

FADWA MOHAMMAD ABOUZEID

Université Paris 8

Université d'Alexandrie

Chevelure et malédiction dans *Barberousse* et *La Reine blonde* de Michel Tournier

« Qui ne voit que les cheveux doivent être regardés de dos ? De face, le visage requiert toute la place, toute l'attention. Il refoule les cheveux en haut, à gauche, à droite, un simple cadre en somme, dont la raison d'être est de le mettre en valeur, lui, le visage. De dos, la chevelure s'étale sans partage »¹, c'est ainsi que Michel Tournier résume sa vision, plus ou moins philosophique, des cheveux dans son ouvrage *Vues de dos* (1981). Des histoires de chevelure et de barbes (Barbedor, Barbe-Bleue et Barberousse) traversent à peu près l'ensemble de l'œuvre tournierienne, et sont à la fois dotées d'une portée symbolique et imprégnées de réminiscences historiques et mythiques fort intéressantes à examiner. Transparaissant en filigrane dans ses premiers romans (*Le Roi des aulnes*, *Gaspard*, *Melchior et Balthazar*, *Gilles et Jeanne*), la thématique des cheveux et de la pilosité devient beaucoup plus explicite dans son roman *La Goutte d'or* (1985), où l'histoire principale d'Idriss, jeune berger maghrébin qui se rend à Paris à la recherche de sa photo prise par une touriste française, s'entremêle à celles de la figure historique de Barberousse et de la Reine blonde, les héros éponymes des deux contes qui ouvrent et closent le roman.

¹ M. Tournier, *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986, p. 100.

² À ne pas confondre avec Frédéric 1^{er}, l'un des plus grands empereurs d'Allemagne au Moyen Âge, et qui a porté le surnom de Barberousse également en raison de sa couleur de barbe.

Secondaires de par le nombre de pages sur lesquelles ils s'étendent, les deux contes ne sont pas pour autant moins intéressants ni moins importants que le récit principal dans lequel ils s'imbriquent. Une continuité thématique entre ces deux courtes histoires enchâssées et le récit-cadre est très remarquable dès la première lecture, puisqu'il est question, dans les deux contes comme dans l'histoire d'Idriss, du physique différent, de la manière dont il est considéré et du racisme qui en découle.

Barberousse

Si l'histoire nous raconte que le roux éclatant de ses cheveux et surtout de sa barbe dû à ses origines albanocatalanes l'avait fait surnommer Barberousse², Tournier fait de ce surnom un stigmaté, et justifie cette roussure comme étant la trace de « ce sang impur qui a teinté [ses] cheveux »³, sa mère l'ayant conçu pendant qu'elle avait ses règles. Le Barberousse de *La Goutte d'or* est mal dans sa peau au sens littéral de l'expression, il déteste son apparence, et est incapable d'assumer son identité physique qui lui rappelle toujours, et en dépit de ses exploits militaires, la honte de sa naissance et sa situation de paria souillé inspirant le dégoût et le mépris. Contrairement à Idriss qui n'a aucune idée de son visage et qui s'efforce de retrouver son identité dans les yeux des autres, Kheir ed Dîn, complexé par sa physionomie, ne s'accepte pas, s'abhorre lui-même, fuit son identité en camouflant ses cheveux et sa barbe aux regards de son entourage, acte qui lui attire encore plus de railleries, et qui est mal vu en Orient islamique où la moustache et la barbe sont considérées comme des marques de virilité à exhiber fièrement, et non à en avoir honte. Ses cheveux et sa barbe engendrent chez lui une crise de confiance identitaire et un constant refus d'identification à soi-même. Son image

³ M. Tournier, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 2006, p. 36, désormais nous employons l'abréviation *GO*.

identitaire forme une sorte de barrière psychique qu'il ne parvient pas à franchir, puisqu'elle constitue la présence tangible et trop pesante d'un physique qu'il renie, et auquel il cherche à tout prix à échapper. Que ce soit dans le cas d'Idriss ou dans celui de Barberousse, l'image physique, identitaire n'est pas à prendre telle quelle, et la restreindre à son aspect spéculaire serait une vision réductrice et complètement superficielle. Derrière la surface muette de cette image bourdonne en sourdine tout un monde de significations, un monde dynamique qui n'attend qu'un œil perçant qui pourrait l'affranchir de ce physique dont il est prisonnier. Cette tâche délicate et exquise à laquelle Idriss est initié par un maître calligraphe vers la fin de son parcours existentiel est prise en charge dans le conte de *Barberousse* par Kerstine, tisseuse prodige qui parvient à métamorphoser les marques de honte de ce dernier, ses cheveux et sa barbe, en une œuvre d'art, une tapisserie tridimensionnelle, « destinée à être vue certes, mais aussi à être palpée, et encore à être humée » (GO, 46), et où fusionnent harmonieusement et naturellement toutes les nuances de la couleur rouge.

Tout en camaïeu roux, elle figurait un paysage européen d'automne, un sous-bois enfoui dans les feuilles mortes où rampaient des renards, sautaient des écureuils, fuyait une harde de chevreuils. Mais ce n'était rien encore. Au spectateur placé assez loin et plus attentif à l'ensemble qu'aux détails, il apparaissait que toute cette symphonie en roux majeur n'était en vérité qu'un portrait, un visage dont les cheveux et la barbe fournissaient dans leur opulence la matière de tout ce monde forestier [...]. C'était, oui, le portrait de Kheir ed Din, réduit à sa couleur fondamentale [...]. (GO, 45)

À la différence du portrait en noir et blanc fait par le portraitiste de la cour royale, et qui ne met en lumière que le paraître brutal et belliqueux de Barberousse, la tapisserie de Kerstine le fait sortir de ce « registre exclusivement visuel »⁴, elle traduit son être, trahit son besoin de se voir et d'être vu tel qu'il est, son désir de s'épanouir en détruisant une fois pour toutes cet obstacle qui l'isole de lui-même et des autres, et son droit de vivre son identité

non plus comme un mal, une infamie, mais comme une fierté. Contrastant avec la superficialité et la platitude du portrait précédent, la tridimensionnalité et l'épaisseur laineuse du portrait tissé traduisent la profondeur de cet homme victime d'un préjugé culturel et d'un regard discriminatoire qui refuse de le voir au-delà de son apparence extérieure. Kerstine parvient à créer un tableau réussi du roi, qui met l'accent sur sa rousseur sans pour autant le choquer, et qui le guérit de son complexe qu'il avait toujours cru incurable. Douée d'un étonnant don de dévoilement et d'une finesse de regard, Kerstine réussit à repérer l'irréparable, et à percer le secret de Barberousse longtemps dissimulé aux regards. Grâce à son œil d'artiste, elle décompose le tableau au fusain de Barberousse que lui offre le peintre, et le restructure finement, en se servant de ses fils de laine aux couleurs chaudes, en un tableau homogène où l'homme et l'univers communiquent et communient, et où la douceur de la nature vierge purifie l'âme et le corps de toute souillure. C'est ce qu'explique Arlette Bouloumié dans les propos suivants : « Ce portrait n'est pas l'image de ce qui est visible mais de l'invisible qu'il [le regard de l'artiste] tente de rendre visible. [...] Le visage de Kheir ed Dîn vu par Kerstine apparaît transfiguré, comme si Kheir ed Dîn échappait au monde de la chute, de la faute originelle, qui serait celle de sa mère, pour retrouver une humanité rachetée, déifiée »⁵.

D'une couleur d'opprobre, trace ineffaçable d'un péché parental⁶ scandaleux dont il n'est pas responsable, le roux de ses cheveux et de sa barbe se transforme en un symbole de grandeur, de pouvoir et de souveraineté. Illustrant un état de parfaite symbiose entre Kheir ed Dîn et la nature,

⁴ F. Merllié, *Michel Tournier*, Paris, Belfond, 1988, p. 161.

⁵ A. Bouloumié, « Magie et maléfice dans l'œuvre de Michel Tournier », [dans :] R. Dekoninck, M. Watthee-Delmotte (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 370-371.

⁶ La religion musulmane interdit strictement les rapports sexuels lors des menstruations.

entre son microcosme intime et le macrocosme naturel, la tapisserie parvient à créer chez lui une sorte de satisfaction et de confiance en soi qui pallie, toutes les deux, ce sentiment de disgrâce et de rejet dont il a toujours souffert. L'identité physique n'est plus vécue comme une blessure, une difformité à cacher, et le surnom de Barberousse qu'il a toujours regardé comme une dérision et un signe de déshonneur devient un nom qu'il revendique, qu'il assume, dont il se baptise volontiers, et dans lequel il se reconnaît et s'épanouit. « Barberousse, [...]. Je m'appelle le sultan Barberousse ! Qu'on se le dise ! » (GO, 46) s'écrie-t-il devant la tapisserie comme pour célébrer cette réconciliation inespérée avec soi-même et avec les autres, et s'il arrache le turban et la housse derrière lesquels il cachait sa barbe et ses cheveux roux, il arrache du même coup le masque de brutalité et de tyrannie qu'il s'était contraint lui-même à afficher tout au long de sa vie pour compenser ce complexe d'infériorité qui n'a cessé un seul jour de le hanter. Le sentiment de marginalisation et d'exclusion qu'il a toujours éprouvé se trouve remplacé par un état de plaisir et d'extase, car il se sent le seigneur de ce paysage naturel sur lequel il règne majestueusement. Les nuances de la couleur rouge et la chaleur de la laine le guérissent de ce froid intérieur qui l'a miné depuis le jour où il s'est rendu compte de sa situation d'homme taré de naissance. Devenant le symbole de « l'intégration heureuse à l'univers »⁷, le roux de ses cheveux et de sa barbe n'est plus une couleur à connotation péjorative mais un atout et une marque de distinction. En reflétant la richesse intérieure de son sujet et en mettant si intensément l'accent sur ce qu'il a toujours considéré comme une source de honte, la tapisserie réhabilite Barberousse, le fait parler et le libère du carcan dans lequel il s'était lui-même enfermé.

⁷ F. Merllié, « Histoires de barbes », [dans :] *Le Magazine littéraire*, 1986, n° 226, p. 34.

Or, le conte se termine sur le détronement de Kheir ed Dîn Barberousse par son prédécesseur Moulay Hassan qui récupère le trône de Tunis, et son refuge en Europe, événements qui surviennent bizarrement le lendemain de cet épisode de la tapisserie, ce qui divise les critiques en deux camps. Alors que certains considèrent cette dernière comme un exemple d'image maléfique, pareille à celle chambardant l'existence d'Idriss, qui provoque la défaite de son modèle et accélère sa chute au moment où il se croit au bout de ses malheurs et qu'il pense pouvoir allier finalement sa victoire militaire à son triomphe identitaire, d'autres voient dans cette apparente défaite un triomphe déguisé, puisqu'elle marque le début d'un chemin vers la gloire et la fortune. La clôture du premier conte, tout comme celle de l'histoire d'Idriss, suscite ainsi des avis mitigés que résume Michael Worton avec les interrogations suivantes : « Dès que Barberousse, par la magie de l'art, a recouvré son essence, il perd tout pouvoir politique et doit se réfugier en France, auprès de François 1^{er}. Coïncidence fortuite ? Peut-être... Réaffirmation que le tableau serait le site d'un mimétisme narcissique dangereux ? Peut-être... Rappel que (se) voir est pouvoir passer à la quête de l'autre ? Peut-être... »⁸.

C'est en ce sens que nous pouvons comparer la clôture du conte Barberousse avec celle de *La Goutte d'or*, vu qu'il s'agit dans les deux cas d'une clôture énigmatique qui donne lieu à plusieurs interprétations, et que certains jugent même tronquée. À première vue, la fin de chacun des deux héros revêt l'aspect d'un échec plutôt que d'une victoire : Idriss s'oublie tellement en dansant avec son marteau-piqueur qu'il brise la vitrine du bijoutier, acte qui lui vaudrait certainement une série de nouveaux problèmes, tandis que Barberousse ne mènerait auprès de François

⁸ M. Worton, « Intertextualité et esthétique », [dans :] *Images et Signes de Michel Tournier*, Actes du colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991, p. 237.

1^{er} qu'une vie de courtisan, après avoir été lui-même roi, et reviendrait à son ancienne vie de pirate.

Or, contrairement à ceux qui perçoivent le dénouement de ce premier conte comme un échec définitif de Barberousse, et considèrent sa victoire identitaire comme une victoire provisoire, ou même une fausse victoire, nous interprétons cette fin comme une confirmation du double triomphe de Barberousse. Loin de relever d'un pur hasard, la clôture du conte est à lire plutôt comme la réalisation immédiate d'une prophétie implicitement annoncée par cette étrange tapisserie de Kerstine qui « anticipe, qui donne à voir ce qui n'existe pas encore et n'apparaîtra qu'à la fin de l'histoire »⁹. L'artiste subtile n'a-t-elle pas ingénieusement marié le visage de Barberousse à un « paysage d'automne scandinave » (*GO*, 45)? Ne l'a-t-elle pas dans son tableau transposé dans une autre culture complètement différente ? Ne l'a-t-elle pas transporté d'un milieu où sa rousseur est prise pour un signe d'ignominie à un monde qui le respecte et qui lui restitue sa dignité et son identité grâce à cette même couleur ? La phrase mystérieuse « ce qu'a fait une femme, seules les mains d'une femme peuvent le défaire » (*GO*, 46) qu'elle prononce fermement après avoir décelé dans l'histoire de Barberousse racontée par son ami Ahmed Ben Salem, portraitiste officiel du palais, cette « extrême susceptibilité qu'il manifestait à l'endroit de sa barbe et de ses cheveux » (*GO*, 44) ne s'éclaircit et ne se concrétise-t-elle pas à la fin du conte ? Tout comme Idriss qui passe du ghetto stigmatisé de La Goutte d'or à la luxueuse Place Vendôme, et attire, en brisant la vitrine du bijoutier, les regards et l'attention de l'élite parisienne après être longtemps passé inaperçu, Barberousse passe, suite à sa défaite devant son rival, de sa sphère restreinte à un univers beaucoup plus ouvert et plus libre, et s'il sort triomphant de ce combat intérieur de rejet de soi auquel il était en proie, il fréquente, lui qui

⁹ F. Merllié, « Histoires de barbes », *op. cit.*, p. 34.

avait toujours cherché à éviter de se faire remarquer, la cour royale française, et devenant l'ami de François 1^{er}, il commence une carrière militaire brillante et prestigieuse, et compense, par conséquent, l'éclipse momentanée qu'il a subie à Tunis. Une double victoire est ainsi bel et bien remportée, l'épanouissement de son moi allant de pair avec celui de sa carrière. D'ailleurs, et au-delà des limites du conte qui s'achève sur le départ de Barberousse au « pays des automnes roux » (GO, 47), là où sa rousseur n'est plus regardée comme une exception choquante, l'Histoire nous informe du rôle qu'avait joué Khayr Al-Dîn Barberousse dans la réorganisation et l'armement des forces navales turques lors de l'alliance franco-ottomane conclue entre François 1^{er} et Soliman 1^{er} en février 1536, c'est-à-dire environ quelques mois après la date de la défaite de Barberousse à Tunis le 14 juillet 1535, mentionnée en note à la dernière page du conte. Chargé par le sultan de mettre la flotte ottomane à la disposition de son allié français, Barberousse mène plusieurs campagnes maritimes réussies contre de grandes villes méditerranéennes, et remporte victoire après victoire jusqu'à sa mort, inscrivant ainsi son nom dans l'Histoire non plus comme un marginal, un simple pirate, mais plutôt comme un grand chef militaire universellement connu.

La Reine blonde

Se faisant écho l'une à l'autre, l'histoire d'Idriss et celle de Barberousse font également écho à celle de l'héroïne du deuxième conte *La Reine blonde* qui subit, même plusieurs années après sa mort, le regard méprisant d'autrui qui ne voit en elle qu'une bâtarde née de parents aux mœurs dissolues, ayant osé faire l'amour non seulement en dehors du mariage, péché impardonnable dans cette société musulmane, mais aussi en plein soleil. Le même mal identitaire que celui dont souffre Barberousse frappe la jeune reine qui, se sentant constamment har-

celée par les regards accusateurs des autres, décide de se cacher les cheveux et le visage derrière un voile, et vit son identité physique comme un cauchemar, une tare à dissimuler, sa blondeur étant la marque éclatante et indélébile de cet acte parental de transgression. Le moule étroit et asphyxiant dans lequel l'Autre occidental enferme Idriss à cause de son physique différent, et dans lequel également l'entourage arabo-musulman place Barberousse, emprisonne aussi la reine blonde, et si le premier porte, sur cette terre française étrangère, l'étiquette de bougnoule, le deuxième de pirate immonde, elle se voit infliger le stigmate d'enfant naturel, et surtout de femme fatale sans foi ni loi, dont les conditions infamantes de naissance n'ont pourtant pas empêché les hommes de tomber éperdument amoureux d'elle. Le physique différent des trois héros se heurte à la subjectivité raciste d'un Autre qui n'accepte pas la différence, et qui catégorise les non-semblables en fonction de ses préjugés liés aux différences physiques et raciales. L'image identitaire, photographique dans le cas d'Idriss, dessinée par le peintre de la cour royale de Barberousse, et peinte en cachette par le jeune artiste Ismaïl dans le cas de la reine blonde, est à la fois le fruit et le support concret de cette subjectivité raciste, vu qu'elle ignore complètement le moi de son modèle, son intériorité, son caractère, ses sentiments, et le réduit à sa seule apparence physique, en l'occurrence sa couleur de peau et de cheveux, réduction qui le standardise encore davantage en le transformant en une surface superficielle et sans profondeur, un corps sans âme. Déjà en proie à un malaise identitaire dû à la non-acceptation de sa différence par autrui, chacun des trois héros devient également prisonnier de cette représentation trop réductrice de sa personne, et de l'œil de celui qui l'a créée. Ce cycle de malédiction ne se rompt qu'avec l'intervention de l'œil objectif qui libère l'âme du modèle de la rigidité des contours de la photographie ou du portrait, et dévoile les potentialités de son être et de son corps tout en les

réconciliant l'un avec l'autre. Si Idriss se délivre lui-même en s'initiant à l'art de la calligraphie, Barberousse est sauvé par Kerstine, la reine blonde ne se trouve libérée que plusieurs années après sa mort par le jeune pêcheur Riad qui lit son portrait et le fait parler.

Donnant libre cours à son esprit créatif et à son œil intelligent, Riad devine derrière les traits de la reine huit maximes dévoilant chacune une facette cachée de sa personne énigmatique. « La gloire (est) le deuil éclatant du bonheur » (GO, 213). Inspirée de la célèbre formule « Pour une femme, la gloire est le deuil éclatant du bonheur » que Mme de Staël met dans la bouche de l'héroïne de son roman *Corinne ou l'Italie* (1807), cette première maxime révèle implicitement les tourments muets qu'a vécus cette jeune femme devenue la reine absolue d'un grand royaume, une reine malheureuse qui souffre en silence à cause de sa blondeur exceptionnelle qui ne cesse de lui attirer à la fois l'admiration et la haine de son entourage, une victime qui a payé de sa réputation, de son bonheur et de sa liberté sa beauté singulière. Son charme irrésistible qui l'a fait accéder au trône qu'elle a occupé pendant des années lui a rendu la vie amère, et l'a privée de son bonheur conjugal. Victime d'un péché qu'elle n'a pas commis, elle devient sans le vouloir responsable de la mort du seul homme qui l'a véritablement aimée, son mari tué par son frère jaloux de lui et follement amoureux d'elle. Bien qu'elle mène une vie de luxe et de gloire, elle n'arrive pas à en jouir à cause de toutes ces calamités qu'elle traîne toujours à sa suite. Désirée par tous les hommes du royaume, et à la fois enviée et haïe par les femmes, elle prend sa beauté pour une disgrâce, une amertume, voire une malédiction infernale, si bien qu'elle aurait aimé être beaucoup moins belle et mener une existence stable, calme et chaleureuse.

La deuxième maxime que le visage de la reine inspire à Riad est attribuée à un certain Ibn Al Houdaïda, poète et calligraphe arabe fictif inventé par Michel Tournier, et qui

se charge de l'initiation du jeune pêcheur à la calligraphie : « L'œil d'une reine doit savoir (être) aveugle » (*GO*, 213). En dépit de sa grande souffrance interne et de ce sentiment atroce d'être injustement accusée par son entourage qui ne cesse de la déchirer, la reine blonde est arrivée à se soutenir, et a pu rester forte et inébranlable. Son règne n'a point été influencé par toutes les humiliations qu'elle a subies. L'injustice dont elle a été victime ne l'a pas rendue agressive ni rancunière envers son peuple, mais bien au contraire elle ménage la susceptibilité de ce dernier à l'égard de la couleur de sa peau et de sa chevelure en se privant elle-même de sa liberté avec cette *burqa* derrière laquelle elle se cache. Elle a su être aveugle face aux regards blessants d'autrui.

La troisième citation, quant à elle, est également attribuée à un certain Edward Reinroth, pseudonyme derrière lequel se cache Michel Tournier lui-même, « Édouard étant le deuxième prénom du romancier et Reinroth la quasi-anagramme de Tournier »¹⁰. « L'odorat (est) le contraire du flair » (*GO*, 213). Si les deux termes désignent le sens de l'olfaction, une légère nuance d'usage les distingue pourtant l'un de l'autre, car alors que l'odorat est utilisé pour exprimer l'olfaction chez l'homme, le flair est employé plutôt pour signaler ce même sens chez les animaux. Par cette citation, Tournier semble vouloir faire implicitement allusion à l'injustice que subit la reine blonde en raison de ses conditions de naissance. Si ses parents sont condamnables parce qu'ils se sont laissés aller à un instinct animal en faisant l'amour « sauvagement sous les palmes et le ciel, comme des biches ou des petits oiseaux » (*GO*, 203), elle n'a pas à être condamnée elle aussi pour leur faiblesse devant leur pulsion charnelle, puisqu'elle en est la victime. Confondre sa personne avec les circonstances de sa naissance bâtarde, et ne voir en elle qu'une fille du péché, ce serait commettre un nouveau crime à son encontre et lui

¹⁰ M. Worton, « Intertextualité et esthétique », *op. cit.*, p. 239.

ôter le droit de mener une vie normale en la condamnant à jamais au mépris et au déshonneur.

D'ailleurs la quatrième citation, attribuée également à Edward Reinroth, vient confirmer cette interprétation de la troisième. « L'honneur d'une reine (est) un champ de neige sans trace de pas » (*GO*, 214). Née bâtarde, l'innocence de la reine blonde reste pourtant immaculée, sa vertu exempte de toute tache, et son honneur propre de toute souillure. Les accusations morales et les regards injurieux de cet entourage cruel qui la persécute et la cloue au pilori du vice et du scandale sont totalement iniques et dénués de tout fondement. Après la perte de son mari, elle s'impose une existence puritaine, se condamne à un deuil austère et étouffe sa féminité éclatante en adoptant une tenue décente qui la dérobe aux yeux des hommes, offrant ainsi un exemple de chasteté et de pudeur que suivent toutes les femmes du royaume.

La cinquième maxime, empruntée toujours à ce sage fictif Edward Reinroth derrière lequel se drape l'auteur, met l'accent sur un nouveau trait de caractère de la mystérieuse reine blonde, douée d'une sagesse rusée et intelligente inhérente certes à sa nature féminine, et dont use presque toute femme pour contrebalancer sa faiblesse physique et psychologique, mais aussi acquise au fil des épreuves qu'elle a subies depuis son jeune âge. « Ce que femme désire, l'homme croit le vouloir » (*GO*, 214). Belle veuve à la tête d'un grand royaume, elle n'a jamais été une proie facile, ni une femme fragile. Elle a pu gouverner toute seule un grand pays, et a su astucieusement dominer les esprits de ses sujets tout en échappant à leurs regards curieux et indiscrets qui la dévisagent. Elle est celle qui maîtrise bien l'art d'être femme, qui séduit sans s'offrir, qui se fait écouter sans parler, qui se fait remarquer tout en restant inaperçue, et qui se fait désirer sans s'exhiber.

La sixième maxime, attribuée à Ibn Al Houdaïda, met l'accent de nouveau sur la pureté et l'honnêteté de la reine. « Blonde (est) l'innocence » (*GO*, 214). Liée dans la

mentalité de son peuple à l'illégitimité, à la bâtardise et au tabou des relations extra-maritales, la blondeur de la jeune reine n'est pourtant pas que signe d'immoralité, elle est aussi bel et bien symbole de virginité et de féminité angélique. La réduire à l'univocité et omettre les innombrables connotations qu'elle peut suggérer s'avère une vision tronquée qui ne tient compte que des préjugés racistes.

Ce sont ces préjugés que Tournier dénonce dans la septième maxime. « Cheveux clairs, femme légère » (*GO*, 214). Juger les gens sur leur apparence en se fondant sur des *a priori*, les cantonner dans des mythes culturels discriminatoires, et les taxer de turpitudes morales pour la simple raison de leur différence physique, telles sont les attitudes de plusieurs à l'égard de l'altérité. Nombreuses sont les tares que l'on attribue sans fondement à telle ou telle race ou telle ou telle religion différentes des siennes. La reine blonde, Barberousse et Idriss ne sont que des victimes, parmi tant d'autres, d'un racisme insensé qui hiérarchise, marginalise, stigmatise ceux qui appartiennent, de par leur ethnie, leur couleur de peau ou leur confession, à des catégories arbitrairement jugées comme inférieures.

Jeune fille innocente, épouse vertueuse et sincère, souveraine juste et équitable, telles sont les qualités de cette reine blonde injustement désignée comme femme fatale que résume la huitième et dernière maxime. « Justice, fidélité, cœur limpide » (*GO*, 214). Émise par Michel Tournier puisque attribuée, elle aussi, à Edward Reinroth, cette maxime vient en final, comme une conclusion, pour réhabiliter la reine blonde, et suggérer le grand décalage entre son apparence provocante et son essence pure. D'ailleurs, ce décalage entre l'être et le paraître est typographiquement souligné à travers la mise entre parenthèses du verbe être et de ses flexions dans la première, deuxième, troisième, quatrième et sixième maxime. La reine blonde (est) innocente, et les rumeurs qui la poursuivent de son vivant et outre-tombe s'avèrent calomnieuses, tel est le verdict irrévocable que rend le jeune Riad qui, en

transcrivant son portrait mystérieux, neutralise sa féminité, la rend inoffensive et manifeste l'éclat de son « esprit qui était resté caché à tous ceux qui se laissaient séduire uniquement par la chair »¹¹.

Dialectique du visage humain dans La Goutte d'or

L'histoire-cadre d'Idriss et celles enchâssées de Barbe-rousse et de la reine blonde ont donc toutes pour axe commun cette dialectique du visage humain qui doit être pris non comme une forme sans fond, mais plutôt comme une intériorité cachée derrière une extériorité peu ou parfois même non représentative de la réalité, et comme un langage codé en image. Le visage est expression, message, parole. Cette conception tournérienne du visage n'est pas sans rappeler la philosophie lévinassienne du visage selon laquelle le visage de l'Autre n'est pas que réductible à son aspect physique immédiatement perceptible (forme des traits, pigmentation), et le considérer exclusivement ainsi serait le voir comme un objet au-delà de sa nature humaine animée. « La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas »¹² affirme Lévinas qui définit le visage comme « signification sans contexte »¹³, autrement dit comme « sens à lui seul »¹⁴. Pour Tournier, comme pour Lévinas, émettre un jugement sur le visage d'autrui en se basant sur des critères physiologiques est une entrave à la compréhension mutuelle dans la relation Moi – l'Autre. L'auteur de *La Goutte d'or* offre dans son œuvre une illustration de la formule de Lévinas : « Visage et discours sont liés. Le visage parle »¹⁵, et cette parole chez Tournier comme chez Lévinas est une

¹¹ F. Merllié, Michel Tournier, *op. cit.*, p. 163.

¹² E. Lévinas, *Éthique et infini, dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, p. 90.

¹³ *Ibidem*, p. 91.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 92.

invitation au dialogue et un appel à l'échange entre l'identité et l'altérité. Le visage parle, mais aussi fait parler. « Mais le dire, c'est le fait que devant le visage je ne reste pas simplement là à le contempler, je lui réponds. Le dire est une manière de saluer autrui, mais saluer autrui, c'est déjà répondre de lui. Il est difficile de se taire en présence de quelqu'un »¹⁶ explique Lévinas.

C'est dans cette perspective que Michel Tournier, philosophe de formation, conçoit le rapport avec autrui, rapport que Lévinas qualifie d'« éthique », comme un rapport interhumain de responsabilité et d'engagement mutuels, dans la mesure où le Moi et l'Autre sont semblables malgré les maintes différences qui les séparent, vu qu'ils appartiennent à l'espèce humaine. Le vrai problème des trois héros est moins leur physique différent que la manière dont cette différence est abordée par leur entourage. Or, Idriss, Barberousse, la reine blonde et tous ces exclus, marginalisés et victimes de ségrégation et de rejet partagent avec ceux qui les ont exclus et les ont taxés de tel ou tel vice le même monde, subissent les mêmes souffrances, les mêmes faiblesses, et éprouvent les mêmes joies, etc. La largeur du front, les contours des yeux, la courbe du nez, l'épaisseur des lèvres, la forme de la bouche et la couleur du teint et des cheveux sont certes très souvent perçus comme des critères de démarcation et d'identification ethnique, mais au-delà de leur dénotation anthropologique, ils constituent des signes à connotation psychique faisant du visage le miroir de l'âme. Leur signification est ainsi ambivalente puisqu'ils sont à la fois des marqueurs de différence raciale tout en étant des signes d'identité, de solidarité, d'unité et d'union entre le Moi et l'Autre, ce non-moi qui est en même temps un Moi. C'est que le Moi est un Autre pour l'Autre qui est un Moi pour lui-même, et c'est en raison de cette réversibilité des rôles que le faciès d'autrui n'est pas que physique, mais

¹⁶ *Ibidem*.

un immense monde enchevêtré et méandreux toujours à explorer. À cause de leur physique différent, Idriss, Barberousse et la reine blonde sont mis au ban de leur communauté. Leurs traits de visage et leur couleur de peau les différencient, les font appartenir à telle ou telle race, mais la fragilité morale, le malaise et le déséquilibre intérieurs, le sentiment de carence identitaire, la souffrance d'injustice et toutes ces émotions très humaines cachées derrière leurs mines impassibles les rattachent à ceux qui les excluent et les stigmatisent en faisant de l'un et de l'autre les acteurs d'un même monde, d'une même sphère, celle de l'Homme, où les différences fusionnent et les écarts s'estompent, et les parties interdépendantes d'un Moi collectif qui doivent s'entendre en dépit de la différence, ou plutôt grâce à elle. Voilà pourquoi, pour Tournier, l'acte de regarder l'Autre n'est pas aussi simple qu'il semble, vu qu'il est investi d'un devoir envers lui, aborder l'Autre, c'est sentir son visage et le lire c'est-à-dire plonger dans ses traits, en être attentif à la moindre mimique, percevoir et sonder le tréfonds de son cœur à travers ses expressions faciales. Un front crispé, des yeux égarés, un nez aquilin, une grande bouche n'ont pas la même signification qu'un front détendu, des yeux au regard ferme, un nez épaté ou une petite bouche. Le portrait physique est révélateur du moral, et les traits visagiers sont des indices du caractère. C'est donc tout un art de la vision et toute une philosophie du regard que Michel Tournier élabore et développe à travers l'histoire-cadre d'Idriss et celles enchâssées de Barberousse et de la reine blonde.

bibliographie

Bouloumié A., « Magie et maléfice dans l'œuvre de Michel Tournier », [dans :] R. Dekoninck, M. Watthee-Delmotte (dir.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Lévinas E., *Éthique et infini, dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982.

Merllié F., *Michel Tournier*, Paris, Belfond, 1988.

Merllié F., « Histoires de barbes », [dans :] *Le Magazine littéraire*, 1986, n° 226.

Tournier M., *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 2006.

Tournier M., *Petites proses*, Paris, Gallimard, 1986.

Worton M., « Intertextualité et esthétique », [dans :] *Images et Signes de Michel Tournier*, Actes du colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 1991.

abstract

Hair and curse in Barberousse and The Blond Queen by Michel Tournier

Novelist, storyteller, philosopher by training, Michel Tournier tackles in his novel *The Golden droplet*, published in 1985, the problem of racism towards people with different physique. Through the axial intrigue of the novel, that of Idriss, and especially those annexed to Barberousse and The Blond Queen, the author presents the stereotypes that confront otherness, the unlike (negro, redhead, blond, etc...) and calls for respect for physical differences and acceptance of the different Other. It is a whole philosophy of the representation of the other that he develops in his novel and that we propose to analyze in this study.

keywords

curse, physical identity, beard, hair, difference

mots-clés

malédiction, identité physique, barbe, chevelure, différence

fadwa mohammad abouzeid

Fadwa Mohammad Abouzeid est docteure ès lettres de l'Université Paris 8 et maître de conférences au département de langue et de littérature françaises à la faculté des lettres de l'Université d'Alexandrie en Égypte. Soutenue en 2018, sa thèse porte sur *L'Orient et l'Occident dans La Goutte d'or de Michel Tournier*. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur Michel Tournier et sur Éric-Emmanuel Schmitt.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-2160-2062>