peut dessiner les contours flous de la sémiosphère Y. Où se trouve la frontière entre les deux sémiosphères? À quel moment, quelle page, quelle ligne est-on passé de la sémiosphère X à la sémiosphère Y? Impossible à déterminer. Toutefois, deux sémiosphères sont clairement représentées dans le texte. Et ainsi de suite, au fil de la lecture, on peut identifier les différentes sémiosphères qui peuplent le roman. Dans un deuxième temps, nous choisirons parmi les nombreuses situations d'altérité que vit le personnage lors de son parcours culturel celles qui sont déterminantes pour lui, quant à son identité. Nous pourrons ainsi faire le constat de l'évolution du personnage. Youri Lotman, toujours en suivant le principe de la synecdoque, met en relief le lien qui unit le texte au monde : il existe « une identification entre un personnage littéraire plongé dans la vie quotidienne et l'humanité en général; ce qui [permet] de modéliser le monde intérieur d'un personnage de même que le macrocosme et d'interpréter un individu de même qu'une collectivité<sup>41</sup> ». Le théoricien va même jusqu'à affirmer que les intrigues textuelles permettent aux gens de prendre conscience de ce qui les entoure, de leur réalité. Ce n'est pas notre prétention. Toutefois, le lien qui unit l'intrigue de *La goutte d'or* à la réalité des immigrants maghrébins de Paris, démontré à l'aide de l'identité du protagoniste, pourra certainement permettre au lecteur occidental de jeter un regard différent sur la situation concrète de l'immigration en France.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 85.

## CHAPITRE 2

### LES CULTURES TRAVERSÉES DE TABELBALA À PARIS

*Il est dangereux de démasquer les images,  
puisqu'elles dissimulent qu'il n'y a rien  
derrière<sup>42</sup>.*

*Jean Baudrillard*

Le personnage d'Idriss, protagoniste du roman *La goutte d'or* de Michel Tournier, traverse une partie de l'Algérie, son pays natal, pour atteindre la frontière avec la France. Puis il fait le grand saut de l'immigration et se rend jusqu'à Paris où il s'installe au milieu d'immigrants maghrébins. Plus que la traversée de deux pays, Idriss franchit plusieurs frontières culturelles. Déjà, de son oasis saharienne natale à la grande ville d'Oran, Idriss ne possède presque plus de points de repère. Il lui reste encore la langue, cependant. Mais de l'autre côté de la mer, dans la grisaille de Marseille, le personnage est complètement désorienté, dépossédé de tous ses moyens. C'est d'abord une image de lui-même qui entraîne Idriss vers Paris. Au cours des premières pages du roman, le lecteur peut s'apercevoir que la relation d'Idriss, et de tous les habitants de son oasis, à l'icône (la photographie ici) est particulière. L'Occident a apprivoisé depuis longtemps la photographie et les différentes représentations de soi en image, mais ce n'est pas le cas de la plupart des peuples dits primitifs. Ainsi donc, le peuple auquel Idriss appartient véhicule la croyance que la photographie de quelqu'un existe à partir du moment où elle vole une partie de l'âme de l'individu. La mère d'Idriss affirme que la mort est inévitable lorsqu'une photo a été prise : « C'est un peu de toi qui est parti [...]. Si après ça tu es malade, comment te soigner<sup>43</sup>? » Elle tremble pour son fils qui a été victime de cette *malédiction*, vampirisé par la photographie qu'a fait de lui une touriste française qu'il a croisée dans le désert. D'autres ont

---

<sup>42</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, coll. « Débats », p. 15.

<sup>43</sup> Michel Tournier, *La goutte d'or*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, coll. « folio », n° 1908, p. 22. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

une croyance un peu différente, quoique encore loin de la pensée occidentale. Pour un oncle d'Idriss, l'homme qui est pris en photo doit conserver sa photo avec lui afin de rester un être entier. S'il ne parvient pas à la garder en sa possession, c'est la destruction de l'individu : il mourra à coup sûr. Ce personnage qui a beaucoup voyagé et a connu d'autres cultures met définitivement de côté certaines croyances de son propre peuple. Il semble plus ouvert à la vision du monde que peuvent avoir les Occidentaux. Cette idée de vivre avec son image apparaît donc comme un médiateur entre l'enseignement qu'il a reçu dans l'oasis et les idées qu'il a rencontrées à travers ses voyages. Les paroles de l'oncle semblent avoir plus d'emprise sur Idriss que celles de sa mère; c'est ainsi qu'Idriss part à la recherche de sa photo. Bien vite, il réalise à quel point le monde est grand et que retrouver sa photo est chose presque impossible. Par contre, l'idée d'aller rejoindre sa photo, de vivre tout près de son image semble suffire à le rassurer. La seule vie possible aux yeux d'Idriss est donc la vie à Paris, puisque c'est une Parisienne qui l'a pris en photo et qui est retournée avec cette image dans son pays. En prenant pour point de comparaison la relation à l'image, nous allons tenter de cerner les différentes sémiosphères présentes dans le roman de Tournier. Il s'agit ici d'un survol plus général; nous reviendrons de manière plus détaillée sur certains moments du parcours du personnage en nous penchant sur la question de l'altérité, dans le chapitre suivant.

### 2.1 *La sémiosphère oasienne*

Nous rencontrons en premier lieu la sémiosphère que nous qualifierons d'oasienne puisque d'un point de vue géographique, cette sémiosphère recouvre l'oasis de Tabelbala. L'oasis natale du protagoniste se situe dans le Grand Erg occidental, dans la région de Saoura. L'agglomération la plus proche est Béni Abbès. L'oasis de Tabelbala s'est établie dans une zone que les géographes appellent le reg – un sol constitué de pierres – et qui, au niveau démographique, se trouve dans une région à concentration berbère; le berbère est d'ailleurs la langue maternelle d'Idriss. Les Imazighen – qui signifie *hommes libres* –, synonyme de Berbères, sont divisés en plusieurs ethnies qui ont pour points communs des pratiques culturelles, des croyances ainsi que leur langue. Parmi eux, les Zenagui peuplent la région de l'Oued Saoura. Si les Berbères constituent le quart de la population algérienne, ils totalisent quarante pour cent de l'émigration algérienne en France. « Sont dits Berbères ceux

des habitants de l'Afrique du Nord qui parlent l'une des trois ou quatre mille variétés locales de la langue berbère (vingt-deux millions d'individus)<sup>44</sup>. » Le protagoniste du roman de Michel Tournier est donc berbère et effectue dans *La goutte d'or* un parcours qu'accomplissent beaucoup d'autres Berbères à la même époque, soit les années 1970 – décennie qui fait suite à la naissance, en France, de nombreux groupes berbères, académiques ou culturels.

À Tabelbala, plusieurs coutumes, croyances, habitudes et rites sont décrits dans le roman, éléments culturels que l'on découvre grâce à des personnages qui ne se tiennent pas à l'intérieur de cette sémiosphère, comme c'est le cas du berger Chaamba<sup>45</sup>, ou plus tard, d'un guide touristique. Grâce à ces personnages, la sémiosphère oasienne est longuement expliquée, explorée, présentée. Sans doute en est-il ainsi pour familiariser le lecteur avec une culture qui lui est complètement étrangère. Par exemple, boire debout est une pratique inconcevable dans l'oasis, alors que le Chaamba se permet, lui, de le faire : « Il n'hésitait pas à boire debout, en tenant la jatte d'une seule main, alors qu'il faut, quand on boit, avoir au moins un genou à terre et serrer le récipient à deux mains. » (p. 11) Et ainsi de suite, on découvre d'autres éléments culturels :

Il parlait ouvertement du feu, invoquant ainsi témérement l'enfer, quand les oasiens emploient prudemment des locutions comme « le petit vieux qui craque » ou « le faiseur de cendres ». Il n'hésitait même pas à éteindre un foyer en y jetant de l'eau, ce qui est profanatoire. Idriss l'avait vu un jour se régaler d'une cervelle de mouton, morceau qu'on enterre à Tabelbala, parce qu'il rend fou celui qui l'absorbe aussi sûrement que s'il dévorait son propre cerveau. (p. 11-12)

Les oasiens ont des pratiques et des croyances qui leur sont propres, des traditions que l'auteur énumère en détail afin de bien marquer les différences infinies entre la culture oasienne et la culture occidentale, qui est à la fois celle du lecteur et celle vers laquelle le

---

<sup>44</sup> Claude Lefebure, « Le peuple aux cent visages », dans *Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, n° 66, Paris, Institut du monde arabe, hiver 2007-2008, dossier « Territoires Berbères », p. 26.

<sup>45</sup> Les Chaamba composent un groupe nomade qui s'est établi dans divers pâturages appartenant jadis aux Touaregs, mais dont ces derniers avaient perdu la possession dans les années 1930. Chaamba et Touaregs partagent la même culture, et les deux peuples parlent le berbère, comme les oasiens qu'ils avaient réduits en esclavage à une certaine époque. Voir Hélène Claudot-Hawad, *Touaregs. Apprivoiser le désert*, Paris, Découvertes Gallimard, 2002, coll. « culture et société », n° 418, 144 p.

protagoniste se dirige. En ce qui concerne les jeunes enfants de l'oasis, il y a beaucoup de croyances locales : s'ils tardent à marcher, on fait une procession et on recueille des dons afin de conjurer le mauvais sort qui s'attache à eux; s'ils naissent à la suite d'une série de fausses couches, on les *vend aux nègres*, c'est-à-dire que les Noirs de l'oasis les prennent symboliquement en protection afin de préserver leur vie qui semble plus fragile que celle des autres enfants. Il y a aussi beaucoup de gestes quotidiens qui apparaissent comme totalement étrangers au lecteur parce que ces gestes sont ceux de Tabelbala. Par exemple, le culte des cheveux maternels :

Kuka avait soigneusement réuni en pelote les cheveux qui étaient restés accrochés dans les dents du peigne. Il importait qu'il ne s'en égare aucun, car, émanation personnelle de la mère, ils conservaient une influence directe sur sa santé physique et morale. Tombés entre des mains malveillantes, ils constitueraient un redoutable instrument d'envoûtement. Pourtant il ne pouvait être question de les brûler. On les enterrait au pied d'un tamaris, arbre faisant l'objet d'un culte féminin. (p. 25)

Elle tressait patiemment – en évitant de trop serrer les cheveux, ce qui peut provoquer la stérilité – les trois nattes habituelles des femmes mariées, deux nattes latérales assez minces, ornées d'anneaux d'argent, et une grosse natte dorsale passant dans la coquille d'un cône qui symbolise un œil protecteur. (p. 26)

C'est un culte qui s'accompagne d'autres rituels qui concernent d'autres parties du corps de la femme. Ces gestiques se font entre femmes et les hommes en sont exclus. Il y a donc certains objets typiques à cette culture, ainsi que des gestes particuliers et symboliques, et qui revêtent même parfois une signification inattendue pour le lecteur occidental. On constate rapidement que la culture oasienne est très éloignée des cultures occidentales.

Plus tard, à Béni Abbès, la première ville où se rend Idriss en quittant Tabelbala, il visite, illégalement, un musée qui présente en de nombreuses vitrines la vie dans les oasis du Sahara. Pour le lecteur, c'est le moment d'en apprendre davantage sur Tabelbala et sa culture, comme c'est le cas des touristes auxquels Idriss se mêle. On apprend, au cours de ce passage, que les ustensiles doivent être récompensés pour le travail qu'ils effectuent, par exemple. On y apprend également que les oasiens mangent avec leurs mains, sans fourchette ni cuillère, et que l'eau ou le lait qu'ils boivent sont aussi objets d'un culte qui leur est propre. La relation à l'image qu'entretient la culture de l'oasis est elle aussi exotique pour le lecteur. Nous avons

vu plus tôt que la photographie fait peur aux oasiens; plus encore, les représentations graphiques sont complètement absentes dans cette culture. On préfère à l'image le signe simple et pur. Tout au long du roman, image et signe sont ainsi placés en dichotomie, entraînant dans cette séparation binaire les cultures qui les mettent au premier plan. Ce n'est qu'à la fin qu'ils sont réconciliés. À travers le personnage de Zett Zobeida, une danseuse venue du haut Atlas avec sa troupe de musiciens pour un mariage, la relation des Sahariens au signe est abordée :

La danse de Zett Zobeida, c'était désormais sur cette statue de voile immobile le ballet de cent bijoux sonores. Mains de Fatma et croissants de lune, sabots de gazelle et coquilles de nacre, colliers de corail et bracelet d'ambre, amulettes, étoiles et grenades mènent leur danse dans un grand conciliabule cliquetant. Mais ce qui retient surtout le regard d'Idriss, c'est, tournant autour d'un lacet de cuir, une goutte d'or d'un éclat et d'un profil admirables. On ne peut concevoir un objet d'une plus simple et plus concise perfection. Tout semble contenu dans cet ovale légèrement renflé à sa base. Tout paraît exprimé dans le silence de cette bulle solitaire qui ne vient heurter aucun autre bijou dans ses brefs balancements. À l'opposé des pendeloques qui imitent le ciel, la terre, les animaux du désert et les poissons de la mer, la bulle dorée ne veut rien dire qu'elle-même. C'est le signe pur, la forme absolue. (p. 30-31)

La photographie et les représentations en images sont loin de ces formes géométriques emblématiques, si différentes qu'elles sont placées en opposition. Dans le prolongement de cette idée, Zett Zobeida apparaît comme l'antagoniste de la Française qui a pris Idriss en photo. Dès le début du roman, nous savons que les femmes sont directement liées à la culture dont elles sont issues, et même, qu'elles les représentent, du moins, dans la pensée d'Idriss. Celui-ci sait qu'il y a une opposition entre le signe pur, la goutte d'or de Zett Zobeida, et la photographie de la Française : « 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 photo, Idriss commença peut-être à le soupçonner ce soir-là. » (p. 31) Il ne sait pas encore quelle culture est la plus appropriée pour lui, mais il devine que ce ne peut être les deux à la fois. Après le spectacle, Idriss retrouve la goutte d'or, oubliée parmi les vestiges de la fête. Muni de son talisman, symbole de sa sémiosphère d'origine, il part en direction de Paris. Ce talisman lui sera d'un certain secours à plusieurs reprises, entre autres, quand il se trouve à Oran, ce lieu où il ressent de la nostalgie pour la première fois. Idriss y ressent le besoin d'ancrage et se tourne alors en pensée vers les souvenirs qui le ramènent à sa terre natale : il

observe sa goutte d'or et se rappelle la chanson de Zett Zobeida. Il n'a pas encore fait son choix de vie entre le monde de l'image et le monde du signe et ces deux univers représentés dans son esprit par deux femmes s'entrechoquent.

La superposition quasi parfaite entre la culture et un espace géographique a pour conséquence de permettre d'identifier assez clairement les frontières de la sémiosphère à la lecture du texte. Les puits autour desquels se tient Ibrahim le Chaamba, qui ne réside pas dans l'oasis, sont exclus de cette sémiosphère. Ibrahim peut être identifié comme se tenant de l'autre côté de la frontière, mais tout de même assez près de la culture oasienne. En effet, le Chaamba se détache de l'oasis autant par ses pratiques quotidiennes que par ses croyances et par son lieu de résidence à l'écart des oasiens; cependant, tous ses repères se construisent en rapport avec l'oasis de Tabelbala : « Parce qu'il était nomade, laissé à lui-même et chamelier, Ibrahim nourrissait à l'égard des oasiens un mépris indulgent, nullement tempéré par le fait qu'il travaillait pour eux et leur devait sa subsistance. » (p. 11) Plus tard, par contre, lorsqu'Idriss rencontre un Toubou<sup>46</sup> sur la route de Béni Abbès, il connaît une sensation d'exotisme<sup>47</sup>. Comme le Toubou ne fait pas partie de la culture d'Idriss, il représente un mode de vie étranger au protagoniste et il vit dans des lieux que celui-ci ne peut qu'imaginer. Nous savons donc qu'à ce point du récit, Idriss a traversé la frontière de sa sémiosphère; il est en terrain étranger. Avec l'épisode du Toubou, comme avec celui d'Ibrahim, nous reconnaissons qu'il y a une nouvelle sémiosphère en jeu, que la culture oasienne n'a plus d'influence dans ces situations. Si les frontières de la sémiosphère oasienne sont relativement aisées à reconnaître, le seuil culturel demeure difficile à franchir pour le protagoniste qui est issu de l'oasis et qui a passé toute sa vie immergé dans sa culture. Lorsqu'il en franchit le seuil, Tabelbala se rappelle à lui : « Maintenant il est parti. Il marche sur la piste nord-ouest,

---

<sup>46</sup> Les Toubous, qui se nomment eux-mêmes Téda, constituent un peuple qui regroupe une cinquantaine de clans, aujourd'hui. Ils étaient à l'origine nomades, mais sont à présent sédentarisés, et parlent une langue qui n'appartient à aucun groupe linguistique. Il s'agit d'hommes et de femmes libres et indépendants qui sont souvent confondus avec les Touaregs en raison de leur apparence, mais qui n'ont rien à voir avec cet autre peuple. On les retrouve surtout dans les montagnes du Tibesti. Ils se sont fortement opposés à la colonisation, et certaines de leurs rébellions sont encore actives. Voir l'article intitulé « Toubou », de Roger Meunier, sur le site Internet de l'*Encyclopædia universalis*.

<sup>47</sup> La notion d'exotisme est ici utilisée au sens où l'entend Victor Segalen dans son livre inachevé *Essai sur l'exotisme*. C'est-à-dire que ce qui est exotique pour quelqu'un lui est en fait étranger, insaisissable. Ici, c'est un élément culturel provenant d'une culture encore inconnue, ou peu connue, de celui qui subit l'effet d'exotisme.

celle qui va à Béni Abbès. Mais il n'en a pas fini encore avec Tabelbala. Il sort de l'oasis quand il est rejoint par Orta, le sloughi des voisins. » (p. 60) Cependant, Idriss veut partir. Il doit repousser le chien, franchir la frontière de sa sémiosphère pour découvrir de nouveaux horizons. La rupture avec Tabelbala n'est pas facile : le jeune homme veut sortir de sa sémiosphère, mais elle ne veut pas se débarrasser de lui. La sémiosphère oasienne n'est donc pas une sémiosphère qui englobe toutes les pratiques culturelles et les éléments culturels algériens. Elle fait plutôt état de la culture et de la pensée berbères des oasis du désert. Dans cette optique, nous pouvons affirmer que cette sémiosphère reste présente tout au long du roman. À certains moments, elle semble disparaître pour laisser la place à d'autres sémiosphères; mais elle reparaît toujours à un moment ou à un autre. Il en est ainsi parce qu'elle est profondément ancrée chez le protagoniste. C'est compréhensible puisqu'il s'agit de sa sémiosphère d'origine. Quoique les intérêts – passagers ou durables – du personnage le guident vers d'autres sémiosphères, la culture oasienne ne s'efface jamais complètement du parcours du protagoniste. C'est ainsi, par exemple, qu'à la fin du roman, Idriss cherche à reprendre contact avec des éléments de cette sémiosphère. Au début du roman, il a du mal à saisir que sa sémiosphère d'origine forme un tout assez homogène. L'expatriation, la distance qu'il prend par rapport à sa culture en quittant l'oasis, lui permet d'en faire la constatation. Ainsi, c'est à Oran, alors que la solitude se fait oppressante, qu'il s'en rend compte :

Pour la première fois, il pensait à Tabelbala comme à une entité cohérente et cernable. Oui, l'éloignement venait enfin de rassembler dans sa mémoire sa mère et son troupeau, sa maison et la palmeraie, la place du marché où stationnait le car de Salah Brahim, le visage de ses frères, de ses cousines.  
(p. 95)

Avant de nous pencher sur les étapes suivantes du parcours culturel qu'effectue le protagoniste, il importe que nous mettions à jour les différentes forces qui sont à l'œuvre dans la sémiosphère oasienne afin de mieux comprendre ce qui pousse Idriss à traverser la frontière de sa sémiosphère. Au début du roman, le personnage principal se laisse porter par une force centrifuge qui le pousse vers l'extérieur de sa sémiosphère d'origine. Ce vecteur, dans la culture oasienne, semble assez prononcé puisque beaucoup de résidents quittent l'oasis pour se diriger vers les villes d'Algérie et de France. C'est une constatation que fait Idriss avant son départ : étant tenté lui-même par l'émigration, il pense à d'autres oasiens, comme son cousin Achour, qui se sont lancés avant lui sur le chemin du nord. Lorsqu'Idriss

se décide à suivre la trace de ses prédécesseurs, son premier compagnon de route, Salah Brahim, lui confirme que l'exode vers la ville est bel et bien un phénomène observable :

Aujourd'hui tu t'en vas. Le mois dernier, c'était ton cousin Ali que j'ai emmené. Et trois mois avant, j'en ai ramassé quatre qui marchaient comme toi sur la piste vers le nord. Il y en a qui se demandent quand ça va s'arrêter cette fuite. Moi je dis : ça s'arrêtera quand il n'y aura plus que des vieillards et des vieilles dans l'oasis. [...] Non, les jeunes, ils partent sans moi, avec leurs pieds. Plus tard peut-être, pas toujours, je passe avec mon gros balai à roulettes, et je les ramasse. Je suis serviable, que veux-tu! Quand je vais de Tabelbala à Béni Abbès bien sûr. Parce que quand je reviens de Béni Abbès à Tabelbala, alors là, jamais personne à prendre sur la piste. Tabelbala, ça se vide, ça ne se remplit pas! (p. 63)

Nous avons vu dans le premier chapitre que pour qu'une sémiosphère existe, il doit y avoir présence des forces centrifuge et centripète. Dans le cas de la culture oasisienne, il y a vraisemblablement les deux forces qui sont en jeu. Peu avant qu'Idriss quitte l'oasis, un mariage y est célébré : un jeune homme et une jeune femme s'unissent dans la plus pure tradition locale. Idriss reconnaît quelques aspects intéressants de cette coutume, mais il ne peut se résoudre à choisir un tel avenir. Pourtant, le jeune marié, Ali ben Mohammed, a choisi de rester à Tabelbala et de s'y enraciner profondément en se pliant à la volonté de son père qui lui a choisi une épouse en fonction de la famille de celle-ci. Ce mariage arrangé par les parents des époux ancre définitivement ceux-ci dans la culture de l'oasis. Cette voie de maintien de la tradition est donc une voie empruntée par quelques-uns des oasisiens.

Étant donné que les deux forces sont perceptibles dans cette culture, les personnages ont un choix, ce dont le lecteur est témoin pendant les quelques chapitres concis au cours desquels le protagoniste hésite. Finalement, Idriss se décide à suivre son image volée : il part vers la France. Alors qu'Ali ben Mohammed est un personnage qui se tient au centre de sa sémiosphère, Idriss est, lui, un être de frontières, à cheval entre des cultures, attiré par ce qui est autre. Bien sûr, quelques personnages qui sont au centre de leur culture ont aussi de l'intérêt pour des éléments culturels qui viennent d'ailleurs. Par exemple, tous les hommes de l'oasis, jeunes et moins jeunes, convoitent des voitures, cette technologie occidentale alléchante. Toutefois, la plupart, s'ils avaient suffisamment d'argent pour se le permettre, posséderaient une voiture tout en restant installés dans l'oasis. Ils accepteraient volontiers un apport d'une culture étrangère dans leur propre culture, mais ils ne s'exileraient pas pour

autant. Dans les premières pages du roman, la Land Rover exerce le même attrait sur Idriss que sur les autres oasiens. Cependant, pour le protagoniste, en plus d'une technologie attrayante, la voiture est comme une porte ouverte sur la culture occidentale qui, elle, est son véritable rêve. Le marié suit la force centripète et se fixe au centre de sa sémiosphère, parmi les traditions culturelles et les éléments propres à Tabelbala; et c'est de ce point de vue qu'il est prêt à inclure un apport d'une autre culture, comme la tentante Land Rover. Idriss sent plutôt la Land Rover comme un aimant qui exerce une attraction irrésistible sur lui; c'est l'ailleurs qui est objet de convoitise. Il s'agit donc d'un choix tout personnel que celui de suivre la force centrifuge. Le personnage principal ne se sent pas complètement heureux à Tabelbala; lorsqu'il considère l'option de rester dans l'oasis et de se marier quelques années plus tard, il est révolté : « Une mélancolie indicible lui tombe sur le cœur. Partir. Il veut partir avec elle. Comme la femme blonde dans sa Land Rover. Partir, ou alors se marier selon les rites. Partir, plutôt, partir! » (p. 49)

L'amitié d'Idriss avec le Chaamba nous avait déjà appris qu'Idriss est un être de frontières : il est attiré par cet ami qui n'appartient pas à la même sémiosphère que lui, qui ne partage pas les mêmes coutumes. Le protagoniste ne va pas jusqu'à adopter le comportement du Chaamba; il demeure spectateur tout en étant fasciné par le mode de vie surprenant de son ami. Là où un changement s'opère, à l'insu du personnage, c'est dans la pensée de celui-ci, dans sa vision du monde. Découvrant qu'une manière de vivre différente de celle de l'oasis existe, le protagoniste porte un jugement sur sa propre culture : n'est-il pas faux de croire qu'il faut mettre un genou par terre pour boire, alors qu'Ibrahim ne le fait pas? Toutes les facettes de la vie dans l'oasis sont analysées d'un regard différent par Idriss à la suite de l'observation du comportement de son ami nomade. Sans pour autant qu'il adopte les gestes de son ami, il ne réfléchit plus comme il le faisait avant cette amitié. Cette attitude de spectateur se poursuit lorsqu'Idriss traverse quelques villes et villages algériens : il observe avec des yeux émerveillés les nouveautés qui se présentent à lui, mais il ne prend pas part au spectacle qu'il contemple. Nous établissons donc qu'Idriss a une grande curiosité qui est à la base de sa position dans sa sémiosphère : en périphérie. Cette attirance pour l'au-delà des limites du connu lui donne l'impression qu'il n'est pas à sa place dans les traditions de Tabelbala. Alors, peut-être qu'ailleurs trouvera-t-il ce qui lui convient? C'est en laissant libre

cours à sa curiosité qu'Idriss quitte Tabelbala, qu'il suit la force centrifuge qui s'exerce dans sa sémiosphère.

## 2.2 *La sémiosphère algérienne*

La seconde sémiosphère qui est décrite dans *La goutte d'or* est la sémiosphère algérienne. Bien sûr, l'oasis de Tabelbala, avec sa culture particulière, fait partie de la culture algérienne. Cependant, en quittant l'oasis, Idriss se dirige vers des villages, puis des villes de plus en plus grosses; c'est donc la culture urbaine de l'Algérie qui est visitée. C'est pourquoi nous avons différencié la culture oasisienne de la culture que nous avons qualifiée d'algérienne. En effet, dès qu'Idriss franchit la frontière de sa sémiosphère d'origine, les surprises et les découvertes se multiplient, tant au niveau du paysage qu'en ce qui a trait aux gens. Le passage d'une sémiosphère à l'autre est indéniable.

La culture algérienne est présente à partir du moment où Idriss monte dans le camion de Salah Brahim pour se rendre à Béni Abbès, et elle ne disparaît pas dans la suite du récit. Tel est le cas parce qu'il y a toujours des personnages ou des éléments culturels typiques qui rappellent l'existence de cette sémiosphère. Par contre, le protagoniste, qui suit le mouvement imprimé par la force centrifuge de sa sémiosphère d'origine, ce qui l'amène donc à suivre la force centrifuge de la sémiosphère algérienne, ne reste pas campé dans cette sémiosphère. Il poursuit son parcours vers la culture française. Ainsi, Idriss délaisse la culture algérienne dès que la culture française se présente à lui; ce qui arrive sur le traversier d'Oran à Marseille. En effet, c'est là qu'Idriss rencontre un camionneur français tout à fait disposé à se lier d'amitié avec lui, le temps de la traversée de la Méditerranée. Par contre, avant de se lancer à l'assaut de cette culture si convoitée, Idriss prend le temps d'observer la culture de son pays et découvre une multitude d'éléments qui lui étaient jusqu'alors inconnus.

Parmi les découvertes culturelles que fait Idriss dans cette nouvelle sémiosphère se trouve celle du véhicule automobile :

La terre rougeâtre présentait des ravines et des coulures arrondies semblables aux reliefs d'une grève récemment découverte par la marée basse. Et pourtant il n'était pas tombé une goutte d'eau depuis des années, des siècles peut-être. Idriss, qui connaissait ce sol comme son élément naturel, le découvrait sous un aspect nouveau grâce au camion. Il apprenait que les plaques de sable freinent

brutalement le véhicule, que les ornières le déséquilibrent, que les rochers surgissent à fleur de terre avec une soudaineté diabolique. (p. 63-64)

Salah Brahim, qui conduit le camion, est originaire de Béni Abbès, qui n'est pas une oasis, mais bien une petite ville. Ce personnage est habitué aux voitures puisque c'est un élément de sa sémiosphère. Ce n'est pas le cas pour le protagoniste qui avait déjà vu des voitures, mais n'était jamais monté à bord de l'une d'elles. Il s'agit donc véritablement d'une découverte.

Arrivé à Béni Abbès, Idriss est surtout à l'affût des éléments culturels qui diffèrent de ceux de Tabelbala. Il ouvre de grands yeux et se gave de toute nouveauté. La disposition du village, son architecture, l'appel à la prière, le comportement des gens, la gare d'autobus, etc., tout est nouveau et donc sujet à émerveillement. Le protagoniste est déjà à la recherche de la place qu'il pourrait, ou plutôt devrait occuper dans ce monde qui s'ouvre à lui. Il n'a pas besoin d'aller très loin pour comprendre que sa condition et son origine limitent ses possibilités : « Dis donc, toi là-bas! Tu n'as rien à faire ici. Va un peu plus loin! » (p. 74) Les hôtels chics et les gens riches qui les peuplent ne veulent pas le voir près d'eux. Le protagoniste appartient à une classe inférieure, il le sent. Cela fait partie des éléments culturels dont il ne pouvait se douter avant de franchir le seuil de sa sémiosphère.

De Béni Abbès, Idriss se rend à Béchar dans un taxi surpeuplé. Les contrastes entre Tabelbala et les lieux visités aux différentes étapes de son voyage se font de plus en plus grands. Michel Tournier utilise même le terme de « nouvelle planète » pour désigner la ville de Béchar aux yeux d'Idriss :

Pour l'Européen, rien de moins pittoresque que Béchar : des immeubles H.L.M., des casernes, des écoles, une usine électrique, des administrations d'autant plus nombreuses que ce chef-lieu de moins de cinquante mille habitants est considéré comme la dernière ville digne de ce nom avant le désert. Pour Idriss, c'était la découverte d'une nouvelle planète. Les vitrines, les boucheries et même un embryon de supermarché l'éblouissent. (p. 81)

Encore une fois, le lecteur occidental ne peut que constater que le protagoniste ressent de l'exotisme au moment où il n'en ressent pas lui-même dans sa lecture, et vice-versa. En ce qui concerne Idriss, tout est nouveauté et sa curiosité est insatiable. Plus que tout, c'est la quantité considérable de voitures qui circulent dans Béchar qui l'intéresse. Une découverte

importante l'attend pourtant : le monde de la photographie est ici aussi commun qu'accessible. Idriss se bute, lors d'une de ses nombreuses déambulations, à la porte d'un photographe attrape-touriste. *Mustapha artiste photographe* reproduit dans son petit studio des paysages algériens et y fait poser ses clients qui ne verront probablement jamais ces vrais paysages dans la nature. Aux clients sceptiques, Mustapha fait l'éloge de son art :

Ça, monsieur, c'est l'accession à la dimension artistique! Oui, c'est bien ça, répète-t-il avec satisfaction, l'accession à la dimension artistique. Chaque chose est transcendée par sa représentation en image. Transcendée, oui, c'est bien ça. Le Sahara représenté sur cette toile, c'est le Sahara idéalisé, et en même temps possédé par l'artiste. [...] Moi je fais du professionnel. Je suis un créateur. Je recrée le Sahara dans mon studio, et je vous recrée par la même occasion. (p. 84)

Pour le photographe, la capture de l'image est un art et il y croit au point d'accorder une intention à son appareil photographique : selon Mustapha, l'appareil *participe à la création*. Bien sûr, l'image produite, ou volée à son sujet selon la pensée d'Idriss, ne fait pas peur au personnage du photographe, ni à ceux de ses clients, Européens pour la plupart. Le monde de l'image étend ses bras jusqu'à Béchar, et Idriss s'y plonge volontiers. Par exemple, le photographe fait poser le protagoniste devant un décor de Paris où se trouvent rassemblés « la tour Eiffel, l'Étoile et le Moulin-Rouge avec en plus la Seine et Notre-Dame » (p. 87). Si Mustapha réussit à prendre dans son manège quelques touristes crédules, le lecteur, lui, ne se laisse pas embobiner par le discours du personnage : « Mustapha, qui est à la charnière entre l'Afrique et l'Occident [...] s'il tente de persuader ses clients que cette recréation fantasmée est une des conditions de son "art", il semble plutôt que cet opportuniste se serve consciemment de ce qui fait marcher son "commerce"<sup>48</sup>. » Idriss, convaincu ou non par les propos du photographe, refuse tout de même sa proposition. D'après Mustapha, il pourrait avoir terminé son voyage et rentrer à Tabelbala avec une telle photographie. Pas besoin d'aller plus loin. Mais Idriss ne souhaite pas rentrer chez lui à ce moment de son voyage. Il maintient sa trajectoire sur la force centrifuge de la sémiosphère algérienne.

Le protagoniste se rend ensuite à Oran et ce nouveau départ commence par la découverte du transport en commun, puisque le personnage se déplace en autobus. En plus de

---

<sup>48</sup> Mireille Rosello, *loc. cit.*, p. 89.

l'atmosphère confinée du véhicule, Idriss constate le trop grand nombre de passagers. Il y découvre également un autre élément culturel : une légende toute différente de celles qui se racontent dans son oasis natale. Il s'agit du mystère qui entoure une vieille femme appelée Lala Ramirez. Ayant eu à une époque un mari et des enfants, Lala Ramirez avait vu s'abattre le malheur sur sa famille, et tous les siens étaient morts : neuf tombes entouraient maintenant la veuve. Un tel taux de mortalité à l'intérieur de la même famille ne pouvait que déclencher un flot de ragots et de peurs que les passagers de l'autobus se rendant à Oran s'empressent de transmettre à Idriss. Mais, tout comme le protagoniste se sentait étranger aux « histoires de vieille femme » (p. 91) de son village, l'histoire de Lala Ramirez n'a pas d'emprise sur lui. Ce sont là de nouveaux éléments culturels, mais le protagoniste ne s'y intéresse pas. Cependant, la vieille femme le confond avec un autre : elle le prend pour son fils, mort il y a quelques années. Idriss est placé devant la photo de ce fils qui lui ressemble peut-être un peu, quoiqu'il ne puisse le savoir vraiment, n'ayant jamais vu de photo de lui-même. Lala Ramirez lui offre en quelque sorte une vie à Oran, assez aisée, mais toujours en Algérie, dans une culture qui n'est pas totalement celle de Tabelbala, bien sûr, mais qui n'est pas non plus la culture occidentale convoitée par le protagoniste. La réponse d'Idriss devant la présence de cette force centripète qui va vers le centre de la culture algérienne est la même que celle qu'il avait par rapport à la force centripète de sa sémiosphère d'origine : le refus. Dans un mouvement de prolongement de son mouvement initial, il choisit de suivre la force centrifuge qui le pousse encore plus loin de sa culture, vers la France, l'Occident. Sa soif d'ailleurs n'est pas encore étanchée : Idriss sent que la France a quelque chose d'encore mieux à lui offrir et il spécule qu'il pourrait se plaire là-bas. Alors, il *va un peu plus loin*, suivant les paroles qu'on lui a dites.

C'est dans la sémiosphère algérienne que la relation à l'image devient problématique pour la première fois, lorsqu'Idriss doit se procurer un passeport et, à cette fin, se faire prendre en photo dans un photomaton. Déjà le protagoniste ne se faisait qu'une vague image de lui-même, mais après la séance de photomaton, il ne sait plus du tout à quoi il ressemble :

Il y eut des éclairs de flash. Il ressortit, et examina le tiroir où tombent les épreuves. Il restait une photo : c'était celle d'un des gamins louchant et tirant la langue. Idriss attendit encore. 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 ont aussi droit à un passeport. (p. 94-95)

Et le comble de son étonnement se produit au moment de montrer son passeport, en embarquant sur le car-ferry en partance pour Marseille, alors que le douanier ne fait aucune remarque sur la ressemblance douteuse d'Idriss à la photographie de son passeport. Il est presque invisible pour les autorités qui voient passer beaucoup de gens, la migration vers le nord étant un flot continu. Alors, peu importe que la photo soit authentique ou non. Idriss s'interroge sur la place qu'occupe l'image dans la culture vers laquelle il se dirige, cette culture qui semble mettre l'image au premier plan, mais qui y accorde en même temps peu de valeur.

L'épisode de la traversée de la Méditerranée peut être vu comme une pause dans un lieu de frontières notoire, pause qui permet à Idriss de faire le point sur les péripéties qui ont occupé son voyage jusqu'à maintenant. En ce sens, il aura une discussion avec un orfèvre, au cours du voyage, au sujet, entre autres, de l'image et de l'attitude qu'il faut adopter face à celle-ci :

- Ta photo est en France, et t'attire comme un aimant un bout de fer.
- Pas seulement en France. Cette photo, je l'ai déjà trouvée à Béni Abbès, à Béchar et à Oran.
- Tu en trouves des morceaux sur ta route et tu les recolles?
- Oui si tu veux. Seulement jusqu'ici les morceaux que j'ai trouvés ne me ressemblaient pas.

[...]

- Et puis tout de même, ce n'est pas à moi à ressembler à ma photo. C'est ma photo qui doit me ressembler, non?
- Tu crois ça? Mais déjà l'expérience te prouve le contraire. 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 mauvaiseté à te réduire en esclavage. (p. 99-100)

Le jeune Berbère qui lui dit cela a émis son jugement en fonction de sa connaissance de la culture française et en fonction d'éléments culturels algériens fortement islamiques dont il ne s'est pas débarrassé. Certains Algériens ont inclus l'image dans leur mode de vie – au point de devenir photographes, par exemple – mais d'autres ne sont pas convaincus. Idriss comprend, lui, que cette vision des choses amène une explication péjorative des événements

qui se sont bousculés depuis qu'il a été pris en photo la première fois. C'est une explication péjorative, oui, mais peut-être est-elle plus réaliste? Idriss est si près de la culture française, son but tant désiré, qu'il ne peut se résoudre à reculer maintenant. Il continue donc, mais déjà le doute est dans son esprit, et même s'il ne comprend pas tous les propos de l'orfèvre, parce qu'il n'a pas encore été confronté au « palais des mirages<sup>49</sup> » qu'est l'Europe, il se méfie de plus en plus de toutes ces images de lui qu'il rencontre.

Avant que l'orfèvre ne s'écarte du chemin d'Idriss, il apportera à celui-ci une dernière information précieuse quant au signe pur, rempart majeur contre l'image. En tant que « forgeron de l'or » (p. 105), il connaît bien les signes abstraits à la base des parures et des bijoux prisés par les Berbères. La goutte d'or d'Idriss suscite un vif intérêt chez lui :

- C'est du latin : *bullae aureae*, la bulle d'or. Tous les orfèvres connaissent ça. C'est un insigne romain et même étrusque qui subsiste encore de nos jours dans certaines tribus sahariennes. Les enfants romains de naissance libre portaient cette goutte d'or suspendue à leur cou par une bélière, comme preuve de leur condition. Lorsqu'ils échangeaient la robe prétexte contre la toge virile, ils abandonnaient également la *bullae aureae* en offrande aux lares domestiques.

[...]

- 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... (p. 103)

Alors que ces paroles ne projettent pas de réelles menaces et semblent vouer le protagoniste à un futur heureux et sain, l'orfèvre revient sur le sujet du bijou d'Idriss juste avant de le quitter, car il s'inquiète pour son compagnon : « L'or, excessivement précieux, excite la cupidité et provoque le vol, la violence, le crime. Je te dis cela parce que je te vois partir à l'aventure avec ta *bullae aureae*. C'est un symbole de liberté, mais son métal est devenu funeste. Que Dieu te garde! » (p. 105, l'auteur souligne) Le signe, aussi pur qu'une *bullae aureae*, est valorisé, respecté; il est la fierté et le guide des Algériens. Quant à l'image, elle est acceptée par certains, crainte par d'autres. L'orfèvre, lui, met Idriss en garde contre elle. Le pressentiment du protagoniste quant à la relation conflictuelle qui existe entre le

---

<sup>49</sup> Tiré de la quatrième de couverture du roman.

signe et l'image dans la culture algérienne se voit confirmé par les propos de son compagnon de voyage. Cependant, cela ne suffit pas à le persuader de rebrousser chemin. À Béchar, à Oran, malgré le choc culturel que représente pour lui l'occidentalisation de ces villes, Idriss n'est pas encore satisfait. Et puis s'arrêter si près du but n'est pas une idée pour lui plaire. L'apparition de la Land Rover dans l'immensité du désert a ouvert une fenêtre sur un monde incroyablement attirant et maintenant si accessible. C'est surtout la femme blonde, le désir qu'il conçoit pour elle, qui l'attire vers la culture française. On le découvre lorsqu'Idriss fait un rêve éveillé, sur le chemin de Tabelbala à Béni Abbès, et qu'il s'imagine au volant de la Land Rover. Alors devenu l'homme viril, il se promène dans le désert avec la femme blonde à côté de lui, comme un trophée :

Il rêve que ce pourrait être une Land Rover conduite par une femme blonde – de celles qui capturent des images avec une boîte – mais cette fois ce serait le garçon tout entier qu'elle prendrait. Il n'y aurait pas d'homme assis à côté d'elle, si bien qu'Idriss serait un compagnon bienvenu pour elle. Convient-il à une femme seule de traverser le désert? D'ailleurs elle se fatiguerait vite de conduire sa lourde voiture surchargée de tout l'attirail de la piste, et bientôt elle serait heureuse de passer le volant à son jeune compagnon, lequel deviendrait ainsi le maître du véhicule et le protecteur de la femme. (p. 61)

Cette porte sur un monde qui lui paraît merveilleux a lancé Idriss sur la force centrifuge qu'il n'a plus quittée. C'est toujours suivant cette force qu'Idriss traverse la frontière de la sémiosphère algérienne et se précipite à la rencontre de la culture française.

### *2.3 La sémiosphère française*

Sur le traversier qui l'amène d'Oran à Marseille, le protagoniste fait une projection de ce que pourrait être la culture française, comme il l'a fait depuis sa rencontre avec la femme blonde dans le Sahara. Il possède déjà quelques éléments qui lui permettent de s'en faire une idée. Le lecteur occidental se rend bien compte qu'Idriss se représente de manière erronée cette culture, mais ce dernier ne peut s'en apercevoir lui-même. Ainsi, pour lui, la culture française, c'est une Land Rover, une femme blonde en vêtements outrageusement impudiques, ainsi que des photographies menteuses. Sur ce dernier point, les événements donnent raison au protagoniste; par contre, en ce qui a trait aux deux autres éléments, il se trompe. En effet, loin d'être une émanation de la culture française, les Land Rover pullulent dans les régions arides et désertiques comme le Sahara, mais sont pratiquement absentes des

villes et des villages français. Cette sorte de voiture ne peut être associée à la culture française, d'autant plus qu'il s'agit d'une conception indienne, anciennement anglaise, fabriquée en Inde, en Argentine, en Afrique du sud et en Thaïlande, et vendue surtout aux États-Unis. Pour ce qui est de la femme blonde, il est vrai que ses traits et ses vêtements sont absolument étrangers aux gens de Tabelbala. Déjà, à Béni Abbès, les travailleurs du commerce touristique sont plus familiers avec de telles caractéristiques. Si les Français demeurent en tête du flot touristique en Algérie, encore aujourd'hui, nous savons que les cheveux blonds ne sont pas uniquement l'apanage de leur pays. Non seulement beaucoup de Français ont les cheveux bruns, châains et roux, mais dans tous les pays d'Occident, de l'Amérique du Nord à la Russie, en passant par tous les pays européens, on compte beaucoup de gens blonds. Évidemment, ces informations sont inconnues d'Idriss qui n'est jamais sorti de Tabelbala avant et qui a vu un nombre très restreint de touristes dans les environs de l'oasis. Son expérience sur le traversier n'éclaircit en rien cette fausse impression qu'il a de la culture française; au contraire, il patauge encore plus dans les chimères, égaré par le manque d'information. Avant d'avoir mis les pieds en sol français, Idriss entre en contact avec la culture française par le biais de la télévision. Les premières images de la France se présentent à lui alors que les téléviseurs projettent une série de publicités : un paysage, un couple qui marche, un sourire, des enfants, etc. Les annonces défilent sur l'écran et avant même qu'il n'aperçoive la côte française, Idriss a déjà été sollicité par une assurance-vie, un détergent et un dentifrice : que des images. Les passagers du transbordeur, natifs d'Afrique pour la plupart, se demandent quoi penser de ces premières bribes de la culture française. La curiosité est toujours là, mais elle se mélange maintenant à un peu de crainte, née de la méconnaissance : « La foule des Maghrébins reçut ces informations avec tout le respect de l'incompréhension. » (p. 104-105) Quelques heures plus tard, c'est le débarquement en France et alors là, Idriss passe de l'autre côté de la frontière, il entre dans la sémiosphère française et confronte ses projections à la réalité. Jusqu'à maintenant, Idriss a cherché à quitter les différentes sémiosphères par lesquelles il est passé. Le protagoniste a toujours suivi les différentes forces centrifuges qui l'ont propulsé vers les sémiosphères suivantes. Alors qu'il franchit enfin le seuil de la sémiosphère qu'il convoite, il ne souhaite plus suivre le même mouvement; il empruntera maintenant une force centripète qui l'amènera vers le

centre de la culture française. Idriss commence ce nouveau *voyage sémiotique* à la périphérie de cette culture et tentera de s'approcher du centre progressivement.

Dans le premier chapitre, nous avons vu comment la périphérie d'une sémiosphère se teinte d'apports culturels des autres sémiosphères qu'elle côtoie. Ainsi, la culture propre aux Marseillais est africanisée, puisqu'elle est constamment en contact avec les cultures maghrébines. Dans le post-scriptum du roman, l'auteur parle de *Marseille l'Africaine*, une ville frontière au sens géographique, et nous ajoutons au sens sémiotique. La culture marseillaise représente donc une partie de la périphérie de la culture française, alors que la culture parisienne apparaît comme le centre de la sémiosphère, dans le roman. Idriss saisit ces différences qui s'appliquent aux deux villes, ce qui fait en sorte qu'il ne souhaite pas s'éterniser à Marseille, même s'il y rencontre des éléments culturels qui ne sont pas pour lui déplaire. Il y reste cependant suffisamment longtemps pour se heurter aux effets néfastes de l'image dans cette culture.

Malgré que Marseille se révèle être une étape entre le Maghreb et la ville de Paris par sa position limitrophe, elle n'en demeure pas moins une ville française faisant partie intégrante du monde occidental. Ayant maintenant les deux pieds en sol français, Idriss est perdu dans une nouvelle sémiosphère qui, dès les premiers moments, lui renvoie une projection de lui qui est loin de sa réalité. En effet, à quelques mètres seulement du débarcadère, le protagoniste aperçoit une pancarte proposant un soi-disant décor d'oasis saharienne qu'il cherche en vain à faire coller à ses souvenirs :

Idriss regardait médusé l'image offerte d'une oasis saharienne. Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entourait une piscine en forme de haricot. Des filles blondes en minuscule bikini minaudent autour d'un bassin turquoise, et buvaient dans de hauts verres avec des pailles coudées. Deux gazelles apprivoisées inclinaient leur tête élégante vers une vaste corbeille emplies d'oranges, de pamplemousses et d'ananas. Une oasis saharienne? Tabelbala, n'était-ce pas une oasis saharienne? Et lui, Idriss, n'en était-il pas le pur produit? Il ne se retrouvait pas dans cette image de rêve. (p. 106-107)

Ceci ne vient en rien satisfaire les questions qu'il se posait déjà quant à la place de l'image dans la culture française. Plus Idriss avance vers son objectif qu'est Paris, plus il rencontre des images problématiques. Malgré toutes les interrogations d'Idriss et tout

l'inconnu qui crée de l'inquiétude chez le personnage, il trouve dans la ville de Marseille des éléments réconfortants. Ceux-ci sont des traits culturels qui existent également dans la culture algérienne – symboles du métissage de la périphérie de la sémiosphère française. Le premier matin à Marseille, le protagoniste est saisi d'angoisse lorsqu'il réalise à quel point il est loin de chez lui, et seul dans un monde étranger. C'est alors qu'il entend, comme dans le rêve qui a précédé son réveil, une brebis qui bêle. Ce son lui fait croire qu'il se trouve chez lui, à Tabelbala. Une fois que la réalité a repris sa place et qu'Idriss s'est rappelé qu'il se trouve à Marseille, cette brebis, animal si familier, devient source de réconfort. Le côté africanisé de Marseille apporte ce genre de souplesse culturelle : des voisins ont une brebis dans leur cour arrière. Plus loin, c'est un mouton, et d'autres animaux familiers au petit berger de Tabelbala. Inutile de chercher de tels éléments dans les cours de Paris, mais à Marseille, c'est chose commune. Ce sont des composantes culturelles provenant des cultures nord-africaines qui ont traversé les frontières de la sémiosphère française. Ces éléments n'ont pas atteint le centre de la sémiosphère dans leur lancée, mais ils ont définitivement laissé une marque à la périphérie de cette culture. Le protagoniste se promène dans les rues et « se retrouve en Afrique » (p. 107) alors que hammams, librairies islamiques, fripiers nord-africains et restaurants ornés de têtes de moutons en train de cuire se multiplient. D'abord amusé et calmé par cette tranche d'Afrique, Idriss cherche ensuite la culture française qu'il a tant désirée. Sans s'en rendre compte, il cherche l'image de cette culture, qu'il trouve assez facilement chez une prostituée blonde, une de ces blondes comme celle qui l'avait pris en photo au début du roman et à qui il ne cesse de rêver depuis. Le protagoniste n'a pas d'argent, mais la tentation de cette femme est trop forte : l'orfèvre l'avait prédit, Idriss deviendra homme, et pour ce faire, il cèdera sa goutte d'or, seul objet de valeur qu'il possède. Il sent le fossé qui sépare cette femme de celles qu'il a connues dans l'oasis. Cette révélation se produit par le biais du maquillage : les femmes de Tabelbala mettent « en place des signes lisibles par tous et remontant à une tradition séculaire » (p. 111) sur leur visage, alors que la Française ne fait qu'accentuer ses propres traits, comme pour masquer le vide intérieur qui l'habite. Idriss hésite, il voudrait reprendre sa goutte d'or, mais il est déjà trop tard. Image ou signe, culture française ou culture saharienne, Idriss doit choisir, car le mariage des deux lui apparaît absolument impossible.

La fin du séjour du protagoniste à Marseille se déroule selon le même schème. Idriss passe la journée à la gare avant de s'embarquer dans un train pour Paris. Assis devant des annonces de villes qui suscitent, même chez ce Maghrébin peu occidentalisé, une véritable trame imaginaire, il ne parvient pas à faire coller ses rêveries à la réalité. La destination des nombreux trains ainsi que les passagers qui s'y rendent ne ressemblent en rien à Versailles et au mont Saint-Michel des photos. « Il y avait là, semblait-il, deux mondes sans rapport, d'une part la réalité accessible, mais âpre et grise, d'autre part une féerie douce et colorée, mais située dans un lointain impalpable. » (p. 112) Le protagoniste, qui s'abîme dans l'incompréhension, prend conscience de la distance qui le sépare de tous ces Français qui traversent la gare, rapides et décidés. Non seulement il a de la difficulté à comprendre pourquoi la France n'est pas ce qu'il pensait qu'elle était, mais, complètement dépassé, il ne sait pas comment agir dans ce pays mystérieux. Encore une fois, Idriss ne peut qu'admirer les hommes et les femmes qui vaquent à leurs occupations sans se soucier de lui, ni des autres, bien à l'aise dans leurs habitudes, dans leurs coutumes, dans leur pays. Le protagoniste adopte donc une attitude pour laquelle il a déjà opté dans le roman : il se pose en spectateur. Cette fois-ci, il tente d'intégrer les gestes des Français pour se fondre dans la masse, faire partie de la culture française. Toutefois, il n'y arrive pas : sa posture d'observateur trop avide d'information trahit son manque d'expérience.

Dans le train qui emmène le protagoniste vers la capitale, celui-ci rencontre un Parisien qui rentre chez lui. Ce dernier lui montre une quantité de photos qu'il emporte toujours avec lui afin de lui tenir compagnie. Idriss feuillette ces photos et se fait une idée de ce qu'est la vie d'un jeune Parisien à travers les images figées devant lui. Et tout à coup, il tombe sur la photo de la fiancée du Parisien. C'est « le type de la femme blonde, celle de la Land Rover et celle de Marseille » (p. 116). Pour Idriss, c'est la concrétisation de l'appartenance à la culture parisienne. Ainsi, toutes les paroles du Parisien sur sa vie et sa culture se réalisent à travers le fait qu'il est fiancé à une femme blonde. Le protagoniste avait conçu du désir pour la jolie photographe qui était apparue en plein désert, à bord de la Land Rover. C'est ce désir qu'il a tenté d'assouvir auprès de la prostituée de Marseille. Toutefois, comme il envisage le type de la femme blonde comme la représentation concrète de la culture française, Idriss ne peut totalement assouvir son désir qu'en *possédant* définitivement l'une de ces femmes de la

manière dont son compagnon de voyage en *possède* une. Seul ce jeune Parisien, en étant fiancé à la blonde de la photographie, peut revendiquer son appartenance à la culture française, aux yeux du protagoniste : « Idriss le dévorait des yeux. Comme il semblait enraciné chez lui, sûr de lui, bien adapté ce jeune Français de son âge! » (p. 113) N'ayant pas l'impression d'être dans la même situation, Idriss se sent exclu, il se croit tout à coup « entouré que d'étrangers » (p. 116) alors que c'est lui l'étranger en France. C'est ce qu'essaie de lui faire sentir le Parisien en parlant de tous les accents qu'ont les gens qui viennent de différents endroits. Le Parisien est quelque peu méprisant envers les Français du sud, très méprisant envers les Pieds-noirs et considère les Arabes et les Berbères comme des gens qui ne possèdent pas véritablement la langue française : « Ceux-là, c'est pas la même chose. Ce sont des étrangers. Ils ont leur langue, l'arabe ou le berbère. Il faut qu'ils apprennent le français. » (p. 115) Même s'ils ne se basent pas sur les mêmes éléments, le Français et le protagoniste arrivent à la même conclusion : Idriss ne fait pas partie de la culture française. Il tente de l'appivoiser, mais le Parisien pense que c'est impossible. Quant à Idriss, il pense que c'est là une épreuve très difficile, mais il souhaite toutefois y arriver.

Dans le train de Marseille à Paris, Idriss se déplace géographiquement vers le centre culturel français, et ce déplacement s'accompagne d'une progression vers le centre sémiotique de la culture. L'auteur utilise les termes de « pays des images » (p. 114) pour désigner la ville de Paris. Le protagoniste a pourtant été en présence de plusieurs images à Marseille, mais ces propos, qui représentent la pensée du personnage, montrent qu'il présage un flot d'images encore plus abondant, voire problématique, à Paris. Marseille s'est révélée à Idriss comme africanisée, à mi-chemin entre l'Algérie et Paris. Cette dernière ville est plutôt pressentie comme le lieu de l'image, le lieu où les rêves peuvent se réaliser.

Le train de Marseille arrive en gare de Paris et Idriss plonge enfin dans cette ville qu'il a à la fois tant rêvée et tant crainte. À sa sortie du train, le personnage s'avance à tâtons sur le trottoir : il est assailli par un flot incessant et grouillant de lumières, de vitrines, de pancartes. Le protagoniste est saisi par l'agressivité de tous ces éléments qui tentent de le solliciter en même temps : « Idriss hésita un moment avant de se laisser glisser dans cette mer d'images. » (p. 116) Le contraste avec Marseille est monumental, ce qui justifie l'emploi des termes

*culture parisienne* pour déterminer les éléments de l'espace sémiotique propre à Paris, à l'intérieur de la sémiosphère française.

Idriss rejoint son cousin Achour qui est la seule personne qu'il connaisse à Paris. Bien sûr, il fera des découvertes tout seul, mais c'est surtout par le biais de son cousin qu'il prendra contact avec la réalité parisienne. Achour commence par raconter Paris au protagoniste. Ainsi, avant de se jeter à l'assaut de ses rues, Idriss se fait une idée de la ville par les récits de son cousin. Par exemple, Achour parle de son impression par rapport au concept de liberté : « Au pays, t'es coincé dans une famille, dans un village. [...] Ici non, c'est la liberté. [...] Mais attention! C'est aussi terrible, la liberté! [...] Tu peux tomber par terre. Les passants continueront. Personne te ramassera. C'est ça la liberté. C'est dur. Très dur. » (p. 122) Achour, qui côtoie les images de la culture parisienne avec un certain plaisir, a également une opinion par rapport à l'image qui recoupe celle de l'orfèvre rencontré plus tôt :

Bien entendu Idriss lui avait tout raconté de son histoire de photo. Achour l'avait écouté d'un air soucieux. Puis il avait conclu sombrement :  
 - 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? (p. 124)

Tous les personnages qui sont issus de la culture du protagoniste mettent en garde celui-ci contre les images. Cependant, ils ne peuvent eux-mêmes réprimer leur désir pour ces manifestations occidentales. Comme eux, Idriss se plonge dans ce monde d'images, redoutant tout de même qu'elles causent sa perte.

Achour s'adjoint l'aide de son cousin au poste de balayeur de rue qu'il occupe. C'est de cette manière qu'Idriss prend connaissance d'une des multiples différences qui existent entre Tabelbala et Paris. Idriss déclenche des voies d'eau pour nettoyer les caniveaux de la ville et cela lui rappelle certains travaux qu'il effectuait à l'oasis pour désensabler les rues et irriguer les zones cultivables. Le personnage se sent à l'aise dans une tâche qui lui est quelque peu familière, mais il ne peut que constater que Paris est constamment menacée d'ensevelissement par ses propres immondices, alors que Tabelbala est perpétuellement en manque de tout. Quelques temps plus tard, Monsieur Mage, un illustre réalisateur parisien, propose à Idriss de l'engager pour le tournage d'une publicité. Lui qui n'a connu de la

télévision que les quelques bribes à bord du traversier l'emmenant à Marseille, il s'apprête à en découvrir les coulisses. Achour fait l'éloge de ce médium à son jeune cousin, invoquant plus particulièrement le cinéma, ce moyen extraordinaire qui permet aux immigrés de découvrir la culture parisienne, ses pratiques inconnues et difficiles à apprendre autrement que par ces séances de voyeurisme au cœur de l'intimité des Français :

[Nous] autres, privés de tout, on n'a que le rêve pour survivre, et le rêve, eh bien c'est le cinéma qui nous le donne. [...] Quand tu arrives du bled, comment on marche sur un trottoir, comment on s'assoit dans un restaurant, comment on prend une femme dans ses bras, c'est le cinéma qui te l'apprend. Combien y en a des nôtres qui font l'amour qu'au cinéma! (p. 146)

Même pour ces gens qui ne font pas complètement confiance à l'image, le cinéma et ses représentations du réel sont à la fois un refuge, une aide et une échappatoire. Cependant, pour Idriss, c'est différent : il n'a pas eu le temps, ni l'envie de se payer une visite au cinéma; et voilà qu'il se retrouve à travailler dans les coulisses de la production télévisuelle. À cet endroit, il constate tout ce qui est faux, tape-à-l'œil, tout ce qui sert à faire croire aux spectateurs qu'on leur propose du vrai. Idriss assiste à la création du mensonge de l'image, ce qui n'est pas pour le rassurer. Les paroles de l'orfèvre prennent un sens nouveau quand Idriss se rend compte de l'ampleur du canular, de l'omniprésence de la manipulation derrière chaque prise de vue. Au terme de la production, Idriss se voit confier le chameau de la publicité qu'il doit mener à un abattoir. Vivant une solitude immense dans cette ville qui lui est étrangère, parmi ces gens qui parlent de lui comme s'il n'était pas là, Idriss se sent réconforté par la présence du chameau, animal qu'il connaît pour l'avoir côtoyé toute son enfance. Laurence Lenaghan, dans son article paru dans le *French Forum* de janvier 1995, décrit cette scène comme un prolongement, et même une répétition du début du récit où Ibrahim le Chaamba voit son destin interrompu brutalement :

C'est ainsi qu'Idriss est amené à prolonger le destin du nomade et chamelier Ibrahim, mais d'une manière aussi lamentable que cocasse : en plein Paris, le Berbère désormais voué à une vie migrante, se retrouve aux côtés de l'emblème du désert, le chameau. Ses errances nocturnes à la recherche des abattoirs de

Vaugirard constituent un reflet dégradé et parodique des déplacements du Chaamba Ibrahim vers le puits funeste<sup>50</sup>.

Idriss n'y voit cependant rien de funeste; au contraire, comme le bêlement de la brebis l'avait réconforté à Marseille, le chameau et sa stature incongrue dans les rues de Paris sont un baume sur son angoisse. Lui qui s'est volontairement déplacé dans une autre sémiosphère que la sienne, il se sent isolé, dépaycé, loin de tout. Les quelques éléments qui lui rappellent son oasis, sa sémiosphère d'origine, lui sont autant de soutiens. Après quelques péripéties loufoques pour le lecteur qui présageait à coup sûr que la marche d'Idriss et de son chameau dans Paris allait amener des retournements farfelus, le personnage aboutit dans un parc d'attractions. Ce petit détour place le protagoniste en face de miroirs déformants que l'on trouve dans les palais des glaces des fêtes foraines : « Il tire la langue à ces images grotesques de lui-même qui viennent s'ajouter à tant d'autres. » (p. 159) Pour lui, ces miroirs déformants sont à l'image de tout ce qu'il a rencontré sur son passage depuis son départ : les musées, les passeports, les affiches et les miroirs, même le travail de Monsieur Mage lui semblent avoir la même valeur et tromper tous autant. Aucune image qu'Idriss a rencontrée ne lui a paru acceptable parce qu'aucune d'elles ne reflétait l'idée qu'il se fait de lui-même. Une photo de barbu alors qu'il ne porte pas de barbe, une illustration d'oasis qui n'a rien de commun avec Tabelbala : aucune représentation ne colle à la réalité du personnage.

L'image menteuse n'a pas fini de surprendre Idriss. Un épisode du roman de Michel Tournier met en scène le protagoniste chez Tati, un magasin rempli de mannequins d'enfants : il s'agit de la révélation de ce drôle d'objet qu'il ne connaissait pas encore. Idriss observe avec curiosité ces petits hommes de plâtre et écoute deux hommes qui se trouvent dans le magasin en même temps que lui. Le vendeur du magasin considère les mannequins comme des objets, ni plus ni moins importants ou sacrés que les étagères, les tablettes, les comptoirs et les poubelles qui emplissent le local. Son interlocuteur, un collectionneur de mannequins, investit, quant à lui, ces bonshommes de plâtre d'une volonté propre, d'une autonomie. Selon lui, ils ont droit à une révérence aussi grande, sinon plus, que celle avec laquelle on pourrait s'adresser aux humains; il leur accorde pratiquement la vie : « c'est le

---

<sup>50</sup> Laurence Lenaghan, « Ironique destin d'un charmelier dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier », dans *French Forum*, Lincoln, vol. 20, n° 1, janvier 1995, p. 91-92.

simple respect dû aux mannequins » (p. 174). Le vendeur a plutôt tendance à reléguer le mannequin à sa fonction commerciale :

Le mannequin n'est qu'un sous-produit du vêtement. Il est comme secrété par le vêtement. C'est dire sa disgrâce, lorsqu'il se trouve privé de vêtements. [...] Le mannequin ne peut pas être nu, il ne peut être que déshabillé. Ce que vous voyez ici, ce ne sont pas des corps, ni même des images de corps. Ce sont des ectoplasmes de complets-veston, des fantômes de robes, des spectres de jupes, des larves de pyjamas. (p. 175)

Un mannequin déshabillé est donc déplacé; il n'est pas dans son état normal, il lui manque quelque chose. Le vendeur va jusqu'à dire qu'ils ne sont même pas des *images de corps* humain. S'ils sont moins que des images, ils sont plus troublants, comme le fait sentir l'auteur en utilisant les mots « angoisse et drôlerie mélangées » (p. 178). Ils sont vides à l'intérieur et ne représentent pas un modèle complet, entier. L'anatomie de l'homme n'y est pas nécessaire; seule compte la coquille qui supporte les vêtements. Le collectionneur cherche des mannequins de jeunes garçons qu'il répare et embellit afin de les prendre en photo ensuite dans des décors réels. Ainsi, il transporte ces petits bonshommes de plâtre dehors et les photographie dans la nature :

Et alors, vois-tu, il y a comme une contamination réciproque entre mes garçons-poupées et le paysage. La réalité du paysage donne aux mannequins une vie beaucoup plus intense que ne peut le faire un décor de vitrine. Mais c'est surtout l'inverse qui importe : mes mannequins jettent le doute sur le paysage. Grâce à eux, les arbres sont un peu – pas complètement, un peu seulement – en papier, les rochers en carton, le ciel n'est en partie qu'une toile de fond. Quant aux mannequins, étant eux-mêmes déjà 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 éveillé, d'hallucination vraie. C'est absolument la réalité sapée à sa base par l'image. (p. 181)

Idriss, qui s'était aperçu de la trahison de l'image, se retrouve ici devant une *image d'image*, une contamination de la réalité qui mène vers la perte de repères, la dissipation de soi. Pour lui, le procédé du collectionneur est doublement pernicieux : « Vous photographiez des mannequins! répéta Idriss qui sentait tout ce que cette opération avait de subtilement maléfique. » (p. 180) Le collectionneur, qui vit parmi ces figures et ces corps synthétiques, s'est un peu vidé de son essence, comme les paysages qu'il photographie, au point qu'il n'a plus de contact avec les hommes et les femmes, à peine un peu avec des enfants. Il ne vit que

pour ses mannequins et s'oublie complètement lui-même. L'image est devenue, pour cet homme, plus importante que sa propre personne. C'est une position qui épouvante le protagoniste au plus haut point.

Peu de temps après, Idriss se sent à la fois complètement vide de sens et terrorisé par ses expériences vécues dans le monde de l'image. Non seulement il n'a rien trouvé qui lui convenait dans la culture parisienne, mais il sent que celle-ci lui a volé un peu de lui-même par le biais des images. Un peu des croyances de sa culture d'origine sont placées à l'avant-plan de son imaginaire. Cette fois-ci, il n'a plus envie de les chasser parce qu'il n'y a plus d'objet de désir qui soit assez fort pour le maintenir à l'intérieur de la sémiosphère française. Idriss quitte donc précipitamment cette sémiosphère et effectue un repli vers ses origines en s'enfermant au foyer Sonacotra, parmi d'autres immigrants du monde arabe.

#### *2.4 La sémiosphère arabe*

Alors que depuis le début de notre analyse, les différentes sémiosphères coïncidaient en bonne partie avec les entités géographiques qui leur correspondent, ce n'est plus le cas ici. En effet, avec le phénomène d'immigration massive, telle que l'immigration des Africains en France, nous assistons à la présence de plusieurs sémiosphères en territoire français. La sémiosphère qui nous intéresse ici est composée d'un regroupement de cultures nord-africaines, maghrébine et égyptienne plus particulièrement. C'est au sein du foyer Sonacotra du dix-huitième arrondissement de Paris, en plein quartier de la Goutte-d'Or, d'abord, puis chez le maître de calligraphie qu'Idriss accède à cette culture. Beaucoup d'éléments lui sont connus puisqu'ils proviennent, entre autres, de la culture algérienne; d'autres éléments sont nouveaux pour lui, mais ils ne représentent pas de choc culturel aussi grand que pour certains éléments de la culture française. Les personnages qui véhiculent cette culture sont des retraités originaires des différents pays du nord de l'Afrique, venus à Paris pour y travailler, et qui ne sont jamais retournés dans leur pays d'origine. Restés à Paris, ils se sont créé un nid aux couleurs de leur culture au sein du foyer Sonacotra de la rue Myrha. Ils passent leur journée à flâner au foyer et à faire vivre leurs coutumes dans l'isolement de ses murs. Ils accueillent Idriss à bras ouverts, heureux de compter parmi eux un jeune homme, alors que la plupart des jeunes Nord-Africains les boudent, eux et leurs *vieilles coutumes*. Il est vrai que la

nouvelle génération, dont Idriss fait pourtant partie, s'intéresse beaucoup plus à la culture française qu'aux traditions des pays qu'ils ont quittés :

Cette vieille garde formait avec les immigrés les plus anciens le groupe des écouteurs de la radio, séparés par une génération – ou deux – des fanatiques de la télévision. La télévision, c'était l'image, la vie moderne, la langue française, voire une lucarne ouverte sur l'univers fascinant de la vie américaine. (p. 191)

La télévision, prisée par les jeunes, se trouve au centre de la sémiosphère d'accueil, la sémiosphère française. Elle leur permet de créer des liens avec les jeunes Français, ainsi qu'avec d'autres pays et d'autres cultures de l'Occident. La radio, quant à elle, ramène à la culture de souche; elle maintient les pratiques culturelles et le rapport avec le lieu d'origine. En raison de son âge, mais aussi de ses intérêts et des raisons, au départ, qui l'ont amené à Paris, Idriss devrait faire partie de la catégorie des adeptes de la télévision. Toutefois, après avoir été échaudé par ses expériences depuis son arrivée dans la ville, il ne veut plus se trouver en présence d'images. Il en est venu à la conclusion que ces images ne pouvaient que le tromper et il s'en tient loin. Il se lie donc d'amitié avec ces hommes de la génération de son père et apprivoise ainsi un langage sémiotique différent, celui du signe sonore. Les retraités, contrairement aux jeunes, ont tous la nostalgie de leur pays. Ils ne souhaitent pas se fondre dans la culture française, mais plutôt maintenir les pratiques culturelles qui viennent de leur lieu d'origine. Ces hommes viennent de différents pays, allant du Maghreb à la péninsule arabique. Pour Idriss, leur culture ne correspond pas en tous points à sa culture d'origine, mais à une culture qui inclut celle-ci. Le protagoniste entre dans cette dernière sémiosphère et emprunte une force centripète pour se diriger vers son centre. Ce mouvement en est un de retour vers l'origine. Nous ne pouvons minimiser l'importance des éléments connus, pour être ceux de sa culture d'origine, qui réconfortent le personnage. Rentrer chez soi après un long voyage éprouvant est toujours d'un grand réconfort. Il faut aussi ajouter qu'Idriss est grandement ébranlé par ses péripéties au sein de la culture française, ce qui implique qu'un repli vers sa culture d'origine ne serait pas suffisant pour faire de lui un homme heureux, épanoui. Il faut se rappeler que la culture oasienne ne lui permettait pas de s'accomplir totalement, c'était d'ailleurs la raison pour laquelle il était parti. Idriss se trouve donc encore à la recherche d'une place qui lui convient. Pas étonnant donc qu'il se montre

curieux devant la radio et les histoires concernant Oum Kalsoum, la grande chanteuse égyptienne.

Les hommes qui écoutent la radio prennent Idriss sous leur aile et l'initient à l'écoute. Ils lui permettent aussi de se ressourcer à leurs paroles, qui rappellent l'Algérie, la terre natale, la culture d'origine. Le protagoniste trouve non seulement du réconfort chez ses nouveaux amis, mais aussi des solutions aux problèmes qu'il traîne depuis Tabelbala : « 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. » (p. 191) Depuis le début de l'analyse, nous avons constaté que les femmes sont pour le protagoniste le symbole de la culture dont elles viennent. Ainsi, Zett Zobeida était la femme du Sahara et la photographe blonde ainsi que toutes les autres femmes blondes qu'Idriss a rencontrées sur son passage symbolisaient, quant à elles, la France et le monde de l'image. Il se laissera encore une fois séduire par une femme lors de ce repli vers la culture arabe : la grande Oum Kalsoum, par sa voix émouvante, l'amène à comprendre que sa culture recèle de nombreux éléments intéressants qu'il a, à tort, mis de côté jusque-là. Un des hommes du foyer fait écouter les chants d'Oum Kalsoum à Idriss et lui parle d'elle, la vénérant ouvertement. Pour les Égyptiens, autant ceux qui l'ont connue que les jeunes d'aujourd'hui, la diva, l'*astre de l'Orient*, comme on l'a appelée, est toujours aussi populaire. Ses disques se vendent encore aujourd'hui à plus d'un million d'exemplaires par année. De Zett Zobeida à Oum Kalsoum, pour Idriss, il n'y a qu'un pas : c'était toute la foule qui chantait la chanson obsédante de Zett Zobeida, et c'est tout le monde arabe qui écoute la voix d'Oum Kalsoum. En effet, elle est originaire d'Égypte et y a connu la plus grande partie de son succès, mais elle est également appréciée en Palestine, aux Émirats arabes unis, ainsi que partout où l'arabe se parle. Son chant est devenu, à travers les années, le symbole de l'indépendance. D'abord associés à l'indépendance de l'Égypte à partir de 1952 – entre autres grâce à la relation d'Oum Kalsoum avec le président Nasser – ses propos en faveur de la lutte contre le colonialisme traversent les frontières du pays et sont adoptés par tous les peuples de l'arabité victimes de la domination coloniale. Décédée en 1975, Oum Kalsoum possède

aujourd'hui un statut presque mythique<sup>51</sup>. Elle fait donc partie intégrante de la culture arabe et remplit en cela le rôle d'effigie de cette culture qu'Idriss lui attribue. Tous les éléments culturels de la sémiosphère arabe qu'Idriss apprécie lui font comprendre que sa place est probablement à l'intérieur de cette culture. Si sa migration vers Paris était nécessaire parce que la vie à l'oasis ne lui plaisait pas, le passage d'une sémiosphère à l'autre n'était peut-être pas le bon choix. Nous ne pouvons toutefois nier le fait qu'Idriss est un être de frontières; son désir de connaître ce qui se trouve hors des limites de sa sémiosphère ne peut mener à d'autres conclusions. C'est aussi cette curiosité qui le pousse à apprendre la calligraphie arabe auprès d'un maître qui se tient dans la sémiosphère arabe, un ami des retraités du foyer. Idriss est berbère et a reçu peu d'éducation, la calligraphie arabe lui était complètement étrangère avant de rencontrer Abd Al Ghafari, le maître de calligraphie. En dépit des mésaventures qui lui sont arrivées quand il est parti à la découverte d'éléments culturels qui lui étaient inconnus, Idriss se plonge dans l'étude de l'écriture arabe. C'est Abd Al Ghafari qui convainc finalement Idriss que sa place est dans sa nouvelle culture de prédilection. L'écriture solidifie le choix du protagoniste de vivre parmi les signes écrits et les symboles utilisés dans sa culture plutôt que parmi les images. Il n'éprouve plus le déchirement douloureux de se sentir loin de chez lui, lorsqu'il se penche sur son travail. Sa calligraphie devient même une armure contre les agressions qui proviennent de la culture parisienne. Les bons côtés de sa vie à Tabelbala lui reviennent en mémoire et il les associe à des moments passés à calligraphier, ce qui lui permet de retrouver le bonheur au quotidien. La calligraphie se révèle un véritable mode de vie, rythmant la respiration du personnage. Il apprend de nouveaux gestes et développe un nouveau regard sur le monde. Ce que nous remarquons, c'est surtout l'apparition d'une nouvelle paix intérieure chez lui, manifestation de sa guérison. Alors qu'Idriss s'est heurté au vide de la société de l'image, alors qu'il a été souvent choqué par le manque de sens des icônes – que ce soit le studio de photo de Mustafa à Béchar ou les mannequins du collectionneur de chez Tati – il se rend maintenant compte qu'il ne peut supporter le vide, qu'il doit le remplir. Ainsi, l'écriture lui apprend que son attitude et ses réactions jusqu'à maintenant étaient justifiées :

---

<sup>51</sup> «Dossier Oum Kalsoum. La diva arabe», dans *Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, no 68, Paris, Institut du monde arabe, été 2008, p. 17-54.

La calligraphie a horreur du vide. La blancheur de la page l'attire, comme la dépression atmosphérique attire les vents et fait lever la tempête. Une tempête de signes qui viennent en nuées se poser sur la page, comme des oiseaux d'encre sur un champ de neige. (p. 200)

Le maître calligraphe expose en mots ce qu'Idriss a découvert depuis son intrusion dans le monde occidental, lorsqu'il a été pris en photo pour la première fois dans le désert. Les dangers que le protagoniste a mis du temps à découvrir sont connus du maître qui apprend à ses élèves à les reconnaître et à les déjouer. Ainsi, pour lui, l'image est hypocrite; il pense que les jeunes musulmans venus de l'Afrique et d'ailleurs doivent se méfier des attraits faciles que propose la société occidentale et se concentrer sur ce qui est la base de leur culture d'origine :

Ces adolescents musulmans plongés dans la grande cité occidentale subissaient toutes les agressions de l'effigie, de l'idole et de la figure. Trois mots pour désigner le même asservissement. L'effigie est verrou, l'idole prison, la figure serrure. Une seule clef peut faire tomber ces chaînes : le signe. (p. 201)

Éternels et universels, les signes sont aussi le moyen d'entrer en communication avec Dieu. Sur les pages vierges qui sont le désert pur, le calligraphe dialogue avec Dieu dans une éternité peuplée de signes. Abd Al Ghafari dit que le signe est la *clef* qui peut faire *tomber les chaînes* de l'image, ce qui sous-entend que le signe écrit est une solution aux problèmes que pose l'icône. Cet argument est appuyé d'un exemple; un conte au cours duquel un calligraphe nommé Riad déjoue à l'aide de son écriture le pouvoir maléfique d'un portrait qui réduit en esclavage les hommes qui ont le malheur de poser les yeux sur lui. Dans le conte de la « Reine blonde », il est possible pour ce jeune homme de réaliser un tel prodige parce qu'il a appris à déchiffrer les images, à les lire. Son maître lui a enseigné cet art :

- L'un des secrets de la force du visage tient à sa forme spéculaire. Car il semble se composer de deux moitiés identiques séparées par la ligne médiane passant par le milieu du front, l'arête du nez et la pointe du menton. Or cette symétrie n'est que superficielle. Pour qui sait lire les signes dont elle se forme, il s'agit de deux poèmes pleins d'assonances et de résonances, mais dont l'écho retentit d'autant plus fortement qu'ils ne signifient pas la même chose malgré leur affinité.

Il tira de son coffre le portrait d'un homme barbu à l'expression grave et impérieuse qui inspirait la volonté de soumettre les choses et les personnes – quelles qu'elles fussent – qui se trouveraient sur son chemin.

- Que t'inspire ce visage? lui demanda-t-il.

- Une crainte respectueuse, répondit Riad. Et aussi une sorte de pitié. On voudrait lui obéir, mais pas seulement par peur. Si la chose était possible, on aimerait aussi l'aimer un peu.

- C'est fort bien vu. Ce portrait est celui du sultan Omar dont tout le règne ne fut qu'une suite de violences et de trahisons. Mais il importe, puisque tu en es désormais capable, de te libérer en lettré des rayons obscurs qui émanent de ce portrait. (p. 210)

À cette première étape fait suite une série d'autres étapes amenant le personnage à mettre sur papier sa lecture du portrait pour regarder le même visage d'un point de vue différent. C'est alors que l'image est démystifiée. Regardée à travers la transcription lexicale du calligraphe, l'image est inoffensive. Ainsi, l'écriture est bel et bien l'antidote de l'image et la lecture les réconcilie puisqu'on se trouve à lire l'image lorsqu'on lit les signes écrits qui la composent. L'image, qui ne s'apparente pas a priori à la culture arabe, peut s'y intégrer par le biais de la lecture qu'on en fait grâce au signe. Mais il faut d'abord apprendre à *lire* ces images par le biais des signes. Si l'individu n'a pas accompli cet apprentissage – celui que fait le protagoniste avec son maître de calligraphie –, les images garderont toute leur emprise sur lui et pourront faire de lui ce que souhaite la société dont elles sont issues.

Les signes, que ce soient les signes écrits ou les symboles géométriques qui composent les parures des oasiens du Sahara, et les images, telles la photographie et les mannequins de vitrine, ne sont pas incompatibles comme Idriss a semblé le croire au cours de son parcours. Ils ne sont pas non plus diamétralement opposés. Le lettré peut déconstruire l'ascendant de l'image grâce au pouvoir de l'écriture; il devient alors possible de lire les images sans en subir le charme redoutable. C'est un procédé auquel Idriss n'a pu accéder qu'en France, après maintes épreuves. Il lui aurait été impossible d'aller chercher ce savoir à Tabelbala puisque son oasis est si pauvre que tous les habitants y font un travail directement lié à leur survie commune. D'ailleurs, la peur des oasiens face à l'icône résulte de ce manque de savoir qui les empêche de démystifier ces redoutables manifestations culturelles. Il ne peut y avoir de calligraphe dans un tel lieu; ce serait un luxe inacceptable pour les autres oasiens. De plus, Idriss était persuadé au moment de quitter Tabelbala que la ville de Paris et la culture qui lui est propre avaient beaucoup à lui offrir. Il devait donc se rendre jusqu'à elles pour réaliser que ce n'est pas le cas. Mais alors Idriss se trouve dans un état qui dépasse la simple déception : il est profondément ébranlé par les différentes images – des projections de lui et

des images qui passent par hasard sous ses yeux – qu’il rencontre. Ces icônes proviennent du centre de la culture parisienne, ce qui fait que lorsqu’Idriss les bannit de sa vie, il rejette en même temps la culture dont il était venu s’imprégner; ou disons plutôt qu’il en rejette la plus grande partie. Alors qu’il fonçait à toute allure, de sémiosphère en sémiosphère, vers le centre de la culture française, depuis le début du roman, il met tout à coup un frein à son élan. Le choc culturel qu’il vit le ramène vers une culture plus proche de sa culture d’origine. C’est seulement à ce moment qu’il est prêt à recevoir l’enseignement de la calligraphie, maintenant qu’il connaît pour les avoir expérimentés les subterfuges de l’image. Avec cet outil, Idriss peut désormais côtoyer les icônes, mais non les occulter complètement : « 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<sup>52</sup>. » Ce parcours à travers plusieurs cultures n’est donc pas exactement une boucle qui se referme; le protagoniste ne revient pas à son point de départ. En effet, Idriss demeure à Paris, avec son cousin et ses amis du foyer Sonacotra. Cette trajectoire particulière permet aussi d’affirmer que la culture parisienne ne s’oppose pas dans un système complètement dichotomique à la culture oasienne. C’est ce qu’avance Fiona Barclay dans son article paru en 2006 dans la revue *Language and Intercultural Communication* de l’Université de Glasgow au Royaume-Uni :

In Tournier’s story of the ‘blonde Queen’, the image is deconstructed by the calligrapher, who painstakingly describes a series of signs which are not the representation of sounds, but are rather the traces of gestures which become parts of an image. Their experiences may be outside of written culture, but this does not impede their accessing of language, any more than the sign language of a deaf person prevents them from communicating. This finding suggests that the characterising of cultures in terms of the dominant sense is a crude device, and that the relationship between Western and indigenous cultures may be more complex than the apparent binary opposition would suggest<sup>53</sup>.

Cette auteure affirme que l’écriture n’est pas la seule représentation du langage possible, mais que l’image en est une autre pour qui sait la lire. Par son apprentissage de la calligraphie, Idriss est maintenant détenteur d’un double savoir. En plus de disposer de ressources dont il ne jouissait pas auparavant, il est indubitablement un nouvel homme, à la

---

<sup>52</sup> Mireille Rosello, *loc. cit.*, p. 92.

<sup>53</sup> Fiona Barclay, *loc. cit.*, p. 282-283.

fin du roman : son identité s'est transformée, non pas d'un seul coup, mais au fil des rencontres et des traversées de cultures. Les différents choix qu'Idriss effectue à chaque moment de son parcours culturel et géographique l'amènent à devenir l'homme qu'il est à la fin de *La goutte d'or*. Étant un être de frontières, il rencontre énormément de possibilités quant à son identité et en en choisissant quelques-unes, il devient un jeune homme très différent de celui qu'il était au moment où il a rencontré la Française dans le désert près de Tabelbala.

## CHAPITRE 3

### LES COMPOSANTES CULTURELLES DU PERSONNAGE

*Vous apprendrez qu'il n'y a rien de plus  
effrayant que l'image de soi-même, une  
image tellement insoutenable qu'on voudrait  
l'anéantir<sup>54</sup>.*

*Tahar Djaout*

Le passage d'une sémiosphère à l'autre est apparu comme un mouvement fluide, effectué par le protagoniste en fonction des différentes forces internes qu'il a empruntées. Plus encore qu'un simple choix conscient entre deux forces de directions diamétralement opposées, Idriss effectue un choix de composantes culturelles identitaires qui lui donnent son erre d'aller. En effet, un être de frontières est plus prompt à suivre les forces centrifuges de sa sémiosphère d'origine que quiconque. La curiosité qui pousse le protagoniste à se rendre aux limites de sa sémiosphère, puis de franchir son seuil, est en fait une prédisposition intrinsèque de sa personne. Ce sont des composantes différentes de celles disponibles dans sa sémiosphère qui agissent sur lui comme un aimant. Il lui suffit de les entrevoir pour concevoir le désir de se les approprier. Dans le cas du personnage principal de *La goutte d'or*, le déplacement géographique nécessaire à la conquête de nouveaux éléments désirés lui est acceptable. En fait, il lui apparaît comme inévitable, et Idriss se conçoit comme l'un des oasiens appartenant à la catégorie de ceux qui quittent sa terre natale. Sa soif de l'autre est plus forte que son attachement à ses racines, du moins c'est ce qu'il ressent au moment de partir. Contrairement à l'impression de fluidité qui ressort du parcours culturel tel que nous l'avons présenté dans le deuxième chapitre, la sélection des composantes culturelles qui forment l'identité du personnage apparaît plus chaotique. En effet, tout au long du roman, le protagoniste est partagé entre différents éléments qui appartiennent aux cultures en jeu. À

---

<sup>54</sup> Tahar Djaout, *Les chercheurs d'os*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, coll. « Points », n° 824, p. 88.

aucun moment, Idriss n'affiche des choix identitaires en parfait accord avec une seule culture. Dès la situation initiale, deux cultures sont en jeu : celle de l'oasis et celle du Chaamba. Plus l'intrigue avance, plus les cultures se multiplient et plus les choix du personnage deviennent conflictuels. Idriss étant un être de frontières, et la frontière étant un lieu de métissage culturel, le protagoniste ne peut éviter l'ascendant qu'ont, en même temps, différentes cultures sur lui.

Les différentes possibilités qui s'offrent à Idriss sont amenées par des rencontres qui revêtent le caractère de l'altérité. C'est grâce aux différentes formes que prend l'altérité dans *La goutte d'or* que le personnage arrive à déterminer son identité. Ceci peut paraître paradoxal puisque, selon *Le Petit Robert de la langue française*, le contraire de l'altérité serait l'identité. Toutefois, nous avons vu dans le premier chapitre que c'est par le regard de l'autre que l'on prend conscience de soi. Ainsi, en fonction de l'altérité rencontrée, Idriss découvre les différentes cultures qu'il croise et peut s'interroger sur lui-même pour connaître ses affinités avec celles-ci. Il choisit alors d'intégrer ou de refuser les composantes qu'on lui désigne et il modifie constamment, de cette façon, son identité culturelle. C'est cette identité fluctuante que nous analyserons ici, en reprenant le parcours culturel décrit dans le chapitre précédent et en y détaillant certaines situations d'altérité rencontrées par le protagoniste.

Certains passages, au début de *La goutte d'or*, permettent de positionner le personnage principal à un endroit précis de sa sémiosphère grâce à la mise en relief de son comportement : il fréquente le caporal Mogadem, un marginal qui a été soldat pendant la Seconde Guerre mondiale et qui a toujours refusé de prendre femme; il désire fuir les traditions du mariage telles qu'elles sont pratiquées à Tabelbala; il sculpte des petits animaux dans du kaolin en rêvant d'être un berger nomade, un Chaamba, comme son ami. Idriss se détache de son groupe par ses différences, malgré ses efforts vains pour garder un profil bas afin de ne pas se faire embêter. Parmi ces exemples qui situent le protagoniste à la frontière de sa sémiosphère, nous avons choisi celui de son amitié avec le berger Chaamba, Ibrahim, parce qu'il s'agit de la première situation d'altérité rencontrée dans le roman, mais aussi de celle qui permet à Idriss de rêver d'ailleurs.

### 3.1 Ibrahim le Chaamba

Les pratiques du Chaamba sont différentes, elles vont parfois même à l'antipode des pratiques de la culture d'Idriss, et la description qu'en fait Michel Tournier nous permet de cerner les usages oasiens. C'est également grâce à ces descriptions que nous plaçons Ibrahim en dehors de la sémiosphère oasienne. Malgré sa répugnance à adopter les gestes et les paroles du berger, Idriss se lie d'amitié avec lui et se positionne ainsi à la frontière de sa sémiosphère. Il observe son ami attentivement, relevant systématiquement les différences qui existent entre le comportement de ce dernier et son propre comportement. Il ne songe à aucun moment à agir comme le Chaamba : « Son impitété épouvantait souvent Idriss. » (p. 11) Idriss fait partie de la sémiosphère oasienne et il ne souhaite pas encore se libérer de toutes les pratiques culturelles qui lui sont propres. Toutefois, il ne craint pas d'être en présence de ce jeune homme qui ne fait pas partie des siens; l'autre suscite sa curiosité. Peut-être suscite-t-il aussi sa peur? C'est ce qu'affirme Lenaghan en faisant ressortir le caractère impie du Chaamba :

Ce marginal, sans famille, sans attache véritable est aussi sans religion et en porte la marque physique évidente : à l'encontre de l'oasien Idriss, baptisé ironiquement "queue ronde", le nomade Ibrahim possède, lui, "la queue pointue", ce qui, en d'autres termes, signifie qu'il n'est pas circoncis. Or, la circoncision représente le signe incontestable du rattachement des oasiens à l'Islam. L'irrespect ouvert du Chaamba à l'égard des rites religieux, musulmans ou animistes, provoque le trouble d'Idriss qui relève en même temps de la peur atavique et de l'admiration secrète [...] <sup>55</sup>.

Malgré la peur que peut lui infliger un tel comportement, il est inévitable qu'Idriss remette en question les croyances et les traditions de l'oasis, en son for intérieur. Lui qui ne connaît que très peu de choses du vaste monde n'ose pas questionner à haute voix les fondements de sa culture, mais il se doute quelque peu, déjà, qu'il existe des cultures différentes de la sienne, et cette pensée émoustille encore plus sa curiosité. Le désir de l'ailleurs naît, en quelque sorte, de son amitié avec le Chaamba; ce qui nous permet d'affirmer que sa fréquentation du berger nomade lui ouvre les yeux quant à des possibilités d'avenir autres que ce que lui réserve l'oasis, mais que les pratiques du Chaamba, sa culture

---

<sup>55</sup> Laurence Lenaghan, *loc. cit.*, p. 93.

et son mode de vie ne sont pas ceux qui conviennent au protagoniste puisqu'il ne fait pas le saut dans la sémiosphère de son ami.

Trois événements sont à l'origine du départ d'Idriss. Le premier est la mort d'Ibrahim, personnage qui semble être le seul ami d'Idriss au commencement de *La goutte d'or*. Il est vrai que le protagoniste fréquente son oncle, le caporal, mais cette relation est trop hiérarchisée pour constituer une véritable amitié. Il s'agit plutôt de la relation d'un vieux sage avec son jeune apprenti (un type de relation dont Idriss semble avoir constamment besoin, et qui réapparaît plus tard dans le roman). La proximité géographique du Chaamba avec l'oasis maintient Idriss dans ce lieu, puisque celui-ci souhaite voir son ami chaque jour. Si la sémiosphère d'Ibrahim n'est pas celle qui intéresse le protagoniste, l'amitié du nomade est quant à elle essentielle au bien-être d'Idriss. Dès la fin du premier chapitre du roman de Tournier, Ibrahim meurt de manière brusque et choquante : il est englouti par un puits qui s'écroule sous les yeux d'Idriss, impuissant. Le protagoniste est très ébranlé par cet accident :

Idriss s'approcha. À moins de deux mètres de profondeur, on voyait le sable mêlé de pièces de bois brisées. Il appela son compagnon. Sa voix frêle s'éleva dans un silence rendu plus sépulcral encore par la royauté du soleil en plein zénith. Alors la panique le prit. Il hurla de peur et courut droit devant lui. Il courut longtemps. Jusqu'à ce qu'il trébuche sur une souche et s'écroule sur le sable, secoué de sanglots. Mais il se relève aussitôt, les mains appliquées sur les oreilles. En collant sa joue sur le sol, il a cru entendre montant des profondeurs le rire de son ami enseveli vivant. (p. 21)

Après la mort d'Ibrahim, Idriss est beaucoup moins enthousiaste qu'à son habitude; plus rien ne le retient à Tabelbala. Certaines analyses du roman de Tournier posent la mort d'Ibrahim comme unique élément déclencheur du périple du protagoniste. C'est le cas de Laurence Lenaghan qui affirme, dans son article, que c'est

de la mort accidentelle du chamequier que naissent le manque et la décision inébranlable du départ du jeune garçon. Ainsi, Ibrahim, ce personnage à l'avenir si court, se place au cœur de l'histoire d'Idriss. Élément déclencheur du voyage, il endosse la fonction symbolique d'initiateur engendrant, par sa disparition, la naissance d'Idriss au monde<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 91.

Cependant, l'ailleurs est rempli de mystères et épouvante le personnage principal; la mort de son ami ne suffit pas à elle seule à le pousser au départ. Intervient alors le second événement qui fera comprendre à Idriss que la vie à Tabelbala n'est pas pour lui : il s'agit du mariage de deux jeunes oasiens à peine plus vieux que lui. Idriss réalise l'avenir que sa culture lui réserve s'il reste dans ce lieu qui est sa terre natale; et de cet avenir, il ne veut pas. De plus, c'est au mariage qu'Idriss entend le conte de Barberousse, ce conte qui rend hommage à l'image, l'icône en tant que représentation qui réconcilie l'homme avec sa disgrâce<sup>57</sup>. Ce conte étant issu de la culture saharienne, il a pour effet d'adoucir l'image – propre à la culture occidentale – aux yeux du protagoniste. L'ailleurs lui apparaît alors moins terrifiant, et il peut envisager de partir. Toutefois, l'élément déclencheur du roman, l'événement qui est le principal responsable du départ d'Idriss, c'est l'apparition, en plein désert, du trio de la Land Rover.

### 3.2 *Le trio de la Land Rover*

Le trio de la Land Rover est constitué de la voiture en elle-même – objet occidental – et des deux passagers qui l'occupent, plus particulièrement la femme avec son appareil photo. Ce trio génère une situation d'altérité pour Idriss qui est soudain confronté à la culture occidentale. C'est ce que remarque la Française, mais son raisonnement est erroné : « [Je] pense que pour lui il n'y a pas de différence. La voiture et nous, c'est le même monde étranger. Vous autant que moi, nous sommes des émanations de la Land Rover. » (p. 14) Nous savons, nous, qu'Idriss comprend très bien les liens qui unissent les occupants de la voiture à leur moyen de transport et qu'il n'en est pas à sa première rencontre avec des véhicules automobiles. Les propos de la jeune femme sont pourtant justes dans la mesure où le protagoniste associe les deux voyageurs et la voiture à une culture étrangère, très différente de la sienne, voire inaccessible. Si la photographe a vite fait de juger Idriss parce qu'elle adopte l'approche de l'altérité du miroir, Idriss, lui, n'en fait pas autant. D'abord, les propos de la femme ne l'affectent pas parce qu'il ne comprend que très peu le français : « Idriss

---

<sup>57</sup> Le conte de Barberousse est l'histoire d'un sultan roux qui cherche à cacher la couleur de ses cheveux et de sa barbe aussi rouges que le sang de sa mère impure au moment de sa conception. Seule une tapisserie dans les tons de roux, réalisée par une femme immigrée d'Europe et illustrant à la fois le visage du sultan et une scène de chasse à courre scandinave, saura faire en sorte que Barberousse accepte son apparence physique.

prêtait l'oreille et rassemblait les bribes de français qu'il possédait pour comprendre ce qui se disait. Visiblement il faisait l'objet d'une discussion entre l'homme et la femme [...]. » (p. 13) Il ne peut donc pas réagir à ces propos en étant forcé d'adopter, comme la Française, une attitude du miroir. Il est encore libre de choisir la logique qui lui convient, et spontanément, Idriss opte pour l'approche de l'altérité des frontières : il est poussé vers l'autre par sa curiosité et l'observe en essayant de le comprendre. Idriss est tout simplement fasciné par cette apparition extraordinaire dans son quotidien habituellement si monotone. Le choc de cultures est grand pour lui, et comme nous le savons maintenant, Idriss a un désir d'ailleurs. Cette rencontre de cultures revêt donc l'apparence d'un cadeau exceptionnel pour lui :

Et c'est alors qu'il découvrit une empreinte d'un intérêt si puissant qu'à l'instant le vide se fit dans son esprit. Il ne pensa plus ni à Ibrahim, ni à ses chameaux, ni à son propre troupeau. Seuls existaient ces deux rubans finement crénelés qui creusaient de faibles ornières dans la terre blanche, visibles jusqu'à l'infini. Une voiture, une automobile, dont personne n'avait parlé dans l'oasis, surgissait de la nuit avec sa charge de richesses matérielles et de mystère humain! Idriss, suffoquant d'excitation, se lança sur la trace du véhicule qui fuyait vers l'ouest. (p. 12-13)

Tout, ou presque, est nouveau et irrésistible pour le protagoniste. Il connaît un peu les voitures, tout comme ce n'est pas son premier contact avec la langue française. Par contre, les vêtements révélateurs de la femme et son appareil photo qui ne permet pas d'obtenir un cliché immédiatement sont des éléments culturels auxquels Idriss n'était pas préparé. C'est ce qui explique qu'il est à la fois séduit et intimidé par la présence du trio de la Land Rover, mais aussi qu'il se sente transformé après le départ de celui-ci : « Quand la Land Rover disparut en soulevant un nuage de poussière, Idriss n'était plus tout à fait le même homme. » (p. 14) Si la culture et les traditions de son peuple n'arrivaient pas à le combler jusqu'à maintenant, Idriss sent, après cette rencontre, qu'un monde jusqu'alors insoupçonné s'offre à lui dorénavant. Une foule de possibilités ont pris naissance dans son esprit : partir au loin pour suivre la femme blonde si invitante, rejoindre la culture occidentale et ses objets merveilleux, comme la Land Rover. Le protagoniste commence par attendre sagement à Tabelbala qu'on lui envoie sa photo depuis Paris, mais bientôt, il ne peut plus réprimer son désir de partir. Sa rencontre avec le monde occidental, à travers les touristes de la Land Rover, fait miroiter d'autres appartenances culturelles à Idriss; des composantes qui

pourraient se substituer aux éléments traditionnels de l'oasis. L'attraction du personnage principal pour la culture française est forte, voire grandissante à mesure que les semaines passent et qu'il attend de recevoir sa photo. Finalement, la curiosité d'Idriss pour cette autre culture l'emporte. La décision d'émigrer ne pouvait se prendre rapidement. Survient alors la mort d'Ibrahim et enfin le mariage de deux jeunes oasiens. Quelques semaines plus tard, plus rien ne retient Idriss à Tabelbala et l'appel de l'ailleurs est devenu irrésistible. Richard Shryock apporte un élément d'analyse intéressant en faisant le rapprochement entre Idriss et le personnage de Barberousse, dans le conte enchâssé. Selon Shryock, la femme blonde, présente à la fois dans la trame narrative de *La goutte d'or* et du conte de Barberousse, est l'artisanne de la reproduction iconique du personnage concerné, et grâce à ses habiletés, elle seule réussit à créer un portrait dont on puisse s'enorgueillir. Ainsi, il existe un double à la photographe blonde de la Land Rover qui serait Kerstine, l'auteure de la tapisserie flatteuse du roi Kheir ed Dîn, alias Barberousse. Le problème d'Idriss est qu'il n'a pas obtenu ce portrait censé le rendre fier :

The story of "Barberousse ou Le portrait du roi" is a major element in Idriss's decision to go north. He sees a little of himself in the king. The king had the blond weaver who could make the worst defect into the greatest attribute. Idriss has his blond photographer, but he does not have the reproduction that will make him proud of himself like the king<sup>58</sup>.

Que la photographe soit le personnage qui *aurait pu* faire du protagoniste un homme fier, ou qu'elle soit un *piège* tendu par la société de l'image, le résultat est le même : Idriss quitte Tabelbala pour se rendre en France avec en lui un manque à combler. Nous pouvons donc affirmer que l'altérité que représentent la Land Rover et ses passagers réussit à créer un changement dans l'identité du protagoniste : elle offre le choix à Idriss de rester ou de partir à la découverte de la culture dont elle est issue, et le personnage choisit cette seconde option. Il part, il enjambe la frontière. De l'être attiré par les frontières qu'il était, il devient l'être qui traverse les frontières. C'est la première modification de son identité que nous pouvons observer.

---

<sup>58</sup> Richard Shryock, *loc cit.*, p. 67.

### 3.3 Mustapha le photographe

Avant de quitter l'oasis, Idriss anticipe son voyage en rêvassant. Conscient que son avenir loin de chez lui le forcera à modifier son identité, il s'imagine transformé avantageusement en un jeune homme de plus en plus occidentalisé au fur et à mesure qu'il traverse les villes menant à Paris. Il se voit devenir l'*Idriss d'ailleurs* :

Idriss vint s'asseoir près de lui [Mogadem]. Ils n'échangèrent plus un mot, mais leurs pensées suivaient sans doute le même cours. Ils imaginaient Idriss de Tabelbala devenu Idriss de Béni Abbès, Idriss de Béchar, Idriss d'Oran, Idriss de Marseille, Idriss de Paris, et revenu enfin à son point de départ sur ce banc de pisé. Extérieurement il serait sans doute semblable aux vieux oasiens dont les yeux ensommeillés ne voient plus l'oasis pour n'avoir jamais rien vu d'autre. Mais, lui, il aurait des yeux pour voir, aiguisés par la mer et la grande ville, et éclairés de sagesse silencieuse. (p. 59)

C'est une transformation de ses composantes culturelles qu'il projette, directement liée au parcours géographique qu'il souhaite effectuer : Idriss se voit devenir semblable aux habitants des lieux par lesquels il passera. Alors qu'il n'est encore qu'*Idriss de Tabelbala*, il cherche à devenir *Idriss de Paris*, un Parisien comme les autres. C'est avec cet espoir qu'il quitte l'oasis et prend le chemin du nord.

À Béchar, Idriss rencontre Mustapha, un photographe qui l'engage pendant deux jours avant qu'il ne poursuive son voyage encore plus au nord. Mustapha propose au protagoniste un *Idriss de Paris* : il le place dans un décor peint de la ville avec ses principaux attraits architecturaux réunis. Selon le photographe, il s'agit d'une transcendance de la réalité, une idéalisation, une perfection. Mustapha offre à Idriss de cesser là sa transformation identitaire, maintenant qu'il a vu Béni Abbès et Béchar, de se payer la photographie de Mustapha et de se contenter de cette image d'Idriss en Paris :

- Regarde! Tu es à Paris, la ville-lumière. Tu en as de la chance! Comment te trouves-tu?

Idriss ne sut que dire. Ce qu'il voyait dans le miroir, c'était une petite silhouette grise, vêtue d'un blue-jean et d'une chemise, chaussée de souliers de l'armée avec sur les épaules une djellaba brodée. Derrière, scintillait un paysage bleu foncé hérissé de monuments violemment éclairés.

- Si tu avais quinze dinars, ironisa Mustapha, je te ferais ta photo. Alors tu pourrais rentrer chez toi. Ton voyage serait terminé. Ce serait quand même moins fatigant que de passer la Méditerranée. Mais ce n'est pas la peine de te

donner un conseil aussi raisonnable. Tu ne m'écouteras pas. Les jeunes n'en font qu'à leur tête. (p. 87)

Mustapha, après avoir posé de brèves questions à son hôte, pense avoir compris le protagoniste. Il croit qu'Idriss suit le modèle de tant d'autres jeunes avant lui, qui ont rêvé de l'Occident, s'y sont rendus, ont été déçus, et sont rentrés dans leur bled pour y faire leur vie. Le photographe impose à Idriss sa vision des choses et le juge ainsi d'une manière complètement erronée. Mais l'oasien n'est pas imposteur au point de retourner se pavaner à Tabelbala avec la fausse photo prise à Béchar. Son désir de l'ailleurs rend inconcevable la vie dans l'oasis, ce que Mustapha n'a pas pris le temps de découvrir. Se payer cette photo et rentrer ne correspond pas au désir qui germe en lui depuis la rencontre du trio de la Land Rover : il ne veut pas des traditions de Tabelbala, il ne veut pas rentrer chez lui, il aspire plutôt aux possibilités extraordinaires du monde occidental. Cet *Idriss de Paris* n'est pas suffisant pour le protagoniste. Après avoir regardé les monuments reproduits sur la toile de Mustapha, il désire encore plus se rendre là-bas, dans la Ville Lumière, afin de contempler de ses yeux ces merveilles. L'*Idriss de Paris* dont il rêve est celui qui est intégré dans la société parisienne, qui y vit heureux et comblé. C'est pourquoi il refuse l'identité que lui propose le photographe. Cette situation d'altérité, cette nouveauté que représentent Mustapha, ses toiles et son studio, ne sont pas responsables d'un changement de composantes culturelles chez le personnage principal. Tout comme la situation de la Land Rover, celle du photographe offre un choix à Idriss : continuer dans sa voie ou prendre ce que lui offre cet homme. Cette fois-ci, par contre, plutôt que de changer, Idriss continue son chemin.

#### 3.4 *Lala Ramirez*

Mustapha avait compris qu'Idriss désirait se rendre à Paris. Bien sûr, il ne pouvait pas lui offrir la culture parisienne, mais il lui offrait tout de même un substitut qui pourrait peut-être paraître suffisant à certains, pour peu que l'on partage la pensée de ce personnage. Idriss, lui, refuse ce Paris de carton, cette image trompeuse et part plutôt en quête de la ville réelle. Dans la situation suivante, Idriss est à Oran et rencontre la vieille Lala Ramirez. Contrairement au personnage de Mustapha, cette femme ne prend pas la peine de s'interroger sur les aspirations d'Idriss. Elle demande au protagoniste de devenir un autre, littéralement, et de prendre l'identité d'un autre personnage décédé. Il s'agit purement et simplement

d'imposer à Idriss ce qu'elle souhaite qu'il devienne pour elle, sans jamais s'intéresser à qui il est au départ. Elle ne lui propose pas un *Idriss de Paris*; mais plutôt un *Idriss d'Oran*, une possibilité complètement nouvelle à laquelle le protagoniste n'aurait pas pu songer :

[Elle] entraîna Idriss parmi les chapelles funéraires [...]. Ils s'arrêtèrent devant un obélisque de marbre noir à la base duquel un nom et une photo étaient lourdement encadrés d'or : *Ismaïl Ramirez 1940-1957*. [...]

- Ismaïl, c'est toi, dit-elle à Idriss en lui posant la main sur l'épaule. Je t'ai enfin retrouvé. Tu restes avec moi. Pour toujours. Je suis seule, mais je suis riche. Je t'adopte. Tu t'appelles désormais Ismaïl Ramirez. (p. 93, l'auteur souligne)

Dans cette situation d'altérité pour le moins déstabilisante, Idriss se retrouve encore une fois devant un choix, celui de rester à Oran et d'y vivre richement en y reconstruisant une famille avec Lala Ramirez, ou encore, de continuer son chemin vers Paris. Ici, contrairement à la situation d'altérité qu'il a vécue avec le trio de la Land Rover, Idriss est totalement en mesure de saisir l'attitude que l'autre adopte face à lui : il voit bien que Lala Ramirez veut lui faire porter une identité qui n'est pas la sienne. De plus, l'avenir qu'elle lui offre est celui de pleurer des morts en espérant que, situation éminemment chimérique, ils reviennent à la vie comme Idriss est apparu sous les traits d'un nouvel Ismaïl : « [Nous] célébrerons ton retour en allant annoncer la grande nouvelle à tous les morts de la famille. Qui sait s'ils ne reviendront pas eux aussi? » (p. 93) Cette macabre situation ne tient pas la comparaison avec la perspective d'une vie dans le monde occidental. Le protagoniste a donc une réaction de refus catégorique, car même en étant riche, il n'y a pas pour lui de perspectives d'avenir alléchantes. La culture occidentale, il ne l'a qu'entrevue, mais elle semble si prometteuse à côté de ce que lui offre la vieille Oranaise qu'il n'hésite même pas à faire son choix.

Un peu plus tard au cours de son voyage, Idriss se demande si l'identité que lui a proposée la vieille femme ne lui aurait pas mieux convenu que ce qu'il trouve dans la culture occidentale. Il ne sait pas répondre à cette interrogation, et de toute façon il est trop tard pour revenir vers Lala Ramirez à ce moment-là. Au moment de faire son choix, dans le cimetière d'Oran, devant la tombe d'Ismaïl, celui dont il peut prendre la place, il ne réfléchit pas très longtemps à la proposition de l'Oranaise; il refuse les composantes identitaires qu'elle suggère, à la fois parce qu'elles ne lui siéent pas, mais aussi parce que la culture française l'attire impérieusement.

### 3.5 La mer

Avant de quitter Oran et de faire le grand saut sur un autre continent, Idriss se trouve confronté à une nouvelle forme d'altérité : ce que nous pouvons appeler, à l'instar de Rachel Bouvet, l'altérité radicale. Il s'agit d'une manifestation de l'altérité qui est radicalement différente de l'individu concerné en raison de sa nature. En effet, d'un point de vue biologique, si l'homme appartient au règne animal, étant l'unique représentant de son espèce parmi une famille plus fournie, il est confronté à une altérité radicale lorsque le second élément de la rencontre appartient à un autre règne, végétal ou minéral. Il peut s'agir d'un phénomène naturel, climatique ou autre, d'un paysage ou de tout autre élément qui n'est pas strictement humain. Dans l'exemple qui nous concerne, il s'agit du règne minéral. Plus tôt, à Béni Abbès, Idriss s'était retrouvé devant l'erg saharien, la grande étendue de sable couverte de dunes. C'est un paysage qu'il ne connaissait pas encore, bien qu'il se l'était représenté depuis longtemps grâce aux propos qu'on lui avait rapportés. La rencontre avec ce nouvel élément fait naître beaucoup de questions et de surprises chez le protagoniste : ce paysage ne répond pas à sa logique à lui, Idriss.

On lui avait parlé d'une « mer de sable ». [...] À l'est moutonnait à l'infini, jusqu'à l'horizon, l'échine d'or d'une infinité d'autres dunes, une mer de sable, oui, mais figée, immobile, sans un navire. [...] Il se demanda par quel miracle cette masse de sable meuble, constamment travaillée par l'air, n'envahissait pas les rues, ne recouvrait pas les maisons. Mais non, elle s'arrêtait bien sagement au pied d'une murette de quelques centimètres qui limitait le village. (p. 72-73)

Il n'en demeure pas moins que l'immensité de ce paysage, le caractère infini du désert sont des facettes de l'erg avec lesquelles il est familier parce qu'il vivait, à Tabelbala, dans une autre partie du Sahara, le reg, qui est tout aussi interminable. Il est vrai que l'erg représente une forme d'altérité pour Idriss, mais cette altérité est beaucoup moins fondamentale qu'elle ne le serait pour un Occidental n'ayant jamais contemplé une telle étendue. Il ne s'attarde d'ailleurs que très peu sur cette altérité, pressé d'en découvrir d'autres plus prononcées. Lorsque le protagoniste arrive devant la mer, au port d'Oran, l'altérité qu'il expérimente est beaucoup plus grande; il avait d'ailleurs anticipé cette découverte avec un intérêt décuplé par rapport aux dunes de l'erg. L'excitation d'Idriss à l'approche de la mer n'a d'égal que sa déception une fois qu'il l'a abordée :

Il se dirigea vers la mer. On lui avait décrit des plages de sable blond où viennent crouler des vagues limpides. La mer aurait ressemblé aux dunes de sable qu'il connaissait à Tabelbala, et surtout dont il avait vu le déferlement doré à Béni Abbès. Il hâta le pas, descendant par la rue Rahmani Khaleb vers le port où l'on apercevait déjà les mâts vernis des bateaux de plaisance. La marée basse avait découvert une partie du quai qui apparaissait noire et couverte de mousse gluante. Idriss s'assit sur la pierre, les pieds au ras des eaux grumeleuses sur lesquelles flottaient des paillons et des bouteilles de matière plastique. C'était donc cela! Les yachts les plus proches dormaient immobiles sur des eaux moirées. Plus loin, la surface marine s'étendait piquetée de bateaux amarrés jusqu'au ciel également gris et plombé avec lequel elle se confondait à l'horizon. Idriss s'emplissait les yeux de ce spectacle triste et décevant. [...] Un sanglot sec vint mourir dans sa gorge. Il se sentait perdu, abandonné, rejeté devant cette eau, grise comme l'au-delà.

[...]

Une vaguelette vint se briser sur le quai et l'éclaboussa des pieds à la tête. Il porta sa main à sa bouche. Sur ce point au moins, on ne l'avait pas trompé : elle était salée. Salée, imbuvable, stérile... (p. 95-96)

Plus encore que décevante, la mer apparaît comme hostile, peu invitante; elle provoque des sentiments pénibles chez le protagoniste. Il est vrai qu'Idriss, connaissant très peu de choses en dehors de son oasis, n'a pas choisi le meilleur endroit pour contempler la mer : un port grouillant d'activités n'est pas une plage de plaisance. Les ports, avec leur grande pollution, leurs odeurs de pêche et de combustible, leur architecture plus pratique qu'esthétique et le surnombre de bateaux, sauraient en décevoir plus d'un, même ceux qui n'ont pas autant d'intérêt que le protagoniste à les visiter. Loin de chez lui, assez déstabilisé par ses dernières péripéties, Idriss avait grandement besoin de réconfort. Il s'attendait à trouver un paysage épuré, mouvant, et qui lui aurait apporté une certaine sérénité. Au lieu de cela, il se retrouve dans un espace gris qui ne fait qu'accentuer la détresse qu'il ressent. Loin de souhaiter adopter cet élément naturel, Idriss veut fuir ce lieu qui lui est inhospitalier. Oran, ou même Marseille, cette ville qui pourrait lui permettre d'accéder à la culture française tout en s'éloignant un peu moins de son pays que s'il se rend à Paris, ne représentent pas des possibilités alléchantes pour lui, maintenant que la mer lui a révélé ses côtés les plus sombres. La ville de Paris miroite de façon encore plus intéressante à ce moment-là. Notons qu'à ce stade du récit, Idriss songe pour la première fois à rentrer à Tabelbala, dans sa famille. Il puise alors dans ses souvenirs et accorde beaucoup de place à certaines de ses appartenances culturelles qui lui viennent de l'oasis : il se remémore Zett Zobeida et sa chanson hypnotique

en faisant rouler entre ses doigts la goutte d'or, son talisman protecteur. Fort de ces éléments placés momentanément au premier plan de son identité, il trouve le courage de continuer son chemin.

### 3.6 *L'orfèvre*

La prochaine situation d'altérité se déroule sur le traversier se rendant d'Oran à Marseille. Beaucoup de Maghrébins prennent ce bateau en même temps qu'Idriss afin de gagner l'Europe. Le protagoniste se trouve alors parmi les siens, côtoyant Arabes et Berbères. Il parle sa langue maternelle avec les autres passagers; il est encore à l'intérieur de la sémiosphère algérienne. Quelques passagers sont d'origine française par contre, et c'est grâce à eux que le passage de la frontière unissant la sémiosphère algérienne à la sémiosphère française s'effectue graduellement. Dans ce contexte, Idriss fait différentes rencontres dont une semble particulièrement enrichissante : celle de l'orfèvre. D'origine maghrébine, ce personnage s'est déjà rendu en France dans le passé. Venant tout juste d'obtenir son congé de l'armée, il retourne en France afin d'y exercer son métier dans un atelier clandestin. Pour le protagoniste, c'est un informateur de choix : il peut lui expliquer la culture parisienne avec des mots qu'Idriss arrive à comprendre parce qu'ils sont dans sa langue.

Lors d'une conversation, l'orfèvre s'étonne qu'Idriss ne soit pas pratiquant. Lui l'est de façon très assidue, plus encore quand il se trouve éloigné de son lieu d'origine, et il espère qu'Idriss en fera tout autant : « Je souhaite pour toi que tu y viennes. Là où nous allons, la religion est plus nécessaire que chez nous. Tu vas te trouver entouré d'étrangers, d'indifférents, d'ennemis. Contre le désespoir et la misère, tu n'auras peut-être que le Coran et la mosquée. » (p. 99) Parmi toutes ses composantes identitaires, l'orfèvre a choisi la religion musulmane comme refuge lorsqu'il se sent malmené en pays étranger. Chez lui, la religion est une composante très forte, qui prend beaucoup de place, et c'est un élément qui le suit depuis l'enfance. La pratique de l'islam regroupe beaucoup d'adeptes. En sélectionnant cet élément qui lui vient de sa culture d'origine, l'orfèvre s'assure de la présence rassurante d'autres musulmans à ses côtés. Perdu en terre étrangère, il retrouve un brin de culture algérienne. Il s'agit en fait du compromis qui lui permet de vivre en France : il a accès aux possibilités du monde occidental pour ce qui est du travail, et il peut conserver l'identité qu'il souhaite grâce au maintien de certaines composantes culturelles comme sa religion.

Beaucoup de personnages de Maghrébins immigrés en France dénotent le malaise qui vient de la difficulté qu'ils ont à trouver un lieu où ils se sentent bien, où ils ont envie de vivre. C'est le cas de cet orfèvre :

- Le drame, vois-tu, c'est que beaucoup d'entre nous ne peuvent vivre ni dans leur patrie, ni à l'étranger.
- Alors que leur reste-t-il?
- Le malheur.
- Moi, j'aurais pu rester à Tabelbala. À Tabelbala, on n'a rien, mais on ne manque de rien. C'est ça une oasis.
- Alors pourquoi es-tu parti?
- Pour partir. Chez nous, il y a les deux races, quelques fois mélangées dans une même famille : ceux qui restent où ils sont nés, et ceux qui doivent partir. Moi je suis de la seconde sorte. Il fallait que je parte. (p. 99)

Alors que l'orfèvre parle du désespoir de ne pas trouver de lieu de bien-être, Idriss, lui, semble serein, sûr de son choix d'émigrer en France. Le protagoniste demeure persuadé qu'il trouvera le bonheur dans la culture française. Une analyse étymologique de son prénom permet d'ailleurs d'expliquer cette race à laquelle appartient le protagoniste : « C'est qu'Idriss porte en lui sa vocation de migrant. Son nom [...] le destine à être celui qui doit "apprendre par l'expérience," le louable héros du roman de formation appelé à acquérir au cours de ses voyages le savoir nécessaire à son accomplissement<sup>59</sup>. » Pourtant, plus tard, un autre personnage confirme les propos de l'orfèvre. Il s'agit du cousin d'Idriss qui vit à Paris depuis quelques années :

Regarde les gars du foyer. Quelquefois je me demande ce qu'ils ont dans la tête. Si tu leur parles de l'avenir, il y a deux choses qu'ils peuvent pas admettre. La première, c'est de retourner au pays. Alors ça jamais! Ils sont partis, c'est pour toujours. Y en a quand même, ils pensent bien retourner au pays. Mais alors dans très, très longtemps quand le pays sera devenu une sorte de paradis sur terre. Autant dire jamais. Mais ici, ils ne sont pas heureux non plus. Ils voient bien qu'on ne veut pas d'eux. Alors rester ici pour toujours? Ah ça jamais! Alors qu'est-ce qu'ils veulent? Ni rentrer au pays, ni rester en France. Il y en a un qui m'a dit l'autre jour : ici c'est l'enfer, mais le pays, c'est la mort. Qu'est-ce qu'ils rêvent? Ils le savent pas eux-mêmes! (p. 124)

---

<sup>59</sup> Laurence Lenaghan, *loc. cit.*, p. 99 (sic).

Ainsi, l'opinion de la majorité des immigrants venus d'Algérie, surtout ceux originaires de régions aussi pauvres que Tabelbala, est que leur terre natale n'offre pas suffisamment de possibilités d'avenir pour les combler. Ils ne peuvent pas y vivre aisément, ni y posséder la panoplie d'articles de consommation de la culture occidentale tels que les voitures, les télévisions et tout ce qui semble pouvoir rendre la vie plus douce. Malheureusement, alors que la vie en France permet d'assouvir ces désirs et ces besoins, la culture parisienne rejette constamment les immigrants à la périphérie. La plupart d'entre eux sentent que les Français leur sont hostiles, qu'ils les dénigrent et discréditent leur identité. Les Maghrébins n'arrivent pas à se sentir respectés, compris et encore moins bienvenus en France. Il est alors impossible pour eux d'accéder au bonheur dans cette culture. C'est pourquoi l'orfèvre pointe à Idriss la voie de la religion, qui peut se pratiquer partout quand on a la foi. En faisant vivre autour de lui sa culture d'origine par le biais de la pratique religieuse, l'orfèvre s'isole dans Paris, cette ville qui lui permet de pratiquer son métier à sa guise. Pour ce personnage, il s'agit du seul compromis grâce auquel le bonheur est possible. Ainsi, l'orfèvre et le cousin Achour prônent le mariage bien dosé des deux cultures en jeu. Le fait de restaurer la culture d'origine à l'étranger leur permet de se souvenir de qui ils sont, tout en vivant à la française, comme ils le souhaitent. Aux yeux d'Idriss, le personnage de l'orfèvre semble avoir réussi cet amalgame parfait entre ses origines et son pays d'accueil. En effet, celui-ci assiste à la prière avec ferveur et ensuite boit de l'alcool avec un Français, tout en étant, à tout moment, parfaitement à son aise. Pour le protagoniste, il s'agit là d'un modèle idéal. Alors qu'il ne connaît pas encore le monde vers lequel il se dirige, il souhaiterait arriver à un niveau d'aisance aussi spontanée que son camarade. Pourtant, Idriss, malgré les propos de ses différents interlocuteurs, ne voit que les attraits de la culture française. Ses conflits avec les photographies qu'il a trouvées sur son chemin ne l'ont pas encore convaincu que son identité est constamment bafouée par cette culture de l'image vers laquelle il fonce. Aveugle et sourd aux avertissements qui fusent des deux cultures, Idriss ne voit que l'apparente aisance de l'orfèvre qui s'amuse avec un Français. C'est cette envie de se fondre dans la culture européenne qui le poussera à baisser sa garde face aux images et à ne pas considérer les signes problématiques qu'elles manifestent. Ainsi, que l'image mente en lui renvoyant des photos qui ne le représentent pas ne suffit pas à mettre Idriss sur ses gardes. Par contre, son attachement à ses racines, plutôt inconscient et non assumé, l'aidera à ne pas se perdre

complètement. En effet, Idriss n'est pas encore prêt à suivre les conseils de son ami de passage parce qu'il reste persuadé qu'il est fait pour la culture parisienne. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il se rangera à l'avis de l'orfèvre et cherchera à fortifier son identité, par le biais de ses racines. Ainsi, l'orfèvre est une figure qui représente à la fois la voie de la tentation, à cause de son attitude fluide avec les Français, et la voie de la sagesse, à cause de ses propos.

### 3.7 *La prostituée*

Selon Gilles Thérien, dans « Sans objet, sans sujet... », l'altérité se rencontre à tout moment dans la vie de chacun, étant présente dans tout ce qui se trouve en dehors de l'individu; c'est d'abord une expérience personnelle à l'origine de chacun. C'est aussi grâce à elle que l'enfant se développe jusqu'à l'âge adulte, puis qu'il se transforme, remodelant sans cesse son individualité. Il n'est pas étonnant, en ce sens, que les situations d'altérité se bousculent dans les romans. Dans *La goutte d'or*, à partir du moment où Idriss franchit la frontière de la sémiosphère française, les situations d'altérité constituent l'essentiel de son existence. Il en est ainsi parce qu'il se dispose à toutes ces rencontres, il les provoque; il cherche à découvrir la culture française et va au-devant de l'altérité, aspirant même à devenir l'autre, par moments.

À peine quelques heures après avoir reçu les sages conseils de l'orfèvre, Idriss trouve sur son chemin une prostituée qui lui fait vivre une situation d'altérité qu'il a ardemment désirée, mais qui lui posera un véritable dilemme. Depuis le début du roman, nous savons que les femmes représentent pour le protagoniste le symbole de la culture dont elles sont issues. La prostituée de Marseille se révèle une porte d'entrée d'un univers idéalisé pour Idriss, d'autant plus que cette femme est tout aussi blonde que la photographe du trio de la Land Rover, et encore plus accessible. Bien qu'il sache pertinemment que les plaisirs qu'elle peut lui procurer sont de courte durée, la perspective de posséder une telle femme l'espace d'un instant lui donne la sensation de se rapprocher du cœur de la culture française. Idriss ne peut résister à la tentation de cette femme. Pour avoir accès à elle, et à la culture française à travers elle, il doit faire le deuil d'une partie de sa culture d'origine : il doit se départir de sa *bulla aurea*, son talisman oasien qui lui vient de Zett Zobeida, cette autre femme, tout aussi mystérieuse et attirante. Depuis sa rencontre avec l'orfèvre, le protagoniste connaît la

signification de son bijou; sa bulle d'or le rattache ainsi encore plus profondément à la culture saharienne. Sans argent, incapable de payer la prostituée, Idriss ne pourrait avoir accès à elle, si ce n'est que celle-ci se montre intéressée par son bijou. Le choix qu'Idriss a à faire au cours de cette situation d'altérité est encore plus flagrant que dans toutes les autres situations rencontrées jusqu'ici : renoncer à une attache de sa culture d'origine pour accéder à un élément de la culture française, ou encore, renoncer à ce changement de composantes qui lui coûte trop. La goutte d'or n'est pas un simple bijou, c'est le symbole de l'oasis, de la culture saharienne, de la mystérieuse danseuse; c'est aussi le seul élément tangible, matériel, qu'Idriss possède de sa culture d'origine. Bien sûr, la culture se ressent, se vit au cœur de l'individu, en son for intérieur; mais la goutte d'or, par sa présence tout contre la poitrine du protagoniste, rappelle continuellement à Idriss d'où il vient et quelles sont les appartenances culturelles oasiennes qu'il chérit. Se séparer de ce signe est désarmant : comment aborder l'altérité sans se perdre et se blesser à son contact alors qu'il n'y a plus de bulle d'or pour mettre les choses en perspectives? Ce n'est pas une réflexion consciente que fait le protagoniste, mais son malaise et son hésitation résultent de ce questionnement. À ce moment du roman, Idriss souhaite toujours se fondre dans la culture française. Ce désir ne s'accorde pas cependant aux réactions qu'il a face aux images de lui que lui a renvoyées, jusqu'à maintenant, la culture française. Chaque fois que le protagoniste s'est retrouvé devant l'une de ces représentations, il en est arrivé à la conclusion que ces images mentaient. Il n'a pas modifié son identité, son apparence, afin de devenir ce que les images semblaient lui demander d'être. Il a donc conservé l'identité qui lui vient de ses origines. Par contre, il n'a pas encore condamné la culture française dans son cœur; il ne croit qu'en une méprise isolée. Son désir d'aller vers la culture française est toujours aussi fort, mais l'expérience a laissé une marque en lui, suffisante à créer un malaise au moment de se défaire de cette attache à ses origines que constitue la goutte d'or. Idriss, irrésistiblement attiré par cette altérité qu'est la culture française, qu'est la femme blonde dans la situation présente, ne doute que l'espace d'un court instant avant de s'abandonner, lui et sa goutte d'or, aux mains de la prostituée. Il fait son choix : la culture française d'abord, quitte à se séparer de son talisman saharien. Par la suite, ses réactions face à l'altérité seront différentes, étant donné le sacrifice qu'il a fait. En effet, sans le point de repère qu'est la goutte d'or, Idriss aura l'impression de perdre des morceaux de lui à chaque rencontre plutôt que d'intégrer de nouvelles appartenances. Nous

avons mentionné que la culture se vit à l'intérieur de chacun; ainsi, l'identité de l'individu peut constamment se référer à cette culture intériorisée. Idriss n'a pas tout perdu avec la goutte d'or : ses appartenances, ses souvenirs sont encore présents en lui. Ce sont ces éléments qui se disperseront progressivement au contact de l'autre. Suite à la rencontre avec la prostituée, Idriss sent déjà qu'un élément précieux est en train de le quitter. La figure de Zett Zobeida, sa chanson et sa danse apportaient un certain réconfort au jeune homme, mais dorénavant, par la goutte d'or, la mystérieuse Saharienne est liée à la prostituée de Marseille : « Idriss avait perdu sa *bullā aurea*, talisman oasisien et signe de liberté. Il fonçait maintenant au rythme du train vers le pays des images. » (p. 114, l'auteur souligne) L'image de Zett Zobeida ne lui apparaît plus comme un rappel de sa culture d'origine, comme un souvenir fort et rassurant. Puisqu'elle a d'abord porté la goutte d'or, et que cet objet est passé aux mains de la prostituée, Idriss ne peut imaginer Zett Zobeida ou son bijou sans que ses pensées dérivent vers la femme blonde de Marseille. Il ne peut plus dissocier les deux femmes de l'objet qui les unit. Zett Zobeida est maintenant prise dans une masse de femmes, plus attirantes et mystérieuses les unes que les autres, qui forment un essaim confus dans l'esprit du protagoniste. Son talisman, passé à une autre femme, ne peut plus faire d'elle une effigie plus riche. Étant donné que les femmes sont les figures de proue de leur culture, nous déduisons qu'Idriss ne sait plus quelle culture a le plus d'emprise sur lui, après l'épisode de la prostituée. Maintenant qu'il a franchi le seuil de la culture française tant désirée, les différentes forces des sémiosphères en jeu dans l'esprit d'Idriss se livrent un combat dont il ne connaît pas l'issue. Ne pouvant pas prévoir que le passage d'une sémiosphère à l'autre serait aussi douloureux, il est déchiré par la transition graduelle d'une culture à l'autre. Alors qu'au fond de son cœur, Idriss n'avait pas encore choisi, entre Zett Zobeida ou la femme blonde, laquelle il chérissait le plus, le voilà accablé d'incertitude et de douleur suite à cet épisode où il a fait son choix. Assis dans le train qui l'amène à Paris, Idriss réfléchit aux propos de l'orfèvre, encore une fois. Il se rend compte qu'il est maintenant un homme, ayant franchi la frontière de l'enfance au même moment qu'il franchissait celle de la culture française. Sa progression dans le monde des images est enclenchée, pour le meilleur ou pour le pire.

### 3.8 Monsieur Mage

De Marseille à Paris, puis au cours de ses premières semaines dans la Ville Lumière, Idriss va d'une situation d'altérité à l'autre avec une attitude constante : il laisse libre cours à sa curiosité, captant de tous ses sens le plus d'information possible sur la culture française, s'oubliant complètement jusqu'à ce que quelqu'un ou quelque chose lui renvoie une image de lui-même. L'identité d'Idriss se dilue tranquillement, mais il garde encore le réflexe de l'analyser dans le regard de l'autre. Il demeure apte à décider si une composante ou une autre lui plaît, mais il sait de moins en moins qui il est. Au contact de la culture parisienne, Idriss est confus et en arrive à ne rien puiser des nouvelles appartenances qu'il découvre. Comme cela a été le cas plus tôt dans le roman de Tournier, le protagoniste a une attitude de spectateur. Par contre, cette fois-ci, il ne fait que regarder parce qu'il cherche d'abord à assimiler le plus d'information possible pour ensuite mimer, imiter ces Français qu'il a observés. Dans le cas, par exemple, de son amitié avec le berger Ibrahim, Idriss était avide d'information lui permettant d'aiguiser son jugement, de mettre en perspective ses appartenances culturelles. Il ne singeait pas les pratiques de son ami parce qu'il ne souhaitait pas intégrer ces éléments culturels. Ici, au contraire, Idriss ne demande qu'à intégrer la société parisienne; c'est le but de son voyage, sa plus profonde aspiration depuis le début du roman, même si, dans les faits, il ne procède jamais aux changements tant recherchés. Quand il se heurte à des pratiques nouvelles pour lui, comment prendre le train par exemple, il observe puis passe à l'action. Il en est de même lorsqu'il aborde ses premiers emplois à Paris, ou quand il passe du temps libre au café. Il scrute les gens, consigne les attitudes sans nécessairement en comprendre les motifs, puis il reproduit ce qu'il a vu, se concentrant si intensément pour copier parfaitement le modèle qu'il apparaît gauche, robotique, étrange. Il met entre parenthèses ses façons de faire ainsi que son identité, essayant de devenir comme l'autre. Cette attitude d'*observation-mimiques* se trouve momentanément interrompue lorsqu'il est placé devant son reflet qui se dessine dans les yeux de l'autre. En effet, lorsqu'un personnage renvoie à Idriss l'idée qu'il se fait de son identité, le protagoniste analyse cette projection et l'accepte ou la refuse, selon le cas. Quand ces évocations sont faites par des personnages français, Idriss les refuse à chaque fois. Ce n'est pas qu'il le fasse systématiquement, mais qu'après réflexion, il ne se reconnaisse pas dans l'image qu'on lui propose. Il en est ainsi parce que les situations d'altérité sont régies par une logique du

miroir. À partir de données qui leur sont familières, les personnages tentent de confiner Idriss dans un archétype qu'ils ont forgé de toutes pièces. Ils ne se demandent pas qui est Idriss; ils le jugent avant de le connaître, réfutant la possibilité qu'il y ait autre chose que ce qu'ils ont saisi chez le jeune homme. C'est à partir de ce qu'ils connaissent préalablement qu'ils accolent une étiquette au protagoniste. L'exemple le plus marqué est celui du marquis Sigisbert de Beaufond :

- Tiens, ça alors! Je vous aurais pris pour un Arabe.
  - Non, je suis berbère.
  - Arabe, Berbère, c'est kifkif, non?
  - Non.
  - [...]
  - Je te regarde et je me dis : c'est le Sahara qui vient à moi!
  - Le Sahara, dit Idriss, j'ai appris ça en France. Chez nous y a pas de mot pour ça.
  - Le Sahara, le désert, quoi!
  - Chez nous y a pas de mot pour désert.
  - Bon, alors si tu veux, les mots, c'est mon affaire. Je vais t'expliquer le Sahara.
  - Les Français, faut toujours qu'ils expliquent tout. Mais moi, je comprends rien à leurs explications. [...] Des photos, j'en vois partout. Des photos d'Afrique aussi, du Sahara, du désert, des oasis. Je reconnais rien. On me dit : « C'est ton pays ça, c'est toi ça. » Moi? Ça? Je reconnais rien!
  - C'est parce que tu ne sais pas. Il faut apprendre. Après tout, les petits Français apprennent bien la France à l'école. Je vais t'apprendre Idriss-du-Sahara.
- (p. 129-130)

Pour ce marquis, Idriss n'est rien d'autre que ce qu'il arrive à imaginer avec ses propres connaissances sur le Maghreb et le désert. Pourtant, le marquis n'est pas maghrébin et ne connaît du désert que ce qu'il en a lu. À ce propos, William Cloonan cite Tournier, dans son article « Word, Image, and Illusion in *La Goutte d'or* », pour expliquer cette attitude qui fait intervenir des jugements préconçus. Selon l'auteur de *La goutte d'or*, les référents culturels français qui s'appliquent au désert du Sahara ne signifient rien pour ses habitants qui sont pourtant, eux, en véritable contact avec ce lieu :

The Occidental notion of the Sahara desert, as Tournier's words indicate, is a concept unknown to its native inhabitants. The "Sahara" is as much a fantasized structure as a geographical location to those who live far from it, and the content

of this fantasy is made more precise through ignorance of the desert's actual physical nature<sup>60</sup>.

Le marquis Sigisbert de Beaufond n'a jamais été plus loin que ces quelques récits qu'il a lus et est persuadé que cela lui suffit pour saisir l'identité de son interlocuteur. Ce qu'Idriss essaie de lui faire voir comme étant son identité réelle, le marquis ne l'entend ni ne le voit parce qu'il a décidé de faire entrer le jeune Berbère dans un moule qu'il a bâti. Pour ce Français, Idriss ne peut être autre chose que ce qu'il a décidé qu'il serait, contrairement au protagoniste qui va vers lui, lui pose des questions. La réaction d'Idriss est elle aussi sans appel, étant donné qu'il refuse l'image qu'on lui propose. Ce marquis lui apparaît malsain et il le fuit. À chaque fois que les Français agissent de cette façon, il les fuit. Nous retrouvons un autre exemple de cette attitude lors de la rencontre avec Monsieur Mage. Ce réalisateur homosexuel, riche et connu, est fasciné par ce que dégage Idriss. Le protagoniste est seul lorsqu'il rencontre Mage, qui l'entraîne dans son bel appartement. Encore une fois, Idriss écoute attentivement l'autre qui semble avoir beaucoup à dire, ce qui permet à l'immigrant d'en apprendre davantage sur les Français. Pourtant, le sens de la conversation lui échappe complètement. Le vieux cinéaste est abasourdi lorsqu'Idriss lui révèle qu'il vient du désert, et c'est alors qu'il fait le rapprochement entre le jeune homme qui se tient devant lui et le personnage dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, une lecture qui l'avait grandement marqué. Monsieur Mage sort alors de sa bibliothèque le roman en question et en lit un passage à Idriss, afin de lui montrer la ressemblance qui existe entre le personnage du Petit Prince et lui. Il demande même au Maghrébin de jouer le rôle du Petit Prince en le plaçant dans une situation qui rappelle le roman :

- Tabelbala. Une oasis en plein désert.

Mage s'est brusquement levé. Il s'approche d'Idriss et le regarde fixement, ce qui aggrave son strabisme.

- En plein désert... dans les sables?

- Le sable, c'est pas ça qui manque, mais il y a surtout des cailloux. Le reg, on dit.

Mage se redresse, l'air désemparé. Il va, comme titubant, vers le bureau, et revient avec une feuille de papier à dessin et un marqueur jaune.

- S'il vous plaît, dessine-moi un chameau.

---

<sup>60</sup> William Cloonan, *op. cit.*, p. 468.

- Quoi? Un chameau?
- Oui, dessine-moi un chameau.

Docilement Idriss se met au travail. Mage se dirige vers sa bibliothèque. Il en tire un album illustré, revient s'asseoir en face d'Idriss, et change de lunettes. Puis il lit à haute voix :

*J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassé dans mon moteur. Et comme je n'avais avec moi ni mécanicien, ni passagers, je me préparai à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. C'était pour moi une question de vie ou de mort. J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours. Le premier soir je me suis donc endormi sur le sable à mille milles de toute terre habitée. J'étais bien plus isolé qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan. Alors vous imaginez ma surprise au lever du jour, quand une drôle de petite voix m'a réveillé. Elle disait :*

- Moi, les chèvres, les moutons, les chameaux, ça me connaît, lui dit Idriss en lui donnant son dessin. J'ai vu que ça pendant toute mon enfance.
- Et c'est ainsi, poursuit Mage les yeux levés vers lui, c'est ainsi qu'en pleine solitude, avec mon moteur cassé, j'ai vu arriver le Petit Prince des sables, toi Idriss. (p. 141-142, l'auteur souligne)

Il est intéressant de constater qu'Idriss prend la parole juste au moment où est censé le faire le personnage du Petit Prince, avec cette phrase célèbre : « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton<sup>61</sup>! » Sans s'en rendre compte, il consolide le lien qui l'unit au personnage de Saint-Exupéry. L'inférence que le lecteur fait à propos de ces phrases qui se ressemblent, de ces personnages qui se chevauchent pour ne faire plus qu'un, n'est pas faite par le protagoniste qui ne partage pas les mêmes référents culturels. Le Petit Prince est une figure de l'imaginaire bien connue dans la culture française. Idriss ne connaît pas l'auteur français parce qu'il se trouve devant un écart culturel; l'intertexte joue le rôle d'un filtre et ne permet pas à Idriss d'accéder à la compréhension. C'est pourquoi il n'a pas la réaction à laquelle nous nous attendons lorsque Mage lui demande de dessiner un chameau. Il rejoue le texte à son insu, invoquant par là cette candeur qui est l'apanage du Petit Prince. Le lecteur, comme le protagoniste, se rend compte ici de l'altérité qui creuse un fossé entre les cultures : ce qui est insaisissable pour Idriss est en fait la clef de cette situation, ce qui l'explique. Encore une fois, Idriss ne saisit pas ce dont il est question. Cette scène est trop problématique pour le

---

<sup>61</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « folio », n° 3200, p. 15.

protagoniste : « Idriss se lève pour tenter de secouer la fantasmagorie qui une fois de plus menace de l'emprisonner, comme dans un filet d'images. – Encore une histoire que je ne comprends pas. » (p. 142) Cette image du Petit Prince que Mage lui accole sans pousser plus loin son investigation de l'autre ne correspond pas à l'identité d'Idriss telle que celui-ci la conçoit. Mage a-t-il seulement pris le temps d'écouter Idriss et de comprendre qu'il est différent de ce personnage créé par Antoine de Saint-Exupéry? Il est évident que non. Pour le réalisateur, le seul trait identitaire qui importe est celui qu'il veut bien voir, c'est-à-dire l'origine maghrébine d'Idriss, ainsi que le peu d'emprise que la société parisienne a eu sur lui jusqu'à maintenant, son côté *non souillé*. Il en fait son Petit Prince. La réplique finale de Mage nous fait comprendre qu'Idriss joue un rôle de rédemption pour lui : il va jusqu'à remplacer la solitude de l'aviateur de Saint-Exupéry par sa propre solitude; il substitue la réalité aux personnages afin de voir son salut grâce à la fraîcheur, à l'innocence d'Idriss. Comme la sagesse du Petit Prince est issue du désert, le réalisateur a fait le rapprochement avec Idriss :

- Mais enfin, la solitude, ma solitude. Qu'est-ce que tu en fais de la solitude?
- La solitude, qu'est-ce que c'est encore?
- Je te l'ai dit, c'est un moteur cassé et personne, tu m'entends, personne! Et toi tu arrives tout à coup avec ta jolie petite gueule de bougnoule comme je les aime!
- [...]
- J'ai besoin de toi, tu m'entends? C'est inespéré, non?
- Vous avez besoin de moi pour quoi faire?
- Pour quoi faire, pour quoi faire! Tu fais semblant ou t'es vraiment débile? Pour vivre, nom de Dieu! (p. 142-143)

Dans ces deux passages, une fusion du réel avec l'image issue de la lecture s'opère. Idriss refuse le résultat de cette fusion qui est transposé sur lui parce qu'il lui est impossible de se reconnaître dans ce portrait imposé. Il en était de même devant les affiches au port de Marseille ou devant les vitrines du musée de Béni Abbès. On tente de le faire entrer dans un moule qu'il n'a pas choisi. Après tous les efforts qu'Idriss fait afin de connaître et comprendre les Parisiens, le voilà jugé rapidement comme quelqu'un qu'il n'est pas. Idriss ne peut que refuser les nouvelles composantes culturelles qui lui sont présentées par ces personnages. On pressent ici que le protagoniste ne se laissera pas complètement englober dans le monde de l'image, ni qu'il acceptera le portrait que ce monde se fait de lui. Pourtant,

malgré qu'Idriss ait refusé la projection de Mage, il se retrouve avec une idée encore moins précise de son identité. Il ne sait plus qui il est maintenant, et il commence à douter de ce qu'il souhaite devenir.

### 3.9 La bande dessinée

Quand Idriss se sent suffisamment à l'aise pour imiter ce qu'il a vu, il se rend à l'Électronic, où se rassemble une bande de garçons de son âge, et s'y assoit tranquillement pour lire une bande dessinée. Dans cette situation, les formes d'altérité sont multiples : le médium de la bande dessinée, le lieu où il se trouve, les gens qui l'entourent. Presque tous les aspects de la situation représentent de l'inconnu pour le nouvel arrivant, jusqu'à la musique de Renaud qui joue à la radio. C'est d'abord l'image, par le médium de la bande dessinée, qui dévoile à Idriss son aspect le plus trompeur : en parcourant la bande dessinée, il confond d'abord sa propre histoire avec celle imagée dans le livre, puis il confond le récit fictif avec ce qui se déroule à l'Électronic. Complètement dépassé par cet aspect encore inconnu de la culture occidentale, voire même abusé par lui, le protagoniste prend part à l'action, s'y sentant invité :

Assis seul à une table coincée près du bar, Idriss est plongé dans un recueil de bandes dessinées. L'ambiance du café se mêle vaguement aux aventures qu'il suit page par page. Les paroles inscrites dans les bulles se détachent silencieusement sur les dialogues, les appels et les exclamations qu'il entend autour de lui. Rêve-t-il? L'héroïne de cette histoire ressemble à la femme blonde de la Land Rover et aussi à la putain de Marseille. D'ailleurs elle roule dans la Land Rover, conduite par un homme au visage brutal, dans le reg de Tabelbala. [...] Elle tient un appareil de photo.

- Hé petit! s'écrie la bulle qui sort de sa bouche, ne bouge pas trop, je vais te photographier.

[...]

La voix de Renaud s'impose brutalement :

[...]

*On va aux putes just' pour mater*

*Pour s'en souv'nir l' soir dans not' pieu.*

[...]

Idriss lève les yeux. Il n'est nullement surpris de voir accoudés au bar l'homme et la femme de la bande dessinée. Il les reconnaît, bien qu'ils ne soient pas habillés comme dans la Land Rover. C'est tout à fait normal qu'ils se trouvent là et qu'ils poursuivent leur discussion orageuse.

[...]

Idriss ne sait pas s'il rêve ou s'il vit une scène réelle. La femme blonde de la Land Rover est seule, debout contre le bar. Son regard se tourne vers lui, mais il semble qu'elle ne le voit pas. Elle est myope, ou c'est lui qui est devenu transparent. Le juke-box hurle de plus belle :

[...]

*J'ai envie d' tout casser...*

Idriss s'est levé et s'approche de la femme. Il franchit un pas, il entre de plain-pied dans la bande dessinée. Il a toute l'audace d'un héros imaginaire.

- Tu me reconnais? C'est moi que tu as photographié à Tabelbala.

Elle ne comprend pas.

- Quoi? Qu'est-ce qu'il veut celui-là?

- C'est moi, Idriss de Tabelbala. Tu m'as dit : « Je t'enverrai ta photo. »

Regarde, c'est écrit dans le journal.

Il lui montre la bande dessinée.

- Il est fou. Qu'est-ce que ça veut dire? (p. 166-170, l'auteur souligne)

Au terme de l'altercation, Idriss aboutit au poste de police : habilement manipulé par le grand Zob – un habitué de l'Électronique qui garde rancune à Idriss parce qu'il n'est pas parvenu à lui soutirer de l'argent – le protagoniste s'est vu impliqué dans une bagarre qu'il n'avait pas voulu provoquer. La situation a dégénéré au point où il ne peut qu'avoir peur et reculer devant cette altérité. Ce n'est pas un simple refus de l'image qu'on se fait de lui, mais une fuite motivée par la crainte de se perdre complètement. Il sait bien qu'il n'est déjà plus lui-même, que son identité s'est diluée au contact de la culture française, mais il a encore ce réflexe de préservation face à la tournure dramatique des événements. Plus tard, alors que le protagoniste comprendra que l'image est perfide et qu'il ne souhaite plus la côtoyer comme un acolyte, il démystifiera l'épisode de la bande dessinée : ici, seule l'image est responsable de sa confusion et de la dégradation de la situation. Certains autres aspects culturels en jeu, comme la musique, ne sont pas nécessairement à condamner. Par contre, à sa sortie du poste de police, Idriss n'est pas encore dans de telles dispositions mentales. À ce moment, pour lui, tous les éléments culturels qui lui sont étrangers lui apparaissent trompeurs : « C'est la faute à la bande dessinée, et aussi à la musique qui gueulait dans le café, et à la femme blonde. Et au fond, je me demande si c'est pas le grand Zob qui a tout fait exprès! » (p. 171) Cette situation d'altérité est marquante pour le personnage dans son parcours culturel. En effet, Idriss se rend compte, tout à coup, que sa culture de rêve, celle qu'il a idéalisée depuis plusieurs mois, voire des années, n'est peut-être pas aussi parfaite et accueillante que ce qu'il avait cru. À ce stade-ci, le protagoniste n'est pas encore parvenu à considérer son identité comme incompatible

avec certains aspects de la culture parisienne. Il se croit seulement à la frontière de la sémiotique, et maintenu dans cet espace sémiotique par les Parisiens avarés de leur culture. Il est vrai qu'il n'est pas facile d'assimiler les éléments d'une nouvelle culture et qu'il est ardu de s'y intégrer. Toutefois, il s'agit d'un accomplissement possible. Pour le personnage d'Idriss, ce ne serait possible qu'en se reniant complètement, puisque son identité réclame des composantes culturelles qui ne peuvent coexister avec certains traits de la culture parisienne; des composantes qui se rattachent plutôt aux cultures maghrébine, algérienne et oasienne. Nous le constatons lorsqu'Idriss se rebute face à l'idée que d'autres personnages, parisiens, se font de lui, lorsqu'il refuse d'entrer dans le modèle préconçu qu'on lui impose. Idriss, lui, ne fait pas encore ce raisonnement. Il s'échinera donc un peu plus à intégrer la culture parisienne jusqu'à ce qu'un élément plus marquant, plus déchirant que les autres, lui fasse prendre conscience de son incapacité intrinsèque à ajouter certains éléments culturels parisiens à son identité.

### 3.10 *La création de mannequins*

La scène au cours de laquelle Idriss est amené à servir de modèle pour la création de mannequins de type maghrébin, pour les vitrines d'un magasin d'uniformes, constitue cet épisode décisif qui pousse le personnage à arrêter sa quête de la culture parisienne. D'innombrables rencontres générant des situations d'altérité, radicale ou non, se sont succédées au cours des semaines que le protagoniste a passées à Paris. Idriss n'a jamais pu se reconnaître dans la projection de son identité que les Parisiens lui ont renvoyée. Il aime pourtant les facilités que lui offre la ville, ainsi que la vie au foyer Sonacotra. Son parcours n'a pas été désastreux au point de le convaincre de rentrer à Tabelbala. Au contraire, Idriss comprend plus que jamais que son oasis n'est pas pour lui. Toutefois, il s'est heurté plusieurs fois à la logique du miroir, quant à l'altérité interculturelle. Il s'est aperçu, par le biais d'expériences frustrantes et parfois douloureuses, que beaucoup de gens, des Parisiens en l'occurrence, réduisaient constamment les autres à leur origine. On lui dit : *D'où viens-tu, toi qui sembles différent? D'ailleurs? Alors, tu ne peux pas être comme moi, tu n'es pas l'un des miens. Tu es autre et je te maintiens à la périphérie de ma culture.* Dans ces conditions, Idriss n'a pas pu intégrer une quantité suffisante de composantes culturelles parisiennes pour sentir qu'il fait partie de cette culture, qu'il a véritablement franchi la frontière et se trouve à

l'intérieur de la sémiosphère parisienne. Il est vrai que nous nous sommes concentrée sur les situations décisives quant à son choix de sémiosphère. Il ne faudrait pas croire pour autant qu'Idriss n'a rien assimilé de la culture française. Il a intégré à son mode de vie beaucoup d'aspects qui n'existent pas à Tabelbala. Toutefois, il est catégoriquement impossible de prétendre qu'Idriss se tient avec bonheur dans la sémiosphère française. Son désir d'intégrer cette culture, cette vie parisienne, est cependant si fort qu'il est prêt à se faire malmené longtemps avant de renoncer. Lorsqu'arrive l'épisode de la fabrication de mannequins, Idriss a commencé à douter de la possibilité de s'intégrer à la culture parisienne. Cette ultime expérience problématique a donc pour effet de le convaincre de s'extraire de cette culture, de retourner vers une sémiosphère où il se reconnaît des appartenances, tout en restant à Paris, une ville qu'il apprécie tout de même. Idriss a maintenu jusqu'à ce moment la croyance selon laquelle une partie de lui-même lui était enlevée lorsqu'une image de lui était faite (photo, peinture ou empreinte corporelle). Il n'est pas complètement convaincu de la validité de cette théorie, mais il ne peut se résoudre à l'abandonner. D'ailleurs, il sent qu'il se dissout au cours des différentes rencontres qu'il fait. L'altérité par l'image lui donne l'impression de perdre des morceaux de lui, chaque fois. C'est pourquoi Idriss s'est efforcé de conserver les représentations iconiques qui ont été faites de lui. Cette fois-ci, il sait qu'il lui sera impossible d'en faire autant puisque le but de créer des mannequins est de les placer dans une vitrine, pas de les offrir au modèle. De plus, des dizaines de mannequins seront produits. Idriss se retrouvera donc dilué des dizaines de fois dans ces êtres de plâtre : « Il se voyait multiplié par dix, par cent, 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. Comment se ferait la métamorphose, il n'en savait encore rien. » (p. 182) C'est ainsi qu'il se retrouve un matin, rue Jean-Jaurès, chez Pantin, « société Glyptoplastique » (p. 183). À l'usine, on commence par faire une empreinte de son visage. Ensuite suivra l'empreinte du reste du corps, la première étant l'avant-goût de la seconde. Idriss retient son souffle et immerge son visage dans la pâte. Il reste ainsi environ une minute au bout de laquelle il s'arrache de la substance, laissant pris dans le moule ses deux sourcils. Dès la première étape du moulage, ses doutes se voient confirmés quant aux morceaux de lui-même qu'il abandonne dans le processus de reproduction. Les craintes qu'il avait mal réussi à faire taire, ces craintes qui lui venaient des superstitions de son oasis natale, de sa famille, ressurgissent toutes à cet instant. Mais Idriss n'a pas le temps de s'apitoyer sur

son sort que la seconde empreinte doit être faite. L'expérience se poursuit et le protagoniste se retrouve enseveli dans une substance visqueuse de laquelle on l'extraira par la suite. De nombreux préparatifs auxquels le personnage ne comprend rien sont accomplis, puis le robinet est ouvert et Idriss est enveloppé dans un mélange boueux et vert qui lui monte jusqu'au nez. L'angoisse grandit en lui en même temps que le souvenir de son ami Ibrahim, enseveli vivant sous les sables et les pierres du Sahara. Trois minutes suffisent à la pâte pour qu'elle se solidifie. Ensuite, Idriss est extrait du moule à l'aide d'un trapèze. Les Parisiens qui assistent et procèdent à la fabrication ne perçoivent pas la situation de la même façon que le protagoniste :

La masse d'alginat laissait émerger le corps nu en produisant de terribles bruits de pet, de succion et de déglutition.

- On croirait assister à la naissance d'un enfant, prononça Bonami.

- Ça ressemble plutôt à un veau qu'on arrache du ventre d'une vache!

Les hommes du premier étage lâchèrent la corde du palan, et aidèrent Idriss à prendre pied. Nu, le corps luisant d'un vernis glaireux, il titubait comme un naufragé.

[...]

- Ça a été un peu rude, hein, mais quelle passionnante aventure! La naissance d'un enfant, oui, c'était 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. (p. 188-189)

On l'arrache de la matrice boueuse comme si on donnait naissance au jeune homme, qui est aussi perdu que s'il venait au monde; mais le fruit de cette naissance est plutôt l'empreinte de son corps qui servira de modèle aux mannequins de chez Tati. Le protagoniste se sent perdu, désorienté, vidé de sa substance, et il ne sait plus à qui ou à quoi se raccrocher pour reprendre pied. Pour lui, il s'agit de la mutilation de son être. Il en est si bouleversé qu'il peine à marcher, complètement absent, rendu inapte par l'expérience, comme si c'était son âme qu'il avait dû abandonner dans le processus. Reconduit chez lui, suite à cette épreuve, il ne peut plus accepter de proposition venant de ce monde illusoire et déstabilisant. Comme il ne veut plus rien avoir à faire avec cet univers qui le malmène, Idriss fait son choix définitif : il retourne à une culture qui lui est familière et dans laquelle il se reconnaît spontanément, la culture arabe. Il ne souhaite plus s'intégrer à la culture parisienne qui vient de lui révéler un de ses aspects les plus troublants : « Les jours qui suivirent, Idriss, recru d'épreuves, ne quitta guère le foyer de la rue Myrha. Il ressentait le besoin de se protéger du monde extérieur, et

voulait éviter ses pièges et les mirages qui se dressaient sous ses pas. » (p. 190) Les images et leur machiavélisme ont eu raison de lui : il sent qu'il a été annihilé par cette société, cette sémiosphère française qui met l'image au centre de tout. Arlette Bouloumié, dans son ouvrage intitulé *Michel Tournier. Le roman mythologique*, exprime cette prise de conscience en affirmant que le protagoniste réalise enfin qu'aucune image produite par la culture française n'est indiquée pour lui : « Il ne se reconnaît pas plus dans l'image exaltée du "petit prince des sables" que dans l'image dégradée du "bougnoule", ces reflets de lui-même que lui propose la société occidentale<sup>62</sup>. » Continuer plus loin dans sa quête de la culture française et de ses images serait alors un acte aveugle et autodestructeur. Idriss ne *peut* pas continuer. Sans non plus refaire le chemin inverse et rentrer à Tabelbala, il effectue un repli vers les sémiosphères qui lui sont familières. C'en est fini de son exploration des cultures occidentales; il a observé et expérimenté, maintenant il se choisit des composantes dans lesquelles il se reconnaît, au lieu de se perdre et se blesser.

### 3.11 L'enseignement de la calligraphie

La découverte de la calligraphie arabe est la dernière situation d'altérité racontée dans le roman *La goutte d'or*. Depuis un moment, le protagoniste a abandonné ses tentatives d'intégration à la culture parisienne. Il passe ses journées au foyer peuplé d'immigrants du Maghreb et du Moyen-Orient. Les nouvelles composantes culturelles qu'il apprivoise à leur contact l'interpellent beaucoup plus que tout ce qu'il a pu découvrir dans la société parisienne. La radio, par exemple, que la culture parisienne valorise de moins en moins, la remplaçant par la télévision, représente une découverte fascinante pour le protagoniste. En effet, guidé par des initiés, les retraités du foyer Sonacotra, Idriss écoute la voix du Maghreb, la voix du Caire et même de plus loin :

La radio – qu'on n'entendait qu'à certaines heures et parfois l'oreille appliquée contre le récepteur – c'était Le Caire, Tripoli ou Alger, la langue arabe, les discours politiques et surtout le Coran et la musique traditionnelle. Idriss, échaudé par ses mésaventures, recherchait la compagnie de ces aînés qui l'accueillaient avec bienveillance et l'initiaient au monde invisible et bruisant de l'ionosphère. (p. 191)

---

<sup>62</sup> Arlette Bouloumié, *op.cit.*, p. 146.

Ce sont les échos de leur pays natal que ces hommes recherchent. Ils n'écoutent pas la musique de Renaud et d'autres, la radio comme celle qui joue à l'Électronique. Pour eux, c'est toute la culture française qui est un piège, et l'image en est la figure de proue, car elle leurre tous les imprudents, comme Idriss, qui n'y prennent pas garde. Ces hommes ont trouvé leur secours, le signe sonore, qui transporte intacte la culture du lieu d'origine. Avant de quitter Tabelbala, Idriss avait déjà eu affaire à ce langage sémiotique, et les gens de son peuple y voyaient une utilisation des signes tout à fait acceptable. Tous en chœur, ils chantaient la chanson de Zett Zobeida, cette chanson qui a tant charmé le protagoniste :

*La libellule vibre sur l'eau  
Le criquet grince sur la pierre  
La libellule vibre et ne chante parole  
Le criquet grince et ne dit mot  
Mais l'aile de la libellule est un libelle  
Mais l'aile du criquet est un écrit  
Et ce libelle déjoue la ruse de la mort  
Et cet écrit dévoile le secret de la vie. (p. 30, l'auteur souligne)*

Cette chanson agit sur Idriss tel un mantra positif; ville après ville, au fil des expériences qu'il vit, il récite intérieurement les mots de la chanson de la mystérieuse danseuse. Alors qu'il a constamment fait le choix d'aller vers la culture française représentée par la femme blonde, Idriss garde toujours en tête la chanson qui lui vient de sa culture d'origine. À aucun moment, il n'a rejeté en bloc les appartenances culturelles qui lui viennent de Tabelbala; il effectue plutôt un tri minutieux, au fur et à mesure de ses découvertes de nouveaux éléments culturels, entre toutes les appartenances à sa disposition. Le nouvel engouement du protagoniste pour la radio arabe se présente donc comme un retour vers la tradition qu'il a connue dans son oasis natale, des retrouvailles avec son mantra qui n'avait plus une valeur positive depuis que la prostituée en imprégnait le souvenir. Quoiqu'Idriss ne soit pas particulièrement pratiquant, la prière à la radio est aussi un élément réconfortant parce qu'il rassemble les gens que le protagoniste apprécie. De plus, la radio permet la révélation de la voix d'Oum Kalsoum, la diva arabe qu'Idriss apprend à découvrir grâce à son ami égyptien. C'est ainsi que la grande chanteuse remplace les autres femmes dans le cœur d'Idriss, devenant cette figure de proue de la nouvelle culture de prédilection du protagoniste. Plus encore, Oum Kalsoum apparaît comme ayant un pouvoir réhabilitant : elle redore le symbole que constitue Zett Zobeida, symbole qui avait été entaché par la prostituée de Marseille :

[Il] l'écoutait des heures durant, et peu à peu le souvenir de Zett Zobeida s'imposait à son esprit. C'était la même voix, un peu trop grave pour une femme, la voix de jeune bédouin dont Oum Kalsoum avait pris l'apparence au début de sa carrière, avec des intonations charnelles d'une déchirante tristesse. Idriss revoyait alors le ventre luisant et noir de la danseuse, cette bouche sans lèvres par laquelle s'exprimait tout le corps pudiquement voilé. (p. 196-197)

Richard Shryock va même jusqu'à dire que la chanteuse arabe constitue « the unifying element<sup>63</sup> » qui amènera le protagoniste à faire la paix avec sa culture d'origine et à ne plus chercher à tout prix un monde meilleur. Idriss se replie donc vers des cultures orientales par le biais de la radio et d'Oum Kalsoum, mais aussi par la fréquentation des retraités du foyer où il vit. Pendant quelque temps, il ne sort plus du foyer, *oasis* rassurante et protectrice; il ne va plus dans les rues de Paris où il risque de se perdre encore dans une culture qui lui est hostile. Cette fois-ci, nous pourrions presque dire qu'Idriss rejette en bloc une culture, la culture parisienne, si ce n'est du fait qu'il demeure à Paris. Il ne retourne pas à Tabelbala ou dans l'une des villes algériennes qu'il a visitées lors de son périple. Ainsi, le protagoniste choisit la ville de Paris, mais il n'est pas encore suffisamment outillé pour en affronter la culture sans se blesser; il est encore hésitant quant à son identité. C'est alors que Mohammed Amouzine, le nouvel ami égyptien d'Idriss, lui fait rencontrer le maître de calligraphie. Étant donné que les éléments culturels que les retraités présentent à Idriss lui plaisent, celui-ci accepte de s'essayer à la calligraphie. L'auteur ne dit pas si Amouzine sait à quel point cette étude peut aider Idriss, mais nous supposons qu'il en a une bonne idée parce qu'il s'agit d'un personnage sensible à la dichotomie du signe et de l'image telle qu'elle est présentée dans le roman. En effet, le vieil Égyptien croit en la puissance du signe :

- Cet aveugle de naissance voyait notre chanteuse nationale comme une couleur, la couleur verte! Et il a précisé : « Sa voix a autant de nuances que tout le vert de la nature, et le vert est la couleur du Prophète. »

Amouzine, ayant rapporté ce propos, se taisait et souriait en regardant Idriss. Ce garçon si jeune comprendrait-il que la parole soit assez puissante pour faire voir un aveugle, que le signe soit assez riche pour évoquer la couleur verte dans sa tête enténébrée? (p. 196)

---

<sup>63</sup> Richard Shryock, *loc. cit.*, p. 70.

Qu'Amouzine sache ou non la portée de son geste importe peu; le maître de calligraphie, lui, sait exactement d'où vient Idriss, quelles tentations il a subies, quelles déceptions aussi, et dans quel état d'esprit il se trouve au moment de leur rencontre. Cet homme partage les croyances oasiennes quant à l'image et à la culture française. Selon lui, l'image aurait dû confondre Idriss jusqu'à lui faire accepter une situation dans laquelle il serait constamment avide d'images qu'il irait chercher au cinéma, sur les affiches publicitaires, sur des photos, dans des vitrines, etc., comme c'est le cas pour la plupart des jeunes Maghrébins immigrés à Paris. Cependant, il ne serait jamais complètement satisfait de ce qu'il trouverait, parce que l'image est menteuse et fait miroiter des possibilités qui n'existent pas vraiment. Il ne pourrait que continuer à se gaver de ces images, comme d'une drogue, en désirant toujours plus, mais n'arrivant jamais à se rassasier. Heureusement, Idriss possédait, au commencement du roman, quelques atouts qui lui ont permis de ne pas se perdre complètement dans le cycle infernal de l'image. Entre autres atouts, nous connaissons la chanson de Zett Zobeida, ainsi que son penchant pour les femmes mystérieuses. Si ce n'avait été du conte de Barberousse, Idriss aurait peut-être choisi la femme du Sahara plutôt que la femme blonde de Paris. Le penchant qu'il a pour ces deux femmes se maintient du début à la fin du roman, et c'est en partie ce penchant qui ramène le protagoniste vers une culture qu'il connaît et dans laquelle il trouve sa place. Pendant un certain temps, Idriss a aussi possédé la goutte d'or, ce talisman qui l'a protégé de l'emprise de l'image jusqu'à ce que son désir de la femme blonde soit plus fort et lui fasse perdre ce signe pur. Le protagoniste a cependant perdu son talisman suffisamment tard pour retarder l'emprise de l'image sur lui, ce qui lui a permis de se retirer à temps de la société parisienne pour se sauver, et ce, malgré le fait qu'il se sente complètement dépossédé de lui-même après l'expérience de la fabrication des mannequins. Bien sûr, il s'agit là du point de vue du maître de calligraphie, un tiers, mais Idriss, au stade où il se trouve au moment de leur rencontre, est tout disposé à adhérer à cette vision des choses. Il se plonge donc dans les enseignements du maître, allant encore une fois à la rencontre de l'altérité, et tente de se libérer complètement de l'ascendant de l'image. Selon Michel Tournier : « [Le] signe a sa beauté. C'est celle qui éclate dans la calligraphie. Par

l'arabesque, l'infini se déploie dans le fini<sup>64</sup>. » Ainsi, Idriss effectue un retour vers le signe en empruntant la voie par laquelle s'exprime sa beauté, pour l'auteur.

Au début, Idriss apprend à reconnaître les signes écrits, ensuite il apprend l'art qui entoure la calligraphie : comment se procurer les outils nécessaires et s'en occuper, comment respirer au moment de l'écriture, etc. Il assimile jusqu'à l'état d'esprit qui doit être le sien lors de l'exercice de la calligraphie. Cet enseignement s'accompagne aussi d'une idéologie anti-image. En effet, le maître met en garde ses élèves contre la perfidie de l'icône et les risques qu'elle comporte. Le maître souhaite protéger ses apprentis par ses mises en garde parce que, selon lui, l'image utilise des moyens subtils, mais puissants, pour détourner les hommes et les femmes de leur vie et les asservir. Idriss reconnaît dans les paroles de son maître les pièges dans lesquels il est tombé. Finalement, l'enseignement d'Idriss tire à sa fin lorsque le maître livre le conte de la Reine blonde. Le titre du conte est à lui seul suffisant pour faire trembler Idriss, lui qui ne se sent pas encore complètement libéré de l'emprise de la Française blonde qui symbolise pour lui la culture parisienne. Pourtant, le maître assure que ses élèves sont prêts à recevoir cet ultime enseignement. Dans un grand respect, Idriss s'apprête donc à recevoir une dernière parole, une dernière arme pour se défendre dans l'univers où il se trouve, dans cette culture de l'image.

Ce conte, placé à quelques pages de la fin du roman de Tournier, est une mise en abyme de la situation d'Idriss en tant qu'apprenti calligraphe. En effet, dans le récit, un jeune Arabe qui étudie la calligraphie avec un maître est confronté au portrait d'une reine aux cheveux blonds, infamie pour son peuple qui croit que la procréation ne doit pas se faire sous le soleil et que l'astre punit les pécheurs en teintant de doré les cheveux de l'enfant né de cette union impardonnable. Malgré l'abjection de ses cheveux, cette reine est d'une beauté insoutenable. De son vivant, elle cause morts et tourments, c'est pourquoi elle se cache pudiquement derrière un voile. Après sa mort, son portrait, sublimation de sa beauté, cause encore plus de ravages chez les hommes. À la suite de nombreuses péripéties au cours desquelles le portrait apparaît comme indestructible, protégé par son pouvoir maléfique, il aboutit chez un pêcheur,

---

<sup>64</sup> Michel Tournier, *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 170.

le père de l'apprenti calligraphe. Comme d'autres hommes avant lui, le père sombre dans la misanthropie et la dépression, passant tout son temps à contempler l'effigie de la reine. Le fils, alarmé, parle de cette situation à son maître qui entreprend alors de lui enseigner la lecture des images. Le jeune homme apprend à déceler les signes à travers les traits de l'image : en les observant, il met en mots ce qu'il voit et en obtient alors une version transcendante. Les portraits sont, selon le maître, les images les plus insaisissables :

De ce jour l'adolescent s'avança dans le monde redoutable des images armé de son calame et de ses signes calligraphiés, comme un jeune chasseur s'enfonce dans une forêt obscure avec son arc et ses saquettes. Mais entre toutes les figures, son maître lui enseigna à redouter le visage humain, parce qu'il est pour les illettrés la source la plus vive de crainte, de honte et surtout de haine et d'amour. (p. 209)

Ces visages à déchiffrer représentent donc le plus grand défi de l'élève, mais le seul qui importe à ses yeux puisque c'est d'un visage que son père est épris. Lorsque le maître a terminé de divulguer son enseignement, il donne congé à son élève, l'assurant qu'il peut maintenant affronter seul le terrible portrait. Profitant de l'absence de son père, le jeune homme se met au travail. Il regarde l'image, reconnaissant qu'elle est bouleversante, mais entreprend tout de même de la traduire en mots sur ses feuilles. Au bout d'un certain temps, le jeune calligraphe obtient une série de traits, les différentes facettes de l'identité de la reine, qui composent le visage de cette femme morte il y a longtemps. En superposant ces feuilles et en les plaçant à la lumière, il fait apparaître le visage de la reine, transformé, accessible, sans ce pouvoir hypnotisant qui asservissait les hommes. À travers les symboles calligraphiques du jeune homme, le visage de la reine peut être regardé sans danger. Le calligraphe comprend alors, à la lecture de la traduction qu'il a faite, pourquoi le portrait causait autant de tort :

[Il] prêta sa voix claire d'adolescent à ce chant mélancolique, où une fillette malaimée en raison de ses origines infamantes devenait une jeune fille dangereusement désirée, puis une femme haïe par les uns, adorée par les autres, et ne trouvait finalement une sorte de paix que dans l'exercice austère et solitaire du pouvoir. (p. 215-216)

C'est alors que le père arrive dans le réduit où il cachait son portrait chéri. D'abord en colère contre son fils à qui il avait interdit de se trouver à proximité du portrait, il se penche ensuite sur le travail de celui-ci et se trouve en un seul coup libéré d'un fardeau immense :

« Antar laissa tomber son harpon et se saisit des feuilles pour mieux les scruter. Il était subjugué par cette version divine du portrait dont il subissait depuis si longtemps l'esclavage brutal. » (p. 215) Le portrait de la Reine blonde nous apprend que cette image est une histoire, une composition de plusieurs éléments qui constituent ensemble l'identité plurielle de la femme qu'elle a été. Au moment de la production du portrait, son identité se composait d'un certain nombre d'appartenances qui se reflètent désormais, et pour l'éternité, dans les traits de pinceaux sur la toile. Cette identité est figée dans le temps et dans l'espace.

Le fils apprend ensuite au père à lire les images comme il sait le faire pour donner à ce dernier la possibilité de se protéger du pouvoir dominateur de celles-ci; tout comme le maître de calligraphie d'Idriss lui a donné des outils pour affronter la société dans laquelle il vit sans se heurter aux images dangereuses. Il n'est pas possible, pour le protagoniste comme pour les autres, d'occulter les images en se tenant au cœur du monde occidental. Apprendre à *lire* les images, les démystifier afin de les côtoyer sans danger devient alors nécessaire. Richard Shryock va jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'une manière de garder un pouvoir sur ces images, qui sont à l'origine des productions de l'homme : « The only way to have some power over the producers of these images is to be able to read through what they produce. Reading thus functions as a means of empowerment<sup>65</sup>. » Selon cet auteur, les producteurs d'images, les Occidentaux en l'occurrence, sont les détenteurs du pouvoir et inculquent à l'image leurs propres intentions assimilatrices. Ainsi, si l'image apparaît comme différente de l'identité du personnage, c'est qu'elle cherche à le faire devenir ce que ses concepteurs souhaitent que le personnage devienne. Si Idriss n'avait pas eu les outils nécessaires à retarder son assimilation, et s'il n'avait pas suivi l'enseignement de la calligraphie, il serait devenu, à l'instar des autres immigrants de sa génération, ce que les images lui auraient dicté.

Cette rencontre avec l'altérité radicale que représente la calligraphie est une rencontre heureuse pour le protagoniste. Elle lui révèle à la fois des éléments nouveaux qui lui plaisent, et des éléments qu'il possédait déjà en lui, mais qu'il avait oubliés, qu'il avait fait taire ou qu'il avait mis de côté depuis l'apparition de la femme blonde, et donc de la culture française,

---

<sup>65</sup> Richard Shryock, *loc. cit.*, p. 74.

dans le désert près de Tabelbala. Plus il approfondit sa découverte de l'altérité, plus il sent en lui des échos de son passé. Il découvre que cet enseignement crée une résonance particulière en lui. La chanson de Zett Zobeida accorde d'ailleurs une grande importance au signe écrit : « Mais l'aile de la libellule est un libelle / Mais l'aile du criquet est un écrit » (p. 30) Étant donné qu'Idriss s'est répété intérieurement cette chanson, il n'est pas étonnant de le voir ensuite s'intéresser à l'écriture. C'est comme s'il avait attendu depuis toujours cette révélation de lui-même :

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 plages de durée étaient un don de son enfance, et qu'il les retrouverait désormais par l'étude, l'exercice et le désintéressement. D'ailleurs la faculté offerte au calligraphe d'allonger horizontalement certaines lettres introduit dans la ligne des silences, des zones de calme et de repos, qui sont le désert même. (p. 199)

Il s'agit à la fois d'une découverte sur son identité et d'une réconciliation avec ses origines qu'il avait tenté de renier en partie en quittant l'oasis dans laquelle il est né. Cette révélation d'une partie de lui-même répond à un besoin immédiat : Idriss souhaite à la fois se protéger de la culture parisienne et de ses images qui l'avaient trompé et fourvoyé au point de ne plus savoir qui il était, mais également, il souhaite se redécouvrir, lui Idriss, après tout son parcours. Il désire définir son identité qu'il n'avait su saisir vraiment au cours de toutes ses rencontres avec différentes altérités. Il se redéfinit ainsi comme *Idriss de Paris*, baignant indiscutablement dans la culture arabo-islamique et finalement heureux de ce compromis entre la vie à Paris et la vie à Tabelbala. Sur le traversier qui amenait Idriss en France, l'orfèvre lui avait dit que la religion est une porte de salut pour le musulman qui s'éloigne de chez lui. En culture étrangère, mieux vaut garder des bases solides afin de ne pas se perdre. C'est à travers la calligraphie qu'Idriss retrouve Dieu, et non par la prière, mais il s'accorde tout de même avec l'idée de son compagnon de voyage. Cet état d'esprit, ce choix identitaire nous est confirmé par le dernier chapitre du roman. En effet, Idriss a fait la paix avec ses désirs, il a mis le doigt sur son identité et se sent heureux dans ce choix d'appartenance. C'est alors que la goutte d'or, signe pur absolu, se manifeste à lui de nouveau. Lorsque le protagoniste retrouve sa goutte d'or dans la vitrine de la bijouterie, nous retrouvons la paix intérieure du personnage, alors qu'il quittait l'oasis au début du roman, un état d'âme sans

contredit plus sain que celui qui vient après, une fois qu'il a quitté l'oasis. La goutte d'or, tout ancrée qu'elle est dans la culture saharienne, rappelle à Idriss qu'il est à nouveau un homme libre, puisque telle est sa signification, selon les dires de l'orfèvre. Il s'est débarrassé de son asservissement à l'image qui avait commencé à son arrivée à Marseille, et même plus tôt. Alors que le personnage avait perdu sa liberté au moment où il avait franchi la frontière de la sphère française, en cédant sa goutte d'or à la prostituée, il retrouve cette liberté au moment de l'affirmation de son identité. Son bonheur est immense : il danse dans une rue de Paris, accompagné de son marteau-piqueur, oubliant où il se trouve et ce qui s'y passe :

Elle était là, suspendue derrière cette simple vitre, et Idriss la regardait appuyé sur son formidable outil à défoncer le bitume. Il avait oublié ses compagnons, le chef de chantier qui s'impatientait, la place Vendôme avec son empereur sur sa colonne. Il revoyait Zett Zobeida dansant dans la nuit avec ses bijoux sonores, avec sa goutte d'or silencieuse. [...] Idriss se déplaça sans arrêter son outil. Il fut étonné de le trouver si léger, sautillant sur la surface du trottoir. C'était sa danseuse, sa cavalière infernale, Zett Zobeida métamorphosée en robot enragé.

Dansant sur la place avec son marteau-piqueur, il ne vit pas la vitrine de CRISTOBAL & Co se fendre de haut en bas. Il n'entendit pas le hululement de la sirène d'alarme déclenchée par les palpeurs sismiques. Ding, ding, ding. Idriss danse toujours avec en tête une fantasmagorie de libellules, de criquets et de bijoux agités d'une trépidation forcenée. [...] Sourd et aveugle, Idriss continue à danser devant la goutte d'or avec sa cavalière pneumatique. (p. 220)

Selon Richard Shryock, cette scène finale s'explique par la fusion symbolique d'Idriss avec sa goutte d'or. Les attributs du signe pur se reflètent chez le personnage alors qu'il a retrouvé la pleine possession de ses moyens. Le protagoniste a bel et bien échappé aux griffes de la société parisienne tout en ayant gardé la possibilité de rester à son contact; il n'est pas entré dans le moule qu'elle avait prévu pour lui et il a ainsi gardé son individualité intacte. Si la goutte d'or se manifeste à lui de nouveau, c'est qu'il est devenu, ou plutôt redevenu le jeune homme qu'il était déjà à Tabelbala :

Having entered into the realm of "le signe pur, la forme absolue", his position can be described as apparently outside signification, and outside of ideology. Just as the golden drop does not imitate nature, he does not imitate the other North Africans. The jack hammer is transformed into a calligraphy pen with which Idriss "rewrites" his work and his world. Because he has the tools to give

new meanings to his world, he is not so completely at the mercy of the powerful images of dominant society<sup>66</sup>.

Le parcours culturel du personnage principal du roman de Michel Tournier apparaît plus complexe lorsqu'il est analysé du point de vue des appartenances culturelles intégrées ou refusées par le personnage que lors de notre premier survol du roman, alors que nous ne suivions que son passage à travers différentes cultures. En effet, Idriss se lance à la conquête de la culture française, au début du roman, avec en lui le désir ardent de devenir français, de rejeter la culture oasienne dont il est issu. Toutefois, chaque fois qu'il se retrouve devant la possibilité d'intégrer une composante culturelle française, il découvre que son identité est complètement en désaccord avec l'élément rencontré. Chaque fois, Idriss est déçu, voire blessé, par l'attitude de l'autre, lorsqu'il s'agit de personnages, ou par les découvertes qu'il fait. La mer, par exemple, ne pouvait pas le blesser comme l'ont fait les Français, mais elle s'est révélée décevante face aux attentes du protagoniste. Il n'y a que la ville de Paris, dans tous ses aspects différents de l'oasis de Tabelbala, qui a réussi à combler les attentes d'Idriss. D'abord, ce qu'il peut y voir, lorsqu'il vagabonde dans ses rues, le fascine : « [Depuis] son arrivée à Paris, Idriss ne faisait qu'aller de vitrine en vitrine. Quand il traversait une rue, c'était presque toujours après s'être empli les yeux du décor d'une devanture pour aller voir celle du magasin d'en face qui lui faisait signe. » (p. 160) Malgré ses démêlés avec la culture française et les Parisiens, l'engouement du protagoniste pour les vitrines de Paris ne s'estompe pas. Il y a aussi les possibilités de travail qu'offre la vie à Paris. Idriss, avec l'aide de son cousin, décroche un certain nombre d'emplois à court terme qui lui permettent de gagner sa vie. Ces emplois le comblent et c'est avec une joie constamment renouvelée qu'il les aborde, surtout parce qu'il a affaire ici à des problématiques à l'opposé de celles de Tabelbala. Le bonheur que le personnage principal éprouve dans son travail se maintient depuis son arrivée à Paris jusqu'à la fin du roman. Son dernier emploi le place dans les rues de Paris, au service de la voirie. Avec le même émerveillement qu'il ressentait à balayer les rues, il apprend le maniement du marteau-piqueur. Ce sont là des emplois tout simples, mais qui représentent une amélioration de la condition de vie du personnage, d'où son émerveillement et son choix de demeurer dans la

---

<sup>66</sup> Richard Shryock, *loc. cit.*, p. 72.

ville de Paris malgré ses mésaventures avec les Parisiens et la culture française. Les emplois qu'occupe Idriss sont ceux des immigrants, parce que les Blancs n'en veulent pas. Cela crée une marginalisation et une dévalorisation de ce type de travail. Toutefois, Idriss ne semble pas du tout s'en apercevoir, ce qui n'est pas le cas de tous les immigrants du foyer.

Ces différents avec la culture parisienne et ses représentants agissent malgré tout fortement sur lui : las de la rudesse de cette culture, après plusieurs semaines passées à Paris, Idriss la rejette et retourne à des éléments connus, en fréquentant la culture arabe. Si, au début de *La goutte d'or*, son attirance pour l'autre était plus grande que son attachement à ses racines, c'est l'inverse à la fin du roman. Le protagoniste demeure tout de même un être de frontières : ce n'est pas la culture de Tabelbala qui le rappelle à elle, mais une culture plus répandue et qui lui fait vivre une certaine altérité. L'enseignement de la calligraphie est une découverte à laquelle il n'aurait pas eu accès dans l'oasis, mais il n'en demeure pas moins que la pratique de cet art ne fait que raviver en lui les moments les plus merveilleux de son enfance. Ainsi, les appartenances culturelles qui forment l'identité du protagoniste à la fin du roman sont empruntées à plus d'une culture : Idriss a fait la paix avec certains éléments qui lui viennent de Tabelbala, il les accepte comme parties constituantes de son identité, et il puise également certains éléments dans la culture arabe, comme la calligraphie et la musique d'Oum Kalsoum. Dans cet amalgame identitaire, nous ne pouvons amoindrir l'importance du choix de lieu que fait le personnage : il rejette fortement la culture française, mais ne peut s'en passer complètement puisque ce n'est pas uniquement Paris qu'il choisit, mais la vie à Paris. Sa pratique de l'espace est culturelle dans ce cas : les emplois que la ville a à offrir, les commodités d'habitation, l'accès aux différentes technologies modernes, le lèche-vitrine surtout. C'est plutôt dans sa fréquentation des Parisiens qu'Idriss refuse le contact avec leur culture. Ainsi, le protagoniste est allé à la rencontre de l'autre et n'a pas trouvé ce qu'il espérait : l'autre n'avait pas l'attitude d'ouverture qui est la sienne, il l'a plutôt jugé et rejeté. C'est ce qui a entraîné le protagoniste à repousser cette culture inhospitalière. Toutefois, il demeure un être de frontières aux termes de son parcours. Plutôt que d'appartenir complètement à la culture parisienne comme il le souhaitait, Idriss opte plutôt pour un métissage entre les cultures oasiennes et arabes, intégrant à son identité des composantes qui lui plaisent et qui permettent son développement.

## CONCLUSION

*La goutte d'or* est un roman polysémique très riche que nous ne pouvions espérer analyser ici en totalité. Il ressort tout de même de notre analyse qu'on ne peut s'arrêter au premier plan du roman, à la signification de surface du récit, comme l'ont prétendu certains littéraires. Le titre de l'œuvre, avec ses multiples significations, nous permet d'affirmer que le récit entier est également construit en diverses couches de sens qu'il importe de faire ressortir. Si la goutte d'or est d'abord présentée comme un bijou qu'Idriss trouve parmi les vestiges d'une fête, le parcours du personnage l'enrichit de significations diverses. En effet, d'abord portée par Zett Zobeida, puis perdue, la goutte d'or rappelle à Idriss la mystérieuse danseuse, et la culture oasienne par extension puisque Zett Zobeida est l'effigie de cette culture. Plus loin, l'orfèvre, en partageant son savoir avec le protagoniste, ajoute une nouvelle couche de signification au bijou : pendant l'Antiquité, c'étaient les enfants romains de naissance libre qui portaient ce bijou, et ils s'en débarrassaient lors du passage à l'âge adulte. La goutte d'or devient un symbole de liberté associé à l'enfance grâce aux propos de l'orfèvre. Cette explication apporte un sens à l'épisode de la prostituée, alors qu'Idriss cède son bijou en paiement des plaisirs que lui procure la femme. Symboliquement, Idriss devient homme en perdant sa virginité, et parallèlement, il perd sa goutte d'or comme les enfants romains la délaissaient au cours du passage à l'âge adulte. C'est aussi en revêtant le sens de la liberté retrouvée que la goutte d'or se manifeste à nouveau dans la scène finale du roman, alors qu'Idriss s'est libéré de l'emprise qu'ont eu sur lui, jusqu'alors, les images issues du monde occidental. Mais la Goutte-d'Or, c'est aussi une rue, celle où habite le collectionneur de mannequins, et un quartier de Paris, celui du foyer de la rue Myrha qui se trouve dans le dix-huitième arrondissement. Ce nom n'a aucun rapport direct avec le bijou du protagoniste, mais renvoie plutôt à la couleur du vin blanc qui y était produit au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est aujourd'hui un quartier populaire dont le tiers des résidents sont maghrébins. Avant les années 1980, donc pendant la période du récit, cette proportion était plus élevée encore. Autrement dit, si la goutte d'or se rattache aux origines du personnage, elle se situe aussi dans son avenir à Paris.

Cette multiplication des sens possibles laisse entendre que le roman possède plusieurs niveaux de significations, ce qui nous empêche de concevoir la dichotomie présentée dans le texte entre signe et image comme une simple opposition manichéenne. Il en est de même pour la dichotomie entre culture oasienne et culture parisienne, puisque chacun des deux langages sémiotiques – la calligraphie et la photographie – est l’apanage de la culture dont il est issu. Cette opposition existe bel et bien dans le récit, mais elle se nuance à partir du moment où Idriss apprend à *lire* les images par le biais du signe écrit. Ce savoir n’équivaut pas à une supériorité du signe sur l’image, mais bien à une nouvelle combinaison possible des deux langages. Il nous a donc été possible de revoir certains moments du parcours du personnage en leur attribuant de nouvelles significations. Car en réconciliant signe et image, Michel Tournier établit une harmonie, jusqu’à alors inexistante, entre la culture saharienne et la culture occidentale. À ce propos, il écrivait, 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 intéressantes sans les commentaires et les paroles qui les accompagnent – et qui sont des signes. Alors que les signes, eux, se suffisent à eux-mêmes, comme le prouvent le livre et la radio<sup>67</sup>.

Et comme le prouve la goutte d’or de Zett Zobeida. Richard Shryock disait que de savoir *lire* les images conférait un pouvoir au *lecteur* en privant l’image de sa faculté de domination<sup>68</sup>. L’image serait dotée de certaines intentions assimilatrices, demandant à celui qui se regarde en elle de devenir autre. Elle ne reflète pas l’identité de l’individu, les exemples du roman le prouvent; elle demande à l’individu de se transformer pour être ce qu’elle projette. Daniel Castillo Durante, qui s’inspire des propos de Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, pense que le problème réside aussi dans la multiplication de ces images :

Il faudrait plutôt se demander si le règne de l’image en Occident [...] ne commence pas à se lézarder en dépit de l’extraordinaire puissance des machines à représenter qui luttent pour s’imposer à l’échelle de la planète. Plusieurs signes avant-coureurs pointent à l’horizon. Tout d’abord, l’hyperinflation des images

---

<sup>67</sup> Michel Tournier, *Le miroir des idées*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>68</sup> Richard Shryock, *loc. cit.*, p. 74.

qui, à force de se répéter, s'installent dans une surenchère en série qui finit à la longue par saturer le spectateur. Il y a aussi la sensation de vide qu'elles laissent dans leur acharnement à se substituer au réel<sup>69</sup>.

La société dont les images sont issues, et qui détient le pouvoir, investit ces *substitutions du réel*. Les images de la culture occidentale sont dotées d'un dessein : celui de transformer l'étranger d'une manière qui lui convient à elle. Elles le forcent à combler une place que la société lui a préalablement choisie, en lui faisant comprendre qu'il n'a pas le choix de se placer à cet endroit. Ainsi l'étranger, l'immigrant accepte sa position avec tout ce qu'elle implique : travaux avilissants dont personne d'autre ne veut, condition salariale de piètre qualité, etc. L'image le force à mettre sa culture de côté, à adopter la culture occidentale en faisant naître en lui un désir irréprouvable de cette nouvelle culture. Toutefois, les Occidentaux se chargent de maintenir l'étranger à la périphérie de la culture parce qu'ils souhaitent la préserver intacte. Les apports culturels que l'immigrant transporte avec lui sont autant de dangers d'altération. Le monde occidental a besoin de l'immigrant pour combler certains manques, mais il ne souhaite pas se modifier à son contact. On lui demande donc d'accepter une situation malsaine dans laquelle il est constamment en train de quêter la reconnaissance des Occidentaux. Sans jamais lui accorder une telle faveur, on le maintient à la périphérie de la culture. C'est ainsi que s'explique le fait qu'Idriss, son cousin Achour, et les autres Maghrébins que le protagoniste côtoie n'occupent que des postes marginalisés, dévalorisés. Les jeunes Maghrébins du foyer ont pourtant inclus une grande quantité de composantes culturelles françaises, mais ils ne sont pas intégrés, eux, dans cette culture. Rien ne les représente dans les chansons qu'ils écoutent à la radio comme dans les films qu'ils vont voir au cinéma. Lorsqu'ils sont représentés, c'est de manière à réaffirmer leur position à la périphérie : c'est un mannequin de type maghrébin que le vendeur de chez Tati veut créer, mais que trouve-t-on chez Tati? Des uniformes correspondant aux nombreux emplois de moindre envergure qui sont ceux des immigrants. L'image demande donc à l'étranger de rester avide de culture, mais de demeurer à la périphérie, une requête contradictoire qui ne doit en aucun cas être formulée puisqu'elle révélerait ainsi son aberration. Il s'agit d'un jeu d'alternance entre la séduction et la répulsion, un jeu subtilement véhiculé par l'image, qui,

---

<sup>69</sup> Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 62-63.

finalement, réduit l'individu à l'esclavage. Castillo Durante déplore l'avenir promis à celui qui n'arrive jamais à se libérer de l'emprise de l'image : « [L]'*imagophage* acharné s'englué et croupit dans une mare d'images pétrifiées. C'est entouré de dépouilles qu'il patauge dans sa quête de liberté. Tout se passe comme si, le regard rivé au rétroviseur, il voulait éviter l'enlèvement qui le menace<sup>70</sup>. » Ce pouvoir immense se trouve aboli par l'apprentissage de la calligraphie et de la *lecture* de l'image. Le lettré peut *lire* le message de l'image et ainsi se soustraire à sa volonté; c'est sa seule manière en tant qu'individu qui n'appartient pas à la culture du pouvoir de garder le contrôle sur sa vie. Il est vrai qu'un immigrant à Paris a très peu de chance de sortir de la condition avilie dans laquelle il est placé, mais s'il est lettré, il est alors conscient de son identité et peut choisir entre une telle vie ou rentrer chez lui. Il sait que la société parisienne ne lui offrira jamais mieux et il cesse de rêver d'un avenir meilleur dans cette ville. Il est libre. Si Idriss choisit de rester à Paris, c'est parce que l'oasis a encore moins à lui offrir. Sa condition apparaît donc comme une amélioration de sa qualité de vie et il fait le choix de demeurer en France. Sachant désormais ce que la culture française lui demande, ce qu'elle a essayé de lui imposer par le biais des images, il cesse simplement sa quête vaine, il arrête de jouer le jeu de l'image. Il prend de Paris uniquement ce dont il a besoin, tout en demeurant à l'intérieur de la sémiosphère arabe. Idriss, maintenant lettré, est celui qui détient le pouvoir, qui peut inclure ou exclure les différentes images de sa vie. Car toutes les images ne sont pas malsaines : certaines œuvres d'art constituent de véritables trésors qui ne méritent pas d'être condamnés par une idéologie anti-image. Michel Tournier parle plutôt d'accompagner l'image de son explication en signes plus accessibles. Des exemples de ces œuvres qu'il ne faut pas nécessairement proscrire sont présents dans *La goutte d'or* : la tapisserie représentant Barberousse et le portrait de la Reine blonde. Ce sont deux icônes décrites comme magnifiques, mais l'une semble bienveillante alors que l'autre est présentée comme aliénante. C'est que la tapisserie est accompagnée de son explication : le peintre qui offre la tapisserie au roi éclaire celui-ci quant à sa provenance, ce qu'elle signifie et pourquoi elle a été faite. Le conte laisse d'ailleurs supposer que les deux personnages ont une longue discussion sur le sujet même si quelques propos seulement nous sont rapportés. Ce commentaire fait défaut au portrait de la Reine, ce qui provoque son pouvoir nuisible. Le

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 126.

tableau fait état de l'identité de cette femme qui était victime de sa propre beauté : sa blondeur infamante causait le désir fou des hommes qui l'apercevaient. L'objet qui lui survit cause le même problème. Lorsque le jeune calligraphe dote le portrait de son commentaire écrit, il est alors possible de comprendre l'identité représentée de la femme. On apprend que ce pouvoir asservissant s'exerçait contre le gré de la Reine et que celle-ci était profondément malheureuse de la réaction qu'elle provoquait parmi les hommes. On en vient à la comprendre, à l'excuser, à la prendre en pitié. Sa beauté est vue sous un autre angle, et son pouvoir se décompose, se dissout d'un seul coup. Cette nouvelle compréhension n'est permise que par l'écriture, le commentaire écrit. Nous avons parlé de *lecture* de l'image, mais on ne lit pas tant l'image que le commentaire écrit qui l'accompagne, ce qui permet ensuite de mieux la regarder. Le langage iconographique peut donc être constructif et apprécié à partir du moment où il est accompagné de son commentaire en signes, écrits ou sonores. Il est à l'évidence impossible de concevoir le roman de Tournier comme un combat entre le signe et l'image, combat qui serait gagné par le signe, et du même coup de concevoir *La goutte d'or* comme un éloge de la société saharienne. Il faut plutôt y voir une réconciliation possible des deux cultures, des deux langages. Par exemple, les affiches qui proposent une image de rêve de vacances dans le Sahara, images dans lesquelles Idriss ne se reconnaît pas, pourraient être démystifiées par un commentaire expliquant que de riches promoteurs ont construit ces îlots paradisiaques pour le plaisir des touristes, mais que cet éden n'a rien à voir avec la réalité d'une oasis saharienne. En disant ce qu'elles sont, les affiches ne seraient plus problématiques.

William Cloonan avance que la nuance qui existe dans l'opposition entre la culture oasienne et la culture parisienne se trouve dans des « sets of illusions<sup>71</sup> ». Car si on ne peut condamner l'image, on ne peut non plus condamner la culture française dont elle est l'apanage. En effet, l'incompréhension de l'autre est vécue par des personnages appartenant aux deux cultures. Nous avons énuméré de nombreux exemples de personnages qui pensent avoir saisi l'identité du protagoniste, mais qui en sont très loin parce qu'ils ne se sont pas déplacés à sa rencontre, qu'ils n'ont pas véritablement cherché à la connaître. Cette logique

---

<sup>71</sup> William Cloonan, *op. cit.*, p. 471.

de l'*altérité du miroir* se retrouve également à certains moments chez Idriss. L'exemple cité par Cloonan est l'épisode de la prostituée :

When he meets a prostitute in Marseille, he cannot help contrasting her elaborate pimping with his mother's daily application of traditional Arab make-up. The boy is taken aback by the prostitute's nonchalance, and therefore compares her negatively to his mother. However, by doing so he fails to realize that both women are involved in a ritual activity that reflects their awareness of their place and responsibilities in their respective societies<sup>72</sup>.

La prostituée sait quel est son rôle dans la société française : elle doit plaire aux hommes. Dans cette perspective, son maquillage est choisi pour accentuer le désir de l'homme. Ce n'est évidemment pas à Idriss que cela plaît, mais probablement beaucoup plus aux Français. Il y a donc un écart culturel qui empêche Idriss de comprendre le caractère aguichant du maquillage. Les signes lisibles sur le visage de la mère du protagoniste disent également son rôle dans la société : elle porte « le masque peint de la femme mariée de Tabelbala » (p. 111). Alors qu'Idriss sait lire les signes apposés sur le visage de la femme oasienne, il ne connaît pas le sens du maquillage de la prostituée. Il est dans l'incapacité de comprendre l'autre, ce qui l'amène à porter un jugement négatif sur cette femme. Ainsi, la culture saharienne n'est pas qu'ouverture et curiosité. Les individus qui n'ont jamais connu autre chose que l'oasis peuvent en venir à porter un jugement erroné sur d'autres. Si la culture arabe apparaît de manière plus positive que la culture française dans la majorité des exemples que nous avons utilisés, il est important de nuancer cette position.

Si nous avons désigné la quête du protagoniste comme étant celle de la culture française – une culture qu'il idéalise et dans laquelle il souhaite se fondre – nous savons maintenant que cette quête en cachait une autre plus fondamentale, qui est celle de son identité. Ainsi, l'élément déclencheur que nous avons déterminé comme étant la rencontre avec le trio de la Land Rover, ainsi que la première photo qui est faite du protagoniste à ce moment précis, peut être compris comme la matérialisation de cette identité à l'intérieur d'un objet, la photographie. Un objet de papier, certes, mais hautement symbolique puisqu'il est issu de la culture occidentale, tout en représentant le jeune oasien. Ainsi, comment celui-ci

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 471.

pourrait penser autrement qu'en se disant que son identité doit s'accomplir en Occident? Nous avons décrit Idriss comme un être de frontières, et lui-même se perçoit comme un individu appelé vers l'ailleurs : « [...] ceux qui restent où ils sont nés, et ceux qui doivent partir. Moi je suis de la seconde sorte. Il fallait que je parte ». (p. 99) Alors que nous avons vu dans l'apparition du trio de la Land Rover une porte s'ouvrant sur le monde occidental et appelant le protagoniste à aller le rejoindre, Idriss y a vu, quant à lui, le miroitement de son identité. Sa photo *volée*, partie en France et jamais revenue, exprime pour lui la place qu'il doit occuper dans le monde. Jamais il ne met complètement de côté la croyance qui veut que son être ne reste entier que s'il possède toutes les reproductions qui en sont faites, ce qui implique qu'il ne peut laisser vagabonder sa photo en France, il doit aller la retrouver. Toutefois, ses démêlés avec la culture parisienne le ramènent plutôt vers le monde arabe et l'amènent à revoir l'objet de sa quête, comme le précise Mireille Rosello :

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<sup>73</sup>.

Ainsi, cette photographie fixe dans le temps et l'espace l'identité du personnage, immobilisée par le regard de l'autre qui plus est. Lorsqu'on sait que la photographe française a mis de l'avant une attitude binaire de l'altérité et qu'elle a cru saisir le protagoniste sans chercher à la connaître, nous ne pouvons que douter de la justesse de ce cliché en tant que représentant de l'identité d'Idriss. De plus, Maalouf nous dit que l'identité est constamment en changements, se redéfinissant selon les rencontres et les désirs de chacun. L'identité esquissée sur la photographie est périmée dès sa conception puisque l'individu continue son évolution, se transforme dès l'instant qui suit la prise du cliché. Cette quête apparaît également comme une fausse piste lorsqu'on prend conscience de l'état de quiétude du protagoniste à la fin du roman, alors qu'il a complètement cessé de courir après son image. Idriss constate que son identité est un amalgame de différentes cultures, parmi lesquelles ne figure pas la culture parisienne telle qu'il se la représentait au début du récit. Et cette identité lui convient. Nous y constatons des composantes culturelles qui lui viennent des multiples

---

<sup>73</sup> Mireille Rosello, *loc. cit.*, p. 94 (sic).

étapes de son parcours. Il s'agit d'une identité *horizontale*, plurielle. La photo de la Française, dans sa fonction représentative de l'identité du personnage, apparaît plutôt comme une version *verticale* de cette identité. Mireille Rosello s'est intéressée à un langage sémiotique différent qui permet la représentation de l'identité plurielle d'Idriss :

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 enfermée dans un cadre de cellophane » est un enchevêtrement de routes où la femme a pu lire 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. » [...] [Cette] carte était le portrait d'Idriss, l'image que son propre désir était en train de constituer symboliquement. Mais il ne le savait pas encore<sup>74</sup>.

La carte, accompagnée des propos de la Française qui détermine l'itinéraire choisi, semble plus propice à une représentation de l'identité multiple : elle accorde de l'importance aux différentes étapes et reste flexible quant à la volonté de l'individu de modifier son parcours ou de suivre l'itinéraire préétabli. La carte, cet autre langage, est une représentation sémiotique d'une identité complètement maîtrisée par son détenteur. Amin Maalouf accorde une grande importance au bagage culturel que l'individu accumule chaque jour. Selon lui, ce bagage est plus déterminant que l'*héritage vertical* dont on peut se réclamer et qui est, quant à lui, figé. Dans *La goutte d'or*, le parcours culturel du personnage s'accompagne d'un véritable déplacement dans l'espace. C'est d'abord à Béni Abbès, puis à Béchar, à Oran, à Marseille et enfin à Paris qu'Idriss collecte les différentes appartenances qui le composent, bien qu'il n'en prenne connaissance qu'à la fin du récit. *Idriss de Tabelbala* souhaitait devenir un *Idriss de Paris* à l'identité fixe, mais en suivant l'appel de la femme blonde qui a tracé sur la carte le chemin vers Paris, le protagoniste a plutôt additionné des composantes, des coordonnées géographiques qui ont fait de lui un tracé géodésique, un *Idriss de toutes les villes visitées*. Il est un être à l'identité aussi riche que son parcours, une identité qui promet autant de possibilités qu'il existe de chemins sur la carte.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 95 (sic).

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

Tournier, Michel, *La goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, coll. « folio », n° 1908, 222 p.

### Articles et ouvrages critiques et théoriques

« Dossier Melting France, mémoires et cultures immigrées », dans *Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, n° 30, Paris, Institut du monde arabe, hiver 1998-1999, p. 27-57.

« Dossier Territoires Berbères », dans *Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, n° 66, Paris, Institut du monde arabe, hiver 2007-2008, p. 25-54.

« Dossier Oum Kalsoum. La diva arabe », dans *Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, n° 68, Paris, Institut du monde arabe, été 2008, p. 17-54.

Barclay, Fiona, « “L’Invisible Voyageur du Monde des Voyants” : Critiques of French Society in Michel Tournier’s *La Goutte d’or* and Guy Hocquenghem’s *L’Amour en relief* », dans *Language and Intercultural Communication*, vol. 6, n° 4, 2006, p. 175-285.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, coll. « Débats », 235 p.

Bonn, Charles, « L’émigration et le tragique de l’écriture maghrébine de langue française », dans *Écarts d’identité. Migration – Égalité – Interculturalité*, Grenoble, n° 86, 1998, p. 15-20.

Bouloumié, Arlette, *Michel Tournier. Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, 278 p.

Bouvet, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l’imaginaire du désert*, Montréal/Québec, XYZ Éditeurs, coll. « Documents », 204 p.

- Buisine, Alain, « A Dispossessed Text: The Writings and Photography of Michel Tournier », dans *SubStance*, University of Wisconsin, vol. 18, n° 1, 1989, p. 25-34.
- Castillo Durante, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, 212 p.
- Claudot-Hawad, Hélène, *Touaregs. Apprivoiser le désert*, Paris, Découvertes Gallimard, 2002, coll. « culture et société », n° 418, 144 p.
- Cloonan, William, « World, Image and Illusion », dans *The French Review*, vol. 62, n° 3, février 1989, p. 467-475.
- Deledalle, Gérard, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana Zinguer (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient. Colloque international de l'Institut d'Histoire et de Civilisation Françaises de l'Université de Haïfa 1987*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 15-20.
- Djaout, Tahar, *Les chercheurs d'os*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, coll. « Points », n° 824, 155 p.
- Goldring, Maurice, *La Goutte-d'Or, quartier de France. La mixité au quotidien*, Paris, Éditions Autrement, 2006, coll. « Frontières », 189 p.
- Lefebure, Claude, « Le peuple aux cent visages », dans *Qantara. Magazine des cultures arabe et méditerranéenne*, n° 66, Paris, Institut du monde arabe, hiver 2007-2008, dossier « Territoires Berbères », p. 26-30.
- Lenaghan, Laurence, « Ironique destin d'un chamelier dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier », dans *French Forum*, Lincoln, vol. 20, n° 1, janvier 1995, p. 91-104.
- Lotman, Youri, *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, trad. Anka Lodenko, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 149 p.
- Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, coll. « Livre de Poche », n° 15005, 189 p.

- Meunier, Roger, « Toubou », *Encyclopædia universalis*, en ligne, <<http://www.universalis.fr/encyclopédie/toubou/>>, consulté le 22 avril 2010.
- Rosello, Mireille, « *La Goutte d'or* : le peep-show, la vitrine et le miroir sans tain », dans *Études françaises*, vol. 24, n° 3, 1988, p. 83-96.
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « folio », n° 3200, 99 p.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, 93 p.
- Shryock, Richard, « Reading Models: Embedded Narrative and Ideology in *La goutte d'or* », dans *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 3, 1991, p. 65-75.
- Thérien, Gilles, « Sans objet, sans sujet... », dans *Protée*, vol. 22, n° 1, hiver 1994, p. 21-30.
- Tournier, Michel, *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1994, 272 p.
- Tuțescu, Mariana, « “Images d'univers” dans l'image (photographique) chez Michel Tournier », dans Serge Gaubert et Radu Toma (éd.), *Littérature et Peinture*, Bucarest, Editura Babel & Editura Universității din București, 2003, p. 59-67.