

La rencontre et la photographie chez Willem Frederik Hermans et Michel Tournier¹

Sasha Richman, doctorante en cotutelle sous la direction de Patrick Werly (UR1337, CL, Université de Strasbourg) et Mathijs Sanders (Université de Groningue)

Dans le cadre de cette journée d'études « Raviver la rencontre », je m'interroge sur la relation entre la photographie et la rencontre dans deux romans, *La chambre noire de Damoclès* (1958) de Willem Frederik Hermans et *La Goutte d'or* (1986) de Michel Tournier. Je tâche de comprendre comment le motif de la photographie donne lieu à de diverses rencontres : entre Orient et Occident, illusion et réalité, écriture et image. Afin d'établir le cadre de cette communication et la cohérence de l'analyse à suivre, je me permets de présenter les deux écrivains et les arcs narratifs des romans.

Willem Frederik Hermans (1921–1995) est un écrivain néerlandais compté parmi *de Grote Drie*, ou les trois grands écrivains néerlandais du XX^e siècle. Il est l'auteur de romans, poèmes, articles, essais, nouvelles et aussi d'ouvrages de photographie. Malgré son renom aux Pays-Bas, Hermans reste relativement inconnu en France ; pour l'instant, il n'existe que deux traductions françaises de ses œuvres : ses romans *La chambre noire de Damoclès*², que j'analyse ci-dessous, et *Ne plus jamais dormir*³. Cependant, Gallimard prévoit de sortir une traduction du roman court *Het behouden huis* (1952) courant 2022.

Michel Tournier (1924–2016) est un écrivain français du XX^e siècle dont l'œuvre littéraire est à la fois étudiée dans les écoles et à l'université. Les plus connus de ses romans sont *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*, qui a remporté le Grand Prix du Roman de l'Académie française en 1967, et *Le Roi des Aulnes*, qui a remporté le Prix Goncourt en 1970. Très impliqué dans la culture, Tournier a animé l'émission télévisée *Chambre noire*, où il interviewait des grands photographes, et il a également cofondé les Rencontres de la photographie d'Arles avec Lucien Clergue et Jean-Maurice Rouquette.

La photographie était une véritable passion pour ces deux écrivains, et elle occupe une place importante dans leurs pensées et leurs œuvres. Hermans et Tournier ont tous deux découvert la photographie durant leur enfance, et ils ont continué à pratiquer la photographie tout au long de leurs vies. Dans les années 1950, Hermans avait même essayé de devenir photographe professionnel. De son côté, Tournier pratiquait la photographie surtout à titre personnel, et il n'y a qu'une seule photo de Tournier qui a été publiée, un autoportrait que l'on retrouve dans son ouvrage, *Le Crépuscule des masques*⁴. Tous deux ont publié des ouvrages

¹ Certains éléments sur l'œuvre et la pensée de Willem Frederik Hermans dans cette communication ont fait l'objet d'un article paru dans le numéro 15 de la revue *Deshima*. Voir : Sasha Richman, « La déception photographique et la réalité insaisissable dans *La chambre noire de Damoclès* de Willem Frederik Hermans », *Deshima. Arts, Lettres et Cultures des Pays du Nord*, n°15, Presses universitaires de Strasbourg, 2021, pp. 251-268.

² Willem Frederik Hermans, *La chambre noire de Damoclès*, traduit du néerlandais par Daniel Cunin, Gallimard, [1958] 2006, 496 p.

³ Willem Frederik Hermans, *Ne plus jamais dormir*, traduit du néerlandais par Daniel Cunin, Gallimard, [1966] 2009, 384 p.

⁴ Michel Tournier, *Le Crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992, p. 13.

hybrides, ou « photo-texte », associant images photographiques avec le texte. La photographie est également un motif récurrent dans leurs œuvres littéraires.

Dans *La chambre noire de Damoclès*, l'intrigue se déroule sous l'occupation allemande des Pays-Bas pendant la Seconde Guerre mondiale. On suit Henri Osewoudt, un buraliste vivant près de Leyde, dont la vie se caractérise par le malheur et un sentiment d'échec. À l'aube de l'occupation, Osewoudt fait la rencontre de Dorbeck, un supposé résistant néerlandais qui entre dans sa boutique. Dorbeck le charge de faire développer une pellicule, ce qui fut la première étape de l'engagement aveugle d'Osewoudt auprès de la Résistance. Par la suite, il entreprend des missions dangereuses, telles que des assassinats. À la fin de la guerre, Osewoudt se fait arrêter, et le seul moyen de se disculper serait de prouver l'existence de Dorbeck. La photographie semble lui offrir cette possibilité. Cependant, elle s'en avère finalement incapable, et l'existence de Dorbeck reste une énigme à laquelle Hermans ne propose aucune résolution.

Dans *La Goutte d'or* de Tournier, on suit Idriss, un jeune berger maghrébin de l'oasis de Tabelbala, en Algérie. Il mène une vie paisible et sans histoire jusqu'au jour où un Land Rover, occupé par un couple de touristes, apparaît sur l'horizon, et une femme blonde descend de la voiture pour photographier Idriss. Idriss réclame son image, et la femme promet de la lui envoyer. Or, la photo n'arrive jamais, alors Idriss quitte son oasis natale à sa recherche. Sa quête le mène en France, où ses valeurs et idées sont confrontées à la société occidentale à travers une série de diverses rencontres. L'image — au sens propre et figuré — l'accompagne tout au long de son voyage initiatique, et son séjour se caractérise par l'omniprésence de l'image. Idriss se retrouve sans arrêt face aux images de toute sorte : photographies, publicités, films. Il se perd dans ce royaume d'images jusqu'à ce qu'il apprenne la calligraphie, se libérant ainsi de l'emprise de l'image.

La rencontre « photographique »

Dans ces deux romans, c'est une rencontre qui déclenche l'action du récit et qui fait surgir la photographie dans les textes. Dans *La chambre noire de Damoclès*, c'est la rencontre entre Dorbeck et Osewoudt au bureau de tabac que j'ai déjà évoqué, où Dorbeck confie la pellicule à développer à Osewoudt ; dans *La Goutte d'or*, c'est la rencontre entre Idriss et la femme blonde qui descend de sa voiture au milieu du désert pour le photographe. C'est alors à partir de ces rencontres qu'Osewoudt et Idriss s'embarquent dans leurs quêtes respectives, et la photographie les accompagne tout au long de leurs parcours. Mais ces rencontres, que je me permets d'appeler « photographiques », puisque c'est à la fois cette rencontre avec l'autre et aussi avec la photographie qui jouera un rôle si décisif dans la vie de ces deux personnages, permettent également d'introduire les questions d'identité et d'altérité qui sont au cœur des récits.

Il n'est pas question d'identité et d'altérité à proprement parler dans *La chambre noire de Damoclès*, mais il est essentiel de souligner que Hermans se sert de cette première rencontre entre les hommes pour introduire le motif du double, qui est un enjeu majeur du récit. Dès son apparition dans le texte, Dorbeck se présente comme le double d'Osewoudt, et Ria, sa femme, résume la distinction entre les deux hommes ainsi : « [Dorbeck] te ressemble à s'y méprendre,

comme le négatif d'une photo ressemble au positif⁵ ». La remarque de Ria souligne la ressemblance entre les deux hommes, et elle met surtout l'accent sur l'infériorité d'Osewoudt vis-à-vis de Dorbeck : elle ajoute que « [Osewoudt] lui ressemble comme un pudding loupé ressemble... à un pudding réussi⁶ ». Par le statut de soldat de Dorbeck, les deux hommes se distinguent aussi bien en apparence qu'en caractère. Voilà ce qui pousse Osewoudt à s'engager sans hésitation dans les activités de la Résistance : l'espoir de ressembler à Dorbeck, un homme qui semble être tout ce qu'Osewoudt n'est pas.

Dans *La Goutte d'or*, cette première rencontre finit par pousser Idriss à quitter son oasis en quête de son « moi », symbolisé par la photo prise par la femme blonde. Quand Idriss raconte à sa mère cette rencontre avec la photographie, elle évoque la méfiance de la culture musulmane envers l'image. Elle remarque : « C'est un peu de toi qui est parti. Si après ça tu es malade, comment te soigner ?⁷ ». Tournier juxtapose le caractère aniconique de l'Islam avec le culte de l'image du catholicisme français. En quête de la partie qui lui a été « enlevée » par la femme blonde, Idriss sera sans cesse confronté aux questions d'identité et d'altérité lors de son séjour en France⁸. Contrairement à *La chambre noire de Damoclès*, il ne s'agit pas du double à proprement parler, mais de nombreux autres « moi » possibles qui se présentent à Idriss. Par exemple, quand Idriss récupère sa photo d'identité du Photomaton, ce n'est pas sa photo à lui qui en sort, mais la photo de quelqu'un d'autre. Ainsi, ce n'est pas l'image d'Idriss lui-même qui figure sur son passeport mais l'image d'un homme inconnu à barbe. En route pour Paris, Idriss rencontre une dame âgée qui semble le confondre avec son fils décédé, ou bien, elle essaie simplement de lui imposer cette identité. Encore dans un autre épisode, Idriss jouera même le modèle pour un moule à mannequin. Idriss confronte et rejette ces autres « moi » pour pouvoir forger sa propre identité ; il doit réconcilier les valeurs et superstitions de son éducation avec celles de ses nouveaux environs.

Orient et Occident

La rencontre entre Orient et Occident dans *La Goutte d'or* coïncide avec les questions d'identité et d'altérité mentionnées ci-dessus. Tournier juxtapose de nombreux aspects de la vie en France et ceux de la vie qu'Idriss a connu à Tabelbala — les coutumes, les valeurs et le quotidien, mais ce qui m'intéresse, c'est la place de l'image photographique dans ces deux sociétés.

Alors que l'intrigue du roman suit une progression linéaire, Tournier entrecoupe la narration avec deux contes qui encadrent le récit. Le premier, intitulé « Barberousse ou le portrait du roi », précède le départ d'Idriss et relate le sort de Kheir ed Dîn, ou Barberousse, pirate levantin du XVI^e siècle. L'histoire s'ouvre sur sa conquête du palais du sultan de Tunis, où Barberousse retrouve un palais abandonné, sauf par le portraitiste officiel. Après beaucoup d'hésitation, Barberousse finit par commander son portrait, mais la remise du portrait marque

⁵ Hermans, *La chambre noire de Damoclès*, op. cit., p. 31.

⁶ *Ibid.*

⁷ Michel Tournier, *La Goutte d'or*, Folio (Gallimard), 1986, p. 22.

⁸ Pour une analyse plus approfondie sur la quête de l'identité et du « moi » dans *La Goutte d'or*, voir : Cordova, Sarah, « *La Goutte d'or* : autobiographie et littérature », *Paroles Gelées*, vol. 7, 1989, pp. 31-39.

et précipite sa chute : peu de temps après, il est vaincu par l'armée du sultan, et il doit partir se réfugier en Europe. Le conte se lit alors comme une mise en garde contre l'image maléfique.

Bien qu'il s'agisse d'un portrait peint, la morale du conte semble également s'appliquer à la photographie. Le portraitiste insiste : « je suis portraitiste et non courtisan. Je peins la vérité⁹ ». Tout comme ce portraitiste, la photographie semble offrir une vision fiable de la réalité. Or, Tournier suggère que ce n'est pas la véracité de l'image qui importe, mais plutôt l'image en elle-même.

Le titre du roman, *La Goutte d'or*, fait en partie référence au pendentif oublié par la danseuse Zett Zobeida, qu'Idriss retrouve après une fête de mariage. Le collier sert de talisman contre la malice des images, et le narrateur nous relate qu'Idriss soupçonne « que Zett Zobeida et sa goutte d'or soient l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo¹⁰ ». Les soupçons d'Idriss se confirment quand il rencontre un orfèvre qui lui explique :

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 esclavage¹¹.

Par ailleurs, l'orfèvre lui explique que la goutte d'or, ou la *bullae aurea* désignaient des enfants romains de naissance libre¹². Idriss est alors libre et protégé de l'image, un danger omniprésent dans la société occidentale, jusqu'au jour où il la perd, l'offrant à une prostituée en échange de ses services. La perte de la goutte d'or symbolise donc le passage d'Idriss de l'enfance à l'âge adulte, ainsi que son plein assujettissement à l'image.

Illusion et réalité

À la fin de *La chambre noire de Damoclès*, Osewoudt se retrouve emprisonné pour ses méfaits. Seule la preuve que Dorbeck existe peut disculper Osewoudt, mais à la fin de la guerre, tout témoin potentiel est mort, et la photographie se présente comme son dernier recours. Le Leica d'Osewoudt, perdu pendant la guerre, est retrouvé comme par miracle. Osewoudt développe le film dans l'espoir de retrouver la photo de lui et Dorbeck, prise devant un miroir. Or, la photo en question ne figure pas sur la pellicule ; Osewoudt se retrouve ainsi dans l'impossibilité de justifier ses actes pendant la guerre. Pourtant, l'absence de la photo n'explique rien. Dans le texte, au moment où Osewoudt prenait la photo devant le miroir, Dorbeck l'avait mis en garde contre la lumière¹³, comme si Hermans avait l'intention de légitimer l'absence de la photo à l'avance. Cette absence s'explique alors par une erreur d'enregistrement de l'image sur la pellicule.

Mais Hermans force son lecteur à remettre en question sa notion de la réalité, car il fournit suffisamment d'indices pour soutenir l'hypothèse que Dorbeck n'existe pas. À la fin du récit, Osewoudt reçoit la visite d'un psychiatre en prison. Selon lui, Osewoudt souffrirait de troubles mentaux : Dorbeck ne serait alors que l'invention d'Osewoudt. De plus, l'absence de

⁹ Tournier, *La Goutte d'or*, op. cit., p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, 31.

¹¹ *Ibid.*, 100.

¹² *Ibid.*, 103.

¹³ Hermans, *La chambre noire de Damoclès*, op. cit., p. 319.

preuve et la ressemblance entre les deux hommes favoriseraient l'hypothèse qu'ils sont la même personne et que Dorbeck n'a jamais existé. Une telle hypothèse s'expliquerait par les antécédents familiaux d'Osewoudt, c'est-à-dire l'aliénation de sa mère, qui a tué son père lors de son enfance. Osewoudt maintient sa conviction que Dorbeck existe, mais c'est le lecteur qui se retrouve soudainement pris au piège d'une réalité dont il n'avait auparavant aucune raison de douter.

Tout au long du récit, la narration externe paraît objective jusqu'à ce que l'hypothèse du psychiatre ne la remette en question. À l'instar de la photographie, il semble qu'un tel style de narration puisse offrir une vision objective de la réalité. Cependant, tout cela n'est qu'une illusion. Hermans prend en compte la tendance du lecteur à se fier au narrateur, mais d'autres aspects de la narration lui donnent aussi cette apparence fiable. La progression linéaire du récit semble simple et directe, mais ce faisant, la narration prive le lecteur de tout indice possible permettant de prévoir la fin ambiguë. La mise en doute de l'existence de Dorbeck dans les pages finales du roman oblige le lecteur à remettre en question les événements qu'il supposait jusqu'alors fidèles à la « réalité ».

Image et écriture

La juxtaposition de l'image et l'écriture est au cœur de *La Goutte d'or*. À ce sujet, Tournier explique que « la photo dit tout d'un seul coup » ; la photo séduit et mystifie, et c'est pour cette raison que l'on est « esclave de l'image »¹⁴. L'écriture, au contraire, est « faite pour être déchiffrée dans le temps » et est « génératrice de la liberté »¹⁵. Tournier met en scène ces réflexions à travers le voyage initiatique d'Idriss.

Dans la volonté « [d']éviter [les] pièges et les mirages¹⁶ », Idriss se met à apprendre la calligraphie, une pratique qui vient s'opposer à l'image. Le maître calligraphe, persuadé que « l'image est...l'opium de l'Occident¹⁷ », enseigne la calligraphie aux adolescents qui « subissent toutes les agressions de l'effigie, de l'idole et de la figure. Trois mots pour désigner le même asservissement. [...] Une seule clef peut faire tomber ces chaînes : le signe¹⁸ ». La calligraphie, ou l'écriture, permet alors de contrer la puissance maléfique de l'image, et c'est justement la morale du second conte qui encadre le roman. Ce conte, intitulé « La reine blonde », surgit à la fin du récit, et il livre — si je peux me permettre de l'appeler ainsi — la résolution du conflit central. Le conte relate l'histoire d'un portrait d'une reine blonde qui ensorcelle des générations d'hommes. Un jour, le fils d'un pêcheur rompt enfin son charme maléfique par la calligraphie. Le maître calligraphe du fils l'informe que « l'image est douée d'un rayonnement paralysant, telle la tête de Méduse qui changeait en pierre tous ceux qui croisaient son regard¹⁹ ». Toutefois, seul l'analphabète en est susceptible ; pour le lettré, l'écriture est libératrice, car elle permet de déchiffrer et donc de comprendre l'image²⁰. Par la

¹⁴ Michel Tournier, entretien avec Francis Colnot le 13 novembre 1984, extrait diffusé dans « Michel Tournier, Épisode 4 : Images et Proses », [émission de radio], *France Culture*, 2 mars 2017, consultable en ligne. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/michel-tournier-44-images-et-proses>

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Tournier, *La Goutte d'or*, op. cit., p. 190.

¹⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹ *Ibid.*, p. 208.

²⁰ *Ibid.*

calligraphie, le fils réussit à se délivrer lui-même, ainsi que son père, de l'emprise du portrait de la reine.

Il ne faut pas oublier les origines du prénom Idriss, le prophète musulman du même nom, souvent associé à Hénoch dans la tradition judéo-chrétienne, et étant considéré comme le premier homme à apprendre l'écriture. La quête du protagoniste de Tournier se caractérise notamment par la confusion et la déception et le dirige à son insu vers la calligraphie, ou l'écriture.

Pour Hermans, la friction entre image et écriture dans *La chambre noire de Damoclès* reflète ses questionnements d'ordre ontologique. L'œuvre du philosophe Ludwig Wittgenstein était au cœur des préoccupations de Hermans sur la capacité de l'homme à connaître la réalité. Ce qui intéresse Hermans chez Wittgenstein, ce sont les interrogations sur les limites du langage et les correspondances entre langage et réalité, nous permettant de comprendre et de se faire comprendre. Pour Hermans, la réalité, par sa nature même, est insaisissable ; l'homme ne dispose pas des moyens suffisants pour la cerner. Hermans rejette le langage ; il considère le langage, ou bien l'écriture, comme étant un de ces moyens insuffisants. À travers sa pratique de la photographie, Hermans questionne le potentiel de l'image, et l'imaginaire photographique dans ses œuvres littéraires met en scène cette tension.

La conviction d'Osewoudt de l'existence irréfutable de Dorbeck et l'échec de la photographie, un moyen qui semblait en mesure de confirmer sa vision de la réalité, suggèrent que Hermans rejette la photographie, tout comme le langage. Il semble que cette représentation de la photographie trompeuse et maléfique (la photographie paraît leurrer Osewoudt et le mener à sa mort) fasse écho à celle de Tournier. En revanche, la fin de *La Goutte d'or* contredit les convictions de Hermans : le roman de Tournier suggère justement que c'est l'écriture qui permet de comprendre véritablement et de vaincre les confusions de l'image.

Dans ces deux romans, la photographie permet non seulement de mener le fil narratif et questionner l'acte de comprendre, mais aussi de mettre en relief d'autres interrogations. Le motif de la photographie étant présent dans de nombreuses autres œuvres de Hermans et Tournier, il serait pertinent de mener des études ultérieures sur ce sujet, afin de mieux comprendre les autres tensions soulevées par le motif de la photographie.



Sasha Richman lors de sa communication. Par Véra Vernière, étudiante en master.