

Trampas de la imagen, según Michel Tournier

Mónica MARTÍNEZ DE ARRIETA

Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

Au temps qui détruit tout, l'homme répond par l'image.
Michel Tournier
Petites Proses

La imagen, como representación sensible de algo o de alguien, domina la historia de Occidente, pero su situación ha cambiado siguiendo las épocas y sus inconscientes ópticos.

Dibujos, grabados, esculturas, fotografías, cuadros, afiches, cómics o filmes tienen en común, en tanto imágenes, “la voluntad de traducir un conjunto o una idea” y una función general, entre otras, de explicar o hacer comprender lo abstracto por lo concreto” (Bénac, 1993: 249-250).

Régis Debray afirma que “ce qui a été image le demeure tout au long des siècles (sauf destruction matérielle), et sous toutes les latitudes” (Debray, 1992: 54-55), lo que demuestra su poder sobre el tiempo y el espacio, inseparables de su relación con la muerte.

Pero “imagen” no es solamente “imagen visual”, es decir “reproducción invertida que una superficie pulida da de un objeto que se refleja en él”; “reproducción exacta o representación analógica de un ser o una cosa”, sino también “imagen mental”, es decir “representación mental de origen sensible” (Petit Robert, 1973).

Michel Tournier, que llegó a la literatura por la filosofía, y a la novela por el mito, es además autor de ensayos sobre arte contemporáneo, comentarios de fotografías, prefacios a libros de arte y a catálogos de exposiciones, y si sus textos remiten rara vez a pinturas reales, son conocidas su predilección por Dürer y Rembrandt y su pasión por la fotografía¹. Todas sus obras, de ficción y de no ficción, ponen en escena una densa

¹ Michel Tournier es autor de varios libros en los que comenta fotografías o dibujos: *Des Clefs et des serrures* (1979), *Rêves* (1979), *Miroirs* (1973), *Morts et Résurrections de Dieter Appelt* (1981), *Canada*,

intertextualidad que exige del lector un programa, principalmente cuando sus obras transmiten la presuposición de la presencia de otros intertextos que los que el autor reconoce como tales. Para Michel Worton en todo texto tourneriano hay que considerar que “toute référence extra-textuelle est nécessairement un commentaire (d’ailleurs métaphorique) et sur la texture et sur le fonctionnement du texte lu” (Worton, 1981: 230). Pero la obra de Tournier es mucho más que una celebrada experiencia estética, « elle véhicule aussi une méditation proprement philosophique sur l’image” (Worton, 1981: 235), « l’image peinte est un texte à lire, mais elle est aussi un dépassement du verbal, le lieu d’une *transfiguration* virtuelle- et elle est absente, invisible au lecteur!” (Worton, 1981: 238). Esta « ausencia », « invisible » al receptor, puede asociarse a la afirmación de Roland Barthes: « Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente » (Barthes, 2005: 28-29).

Su “nota sobre la fotografía”, *La Cámara lúcida*, (*La Chambre claire*, 1980), es una reflexión sobre la muerte, cuyo título recuerda la *Chambre noire*, nombre del programa de televisión que Michel Tournier dirigió en los años sesenta sobre grandes fotógrafos². La oposición de estos adjetivos encierra toda la magia de este arte de la imagen, pasión que es siempre y al mismo tiempo, una reflexión sobre las trampas que ésta encierra.

Un recorrido por los textos tournerianos revela los artificios y el poder de la línea, el color y la superficie; de la profundidad y del cuerpo, de la imagen y la semejanza, del poder de la imagen en las imágenes del poder y la aparente oposición entre la imagen y el signo ya que “une ligne, cela peut-être un élément de dessin ou une suite de mots écrits”³.

Roland Barthes observa que una foto puede ser objeto de tres “prácticas”, “emociones” o “intenciones”: “hacer, experimentar, mirar” y propone entonces estas categorías: llama *Operator* al fotógrafo; *Spectator* a los que coleccionan, examinan y

Journal de voyage (1977 y 1984), *Vues de dos* (1981), *Le vagabond immobile* (1984).

² Man Ray, Jacques Lartigue y Bill Brandt, entre otros. En 1969 Tournier fundó las conocidas *Rencontres Internationales de Photographie* d’Arles junto al fotógrafo Lucien Clergue y al director de los museos de Arles, Jean-Maurice Rouquette

³ Tournier, Michel: *Le Tabor et le Sinai. Essais sur l’art contemporain*. Paris. Gallimard. 1988. 1994 pour l’édition Folio. p. 15.

confrontan colecciones de fotos en periódicos, libros o álbumes; el referente, lo que es fotografiado, persona o cosa, el “blanco” de la fotografía es el *Spectrum* (“especie de pequeño simulacro, de *eidôlon*”) y justifica el empleo de este término en su raíz, “espectáculo”, al que se añade algo terrible que hay en toda foto que es “el retorno de lo muerto” (Barthes, 2005: 35-36).

Si estas “intenciones” y estas categorías pueden ser también aplicadas al texto literario, veremos de qué manera el *Operator*-escritor hace; el *Spectator*-lector-receptor experimenta, y el *Spectrum*-texto mira al referente, al “blanco” elegido, para sustraerlo del tiempo, es decir de la muerte.

En “La imagen del poder” (*Petites Proses*), Tournier se refiere a los retratos de los jefes políticos o religiosos, personajes que, según su mirada de *Spectator*, agregan al deseo de vencer el tiempo, común a toda imagen, el de vencer también el espacio: “Le portrait a pour source première l’ambition de vaincre la mort. Plus encore qu’aux contemporains, c’est à la postérité qu’il s’adresse” (Tournier, 1986: 168). El Napoleón de David ya anuncia la fotografía porque “[...] la peinture est devenue inapte au portrait officiel, lequel relève désormais de l’art de Nadar. Place donc aux photographes!” (Tournier, 1986: 176).

Varios textos de la sección “Imágenes” de *Petites Proses*, pueden ilustrar las intenciones estético-filosóficas de Tournier con respecto a la imagen: “Le baroque” o “Le rouge et le blanc”, que desarrolla la problemática de las estéticas opuestas de la risa, los dos colores simbolizan dos actitudes humanas posibles. Este texto, como muchos otros de *Petites Proses*, fue publicado primero en *Des clefs et des serrures. Images et proses*⁴, donde la oposición señalada está encarnada en dos clowns, (*Spectrum*) minuciosamente descriptos según la fotografía del *operator* Edouard Boubat⁵. Este libro se organiza alrededor de cuarenta temas de reflexión en los que la “imagen es reina”, el escritor “piensa con su ojo”. “La vie plane” permite al *Operator* Tournier oponer el mundo plano al mundo en profundidad, el universo de Bacon al de Duffy (Tournier, 1986: 135). Este texto figura como comentario a una fotografía de Phelps⁶.

⁴ Tournier, Michel: *Des clefs et des serrures. Images et proses*. Paris. Éditions du Chêne- Hachette. 1979. p. 73-75.

⁵ Ibid. Fotografía 1 de Jean Dieuzaide. p. 11 y 2 p. 74.

⁶ Ibid. Texto: p. 145-147. Fotografía: p. 144.

Barthes interroga la imagen fotográfica por medio de la connotación, para delimitar lo que produce un efecto específico sobre el observador, para saber qué es lo particular, lo propio, en suma cuál es la esencia de la fotografía. Michel Tournier propone aquí, en su proyecto estético-filosófico, concepciones del mundo y maneras de vivir. Retoma este tema en “L’image abîmée”, reflexión sobre “la imagen de la imagen”, suerte de *mise en abîme* visual y existencial, texto ilustrado por una fotografía de Arthur Tress⁷. En “Miroir” propone el arte narcisista de mirarse, la fotografía del *Operator* Dieter Appelt muestra un hombre frente al espejo, el *Spectrum*, cuyo rostro vemos semi borrado, según el *Spectator*, por el vaho que sale de su boca⁸.

Roland Barthes afirma que la fotografía adquiere su pleno valor con el paso del tiempo, que lleva a la muerte del referente fotografiado⁹, por eso, una fotografía no muestra solamente “lo que ha sido” sino que, ante todo, “demuestra que ha sido”: “la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí” (Barthes, 2005: 22). Esta evidencia del “esto-ha-sido” está relacionada estrechamente con la elaboración del doble en la imagen fotográfica. El estudio de Otto Rank toma ejemplos literarios que ilustran los motivos de la *sombra*, el *retrato*, el *reflejo* y la *gemelidad*, problemáticas centrales de la obra de Michel Tournier que serían objeto de un estudio particular. El psicoanalista afirma que a las creencias conocidas sobre el espejo se agregan las tradiciones mitológicas, que le otorgan el mismo poder fecundante que tiene la sombra, que representa el alma. “El que no tiene sombra muere, el que tiene una sombra débil o pequeña se enferma mientras que una gran sombra anuncia salud” (Rank, 1973: 59). En el cuento de Tournier “Lucie ou la femme sans ombre” el poder de “irisation” de esta *maîtresse* venía “de l’ombre qui était en elle, cette autre Lucie, défunte et devenue Olga, la poupée aux yeux dormeurs”¹⁰.

Barthes confiesa que no es fotógrafo, ni siquiera *amateur* porque es demasiado impaciente para serlo, necesita ver enseguida aquello que ha producido, por eso escribe a partir de sus dos experiencias: “la del sujeto mirado y la del sujeto mirante”, *Spectrum* u *Spectator*, pero reconoce que nunca podrá tener “la emoción del *Operator*” que, a

⁷ Ibid. Texto: p.121-122. Fotografía p. 122.

⁸ Ibid. Texto: p. 91-94. Fotografía: p. 92-93.

⁹ Barthes señala la diferencia entre el Referente de la Fotografía y el de otros sistemas de representación.

¹⁰ Tournier, Michel: “Lucie ou la femme sans ombre” in *Le médianoche amoureux*. Paris. Gallimard. 1989. p. 180.

través del “agujerito” (*sténopé*), mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere sorprender”. Puede tener la fotografía como “revelación química del objeto” pero no la del *Operador*, ligada “a la visión recortada por el agujero de la cerradura de la *camera oscura*” (Barthes, 2005: 36-37). La traducción del adjetivo del título original, *claire*, pone en evidencia la inteligencia, la clarividencia, la sagacidad del *Operador*, claridad que aparece como opuesta pero que es en realidad complementaria de la oscuridad de la cámara. La confrontación de conceptos aparentemente opuestos pero en realidad complementarios es también un tema central en el universo tourneriano.

Por el contrario Michel Tournier es fotógrafo *amateur*, ha sido fotografiado y dibujado por artistas y amigos y seguramente colecciona fotografías suyas y de los fotógrafos que admira. *Operador*, *Spectator* y *Spectrum* también como escritor.

Le vagabond immobile reúne los dibujos al lápiz de Jean-Max Toubreau y los “vagabondages de l’esprit et de la plume” del escritor, que insiste en señalar que, contrariamente a la fotografía, el cine, las revistas o la televisión, que son imágenes ininteligibles o poco interesantes sin signos (palabra o comentarios que las acompañan), el libro y la radio son “signes purs” y “se suffisent à eux-mêmes”¹¹.

Propone en “Diaphragme” asociar justamente este dispositivo de una máquina fotográfica con una rosa, abierta o cerrada, con un esfínter, un labio o un párpado. Todos los *Operators* conocen la relación amplitud- profundidad/apertura-cierre en el funcionamiento de un diafragma, y si en la vida son también opciones existenciales, en la literatura estas técnicas fotográficas corresponden a estrategias discursivas de descripción de personajes y paisajes. Para ilustrar estas ideas Tournier toma como ejemplos a los grandes novelistas del siglo XIX, que clasifica según la apertura o el cierre de sus diafragmas narrativos, y concluye: “Stendhal: F4; Zola, F16” (Tournier, 1986: 146). Este texto también fue publicado en *Des clefs et des serrures. Images et proses ¿Inspirado por, o comentario de, la fotografía de Arthur Tress?*¹².

Otros textos de *Petites Proses* se refieren a las imágenes del cuerpo. En “L’autoportrait” el escritor-filósofo repasa la historia del autorretrato con la intención de descubrir “sa clef véritable”, su esencia, como Barthes quiere descubrir la de la fotografía,

¹¹ Tournier, Michel: *Le miroir des idées. Essai*. Paris. Mercure de France. 1994. p. 169.

¹² Tournier, Michel: *Des clefs et des serrures. Images et proses*. Op .cit. p. 86.

lo que ésta es “en sí”, para saciar, como Tournier, su “deseo ontológico” (Barthes, 2005: 27). Señala que el autorretrato fotográfico es casi inexistente en las obras de los grandes artistas, a pesar de que la fotografía “a presque supprimé le portrait peint ou dessiné” (Tournier, 1986, 145).

Barthes se pregunta en qué se diferencia el referente de la fotografía del de otros sistemas de representación, y responde:

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí* (Barthes, 2005: 120-121).

El planteo es válido para la literatura y su relación con la realidad. Que *Operator* y *Spectrum* sean en la fotografía la misma persona no es entonces una situación común, quizás por este motivo Tournier afirma con respecto al autorretrato, que a uno no le gusta hacerse a sí mismo lo que le hace a los demás. La fotografía de Arthur Tress que ilustra este texto en *Des clefs et des serrures* es sorprendente. Al final el autor dice que el fotógrafo neoyorkino publicó un libro con noventa y seis fotografías suyas, o mejor dicho, de su sombra, porque contrariamente al héroe de Chamisso, que vendió su alma al diablo, “Tress nous raconte ici les aventures d’une ombre qui a perdu son homme, son Arthur Tress”¹³ (Tournier, 1979: 100). Otto Rank estudia estos personajes que pierden, abandonan o venden su sombra¹⁴.

En “Le portrait-nu” Tournier toma como punto de partida un equívoco en la interpretación de la palabra “retrato”, este texto sirve de comentario a una fotografía de Jacques-Henri Lartigue¹⁵. “L’image érotique” es una reflexión sobre el erotismo definido como “la sexualité même”, que se niega a “servir la perpétuation de l’espèce” (Tournier, 1986: 151). Tournier defiende la historia de Lewis Carroll, condenada por la moral victoriana, e ilustra este texto con una foto suya¹⁶.

¹³ Ibid. Fotografía, p. 96, texto : p. 97-100.

¹⁴ Rank, Otto. *Don Juan et Le double*. Op. Cit. Chap. 4: “L’ombre, représentation de l’âme” (p. 57-74). Este estudio está mencionado en el Prólogo de Joaquim, Sala-Sanhuja a *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* de Roland Barthes op.cit. (p. 21).

¹⁵ Tournier, Michel: *Des clefs et des serrures. Images et proses*. Op.cit. Fotografía p. 110. Texto: p. 111-114.

¹⁶ Ibid: Fotografía, p. 104-105. Texto: p. 103-108.

Cuando Barthes se refiere a la foto erótica señala también que ésta no “hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo” y agrega:

El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá- del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia “el resto” de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados. (Barthes, 2005: 99)¹⁷.

En *La cámara lúcida* hay una aparente oposición entre lo que Barthes llama *studium* y lo que denomina *punctum*, que luego resultan ser el nexo entre la fotografía y a *reacción* experimentada por el sujeto ante ella (Barthes, 2005: 12). El *studium* es “un interés vago, liso, irresponsable que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos “bien”, depende de la cultura, “es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 2005: 60) . Lo que viene a dividir, a perturbar el *studium*, es el *punctum*, esa “flecha” que “viene a punzarme”, un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (Barthes, 2005: 58-59) que hace que una foto salga de nuestro interés general y nos “despunte”, nos “lastime” y nos “puncie” (Barthes, 2005: 59). Estos textos de Tournier y las fotografías que los acompañan o los motivan pueden ilustrar según cada *Spectator*, estos conceptos.

Régis Debray considera tres momentos en lo que denomina “la historia de lo visible”: la mirada mágica que suscitó el ídolo, la mirada estética que dio origen al arte y la mirada económica que engendró lo visual. Señala también que “más que visiones” son “organizaciones del mundo” (Debray, 1992: 57) . El viaje del rey esteta, Balhtazar, en la reescritura de Tournier recorre estas etapas. Debray sigue la evolución de la mirada desde las grutas hasta las pantallas de las computadoras, y se pregunta si la era de las imágenes no habrá sido nada más que un paréntesis entre la era de los ídolos y la de lo visual en la que vivimos actualmente. En las últimas décadas del siglo XX hemos pasado del conocimiento verbal al conocimiento visual, “del logos al ícono”, que representan antagonismos que atraviesan la historia y van más allá del dogma y el mito. El modelo cultural “esencialmente verbal” ha prestado soporte a la civilización occidental. Esta cultura verbal ha pasado por sucesiva revoluciones: de la lectura en voz alta a la lectura

¹⁷ En *La cámara lúcida* esta reflexión está ilustrada por una fotografía de Robert Mapplethorpe: “Muchacho del brazo extendido”.

silenciosa, del manuscrito a la lectura del libro impreso, del libro a la lectura de la imagen, afirma el Dr. Rojas Mix¹⁸.

El itinerario de Balthazar “le roi mage des images”, focaliza la problemática de la imagen y la semejanza pero casi todas las representaciones artísticas están presentes en sus recorridos: el tatuaje, esta piel que es “logos”, “écriture et parole”¹⁹; la mariposa encastrada, el museo, el retrato pintado de su mujer (garantía mefistofélica de eternidad para Otto Rank) y finalmente el arte de lo cotidiano que el joven babilonio Assour le hará conocer a través del simple dibujo de una mujer que comparte con un anciano el agua de su ánfora. Esta escena sencilla y cotidiana desnuda ante su mirada el *punctum*: “l’instant si rare et si précieux où la ressemblance porte et justifie l’image” (Tournier, 1980: 99).

En *Le miroir des idées* Tournier amplía hasta cien el número de categorías filosóficas con la intención de iluminar las ideas oponiéndolas en parejas. De este modo, “Le signe et l’image” destaca “l’avantage décisif” de la imagen que es la de su universalidad sin dejar de postular que “signe et image sont les deux grandes voies de la communication entre les hommes à travers l’espace et le temps”²⁰.

La lección que el orfebre da a Idriss, el joven bereber protagonista de *La gota de oro*²¹ lo previene sobre las trampas de la imagen: “L’image est douée d’une force mauvaise. Elle n’est pas la servante dévouée et fidèle que tu voudrais [...] Elle aspire de toute sa mauvaiseté à te réduire en esclavage [...] (Tournier, 1986: 100). Idriss no tardará mucho en comprender estas palabras cuando sea fagocitado progresivamente por la figura. Será el maestro calígrafo Abd Al Ghafari quien le proponga un antídoto posible contra las agresiones “de la efigie, el ídolo y la figura”:

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 [...] En vérité l’image est bien l’opium de l’Occident. Le signe est esprit, l’image est matière. La calligraphie est l’algèbre de l’âme [...] elle est la célébration de l’invisible par le visible” (Tournier, 1986 : 201-202).

¹⁸ Rojas Mix, Miguel: “Del logos al icono”. Conferencia de recepción del título de Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 28/11/2002.

¹⁹ Tournier, Michel: *Gaspar, Melchior & Balthazar*. Paris. Gallimard. 1980. p. 55.

²⁰ Tournier, Michel: *Le miroir des idées. Essai*. Op.cit. p. 167.

²¹ Tournier, Michel: *La goutte d’or*. Paris. Gallimard. 1986.

Para Barthes el noema de la fotografía: “Esto ha sido” significa también que el referente se encontraba allí y su imagen en la foto no rememora el pasado en un sentido proustiano sino que es “el testimonio de que lo que veo ha sido” (Barthes, 2005: 128). De allí su relación con el tiempo y con la muerte, motivos omnipresentes en la obra de Tournier. La foto es lo visible y, como la caligrafía, “un certificado de presencia” de lo ya ausente, de lo invisible.

M. Worton considera en su estudio que “Postuler que toute image serait calligramme en puissance, c’est déjà privilégier le langage (et de surcroît, la lecture)” (Worton, 1991 : 238). Los dos cuentos insertados como intertextos en *La goutte d’or*, completan y profundizan las reflexiones sobre las trampas de la imagen y el poder del signo. “Barberousse ou le portrait du roi” y “La légende de la reine blonde”²², transmiten meditaciones a través de historias de retratos²³, ambos plantean que “L’oeuvre créatrice se distingue de l’image servilement répétitive par l’appel impérieux qu’elle lance aux facultés de l’esprit qui l’approche” (Tournier, 1988 : 13). Del mismo modo Tournier distingue, en la imagen fotográfica, entre la foto *creadora*, que produce una obra original, verdadero arte, y la foto *depredadora* que sólo pretende robar una pose al modelo para lograr un peligroso consumo de su imagen como lo prueba el saqueo del cuerpo Hector en “Les suaires de Véronique”²⁴, piel y huesos primero, para una “fotografía directa”, *Spectrum* casi muerto al final a causa de los procesos químicos que sufre su cuerpo para ser fotografiado por un *Operator* para el que sólo es un objeto. “Vida/Muerte: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final” (Barthes, 2005: 39).

Cada era de la imagen, (la del ícono, la del arte y la de lo visual), corresponde para Debray a una visión del mundo, “dis-moi ce que tu vois, je te dirai pourquoi tu vis et comment tu penses” (Debray, 1992: 296). Para Michel Tournier “les images, contrairement aux mots, sont accessibles à tous, dans toutes les langues, sans

²² Tournier, Michel : *La goutte d’or*. Op. cit. La historia de la “La reine blonde” ilustra la síntesis dialéctica entre la imagen y el signo que Michel Tournier desarrolla en *Le Tabor et el Sinai. Essais sur l’art contemporain*, donde considera que sería excesivo hablar del Occidente como de la “civilización de la imagen” y del Islam como de la cultura del signo según el itinerario de Idriss en *La goutte d’or*.

²³ La importancia de este tema ya se anunciaba en el episodio inédito de *La goutte d’or*, “Le peintre et son modèle” de *Petites Proses*.

²⁴ Tournier, Michel: *Le coq de bruyère*. Paris. Gallimard. 1978. “Les suaires de Véronique” p. 153-172.

compétence ni apprentissage préalables” (Tournier, 1979 : 493) lo que les confiere un poder indudable, sin embargo éste nunca es independiente de los signos escritos.

Régis Debray propone tres edades en su historia de la imagen, la “logosphère” que sigue la invención de la escritura en la que el Todopoderoso es palabra no visible prohíbe la imagen, considerada crimen y locura²⁵. Tournier se refiere también a la “logosphère” en *Le Tabor et le Sinaï*. Para R. Debray, lo visible recupera su dignidad en el momento de la “graphosphère” que se construye a partir de la imprenta. Finalmente, para la “vidéosphère” “ce qui n’est pas visualisable n’existe pas” (Debray, 1992 : 502), y es ésta la era en la que estamos sumergidos, tiempo de fetichismo de la imagen “l’idole est l’image d’un temps immobile, syncope d’éternité [...], l’art est lent mais montre déjà des figures en mouvement; le visuel est en rotation constante, rythme pur, hanté par la vitesse” (Debray, 2005 : 289). El ídolo es “autóctono”, el arte occidental pero “doué pour le voyage”, lo visual es mundial y ha sido concebido para una difusión planetaria en la dinámica de la información y de la comunicación en que vivimos. Para Barthes “una de las marcas de nuestro mundo es quizás este cambio: vivimos según un imaginario generalizado” (Barthes, 2005: 176).

Si el *punctum* de la pintura y la fotografía está en su poder de ser “textualisables” para un *Spectator* que sabe leer lo que el *Operator* ha producido y si son siempre el “pretexto y el pre-texto de una verbalización que define al hombre en y por el lenguaje”, podemos afirmar con Worton que el proyecto estético-filosófico de Michel Tournier es una “valorización del signo literario” (Worton, 1991: 241):

En vérité, le Sinaï et le Tabor demeurent bien les deux pôles de l’Occident, et la marée des images qui se répand sur nous et envahit nos rues et nos maison recouvre sans les entamer ces rocs que sont la parole et l’écriture, signes pour l’oreille et pour l’oeil, mais surtout appels à l’intelligence (TS op. cit. p. 11-12).

Bibliografía

BARTHES, R. (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, éditions Gallimard. Seuil. (1º ed. en español 1989, en Argentina 2003).

²⁵ Esta etapa corresponde para Debray a las culturas griega, egipcia, bizantina, medieval, budista e hinduista.

- BARTHES, R. (2005) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, ediciones Paidós. Buenos Aires. Argentina. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.
- BÉNAC, H. (1993) *Guide des idées littéraires*, éditions Hachette, Paris.
- BEVAN, D.G. *Michel Tournier* (1986) Coll.Monographique Rodopi en littérature française contemporaine, Amsterdam.
- DEBRAY, R. (1997) *Vie et mort de l'image*, éditions Gallimard, Paris.
- KOSTER, S. (1986) *Tournier*. éditions Henri Veyrier. Artefact. Paris.1986. Réédition revue et augmentée Juilliard ,1995.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE (1978) N° 138, dossier “Michel Tournier”.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE (1986) N° 226, dossier “Michel Tournier”.
- MERLLIÉ, F. (1988) *Michel Tournier.*, éditions Les dossiers Belfond, Paris.
- RANK, O. (1973) *Don Juan et Le Double.*, éditions Payot, Paris.
- RUSS, J. (1994) Russ, Jacqueline: *La marche des idées contemporaines. Un panorama de la modernité*, éditions Armand Colin, Paris.
- TOURNIER, M. (1978) *Le coq de bruyère*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1979) *Des clefs et des serrures. Images et proses*, éditions du Chêne, Hachette, Paris.
- TOURNIER, M. (1980) *Gaspar, Melchior & Balthazar*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1984) *Le vagabond immobile*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1986) *Petites Proses*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1986) *La goutte d'or*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1988) *Le Tabor et le Sinai*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1989) *Le médianoche amoureux*, éditions Gallimard, Paris.
- TOURNIER, M. (1994) *Le miroir des idées. Essai*, éditions Mercure de France, Paris.
- TOURNIER, M. (1994) *Le pied de la lettre. Trois cents mots propres*, éditions Mercure de France, Paris.
- TOURNIER, M. (1999) *Célébrations. Essais*, éditions Mercure de France, Paris.
- TOURNIER, M. (2002) *Journal Extime*, éditions Gallimard, Paris.
- WORTON, M. (1991) “Intertextualité et esthétique” dans *Images et signes de Michel Tournier*. Actes du Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, éditions Gallimard, NRF, Paris.

